

# **VIOLENCIA POLÍTICA EN EL CUENTO COLOMBIANO 2000-2010.**

---

**Maestría en Estudios Humanísticos**

**NATALIA RESTREPO MAYA**

**Licenciada en español y literatura**

**UNIVERSIDAD EAFIT**

**MEDELLÍN**

**MAYO DE 2013**

Monografía presentada por:

Natalia Restrepo Maya

Para optar por el título de:

Magíster en Estudios Humanísticos

Programa:

Maestría en Estudios Humanísticos

Asesora:

Dra. Ana María Agudelo Ochoa

EAFIT, mayo de 2013.

## **INDICE**

### Introducción

#### 1. Marco Referencial

1.1 Antecedentes y definición del género cuento

1.2 Definición de violencia política

1.3 Cuento colombiano y violencia política

1.4 Corpus de cuentos

1.5 La sociocrítica

1.6 El ideosema

1.7 El ideologema

#### 2. El ideosema testimonio en el cuento colombiano (2000-2010)

2.1 El diario

2.2 La carta

2.3 El discurso político

2.4 La anécdota

#### 3. Los ideologemas “tensión” y “castigo” en el cuento colombiano (2000-2010)

3.1 Tensión

3.2 El castigo

### Conclusiones

### Bibliografía

### 3.3 Bibliografía del corpus de cuentos

### 3.4 Bibliografía general

A Sherezada

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo de grado nace de dos pulsiones freudianas: el amor y la muerte. El amor representado en el afecto hacia los cuentos como objeto de deseo, y la muerte expresada en el miedo a la guerra. Ambas se subliman a través de una búsqueda de conocimiento.

La pregunta acerca de cómo se representa la violencia política en el cuento colombiano contemporáneo entre el 2000 y el 2010 surge de dos intereses, el primero, conocer el cuento como género literario, y segundo, reconocer el tópico de la violencia política como una representación en la cuentística colombiana contemporánea. El procedimiento para alcanzar este propósito parte de la delimitación de un corpus de 22 cuentos, cuya elección obedece a los criterios de temporalidad, que se hayan divulgado entre 2000 y 2010, y heterogeneidad, que pertenezcan a diversos escritores sin necesidad de ajustarse obligatoriamente al canon del cuento en Colombia, pero preferiblemente que sean de nacionalidad colombiana.

La caracterización del corpus se puede realizar desde tres perspectivas, tales como la calidad literaria, el planteamiento teórico sociocrítico Crosiano y el nivel de fabulación, en correspondencia con la mirada sociocrítica de Augusto Escobar Mesa.

La calidad literaria es una magnitud de difícil resolución, frecuentemente se mide por la trascendencia de los textos a lo largo de las diversas épocas de la producción literaria, en este corpus la proximidad temporal es un factor problemático. Sin embargo se augura que dichos textos podrían tener representatividad en un mediano plazo debido a que ofrecen una mirada estética del tópico de la violencia política que podría resultar atractiva debido a su incorporación de diversas voces, que permiten el juego entre versiones informales subvirtiendo el discurso

oficial. Y además, por la visibilización de personajes anónimos que permiten encarnar de manera ficcional las vivencias particulares de la violencia política a través de la exploración de posibilidades que se pueden realizar en el plano de la ficción.

La teoría sociocrítica de Edmond Cros, en sus categorías de ideosema e ideograma, determina la presencia de lo no-discursivo (prácticas sociales) y la interacción de los discursos establecidos, reproducidos y replicados en el texto de ficción. Este corpus de cuentos colombianos contemporáneos ofrece el traslado de prácticas sociales y discursivas de diversa índole, las cuales pertenecen a esferas de tipologías jurídica, religiosa, periodística e institucional. Ellas configuran el ideosema testimonio, por medio de la reproducción de la escritura de sí, que se traduce a algunos aspectos de la autobiografía, el diario, la carta, el discurso político y la anécdota. Y también en el corpus, la configuración de los ideogramas tensión y castigo facilita el diálogo con textos antropológicos y filosóficos.

El nivel de fabulación determinado por Augusto Escobar Mesa en el texto “Literatura y violencia en la línea de fuego” (1996) determina dos tipologías; literatura *de* la violencia, que en este caso corresponde a los cuentos donde prima el realismo sobre la ficción sobreponiendo la descripción directa y apegada a la realidad. Y literatura *sobre* la violencia, que reúne los cuentos donde prevalece la ficción y el despliegue estético por encima de la recreación de los acontecimientos históricos. Ambas caracterizaciones se representan en el corpus de cuentos colombianos contemporáneos y por ende permiten su vinculación inmediata con otras representaciones literarias acerca del tópico de la violencia política.

El objetivo general de esta monografía consiste en identificar algunas de las formas de representación acerca de la violencia política en el cuento colombiano contemporáneo, entre el

2000 y el 2010. Entre ellas están, primero la recurrencia de una subjetivación en la narración a través de la instalación de un “yo” que entrega su versión acerca de los acontecimientos. Segundo, la inserción de textos periodísticos, que crean el artificio de una versión autorizada, proporcionando un cruce de voces que brinda varias facetas en torno a la diégesis. Y tercero, la insistencia por la preservación de referentes históricos como detonantes de la ficción, el resultado es el establecimiento de un diálogo entre los cuentos y la memoria colectiva de Colombia.

Los dos objetivos específicos de este acercamiento literario, consisten en: primero, reconocer algunos vestigios en los cuentos acerca de las representaciones ideológicas, que actúan como construcciones sociales y representacionales de la violencia política. Y segundo, enriquecer la interpretación con fuentes secundarias, pertenecientes a Michel Foucault y Friedrich Nietzsche.

Este texto se compone de cuatro capítulos. Inicia con un marco referencial que esclarece aspectos como la definición del cuento, el cuento colombiano y la violencia política, Posteriormente se presenta el corpus de cuentos. Luego se introduce la mirada teórica que parte de la sociocrítica de Edmond Cros, específicamente en dos categorías de análisis que actúan como punto de partida para elaborar la interpretación textual. Estas categorías seleccionadas son ideosema e ideologema, y desde su caracterización se inicia todo el despliegue interpretativo que se desarrolla en los capítulos 2 y 3. Este acercamiento resulta de la interacción entre las categorías sociocríticas y una conversación extratextual con otras fuentes. Posteriormente se presentan las conclusiones y por último la bibliografía.

## 1. Marco Referencial

### a. Antecedentes y definición del género cuento

La conceptualización del cuento como género narrativo es el producto de un largo proceso al cual han aportado tanto los estudiosos de la literatura como los cuentistas mismos. Entre ellos se cuentan, Edgar Allan Poe (1846), Mario Lancelotti (1965), Julio Cortázar (1970) y Mariano Baquero Goyanes (1967), cuyas consideraciones se revisan a continuación.

Según Lancelotti (1965: 7-58) en el texto *De Poe a Kafka para una teoría del cuento*, teorizar acerca de este género literario requiere una adecuación al contexto histórico-social. Cualquier otro tipo de definición se convierte en una generalidad. Su conceptualización se apoya especialmente en Edgar Allan Poe, quien, además de iniciar el cuento moderno, contribuye a la reflexión en su ensayo titulado “Filosofía de la composición” (2002). Allí, realiza un análisis sobre el proceso escritural, enfatizando en el señalamiento del efecto deseado como punto de partida del proceso creador; por ende, determina que es el desenlace el encargado de establecer el plan de escritura. Tiene en cuenta que la composición escrita no puede abandonarse a la suerte o a la intuición, es necesario que la resolución sea trazada estratégicamente desde el inicio, generando así que cada aspecto de la narración se encamine hacia ese final previamente identificado. Este aspecto se reconoce como noción de efecto.

Lancelotti (1965:57) coincide con Poe en la importancia del desenlace. El primero lo define como una cuestión de acción-reacción, que corresponde a una lógica de secuencialidad, mientras que el segundo, se refiere a un objetivo premeditado, hacia el cual se avanza poco a poco como

producto de un anticipado proceso de cálculo e intencionalidad. También convergen en considerar un tipo de verdad literaria, como la meta perseguida por el cuento. A ésta se refieren como una elaboración ficcional necesariamente verosímil, planteada para ser cierta, la cual constituye su filosofía radical y se ocupa de establecer un principio formal imponiendo un argumento. La filosofía del cuento es la construcción literaria de una verdad.

Lancelotti (1965:54) sostiene que las características del cuento no se cumplen en un orden estricto, pero funcionan en interdependencia a manera de sistema. La principal es esencialmente la brevedad, un cuento debe ser inferior a 20 páginas, dicha concisión siempre comprometida con una marcada intensidad.

Julio Cortázar en el ensayo “Algunos aspectos del cuento” coincide con Lancelotti en dos elementos que son la intensidad y el destino hacia la sorpresa. Para Cortázar un cuento es como una instantaneidad que se mantiene. Enfatiza en su carácter cautivante, debido a la constitución de un clima que atrapa la atención, apoderándose del lector, a quien le impone la continuación de la lectura. Además, considera sus tres características principales que son: significación, tensión e intensidad. Ellas tienen que ir acompañadas de un planteamiento que debe ser permanente y agudo. Al final se refiere al desenlace como un movimiento de boxeo, puesto que se “gana por knock out” (2001).

Siguiendo a Lancelotti (1965: 50), el cuento mantiene el ánimo de acercar el narrador al lector sirviéndose de la naturalidad en el uso del lenguaje, por medio del empleo de un tono accesible, seductor para la mayoría, y por ende, se dirige hacia un destinatario amplio que constituye un auditorio universal heterogéneo y variado.

Entonces, se puede afirmar que todo cuento es la resolución de un acaecimiento, el cual es un asunto generador de un final, cuya realización se ejecuta desde el personaje insertado en la particularidad de un acto. Este género, a manera de círculo cerrado y finito, se desarrolla en una dinámica de búsqueda y hallazgo, cuya actividad es demostrativa puesto que indaga y define.

Mariano Baquero Goyanes, en el libro *Qué es el cuento* (1967), sostiene que el término “cuento” se fija en castellano hacia 1140. Este tipo de narración encuentra sus antecedentes en los más antiguos libros castellanos, en donde se le denomina también fábula o fabliella. El cuento es un género antiquísimo que se establece a la par como el más rezagado en la adquisición de forma literaria. Su historia es una de las más aplazadas e inciertas debido a su germinación en la oralidad, señalando una esencia momentánea y perecedera. En sus inicios, se escabulle al registro material. Durante el Siglo de Oro español, entre los siglos XVII y XVIII, se establece la diferenciación entre “cuento”, para nombrar la narración oral, y “novela”, para la forma escrita. Estos aspectos en torno a la materialidad son incipientes para su caracterización, sin embargo resultan útiles porque abren el debate extenso y prolongado, acerca de la delimitación entre cuento y novela, pues en principio la definición de ambos géneros estuvo supeditada a las diferenciaciones que se establecían entre sí.

En el siglo XIX se realiza una nueva rectificación, en la cual se diferencia la noción de “cuento”, para designar al relato breve en lengua castellana, y “cuento literario”, para distanciarse de la narración tradicional popular de carácter propiamente oral. En esta centuria adquiere el estatus de género clásico en Europa, gracias a autores como Guy de Maupassant, Antón Chejov y Oscar Wilde. Y en Norteamérica con Edgar Allan Poe.

Estas definiciones carecen de una profundidad teórica y se limitan al código comunicativo, descuidando la estructura del texto, sus componentes y las relaciones que se establecen entre sus elementos. Es una clasificación superficial que no ofrece mayores hallazgos, sin embargo permiten vislumbrar el complejo proceso que se ha desarrollado para la constitución del género.

En el siglo XX, Vladimir Propp publica “Morfología del cuento” (1928) en el marco del Formalismo. Su estudio parte de un corpus de cuentos populares, a partir del cual emprende un análisis estructural y comparativo, permitiéndole establecer algunas regularidades que denomina funciones, las cuales se cumplen en diferente orden, configurando un sistema que constituye el formato del cuento maravilloso. Este acercamiento es significativo porque ofrece dos estrategias metodológicas de análisis; la delimitación del corpus y la determinación de un orden secuencial en la estructura profunda de los cuentos.

El cuentista uruguayo Horacio Quiroga propone en su famoso “Decálogo del perfecto cuentista” (1925) algunas recomendaciones, a manera de fórmulas, dirigidas a los aficionados que incursionan en la escritura de cuentos literarios. Posteriormente, en 1970, aparece el ensayo “Algunos aspectos del cuento” de Julio Cortázar, el cual se menciona líneas arriba, y se considera un clásico de las aproximaciones al género. No obstante, dichas teorizaciones tienden a aplicarse a su propia cuentística, apartándose de una perspectiva universal, podría pensarse que cada escritor crea un acercamiento a su medida, sin pretensión de estandarización.

En Latinoamérica, son de destacar tres obras que se concentran en la teorización del cuento: *Teoría y técnica del cuento* (1992), de Enrique Anderson Imbert, publicado en Argentina; *Del cuento y sus alrededores* (1993), de Carlos Pacheco y Luis Barrera, publicado en Venezuela, y *Teorías del cuento* (1997) de Lauro Zavala, publicado en México. Estos textos recogen variadas

aproximaciones, cuyo resultado es la determinación de rasgos característicos y particularidades del género, resaltando entre otros aspectos, la brevedad, la concentración de cada palabra en una intencionalidad y la puntualidad de la diégesis en torno a un único asunto.

En Colombia, más que a la teorización, los estudiosos se han dedicado a la composición de antologías comentadas. Son de destacar las antologías de Eduardo Pachón Padilla y Luz Mary Giraldo, quienes se dedican a la lectura, estudio y selección de este tipo de narrativa. Sin embargo se eximen de proferir alguna teoría propia, probablemente porque éstas se fundan en criterios subjetivos y no son estudios literarios, en sentido estricto.

Eduardo Pachón Padilla se destaca desde 1959, con *Cuentos colombianos*, la primera de sus cuatro antologías, configurando una trayectoria de análisis que se extiende durante 25 años más. La corona de este esfuerzo, es *El cuento colombiano* (1985) considerado un clásico; y consta de tres tomos que referencian, a través de reseñas de algunos cuentos y sus respectivos autores. A pesar de considerarse la única publicación que alude a la trayectoria del cuento en Colombia, carece de propuestas teóricas para su posterior análisis.

Luz Mary Giraldo, por su parte, dirige varias antologías a la luz de sus análisis personales, las cuales son: *Nuevo cuento colombiano* (1997), *Ellas cuentan relatos de escritoras de la colonia hasta nuestros días* (1998), *Cuentos de fin de siglo* (1999) y *Cuentos caníbales: antología de nuevos narradores colombianos* (2002). Gracias a la recolección de los textos más representativos, favorece la divulgación del género y contribuye a posicionar las antologías como insumos para una posible historia del cuento colombiano. El acercamiento al cuento en Colombia se ha realizado a partir de selecciones comentadas, las cuales carecen radicalmente de

teorizaciones exhaustivas, no obstante son valiosas porque permiten el reconocimiento del género. La escasa teorización revela cierta marginalidad del género frente a la novela.

Agudelo (2006: en línea) en su artículo “Antologías y selecciones ¿materiales para una historia del cuento colombiano?”, reconoce la importancia de las antologías para la difusión del cuento en Colombia, las cuales constituyen la manera más idónea de realizar un recorrido temporal del género ante la ausencia de una historia del cuento colombiano. La autora sostiene que en Colombia este tipo de publicaciones se remontan dos siglos atrás, en donde cumplen la función de convertirse en un sustento material para la representación del imaginario de identidad nacional, acorde con el momento socio-histórico del siglo XIX. Ellas responden a la necesidad de fundar un ideario de nacionalidad, tanto literaria como histórica. Las antologías se pueden considerar como índices del proceso histórico de la caracterización del género, sin embargo se eximen de un carácter teórico que dilucide plenamente la historia del cuento en Colombia, estaría pendiente un estudio académico que responda a esta necesidad.

Berrío (2010: en línea), en su artículo “Análisis de los criterios de selección en las historias y antologías literaria”, realiza un riguroso recorrido en torno a los parámetros que se consideran pertinentes para la realización de este tipo de inventarios de cuentos en Colombia, resaltando la importancia de estas apreciaciones, para la consolidación de una historia fragmentada del cuento colombiano.

Ortega, Osorio y Caicedo (2011), compiladores del libro *Ensayos críticos sobre el cuento colombiano del siglo XX*, realizan la selección de diversas aproximaciones acerca del desarrollo de este género durante el siglo anterior, resaltando a los autores más reconocidos a través de sus

obras y ofreciendo como resultado un panorama amplio de las diversas tendencias cuentísticas, que permite comprender gran parte de la evolución de esta narrativa breve.

De otro lado, algunos estudios acerca del cuento se realizan también desde las ciencias sociales, donde se retoman como fuentes secundarias, porque proporcionan información sociológica sobre determinadas épocas, costumbres y rasgos etnográficos. Como resultado se obtienen análisis de tipo cultural y antropológico.

Tan solo por citar un ejemplo, se tiene en cuenta la producción de Jorge Eduardo Suárez (2011a) en el texto titulado “La literatura testimonial de las guerras en Colombia: entre la memoria, la cultura, las violencias y la literatura”, donde se reconoce el valor del texto de ficción para la interpretación de los conflictos socio-históricos. Y en el estudio del mismo año, denominado “Literatura testimonial como representación de pasados violentos en México y Colombia” (2011b), donde analiza un texto correspondiente a cada país con el fin de introducirse en la comprensión de la realidad social. Este caso ilustra la tendencia de algunos investigadores que beben de la literatura para incorporarse en el análisis de aspectos sociales, debido a que el texto ficcional aporta de manera indirecta información temporal y cultural. Además, al adentrarse en la psicología de los personajes, los textos de ficción también permiten aproximarse a la complejidad de la condición humana; representada en ellos.

Es preciso reconocer la dificultad de reducir la definición de “cuento” a unas cuantas palabras, no obstante se requiere una explicación puntual que en ningún momento pueda excluir otras dilucidaciones emanadas desde la teoría literaria, puesto que variadas definiciones pudieran contar con igual o mayor validez, dependiendo del contexto.

Toda definición de cuento debe ser tentativa, dejando abierta la posibilidad de considerar otras opciones, debido a aspectos pendientes que continúan sin un esclarecimiento preciso haciendo que la explicación de este género se torne siempre temporal. Carlos Pacheco en *Del cuento y sus alrededores* (1993) admite que “el cuento es una relación corta cerrada sobre sí misma, en la cual se ofrece una circunstancia y su término, un problema y su solución”. Se insiste que esta delimitación es plausible aunque no agota el significado del género. En este caso se toma distancia de otras definiciones obedeciendo a una elección práctica, sin demeritar a reconocidos teóricos que se han pronunciado al respecto.

Los estudiosos del cuento, Poe y Cortázar, coinciden en señalar la brevedad como la principal virtud del cuento y en destacar el desenlace como su gran preocupación preliminar. No obstante se opta por preferir que las caracterizaciones del género se examinen de manera independiente, debido a que cada una ofrece sus propias bondades y por ende es pertinente que se observen en su especificidad.

### **b. Definición de violencia política**

Desde la sociología, la “violencia política” es una denominación entre otras, que procura dar un nombre a la situación de confrontación armada por móviles ideológicos. Es un concepto que cobra validez dependiendo del contexto, y se usa frecuentemente a la par de otras variables como: “guerra civil” y “conflicto armado”. Dichas definiciones y sus diferenciaciones consolidan una polémica que aún sostiene nutridos debates en este país, debido a la persistencia de este fenómeno a lo largo de su historia. A partir de la década del 60, se inician estudios académicos en la Universidad Nacional de Colombia, en manos de reconocidos estudiosos, entre ellos Orlando Fals Borda. Este tipo de acercamientos se han extendido hasta el presente, y posiblemente se

prolonguen por tiempo indefinido, debido a la vigencia de esta problemática. La violencia política es un tema que por su complejidad y trascendencia, se retoma por los artistas, entre ellos los escritores, como una cuestión novelable, convirtiéndose en un tópico relativamente recurrente en el cuento colombiano contemporáneo y configurándose como un posible lugar común.

