

**Literatura y contexto social:**  
**La violencia y el contexto político en la obra de Daniel Ferreira**

**Angela Pinzón Silva**  
**Trabajo de grado para optar al título de socióloga**

**Dirigido por:**  
**Asher Gutkind**

**UNIVERSIDAD DEL ROSARIO**  
**ESCUELA DE CIENCIAS HUMANAS**  
**PREGRADO EN SOCIOLOGÍA**  
**BOGOTÁ 2016**

## ***Tabla de contenido***

Introducción.....	5
Presentación del problema y justificación.....	5
Objetivos.....	6
Estado del arte.....	6
Marco Teórico.....	12
Metodología.....	16
Capítulo I: Bajtin y la teoría de la construcción literaria.....	21
1.1) El héroe como argumento central de la novela.....	22
1.2) El componente sociohistórico de la novela.....	25
1.3) El cronotopo en la construcción novelística.....	28
Capítulo II: Pequeña introducción a la literatura de la violencia en Colombia.....	33
Capítulo III: Presentación de la obra de Daniel Ferreira.....	48
3.1) Balada de los bandoleros baladíes.....	49
3.2) Viaje al interior de una gota de sangre.....	53
3.3) Rebelión de los oficios inútiles.....	56
3.4) Comentarios sobre las novelas y la entrevista al autor.....	61
Capítulo IV: Historia reciente de Colombia, una mirada al conflicto armado desde La Violencia hasta la década del 90.....	67
4.1) La Violencia.....	70
4.2) Conformación de grupos guerrilleros.....	78
4.3) Conformación de grupos paramilitares.....	86
4.4) Conformación del narcotráfico en Colombia.....	94
Capítulo V: La creación literaria, el contexto y el autor, una mirada a la obra de Daniel Ferreira desde los postulados de Mijael M. Bajtin.....	98
5.1) Relación de las obras con contexto social y político de Colombia entre los años 70's y los 90's.....	101
5.2) Análisis de construcción de la obra a la luz de los postulados de Mijael M. Bajtin...	121
Conclusiones.....	129
Bibliografía.....	131
Anexos.....	136

## ***Introducción***

Edward Said en la introducción a su libro *El mundo, el texto y el crítico* (2013 [1983]) plantea que los libros, al estar sumergidos dentro de una cultura específica, se alimentan de ella. Es decir, que si bien son narraciones ficticias, al ser “mundanas” no pueden escapar al espacio y el tiempo en el que son producidas. Esto tiene una implicación importante para el análisis sociológico de las novelas, significa que, así una producción literaria no contenga entre sus páginas ni siquiera un atisbo mínimo de un fenómeno real, entendiendo por esto un hecho constatable históricamente, algo de lo que está contando a lo largo de sus páginas hace alusión a pensamientos, ideologías y posiciones políticas y sociales de un contexto determinado. Este planteamiento no se lo inventa Said, por el contrario, viene de una escuela mucho más antigua, Gyorgy Lukács, en una serie de ensayos que fueron escritos a principios del siglo XX, pero que solo fueron compilados y publicados hasta 1968 en el libro *Sociología de la literatura* (1968) asegura que las obras literarias son sociológicamente pertinentes en la medida en que dan cuenta de una colectividad que incide en la individualidad. Es decir, no se puede entender al autor como un ente separado de la sociedad y de la cultura, sino que debe verse como un individuo cuya producción dialoga con su entorno inmediato. Goldmann (1971) retoma esta idea de su maestro –es discípulo de Lukács- y la amplifica argumentando que los estudios sociológicos de la literatura se sitúan por encima de los Freudianos, en la medida en que entienden el texto como una producción en sí misma que refleja lo colectivo a través de lo individual, criticándole a las aproximaciones psicológicas que están intentando “psicoanalizar” a un sujeto ausente.

## ***Presentación del problema y justificación***

La sociología de la literatura, como lo expuse anteriormente, tiene como finalidad el análisis de la obra como un hecho social. Es decir, lo que se busca es encontrar cómo una producción ficticia, por el simple hecho de estar enmarcada dentro de un contexto social específico, debe reflejar algo de esa realidad, así esa no sea su pretensión. Para Bajtin (1986), en el caso particular de las novelas, la relación con el mundo circundante es mucho más agudo y necesita de una aproximación sociológica para alcanzar un alto nivel de comprensión. El autor plantea que las novelas, no solo deben ser investigadas dentro de su forma lingüística, siendo vistas como una obra de arte terminada y encerrada dentro de sí misma, sino que, por el contrario, deben ser analizadas teniendo en cuenta la gran carga social dentro de la cual se encuentran inscritas. De esta manera, Bajtin se

aleja del estudio estilístico tradicional de la novela debido a que éste no toma en cuenta la palabra viva, sino que se concentra en la palabra abstraída al servicio del artista; y propone un tipo de estudio donde se logre condensar tanto el problema de la estilística y la forma del lenguaje dentro del universo literario, con el contexto social que le dio vida a la obra. Afirmando así la necesidad de realizar un estudio sociológico de la obra de arte.

Esta forma en que la sociedad incide en la mente del autor y en la creación literaria es lo que se desea abordar aquí. Sin embargo, resulta evidente que no se puede tomar como objeto de estudio toda la literatura que se ha producido, ni siquiera se puede tomar como objeto de estudio toda la literatura que se produce dentro de un mismo contexto histórico, espacial y social; resultarían demasiados autores, demasiadas obras y el tema se volvería inabarcable. Además de eso, el estudio planteado por Bajtin no busca entender grandes corrientes de la literatura y su influjo social, sino que, más bien, se preocupa por comprender cómo la obra de un autor en específico se construye por medio de las relaciones sociohistóricas que las circunscriben, siendo así un análisis de tipo más microsociológico. Ahora bien, y esto será una constante reiteración a lo largo del trabajo, Bajtin no afirma que la obra literaria, por el hecho de encontrarse sujeta a un contexto específico, es una fotografía de éste, al contrario, la novela es una obra de arte, un universo que existe y se entiende dentro de sí mismo. Sin embargo, al estar situada en un momento histórico, necesariamente retoma elementos de este momento y los plasma en la obra. En ese sentido, la obra se debe entender dentro de su propia riqueza artística, pero también debe ser estudiada como un hecho social que no está aislado -no puede estarlo- del momento, el lugar y el autor que lo compusieron.

La literatura colombiana, desde antes del Boom latinoamericano, ya se preocupaba por narrar el conflicto armado dentro de la novela, el tema se popularizó, sobretudo, después de los terribles acontecimientos que trajo consigo la época de La Violencia. En Colombia el tema de la violencia y el conflicto armado en la literatura ha sido una constante, tanto así que la gran obra del premio Nobel de literatura colombiano Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (1984 [2014]), está cargada de guiños históricos como la Masacre de las bananeras y la Guerra de los mil días. Como García Márquez, son muchos los escritores colombianos que han llenado sus universos ficticios novelísticos con temáticas que hacen alusión a momentos históricos del conflicto armado colombiano. Contemporáneos como Héctor Abad Faciolince y Laura Restrepo tienen una larga cola de novelas publicadas donde el universo literario se construye teniendo como eje central la

violencia política y social colombiana. Las obras literarias colombianas están profundamente ancladas al contexto político y social, pareciera que no pueden escapar a él, existe como una necesidad de plasmar la realidad en el arte. Sin embargo, retomando lo planteado por Bajtin, el análisis de la obra literaria no puede estar limitado ni a la estilística tradicional, ni al estudio sociológico puro y duro, debe ser una hibridación donde se logre resolver, tanto los problemas de estilística, como los problemas de contexto, solo así podrá ser realizado un análisis completo de la obra.

Teniendo en cuenta lo que se ha venido planteando, el presente trabajo tiene como finalidad analizar la obra del escritor colombiano Daniel Ferreira. Ferreira es un santanderiano que ha publicado hasta ahora tres novelas: *La balada de los bandoleros baladíes* (2014), premio latinoamericano de la novela Galindo, 2010; *Viaje al interior de una gota de sangre* (2014), premio latinoamericano de la novela Alba narrativa, 2011; y *Rebelión de los oficios inútiles* (2015), premio Clarín de novela, 2014. Su objetivo es publicar una serie de cinco novelas a las que llamará Pentalogía de Colombia. Esta pentalogía, cuando esté terminada, será una serie de ficciones que toman como objeto central el conflicto armado. Las tres novelas publicadas hasta ahora están ancladas temporalmente en diferentes momentos de la historia colombiana, *Balada de los bandoleros baladíes* está ambientada en la violencia política y social de los años 90's, el problema del narcotráfico, del transporte ilegal de armas, la descomposición social producto de la droga, el sicariato y las masacres paramilitares son sucesos alrededor de los cuales se edifica la ficción; *Viaje al interior de una gota de sangre*, por su parte, se concentra más en las problemáticas relacionadas con los enfrentamientos entre paramilitares y guerrilleros en las zonas rurales, es una novela que podría ser ubicada a finales de la década de los 70's y principios de los 80's, aunque Ferreira no hace realmente ninguna alusión temporal. Comienza con la interrupción de la celebración de las fiestas patronales de un pueblo, que terminan en una gran masacre. A partir de ese hecho se comienza a hilar la historia de los personajes desde diferentes temporalidades; finalmente, *Rebelión de los oficios inútiles* es una novela que se sitúa temporalmente en la década de los 70's, recrea un suceso real que aconteció en un pueblo de Santander, la toma de unas tierras por parte de obreros y vendedores de una plaza del mercado, porque no les era pagado el salario. La injusticia social, la arbitrariedad estatal y la violencia política son los temas que construyen el hilo central de la narrativa. El análisis de la obra cubrirá los dos tipos de abordaje planteados por Bajtin: el de la estilística de la novela y el de la sociología de la novela. Intentaré hacer un análisis

híbrido donde a través de la construcción estilística de la obra, se entienda cómo el autor creó la ficción, el universo interno y plurilingüe de la novela, usando como punto de partida su experiencia social dentro de un contexto político específico. De acuerdo con esto, la pregunta que busco responder es ¿de qué manera el contexto social y político es recreado en el universo ficticio de la obra novelística?

### ***Objetivo general***

Entender cómo el contexto político y social incide en la creación de la obra literaria.

### ***Objetivo específico***

Analizar cómo se construye estilísticamente una ficción literaria partiendo de hechos reales.

### ***Estado del arte***

En primer lugar, es necesario aclarar que la palabra literatura incluye varios tipos de producciones: novelas, poesías, cuentos; dentro de las aproximaciones al estudio literario existen, pues, formas de acercarse a cada una de las diferentes ramas en las que se bifurca la literatura. Por ejemplo, un reconocido antropólogo que se preocupó por entender los mitos, cuya herramienta de análisis luego fue re utilizada para el análisis de cuentos y novelas, fue Levi-Strauss (1961 [1984]; 1973 [1999]). El análisis estructuralista planteado por Levi-Strauss propone, de alguna manera, “matar al autor”, al preocuparse por entender únicamente cuáles son las estructuras sobre las cuales se sostienen las creaciones, tratando de demostrar –a través de los mitos- que lo importante en las creaciones culturales es, precisamente, que existen estructuras que las hacen posibles y que, a su vez, posibilitan también que diferentes sociedades puedan leer y entender mitos, poesías, novelas y cuentos, así no compartan nada entre sí. Roland Barthes, un crítico literario francés que retomó el análisis estructural de Levi-Strauss para entender las producciones culturales (1999), también consideraba que para lograr hacer un buen análisis de la obra literaria en sí misma era necesario “matar el autor”, ya que, para el crítico, una vez una producción literaria era publicada y entraba en circulación, quien la hubiera escrito perdía su importancia, el texto pasaría a ser únicamente propiedad del lector, que podría interpretarlo de la forma que quisiera; respetando siempre las reglas universales de la estructura, las cuales, según Levi Strauss, son, al igual que el lenguaje, propias del ser humano (2015 [1968]). Esta forma de analizar la novela, aunque interesante, será

descartada porque no tiene en cuenta el papel que cumple el autor dentro de la creación literaria. Por este mismo motivo, tampoco se preocupa por relacionarlo con el contexto social y político dentro del cual se encuentra sumergido.