El CINEP (2011: en línea) afirma que “la violencia política es ejercida como medio de lucha político-social con el fin de mantener, modificar, subsistir o destruir un modelo de Estado o sociedad o también para destruir o reprimir a un grupo humano con identidad dentro de la sociedad por su afinidad social, política, gremial, étnica, racial, religiosa, cultural o ideológica, esté o no organizado”. La elección de esta definición se debe a la importancia concedida a los estudios realizados por este organismo en torno a fenómenos sociales, centrados en los actores armados y la dinámica del conflicto armado en Colombia.

La violencia política es un tema que ha ocupado extensas líneas en los Estudios Humanísticos, especialmente en la sociología y las ciencias políticas, porque constituye un fenómeno social que atraviesa diferentes esferas de tipo cultural, económico e histórico. En esta monografía se reconoce la magnitud y la trascendencia de este tópico, sin embargo no se ahonda en posibles esclarecimientos debido a que en este caso, la preocupación se centra en su representación en los cuentos colombianos contemporáneos.

### **c. Cuento colombiano y la violencia política**

En Colombia existe un amplio imaginario acerca de la literatura de la Violencia, debido a la proliferación de novelas acerca de este tópico. Se ha llegado a rotular este fenómeno bajo el título de “Novela de la Violencia”, y en torno al tema existe una amplia divulgación, sin embargo acerca de los cuentos, se han dejado muchas líneas aún sin escribir.

Los cuentos acerca de la violencia política en Colombia tienen una trayectoria de publicación, que trasciende la centuria. Y entre los estudios literarios realizados sobresale el análisis clasificatorio, el cual permite seccionar a partir de criterios relativamente subjetivos, la producción cuentística. A continuación se ofrece un recorrido breve alrededor de la relación entre cuento y violencia política, para ello se tienen en cuenta los antecedentes de esta indagación respecto a la producción, divulgación y aproximaciones.

En el texto *Lugares Ajenos* (2001) se realiza una trayectoria acerca de la publicación del cuento en torno a la violencia política. En primera instancia se menciona la revista *El Cascabel*, encargada de realizar un concurso de cuento, durante el año 1901. De allí surge la publicación titulada *El Recluta*, obra conformada por ocho historias que recrean la experiencia de personajes enfrentados al oficio militar.

En segundo lugar, se menciona el concurso realizado por periódico *El Tiempo* en 1959, en donde los tres textos ganadores coinciden en recrear el asunto de la violencia. Ellos son “La duda”, de Jorge Gaitán Duran, “Aquí yace alguien” de Manuel Mejía Vallejo y “Batallón antitanque” de Gonzalo Arango. Dicha concurrencia, de fabular el asunto de la violencia política obedece a la responsabilidad del escritor con el momento histórico del país y su situación social. Finalmente EAFIT en esta obra, *Lugares Ajenos*, divulga el producto de su convocatoria a propiciar la representación del asunto de la desaparición forzada, uno de los tipos de violencia política que con mayor reiteración se ha representado en la cuentística reciente del país. Esta regularidad se debe en gran medida al empeño de diferentes organizaciones, dedicadas a realizar trabajo social con dolientes de las víctimas de la violencia política.

Anteriormente Ruíz y Solanilla (1977:7-240), compiladores de *Crónica imaginaria de la violencia colombiana*, publican veinte cuentos en cuya introducción se esclarece la pertenencia de los autores a diversas ideologías. Se dice que entre ellos hay liberales, comunistas de todas las tendencias, entre otros. Estos autores convergen en un factor dominante que consiste en la preocupación por la vida nacional, reinventando entonces la violenta realidad del momento histórico que les atañe.

Luego, Escobar y Bedoya (1979), compiladores de *El cuento de la violencia en Colombia*, realizan este trabajo desde el interés académico por el análisis sociocrítico, de este modo evidencian su sensibilidad ante la recurrencia de la violencia política como un eje temático en los cuentos de la época. Contribuyen a la valoración estética, mediante el comentario y la reseña, concentrándose en el aspecto literario-social.

Más tarde, Peter Shultze-Kraft (2001), compilador de la antología *La horrible noche; relatos de violencia y guerra en Colombia* realiza una selección de 26 autores, atendiendo a su gusto particular como traductor de literatura colombiana al idioma alemán. Durante su estadía en el país, se encuentra motivado por la situación social que le rodea, por ello se detiene en recoger algunos cuentos que representan su visión particular de los acontecimientos históricos colombianos con pretensiones meramente literarias.

Recientemente, en 2009 se publica *Cuentos para no olvidar el rastro*, una selección de una veintena de cuentos elegidos entre 427 como resultado de la convocatoria del Concurso nacional “Sin rastro”, evento que propende la fabulación de la desaparición forzada. Esta propuesta se realiza por la Universidad Javeriana, en compañía de organizaciones no-gubernamentales, con la intención de contribuir a la memoria escrita.

Entonces, se puede mostrar que el cuento colombiano y la violencia política aparecen, a partir de los concursos y antologías, como mecanismos principales de la producción y acopio de textos. Estas estrategias de divulgación permiten visibilizar la producción cuentística en Colombia, que de otro lado se realiza de manera dispersa, escabulléndose con frecuencia a la crítica y demás investigaciones académicas. Se reconoce entonces que otros cuentos acerca de la violencia política quedan exentos de reconocimiento, en este caso se opta por seguir la tendencia del rastreo de las antologías como formas tradicionales de difusión del género en este país.

Entre los análisis más representativos acerca de la relación entre literatura y violencia política, se pueden encontrar los de Luis Iván Bedoya (1989), Augusto Escobar (1987), Isaías Peña (2002), Jaime Alejandro Rodríguez (2004), Cristo Rafael Figueroa (2004) y Pablo García (2006). Estas apreciaciones conforman el antecedente académico de esta indagación, coinciden en optar por la clasificación como principal recurso para la aproximación. La clasificación, de tipo temático y temporal, constituye el método más empleado para el acercamiento al cuento colombiano acerca de la violencia política.

Bedoya en el artículo titulado “El cuento de la violencia en Colombia: la fabulación de la vida o la imaginación de la muerte”, determina las historias en dos tendencias, vida y muerte. La primera caracterizada porque “la vida se convierte en pura fabulación; es decir en obra de la imaginación, el deseo, el proyecto mental y emocional” (Bedoya 1989:53). La segunda tendencia, se distingue porque “la muerte puebla como espectro no sólo amenazante sino con la presencia de cadáver, la cotidianidad embargada por el miedo, el terror, el acecho enemigo, el bombardeo en la vigilia y en el sueño, los muertos en la corriente de los ríos, en las plazas, en las calles, en los campos, en los trenes, en la fantasía y en la sangre” (1989: 54). Este análisis es importante porque

es un acercamiento de corte sociocrítico realizado a la cuentística de la violencia política en Colombia, tomando aspectos psicológicos para la dilucidación de los textos.

Finalmente concluye, después del rastreo por ocho obras narrativas reseñadas brevemente, que “el cuento de la violencia se ha tratado de la historia fabulada en la red pulsión vida-muerte que ha generado maravillosamente mecanismos, procesos, movimientos, acciones y versiones dinamizadoras de una realidad social, efecto y causa de una violencia denominada como imaginación de la muerte y fabulación de la vida” (1989:57). Esta apreciación, de tipo psicoanalítico, inspirada en las pulsiones freudianas, asocia los cuentos con la representación de vida y muerte. Según sus palabras es fruto de las “posibilidades abiertas de la imaginación y su concreción literaria” (1989:57)

De otro lado, Escobar, en su texto “Una literatura entre la imaginación y el miedo”, plantea una periodización que presupone que:

En una primera etapa la literatura de la Violencia sigue paso a paso los hechos históricos, toma el rumbo de la violencia y se pierde en el laberinto de muertos y de escenas de horror. Se nutre y depende absolutamente de la historia [Historia con mayúscula]. Pero poco a poco, a medida que la violencia adquiere una coloración diferente a la de los bandos en pugna, los escritores van comprendiendo que el objetivo no son los muertos sino los vivos, que no son las muchas formas de generar la muerte (tanatomanía), sino el pánico, que consume a las próximas víctimas” (Escobar 1987:en línea).

Esta valoración cobra importancia porque se remite al compromiso del autor con la sociedad de su tiempo. En esta misma línea se sitúa Pablo García Dussán en su ensayo “Literatura thanática: búsqueda de una memoria común” donde sostiene que en las últimas cinco décadas la literatura colombiana ha sido propensa a lo “thanático”, ya que opta por lo sórdido y lo caótico. Entre esta caracterización incluye tres subgéneros que son la novela de la violencia, la sicaresca y la novela

histórica. Acerca de esta última, demarca que su aparición se debe a momentos de coyuntura que obedecen a una necesidad sentida de adquirir un imaginario identitario colectivo a través de la ficción. Por lo visto, la presencia de una literatura acerca del tópico de la violencia política tiene un imaginario trascendente en la literatura colombiana, aspecto que sirve de eco a la reincidencia de la temática en los cuentos colombianos contemporáneos.

Además agrega, en el mismo texto, que la aparición de este tipo de literatura se puede interpretar como el síntoma ante la imposibilidad de conciliar con el otro en el plano socio-político, teniendo en cuenta que ella “manifiesta un malestar en el presente de la sociedad que tiene raíz en el pasado” (García 2006:en línea). Dicha literatura thanática o perversa, caracterizada por su crudeza e hiperrealismo, se acentúa a partir de la segunda mitad del siglo XX. Esta denominación resulta interesante puesto que actualiza la relación de una literatura de la violencia con el contexto socio-político del país, sugiriendo que es un tipo de ficción arraigada en el compromiso con la época y su devenir histórico. De esta manera se reconoce un vínculo entre la literatura y la historia, atendiendo a la necesidad de narrar ficticia y subjetivamente la interpretación de unos acontecimientos, que resultan fijados en la memoria colectiva del pueblo.

Posteriormente Isaías Peña Gutiérrez, en su texto *Ensayos y contraseñas de la literatura colombiana (1967-1997)* alude a la literatura de la Violencia:

como la que se escribe desde 1948 hasta el Frente Nacional. Posteriormente la literatura lleva el nombre de este pacto político (véase literatura de Frente Nacional). En este periodo surge la generación Mito [perteneciente a la revista literaria del mismo nombre], el Nadaísmo y una serie de escritores que se encargan de dar cuenta del fenómeno social de la violencia desde el punto de vista de la literatura. (Peña 2002: 280)

Es conveniente señalar que Peña coincide con Escobar, en tanto que ambos reconocen la existencia de una literatura que se ajusta a la intención de convertirse en representación de los acontecimientos históricos, cuya motivación es la pretensión de conservar una memoria colectiva sin mayor exploración estética. Más tarde, en un segundo momento, la literatura retoma el tema de la violencia de una manera menos comprometida, asumiendo una posición independiente en la que se desembaraza de la tarea del registro y se sitúa en su terreno esencial, la ficción.

Jaime Alejandro Rodríguez (2004:28-33), continúa la línea clasificatoria, comúnmente desarrollada en las antologías, expresándose de la siguiente manera:

la narrativa ha pasado de un modo modernista (artístico) a una narrativa de la violencia (modo de observación) para desembocar en una síntesis más o menos ecléctica o posmoderna de las dos tendencias. La Historia [con mayúscula] como la narración literaria usan la misma herramienta: la palabra escrita. La historia en búsqueda de la verdad, la literatura para proponer alternativas a esa supuesta verdad, la literatura sugiere no tanto un esto fue así sino un esto pudo ser así o un esto habría sido así. (Rodríguez 2004:30).

De esta manera, el autor pone límite entre la historia y la literatura, estableciendo una distancia necesaria para el abordaje de este tópico. Simultáneamente, determina la proximidad material que las acerca basándose en la consideración de que ambas son tipos de narrativas, es decir, son usos distintos de un lenguaje para contar, que las sitúa en un nivel que implica obligatoriamente un mayor o menor énfasis en la fabulación.

Cristo Rafael Figueroa Sánchez (2004: en línea) ofrece una continuidad a este tipo de estudios clasificatorios. En su texto “Gramática-violencia una relación significativa en la narrativa de la segunda mitad del siglo XX”, realiza un arqueo riguroso por los estudios presentados en Colombia acerca de la relación literatura-violencia, reconociendo en ellos tres etapas que

determina como Narrativa en la Violencia, Narrativa de la Violencia y Violencias Múltiples. Para caracterizarlas comenta las novelas más representativas. Este estudio resulta interesante en tanto realiza un resumen de los acercamientos más conocidos y por ende permite la observación de una panorámica amplia.

En la reseña de *Ensayos críticos sobre cuento colombiano del siglo XX*, se realiza una síntesis comentada en la que alude a dos aspectos importantes que son: primero, la representación de la violencia como un eje temático reconocido en la cuentística colombiana contemporánea, “con el enfoque específico en la memoria de las víctimas y no en los hechos violentos” ( Caballero 2012: 144) y segundo, un posible parentesco del cuento con otros géneros híbridos que fluctúan entre el periodismo y la literatura, como son la crónica y el testimonio, los cuales se interesan en “combatir el oficialismo, prestarle la voz al marginal y, entregar un texto con una mínima intervención del escritor” (2012:144).

Este último aspecto es bastante discutible, ya que el escritor se vale de una estrategia de representación al imitar el discurso no-oficial, haciendo aparecer a la víctima como voz narradora de su tragedia. Esta cuestión es propia de la fabulación, es decir de la creación literaria, y en ningún momento debe confundirse con la desaparición de un narrador, y aún menos con la disolución del autor.

Retomando el mecanismo de aproximación, la clasificación a pesar de ser una estrategia taxativa, es la metodología más usada para la aproximación a la literatura acerca de la violencia en Colombia. Esta indagación continúa en esta línea, ya que propone una división de los cuentos a partir de las categorías sociocríticas de ideosema e ideologema, teniendo en cuenta la estructura textual en relación con las prácticas y los discursos sociales. Se diferencia de otras clasificaciones

en el establecimiento de un diálogo con fuentes externas, principalmente pertenecientes a Foucault y Nietzsche, con el propósito de adentrarse en una interpretación un poco más amplia.

#### **d. Corpus de cuentos**

El corpus obedece a los siguientes criterios: 1. *Temporalidad*, porque existe el interés de observar la manera como este inicio del siglo XXI representa la violencia política en su cuentística 2. *Heterogeneidad*, porque se propende tener en cuenta la diversidad de autores emergentes, obviando el canon literario perteneciente al “cuento en Colombia”. En esta aproximación se busca la novedad, se opta por un grupo de cuentos y autores que en su mayoría aún se encuentran en el anonimato y se augura que podrían trascender en el tiempo debido a su intensidad narrativa.

A continuación se enumeran los cuentos seleccionados como corpus:

1. “El asunto García” (2000), Orlando Mejía
2. “Septiembre de 1901” (2000), Policarpo Varón
3. “Alarma general” (2001), Nicolás Suescún
4. “Cruce de Miradas” (2001), Pablo Montoya Campuzano
5. “Razia” (2001), Pablo Montoya Campuzano
6. “El combate” (2001), Harold Kremer
7. “El ataque” (2002), Leonardo Pena Calderón
8. “Los confusos” (2004), Harold Kremer
9. “Mi querida señora” (2004), Ricardo Silva Romero
10. “La guerra civil” (2004), Álvaro Pineda Botero
11. “Nena y nada más” (2007), Andrés Arias
12. “El día menos pensado” (2007), Carlos Orlando Pardo

13. “Un ángel terrible” (2008), Juan Manuel Roca
14. “El otro 9 de abril” (2008), Miguel Fernando Mendoza Luna
15. “Aquel 9 de abril” (2008), Miguel Ángel Arévalo Duque
16. “Aves casi extintas de la cordillera central” (2008), Ben Fountain
17. “Sin nombres sin rostros ni rastros” (2008), Jorge Eliécer Pardo
18. “Esa rabia que dejaste a mi lado” (2008), Juan Carlos Restrepo Rivas
19. “El dictador” (2009), Carlos Arturo Gamboa Bobadilla
20. “Confundidos y armados” (2010), Joel Andrés
21. “El silencio en la oreja de Jimmy” (2010), Reinaldo Spitaletta
22. “El desaparecido” (2010), Reinaldo Spitaletta

Estos 22 cuentos se justifican como conjunto, a través de las siguientes recurrencias: primero, la instalación de un yo que lleva las riendas de la narración, el cual actúa como personaje protagonista y crea el efecto de una versión de primera voz. Segundo, la referencialidad histórica, o sea la recurrencia a acontecimientos grabados en la memoria colectiva de Colombia como detonantes de la ficción. Tercero, la inserción de una voz autorizada, en este caso el periodismo, se inserta el texto informativo en el artificio de una versión legítima.

En cuanto a la apuesta teórica, se parte desde la sociocrítica de Edmond Cros, en las categorías de ideosema e ideologema, y se extiende hacia un diálogo con dos autores, ellos son Michel Foucault y Friedrich Nietzsche.

#### **1.4 La sociocrítica**

Edmond Cros es un hispanista francés, profesor universitario reconocido por su labor en el Centro de Estudios e Investigaciones Sociocriticas de Montpellier. En su línea de análisis

considera que la literatura puede comprenderse a través de la totalidad histórica en donde se encuentra inmersa. Como existen diversos autores que abordan enfoques de este tipo, se aclara que en esta aproximación se tiene en cuenta únicamente este referente, y de él, solamente dos de sus categorías, ideosema e ideologema.

La sociocrítica es un tipo de análisis que parte de la relación entre la literatura y la sociedad instaurándose como una respuesta a la sociología de la literatura, y mostrando especial interés en el hallazgo de las estructuras sociales reproducidas en el texto de ficción. En ella se encuentran elementos de aproximación que resultan valiosos en investigaciones literarias, cuyo foco de atención radica en la mirada del asunto social. Su desarrollo bibliográfico, consistente en diversos artículos que ilustran la teoría, se puede encontrar en [www.sociocritique.fr](http://www.sociocritique.fr) y en dos fuentes físicas que son “Literatura, ideología y sociedad” (1986) y “Sujeto cultural, psicoanálisis y sociocrítica” (1997).

En el primero de estos textos se puede encontrar una aproximación a la picaresca española, mientras que en el segundo se puede concluir que todo artefacto artístico, como la pintura y el cine, resulta sensible a la observación sociocrítica. En esta monografía se opta por el primer texto, de allí se valoran especialmente dos categorías, ideosema e ideologema, ambas resultan apropiadas para la indagación porque permiten vislumbrar la reproducción ideológica que ejercen las prácticas y los discursos sociales en el corpus de cuentos.

El ideosema y el ideologema son posiblemente el resultado de las construcciones sociales y representacionales del concepto de violencia política, puesto que son formas de insertar el imaginario colectivo al interior de los textos de ficción, a grandes rasgos se define el ideosema

como la reproducción de una práctica social en una textual, y el ideologema como una noción relativamente subyacente, de tipo semio-ideológico en el texto de ficción.

## 1.6 El ideosema

El ideosema es una categoría de análisis, acuñada por Cros, cuyo punto de partida es la definición de texto. Según Cros (1999:61-76) el texto es un encabalgamiento de representaciones, es decir, un engranaje donde varios sistemas se articulan generando una estructura, que constituye, finalmente, la literariedad. Esta estructura se presenta en una superposición de articulaciones que conforman un sistema semiótico, que a su vez, alberga varias microsemióticas, pequeñas partículas que se consideran signos, consideradas como ideosemas.

Los ideosemas describen relaciones ubicándose unos sobre otros. Éstos se “transforman, desplazan, reestructuran el material lingüístico y cultural, lo convocan por medio de afinidades o contigüidades de estructuraciones, programan el devenir del texto y su producción de sentido” (Cros 1999:65). Son categorías imbricadas en el tejido textual, actúan en conjunto y están explícitas. Los ideosemas se deben entender como sistemas, redes de trazos discursivos de diferente naturaleza que estructuran la legibilidad, la aptitud para transcribir y expresar el aspecto social, en el texto de ficción.

Cros (1999:62), para ilustrar el ideosema, propone un ejemplo con el texto *El Lazarillo de Tormes* (España siglo XVI), concentrándose en algunos rasgos formales persistentes en la literariedad, que se consideran como reproducciones de las prácticas sociales de su época, dejando en evidencia el traslado de lo no- discursivo a lo discursivo. En la España del siglo XVI hay una práctica ejecutada por el tribunal de la Inquisición, cuya forma involucra la confesión y la autobiografía. En estas prácticas se adopta el discurso jurídico, impuesto por el catolicismo de

la época, el cual propende la documentación del relato verbal que ofrece el infractor acerca de su vida, contenida en una serie de acontecimientos que resultan plasmados en una doble vía; la confesión y la autobiografía. Se considera este tipo de discurso una reproducción de la ideología institucionalizada, en tanto la Inquisición española dependía directamente de la Corona. La picaresca es una imitación del discurso jurídico, pues alberga huellas discursivas instaurándola como un tipo de réplica.

En este punto conviene traer a colación a Roberto González Echevarría, quien en su texto *Mito y archivo (2000)* hace alusión a la inserción de discursos de tipo jurídico y antropológico en la literatura latinoamericana según la época, este aspecto se refleja en este corpus. Los cuentos colombianos contemporáneos conservan vestigios de estos discursos, pues introducen la confesión y la autobiografía.

La confesión y la autobiografía confluyen en un relato de vida, donde el relator ofrece en sus propias palabras un discurso híbrido entre la oralidad y la escritura, la voz sufre una transformación cuando se representa en el papel, a través de la transcripción efectuada por el escribano. Este último, sujeto ilustrado que tiene acceso al código escrito, se encarga de recoger al pie de la letra las palabras del infractor, cuidándose de diferenciar las voces, para que el resultado sea un texto con dos formatos imbricadas.

En este clásico de la picaresca española, el traslado del discurso oral al escrito se materializa por medio de un cambio en la instancia narrativa, donde se representan ambas voces, la del transcriptor en los encabezamientos y la del confesor en la diégesis. Este cruce de dos narradores hace que el texto sea, en primera instancia un ejercicio de escritura de sí, donde un “yo” escrito por la empuñadura de “otro”, se revela a sí mismo. Además constituye un ejercicio de poder de

parte de la ideología eclesiástica, que pone sobre el papel el comportamiento del transgresor convocando la esfera jurídica, con el fin de la asunción de la culpa.

Este texto, que articula varias prácticas sociales de índole religiosa, incluye además el discurso epistolar, el cual se instala en la alusión a un destinatario virtual al que se le invoca a través de la expresión “Vuestra merced”. Este llamado a un posible lector revela una relación entre escritura-lectura, que da cuenta de un aspecto significativo del contexto socio-histórico de la España del siglo XVI, y es el asunto de la alfabetización, que, en aquel entonces, es una práctica social de la clase social ilustrada.

Este ideosema revela aspectos sociales que trascienden su época, reproducidos en el texto de ficción, concernientes a la influencia de la Iglesia y a su relación con la escritura, la cual es, principalmente, generadora de costumbres y producciones textuales como la autobiografía, la confesión y la epístola. Estas formas escriturales aparecen en el cuento colombiano contemporáneo, configurando el ideosema, o sea reproduciendo prácticas sociales en prácticas textuales. Dicha correspondencia muestra que estas tipologías textuales han permanecido en el tiempo, logrando colarse en la cuentística contemporánea donde constituyen maneras de apropiación de la escritura que se insertan en la narrativa breve, como huellas de una tradición ancestral. El ideosema no se limita a ser un reflejo, en cambio constituye un tipo de incorporación más compleja en cuanto es una inserción del aspecto social en el texto.

### **1.7 El ideologema**

El ideologema es una categoría originada en la Sociología de la literatura e introducida en el análisis literario por Mijail Bajtin, Julia Kristeva y Edmond Cros. En este punto, se retoma el desarrollo del ideologema con el propósito de dilucidar su consolidación como categoría de

análisis. Se reconoce que opera como una construcción semio-ideológica que da cuenta de la traslación por diversos discursos en diferentes sentidos.

Bajtín (1975) desde la sociología de la literatura, entiende el ideologema como “formas ideológicas, imaginarios sociales que nos transmiten los signos”. Agrega, en el mismo texto, que “los ideogramas se pueden comprender como supuestos discursivos, antagonismos ideológicos, luchas, proyecciones del imaginario social en el texto, reactualizaciones, y revalorizaciones”. Es decir, el ideologema es una parte ideológica transmitida por el texto que trasciende sus niveles, relacionando el significado explícito, con aspectos que se encuentran entre líneas, de manera insinuada y sugerida.

Kristeva, desde la semiótica, sostiene que el ideologema “es una función intertextual que se puede leer materializada en los diferentes niveles del texto y se extiende a todo lo largo de su trayecto, dándole sus coordenadas históricas y sociales” *Semiótica I* (1978:148). En otras palabras es una parte literal donde convergen diferentes cargas semánticas como producto de la transformación social y cultural de los discursos a través del tiempo.

Cros, desde la sociocrítica, añade que el ideologema es un “microsistema semiótico-ideológico subyacente en una unidad funcional y significativa del discurso, el cual se organiza en torno a unas dominantes semánticas y una serie de valores que permanecen en fluctuación” (Cros 1999: 85-91). Esta categoría de análisis, reúne la dimensión social y cultural de la palabra, partiendo de una función ideológica, desde donde se expande, modificándose y actualizándose, hacia otras tipologías de discurso. Un discurso que se inserta en otros discursos. Los tres autores Bajtín, Kristeva y Cros coinciden en identificar el ideologema como una entidad presente en el texto de ficción que da cuenta de un sentido diacrónico e interdiscursivo que es preciso esclarecer.

Cros (1999:86) en el texto “Para una nueva definición del ideologema” propone, el ideologema “patrimonio”, argumentando que esta noción realiza un desplazamiento entre discursos, transfiriéndose desde un referente simbólico hacia una acepción más concreta. Inicialmente se entendía el patrimonio como el acto de heredar el nombre del padre, es decir el apellido, que constituye un bien simbólico. Posteriormente, se moviliza hacia un referente tangible, la herencia de un capital, el cual es un bien económico. Dicha transición permite evidenciar la movilización a través de las ideologías, del idealismo al materialismo, configurando la adquisición de nuevos sentidos gracias a los usos-contextos donde logra adentrarse.

La eficacia ideológica del ideologema consiste en la infiltración en otra práctica discursiva, constituye una abstracción que se extrae del nivel semántico y pragmático, manifestada en una alteración, en directa relación con el componente ideológico puesto que el cambio de sentido, consecuentemente, posibilita la transformación del uso. Es una nueva apropiación de la palabra in situ, y por ende, se constituye en una noción flexible que se transforma discursivamente y adquiere nuevas significaciones más o menos concretas, moviéndose irregularmente entre la denotación y la connotación. En síntesis, el ideologema constituye una pieza que se cuela en diversos contextos, reproduciéndose en el texto de ficción gracias a su trayectoria discursiva.

Los ideogramas presentes en el cuento colombiano contemporáneo son principalmente “tensión y “castigo”, ellos muestran las huellas de diversos discursos, entre ellos están *religiosos*, respecto a la relación entre personajes y sus creencias, *filosóficos*, en el vínculo entre ética y moral del personaje, *económicos*, en cuanto a la relación pago-deuda, *sociales*, en los imaginarios y representaciones (memoria colectiva) de la violencia política y *antropológicos* en la relación entre personaje y su humanidad de papel que finalmente también involucra una psicología

ficcional. Por ende la tensión y el castigo son ideologemas, en tanto aparecen en diversos discursos filtrándose una y otra vez, adquiriendo matices que señalan su trasegar diacrónico.

## 2. El ideosema testimonio en el cuento colombiano (2000-2010)

El testimonio puede entenderse como una práctica social, como tipología textual y, además, como ideosema. Como práctica social, el testimonio es un acto con palabras que se ejecuta ante una autoridad. Posee una estructura discursiva de tipo narrativo, que, a su vez, implica una transición entre códigos que van de la oralidad hacia la escritura, configurando así un documento que llega a ocupar un estatus de “verdad”, debido a su preservación física, al valor social de la escritura y a una cierta tendencia a reproducirse en otros tipos de texto.

El testimonio, como tipología textual, es un tipo de género híbrido, ubicado entre el estilo periodístico y el literario. Huertas en su artículo “El postboom y el género testimonio”, sostiene que “la hibridez del testimonio se comparte con otros géneros como la autobiografía y el relato histórico” (2007). Algunas de sus características son la representación del lenguaje coloquial, la instalación de una instancia narrativa en primera persona, y la alusión a hechos históricos a través de versiones espontáneas, que se sitúan alternativamente al discurso oficial.

En el corpus de cuentos colombianos estudiado se encuentra el ideosema testimonio en cinco cuentos: “Aquel 9 de abril” (2008), “Alarma general” (2001), “Mi querida señora” (2004), “El dictador” (2009) y “Nena y nada más” (2007). En los primeros cuatro se reproduce e imita la escritura de sí, a través del diario personal, la carta y el discurso político del gobernante. Y en el quinto, el discurso periodístico se representa a partir de la anécdota, imbricando otras prácticas informativas como el testimonio, la confesión y el diálogo. Los cinco cuentos tienen en común el artificio de la exacerbación de un “yo” que cuenta su historia.

De otro lado un fenómeno textual similar al testimonio aparece en el corpus de cuentos colombianos contemporáneos. Esta variedad se denomina “géneros intercalados” y fue acuñada por Mijail Bajtín(1975) en *Teoría y estética de la novela*. En este corpus aparece en dos casos,

en “Esa rabia que dejaste a mi lado” (2008) y en “Aves casi extintas de la cordillera central” (2008), en ambos se inserta la nota periodística generando un cruce de voces. Es necesario tener en cuenta la diferencia, para ello se recuerda que ideosema es la reproducción de lo no-discursivo a lo discursivo, mientras que “género intercalado” es la inserción de un discurso en otro, conservando su estructura textual.

Con el fin de señalar la distinción teórica entre Cros y Bajtín se admite que cada caso, ideosema y géneros intercalados, posee una estrategia narrativa diferente. En este apartado se excluye ésta última porque no corresponde a la consideración Crosiana. Sin embargo se reconoce que ambas maneras de representación, coinciden en el efecto de testimonialidad, es decir en el artificio de ofrecer una documentación de los acontecimientos y su traslado a códigos de tipo oral y/o escrito.

De regreso a la teoría de Cros, a continuación se desarrolla en el corpus de cuento colombiano contemporáneo el hallazgo del ideosema testimonio, específicamente en la representación del diario, la carta, el discurso político y la hibridación del género anecdótico, ubicado entre las tipologías literaria y periodística.

## **2.1 El Diario**

En el cuento “Aquel 9 de abril” (2008), de Miguel Ángel Arévalo Duque, se narra la historia de una mujer ama de casa, en su vida cotidiana durante los días previos y posteriores al 9 de abril en Bogotá. Ella es la protagonista de su diario, el cual revela una narración defectuosa en el nivel orto-estilístico mientras cuenta los acontecimientos personales y los hechos socio-históricos propios de esta época. El ideosema testimonio se articula con la confesión y autobiografía como una expresión que da fe de la existencia de un personaje en medio de una coyuntura política. El

cuento tiene un pie de página que indica que fue un documento encontrado en aquel entonces y que se transcribe por el valor histórico de los acontecimientos.

En este cuento se configura el ideosema testimonio a través de la materialización de un diario íntimo representado al pie de la letra, el cual ofrece una experiencia de vida particular enlazada con el acontecimiento político de El Bogotazo. De esta manera se configura una voz que desde la esfera privada describe su propia vida, y, simultáneamente, se sumerge en circunstancias de orden público tales como el linchamiento, el asesinato, el saqueo y el caos generalizado. Estas referencialidades traen a colación el discurso oficial acerca de estas fechas.

La instalación de un “yo” femenino, como instancia narrativa, entrega la diégesis en primera persona usando un tipo de lenguaje próximo a la oralidad, proponiendo así un tono informal que pretende desdibujar la línea entre el lenguaje literario y el habla ordinaria. Este personaje es la voz de la versión marginal puesto que su expresión denota una incipiente alfabetización, materializada en el incumplimiento de las normas lingüísticas.

Durante mucho tiempo el código escrito ha sido revelador de la clase social debido a que, en principio, la alfabetización estuvo restringida a una jerarquía social ilustrada, que accede a la educación y tiene el poder de divulgar su producción escrita. En este contexto, se sitúa este diario como una escritura marginal, puesto que las falencias ortográficas develan el origen de una pseudo-autora que de manera incipiente accede a la escritura, aún sin el conocimiento de sus reglas formales.

Este aspecto se representa en algunos errores como: la omisión de mayúsculas, la confusión de letras (d/b); “chuladita” en vez de “chulabita” (la forma correcta es chulavita con “v”). Cuestiones que dejan al descubierto que este diario es un tipo de escritura para sí, que deviene de

una cultura logo-céntrica, centrada en la escritura, que impone este código escrito como medio de certificación; lo escrito, escrito está. Además la escritura evidencia la clase socioeconómica, el nivel educativo y el perfil del personaje que se transcribe en su escritura.

Michel Foucault, en su texto *Tecnologías del yo*, se manifiesta respecto a la funcionalidad ideológica de este tipo de texto, el diario. Sostiene que la sociedad fomenta este tipo de ejercicio, entonces se lee que “las técnicas de la escritura para sí, no las inventa el sujeto sino que le vienen dadas por la tradición cultural en la que se encuentra insertado” (1990:45-94). Se escribe para sí gracias a mecanismos sociales que coaccionan este tipo de expresión con diversos fines, de acuerdo al contexto. En este cuento la escritura del diario está ligada a la costumbre de registrar los actos pertenecientes al espacio íntimo, y convertirlos en aspectos de dominio público. Esta transición es determinada por la autoridad con el fin de suscitar juicios valorativos acerca del acontecer personal. El diario y el testimonio ascienden a textos jurídicos pues hacen las veces de documentos probatorios, útiles para impartir justicia acerca de determinados actos.

El diario crea la figura de un sujeto de escritura como transcriptor de sus propios actos, quien consigna materialmente su intimidad en el texto, ofreciéndola a la vista para una posterior meditación. Sugiere entonces una potencial observación externa por parte del otro, que actuaría virtualmente a manera de lector-regulador de su conducta. El diario y el testimonio fueron en el pasado prácticas escriturales de tipo religioso, que se fomentaban desde la Iglesia para la interiorización del autocontrol.

La escritura de sí, constituye la ilusión de la figura de un “yo” empoderado a partir de su acceso al código escrito, posible constitución como escritor, protagonista, espectador y juez de sus actos. Esta escritura finalmente resulta como un mecanismo de sometimiento, puesto que se configura

como un sujeto que se escribe a sí mismo y también se escribe para los demás. Es allí donde la escritura se convierte en un dispositivo de control y custodia por parte del poder institucional, puesto que se utiliza para la revisión de la conciencia, a manera de acto de contrición. En el cuento se corrobora en “aprovecho cualquier momento para escribir, ellos me dicen que voy muy bien, que compongo bueno y que tengo ojo para la ortografía que la prosima semana me enseñan las mayusculas” (Arévalo:71). La carencia de las normas escriturales tiene dos efectos aparentemente antagónicos, mientras desvirtúa la veracidad del testimonio en cuanto representa un bajo perfil, paradójicamente refuerza el planteamiento de verosimilitud debido a que se convierte en prueba fehaciente de una escritura a puño y letra.

Foucault (1990), en el mismo texto citado anteriormente, se remite a la sociedad greco-romana, en la cual se emplea la escritura del diario como una manera ética y estética de autoanalizar la experiencia vital, con el propósito de hacer de la vida una obra de arte. Con posterioridad, el cristianismo retoma esta costumbre como un ejercicio moral con el propósito de fomentar una auto-vigilancia, agregándole el advenimiento de la culpa. En este cuento colombiano contemporáneo se reproduce esta práctica social, convirtiéndose en la práctica textual que elabora la narradora a través de su producción diarística, de la cual se articula una autobiografía encadenada a una confesión. Dichas prácticas constituyen el ideosema testimonio, el cual da cuenta de la réplica de una ideología institucionalizada que se filtra en el texto de ficción.

Esta escritura de sí, a través de un diario íntimo, es una práctica desarrollada en el ascetismo con el objetivo de la auto-regulación de los comportamientos en la esfera privada, procurando la exclusión de los placeres, como una estrategia para la perfectibilidad del yo. Se instaura entonces la reflexividad e introspección como mecanismos que operan con una doble funcionalidad,

mientras cualifican al sujeto espiritualmente desde adentro, se previenen desde afuera potenciales brotes de rebelión. Durante el siglo XIX el diario es una condición de la vida monástica.

La narradora en primera persona, se representa en el diario, que funciona como dispositivo de confesión facilitándole el ejercicio de la responsabilidad frente a los pecados y transgresiones. En este caso la pseudo-escritora anónima admite la eliminación de su pareja. Este asesinato tiene un móvil político, en cuanto ella se declara liberal, en oposición al marido conservador. En esta narración se acentúa la influencia del contexto social en la intimidad del personaje, quien realiza el crimen enmarcado en ese abril de 1948, época del Bogotazo.

La voz del personaje femenino, revela a manera de confesión el crimen que se lee así: “forcejamos un momento y por poco me gana pero gracias a la santísima virgen llevaba el cuchillo” (2008:70), “fue solo echar mano y clavarlo en el cerdo chuladita que tenía en frente” (Arévalo 2008:70), “le pude decir en la oreja por el doctor gaitan chuladita malparido” (Arévalo 2008:70). La escritura suscita que la intimidad se traslade al dominio público. En este desplazamiento desde el texto diarístico hacia el documento, entra en juego el valor personal y social del texto.

Foucault (1990) se refiere a la escritura de sí como parte de las tecnologías de poder, las cuales actúan desde el exterior hacia el interior, es decir, desde la sociedad hacia los sujetos, a quienes resulta sometiendo a través del control sobre la conducta y el cuerpo, y a los que termina subyugando como a objetos domados. El ideosema testimonio revela en el diario parte de esta sumisión puesto que la escritura de sí, además de constituirse como un dispositivo de introspección, se torna en objeto de culpa que revela los actos transgresores. El diario es testimonio de la vida del autor, da fe de la conducta y el cuerpo, y por ende, es un mecanismo de

poder que actúa sobre la intimidad. El testimonio es un ideosema porque reproduce una práctica social en una de tipo textual, además se articula con el texto confesional que pertenece a la noción de escritura de sí, mencionada líneas arriba.

Pelizzaro (2010:en línea) en su tesis “Diarios públicos y privados”, retoma algunas consideraciones del diario como práctica antigua que deviene del interés por el conocimiento del sujeto. Sostiene que el diario adquiere mayor relevancia durante el siglo XIX, periodo en el que la antropología se acerca del individuo a través de la biografía. Este texto de naturaleza autobiográfica, se escribe frecuentemente en el Romanticismo puesto que durante este movimiento, filosófico y literario, se avanza hacia la Modernidad, centrándose en el individuo y sus conflictos. La representación del texto diarístico en un cuento colombiano contemporáneo da cuenta de una reproducción ideológica antigua que se filtra en la actualidad, teniendo en cuenta que esta periodicidad textual, de producción escrita diaria, podría trasladarse luego a la publicación del texto periodístico.