Otra muy importante rama –por decirlo de alguna manera- de preocupación por la creación literaria viene de los mismos escritores. A lo largo de la historia, los autores se han preocupado por entender y analizar su papel como creadores. De esta manera, existen diferentes libros, producidos por escritores, que se esfuerzan por situar al autor y por entender sus problemáticas dentro del campo de la escritura. Para citar algunos ejemplos, está *A room for one's only*, de Virginia Woolf (2013), donde ella habla de lo que significa ser mujer y ser escritora, de cómo eso afecta la labor de escribir y lo que se plasma dentro de las obras. Otro importante autor que también analizó el proceso de producción literaria fue Franz Kafka, al igual que sus obras, de manera póstuma, se publicó un diario donde explicaba sus sentimientos hacia su propia obra y sus vivencias (1910-1913 [1971]). Sartre es otro autor que siempre se ha preocupado por el papel del creador dentro de la creación artística –aquí digo creador porque, aunque Sartre se enfocó en la literatura, también le preocupaba el papel de los artistas en la pintura y en otro tipo de creaciones-. Lo que Sartre defendió fue que el creador siempre, ya fuera de manera latente u oculta, tenía un compromiso social frente a su obra. Afirmaba que, así en la producción no se mostrara nada que se relacionara con el contexto social inmediato, siempre, en lo que se callaba y en lo que se decía, había un acto de validación o inconformismo con el sistema (1960).

Ahora bien, específicamente en lo que atañe a la sociología, el estudio que desde esta disciplina se le ha hecho a la literatura puede ser rastreado, más o menos, desde finales del siglo XIX y principios del XX, fue durante este periodo que sociólogos, propiamente reconocidos como tal, decidieron dedicarse al estudio de las producciones literarias. Quizás uno de los más importantes exponentes de estos primeros sociólogos de la literatura fue Georgy Lukács, a quien le siguieron otros académicos como Raymond Williams (1971), Lucien Goldmann (1971) y Richard Hoggart (1958). Lukács (1968), quien era un intelectual marxista, entendía el quehacer literario como una representación, aunque no mimética, de las estructuras sociales imperantes en el contexto social inmediato del autor. Es decir, inmerso en el materialismo histórico y la conciencia de clase, lo que este pensador planteaba era, precisamente, que las novelas, al estar el autor permeado por una estructura particular anclada en su clase social y sus formas de ordenar el mundo, daba cuenta de una realidad material en su obra. Esto implicaba que la creación literaria

fuera entendida como un producto subordinado a la clase social y a las condiciones económicas del individuo, las que, a su vez, permeaban y definían la forma en que éste se entendía dentro del mundo. Así mismo, la literatura, al estar entreverada en un ejercicio de creación de una cultura “dominante”, muchas veces era vista, desde Lucáks, como un ejercicio que concernía más que todo a las clases privilegiadas. Aunque estos autores son importantes para el análisis de la novela, muchas de sus propuestas se encuentran condensadas en otros autores más contemporáneos; por esta razón, aunque podrían llegar a ser nombrados dentro del proceso de análisis teórico, no constituirán un eje central dentro del trabajo.

Antes de que la literatura empezara a ser estudiada como un objeto sociológico, ya existían intelectuales que se preocupaban por la relación literatura/sociedad. Mijail M. Bajtin, un filólogo ruso dedicado a estudiar la obra de Dostoyevski, ya había tenido en cuenta esta problemática en el siglo XX. Existen dos teorías principales planteadas por él, la primera de ellas se refiere a la manera en que la novela da cuenta de una realidad, así ésta sea en sí misma una ficción; la segunda hace referencia al carácter polisémico de la novela. Dado que en el primer planteamiento me extenderé un poco más, explicaré antes, a grandes rasgos, el segundo. Como bien lo mencioné, el trabajo intelectual de Bajtin se centró sobre todo en el estudio de las novelas de Dostoyevski, de ahí que, tal vez el que es su libro más famoso, se llame *Problemas de la poética en Dostoyevski* (1979 [2005]), lo que aquí plantea el autor es que, en las novelas de Dostoyevski, en lugar de una única forma de entender el mundo y la sociedad, confluyen muchas formas de verlo, diversas voces que construyen el universo literario. Esto es argumentado a través de la presentación de los personajes como individuos que, a pesar de ser productos ficticios, cuentan cada uno con un pensamiento propio que entra en conflicto con los demás personajes de la novela.

Ahora bien, en cuanto al primer planteamiento, o lo que Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, en el libro *Literatura/sociedad* (2001), llaman “el primer Bajtin”, se preocupa, sobretudo, en entender cómo la novela se construye dentro de una sociedad determinada y cómo esto tiene unas implicaciones particulares para la novela en sí misma. Citando a los autores:

La novedad de Bajtin reside en el cambio de punto de vista sobre las relaciones literatura-sociedad. El foco se desplaza de la literatura como producto a la literatura como producción, es decir: 1) que el carácter social de la literatura se manifiesta en los materiales y en el proceso que la constituye; 2) que la actividad literaria es una entre las prácticas sociales y, por lo tanto, que el estatuto social de la literatura se define precisamente por el carácter de su práctica. Dicho de otro modo, la



literatura como “producto” se explicaba a partir de condiciones de producción externas a la actividad literaria misma: las clases, la economía, la historia; las obras resultaban de una de estas variables o de su entrecruzamiento, que garantizaban la socialidad del texto literario desde afuera. Concebida como producción, en cambio, la literatura asume su carácter social como rasgo interno, que califica a la actividad literaria, a los medios de producción textual y a las ideologías literarias con que la literatura es producida. (Sarlo & Altamirano, 2001, pág. 50)

De acuerdo con lo anterior, y ahondando un poco más en la relación que Bajtin encuentra entre literatura y sociedad, es necesario hablar entonces de los “objetos ideológicos”. Dado que el autor no entendía a la literatura como un producto, sino como una producción que dentro de sí misma era capaz de calificar la actividad literaria, le atribuía con ello una serie de ideologías que eran evidenciadas en el ejercicio narrativo. Estos “objetos ideológicos” no estaban, no podían estar, aislados de la ideología misma que imperaba en el momento de la producción textual. En este sentido, el proceso de escritura de la novela estaba enmarcado dentro de tres variables importantes que lo atravesaban. Por un lado los objetos ideológicos, los cuales hacen referencia a las formas en que la cultura influye en lo que es narrado: la política, la religión, la economía, las creencias morales; todo ello son aspectos que permean de manera directa la capacidad creativa del autor, lo sobrepasan porque no puede escapar a ellos, ya sea para criticarlos o reafirmarlos, existe dentro de estos y es a partir de allí que puede imaginar ficciones. En segundo lugar se encuentra el lenguaje, las obras literarias existen porque pueden ser traducidas a un idioma que, a su vez, puede ser entendido por un grupo de personas, sin este idioma, sin la lengua, la literatura como ejercicio narrativo no sería plausible. Esto tiene unas cargas específicas, el lenguaje en sí mismo, al representar de una forma particular los fonemas, está repleto de unas significaciones particulares que van de la mano con la ideología imperante y con la cultura. Finalmente, Bajtin habla del componente estético de la literatura. Las obras, al ser una producción artística, no pueden escapar de la esteticidad bajo la que deben estar construidas, el ejercicio de construir ficciones debe estar relacionado con una manera poética determinada de edificarlo, esta también se encuentra relacionado con la ideología dominante en la medida en que, de alguna manera, guía el procedimiento artístico encerrándolo dentro de unas concepciones particulares de lo bello y lo feo. Los planteamientos de Bajtin, sobretodo los del primer Bajtin, serán explicados con mayor agudeza en el marco teórico, ya que serán ellos la columna vertebral teórica de la presente investigación.

Esta idea de que la sociedad permea la construcción literaria por medio de la ideología será ampliamente difundida y re-utilizada. Un autor que retoma este postulado es Edward Said (2013 [1983]) quien asegura que los libros, al estar sumergidos dentro de una cultura específica, se alimentan de ella. Es decir, que si bien son narraciones ficticias, al ser “mundanas” no pueden escapar al espacio y el tiempo en el que son producidas. Esto tiene una implicación importante para el análisis sociológico de las novelas, significa que, así una producción literaria no contenga entre sus páginas ni siquiera un atisbo mínimo de un fenómeno real, entendiendo por esto un hecho constatable históricamente, algo de lo que está contando a lo largo de sus páginas hace alusión a pensamientos, ideologías y posiciones políticas y sociales de un contexto determinado.

En Francia también se ha hecho una importante contribución a los estudios literarios y de la lectura. Dos de los principales autores que se preocupan por este campo de estudio son Pierre Bourdieu (1992 [2011]) y Bernard Lahire (2004). Bourdieu, en su libro *Las reglas del arte*, analiza cómo influye el campo literario y el *habitus* en el proceso narrativo. Por su parte, Bernard Lahire (2003; 2009; 2012) complementa el estudio realizado por Bourdieu sobre las disposiciones del *habitus*, asegurando que los sociólogos no solo deben prestarle atención al campo social dentro del cual se desarrolló el individuo, ni al campo literario donde se generan las tensiones con respecto a la creación artística, como dos entes que movilizan y disponen grupos sociales. Sino que, a su vez, debe fijarse en aquello que es interiorizado con más fuerza por el individuo. Es decir, el escritor no va a reflejar todo aquello que se encuentra disponible en su campo social, sino solo eso que logre marcarlo. Esto conlleva a una sociología psicológica del individuo, donde éste es visto como un canal de proyección de los elementos dados por lo social. La presente investigación no hará uso del planteamiento de campo literario acuñado por Bourdieu, debido a que no es mi intención ahondar en la forma en que el escritor se ha venido posicionando dentro del campo literario en Colombia. Por otro lado, la perspectiva de Lahire, donde se hace uso de la sociología psicológica para entender qué elementos sociales se proyectan en la obra, aunque profundamente interesante y pertinente, resulta muy dispendiosa para los términos de la investigación presente. Sin embargo, se dejará como recomendación a futuros análisis.

En América Latina también se han realizado varios estudios destinados a analizar cómo funciona la literatura. Muchos de estos estudios literarios en el cono sur han estado marcados por el gran Boom latinoamericano, fue a partir de allí que comenzaron a aparecer personajes que se preocuparon por la creación literaria en su propio continente. Aunque hubo una gran cantidad de

autores que se dedicaron, al mismo tiempo, a teorizar sobre la manera de escribir y su complejidad social, el boom latinoamericano también abrió espacio para que aparecieran importantes críticos que aportaron nuevas perspectivas a los estudios de la literatura. Muchos de ellos hicieron relecturas y reinterpretaciones de estudios clásicos como el de Bajtin, la columna vertebral de la presente investigación. De esta manera, entre los más conocidos, podemos tener en cuenta el libro *Mito y archivo* (1990 [1998]) de Roberto Gonzales Echeverría; o el, ya citado, *Literatura/Sociedad* (2001), de Beatriz Sarlo y Carlos Altamurano.

El boom latinoamericano fue un periodo que marcó la historia de nuestro continente porque significó la aparición de una oleada de autores que lograron catapultarse en el exterior, ganando algunos de ellos, como Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, el Nobel de literatura. Son numerosos los escritores que hoy son mundialmente famosos y que comenzaron a ser conocidos durante esta época. Son estos mismos autores quienes, desde una perspectiva latinoamericana, han intentado acercarse al problema de la relación entre literatura y sociedad. En ese sentido, existen libros de ensayos, escritos por los más reconocidos autores latinoamericanos, donde se cuestiona el papel del autor dentro de su obra, así como se analiza la construcción y la anatomía de los productos literarios.