Este ideosema testimonio visibiliza al protagonista anónimo, autor de versiones y ficciones no contadas, desde la perspectiva literaria como una vía opcional que le confiere un lugar en el mundo a través de la fabulación. Se entiende entonces como un tipo de reproducción ideológica y también como la actualización del discurso antropológico, característico del siglo XX en la literatura latinoamericana.

## **2.2 La carta**

El ideosema testimonio se manifiesta a través de la carta en dos cuentos del corpus, en “Alarma general” (2001) y “Mi querida señora” (2004), en ambos aparece como un tipo de reproducción de la escritura de sí fomentada por la ideología religiosa. En el primero, se ajusta a una de las

técnicas de introspección, en cambio en el segundo transgrede este propósito, posicionándose como una carta comercial y de condolencia.

La carta es una reproducción de la práctica de auto-exámen, propiciada desde la filosofía y la religión como mecanismo para la perfectibilidad del yo. La introspección se propone anteriormente por Séneca, Marco Aurelio y demás pensadores partidarios del análisis interior de la conciencia, sin embargo en este cuento se subraya la alusión religiosa debido al contexto histórico colombiano, donde el catolicismo se constituye como una ideología institucionalizada.

Michel Foucault (1990:73) menciona el género epistolar como parte de las tres técnicas estoicas de la escritura de sí. Las cartas a los amigos constituyen una práctica ideológica localizada en los siglos I y II, cuando la introspección se vuelve cada vez más detallada en el seno del sistema religioso. La intención es que los amigos, en una relación de iguales, tuvieran la capacidad de colaborar mutuamente en la regulación del comportamiento, sirviendo de consejeros y confidentes y pudiendo compartir valoraciones correctivas para contribuir a su mejoramiento.

En el cuento “Alarma general” (2001:62-66), de Nicolás Suescún, se representa la epístola de un escritor anónimo que se autodefine como agente oficial. Esta voz, a través de una carta personal, narra las circunstancias particulares en torno a su trabajo y la situación social que le rodea. Este personaje que entrega la historia en primera persona por medio de una misiva, se dirige a un confidente extranjero, a quien le revela aspectos problemáticos de su oficio como parte de la fuerza pública en una ciudad caótica. Ambos, él y la ciudad, convergen en estado de alarma debido a la excesiva seguridad.

La carta se representa en varios aspectos, empezando por los encabezamientos, “Querido amigo” y “Querido: Esta carta la escribí anoche”. En esta inclusión del género epistolar se entiende como

una réplica de la introspección, fomentada por el catolicismo para desarrollar la autorregulación en la conducta de los individuos.

Foucault (1990) sostiene que las cartas a los amigos constituyen un mecanismo para profundizar la introspección del “yo”. En ellas se manifiesta la solicitud de un destinador que requiere el apoyo de un destinatario para incrementar su propia perfectibilidad. Las cartas son una práctica reflexiva que parte de una comunicación entre pares que se prodigan colaboración mutua para su propio mejoramiento.

El cuento a través de la voz del narrador en primera persona, muestra la solicitud de este soporte afectivo en las siguientes expresiones: “requiero tu colaboración”, “tú me conoces, me has leído”, “Te adjunto mi hoja de vida en caso de que la hayas extraviado”, “nos hemos comunicado constantemente”, “Solo a ti te puedo contar mis razones”, “Además te quiero mostrar, no sin orgullo, el manuscrito terminado del libro que he escrito”, “No te mande un e-mail porque ya sabes muy bien los problemas de seguridad en la red”, “Eres testigo de que me lo sabía casi todo de memoria” Suescún (2001:65). La proximidad entre destinador-destinatario revelan el ideosema testimonio representado en la escritura de sí; carta al amigo. Esta enumeración es una estrategia de análisis Crosiana y permite vislumbrar la insistencia textual de la práctica de una escritura de sí, materializada en la epístola.

De otro lado, la carta es una forma de control, cuya escritura se produce en una urbe sitiada por mecanismos de seguridad. La práctica escritural reproduce entonces la práctica social de su contexto, de tal modo, la reproducción ideológica de la carta actúa como un dispositivo que sigue la dinámica de supervisión del entorno en el cual se produce. En este cuento el género epistolar,

funciona como un tipo de auto-revisión, y se adhiere a la visión panóptica que instaaura el sistema de papel, a través de cámaras y turnos de acompañamiento en las calles.

Michel Foucault (1981) en su libro *Vigilar y castigar*, menciona la vigilancia como un mecanismo de poder, y realiza una definición de la mirada panóptica la cual se relaciona directamente con la atmósfera de este cuento. En ambos casos se refiere a la intervención de ciertos dispositivos creados por el poder hegemónico, con el propósito de controlar el cuerpo del otro, creándole un imaginario de ubicuidad impuesta por el control constante de la autoridad. La carta representa la relación de una triada, un yo- una ciudad- un destinatario, donde todos carecen de nombre, e instauran un nexo problemático en una atmósfera represiva y disciplinada, cuyo principal mecanismo de defensa es la imposición de una mirada omnisciente.

El ideosema testimonio ofrece declaraciones acerca de una sociedad controladora por medio de la representación del aparato represivo del Estado, encarnado en el narrador protagonista, quien emplea un discurso demagógico de alto perfil. La imbricación político-religiosa se lee en expresiones como: “Toda una vida entregada a la siembra del miedo para lograr la anhelada seguridad” (Suescún 2001: 65), “Aquí todo funciona, y los dispositivos de seguridad son incesantes. Nadie podrá eliminar la alarma general que gracias a Dios, nos mantiene con vida” (Suescún 2001:65), “Es una misma labor movida por una única fe, una única misión. Nosotros tu y yo, somos los dos apóstoles de esta causa digna de armados y valientes campeones, montando sus briosos caballos blancos, blancos como la paloma de la seguridad, es decir, de la paz” (Suescún 2001:65). Esta enumeración obedece a un mecanismo sociocritico, Cros emplea la sucesión de lexías en el texto de ficción como una forma de mostrar la insistencia en la reproducción del ejercicio de poder.

En este ideosema se presentan varias prácticas encadenadas, la introspección, la solicitud de colaboración y también la confesión, todas ellas propuestas desde una escritura de sí, instalada en una ideología institucionalizada de orden religioso. Es así, como se logra el efecto de reproducir las estructuras sociales en aspectos textuales.

La confesión se evidencia en las lexías: “te confieso”, “me duele confesártelo”, “Estoy sufriendo mucho”, “Me siento tan, tan inseguro” (Suescún 2001: 65), “Y una confesión final” (Suescún 2001:65). Esta práctica religiosa es un mecanismo empleado para el reconocimiento de la culpa, en un acto de reflexión que vincula el recuerdo al ejercicio ético, sustentado en la admisión de una moral determinante del imaginario de bien y mal.

Foucault (1990) menciona la askesis, no como la revelación del secreto del yo sino a la manera de un acto de recordar. Este aspecto se encuentra en el cuento así: “Probablemente recuerdas en el congreso de Freetown”, “¿Recuerdas?” (Suescún 2001:65) (2 veces) “Yo lo recuerdo como si fuera ayer” (Suescún 2001:65), “Recuerda que crear alarma permanente no es una labor fácil” (Suescún 2001: 65), “recuerdo tus comentarios” (Suescún 2001:66). Este inventario de marcas, sirve para mostrar la trascendencia de una práctica social, en este caso el acto de recordar como parte de la escritura de sí, al interior del texto de ficción. El cuento reproduce una práctica antigua que deja al descubierto el auto-análisis en el personaje, como representación de su circunstancialidad en la atmósfera ficcional de la violencia política.

En el cuento “Mi querida señora” (2004: en línea), de Ricardo Silva Romero, se narra una epístola, en la cual un narrador en primera persona se dirige a una destinataria anónima para compensar la muerte premeditada del hijo. La carta tiene como propósito cumplir el contrato entablado por el occiso, actor del filme y el destinador anónimo, productor de una película acerca

del Bogotazo. Ambos pactan un negocio donde el primero aporta su vida, y el segundo remunera económicamente a la madre.

El ideosema testimonio en la representación de una carta que actúa simultáneamente, como condolencia y cumplimiento de una transacción. Ambas son costumbres acordes a la representación escrita de un fallecimiento y una compra-venta, que en este cuento se articulan para crear el efecto de la desmitificación de la muerte imbricada con la visión mercantilista del negocio. El hijo que canjea su vida por beneficios pecuniarios para la madre, representa la sobrestimación de la materialidad a través de un culto al poder adquisitivo.

En este cuento se representa el sacrificio, a través de un actor que cede su vida durante una producción cinematográfica, motivado por la consecución de beneficios de tipo material y estético, que consisten en el pago económico que recibe la madre y el realismo de la película. Se manifiesta entonces, la ideología de una sociedad de consumo que sopesa la economía con el valor ético de la vida, revelando el conflicto entre el capital material-humano y de paso la idolatría por el entretenimiento.

En este cuento el ideosema testimonio transgrede la escritura de sí, porque la carta abandona el propósito de la perfectibilidad del yo, y en cambio posiciona el uso económico como reparación moral y material de la falta. El valor del dinero repara la culpa, porque subsana el déficit espiritual. El objetivo de esta comunicación escrita apunta a la resolución de una transacción en la cual se intercambia una vida por objetos, de esta manera simbólicamente se realiza un tipo de pago donde se alude a una posible deuda entre madre-hijo.

El saldo de la deuda, mediante la retribución monetaria, se compara con la compensación de una falta asociada al pecado, con la exención de la culpa a cambio de un bien material, instaurando la

comercialización de los aspectos morales como mercancías. Tanto en la esfera comercial como en la religiosa existe una dinámica de reciprocidad en la que se intercambian objetos por objetos, pecados por penitencias, culpas por retribuciones, configurando una sociedad de acreedores y deudores.

La compraventa de la culpa y su relación con el pecado constituyen la imposición de los intereses materiales sobre los espirituales, reproduciendo el debate ideológico entre materialismo e idealismo. Esta cuestión conduce a un cruce de ideologías e intereses donde se plantea un forcejeo entre la acción de dar y recibir, en contraste con los valores morales y económicos. Esta reproducción de una práctica comercial da cuenta de una ideología capitalista, donde se revalúa constantemente la dinámica de costo-beneficio.

El ideosema testimonio articula diversas prácticas sociales establecidas en la conjunción de las dimensiones religiosa, comercial y política, propiciando así, una composición dialógica donde se desvirtúa el ser, para la magnificación del tener. Dichas prácticas son: la desacralización de la culpa, la intervención del dinero, la desmitificación de la vida-muerte, la exaltación de la sociedad de consumo, la inversión de los valores axiológicos y la sobrestimación del entretenimiento.

El aspecto económico, asociado con la manifestación de los afectos, proporciona el tacto suficiente para una negociación diplomáticamente exitosa, donde se apela al referente religioso a través de la función emotiva del lenguaje. Cuestión que se manifiesta en: “Reciba primero la sinceridad de mi afecto” (Silva 2004: en línea), “ninguna de mis palabras servirán de alivio al dolor que le habrá traído ésta pérdida” (Silva 2004: en línea), “No pierda la fe aunque esta sea la solución a la mano” (Silva 2004: en línea), “Rezo para que el padre celestial la acompañe en los

insomnios de su pena” (Silva 2004:en línea). Esta dosis de sentimentalismo para fines comerciales, corresponde a una estrategia de mercadeo donde se apela al deseo para el cierre eficaz del negocio. La resolución del contrato se evidencia en: “anexo el documento donde su hijo autoriza ser dado de baja por profesionales, frente a las cámaras en aras de verosimilitud que exigen los espectadores de estos años” (Silva 2004:en línea), y como compensación se recibe entonces “el cheque a su nombre por cinco millones de pesos, los pasajes con todo incluido para Cartagena y la máquina de lavar” (Silva 2004:en línea). Esta es la reproducción de la práctica mercantilista de índole gana-pierde es una ruptura de la ética comercial gana-gana.

El ideosema testimonio reemplaza la perfectibilidad del yo por la comercialización, reduciendo la interacción humana al intercambio entre objetos y dinero, se resalta el incremento del tener por encima del enriquecimiento del ser. Este asunto pone de relieve una sociedad de papel capitalista que trastoca el género epistolar estoico, para adoptar un tipo de sustitución entre aspectos como la economía y moral, a través de la superación de la culpa mediante el pago. La práctica social del capitalismo que origina la sociedad de consumo se reproduce en este cuento colombiano contemporáneo, en donde el negocio o sea la negación del ocio, incluye como objeto a la vida humana.

### **2.3 El discurso político**

En el cuento “El dictador” (2009), de Carlos Arturo Gamboa Bobadilla, se representa el discurso de un dictador que se confiesa mientras argumenta su posición ideológica como gobernante. Además de justificar algunas de sus estrategias políticas empleando la ironía como principal mecanismo de expresión, deja al descubierto un auditorio virtual cuando se refiere a “ustedes”, invocando así a los potenciales gobernados que en gran medida son cómplices de sus desmanes.

El ideosema testimonio enlaza dos tipos de práctica ideológica, la confesión y el discurso político, ambas se reproducen en el marco de un tipo de comunicación institucionalizada que constituye un diálogo potencial mediante la apelación al otro. La expresión “ustedes”, usada simultáneamente con la expresión “vuestros” ocasiona un anacronismo lingüístico, entre el español antiguo y moderno. El empleo discontinuo de estas expresiones se puede interpretar como un recurso retórico del dictador, en su afán persuasivo, y también como una extensión temporal, en cuanto el español se transforma durante su discurso.

El ideosema testimonio se representa por medio de diversas estrategias persuasivas, entre ellas, la alusión a referentes mágico-religiosos, como la profecía y el fuego eterno, la pregunta retórica y la función poética del lenguaje, por medio de figuras literarias tales como metonimia, personificación, paradoja, ironía, y además, la alusión a un tiempo mítico. Estos asuntos se manifiestan en la voz del gobernante anónimo:

Soy el dictador de este lugar ustedes mismos me predestinaron a serlo. Desde la antigua historia mi nombre estaba escrito en las palabras del porvenir ¿por qué entonces me niegan el derecho de destruir todo? Desde millones de años he habitado vuestros corazones y no soy más que una invención preñada en cada una de las elucubraciones humanas. Hoy no quieren que mi mano señale los culpables al fuego eterno de la miseria pero hace muchos años desearon en sus mentes el castigo. Gamboa (2009: 54)

En este cuento el ideosema testimonio articula prácticas que se desprenden de la escritura de sí, tales como el discurso político, la confesión y la autobiografía. Estas cuestiones dan cuenta de la reproducción ideológica que remite al advenimiento de la culpa, tal y como se menciona anteriormente, instaurada por el cristianismo a partir del ejercicio de la introspección. Este aspecto se encuentra en voz del dictador en la expresión: “soy inocente ante el universo, ante su creador y ante los hombres” (Gamboa 2009:54), “si de algo soy culpable es de existir” (Gamboa

2009:54). Y entonces, refuerza la representación de un poder humano fundamentado en la divinidad, mediante la caracterización de atributos como la intemporalidad, la ubicuidad mitológica, el carácter justiciero-castigador, y posteriormente, la imbricación entre autoridad y poder, autoritas y potestas, en el marco de una sociedad dividida en términos económicos, tal y como se evidencia en: “A los pobres no les niego sus pobreza” (Gamboa 2009:54), “Con los ricos comparto mi poder” (Gamboa 2009:54). Esta es la reproducción de una sociedad en lucha de clases, y se representa el uso de la palabra como un tipo de poder que trasciende la institucionalidad y pone de relieve una relación entre religión y política.

#### **2.4 La anécdota**

El ideosema testimonio se representa a través de la anécdota en el cuento “Nena y nada más” (2007), de Andrés Arias. En él, se instala un narrador en primera persona, que usa estratégicamente el mismo nombre del autor del texto en el truco de dilución entre autor y personaje. Este artificio obedece al empeño de instaurar una diégesis en la boca de su protagonista, creando la sensación de que se desdibuja el narrador, sin embargo es preciso señalar que este procedimiento es una forma de fabulación, reforzada por otros mecanismos tales como la coloquialidad y la auto-referencialidad.

El formato de la anécdota, que consiste en una narración espontánea que oscila entre los códigos oral y escrito, resulta útil para entregar una historia íntima que cuenta la experiencia afectiva del narrador protagonista con una mujer, emparentada con Roa, el asesino de Jorge Eliécer Gaitán. La diégesis se centra en la manera como las sospechas de esta familiaridad se convierten en una obsesión, desencadenando posteriormente la confirmación de este linaje. Ella, después del

reconocimiento de su identidad se aleja sin dejar rastro, ocasionándole al personaje protagonista un motivo suficiente para contar la experiencia.

El ideosema testimonio se representa a través de una diégesis que contiene la articulación de prácticas limítrofes entre los códigos oral y escrito, como la entrevista y el diálogo, generando una hibridez textual entre los géneros literario y periodístico. Se crea el artificio de representar el calco fiel de la voz del personaje, creando la sensación de invisibilizar la presencia del narrador con el fin de reforzar el diálogo entre los discursos literario e histórico.

Este ideosema testimonio crea la sensación de una versión paralela a la historia oficial, instaurando un diálogo entre las referencias a personajes involucrados con el Bogotazo, como Arturo Alape, Manuel H y Roa, y los personajes de papel, inmersos en una representación de la memoria colectiva de Colombia. El resultado es la conjunción del 9 de abril, y de la ciudad de Bogotá, en un tiempo-espacio denominado cronotopo, categoría emanada de la sociología de la literatura, propuesta por Mijail Bajtín en *Teoría y estética de la novela* (1975: 237) que consiste en la unificación de un espacio geográfico y una fecha, en el artificio de que funcionan fusionados.

El ideosema testimonio, también recurre al ejercicio de la memoria en expresiones que imitan el acto de la divagación, manifestando así un esfuerzo por organizar el acto de narrar, estos aspectos se leen así: “¿por dónde empiezo? Por el comienzo como dice mi papá”, (Arias 2007:47) “decía que”(Arias 2007: 47), “pues les cuento”(Arias 2007:48), “Bueno, para no hacer muy larga la historia”(Arias 2007:48), “Empecé hablando de Nena y no me quiero perder” (Arias 2007:48), “Bueno lo cierto es que”(Arias 2007:48), “A ver: era un viernes de hace tres o cuatro semanas” (Arias 2007:48). Esta enumeración muestra la insistencia en representar el acto de recordar, o sea

el ejercicio de la memoria, el cual subraya el reconocimiento del pasado en la elaboración representacional de la violencia política.

La memoria es un ejercicio que se verbaliza a través de la anécdota, el testimonio, la confesión, y la autobiografía, por ende es parte fundamental de la escritura de sí, representada de manera recurrente en este corpus de cuentos colombianos contemporáneos. Su importancia como práctica social replicada en práctica textual radica en la reproducción ideológica, de tipo judicial y religiosa. También la memoria es una práctica vital en el discurso histórico, el cual está legitimado socialmente en la versión oficial de los acontecimientos, que atiende a la necesidad de una memoria colectiva imbricada en un imaginario identitario. Es pues, la reproducción de la práctica social de la memoria en una práctica textual, encargada de imitar la indagación por el ayer para una interpretación del hoy, y posiblemente para una pre-representación del mañana.

Finalmente, la auto-referencialidad, que consiste en la direccionalidad del texto hacia sí mismo, crea el efecto de conciencia narrativa, a través de la identificación de formatos literarios y periodísticos, este aspecto se lee en: “Quizá ésta sea la única forma de contar lo que no fue una gran crónica ni un gran reportaje. Sólo un reguero de hechos y deducciones producto del destino, de la creación o del caos. O de lo que fuera. Al fin de cuentas les puedo asegurar que me da igual” (Arias 2007: 79). El ideosema testimonio deja al descubierto el reconocimiento de diversas formas de contar los acontecimientos, aludiendo a la multiplicidad de versiones, cuya legitimidad depende del contexto.

El ideosema testimonio se apoya en una forma de representación que imita la viva voz, la coloquialidad, que consiste en la simulación de calcar una conversación espontánea donde el habla fluye de manera casual. Este aspecto se encuentra en expresiones informales como: “le

cogen piquiña a uno” (Arias 2008: 48), “volaron pa l carajo” (Arias 2008: 49), “Quedó chévere el artículo”(Arias 2008: 49), “yo callado, calladito, haciéndome el pendejo” (Arias 2008: 50), “lo que podía ser quizás una bobada, quizás un secreto inmenso” (Arias 2008:50). Así, se recrea el habla popular, y se empodera la representación de un ciudadano de a pie.

La coloquialidad permite el artificio de incluir modismos que cumplen la función expresiva del lenguaje a través de frases hechas o comodines, como por ejemplo: “chévere”, “qué maravilla”, “pa fuera”, “parranda de colombianos” [grupo], “los jijuemil” [muchos], “mañé” [de mal gusto], “blablablá” [conversación sin importancia], “soltemos la pita” [seguir la historia], “se encamaron”, “el rejunte” [unión libre], “haciéndose la boba” [indiferencia], “Qué verraquera” [aprobación/desaprobación] (Arias 2007: 47-79) Esta enumeración, mecanismo también empleado por Cros en su análisis, reitera en este cuento el esfuerzo por subrayar el tono y la situación comunicativa informal, la cual contribuye a la reproducción de una práctica social, el diálogo espontáneo, en práctica textual, la réplica de la oralidad. El ideosema testimonio reproduce una práctica que se desarrolla especialmente en las esferas judicial, religiosa, periodística e institucional y se funda la verbalización de los acontecimientos para la construcción documental de la realidad.

El ideosema testimonio, finalmente, permite visibilizar una forma de representación acerca de la violencia política, a través de una expresión intimista que opta por la otra historia marginal, a distancia de la versión oficial. Se inclina por recurrir a la recreación de la información no-formal que prescinde del soporte documental y el respaldo bibliográfico. Es una violencia política contada desde la espontaneidad, que incluye formas expresivas cotidianas de menor validez, como el chisme y el comentario, las cuales están ubicadas al margen de la verdad institucionalizada, de índole informativa y/o legal.

El ideosema testimonio permite vislumbrar diversas prácticas sociales declarativas, de los siguientes tipos: 1. *Jurídico*; autobiográficas y confesionales, 2. *Religioso*; autobiográficas y confesionales, 3. *Periodístico*; entrevistas y anécdotas, 4. *Político*; discurso del gobernante. Estas prácticas constituyen actos públicos instaurados desde la institucionalidad con el propósito de consolidar, por medio de la imbricación acto-discurso, las formas expresivas autorizadas para la documentación de los acontecimientos en la sociedad.

### **3.Los ideogramas “tensión” y “castigo” en el cuento colombiano (2000-2010)**

Según Molina-Jiménez, en su artículo “Estrés psicosocial”, la tensión interior se conoce como estrés y consiste en una situación psicológica experimentada por el sujeto, que se manifiesta a través de su conducta. Señala que durante el siglo XIV el término estrés fue tomado del latín *stringere* que significa tensar o estirar, y describe opresión, adversidad y dificultad. Un siglo más tarde, dicho término fue adoptado por la física para referirse a la fuerza o presión externa ejercida sobre estructuras mecánicas elásticas, provocando un estado de tensión que puede llegar a deformarlas (2008). De otro lado, según la R.A.E, en el *Diccionario esencial de la lengua española de la Real Academia de la Lengua Española*, “tensión es el estado de un cuerpo sometido a la acción de fuerzas opuestas que lo atraen” (2006:1425).

La teoría del conflicto es una escuela de la sociología moderna, interesada por la tensión, en términos de conflicto en cualquier sistema social, refiriéndose a los comportamientos tal y como aparecen en la vida social, correspondientes a factores culturales, sociales y políticos. En este contexto, describe situaciones interpersonales en las cuales el choque de intereses está a punto de estallar y dar lugar a situaciones violentas. La tensión social, en gran medida, es la lucha de clases, y constituye un estado de oposición u hostilidad latente entre grupos humanos debido a la defensa de sus intereses. En este caso se opta por la tensión bidireccional, representada en el personaje hacia su entorno y en sentido contrario; de afuera hacia él.

#### **3.1 La tensión**

En catorce de los cuentos colombianos contemporáneos aparece el ideograma tensión. Es un aspecto que subyace al personaje en circunstancias de violencia política, en el que se expone su especificidad, a través de una expresión de tipo catártico, confesional y testimonial. La tensión se representa en dos direcciones, desde el personaje hacia su realidad de papel y viceversa. Los

cuentos colombianos contemporáneos acerca de la violencia política representan una simbiosis entre personaje y situación socio-histórica, como mecanismo para fabular la violencia política.

El ideologema tensión permite vislumbrar la interacción entre los siguientes tipos de discurso: 1. *periodístico*, informativo y expositivo, caracterizado por la concisión. 2. *Oficial* e institucional, con tendencia al tono persuasivo y categórico (los A.R.E aparatos represivos del Estado), 3. *Religioso* y ritual, fundado en el tono retórico y apelativo 4. *Judicial*, informe legal e institucional, basado en los estilos expositivo e informativo.

En el cuento “El asunto García” (2000), de Orlando Mejía, se narra la historia de un personaje que representa a Gabriel García Márquez, quien se encuentra en Bogotá durante el 9 de abril. La suerte trágica, que imita los acontecimientos históricos de la fecha, y el componente surrealista desenlazan la diégesis por medio de una parodia del informe judicial, determinando el deceso del protagonista.

En este caso se plantea el ideologema de la tensión en la enajenación del sentido trágico de la violencia política, para optar por el posicionamiento de la visión estética, fundada en el mito y la carnavalización. En este cuento, se entiende por carnavalización la desacralización del referente histórico y la subversión de su correspondiente efecto identitario en la memoria colectiva, por ende se desmitifica el discurso oficial y se posiciona la versión literaria. Se tiene en cuenta que carnavalizar es deponer las jerarquías, invisibilizar temporalmente los rangos entre el discurso legitimado socialmente y el cuento, cuya validez obedece a factores estéticos.

El personaje principal, narrador protagonista en primera persona, expresa: “Han pasado casi dos meses de ese episodio y debo confesar que el rostro del fauno se me ha vuelto una imagen obsesiva que aparece en mis sueños. Ahora nada es lo mismo, me siento como habitando otra

ciudad dentro de la ciudad, como si yo fuera el único ser vivo o por el contrario un fantasma perdido en un mundo de carne y hueso” Mejía (2000:43). El extrañamiento, la capacidad de asombro, y el ensueño reproducen prácticas estéticas empleadas para la creación artística, que encarnadas en el personaje replican una tensión entre la realidad y la fantasía.

El narrador personaje, inmerso en la creación poética como práctica social, reflexiona sobre el oficio de la escritura, remitiéndose a aspectos como la inspiración, el espejismo de la aparición de un personaje fantástico y la producción literaria. De tal modo, se empodera como una voz autorizada, consciente de la ficción y digna de credibilidad en el artificio del realismo mágico. El narrador, en la afirmación del personaje, manifiesta: “Anoche mientras escribía la idea para un poema o un relato que me vino a la imaginación como un dictado por los dioses, volvió a aparecer el fauno, su cara me miraba desde la parte exterior de la ventana del cuarto y yo corrí a enfrentarlo cansado de mi miedo, pero desapareció al acercarme al vidrio” (2000:43).

En este cuento, el ideograma tensión, permite que la violencia política se represente como un asunto que convoca la inspiración y depone la expiración, abre la posibilidad sobre aquello que pudo ser, detonando la invitación al sueño. La tensión entre el personaje y su realidad de papel en el marco del Bogotazo facilita la aprehensión de lo inexplicable, en una visión surrealista se evade la crudeza de la violencia política. En cambio, se sustituye con el mito para ofrecer como alternativa la producción de explicaciones fantásticas.

En el cuento “Septiembre de 1901” (2000:247-251), de Policarpo Varón, se narra una historia inspirada en la lucha bipartidista entre liberales y conservadores, por medio de un personaje que combate defendiendo el partido liberal, hasta su deceso. En él se encarna la problemática social que evoca la versión oficial, optando por la exaltación del personaje en su circunstancialidad.

El ideograma tensión se representa bidireccionalmente, del contexto conflictivo hacia el personaje y viceversa. El narrador en tercera persona, describe a Varón, como un combatiente que trasciende en el tiempo, aspecto que se lee en: “El hombre era liberal y había peleado por su partido en el 76, en el 85, y en el 95” (Varón 2000:247), “De Varón sobrevive hoy, quizás una leyenda” (Varón 2000: 248). De esta manera se representa un forcejeo entre el discurso histórico y el literario, donde el primero se emplea como detonante para la creación y se refuerza con la coincidencia de apellido entre autor y personaje.

El ideograma tensión, se representa en el desenlace trágico entre vida y muerte, en donde se lee: “Ahora combatían en él la cobardía y el valor. Debía ser valiente. Lo visitaba el último sentimiento del hombre, una suerte de desapego, de soledad o de ausencia que es la puerta de la muerte.” (Varón 2005: 250). En este cuento permite vislumbrar la violencia política como un asunto interiorizado, del personaje inmerso en su circunstancialidad.

En el cuento “Razia” (2001:42) de Pablo Montoya Campuzano, se narra la historia de dos personajes pertenecientes a una temporalidad de posguerra, ambos en el anonimato, se encuentran en un espacio literario que intercala dos países, Colombia y Francia, lugares que se funden en un tiempo indefinido que se atrasa y se adelanta según la violencia política de cada época. Este diálogo espacio-temporal retoma diversos referentes históricos para unirlos en una diégesis, donde la pareja viaja por dos continentes y cuatro siglos, mostrando una universalidad ficcional de la violencia política.

El ideograma tensión se representa bidireccionalmente, desde el contexto del personaje hacia su interioridad y de modo inverso, en el primer caso se articula la representación de tres momentos de confrontación ideológica que son: la persecución religiosa por parte de los católicos y

protestantes franceses del siglo XVI; la Insurrección comunera del siglo XVIII en Colombia, y el desplazamiento forzado colombiano en el siglo XX.

En cuanto a los personajes, el ideologema tensión se manifiesta por medio del recurso metonímico, el cual se lee en las siguientes lexías: “El miedo, es una telaraña que teje una tela opaca tan vasta como el universo” (Montoya, 2001:43), “el miedo deja de ser telaraña para transformarse en un miembro inmenso que destroza los cristales y la aniquila a ella, y al hombre que duerme en la mitad de la pieza” (2001:44). “Y surge una mudez tan densa como un estampido. La mujer se siente sacudida por una revelación íntima. Sabe que presencia una señal secreta de la cual sólo ella es testigo” (2001:43). De este modo se pone de relieve una tensión que desborda al personaje en su particularidad.

En el cuento “Cruce de miradas” (2001: 47), de Pablo Montoya Campuzano, se narra la historia de una pareja, quienes se desconocen mutuamente, mientras simultáneamente coinciden en un espacio abierto; la estación del tren. Dicho lugar es el ambiente propicio para representar el viaje mental y psicológico que emprenden para evocar sus ausencias, ellos han perdido sus respectivas parejas y aún padecen las huellas de estas despedidas trágicas, sin la elaboración del duelo. Ambos se acercan gracias a su caracterización semejante puesto que han sobrevivido a la guerra, están solos, sumidos en la nostalgia, conservan secuelas psicológicas y físicas. Ella, como superviviente de la invasión Nazi en territorio francés, y él, como exiliado del conflicto armado en Colombia.

La tensión se representa desde el personaje hacia su atmósfera socio-histórica y también en dirección opuesta. En el primer caso se propone a partir de un cruce entre los personajes y sus historias de papel, las cuales se intercalan por medio de los recuerdos, y por ende, implican un

pasado en el presente, a través de una actualización dolorosa de su victimización. En la exterioridad, se representa por medio de una espacialidad inestable sugerida por la estación del tren cuyo nombre evoca un campo de concentración Nazi, así se refuerza la tensión desde el entorno hacia el personaje, cuya psicología corresponde a su circunstancialidad.

El ideologema tensión se adhiere a la construcción social y representacional de la violencia política, porque la interacción entre el personaje y su entorno se torna de manera problemática debido a la constante incidencia de manifestaciones internas y externas de su realidad de papel y el contexto ficcional que imita las expresiones extremas de la violencia política.

Este aspecto se ofrece en la voz del narrador en tercera persona, el cual describe el ritual de lucha de poderes, es así como se lee: “Lo desnudan. Baldados de agua fría le han caído sobre el cuerpo a lo largo de la noche” (Montoya 2001:48). El ideologema tensión se replica en la recreación literaria del imaginario de agresión donde el personaje, enfrentado con su particularidad, resulta problematizado con su entorno.

En el cuento “El ataque” (2002:23-27), de Leonardo Peña Calderón, se narra la historia de dos bandos enemigos que se encuentran en vísperas del ataque, cada uno enfrenta la posibilidad de encontrarse frente a frente con su oponente de una manera trágica. El cuento queda detenido en la espera donde se presagia un desenlace fatal suspendido, para la imaginación del lector.

El ideologema tensión representa dos personajes colectivos, militares y guerrilleros, quienes se encuentran en un estado de zozobra ante la posibilidad de una confrontación armada inminente. Cada grupo permanece en una atmósfera silenciosa donde la ausencia de palabras construye el espacio simbólico entre la lucha entre vida y muerte. El bando de los militares se representa exento de la comunicación verbal como un espacio para el no-diálogo. Esta negación crea la

incertidumbre, que puede leerse en: “Nadie contesta. Vuelve el silencio a ocupar el ambiente. Sólo el teniente lo rompe por momentos” Peña (2002:24). Mientras, en el bando guerrillero se expresa en una ausencia total de oralidad, que se lee en: “Ninguno dice una palabra” (Peña 2002: 25). En el primer caso una figura de poder ejerce el uso del discurso, mientras que sus oponentes carecen de voz. El ideologema tensión aparece en el cuento como una forma de nombrar aquello que todavía prescinde de una interpretación suficiente, precisamente porque en vez de acceder a la verbalización se opta por la acción.

En el cuento “Los confusos”, se narra la historia de un monarca anónimo que ejerce su poder, proponiendo una nueva norma idiomática que consiste en la transgresión semántica. En el discurso del rey, se puede leer: “- De ahora en adelante vamos a cambiar el significado de las palabras. A la noche la llamaremos guayaba, a la golondrina la llamaremos mar, al toro lo llamaremos piedra, al rey lo llamaremos gafas y así hasta completar un nuevo idioma” (Kremer 2004: 92). Esta representación subvierte el código lingüístico, trasladando la problemática social al terreno del idioma. La lengua crea la representación de la realidad, por ende su quebrantamiento causa la incomunicación entre los hablantes-ciudadanos de papel.

El ideologema tensión representa la manera en que el monarca abusa del poder mientras se extralimita en sus funciones creando un conflicto comunicativo, de esta manera reproduce un tipo de gobierno autoritario y transgresor de la norma. El desenlace del cuento señala una posible lección moralizante a través de la representación del castigo, en el cual las palabras auguran su deceso.

El narrador en tercera persona, describe este trágico final que se puede leer así:

Con el tiempo, las siguientes generaciones confusas declararon la guerra. Sus ejércitos se tomaron la ciudad entraron al palacio, y pusieron preso al rey. El jefe dijo: Gafas por principio te basamos en el plato torcido ¡Te disfrazamos el ajedrez por tus colas de caucho! Al escuchar a su jefe, los hombres confusos llevaron al rey a la plaza y lo decapitaron. (2004: 92)

Siguiendo esta línea del ideologema tensión, representado en la dirección desde la circunstancialidad hacia el personaje, en el cuento “Un ángel terrible” (2008), de Juan Manuel Roca, se narra la descripción de un enfrentamiento urbano entre la fuerza pública y los manifestantes de una marcha protestante. Esta confrontación tiene un desenlace propositivo que depone el sentido trágico de la situación y resalta la autoridad maternal en el imaginario del niño. El narrador en tercera persona describe el hostigamiento de la siguiente manera: “Un bando enardecido arrojaba heridas con catapústulas de fabricación casera. El otro bando mejor armado, por tratarse de un cuerpo policial, lo hacía con un lanzallagas de origen norteamericano” (2008: 59). El ideologema tensión visibiliza una lucha desigual, que reproduce el dominio del aparato represivo del Estado, representado en la fuerza pública y la vulnerabilidad de los manifestantes de papel.

El desenlace de la diégesis se resuelve en la desacralización del enfrentamiento, el cual opta por la subversión de poderes, suplantando el poder de la fuerza pública por la autoridad materna. La tensión visibiliza la desmitificación de la institucionalidad y al empoderamiento de un personaje anónimo que alcanza el objetivo sin recurrir a las armas; el derrocamiento de la dictadura. En este cuento el ideologema tensión, representado en el forcejeo de poderes que combaten en torno a una coyuntura social, brinda una resolución alternativa al discurso patriarcal de la violencia política. La autoridad femenina, representada en la madre, subvierte la réplica del discurso histórico que opta por la versión masculina.

En el cuento “Sin nombres, sin rostros ni rastros” (2008:10-14), de Jorge Eliecer Pardo, se narra la historia de un colectivo de víctimas femeninas de la desaparición forzada, quienes se encuentran a la ribera de un río anónimo, con la esperanza de que las aguas retornen los restos mortales de sus seres queridos, para ofrecerles la sepultura. El agua representación de vida y muerte, aleja y acerca los cadáveres, representando de esta manera el contraste en la pérdida y hallazgo de aquellos objetos de deseo; los cuerpos de sus familiares.

La tensión se representa en ambas direcciones, desde la atmósfera de suspenso y en sentido opuesto, en el personaje colectivo que reconstruye el imaginario de vida-muerte. En el primer caso, la descripción propone una sentencia categórica, que se puede leer así: “en Colombia los ríos son las tumbas de los miserables de la guerra” (Pardo 2008:13). Además se recurre a la memoria colectiva y a la tradición oral de los lugareños para determinar la prolongación del conflicto de papel, cuestión que se lee en: “Los viejos nos han dicho que siempre los ríos grandes y pequeños albergan a las víctimas, desde la violencia entre liberales y conservadores de los siglos pasados, cuando venían inflados, flotando con un gallinazo encima” (Pardo 2008:13). Las mujeres sin nombre, emprenden la elaboración del duelo manifestando una conciencia trágica imbricada con la esperanza, coincidencia de sentimientos encontrados que se expresan a través de una voz anónima, haciéndose legible de la siguiente manera: “No importa que seamos un pueblo de mujeres, de fantasmas o de cadáveres remendados, no importa que no haya futuro” (Pardo 2008:14). Simultáneamente se deponen la derrota reivindicando una posición esperanzadora, que aspira a la recuperación del objeto de deseo, aspecto que se lee en: “Esta noche hemos salido a las playas a esperar a otros [cuerpos]” (Pardo 2008: 15). La tensión entre vida y muerte se manifiestan en la actualización trágica, el ritual de la muerte, la resignación y la esperanza.

En el cuento “El otro 9 de abril” (2008:69), de Miguel Fernando Mendoza Luna, se entrega la historia en la voz del personaje protagonista, configurando una conjunción espacio-temporal, que parte del referente histórico para detonar la ficción. El resultado es una versión aparentemente paralela al discurso histórico, donde el narrador en primera persona caracterizado como un asesino a sueldo, antepone la vida sobre la muerte, creando un diálogo entre la memoria colectiva y la representación literaria.