Entre los más reconocidos podemos encontrar a Mario Vargas Llosa (1989; 1975), a Ernesto Sábato (1979 [2007]; 1945 [1999]), a Jorge Luis Borges (1967-1968 [2002]) y a Julio Cortázar (1993). Entre los autores nombrados es quizás Vargas Llosa quien más se ha preocupado por la relación entre literatura y sociedad. En un libro donde compiló ensayos de otros académicos que analizan su obra, Vargas Llosa, en *La verdad de las mentiras* - el único ensayo escrito por él que incluyó- (1989), explica cómo las novelas, la literatura, son un constructo ficticio, irreal, que, a pesar de ello, está enmarcado dentro de una realidad y, por lo tanto, cuenta algo de ella. Para Vargas Llosa la literatura es una reconstrucción de la realidad, una corrección de ésta, un escape; es una mentira sí, una ficción, una invención, pero está embebida en lo certero. A pesar de que los autores latinoamericanos hacen un análisis bastante interesante de la producción literaria, tanto en lo que tiene que ver con su anatomía, como en la relación autor/obra, no se tendrá en cuenta su perspectiva debido que mucho de lo que plantean se encuentra condensado en propuestas de Bajtin.

Ahora bien, en cuanto a la literatura colombiana, es necesario tener en cuenta que el Boom latinoamericano fue decisivo para las posteriores producciones que se realizaron, no solo en la totalidad del cono sur, sino también en Colombia. Como ya lo había mencionado con anterioridad,

la literatura colombiana ha estado profundamente marcada por la violencia. Son muchas las obras literarias y los autores que se han dedicado a construir sus ficciones alrededor de los sucesos violentos que han venido aconteciendo en Colombia desde finales del siglo XIX y principios del XX. De esta manera, entre las obras posteriores al Boom latinoamericano, podemos encontrar autores como Gardezabal y su novela *Cóndores no entierran todos los días* (Gardezabal, 2009 [1972]), múltiples obras de Héctor Abad Faciolince como *El olvido que seremos* (2012 [2006]) y *Angosta* (2007 [2003]), obras de Laura Restrepo como *La novia oscura* (2007), *La multitud errante* (2001) e *Historia de un entusiasmo* (2014 [1995]).

Daniel Ferreira se puede ubicar dentro de una nueva ola de autores contemporáneos que se han preocupado por seguir plasmando las problemáticas sociales dentro del universo de sus obras literarias. Las novelas de Ferreira, como ya lo había mencionado, están profundamente influidas por el contexto político dentro del cual creció el autor. Aunque no son novelas históricas, dentro de la obra se pueden ver sucesos que marcaron una época. Por esta razón, el análisis Bajtiano de la obra literaria resulta clave para comprender la conformación de estos textos. Porque, a partir de los planteamientos de Bajtin, se puede entender toda la complejidad de una novela como recreadora de los objetos ideológicos que la circundan, sin que la recreación de dichos objetos implique que la obra sea una fotografía de la realidad, o que tenga como finalidad una recreación verídica de ésta.

### ***Marco teórico***

Teniendo en cuenta lo dicho anteriormente, mi marco teórico girará en torno a los planteamientos de Bajtin con respecto a la influencia del contexto social dentro de la construcción de una obra literaria. El libro en el que principalmente me basaré será *Problemas literarios y estéticos* (1986), ya que allí el autor desmenuza de manera concisa, no solo cómo la obra se encuentra permeada por el contexto circundante, sino también cómo ésta no es una mimesis de los sucesos de la época; sino que retoma elementos ideológicos del contexto del autor, logrando así ser un universo completo y encerrado dentro de sí mismo. Para una mejor comprensión de lo planteado por Bajtin, en primera instancia haré una pequeña reseña donde, a grandes rasgos, explicaré cuáles son las opiniones del autor con respecto a la estilística tradicional, y cuál, según él, debe ser la forma propicia de acercarse a hacer un análisis literario de la novela.

Bajtin afirma que la novela es una variedad de lenguas artísticamente organizadas. Es decir, dentro de la novela se conjugan un sin número de lenguajes que, a diferencia del poético, se encuentran en constante diálogo entre ellos. Lo que hace la novela es tomar las distintas lenguas de la realidad circundante, las cuales, al estar vivas, están cargadas de ideologías, historia y relaciones sociales; y las ordena de tal forma que, dentro de la obra de arte, se crea un todo organizado donde la palabra viva dialoga internamente. El problema con la estilística tradicional es que, al tomar al lenguaje como un ente único que existe por sí mismo dentro de las leyes de la gramática, no logra dar cuenta de la vida de la palabra, de su circunspección social y de su contexto histórico.

Una de las características de la novela es que maneja un lenguaje ideológicamente pletórico, el cual Bajtin define como una opinión concreta que garantiza el máximo de comprensión mutua en todas las esferas de la vida ideológica. En este sentido, dentro de la novela está comprimida una concepción del mundo circundante que pone en diálogo las diferentes lenguas socioideológicas. Ahora bien, con respecto a la lengua, el autor asegura que existen dos formas de abordar el estudio del lenguaje dentro de las obras de arte. Por un lado se encuentra el lenguaje unificado, o como él lo llama, la fuerza centrípeta; y por el otro se encuentra el lenguaje vivo, dialogizado, las fuerzas centrífugas. El lenguaje unificado da cuenta de una realidad ficticia donde se pregona la existencia de un proceso de unificación sociopolítica y cultural. Mientras que el lenguaje vivo acepta que, dentro de una misma nacionalidad o una misma cultura, hay múltiples formas de hacer uso del lenguaje, cada una mediada por unos contextos históricos y sociales específicos. La palabra en la novela es precisamente eso: un ordenamiento estilizado de la palabra viva. El problema con la estilística y la filosofía del lenguaje es que buscaban unidad en una composición que es diversa.

La palabra, al ser dialogal y estar viva, obedece a un contexto histórico y social determinado. Esta palabra viva dialoga con las otras palabras dentro del contexto y crea horizontes socioideológicos diferentes dentro de una misma cultura. Esta orientación dialogal abre la puerta para que hayan nuevas posibilidades artísticas, de ahí surge el tono estilístico de la novela, al que el autor llama Articidad prosaica especial. La articidad prosaica especial retoma directamente a la palabra viva, la cual surge de manera consciente en un momento histórico específico y un medio socialmente determinado, tropieza con hilos dialogales vivos, se convierte en participante activo dialogal social y surge gracias a los diálogos entre las diferentes lenguas vivas. Esto conlleva a que

la palabra en la novela, la imagen artístico prosáica, tenga un carácter polémico, dialogizado. A diferencia de la palabra en la poesía, que es una palabra hermética, entendida únicamente dentro de su prosa y su existencia artística, alejada de la dialogalidad externa que le da vida y consistencia a la dialogalidad interna y acabada del género novelístico. De acuerdo con esto, lo que ofrece la novela es una visión del mundo socialmente significativa cuyo valor artístico debe ser analizado por una estilística sociológica que tome en cuenta el contexto social concreto de la palabra.

El lenguaje en la novela es definido como un lenguaje oneninguiano, el cual se caracteriza por contener una corriente y una contemplación del mundo. En ese sentido, el autor no es neutral en su representación, mantiene un diálogo constante con el lenguaje de oneguín, donde entran a figurar diferentes ideologías sociolingüísticas que constituyen el sistema de lenguajes que se interpretan dialogalmente dentro de la novela. Por esta razón, la obra no es una lengua única, “las imágenes de los lenguajes son inseparables de las imágenes de las ideologías y de sus portadores vivos, hombres que piensan, hablan y actúan en una situación social e histórica concreta” (1924 [1986], págs. 478-479). El género novelístico resulta siendo una parodia, a nivel artístico ideológico, de la realidad social contextualizada históricamente.

Bajtín afirma que el plurilingüismo en la novela está dado por la introducción del habla del héroe. Una de las características fundamentales de la obra novelística es la introducción del héroe como un personaje que rebasa su habla directa y auténtica. En las novelas se crea un diálogo interno donde la palabra del autor se rebasa a sí misma y entra en vivo diálogo con la del héroe, esto lleva a que exista una variedad de construcciones híbridas, no solo con respecto a las diferentes formas de introducir las posibilidades literarias dentro de la obra de arte (cartas, poesías, reflexiones) –las cuales encajan perfectamente y pueden conservar su elasticidad-, sino también por el intercambio socioideológico que existe entre el, o los héroes, y el autor mismo. El plurilingüismo introducido en la novela es un habla ajena, en un lenguaje ajeno, adoptado por el prosista-novelistas, que sirve a la expresión refractada de las intenciones del autor. El plurilingüismo en la novela obedece a dos intenciones, posee dos voces, por un lado está la intención directa del personaje y, por el otro, está la intención difractada del autor. Estas dos voces están correlacionadas dialogalmente, lo que se traduce en que en que cada una se encuentra al tanto de la otra. Esta dualidad de voces a la que tanto hace referencia el autor está anclada sobre la diversidad y pluralidad sociolingüística, lo que significa que está atada a contextos sociales e históricos específicos. El problema central de la prosa artística tiene que ver con abordar la palabra de dos voces internamente dialogizada. El

prosista novelista tiene como objeto una obra que tiene enredada la palabra ajena sobre la de él. Por esta razón, a diferencia de otras obras de arte como la poética, que tienen como objeto la palabra centralizada; la novela toma la lengua y el objeto y los revela dentro su aspecto histórico, en su contradictorio desarrollo social. “La condicionalidad del mundo y la convencionalidad del lenguaje se enlazan en la novela, en el hecho único del desarrollo contradictorio del mundo en la conciencia social y la palabra” (Bajtin M. M., 1986, pág. 166)

Ahora bien, Bajtin afirma que el argumento novelístico es la representación de personas hablantes y sus mundos ideológicos, esto tiene una serie de implicaciones que me dispondré a desarrollar. Lo primero que hay que tener en cuenta es que en la novela, para conseguir la creación de la imagen del lenguaje, se entrelazan dentro del tejido artístico tres procedimientos: la hibridación, la interrelación dialogizada de los lenguajes y los diálogos puros. La hibridación hace referencia a la mezcla de los lenguajes sociales en los límites de una expresión; es un procedimiento intencionalmente artístico donde la imagen del lenguaje parte de dos conciencias lingüísticas, por un lado está la conciencia representada y, por el otro, la que representa, esta última pertenece a un sistema lingüístico diferente. Al tener estas dos conciencias, el híbrido lingüístico necesariamente debe ser dialogal en su interior, para que los diferentes puntos de vista sociolingüísticos empiecen a cobrar vida. Todo esto se encuentra atado al tema del plurilingüismo social el cual hace posible la palabra en la novela. La obra novelística no puede ignorar el plurilingüismo circundante, es éste el que determina la resonancia especial de la palabra novelística directa. Por esta razón, el objeto principal especificador del género novelístico es el hombre hablante y su palabra, el cual consta de tres momentos: 1) El hombre hablante y su palabra, que es la representación verbal y artística; 2) el hombre hablante y la novela, que es un hombre social, históricamente concreto que posee un lenguaje social; y 3) el hombre hablante, que es un ideólogo, tiene un punto de vista sobre el mundo que pretende una significación social. En este sentido, la palabra del héroe debe ser necesariamente una palabra ideológica, en lugar de una autoritaria. Debe poder dialogar con la palabra ajena, debe estar abierta a discusión, así esta sea una discusión interna, artísticamente construida. Por tal razón, la estructura semántica de la novela es abierta, depende del contexto que puede generar nuevos tipos de sentido. La comprensión de la palabra debe estar mediada por el diálogo, solo así es posible penetrar en su sentido ideológico.