El ideologema tensión visibiliza la ruptura de la atmósfera trágica para instalar la elaboración literaria, posicionando la imaginación por encima de la conmemoración. Este aspecto se puede evidenciar en la voz del personaje anónimo, que parte de su exterioridad hacia la introspección, aspecto que se lee de esta forma:

Hace cuarenta años llegué a este mismo lugar dispuesto a matar a Gaitán. El arma era más rudimentaria, la de ahora es automática. Cuando lo tuve enfrente, a punto de dispararle, algo en su mirada me hizo cambiar de parecer; mi odio se desvaneció en sus ojos. Ese día me refugié en un café para que nadie me viera llorar. Sentí lástima por mí. (Mendoza 2008: 69).

La versión renovada de carácter literario genera la representación de dos circunstancias, el Bogotazo en 1948, y el asesinato de Luis Carlos Galán en 1989, permitiendo una nueva re-visión ficcional de los acontecimientos en donde se trastoca la presencia de la muerte, configurándose una sublimación catártica a través de una memoria creativa, que se evidencia en:

Las pancartas rojas con la silueta del candidato llenan el lugar. Me acerco a la tarima. Establezco mi punto de tiro. Galán sale a escena y la gente grita entusiasmada. Un muchacho de unos veinte años va a mi lado, es el segundo a cargo por si fallo. Miro fijamente a Galán. Él me sonrío. Aparece el mismo sentimiento del otro 9 de abril. Sus ojos claros hacen que mi odio desaparezca. (Mendoza 2008: en línea), [...] Galán es sacado a salvo de la tarima. (Mendoza 2008:70)

La voz del personaje protagonista, en la revelación de una subjetividad que relativiza la veracidad de las narraciones acerca de la violencia política, cierra el cuento en el artificio de su desdoblamiento. Así se puede leer: “Me gana la idea de que a pesar de haber sido Jiménez de Quesada o Santander o cualquier otra máscara del destino, la historia siempre será otra” (Mendoza 2008:70). La posibilidad de ser o no ser, genera el cambio histórico.

En el cuento “Esa rabia que dejaste a mi lado” (2008:7-15), de Juan Carlos Restrepo Rivas, se cuenta la historia de una pareja, que se encuentra a cargo del cuidado de un armamento en contra de su voluntad. Ellos ceden bajo la presión de un grupo ilegal que los obliga a actuar como guardianes convirtiéndolos en cómplices de su acto ilícito, finalmente ambos padecen las consecuencias de esa participación. Ella a través de un proceso psicológico perturbador que la convierte en fugitiva y él a través de la pérdida de su libertad.

El ideologema tensión se manifiesta en dos direcciones, desde el contexto problemático que influye en la decisión de delinquir, y también en la psicología del personaje que abre su interioridad de papel por medio de una caracterización emotiva. En el primer caso la voz del personaje Salguero, en un tono confesional apoyado en la coloquialidad y la auto-referencialidad, se expresa dirigiéndose a la mujer, de esta manera: “Te he dicho que me obligaron a estar en la jugada y a dormir con un ojo, eso sí, porque con el otro toca repasar la ronda para no ir a quedar ciego del todo o tuerto, o sino, sabés que si no hago el favor me dejan medio muñeco y con vos [Sacramento] por ahí dependiendo de la gente” (Restrepo 2008:8). Esta visibilización de una subjetividad que se pone en palabras, queda exenta de la estructura idiosemática del testimonio, pues no cumple con la condición bidireccional de códigos escrito y oral, debido a una representación del diálogo de la pareja.

La voz del narrador omnisciente propone la perspectiva femenina desde una descripción intimista que desencadena el escape, configurando una mujer perturbada que huye recurriendo a la fuga como única alternativa. Esta emancipación se evidencia en: “Sacramento, sin preparar nada, sin que le pesaran más las lágrimas en sus silencios, con la mirada doliente e hinchada, deja la casa, y sin certezas, no puede más, quiere dejar todo. Sale de la penumbra y entra a la realidad de afuera. Va a aclarar todo” Restrepo (2008:11). El ideologema tensión se plantea como evocación del discurso feminista que propende la liberación de la mujer como transgresión de una sociedad patriarcal.

Este aspecto se refuerza en el cuento así: “Sigue las nubes. Ella estaba azul y no era inquebrantable y no era refugio y no era perfecta y ya no llevaba la cabeza bien puesta. Sacramento rompe el orgullo que le quedó en el escape. Deja cosas y se larga con su niña”. La evasión de ella, en contraste con el arresto de él juega con el imaginario de libertad y cautiverio, convocando un asunto de género, que materializa la posible alusión a una sociedad contemporánea donde se transforman los roles masculino y femenino.

El ideologema tensión se resuelve con la incorporación de un texto periodístico, que actúa como voz autorizada generadora de la versión legítima, dispuesta para la divulgación masiva. El discurso informativo se inserta entonces así: “nota de prensa: En el lugar fue detenido Iván Salguero, quien aseguró recibir buena paga por su cuidado. Las armas y el detenido pasarán a órdenes de la Fiscalía. Con lo incautado se podían armar dos batallones de contraguerrilla” (Restrepo 2008:15). Este medio de comunicación actualiza la testimonialidad, sin embargo se emplea una estructura de “género intercalado” y por ende queda exenta de la estructura ideosemática. Recuérdese que este último implica un traslado de lo no-discursivo a lo discursivo,

mientras que la introducción de un texto en otro es una forma de representación en el nivel discursivo.

La información, representada en la nota de prensa, se determina como el mecanismo idóneo para establecer la verdad colectiva, omitiendo las particularidades de cada historia para imponer la versión general. Esta inserción textual, contrasta con el discurso literario como posible creador de una cara oculta de los acontecimientos, consolidándose como espacio legítimo para contar la otra historia a través de la imaginación.

El cuento “Aves casi extintas de la cordillera central” (2009:110-126), de Ben Fountain, narra la historia de un estudiante norteamericano secuestrado por las Farc, quien se encuentra en Colombia para realizar un estudio de las aves de la región. Durante su cautiverio es testigo de las dinámicas del conflicto, mientras se revelan algunos pormenores acerca de la vida en la selva. El desenlace representa una liberación inesperada.

En el comienzo se actualiza la testimonialidad por medio de la inserción de un texto informativo, de carácter periodístico, representado en la nota de prensa que inmediatamente cede el discurso a la instalación de un yo protagonista que asume las riendas de la diégesis. Este contraste entre texto informativo y literario, ofrece un diálogo donde se cruzan dos voces generando un desdoblamiento en la versión de los acontecimientos. Se recuerda que la estructura imbricada de los formatos textuales, fue denominada como “géneros intercalados” por Mijaíl Bajtín. En este cuento se admite este artificio como una forma de representación, encaminada hacia el efecto de testimonialidad, es decir la aparente documentación de una verdad pública.

La nota de prensa en el epígrafe, pertenece al discurso oficial y registra un acontecimiento real divulgado por los medios de comunicación. De esta manera se usa el referente mediático como

detonante de la ficción actuando como pretexto para instaurar la diégesis. Es así como se expresa: “Le propuse al comandante que paseara conmigo por la Bolsa de Nueva York, y a él pareció intrigarle la idea. Richard Grasso, presidente de la Bolsa de Nueva York, Bogotá, 26 de junio de 1999” Fountain (2009:110). El aspecto económico se extiende a lo largo del cuento generando una tensión donde subyace la referencialidad de la riqueza como un aspecto vital en la representación de la violencia política.

En esta línea financiera, se confronta la abundancia ecológica y el derroche monetario, donde el contraste entre la subestimación de los recursos naturales y la sobrevaluación del aspecto económico da cuenta de un materialismo exacerbado. El potencial natural se manifiesta en la representación de la fauna. Es así como se lee: “la colonia de pericos de frente escarlata era un especie en vía de extinción, nadie los había visto desde 1973, ese primer día contó 61 aves” (Fountain 2009:120). De otro lado, el costo de la guerra se manifiesta en la siguiente descripción: “Estados Unidos había propuesto a Colombia 1.600 millones de dólares en ayuda –asesores, armas, helicópteros, todo el andamiaje- Colombia estaba en llamas y Estados Unidos quería apagar el incendio con gasolina” (Fountain 2009: 121). Esta correspondencia entre la riqueza natural y económica, expresada en la cantidad de dinero invertida en el conflicto, pone en evidencia el despilfarro de los recursos económicos y el detrimento de los bienes ecológicos. El ideogema tensión pasa de la esfera económica a la liberación del personaje, facilitando la asociación entre su estudio de las aves y la libertad.

En el cuento “El silencio en la oreja de Jimmy” (2010:64-71), de Reinaldo Spitaletta, se narra la historia del personaje protagonista, caracterizado como un estudiante universitario militante de izquierda, ubicado en el comando de un partido comunista. Se caracteriza como un adepto a la

superstición, quien a partir de un síntoma corporal finalmente advierte el peligro. El desenlace se describe por medio de unos disparos que sugieren la posible fatalidad de sus presagios.

El ideologema tensión se representa a partir del personaje principal, que verbaliza su presentimiento creando una atmósfera de suspenso, la cual se puede leer en: “Jamás se me calientan impunemente las orejas” (Spitaletta 2010:64), de tal modo se desencadena un episodio paranoico que genera una zozobra amenazante, la cual se evidencia en la voz del narrador protagonista así: “Oigan, creo haber visto una sombra movediza en el techo de enfrente” (Spitaletta 2010:65). El contexto representado en un ambiente de oposición, donde la división entre partidos es motivo de una pugna que va más allá de la arena política, propicia un desenlace abierto, que se expresa a través de la descripción por medio del narrador en tercera persona. El cual se lee desde el narrador en tercera persona, de este modo: “una cercana ráfaga de metrallata vuelve añicos la noche”. La tensión se resuelve indirectamente, confrontando la validez de su premonición.

El ideologema tensión subyace en otro cuento de Spitaletta, titulado “El desaparecido”, en el cual se narra la historia de un personaje retenido por el ejército, quien se encuentra sometido a un interrogatorio. Los soldados funcionan como la representación de un aparato represivo del Estado, y ejercen la tortura como mecanismo para obtener información acerca de una célula urbana de la guerrilla. El desenlace abierto sugiere la tragedia por medio de la descripción de un estado delirante del protagonista.

En este cuento, la ficcionalización de los soldados puede entenderse como una réplica de la construcción social y representacional de la violencia política. Cros reconoce la reproducción de los A.R.E aparatos represivos del Estado en el texto de ficción, como una manera de trasladar la

ideología institucionalizada al discurso literario, por ende la recreación de estas figuras de autoridad obedece a una recreación del ejercicio militar.

En este cuento el discurso se remplace por la acción, la víctima en una voz en primera persona describe la intervención de la fuerza pública. Es así como se lee: “cinco minutos después [del interrogatorio] dos soldados me condujeron aquí, pero antes me pasearon por largos corredores y, finalmente, me vendaron, me dieron varias vueltas por lo que supuse era un patio” (2010: 74-84). La confusión refuerza el contraste entre la vulnerabilidad del personaje en circunstancia y el ejercicio del poder institucionalizado.

El ideologema tensión se propicia desde un traslado del exterior a la subjetividad del protagonista, quien finalmente resuelve la problematización de su circunstancialidad a través de la introspección. Aspecto que se lee de este modo: “Tal vez deba seguir llorando aquí, por la impotencia y porque es mejor hacerlo ahora en soledad, en esta soledad que duele, que duele más que los golpes” (2010:83). La réplica del discurso intimista alude a una espiritualidad que direcciona la mirada del personaje hacia su interior, al volcarse sobre sí mismo la violencia política aparece como un tipo de encarnación; adhiriéndose a su particularidad.

En el cuento “Confundidos y armados” (2010), de Joel Andrés Castellano, se narra la historia de un personaje que dialoga consigo mismo, en profunda intimidad de su subjetividad, en un estado psicológico previo a la exteriorización del discurso, de esta manera se crea la sensación de que se asiste a una representación de su inconsciente. El desenlace abierto sugiere la pronta resolución de su identidad, sin embargo la ausencia de un cierre formal abre la posibilidad a un final inacabado.

El ideologema tensión se configura desde el personaje protagonista anónimo, en la ilusión de la conversación interna que materializa su pensamiento. El silencio exterior en contraste con el diálogo mental configura una atmósfera de zozobra, que se expresa en una imitación de la voz interior de la conciencia, puesto que su interlocutor es su propio “yo” y se carece de palabras. Es así como se lee: “todo es muy extraño, me encuentro encerrado en un cuarto con poca luz y estoy semidesnudo. Tengo la mente dispersa. El silencio se hace notar con la calma después de una tragedia no puedo recordar nada, ni quién soy, ni mucho menos que hago aquí” (Castellano 2010: 54). De tal modo el espacio de incertidumbre, crea el efecto de desdoblamiento entre la realidad física y mental para narrar aquello que no se puede narrar, en la fantasía de asistir a la psique de papel del personaje.

En el corpus de cuentos colombianos contemporáneos el ideologema tensión permite escuchar de manera latente los ecos que trae la palabra de sus ámbitos anteriores, los cuales le han permitido trasegar a través de diversas conceptualizaciones a lo largo de un pasado que deviene en un presente igualmente flexible y temporal. El ideologema tensión es una palabra aún inacabada que sigue en continua formación, y por ello, dice aspectos de otras realidades, mientras que, al mismo tiempo, sugiere un presente problematizado. La importancia del ideologema tensión es la repetición, la capacidad de decir y traer dichos que cargan semánticamente el contexto actual. Su tendencia es efímera y siempre pasajera, puesto que nombra y renombra en un contexto donde su verdad trae los prejuicios de otros ámbitos, gracias a su recorrido dinámico e inestable.

Los catorce cuentos que permiten visibilizar el ideologema tensión exponen la interacción entre la subjetividad del personaje y su circunstancia, convirtiéndose en una réplica de la construcción social y representacional de la violencia política que circula en el imaginario colectivo de la sociedad colombiana. En ellos se trasladan principalmente cuatro tipologías de discurso,

periodístico, institucional (A.R.E, aparatos represivos del Estado), religioso y jurídico. Todos ellos se filtran en el texto de ficción a partir de la tensión entre el personaje y su circunstancialidad replicando el imaginario colectivo colombiano, en la particularidad de la violencia política de papel.

De otro lado, se retoma la clasificación como un procedimiento de profundización al interior de los cuentos, para ello se considera la propuesta sociocrítica de Augusto Escobar Mesa, en el texto “Literatura entre la fabulación y el miedo” (1997) quien define dos tipos; literatura *de* la violencia y literatura *sobre* la violencia. En la primera tendencia se ubican aquellos cuentos cuyo realismo, o sea el ajuste a la realidad es evidente, puesto que se adhieren de un modo fidedigno, a las construcciones sociales y representacionales de la violencia política. En la segunda caracterización, se ubican los cuentos que optan por reinventar la violencia política, desprendiéndose del vínculo con los acontecimientos históricos, y propiciando una estética creativa, más autónoma e independiente del discurso oficial y enfáticamente literaria.

De acuerdo a esta distinción, se propone que en ocho de los catorce cuentos, la referencialidad de la realidad aún tiene cierto dominio sobre la ficción, en tanto tiene mayor validez el apego a la representación de los acontecimientos que el despliegue imaginario hacia una creación genuina. En esta tipología los hechos literarios obedecen a una reproducción gráfica, cuyo énfasis realista permite la remembranza de los acontecimientos que circulan en la memoria colectiva. Estos cuentos son: “Septiembre de 1901”, “El ataque”, “Sin nombres sin rostros ni rastros”, “Esa rabia que dejaste a mi lado”, “Aves casi extintas de la cordillera central”, “El silencio en la oreja de Jimmy”, “El desaparecido” y “Confundidos y armados”.

Un grupo de seis cuentos opta por la literatura sobre la violencia, señalada igualmente por Escobar Mesa en el mismo texto, donde resalta en ellos la perspectiva estética de los acontecimientos, estableciendo un tratamiento literario menos comprometido con el registro fiel y ofreciendo una mirada más amplia que permite vislumbrar una renovada semantización de la violencia política. Estos cuentos son: “El asunto García”, “Razia”, “Cruce de miradas”, “Los confusos”, “Un ángel terrible” y “El otro 9 de abril”.

El ideologema tensión puede dar cuenta de un tipo de réplica de la construcción social y representacional del imaginario de la violencia política, que se traslada discursivamente. En los cuentos colombianos contemporáneos se insertan los ecos de otras voces reproduciéndose de manera que replican el caos individual y colectivo. La psicologización de la violencia política, es decir la reiterada representación de este asunto en la intimidad del personaje y su circunstancia podría ser la réplica del discurso religioso debido a que finalmente la tensión externa se individualiza y adquiere una ilusoria corporeidad, instalándose en la voz del personaje literario. La encarnación ficcional de la violencia política es una manera de interpretar la complejidad de este problemática social a través de una humanización de papel.

### **3.2 El castigo**

El ideologema castigo se encuentra en siete de los cuentos colombianos contemporáneos en donde subyace a la interioridad de personajes, inmersos en situaciones de violencia política. Estos cuentos son: “El dictador” (2009), “El desaparecido” (2010), “El ataque” (2002), “El día menos pensado” (2007), “Esa rabia que dejaste a mi lado” (2008), “La guerra civil” (2004) y “El otro 9 de abril” (2008). El castigo es una noción perteneciente a diversos tipos de discurso entre ellos,

filosófico, jurídico y religioso. En el corpus se traslada al terreno de la violencia política, donde se representa en acciones y discursos de papel.

En el cuento “El desaparecido” (2010), de Reinaldo Spitaletta, se representa el castigo como medio para conseguir un fin, o sea como refuerzo negativo. En él, se recurre al hostigamiento del detenido a manera de advertencia y amenaza para obtener una confesión, que ofrezca información acerca del adversario. El castigo para infundir miedo y someter al otro, actúa como mecanismo de presión y consiste en ocasionar un mal para condicionar una conducta deseada.

En cinco cuentos que son “El dictador”, “El ataque”, “El día menos pensado”, “Esa rabia que dejaste a mi lado” y “El otro 9 de abril” se presenta el castigo como la consecuencia de un acto transgresor, en una lógica pactada de causa-efecto, donde se involucran aspectos de la moral. Y en el cuento “La guerra civil”, se representa una tipología de no-castigo, donde la intervención de la suerte impide la imposición de la pena en el personaje, poniendo de relieve la intervención del destino sobre el imaginario de justicia.

El ideograma castigo posee varios tipos referentes: mítico-religioso, antropológico y filosófico, éstos permiten establecer un diálogo con postulaciones de Foucault y Nietzsche, cuyas fuentes secundarias se toman con el fin de procurar un mayor enriquecimiento en el proceso interpretativo.

Desde la perspectiva antropológica, Michel Foucault (1981:71-112), en su texto *Vigilar y Castigar*, dedica el segundo capítulo al castigo, partiendo de la conceptualización del poder como un ejercicio sobre el cuerpo. Menciona algunas tecnologías del castigo como la marca, el signo y el rastro, las cuales son prácticas implementadas por el poder institucionalizado para imponerse sobre la corporeidad del otro. En seis de los cuentos colombianos contemporáneos acerca de la

violencia política, se representa este castigo a través de la intervención del cuerpo por parte del enemigo, procedimiento del cual se generan huellas, de índole psicológica y física.