Lo que busco hacer con la obra de Daniel Ferreira es entender cómo se construyen sus novelas teniendo en cuenta lo planteado por Bajtin con respecto al autor ideológico. En ese sentido,

lo que se analizará dentro de la obra serán las diferentes formas en que el lenguaje es construido dentro del universo literario teniendo en cuenta los contextos sociales e históricos que atraviesan al autor. Se hará el análisis híbrido propuesto por Bajtin donde, no solo se tiene en cuenta el componente estilístico, que es a través del cual la obra logra ser un todo encerrado y comprensible dentro de su propio universo artístico; sino que también se hará un especial énfasis en el componente sociológico, donde se investiga cuáles son los contextos sociales, políticos e históricos que llevaron al autor a representar el lenguaje ideológico de una forma determinada.

### ***Metodología***

El presente estudio apunta a entender cuáles son las relaciones entre el producto novelístico como un hecho artístico que está imbricado con contextos sociales, políticos e ideológicos que permean la narrativa ficticia de la obra. En ese sentido, la metodología de la investigación atravesará tres estadios. En primer lugar, se hará una lectura crítica de la obra completa del autor Daniel Ferrerira, la cual, como ya lo había mencionado, cuenta con tres novelas. La segunda está dirigida a entender cómo el contexto permeó las ficciones del autor; en ese sentido, lo que se hará es entrevistar al autor, para entender qué perspectiva tiene él con respecto a la influencia del contexto dentro de la narrativa. Por otro lado, se hará un trabajo de archivo, con base a los resultados de la entrevista, en donde se apuntará a reconstruir algo de lo que se ficciona dentro del universo literario. Finalmente, se tomarán todos los datos extraídos, tanto de la lectura crítica, como de las entrevistas y el trabajo de archivo, y se condensarán todos en el análisis teórico con base en los planteamientos de Bajtin.

#### *Primer momento de la investigación: La obra*

Está guiado por los pasos propuestos por Efraín Subero en el texto *Para un análisis sociológico de la obra literaria* (1974). El autor propone que se debe hacer un análisis textual; este se subdivide en nueve pasos: 1) Ubicación del tema en el espacio; 2) Ubicación del tema en el tiempo; 3) Descomposición, desintegración de la obra. Lectura objetiva (diagnóstico de dificultades); 4) Análisis de los contenidos; 5) determinación del argumento o fábula; 6) Determinación de personajes y caracteres; 6) Determinación de la acción; 7) Determinación y clasificación del léxico; 8) Estudio de la expresión. Finalmente se le debe hacer una crítica al texto, aquí entra a operar el carácter subjetivo del análisis.



Esto se realizará con todas las novelas para luego hacer una tabla comparativa entre ellas buscando diferencias y similitudes.

*Segundo momento de la investigación: El contexto y el autor*

Dado que el interés principal de la presente investigación es entender cómo el contexto influye en la creación artística. Este momento de la investigación se concentrará en encontrar la manera en que el autor mismo entiende su obra como un reflejo ficcionado de la una realidad social específica. Para lograr eso, en primera instancia se entrevistará al autor, para conocer de primera mano cuáles son sus puntos de vista con respecto a esta influencia. A partir de la entrevista se buscarán momentos históricos en los que el autor considera que se basa su obra y, haciendo uso de ellos, se analizará qué elementos y qué puntos en común existen entre la realidad social y el universo narrativo.

*Tercer momento de la investigación: El contexto, el autor y la sociedad*

Este tercer momento de la investigación se concentra en condensar todos los datos recolectados y analizarlos a luz de los planteamientos de Bajtin. Lo que se hará acá es coger, tanto los informes históricos, como la entrevista y las novelas y extraer de ellos los datos que resulten de mayor importancia. Esos datos pasarán a ser analizados teniendo en cuenta las herramientas teóricas expuestas en el Marco teórico. Ahora bien, para lograr hacer esto de manera efectiva, fueron abstraídas unas categorías del libro *Problemas literarios y estéticos*. Las categorías son las siguientes:

- *Dialogalidad interna*: La dialogalidad interna hace referencia a todas aquellas lenguas sociales e ideológicas que se encuentran condensadas y encerradas dentro de la novela. Bajtin afirma que el lenguaje natural, cotidiano, el que se usa a diario, está cargado de dialogalidad, la cual se define como los diferentes lenguajes sociales, las diferentes expresiones que surgen dentro de un mismo lenguaje. Lo que crea diferentes horizontes socioideológicos que van de la mano de la palabra viva. Ahora bien, la dialogalidad interna de la novela es una actitud hacia la palabra

ajena dentro de la obra de arte. Está ubicada dentro de las tareas del estilo y consiste en dramatizar la interorientación dialogística. Se convierte en el hecho de la palabra misma, la anima y la dramatiza internamente en todos sus momentos.

- *Lenguaje ideológicamente pletórico*: El lenguaje ideológicamente pletórico dentro de la novela hace referencia a la concepción del mundo que se plasma dentro de la obra literaria. Es una opinión concreta que garantiza el máximo de comprensión mutua en todas las esferas de la vida ideológica. Este lenguaje ideológicamente pletórico es una abstracción de lo que Bajtin define como la descentralización del lenguaje único, el cual actúa dentro de la diversidad lingüística real y niega las fuerzas centrípetas del lenguaje, que buscan crear discursos únicos y centralizados de sociopolítica y cultura.
- *Articidad prosáica*: La artinidad prosáica le da tono estilístico a la novela. Surge de manera consciente en un momento histórico específico, dentro de un medio socialmente determinado. Tropieza con los hilos dialogales vivos, por lo que va muy de la mano con la dialogalidad interna, ya que surge de estos diálogos sociales. Por esa razón, se convierte en participante activo dialogal social. Es la que le da el tono estilístico a la novela.
- *Palabra ideológica*: La palabra ideológica, tanto en la novela como en la cotidianidad, es el opuesto a la palabra autoritaria. Es una palabra internamente convincente que tiene un papel decisivo en el desarrollo ideológico de la conciencia individual. Dialoga con la palabra ajena y se concede nuevas interpretaciones. Es una estructura semántica abierta que, dependiendo del contexto, puede generar tipos de sentido actualizados. Plantea que para poder entender la palabra, las diferentes lenguas descentralizadas, es necesario dialogar con ella y penetrar en su sentido ideológico. De acuerdo a esto, la palabra ideológica lo que plantea es la realización de una comprensión dialogal.
- *Lenguaje oneninguiano*: Es el lenguaje de una corriente y una contemplación del mundo. Plantea que el autor no es neutral en su representación artística. El término “lenguaje oneninguiano” proviene de la novela Eugenio Onegin de Pushkin, en la cual el autor lo que intenta hacer es construir una ficción donde se narre su posición individual dentro del mundo. Eugenio, el protagonista, es el mismo

Pushkin, pero introducido en un mundo ficticio donde su realidad es mimetizada y adornada por la estilística del lenguaje. En ese sentido, la novela aparece como un sistema de lenguajes que se interpretan dialogalmente, no como una lengua única.

*“En efecto, las novelas mienten –no pueden hacer otra cosa- pero eso es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que solo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es”*

*Mario Vargas Llosa (La verdad de las mentiras, 1989, pág. 9)*

## *Capítulo I: Bajtin y la teoría de la construcción literaria*

La teoría de estética literaria de Bajtin es la que guiará el eje central teórico de la investigación que me dispongo a presentar. Por tal razón, aunque en el marco teórico hice unas pequeñas aclaraciones sobre el análisis literario que propone, en este capítulo tengo la intención de deshojar un poco más este análisis para que al lector le quede absolutamente claro cómo es que será analizada la obra de Daniel Ferreira, mi objeto de estudio. Para lograr hacer una aproximación más concisa a los planteamientos de Bajtin, usaré como ejemplos novelas que se hayan sedimentado como obras maestras de la literatura, a través de ellas, que son de conocimiento popular, espero poder dejar más claro lo que afirma el filólogo sobre el estudio literario.

El capítulo se encuentra subdividido en tres partes: la primera de ellas se preocupa por explicar cómo es que una obra novelística artísticamente lograda debe, necesariamente, contar con unos héroes constituidos por un habla ideológica que dialoga internamente con los demás personajes de la obra; la segunda parte se ocupa de entender la mirada contextual y sociohistórica que Bajtin señala como influencia primaria en la construcción de ficciones, acá se buscará explicarle al lector cómo es que el autor tiene una mirada específica del mundo social que lo rodea y de qué manera ésta es trasladada al universo ficcionado de la novela; Finalmente, la última parte, se encarga de explicar la importancia del cronotopo, del tiempo-espacio, en la construcción de la novela y el estilo narrativo que ésta adopta. He decidido poner éste como el primer capítulo ya que me parece que es una introducción idónea a todo lo que se viene. Espero que, partiendo de lo que expongo aquí, el lector pueda entender por qué el trabajo fue organizado de la manera en que lo he hecho y por qué me pareció tan importante darle un amplio enfoque histórico al análisis de la obra de Ferreira.

### *1.1) El héroe como argumento central de la novela*

Una de las más grandes obras novelísticas de la literatura universal es *La Guerra y la paz* del escritor ruso León Tolstoi (1985 [1861]), allí se narran un aproximado de cincuenta años de historia Rusa cuyo argumento principal es la invasión napoleónica. Como todas las guerras, esta invasión estuvo cargada de muertos, de horrores y de dolores. Sin embargo, al no ser una novela de corte histórico, ni un documento destinado a historiografiar la violencia, *La guerra y la paz* se preocupa más por reconstruir la vida de los seres humanos rusos durante este conflicto bélico. De esta manera, cuando se lee la novela, con lo que uno se encuentra es con unos personajes que viven la

guerra, no con una guerra repleta de personajes. Es decir, lo realmente importante de esta novela –y de todas las novelas-, es que los hechos que constituyen su trasfondo solo sirven a modo de ambientación, lo que construye la novela y que, a su vez, permite que sea leída por públicos diversos, de lugares diversos, siglos después de su publicación, y siga siendo tomada como una obra maestra, es la posibilidad del autor de engendrar un universo encerrado donde los héroes están compuestos de una humanidad que sobrepasa la temporalidad del contexto histórico que le dio vida. En ese sentido, si bien *La guerra y la paz* es una novela que logra dar luces acerca de un periodo determinado de la historia, que a su vez está alimentado por la mirada particular de un individuo que narró estos hechos años después de haber acontecido y, asumiendo en esta narración, una posición específica que estaba anclada en alguna ubicación que él tuviera dentro del entramado social; lo que permite que ésta sobreviva en el tiempo es la capacidad de los personajes de tener una vida poética e ideológica dentro del universo literario. Por obvias razones, dentro de este estudio no es posible indagar cómo y bajo qué influencias contextuales fue que Tolstoi logró escribir esta obra maestra de la literatura, además tampoco resulta pertinente para la temática que se aborda.

Sin embargo, la razón por la que se trae a colación esta novela es para poner en evidencia uno de los grandes postulados que guía la teoría estética de Bajtin. Como traté de explicarlo a lo largo del marco teórico, Bajtin propone una manera mixta de abordar el análisis de la novela. Por un lado, debe entenderse dentro de su entramado sociológico, es decir, a través del contexto social que, necesariamente, involucra al autor. Por el otro lado, a través de la manera en que estéticamente está construida la obra; es decir, por medio de su artividad prosaica. Para que el análisis logre su cometido, las dos formas de abordaje de la novela deben hacerse de manera casi que simultánea. En este punto se me hace necesario recordar que la definición que Bajtin da de artividad prosaica es, precisamente, la de la esteticidad de la obra atada a ciertas cuestiones sociohistóricas del lenguaje, como lo son las ideologías y los hilos dialogales vivos, los cuales son propios de un medio socialmente determinado. Si bien esta artividad prosaica existe en comunión con el medio social, también existe como una forma artística de parodiar este mundo. La parodia, sin embargo, es la constitución de un universo adyacente que existe por sí mismo. De ahí que lo importante de la novela como obra artística no es la manera como se dibuja el trasfondo novelístico; es decir, el relleno social de la obra –en el caso de *La guerra y la paz* la invasión napoleónica a Rusia-, sino la dialogalidad interna de las distintas palabras ideológicas que la componen. Por esta razón es que

el argumento novelístico es la representación de personas hablantes y sus mundos ideológicos. Solo a través de ellos es que es posible crear un universo novelístico que no perezca con los cambios sociales que traen consigo las épocas. Es por ello que *La Guerra y la paz* logra mantenerse vigente en el tiempo y el espacio. Por ejemplo, a pesar de que en Colombia, ni siquiera durante los años en que salió esta novela, éramos ni medianamente similares al contexto dentro del que fue escrita; las personas hablantes, los héroes de la novela, fueron contruidos de manera tal que su humanidad, con las contradicciones que atañe, pudiera ser entendida desde cualquier lugar y en cualquier momento histórico.

Esto se debe, principalmente, a que en el mundo social, el mundo en el que habitamos, independiente del lugar y momento en el que estemos, siempre existirán conflictos ideológicos. Lo que Bajtin llama la palabra ideológica, que hace parte de las fuerzas centrífugas del lenguaje; es decir, aquel lenguaje social no unificado que da cuenta de las discordancias sociales expresadas a través del habla en un contexto sociohistórico dado, no es más que la palabra dialogal viva. La que existe en todos los entornos sociales y permite que los individuos tengan puntos de vista contrarios dentro de un mismo momento social e histórico. Esta palabra ideológica, dialogal, es la que da vida a la novela en voz de los personajes, que son capaces de crear un universo interno en la obra porque logran orquestar una dialogalidad interna que parodia la que se vivencia en la vida real. En ese sentido, la vigencia y la calidad artística de una obra están dadas por la capacidad del autor de crear un universo social real dentro de la novela.

Para hacer un contra ejemplo de lo que acabo de decir voy a tomar una obra colombiana producto de la literatura que surgió como respuesta al periodo de La Violencia clásica en Colombia, el cual será explicado con mayor detenimiento más adelante; por ahora, a grandes rasgos, simplemente diré que el periodo de La Violencia, es una etapa de la historia colombiana que abarca desde el año 1948 hasta el año 1958. Como bien lo indica el nombre con el que se le reconoce, se trata de una etapa sumamente violenta donde, a raíz del asesinato del aspirante por el partido liberal a la presidencia: Jorge Eliecer Gaitán, en Abril de 1948, se desataron un sinnúmero de hechos violentos entre los liberales y conservadores, siendo los conservadores apoyados y liderados por el gobierno.

Los cóndores fueron un grupo paramilitar que operó en Tuluá, Valle, bajo la comandancia del líder conservador León María Lozano, quien era muy cercano y tenía el apoyo del entonces presidente de la República: Laureano Gómez. *Cóndores no entierran todos los días* es una novela



escrita por Gustavo Álvarez Gardeazábal (2009 [1972]), allí se narra la historia de León María Valencia, un líder conservador de Tuluá, Valle, que funda un grupo paramilitar para combatir a los liberales. Al igual que *La guerra y la paz*, *Cóndores*, es una novela que está basada en unos acontecimientos bélicos reales, esto no podría ser más evidente. Sin embargo, la gran diferencia entre una y otra, es que en la primera el autor logra que los hechos violentos sean únicamente un componente que le da vida contextual a la obra, no es, de ninguna manera, el eje central argumentativo de la novela; por el contrario, *Cóndores no entierran todos los días* es una novela fundamentada en los hechos violentos, aquí los personajes no cuentan con una palabra ideológica fuerte, existen dentro del universo de la violencia y es la violencia la que guía el hilo narrativo. Por esta razón, si bien puede ser leída en un momento distinto a *La Violencia*, e incluso ser entendida dentro de su universo literario, es una novela que carece de personajes fuertes, que se concentra más en narrar la catástrofe de los muertos que la humanidad de los vivos. Es una buena fuente que sirve para esclarecer hechos históricos pero, como obra literaria, carece de fuerza estética.

### *1.2) El componente sociohistórico de la novela*

Que sean los personajes los que constituyen el argumento central novelístico, no niega la existencia de la novela como un hecho social atado a contextos sociohistóricos. Recordemos que Bajtin propone un abordaje mixto para el análisis de la novela. Hasta ahora me he concentrado en explicar cómo es que se construyen los personajes, los cuales, dependiendo de qué tan artísticamente lograda sea la obra, alcanzan a cumplir su misión, que es la de, por medio de un habla ideológica dialogizada, darle vida a un universo social interno con contradicciones y problemáticas. De esta manera, los componentes estéticos que debe tener una novela para que sus personajes cumplan con esta función son: el de contar con una palabra ideológica que llene de contenido el mundo ideológico de cada personaje, y, por medio de esta palabra ideológica, crear una dialogalidad interna que garantiza la comprensión de las diferentes esferas ideológicas encerradas dentro de la obra.

Sin embargo, esta palabra ideológica que llena de vida al personaje se encuentra anclada en la palabra ideológica presente en el mundo social real. En el marco teórico expliqué que, según Bajtin, la estética tradicional se preocupaba por reducir el lenguaje a una unidad centralizada y homogénea que carecía de discordancias sociales. Este lenguaje centrípeto trata de unificar las

creencias de una sociedad dada, negando la existencia de diferentes lenguajes sociales que constituyen el entramado contextual. La novela, a diferencia de otras manifestaciones literarias, como la poesía, es la negación de estas fuerzas centrípetas. La novela es, por definición, la parodia de las fuerzas centrífugas del lenguaje, esas que niegan la unificación cultural. Por esta razón, es también la parodización de estas fuerzas. Al ser la obra novelística una parodia de un contexto social real, el cual, al igual que el universo literario, cuenta con diferentes fuerzas lingüísticas materializadas en las palabras ideológicas de los hombres hablantes, construyendo así mismo un entramado dialogal; es, necesariamente, una proyección subjetiva de este mundo. El autor, al escribir la obra, forzosamente está tomando una posición frente al mundo que lo rodea, así esto no lo haga de manera manifiesta, el hombre no puede escapar a su propia realidad histórica y social. Por esta razón es que el lenguaje ideológicamente pletórico toma fuerza dentro de la construcción novelística.

Como lo definí en la metodología, cuando enumeré las categorías analíticas que usaré para desmenuzar la obra de Ferreira, el lenguaje ideológicamente pletórico hace referencia a la concepción del mundo que se plasma dentro de la obra. En ese sentido, es la abstracción de las fuerzas centrífugas de las que he venido hablando. Estas fuerzas centrífugas son encerradas dentro del universo literario que, de todas maneras, plasma, de manera tácita este universo sociológico circundante dentro de la novela. Ahora bien, este universo logra ser plasmado gracias a la artocidad prosáica que, como ya lo había mencionado, está influenciada por el contexto sociohistórico, tropezando con los hilos dialogales de éste y dándole tono estilístico a la novela.

Teniendo en cuenta que el autor no puede ser neutral en la representación artística/social de la que he venido hablando, aparece el concepto que Bajtin designa como el lenguaje de Onegin. Este concepto es tomado de la obra *Eugenio Onegin* de Pushkin (2000 [1837]), la cual es acerca de un joven de clase alta rusa que narra la historia de su vida en la breve novela. La vida de Eugenio está cargada de fiestas, mujeres y juegos. Él, aunque es un excelente poeta y cuenta con una buena herencia y un apellido aristocrático, no logra sentirse a gusto con su vida, la cual siente vacía y carente de fundamento. La trama novelística gira en torno al personaje de Eugenio y de Tatiana, una muchacha, también de clase acomodada que lo ve una noche en una comida y se enamora perdidamente de él, confesándosele en una carta. Él, a quien no le es indiferente la jovencita, termina rechazándola por no querer comprometerse en matrimonio con nadie. Su mejor amigo, el poeta Vladímir Lensky, se encuentra enamorado y comprometido con la hermana de Tatiana: Olga;

quien, durante la celebración del cumpleaños de Tania, acepta bailar con Eugenio, que se lo pidió para vengarse de su amigo por obligarlo a ir a la ceremonia, teniendo que ver a Tatiana, a quien estaba evitando luego del incidente de la carta. Lensky queda profundamente ofendido con el actuar de Eugenio y lo reta a un duelo, siendo asesinado. La novela concluye cuando Eugenio se encuentra con Tania años después, ella ya es una hermosa mujer muy bien casada, y siente un amor profundo por ella, quien lo rechaza en seguida.

Lo realmente importante de la novela de Pushkin es que fue escrita con el objetivo en mente de recrear la sociedad rusa del principio tardío del siglo XIX. Sin embargo, esta sociedad que se recrea dentro de *Eugenio Oneguín* no es toda la sociedad, no puede serlo, porque las sociedades son heterogéneas; es más bien la mirada del autor sobre la sociedad circundante. En este sentido, lo que se plantea cuando se habla de “lenguaje oneninguiano” es que el lenguaje, encerrado artísticamente dentro del constructo novelístico literario, es una corriente y una contemplación del artista sobre el mundo que lo rodea. De acuerdo con ello, el todo novelístico vendría siendo un sistema de lenguajes que se interpretan dialogalmente, teniendo entre esas voces que dialogan la mirada del escritor, que es quien encierra estas fuerzas centrífugas dentro del diálogo interno de la producción artística. “Las imágenes de los lenguajes son inseparables de las imágenes de las ideologías y de sus portadores vivos, hombres que piensan hablan y actúan en una situación social e históricamente concreta” (Bajtín M. M., 1986, págs. 478-479).

Esto no significa que todas las novelas tenga la finalidad de hacer una representación de la sociedad que las encierra. Si bien *Eugenio Oneguín* sí fue escrita con esto en mente, muchas otras no lo tienen dentro de sus objetivos literarios. Por ejemplo, si uno lee *Crónicas marcianas* de Bradbury (2008 [1946]), que son una serie de cuentos que, unidos, pueden ser leídos como una novela, no se puede ver nada que intente hacer alusiones directas al tipo de sociedad que frecuentaba Bradbury, ya que los cuentos narran la colonización de los humanos a Marte tras el inminente fin del mundo debido a las guerras y la pobreza. Sin embargo, la narrativa novelística, aun así, necesariamente, hace alusiones tácitas a una manera que tiene el autor de comprender la sociedad en la que se está inmerso. Los universos sociolingüísticos de los personajes que componen la obra están cargados, como lo he venido diciendo, de los hilos dialogales reales con los que tropieza el autor en su día a día. El trabajo del investigador interesado en hacer una sociología de la estética literaria, es conocer cuáles son estos hilos dialogales vivos, este *background* sociohistórico, que le da vida a la obra literaria.