Para entender el castigo como un asunto perteneciente a diversos tipos de discurso, y por ende como una variedad de ideologema, se tiene en cuenta un rastreo por la producción filosófica del concepto, y se encuentra que Federico Nietzsche aborda el asunto del castigo en *Genealogía de la moral* (1978) en donde realiza un exhaustivo seguimiento acerca de la noción de castigo a través de varias conceptualizaciones. En total realiza 11 acepciones, de las cuales las siete primeras definen el castigo como un medio para conseguir un fin (tortura o refuerzo negativo), y en las cuatro finales expresa la siguiente variabilidad:

Castigo: 8. Ocasión de fiesta para celebrar la derrota de un enemigo llenándole de insultos 9. Pago de honorarios al poder que protege al malhechor contra los excesos de la venganza, 10. Compromiso con el estado primitivo de la venganza, 11. Declaración de guerra y medida de policía contra un enemigo de la paz, de la ley, del orden, de la autoridad, violador de tratados que garantizan la existencia de la sociedad, peligroso, rebelde, traidor y perturbador a quien hay que combatir con todos los medios de que la guerra dispone. (Nietzsche 1978: 63)

En términos generales en la sociedad contemporánea, el castigo es una representación ideológica de la autoridad que actúa legítimamente a través de la fuerza (física o simbólica) sobre otro, a manera de restricción, control, refuerzo negativo, sanción jurídica u otra modalidad que involucra un discurso-acto correctivo ante una conducta no deseada. El castigo requiere de una relación dispar entre dos, instaurada desde un imaginario de superioridad, o impuesta de manera forzada a través de una intervención relativamente violenta. También puede ejecutarse como consecuencia a una lógica pactada de causa-efecto, instaurada culturalmente a través de diversos referentes de autoridad de tipo psicológico o institucional. Esta inferencia resulta como producto del hallazgo del ideologema castigo en los cuentos colombianos contemporáneos.

En cuanto a la moral, Nietzsche se refiere a su origen como un asunto instaurado por la ideología religiosa, especialmente a partir de la figura del cura, el cual se expresa en la acepción que reza: “sufres, luego has pecado; el sufrimiento es el castigo de una culpa” (1978: 48), Para Nietzsche el resentimiento es la clave del origen de la moral, la cual está basada en el imaginario de una divinidad que se define en la premisa, “Dios es el insobornable sancionador” (Nietzsche 1978: 51). Es decir, el castigo es la consecuencia de una moral, que a su vez resulta de una división social. Nietzsche expresa que:

En los antiguos tiempos, y casi también en los modernos, las relaciones de una comunidad con sus miembros son las de un acreedor con sus deudores. Vivir en sociedad quiere decir estar protegido en su vida y hacienda, gozar de paz y de confianza, estar libre de ciertos daños y peligros a los cuales continúa expuesto el que vive fuera. En caso contrario ¿qué sucederá? La comunidad, el acreedor, se hará pagar su deuda. Aquí no se trata sólo de un daño: el culpable es también violador del compromiso, y falta a su palabra para con la comunidad que le aseguraba tantas ventajas y placeres. El culpable es un deudor, que no sólo no paga sus deudas, sino que también ataca al acreedor: desde entonces no sólo se le priva de todos estos bienes y ventajas, sino que se le recuerda toda la importancia que tenía su posición. La cólera de los acreedores ofendidos le constituye otra vez en el estado salvaje, le pone fuera de la ley, le rehúsa protección y contra él puede cometerse cualquier acto de hostilidad. (1978:54)

Según Nietzsche, en el castigo intervienen dos aspectos que se representan en este corpus de cuentos colombianos contemporáneos, ellos son: dos tipos de moral, moral de señores y moral de siervos; o sea una sociedad de acreedores y deudores, y la “mala conciencia” que es el remordimiento (Nietzsche 1978:55).

En el corpus se representa el castigo, en términos de una sociedad de acreedores y deudores, es decir una dinámica donde unos le deben a otros, y por ende entre ellos la única mediación posible

es el cobro-pago para cumplir con el imaginario de justicia idealizada. También se manifiesta el castigo como una forma de remordimiento o mala conciencia, es decir como el señalamiento de un error cometido y el advenimiento de la culpa. En todos los casos se entiende el castigo como un ideologema, puesto que alberga ecos de otros discursos y acepciones de diversa índole.

En “El Dictador”, aparece el ideologema castigo en el discurso del narrador en primera persona a través de una determinación autodestructiva que sitúa al dictador como ejecutor de su propio final, aspecto que se expresa en una pregunta retórica y un vaticinio fatal que en la voz del gobernante logra el efecto de ilusoria autoridad. Es así como se lee: “¿Acaso no me programaron para ser justiciero?” Gamboa (2009:54). “Sé que mi reinado tendrá un final trágico y humano. La última orden que mi mano imparta será la de mi propia ejecución” (Gamboa 2009:54).

De acuerdo con Nietzsche, el deseo de un mal propio obedece a una forma de auto-castigo como parte del respeto a la ley. Entonces se lee en el filósofo que: “Hay una especie de demencia de la voluntad en esta crueldad psíquica [tendencia a torturarse a sí mismo]. Esta voluntad de hallarse culpable y réprobo hasta lo infinito; de verse castigado eternamente” (1978:75). Se puede interpretar la actitud sancionatoria del dictador como parte de ese interés, que finalmente resulta convirtiéndolo en victimario y víctima de su poder. El dictador se autodestruirá para cumplir su voluntad normativa en cumplimiento de su discurso, como traslado de la palabra a la acción.

En el cuento “El desaparecido”, de Reinaldo Spitaletta, el castigo subyace al discurso del personaje que representa su sometimiento a la tortura mediante la apelación al referente religioso del infierno. En la imbricación de un espacio- tiempo psicológico se deriva un castigo mental y físico impuesto por la pérdida forzosa de la libertad. Aspectos que se leen de esta manera: “¡Ay cómo me duelen los brazos de mantenerlos tanto arriba. Tres días en esta pocilga son lo más

parecido a la eternidad. ¡Qué infierno!, a punta de gritos, patadas, amenazas, y este olor a mierda y orines, olor a oscuridad, a encerramiento. Sólo estoy a unos metros de la calle y la siento tan lejana, tan lejana” (Spitaletta 2010:76).

Según Foucault (1981) el castigo actúa como mecanismo instaurado sobre el cuerpo, constituyéndose como una marca, huella o rastro a través de estrategias que pueden ser repetitivas, a manera de ritos, y también por medio de la satanización del otro. En este cuento, el ideograma castigo se impone sobre el cuerpo a través de una figura de autoridad, instaurada desde el discurso jurídico o en su defecto desde un A.R.E, aparato represivo del Estado, este último representado a través del soldado, que constriñe a la víctima. Entonces se ejerce un poder que propende el sometimiento y su consecuente sumisión.

En el cuento “El Ataque” (2002:23-27), de Leonardo Peña Calderón, se representa el castigo como una acción prevista como mecanismo de defensa, planeada por los guerrilleros para contrarrestar el hostigamiento militar. Dice el narrador omnisciente en tercera persona que: “lo demás era cuestión de esperar que llegaran, apuntar al estómago o a la frente y apretar el gatillo” (Peña 2002: 26). Este adelanto a una agresión física obedece a una estrategia de preservación, en el cual se somete al adversario para prevenir el daño. De este modo se entiende el castigo como una estrategia de guerra, basada en la precaución para evitar el mal propio.

En este cuento también se describe el castigo como un asunto de compensación, o sea la reparación de un daño, en este caso se encarna la función de vengador a través de un personaje guerrillero. Desde el narrador en tercera persona, es así como se lee:

le gustaba matar desde la primera vez que le hundió un cuchillo en la espalda del hombre uniformado que aplastaba contra la cama a su hermana de seis años. Él en su inocencia no sabía lo que hacía el soldado con ella, pero no parecía ser nada bueno. Lo mató. Y le gustó hacerlo. Desde entonces cada

vez que rompía a balazos la vida de un soldado sentía como si estuviera repitiendo la venganza. (Peña 2002:26)

Respecto al daño y al dolor Nietzsche propone que funcionan como una representación del pago entre acreedores y deudores, es decir como una ejecución de la justicia, en la dinámica de dar y recibir. Así se lee en el filósofo alemán: “¿De dónde ha sacado su poder esta idea de que el daño y el dolor son equivalentes? Ya lo dije de los contratos entre acreedores y deudores que aparecen tan pronto como existen los sujetos del derecho; de estas relaciones que a su vez nos llevan a las formas primitivas de la compraventa, del cambio” (1978:47). La visión nitzscheana podría ser una variedad emanada de la ley del talión que reza “ojo por ojo y diente por diente”, en cuanto el cuerpo sometido implica la compensación de la deuda.

Esta ley, inicialmente tenía como fin la exención de la venganza, aspecto que se puede rastrear desde el significado, según el diccionario de la R.A.E (2006:604), se expresa: “talión: pena que imponía al delincuente un daño igual al que hizo y de la misma especie”. El término “talión” se deriva del latín “tales” que se deriva en igual o semejante. De este modo no se refiere a una pena equivalente, sino igual. La justicia retributiva instaura la compensación como una manera de evitar la venganza, sin embargo la aplicabilidad puede convertirse en un tipo de ajuste de cuentas donde en vez de realizar una sana adecuación de la retribución, se convierta en un tipo de mal. Las tres religiones monoteístas acogieron esta ley en sus textos sagrados, más tarde, en el judaísmo se determinó que la pena se transformaría en un resarcimiento económico.

En este cuento, “El ataque”, el narrador en tercera persona describe el cobro de una deuda a través del desplazamiento de los guerrilleros, quienes mediante un movimiento de descenso representan una degradación. El castigo, de acuerdo a la espacialidad religiosa del infierno, se sitúa en dirección inferior. Es así como se lee: “se bajarían de los árboles y abrirían los vientres

[de los soldados] después de desnudar los cuerpos y quitarles las armas” (Peña 2002: 26). El castigo representado en la venganza sobre el colectivo enemigo, se entiende como una réplica del acreedor sobre el deudor.

Nietzsche se refiere al acreedor como un tipo de vengador, es decir, como alguien que cobra la deuda. Es así como se lee: “El acreedor podría degradar y torturar de todas maneras el cuerpo del deudor, y cortar de él aquellas partes que parecieran proporcionadas a la importancia de la deuda” (1978:48). El acreedor, depositario del poder tiene la potestad de someter al deudor, en el ejercicio imitativo de un depredador que reduce a su presa, alusión al canibalismo comercial de una sociedad capitalista.

En el cuento “El día menos pensado” (2007:8-21) de Carlos Orlando Pardo, el castigo está pre-determinado como un augurio que el personaje se plantea en su interioridad a manera de reflexión en torno a su destino. El vaticinio antecede el final como un aviso que deja al descubierto una conciencia sobre la propia muerte. El desenlace del cuento es abierto, se describe una agresión a través del narrador en tercera persona, quien entrega un final sugerido que posiblemente confirma los prejuicios anunciados.

El narrador omnisciente describe el castigo como premonición, en la conciencia del personaje corresponde a la lógica pactada de causa-efecto, la predicción del trágico final acorde a la condición de asesino a sueldo obedece a la advertencia institucionalizada, jurídico-religiosa, de que la acción desencadena una reacción. Es así como se lee: “los malos pensamientos, los absurdos pensamientos de que van a matarte, de que el que a hierro mata a hierro muere” (Pardo 2007: 20), “Suenan varios disparos” (Pardo 2007:21). La recurrencia al adagio le imprime el tono de la vox pópuli, posicionando la frase hecha como un tipo de verdad.

En el cuento “Esa rabia que dejaste a mi lado” (2008:7-15), de Juan Carlos Restrepo Rivas, se representa el castigo desde el narrador personaje cuando dice, en primera persona: “- ¿Para dónde va trepando el agotamiento si mis manos y mis dedos y mi cuerpo ya están cansados de este encierro?”, “Sacudo las uñas, me muevo despacio, me muevo ¿dónde está mi salud?” (Restrepo 2008:10). De esta manera se trae a colación el cuerpo como un reflejo del alma, en donde se materializan los estados de ánimo. La somatización de la culpa por medio de una exteriorización corporal intenta solucionar por medio de la enfermedad, su transgresión.

Acerca de la transgresión, entendida como falta o delito dice Nietzsche que “el castigo tiene la propiedad de despertar en el culpable el sentimiento de la falta, que es el verdadero instrumento de esta reacción psíquica que se llama mala conciencia o remordimiento” (1978:63). Por ende, se puede interpretar la enfermedad como una especie de autocastigo, un tipo de penitencia y materialización de la auto recriminación, que debe pagarse para obtener la comunión.

En la religión católica la comunión, representa la reconciliación entre el transgresor y la divinidad, es parte fundamental para simbolizar la cancelación del pecado a través de la penitencia cumplida. En este cuento, es así como se lee: “Arranca otra cáscara, se la mete a la boca y encuentra la calma. Sacramento chupa cascarones de pared, le gustan, siempre ha comido de eso” (Restrepo 2008: 12). “Así cree calmar la confusión, la oscuridad y estimula la renuncia cuando llegan los días de encierro a saber maluco, a poner zancadilla, a cagarse en todo” (Restrepo 2008:12). El castigo subsana la falta, la cual se exorciza a través de la réplica de la comunión, como acto simbólico para religarse a su interioridad de papel.

El ideologema castigo permea toda la experiencia del personaje femenino Sacramento y también de su pareja, Salguero. Él, de manera abrupta y sin ningún tipo de preparación enfrenta el castigo

penal, se convierte en objeto de detención por la fuerza pública. Ella, enfrenta un castigo religioso, que deviene en la reconciliación consigo misma y con su divinidad. Estas dos formas de castigo que muestran el desplazamiento del término a través de las esferas ideológicas, que actúan como materializaciones de los sistemas hegemónicos, o sea de los discursos de tipo jurídico y religioso.

De regreso a la experiencia religiosa, se lee en la voz de Sacramento:

-Es mejor que me arrancaran la lengua para no tener que escuchar lo que voy a decir y que tanto ordené por dentro de mí, lo que a veces no quiero oír. Digo cosas de mí que no me gustan, me exijo, me acoso, me obligo, me reclamo hasta que me perdono, y suelto las palabras con esa voz que se va incontrolable, pero otra voz me aconseja y jalona para atragantarse en mí, con sus mudas palabras de prevenida. (Restrepo 2008:10)

La alusión a la confesión, la cual consiste en la verbalización de la culpa por medio de la construcción de un discurso catártico, actúa como liberación del remordimiento. De primera voz se obtiene el traslado del castigo psíquico a la reflexión intimista. En el discurso de Sacramento se puede leer: “Ya no sirve que me quede aquí tan fofa con la boca cerrada o que me tapen o que sellen lo que va diciendo el pensamiento...que tocó escuchar un montón de asuntos que hay para decir sin orden, hoy que se abren campo, hoy que se están saliendo con las palabras que tuve guardadas como esas cargas...” (Restrepo 2008: 9). La liberación de la transgresión por medio del discurso es el cumplimiento de un deber introspectivo. La verbalización transfiere una culpa inicialmente íntima y personal a una declaración pública, y exige el reconocimiento de un yo pecador.

La confesión entendida como un ejercicio previo al perdón, se ofrece como un tipo de catarsis en el cual el transgresor pone su acto en palabras, mientras se libera de la culpa. En las esferas

religiosa y judicial, se asocia a los valores axiológicos de una comunidad pues trasciende la subjetividad y se instala en el orden de un bien colectivo instaurado desde la norma. La confesión se ofrece en aras de un imaginario idealizado de justicia, divina o humana.

Posteriormente la voz de Sacramento, como narrador en primera persona, expresa su reconciliación interior. Se puede leer así: “Comulgo con cascarón limpio. Mi boca se va a comer la casa a pedazos” (Restrepo 2008:9). La comunión como representación del perdón espiritual se asocia con el imaginario de la casa como lugar del alimento, alusión al espacio simbólico donde se está salvo y bajo protección.

En el cuento “La guerra civil” (2004: 31), de Álvaro Pineda Botero, se narra la historia en tercera persona, los acontecimientos suceden en el marco de la violencia bipartidista entre liberales y conservadores. Manuel, el personaje principal se encuentra militando para el partido conservador, por cuestiones del azar halla en su camino un sombrero rojo, que para el contexto socio-histórico, representa el color opositor. Posteriormente es identificado por uno de sus enemigos, quien atiende a la presencia de este símbolo, evitando la agresión. El desenlace rompe el imaginario del castigo como parte de una fórmula infalible para la justicia.

En este cuento el ideologema castigo se sale de los límites establecidos, reproducción de discursos jurídico-religiosos, y se convierte en un aspecto del azar, impredecible, exento de cualquier imaginario de poder humano o divino. Se instala la representación de un destino incierto e imprevisible, transgresor de la ilusión de un orden de regulación social. La liberación del castigo ideológico emanado de un imaginario de justicia, se traslada a una consideración casuística, donde las circunstancias se imponen sobre la norma. La suerte interviene para posibilitar la negación del castigo, por ende el no-castigo, cobra una mirada desprevenida,

espontánea y liberadora. El personaje fluye en el devenir de su vida de papel, descrito por el narrador en tercera persona, se lee así:

Recogió un sombrero abandonado por los liberales; del mar venía la brisa fresca y, cuando se disponía a marcharse, vio llegar a los lugareños cargados de pescado. Al verlo uno de ellos exclamó: ¡el godo que violó a mi hermana! Por un segundo Manuel temió lo peor: iban a atacarlo. Pero enseguida el otro lugareño replicó:-Que va hombre, ¿no ve que es un liberal? Mírele el sombrero. -Ah!, los cachacos son tan parecidos... (Pineda 2004: 13)

En el cuento “El otro 9 de abril”, de Miguel Fernando Mendoza Luna, subyace el castigo asociado a la culpa, el cual pertenece a un auto-castigo, y se manifiesta en el reconocimiento del personaje, asesino a sueldo, que en primera persona expresa la resignación ante la pena. Es así como se lee: “Cuando me diagnosticaron el cáncer terminal no me inmuté. Sabía que me lo merecía” (Mendoza 2008: 68). De tal modo se alude a la exteriorización del conflicto interior, conocido como somatización, entendida como la conversión defensiva de derivados psíquicos en síntomas corporales.

La somatización, posible consecuencia del placer de castigar al otro, actúa como el saldo de una deuda adquirida por sus acciones pretéritas. El narrador en primera persona admite su pasado como explicación de su agravio. Es así como se lee: “Viajé a cuanto lugar del mundo estuviera en guerra; nunca me importaron las cosas por las que combatí, lo mío era alimentar la venganza” (Mendoza 2008: 69).

Nietzsche en *Genealogía de la moral* afirma que:

El castigo es sencillamente la imagen, la mímica de la conducta normal respecto del enemigo detestado, desarmado y abatido, que perdió todo derecho, no solamente a la protección, más bien a la piedad; es el grito de guerra, el triunfo del *vae victis* [¡ay! De los vencidos] en toda su inexorable

crueledad. Esto explica como la guerra misma y los sacrificios guerreros revistieron todas las formas bajo las cuales aparece el castigo en la historia. (1978: 55)

Además, Nietzsche propone que “sin crueldad no hay goce, he aquí lo que nos enseña la más antigua y larga historia del hombre, el castigo es una fiesta” (1978: 50). Es así, como se puede explorar en la faceta psicológica del castigo en su relación con las pulsiones, y el imaginario de celebración que albergan algunos rituales acerca de la violencia política. En *Genealogía de la moral* se dice que “Por el castigo de su deudor, el acreedor participa del derecho de los amos [la creación de valores axiológicos], y concluye por gustar el sentimiento ennoblecedor de despreciar y maltratar a uno que esté por debajo de él. La compensación consiste en el derecho de ser cruel” (Nietzsche, 1978: 48). De lo que se deduce que el castigo es un tipo de placer que implica subyugar al otro. El acreedor goza de cobrarle al deudor porque este acto lo ubica en una relación de superioridad donde puede sacar provecho, o satisfacer su deseo de reconocimiento.