### 1.3) *El cronotopo en la construcción novelística*

El tema de la construcción estilística de la novela es una preocupación muy grande en los estudios que hace Bajtin. Parte de lograr una construcción idónea de la novela como obra de arte es la capacidad de darle a ésta un tiempo y un espacio definidos dentro del mismo universo donde se gesta la narración. En el capítulo *Formas del tiempo y el cronotopo en la novela (Ensayos sobre poética histórica)*, del libro que estoy usando como eje teórico en el presente trabajo: *Problemas literarios y estéticos* (1986). El filólogo afirma que:

A la intervención esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura la llamaremos cronotopo (lo que traducido literalmente significa "tiempo espacio") Este término se utiliza en las ciencias naturales matemáticas y fue introducido y fundamentado sobre el terreno de la teoría de la relatividad (de Einstein). Para nosotros no es importante ese sentido especial que posee en dicha teoría; nosotros lo trasladamos aquí, a la teoría literaria, casi como una metáfora (*casi*, no totalmente); nos importa la expresión en él de la indivisibilidad del espacio y del tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos el cronotopo como una categoría formal y de contenido de la literatura (no abordamos aquí el cronotopo en otras esferas de la cultura).

En el cronotopo literario-artístico tiene lugar una fusión de los indicios espaciales y temporales en un todo consciente y concreto. El tiempo aquí se condensa, se concentra y se hace artísticamente visible; el espacio, en cambio, se intensifica, se asocia al movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. (...) (Bajtin M. M., 1986, pág. 269)

El tiempo y el espacio en la novela son dos categorías claves para entender su producción estética. Como lo he venido afirmando, una obra novelística logra su cometido cuando ésta construye un universo social que es entendible y completo dentro de las márgenes de su propia existencia narrativa. Ahora bien, como lo esboza Bajtin en el fragmento anteriormente citado, este universo literario debe, necesariamente, contar con un cronotopo; es decir, con una construcción espacio temporal donde fluya la narración como un todo novelístico. Dentro de este cronotopo se constituye entonces una vida social donde los personajes son capaces de entablar relaciones reales, en la medida en que estas, aunque sean parodias ficticias, ponen de manifiesto vidas reales que entablan diálogos a través de posiciones ideológicas reales, tal como si estuvieran viviendo en un

entorno social real. Para que esto sea posible, es indispensable que todo suceda dentro de un espacio-tiempo que determine la posición del héroe dentro de la ficción novelística. Este tiempo, sin embargo, a diferencia del tiempo y el espacio que transcurre en la realidad social inmediata que nosotros experimentamos, no debe ser un tiempo secuencial y cronológico, puede ser un tiempo que se desplaza de forma intermitente atendiendo a las necesidades estéticas que tenga el autor. Aunque esta técnica narrativa del tiempo desplazado no es algo que Bajtin tenga en cuenta en su estudio sobre el cronotopo de la novela, ya que, para el momento en que se escribió, las novelas todavía seguían un tiempo narrativo de tipo cronológico, sí es algo que se debe tener en cuenta en la presente investigación, ya que es una técnica que usa Daniel Ferreira en la novela *Viaje al interior de una gota de sangre* (2014). Para ejemplificar mejor lo anterior voy a explicar el cronotopo en la novela a través de cuatro obras, dos con cronotopo cronológico y dos con cronotopo desplazado.

*Por quien doblan las campanas* de Ernest Hemingway (2005 [1940]) es una novela que tiene como espacio narrativo la guerra civil española de finales de los años 30s del siglo XX. Los personajes que componen el universo narrativo son los guerrilleros de la oposición franquista, que transcurren su vida novelística en la lucha contra la dictadura, lo que implica que tengan que estar movilizándose y atacando al enemigo. Según Bajtin, el universo espacio temporal de la novela se caracteriza por contener dentro de sí mismo el campo necesario para que los personajes puedan vivir los acontecimientos propios de su humanidad. Es decir, dentro de este espacio temporal suceden cuestiones de índole sentimental, así como de índole económica y cotidiana. El espacio y el tiempo en la novela, el cronotopo, necesariamente es algo que va unido, no existe el tiempo sin el espacio, así como no existe el espacio sin el tiempo. La manera en que la narración juega con este cronotopo es la que determina cómo se desenvuelven los personajes dentro de su universo, lo que explica cómo ellos van acomodándose a una serie de acontecimientos que construyen la trama. En el caso de *Por quien doblan las campanas*, el cronotopo novelístico, que es secuencial, sucede en un tiempo cronológico que, sumado a la espacialidad, permite entender la trama novelística dentro de una serie de hechos que se van sucediendo uno detrás de otro y que se van explicando dentro de este tiempo consecutivo. El espacio narrativo, que es el propio de una guerrilla móvil, es decir, que no sucede bajo en un mismo lugar, sino que va conociendo la rotación, existe porque hay un tiempo que permite que el lector ubique a los personajes guiados por unas acciones que están atadas a ciertos espacios que obedecen a un tiempo específico. Los amores, las muertes, las

batallas, suceden en un espacio-tiempo que ubica los acontecimientos uno detrás de otro. En este sentido, el cronotopo de la novela permite que sea entendida por su secuencialidad, sin retrocesos ni viajes a través del tiempo y el espacio narrativo.

De la misma manera, *La peste*, de Albert Camus (2011 [1947]) es una novela que narra su contenido en un tiempo cronológico ordinario. Recordemos que *La peste* es una novela escrita a modo de crónica donde, el Doctor Rieux, cuenta las desgracias sucedidas en Orán cuando fue invadida por una peste que mató gran parte de la población. Los acontecimientos suceden en un espacio que, al igual que en *Por quien doblan las campanas*, se va entendiendo a través de una temporalidad progresiva. La diferencia entre *La peste* y *Por quién doblan las campanas* es la manera en que se sitúa el espacio. *La peste* es un contraejemplo muy diciente en términos de espacio, ya que la narración se da dentro de una ciudad sitiada por culpa de la peste, el espacio, necesariamente es uno, repetitivo y encerrado. Los hechos transcurren siempre dentro de los mismos lugares y el tiempo se mueve alrededor de estos.

Por su parte, la novela de Hemingway, es una novela de espacios rotativos donde el lugar está descentralizado; por supuesto, ya que se trata de la guerra civil española, la locación necesariamente es España, a pesar de eso, y a pesar también de los repetidos espacios boscosos y rurales, a lo largo de la trama narrativa se logra entender que existe un movimiento espacial. La capacidad del autor de poder hacer que el lector sienta esta rotación espacial acompañada de un tiempo dado, hace parte de la importancia de la construcción estilística de la novela. El ambiente que se intenta instaurar en *La peste*, obedece, igualmente, a una creación estilística que busca, a través del cronotopo, darle un clima específico a las sensaciones que produce la lectura. Mientras que la primera busca instituir un ambiente donde la movilidad es clave para adentrarse en el universo de la lucha guerrillera y entender los desarraigos y tristezas que de ésta surgen; la segunda, por su parte, lo que intenta es que el lector entienda, por medio del manejo cronotópico, lo angustioso que puede llegar a ser estar encerrado en una ciudad invadida por una peste que está matando gente en cantidades exorbitantes. Todo esto acompañado de un tiempo ordinario que permite entender la novela de una forma secuencial que no necesita de alusiones a un pasado ocupado por espacios distintos. Por supuesto, como ya lo dije con anterioridad, el quid de la novela está en la construcción de personajes ideológicamente complejos y dialogalmente activos; sin embargo, estos personajes no podrían existir sin la ubicación cronotópica que les construye el novelista.

*El ruido y la furia* de William Faulkner (2015 [1929]), una obra maestra que tuvo una clara influencia en el autor Gabriel García Márquez, a diferencia de las dos novelas anteriores, no posee una temporalidad secuencial. Por el contrario, el tiempo de la narración, a veces dentro de un mismo párrafo se desplaza, siendo narrado a dos voces. Esta novela, al igual que *Cien años de soledad* (1984 [2014]), tiene como argumento narrativo una familia peculiar, donde hubo un incesto que marcó su historia. Entender la manera en que se construye la trama novelística, a través de unos personajes llenos de complejidades internas, entre esas un miembro con retraso mental, es difícil, esto, sobretodo, porque, como ya lo dije, no sigue un hilo conductor bajo un tiempo cronológico, sino que hace viajes en el tiempo que, solo hasta el final logran ser explicados.

Me bañé y me afeité. El agua hizo que el dedo sangrara un poco, por lo que volví a ponerle yodo. Me puse el traje nuevo y el reloj e hice un paquete con el otro traje y metí en una bolsa de mano las cosas de aseo y mi navaja de afeitar y mis cepillos, y envolví la llave del baúl en una hoja de papel y la metí en un sobre y puse la dirección de mi padre y escribí las dos notas y la sellé.

La sombra no había desaparecido del alfeizar. Me detuve en el umbral observando cómo se movía la sombra. Se movía casi perceptiblemente, reptando hacia el otro lado de la puerta, impulsando la sombra hacia dentro de la puerta. *Pero ella ya iba corriendo cuando yo lo oí. Ella ya corría por el espejo antes de que yo me diera cuenta de qué se trataba. Muy deprisa, con la cola del vestido recogida sobre el brazo, ella salió corriendo del espejo como una nube, el velo lanzando un torbellino de destellos la velocidad de los frágiles tacones sujetándose el vestido sobre el hombro con la otra mano, saliendo velozmente del espejo los olores rosas rosas la voz que alentaba al edén. Después cruzó el porche entonces yo no oía sus tacones como una nube bajo la luz de luna, flotando la sombra del velo que corría sobre la hierba, hacia los gritos. Se desprendía de su vestido de novia corriendo hacia los gritos, hacia T.P. Sobre el rocío Yuhu Zarzaparrilla Benjy gritaba bajo la caja. Padre llevaba una loriga de plata en forma de V sobre su pecho agitado* (Faulkner, 2015 [1929], pág. 82).

Como se puede ver en el fragmento anteriormente citado, el cronotopo de *El ruido y la furia*, es un cronotopo complejo, el tiempo y el espacio no son presentados de manera uniforme sino que, en la estilística narrativa, se entrecruzan, siendo difícil hilar los acontecimientos. Al final de la novela todos estos desplazamientos temporales que se hacen van cobrando sentido y se va entiendo cómo es que está articulada la trama novelística. Sin embargo, lo que interesa poner en evidencia aquí es lo que planteaba unos párrafos atrás con respecto a cómo el cronotopo puede ser manipulado por

el novelista para que este obedezca a las intenciones estilísticas. Ahora bien, por mucho que sea manipulado el cronotopo y que el autor pueda jugar con él para darle tono a la obra, el tiempo y el espacio, lo que conforma el cronotopo, deben ir de la mano para que la obra tenga un entendimiento lógico, así este no sea secuencial, y una existencia interna. Este “ir de la mano”, como lo mostré en el fragmento presentado, no significa que deben seguir una secuencia lógica, lo que significa es que, dentro de la narración, el tiempo narrativo, así sea entremezclado, posee un espacio en el cual se desarrolla. Así mismo, el espacio debe tener un tiempo que lo guíe.

*A sangre fría* de Truman Capote (2007 [1965]) es otra novela que juega con el cronotopo. A diferencia de *El ruido y la furia*, aquí el espacio-tiempo no está disociado al punto de que la narración es interrumpida dentro de un mismo párrafo para darle lugar a otro acontecimiento sucedido en un tiempo y un lugar completamente diferentes. Sin embargo, si existe un constante trasladamiento interno que varía de párrafo en párrafo. En ese sentido, *A sangre fría*, que es la historia de un asesinato acontecido en Holcomb, Kansas, cuenta con un estilo narrativo que va abordando los sucesos desde diferentes aristas en tiempos cronológicos rotativos. Es decir, lo que hace Capote en esta novela es hacer regresiones y progresiones espacio temporales que van explicando de forma fragmentada el crimen. La manera en que está construida cronotópicamente la obra permite que el suceso del asesinato sea abordado en diferentes temporalidades desde diferentes puntos de vista. Esta manera de narrar lo sucedido permite que el lector sienta más intriga de saber qué fue lo que pasó, sobre todo porque los asesinos son revelados desde el principio.

En la entrevista que se le realizó a Daniel Ferreira (ver anexos), el autor nombra esta obra como una de sus influencias narrativas para escribir *Viaje al interior de una gota de sangre*, la cual cuenta con estos mismos desplazamientos cronotópicos. Según el escritor, gracias a esta obra él pudo resolver muchos problemas de temporalidad novelística. Esto será abordado con mayor profundidad en el último capítulo, cuando se analice la obra de Ferreira a la luz de los planteamientos de Bajtin.



*Capítulo II: Pequeña introducción a la literatura de la violencia en Colombia*

“Probablemente, el mayor desacierto que cometieron, quienes trataron de contar la violencia, fue el de haber agarrado —por inexperiencia o por voracidad— el rábano por las hojas. Apabullados por el material de que disponía, se los tragó la tierra en la descripción de la masacre, sin permitirse una pausa que les habría servido para preguntarse si lo más importante, humana y por tanto literariamente, eran los muertos o los vivos. El exhaustivo inventario de los decapitados, los castrados, las mujeres violadas, los sexos esparcidos y las tripas sacadas, y la descripción minuciosa de la crueldad con que se cometieron esos crímenes, no era probablemente el camino que llevaba a la novela. El drama era el ambiente de terror que provocaron esos crímenes. La novela no estaba en los muertos de tripas sacadas, sino en los vivos que debieron sudar hielo en su escondite, sabiendo que a cada latido del corazón corrían el riesgo de que les sacaran las tripas. Así, quienes vieron la violencia y tuvieron vida para contarla, no se dieron cuenta en la carrera de que la novela no quedaba atrás, en la placita arrasada, sino que la llevaban dentro de ellos mismos. El resto — los pobrecitos muertos que ya no servían sino para ser enterrados— no eran más que la justificación documental.” (García Márquez, 2016 [1959])

La novela del conflicto armado en Colombia es reconocida como todos aquellos relatos literarios que, usando como fuente inspiratoria la violencia que ha acontecido en el país, se ponen el propósito de construir ficciones alrededor de los hechos violentos. Inicialmente la novela del conflicto armado era reconocida por dedicarse específicamente al periodo de la Violencia en Colombia, que abarca los años desde 1948 hasta 1958 (Campos, Borda, & Luna, 1963 [2010]), aproximadamente. Como lo plantea Lucia Ines Mena en el artículo *Bibliografía anotada sobre el ciclo de la violencia en la literatura colombiana* (1978), alrededor de estos sucesos, que construyeron uno de los ciclos más sanguinarios de la historia colombiana, se publicaron un aproximado de 74 novelas de diversos autores, procedentes de distintos departamentos, que quisieron crear memoria histórica a través del arte.

Esta elección no se dio únicamente por el hecho de que la barbarie fue tan grave que era necesario hacer algo con todos esos acontecimientos, sino también debido a la poca libertad de prensa que había en la época (Palacios M. , 1995). Es necesario anotar que la Violencia está caracterizada por ser una etapa de oscuridad estatal en el sentido de que todo lo sucedido fue apoyado y liderado por el Estado. Luego del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en 1948 en el centro de Bogotá y, tras el desorden público que desató la muerte del llamado “caudillo del pueblo”, los liberales, partido político al cual pertenecía este líder, destruyeron la ciudad. Esto llevó a que el

partido vigente, el conservador, temiera que la rebeldía se extendiera por el país entero derrocándolos como los líderes gubernamentales. A razón de ello, se crearon grupos de autodefensas conservadoras en las zonas rurales y los pequeños pueblos, estos grupos fueron conocidos como los pajaros, quienes luego perseguirían y matarían a todos los liberales, así estos fueron antes amigos o conocidos (Palacios M. , 1995). Paralelo a esto, para defenderse, se crearon guerrillas liberales, que después evolucionarían a las guerrillas comunistas que hoy están en proceso de desmovilización (Pizarro Leongómez, 1992). Dado que el Estado apoyaba abiertamente a los pajaros, prestando al ejército para combatir las guerrillas liberales, es de esperar que la libertad de prensa se viera menguada, por lo que la publicación de una serie de novelas era casi que la única salida que quedaba para narrar los hechos.

Continuando con lo planteado por Mena (1978), la aparición de estas novelas significó un renacimiento de la literatura colombiana, que ahora giraba en torno a un foco muy específico: el tema de la barbarie y la violencia política. A pesar de que fueron muchas las novelas que se publicaron, la crítica no se hizo esperar, como bien se menciona en el fragmento citado al comienzo, muchas veces la novela se edificó más como un documento dedicado a enumerar muertos y modos de tortura, que en construir verdaderos universos literarios donde la violencia sirviera como alimento de la trama y no como eje central dedicado a la enumeración de víctimas. Esto puede deberse, principalmente, a que muchos de estos primeros narradores eran periodistas que, al ver que su testimonio no podría ser publicado como artículo en algún periódico, debido a la censura impuesta por el Estado, no vieron otro camino que la elaboración de novelas.

Creo que un ejemplo claro de este error en el que muchos escritores cayeron es la novela, *Cóndores no entierran todos los días*, de Gustavo Álvarez Gardeazábal (2009 [1972]), la cual ya fue mencionada en el capítulo anterior; acá se narra cómo en Tuluá, un pueblo ubicado en el Valle del Cauca, se vivió el exterminio de los liberales en manos de un activo miembro del partido conservador, León María Valencia, quien antes solía ser un individuo pacífico y querido por toda la comunidad. Sin embargo, luego de sucedido el Bogotazo, debido a las fuertes pugnas que comenzaron a vivirse entre liberales y conservadores, y como respuesta al llamado del gobierno conservador a no permitir que los rebeldes (los liberales) fueran a orquestar un golpe de Estado, León María forma un ejército paramilitar llamado los Cóndores, y se dedica a matar a todos aquellos que se atrevieran a cuestionar el orden gubernamental vigente. La novela es una novela estructurada a modo muy regional, la geoespacialidad está muy bien definida, lo que permite que

sirva, en alguna medida, como documento histórico. Aunque existe una creación de personajes, la novela no propone como eje primario la caracterización y la humanización de estos personajes, se queda corta en narrar los sentimientos humanos que se desarrollan alrededor de los hechos violentos. Es muy minuciosa en la descripción de la muerte y la violencia estatal, pero se queda corta en narrar el miedo, el dolor y la cotidianidad alrededor de estas muertes. Se atiene mucho al hecho como verdad histórica, así como a la geoespacialidad de los acontecimientos, lo que implica que sea una novela de corte más historicista y documental, en lugar de ser un universo literario nuevo en sí mismo.

Creo que esta novela podría compararse con un cuento de Hernando Téllez, otro importante escritor de la Violencia, que se llama *Espuma nada más* (2016 [1956]). En esta corta narración se cuenta la historia de un barbero, perteneciente a los ejércitos rebeldes liberales, que, sin embargo, trabaja como una especie de “agente encubierto”, que le filtra información a los militantes. Un día, mientras él afilaba las hojas de sus cuchillas, entra el capitán del ejército que patrulla la zona a que le afeiten la barba, ésta se encuentra espesa y sucia debido a cuatro días de combate en el monte que dejaron como resultado algunos muertos liberales y otros capturados que serían fusilados luego en la escuela del pueblo. Cuando este hombre entra, el barbero lo reconoce en seguida y teme por su vida. A pesar de ello, disimula y le pide que se siente para comenzar a atenderlo con su mejor navaja. Todo el cuento es un monólogo de los pensamientos que atraviesan al barbero mientras que tiene sentado y desarmado al frente suyo a su enemigo, quien además le habla de las proezas del ejército en contra de los guerrilleros liberales, quienes en realidad son los aliados del barbero. Lo bonito de la narración se encuentra en la manera en que el autor construye la narrativa de la violencia. A diferencia que en *Cóndores*, el eje central no lo constituyen las masacres ni los muertos, sino los pensamientos humanos que atraviezan al barbero, quien finalmente no es capaz de asesinar al líder militar. Creo que en este cuento se puede comenzar a ver cómo la literatura de la Violencia va tomando forma como un universo literario más allá de la documentación de la barbarie.

“Es la mejor de mis navajas. Pero yo no quiero ser un asesino, no señor. Usted vino para que yo lo afeitara. Y yo cumplo honradamente con mi trabajo... No quiero mancharme de sangre. De espuma y nada más. Usted es un verdugo y yo no soy más que un barbero. Y cada cual en su puesto. Eso es. Cada cual en su puesto. La barba había quedado limpia, pulida y templada. El hombre se incorporó para mirarse en el espejo. Se pasó las manos por la piel y la sintió fresca y nuevecita.

“Gracias,” dijo. Se dirigió al ropero en busca del cinturón, de la pistola y del kepis. Yo debía estar muy pálido y sentía la camisa empapada. Torres concluyó de ajustar la hebilla, rectificó la posición de la pistola en la funda y, luego de alisarse maquinalmente los cabellos, se puso el kepis. Del bolsillo del pantalón extrajo unas monedas para pagarme el importe del servicio. Y empezó a caminar hacia la puerta. En el umbral se detuvo un segundo y volviéndose me dijo: “Me habían dicho que usted me mataría. Vine para comprobarlo. Pero matar no es fácil. Yo sé por qué se lo digo.” Y siguió calle abajo.” (Téllez, 2016 [1956], pág. M11)

De estas 74 publicaciones que menciona Mena, muy pocas lograron posicionarse y pasar a la historia; a saber, algunos de los más reconocidos autores de la época son Pedro Acosta, Caballero Calderón, Mejía Vallejo y Echeverría Mejía, bajo la luz de estos autores la novela de la violencia comenzó a tomar forma, siempre manteniéndose bajo las márgenes del regionalismo tradicional que por mucho tiempo caracterizó la novela en Colombia. Pero fue un grupo de escritores costeños, entre los que se encuentra Gabriel García Márquez, los que lograron hacer que la literatura de la violencia dejara de ser tomada como un grupo de novelas regionalistas con más elementos de documento que de creación artística, y llegara a posicionarse como el gran movimiento literario en Colombia. Aquí se hace necesario introducir una pequeña aclaración; podría decirse que la novela del conflicto armado experimentó dos momentos: por un lado están los escritos que se concentraron en narrar La Violencia, la cual, para evitar confusiones, llamaré la violencia clásica, que es la que abarca del año 48 al 58. Luego de ello, vinieron las narraciones sobre conflicto armado más contemporáneo, éstas, que son una respuesta al trabajo de García Márquez, tienden a preocuparse más por una verdadera estilística literaria. Obras como *El gran burundu burundá ha muerto* de Jorge Zalamea (1952), la cual, a grandes razgos, narra la historia de los funerales de un dictador siniestro que sabía a la perfección el poder que la palabra y el silencio podían tener dentro de una comunidad. Fueron las que comenzaron a influir en la creación de un nuevo tipo de novelística donde la violencia empezó a ocupar un lugar ambientador dentro de la novela y no un eje central. Una de las influencias más notorias de esta obra fue la que tuvo sobre García Márquez, influencia que se hace más evidente en el cuento *Los funerales de la mamá grande* (2001 [1962]).