En conclusión, el ideologema castigo permite vislumbrar la manera en que se representa la violencia política como un tipo de conjunción de variables, en la que confluyen aspectos de diversa índole psicológica y social, y los sujetos se instalan en complejas relaciones de poder que finalmente se constituyen en roles de victimarios y víctimas.

El ideologema castigo permite entender su complejidad de la violencia política de papel, pues esta noción deviene de una caracterización de tipo filosófico, jurídico y religioso inscrita en la esfera comercial en una sociedad de acreedores y deudores, donde la crueldad se admite como un tipo de compensación. De otro lado, la relación entre la culpa y el castigo, que emana de una justicia idealizada, de origen divino y humano asociada a la dinámica pactada de causa-efecto. Y además un componente psicológico, que reúne la visión pulsional a la venganza, representada en el goce de ocasionar daño.

## CONCLUSIONES

El cuento colombiano contemporáneo (2000-2010) reinterpreta la violencia a través del encadenamiento de algunas modalidades de la escritura de sí, como el diario, la carta a los amigos y la anécdota, los cuales configuran el ideosema testimonio. Y también sugiere un traslado discursivo, de tipo filosófico, jurídico y religioso, que consolida los ideogramas, tensión y castigo. De esta manera se muestra que las categorías sociocríticas propuestas por Cros visibilizan la inserción de prácticas ideológicas y las transformaciones conceptuales en el texto de ficción, permitiendo un tipo de comprensión de la sociedad mediante la literatura.

El ideosema testimonio consiste en la reproducción de una práctica social en una textual por medio de la réplica y/o transferencia entre lo no-discursivo a lo discursivo. En cinco cuentos del corpus se representa una imitación a manera de documentación ficcional, relativamente independiente de los acontecimientos históricos, y de naturaleza representacional que probablemente surge de los múltiples ecos del imaginario colectivo colombiano y se convierte en narración estética, desencadenando una mirada relativamente renovada acerca del tópico de la violencia política.

El desarrollo de esta cuentística desde el ideosema testimonio, es la representación del ejercicio de la oralidad imbricada con la escritura, fusión que se actualiza en un compromiso con la verdad literaria cuya principal fuente documental es su propia naturaleza narrativa, que al prescindir del anclaje con la realidad, resulta en un discurso sustentado en el ejercicio de la imaginación. Los cuentos evocan con frecuencia otras narraciones que a manera de huellas, actúan como pretextos para la elaboración de nuevas realidades, generando la posibilidad de una catarsis que pudiera contribuir a la elaboración del duelo.

La cuentística colombiana contemporánea acerca de la violencia política, se exime de la intención de una transcripción fidedigna, para posicionarse como una variedad creativa y artística cuyo mayor compromiso se establece con la reinención y la búsqueda de posibilidades. Además, la presencia del cruce de voces, pareciera traer a la memoria historias de otros tiempos, permitiendo establecer un diálogo entre el corpus y múltiples relatos transmitidos por la tradición oral, que cobran cierta vida ilusoria presentándose como un tipo de memoria colectiva, que se rectifica literariamente.

El ideosema testimonio permite evidenciar en los cuentos colombianos contemporáneos un tipo de registro, a manera de depósito simbólico de la memoria, facilita la posterior reflexión y posible discernimiento a través de la fabulación. Además, mediante la incorporación de diversas tipologías textuales tales como la producción de tipo diarístico, epistolar e híbrido, entre periodístico y literario, se configura por medio de un discurso introspectivo e íntimo que parte de la revelación de un yo, confrontado con su circunstancialidad.

En cuanto a la inserción textual, se contabiliza que: un cuento reproduce un diario: “Aquel 9 de abril”. Dos cuentos reproducen el género epistolar: “Mi querida señora” y “Alarma general”. Dos cuentos representan la nota de prensa: “Aves casi extintas de la cordillera central” y “Esa rabia que dejaste a mi lado”. Cuatro cuentos tienen epígrafe: “Razia”, “Aves casi extintas de la cordillera central”, “Un ángel terrible”, y “El otro 9 de abril”. En un cuento se representa la anécdota: “Nena y nada más”. El ideosema testimonio permite escuchar la “voz” de quienes no tienen voz, debido a que pone de relieve los personajes marginales, pertenecientes a un nivel socioeconómico vulnerable en cuanto carecen de la potestad para resolver la complejidad de la violencia política de papel. Estos personajes representan una población que frecuentemente se ignora e el discurso oficial y por ende la cuentística, al fabular estas identidades, realiza un

reconocimiento desde la estética, de esas variables del ciudadano de a pie, que en los cuentos contemporáneos colombianos aparece frecuentemente anónimo como una posible alusión a su opacidad social. Son ellos, el estudiante, el ama de casa, el militante de izquierda, el asesino a sueldo, el colectivo femenino como víctima de la violencia política (viuda, huérfana y hermana del desaparecido), el niño manifestante en la plaza pública, el guerrillero, el soldado, y el sobreviviente de la guerra bipartidista. Todos coinciden en una representación literaria que se adentra en sus particularidades en el artificio de que encarnan las consecuencias de una violencia política que rebasa la comprensión racional de los acontecimientos y obliga a optar por un tipo de interpretación estética en aras de sublimación catártica.

El ideosema testimonio evoca prácticas declarativas que proponen que la violencia política puede ser contada para una documentación ficcional en el artificio de una transcripción de las versiones extra-oficiales. En cuanto a la forma que configura el ideosema testimonio, en general el cuento colombiano contemporáneo, desliza en su interior otros géneros para mostrarse polifacético, moderno y flexible. Es un género que dialoga con diversos tipos de versiones con habilidad, representando una réplica de la sociedad mediatizada, que recurre a la multiplicidad de relatos para la construcción de su imaginario de realidad. El ideosema testimonio replica las ideologías jurídica, religiosa y periodística, las cuales pertenecen a una sociedad logocéntrica que recurre al traspaso del código oral al escrito como una estrategia de construcción de la memoria, mediante la documentación de la realidad para la posible transmisión en la posteridad.

El ideologema tensión se representa en el corpus de cuentos colombianos contemporáneos a lo largo de catorce cuentos, en donde se manifiesta en dos direcciones desde la representación del personaje en su circunstancia de violencia política, y viceversa; de afuera hacia su subjetividad. Esta tensión trasciende la problematización individual del personaje consigo mismo y desborda

su humanidad de papel transformando su lugar en el mundo. A su vez el conflicto externo permea su interioridad y se encarna como una forma de materializar la complejidad de las situaciones socio-históricas del entorno.

El ideograma tensión representa el forcejeo entre las condiciones del personaje de papel inmerso en la particularidad de la violencia política, donde ocasionalmente opta por individualizar el conflicto social y sumergirse en su subjetividad para intentar solucionar desde adentro, las agresiones que afuera parecieran no encontrar solución. En otras ocasiones sigue las dinámicas de la violencia política y se transforma, deja de ser víctima para posicionarse como victimario. En una variedad de resoluciones deja al descubierto una tensión, individualizada o colectiva, que finalmente pareciera prolongar la tragedia, así se desencadena un tipo de traslado discursivo, entre la tensión psicológica y social.

El ideograma castigo se representa en siete cuentos del corpus, como traslado del discurso moral religioso, en réplicas de índole jurídica y comercial. En esta imbricación de esferas sociales interviene la representación de una sociedad de acreedores y deudores, que permite comprender que en el imaginario representado en los cuentos colombianos contemporáneos, es decir en la construcción social y representacional de la violencia política, las dinámicas sociales ameritan un tipo de resolución simbólica, donde las transacciones físicas replican los trueques psicológicos, representados en la evasión de la pérdida y la búsqueda de la compensación. De esta manera el personaje aplica a su modo una justicia idealizada, consiguiendo el saldo de la deuda incluso en su propia interioridad, ya que según una moral bifurcada de acreedores y deudores, toda acción tiene reacción pues actúa de acuerdo a una lógica pactada de causa-efecto.

Este trabajo es una invitación a profundizar en cómo los rastros de lenguaje pueden ser evidencias significativas para el hallazgo de prácticas religiosas y jurídicas como la confesión y la autobiografía, y periodísticas como la anécdota y el diálogo, las cuales se reproducen en los cuentos colombianos contemporáneos replicando una sociedad donde el acto- discurso registrado es el principal mecanismo para la construcción social y representacional de la violencia política.

También permite observar la manera como el ideograma tensión obedecen al forcejeo entre el personaje en circunstancia y su contexto de papel donde se cohesionan con su entorno generando una dinámica de tirantez entre su subjetividad y la violencia política ficcional que le rodea, dinámica de la cual, ambos finalmente resultan transformados. El ideograma castigo visibiliza el cruce de diversos discursos de índole filosófica, jurídica y religiosa, en un referente moral donde se concibe como un tipo de réplica de una sociedad sumida en la comercialización de las faltas, que bajo la denominación de pecados o delitos obedecen a una dinámica de intercambio donde pueden ser cobradas con el sometimiento, la aprehensión del cuerpo del contrincante o incluso con la toma de su vida a manera de compensación por un daño que en el imaginario de la victimización, requiere la reparación física y simbólica.

Esta monografía es apenas un ejercicio que propone ampliar el espectro del análisis textual hasta un sin número de combinaciones e intenciones, convocando otros estudios que a partir de teorizaciones individuales contribuyan a la continuidad desde este tipo de acercamientos. Queda pendiente realizar aproximaciones de hermenéutica literaria que complementen la indagación teórica y enriquezcan la visión de los cuentos colombianos contemporáneos 2000-2010 con el propósito de incluir otros saberes que caractericen la sociedad y la cultura donde esta cuentística se produce; Colombia en la primera década del siglo XXI.

## BIBLIOGRAFÍA

### 5.1 Bibliografía de cuentos colombianos contemporáneos (2000-2010)

Arévalo Duque, Miguel Ángel. (2008) “Aquel 9 de abril”. En: *Los que cuentan, relatos ganadores del concurso de cuento Bogotá Capital Mundial del Libro*. Bogotá: Revista Número Ediciones, pp. 68-71.

Arias, Andrés. (2007). “Nena y nada más”. En: *Revista Número*, 53, jun-ago, pp. 47-79.

Castellano Parra, Joel. (2010). “Confundidos y armados”. En: *Puesto de Combate*, 77, Bogotá, pp. 61.

Spitaletta, Reinaldo. (2010) “El desaparecido”. En: *El último día de Gardel* Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, pp.74-84.

\_\_\_ (2010) “El silencio en la oreja de Jimmy”. En: *El último día de Gardel*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, pp. 65-71.

Fountain, Ben. (2008). “Aves casi extintas de la cordillera central”. En: *El malpensante*, 12, diciembre, Bogotá, pp.108-126.

Gamboa Bobadilla, Carlos Arturo. (2009) “El dictador”. En: *Sueño imperfecto*. Tolima: Universidad del Tolima, pp. 54.

Kremer, Harold. (2001) “El combate”. En: *El combate*. Cali: Deriva pp.13.

Kremer, Harold. (2004) “Los confusos”. En: *Odradek el cuento* ,3, abril, pp.45.

Mejía, Orlando (2000) “El asunto García”. En: *El asunto García y otros cuentos*. Manizales: Universidad de Caldas, pp. 87-92.

Mendoza Luna Miguel Fernando. (2008) “El otro 9 de abril”. En: *Cuentos cruzados*: Alcaldía mayor de Bogotá, pp.79-81.

Montoya Campuzano Pablo (2001) “Razia”. En: *Razia*. Medellín: Fondo Editorial EAFIT, pp. 33-40.

\_\_\_ (2001) “Cruce de miradas”. En: *Razia*. Medellín: Fondo Editorial EAFIT, pp. 41- 50.

Peña Calderón, Leonardo (2008) El ataque. *A que te cuentos*. Colombia: Faid, pp. 23-27.

Pineda Botero, Álvaro. (2004) “La guerra civil”. En: *Odradek el cuento*,12, oct, pp.13-16.

Pardo, Jorge Eliécer. (2008). “Sin nombres, sin rostros ni rastros”. *Revista Número 58* sept-nov, pp. 10-13.

Pardo Viña, Carlos Orlando. (2007) El día menos pensado. En: *El día menos pensado y otros cuentos* . Bogotá: Códice, pp. 9-21.

Restrepo Rivas, Juan Carlos. (2008) “Esa rabia que dejaste a mi lado”. En: *El son del solo*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, pp. 7-15.

Roca, Juan Manuel. (2004) “El ángel terrible”. En: *Las plagas secretas y otros cuentos*. Medellín: Universidad de Antioquia, pp. 62.

Silva Romero, Ricardo. (2008) “Mi querida señora”. Consultado en agosto de 2011.

[www.ricardosilvaromero.com/taller.php?ano2008](http://www.ricardosilvaromero.com/taller.php?ano2008)

Suescún, Nicolás. (2001) “Alarma general”. En: *Revista Número 28* mar- may, pp. 62-65.

Varón, Policarpo (2004). Septiembre de 1901. En: *Actores de voz baja*. Bogotá: Varón Policarpo, pp.247-251.

## 5.2 BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Agudelo, Ana María. (2006). “Antologías y selecciones ¿materiales para una historia del cuento colombiano?”. En: *Lingüística literaria*,19, pp.13-38.
- Anderson Imbert, Enrique (1992) *Teoría y técnica del cuento*. Madrid: Ariel, pp. 288.
- Baquero Goyanes, Mariano. (1967). *¿Qué es el cuento?*. Buenos Aires: Columba.
- Barrera, Luis, y Pacheco, Carlos (1993) *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monteávila.
- Bedoya, Luis Iván (1989). “El cuento de la violencia en Colombia: la fabulación de la vida o la imaginación de la muerte”. En: *Puesto de Combate*,40, pp. 52-56.
- Berrío, Maribel (2010). “Análisis de los criterios de selección en las historias y antologías literarias colombianas”. En: *Estudios de literatura colombiana*,26,ene-jun,pp.220-228.
- Burgos, Andrés & Escobar, Mario & Pineda, Alvaro, Cruz, Fernando (2001). *Lugares ajenos relatos del desplazamiento*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Caballero, Farouk. (2012). “Ensayos críticos sobre el cuento colombiano del siglo XX”. En: *Estudios de literatura colombiana*,30,ene-jul 2012,pp.141-144.
- CINEP, Centro de Investigación y Educación Popular (2008) Banco de Datos de Derechos Humanos y Violencia política. Colombia. Consultado el 29 de septiembre de 2011.<http://www.nocheyniebla.org/>
- Cortázar, Julio (1970). “Algunos aspectos del cuento”. En: *El tejido del cuento* Martín, Teresa (2001) Barcelona: Octaedro, pp. 15.

Cros, Edmond (1999) Colombia, Universidad de Antioquia & Universidad EAFIT Seminario Internacional de Sociocrítica Medellín Octubre 4-8 de 1999.

Dos mundos (2006) *Cuentos para no olvidar el rastro*. Colombia. Consultado el 13 de noviembre de 2012. [www.dosmundos.org/pdf/pubs/cuentos\\_rastro.pdf](http://www.dosmundos.org/pdf/pubs/cuentos_rastro.pdf)

Escobar, Augusto y Bedoya, Luis Iván (1979) *El cuento de la violencia*. Colombia: Pepe.

Escobar, Augusto. (1987) “Una literatura entre la imaginación y el miedo”. Consultado el 7 de mayo 2012. [www.colombiaaprende.edu.co/recursos/superior/handle/literaturacolombiana/pdf-files/tema5.pdf](http://www.colombiaaprende.edu.co/recursos/superior/handle/literaturacolombiana/pdf-files/tema5.pdf)

\_\_\_\_\_. (1996) “Literatura y violencia en la línea de fuego”. *Literatura y cultura: Narrativa colombiana del siglo XX*. Vol I, Bogotá: Ministerio de Cultura, pp. 321-338.

\_\_\_\_\_. (1996) “La violencia, ¿generadora de una tradición literaria?”, En : *Gaceta*, 37, pp.21-29.

Figuroa Sánchez, Cristo Rafael (2004) Gramática-violencia: una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo XX. *Tabula rasa*. ene-dic ,002, Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, pp.93-110. Consultado el 15 mayo 2012. <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/396/39600207.pdf>

Foucault, Michel (1990). *Tecnologías del yo: y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_. (1998) *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo veintiuno editores.

García Dusan, Pablo. (2006). *Literatura thanática: búsqueda de una memoria común*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.

Giraldo, Luz Mary (1997). *Nuevo cuento colombiano 1975-1995*. México: Fondo de Cultura Económica, 299.

\_\_. (2010). *Ellas cuentan*. Colombia: ed. Hombre Nuevo.

\_\_. (1999). *Cuentos de fin de siglo*. Colombia: Planeta.

\_\_. (2002). *Cuentos caníbales: antología de nuevos narradores colombianos*. Colombia: Alfaguara.

Huertas, Begoña (2007.). "El postboom y el género testimonio". En: *Cauce*, 17, pp. 165-172.

Kristeva, Julia (1978). *Semiótica I* España: ed. Fundamentos.

Lancelotti, Mario. (1965) *De Poe a Kafka, para una teoría del cuento*. Argentina: Universidad de Buenos Aires.

Molina-Jiménez T. (2008) "Estrés psicosocial: algunos aspectos clínicos y experimentales". En: *Anales de Psicología*, vol24 ,2, pp. 353-360. Consultado el 11 junio de 2012.

Nietzsche, Federico (1978) *Genealogía de la moral: un escrito polémico*. Madrid: Alianza

Ortega, M & Osorio, A (2011) *Ensayos críticos sobre el cuento colombiano del siglo XX*.

Bogotá: Universidad de los Andes.

Pachón Padilla, Eduardo. (1985). *El cuento colombiano*. Colombia: Plaza & Janés.

Pelizzaro, Alessandra. (2010). *Diarios públicos y privados*. Consultado el 20 junio de 2012.

[www.dspace.unive.it/bistream/handle/10579/1157/ALESSANDRA%PELIZARO%ZOTESI%20DI%DOTTORATO.pdf?sequence=1](http://www.dspace.unive.it/bistream/handle/10579/1157/ALESSANDRA%PELIZARO%ZOTESI%20DI%DOTTORATO.pdf?sequence=1)

Peña Gutiérrez, Isaías. (2002). *Ensayos y contraseña de la literatura colombiana ( 1967-1997)*.

Bogotá: Universidad Central de Colombia.

Poe, Edgar Allan (2002) *Filosofía de la composición*. Madrid: Cuadernos de Langre.

Propp, Vladimir. (1928). *Morfología del cuento*. España: Fundamentos.

Quiroga, Horacio. (1928). “Decálogo del perfecto cuentista”. En: *Teoría del cuento*. Zavala

Lauro (1997) México: UNAM Universidad Autónoma de México, pp.13-15.

Rodríguez, Jaime Alejandro. (2004). *Narradores del XXI. Cuatro cuentistas colombianos*.

México: Fondo de Cultura Económica.

Ruíz, Roberto y Solanilla, Cesar. (1977). *Crónica imaginaria de la violencia en Colombia*.

Bogotá: Federación de Loterías de Colombia.

Shultze-Kraft, Peter (2001). *La horrible noche, relatos de violencia y guerra en Colombia*.

Bogotá: Planeta.

Suárez Gómez, Jorge Eduardo (2011a). “La literatura testimonial de las guerras en Colombia: entre la memoria, la cultura, las violencias y la literatura”. En: *Universitas Humanística*, Julio-Diciembre, pp. 275-296.

--- (2011b) La literatura testimonial como representación de pasados violentos en Colombia y México: “Siguiendo el corte” y “Guerra en el paraíso”. En: *Revista de ciencias sociales de la Universidad Iberoamericana* , ene-jun ,11pp.57-82. Consultado el 13 de noviembre.

<http://www.uia.mx/iberoforum/11/pdf/3.SUAREZ.pdf>

Zavala, Lauro. (1997) *Teorías del cuento*. México: UNAM .Universidad Autónoma de México.