“Así, mientras la viuda de Montiel se consumía en la desesperación, el señor Carmichael trataba de impedir el naufragio. Las cosas no marchaban bien. Libre de la amenaza de José Montiel, que monopolizaba el comercio local por el terror, el pueblo tomaba represalias. En espera de clientes

que no llegaron, la leche se cortó en los cántaros amontonados en el patio, y se fermentó la miel en sus cueros, y el queso engordó gusanos en los oscuros armarios del depósito. En su mausoleo adornado con bombillas eléctricas y arcángeles en imitación de mármol, José Montiel pagaba seis años de asesinatos y tropelías. Nadie en la historia del país se había enriquecido tanto en tan poco tiempo. Cuando llegó al pueblo el primer alcalde de la dictadura, José Montiel era un discreto partidario de todos los regímenes, que se había pasado la mitad de la vida en calzoncillos sentado a la puerta de su piladora de arroz. En un tiempo disfrutó de una cierta reputación de afortunado y buen creyente, porque prometió en voz alta regalar al templo un San José de tamaño natural si se ganaba la lotería, y dos semanas después se ganó seis fracciones y cumplió su promesa. La primera vez que se le vio usar zapatos fue cuando llegó el nuevo alcalde, un sargento de la policía, zurdo y montaraz, que tenía órdenes expresas de liquidar la oposición. José Montiel empezó por ser su informador confidencial. Aquel comerciante modesto cuyo tranquilo humor de hombre gordo no despertaba la menor inquietud, discriminó a sus adversarios políticos en ricos y pobres. A los pobres los acribilló la policía en la plaza pública. A los ricos les dieron un plazo de veinticuatro horas para abandonar el pueblo. Planificando la masacre, José Montiel se encerraba días enteros con el alcalde en su oficina sofocante, mientras su esposa se compadecía de los muertos. Cuando el alcalde abandonaba la oficina, ella le cerraba el paso a su marido.

—Ese hombre es un criminal —le decía—. Aprovecha tus influencias en el gobierno para que se lleven a esa bestia que no va a dejar un ser humano en el pueblo.” (García Márquez, 2001 [1962], pág. 30)

Ahora bien, aunque la época de la Violencia es un periodo altamente conocido y documentado, fue solamente un pequeño abre bocas a toda la violencia política y social que seguiría atormentando a Colombia hasta el día de hoy. Colombia es un país que ha sido testigo de múltiples violencias que han sucedido una detrás de otra. Detenerse a contextualizar todas y cada una de estas violencias, además de ser una tarea dispendiosa, puede llegar a ser una tarea cuyo resultado no sea el esperado, ya que la guerra, como asegura Laura Restrepo en su libro *La novia oscura* es “(...) más escandalosa cuando la cuentas que cuando la vives” (2007, pág. 439). Lo cierto es que, en realidad la guerra siempre es escandalosa y, el trabajo de ponerla en palabras que sean capaces de producir la suficiente empatía como para entender la dimensión del dolor y el miedo que ésta ocasiona, es muy difícil. En esta novela en específico, los hechos acontecidos en La Cantunga, un barrio de tolerancia ubicado en La Torá, una ciudad que se edificó alrededor de los oleoductos petroleros y que fue testigo de la violencia estatal que trajo consigo las protestas por parte de los

trabajadores sublevados de la Tropical oil company; la violencia es un hecho cotidiano que se desarrolla en paralelo con otras pequeñas violencias que la injusticia y la segregación social traen consigo. Entonces la gran pregunta con respecto a la violencia es ¿cómo narrarla? ¿Cómo construir un texto que sea capaz de evidenciar todo este dolor sin caer en el amarillismo de contabilizar muertos y describir masacres?

Como bien lo afirma García Marquez en el fragmento de texto citado al comienzo del capítulo, la tarea del escritor se encuentra, no en botar los datos de las muertes, las violaciones y los vejámenes, ni en narrar con precisión cómo los cadáveres amanecen flotando en los ríos; los muertos, muertos están. La tarea del escritor, al menos del escritor de ficciones comprometido con la memoria y el ejercicio político, está en la posibilidad de contar la historia desde los vivos, desde aquellos que tuvieron que ver pasar la caravana de cadáveres asomados por una esquina de la ventana, lamentando la muerte de los cercanos, de los conocidos, de los humanos, pero, al mismo tiempo, temiendo que esos mismos que les arrebataron la vida a sus congéneres, mañana vengan a arrebatársela a ellos. Son esas cotidianidades de la violencia, ese transcurrir de dolores que tan bien describe Restrepo en *La novia oscura* (2007), los que el escritor de ficciones debe encontrar la manera de contar.

“(…) es que los hechos de La Cantunga suenan muy estrepitosos ahora que se los contamos a usted –me dice todos los Santos-, pero en ese momento, lo mismo que ahora, eran pan de cada día y poco nos dábamos por enteradas. ¡Ah! Que encontraron una fosa común con tantos cuerpos. ¡Ah! Que al hijo de Lino el Tití lo torturaron para que pagara los pecados sindicales del padre. Así decíamos y así seguimos diciendo, ¡ah!, todo el santo día, pero como quien dice ¡ah!, me olvidé de sacar de la tintorería el vestido celeste (...)” (2007, pág. 439)

La tarea entonces se encuentra en ser capaz de crear este universo, que por supuesto es ficticio, usando como fuente de inspiración las vivencias de todas aquellas personas reales, sus miedos, sus dolores, pero también sus alegrías y sus amores. La ficción tiene la tarea de darle rostro a los que vieron de primera mano el dolor. Pero no a los que lo vieron y amanecieron en una fosa común, no, sino a aquellos que vieron las fosas comunes y que, aún así, tuvieron que despertarse al otro día y seguir con sus vidas. Aquellos que se vieron forzados a naturalizar el dolor porque esa era la vida que les había tocado. En ese sentido, retomando otra vez el fragmento citado de *Dos o tres*

cosas sobre “la novela de la violencia (García Márquez 2016 [1959]), lo realmente importante de narrar dentro de universos ficticios lo desgarrador de la violencia, es esta capacidad del artista de moldear la angustia pero también la cotidianidad, que éste sea capaz de entender que la novela de la violencia no es aquella que da cifras exactas y describe masacres al pie de los acontecimientos, sino aquella que es capaz de hacerle sentir al lector el entorno que la violencia creó.

Dado que Colombia es un país que ha vivido tantas violencias, que ha transcurrido su existencia como Nación mutando de un modo de violencia a otro, acomodándose a nuevas problemáticas sociales que, como una cadena de hechos que se van entrelazando, van creando nuevas maneras de evolucionar aquello que ha sido pan de cada día desde hace décadas; no es de sorprender que la novela del conflicto armado en Colombia sea casi que una tradición, una corriente literaria difícil de ignorar.

Una gran cantidad de reconocidos escritores colombianos se han consagrado a narrar dentro de sus ficciones los hechos violentos que han venido aconteciendo con el pasar de la historia. El más famoso de estos novelistas es, por supuesto, el Nobel de literatura Gabriel García Márquez. Su obra está profundamente influenciada por los hechos violentos que han marcado la historia del país. Por poner un ejemplo, una de de sus novelas más reconocidas: *Cien años de soledad* (1984 [2014]), es una constante alusión a la tétrica y sanguinolienta historia que alimenta nuestros campos. Si se lee con un poco de conocimiento, se puede rastrear en ella La guerra de los mil días, La masacre de las bananeras, las pugnas entre liberales y conservadores de finales del siglo XIX y principios del XX, entre otros hechos que nos han marcado como país.

Sin embargo, lo característico de estas ficciones, lo que debe ser un factor de la novela del conflicto armado como bien lo afirma García Márquez en el texto citado al principio del capítulo, es que los hechos violentos no se leen desde el incidente mismo, sino que el novelista se encarga de crearles un universo para que la ficción se pueda desarrollar por encima del documento histórico que encierra. Es decir, la novela dista mucho de ser una reproducción documental, mimética, de los acontecimientos que toma como fuente de inspiración. La novela debe tomar del hecho real solo la esencia, aquello que funciona a modo de telón, que encierra dentro de sí a los personajes ficticios, que son los que le ponen la cara al horror, los que llenan de humanidad el suceso. En ese sentido, la violencia en la literatura funciona, no como aquello que es indispensable para darle forma a la obra, sino como aquello que crea el caldo de cultivo ideal para que existan unos personajes que puedan vivenciar el horror, que sobrevivan a éste y que le transmitan al lector, no



por medio de documentaciones, cifras y descripciones oficiosas, sino a través de la humanidad que debe ser propia del personaje, lo terrible e inhumano de la violencia. La novela del conflicto armado no es, entonces, un documento de archivo histórico donde se puedan trazar a la perfección los momentos, con sus fechas exactas, de las acciones beligerantes, tampoco es un documento explícito que busca dar a conocer la forma en que sucedieron las barbaries, no. La novela de la violencia es un universo ficticio que toma unos hechos, a veces repetidos, unos hechos sin rostro, y los humaniza. Pero no los humaniza en el sentido de que los justifica, sino que les da una dimensión social que se construye dentro de un universo diferente.

Como he venido diciendo, aunque en un principio la novela del conflicto armado apareció con el fin de narrar la violencia rural que se vivía en los campos a raíz del bogotazo, o con el fin de explicar cómo es que históricamente se llegaron a conformar hechos tan crudos como los acontecidos durante la Violencia; con el tiempo los escritores colombianos no han logrado escaparse al tema porque las problemáticas sociales y políticas que tienen cuna en este oscuro periodo continuaron evolucionando y resignificándose. La Violencia fue un periodo que nuestros gobernantes no supieron manejar y mucho menos superar. A pesar de los reiterados intentos de pacificación que hubo durante la década de los 50's, llegando a la conformación del Frente Nacional en el 58, La Violencia dejó mella en nuestro país. La incapacidad de realizar una reforma agraria seria e inclusiva, sumado al clima político de finales de los 50's y principios de los 60's, desencadenó en la creación de guerrillas de izquierda. A esto se le adicionó la aparición de grupos armados paramilitares que se sobredimensionaron cuando el narcotráfico tomó un papel protagónico en la economía, la política y la violencia en Colombia; con ellos en el panorama, una nueva etapa de terror se tomó el país, durante la cual se orquestaron nuevas formas de violencia. Estas nuevas formas de violencia fueron abordadas por escritores más contemporáneos que comenzaron su quéhacer luego de que el gran Boom latinoamericano tomara forma. Esta nueva ola de la novela del conflicto armado colombiano –si se le puede llamar así-, ya no solo se concentró en narrar cómo se vivía la guerra en las zonas rurales, sino que aparecieron autores que también se preocuparon por la violencia urbana.

Quizá una de las novelas más representativas de esta literatura urbana es *Satanás* de Mario Mendoza (2007). En ella se narran diferentes historias que, al final, terminan encontrándose por un conocido en común: un padre que, cansado y desilusionado de su vocación, se enamora de Irene, su ayudante en la parroquia, y decide abandonar los votos para casarse y formar una familia

con ella. Además del padre, la novela también la protagoniza María, una muchacha huérfana de 19 años que, cuando era niña fue acogida por Ernesto —el sacerdote—, quien la cría y le da educación. Cuando ella alcanza la mayoría de edad debe abandonar el hogar de paso y, aunque el cura le ofrece su ayuda para una beca universitaria, ella prefiere hacerse su propia vida vendiendo tintos en una plaza de mercado. Como era una muchacha bonita le ofrecen que ayude a una banda de ladrones que trabaja emburundangando altos ejecutivos para vaciarles la cuenta bancaria. Es realizando este trabajo que una noche es violada por un taxista y su compinche. Andrés, por su parte, es el sobrino de Ernesto, un pintor medianamente famoso que está enamorado de una exnovia que contrajo sida cuando ellos terminaron. Un día, agobiado por celos malsanos se acuesta con ella, quitándose el condón en medio de la relación sexual, cuando ella se entera lo vuelve a abandonar y él, perdido y sin saber qué hacer, acude a su tío. Andrés tiene visiones cuando pinta sus cuadros, prevee cómo va a morir la gente. Un día, sentado frente al caballete se ve a sí mismo con unas balas en la frente. Finalmente los tres son asesinados por un ex combatiente en Vietnam, un tipo solitario y loco que mata a su madre y luego asesina a las personas de un edificio y, para completar, hace una masacre en el restaurante Pozzeto, ubicado en la carrera séptima con calle 62 de Bogotá, cuando estaban cenando en celebración de la nueva vida del cura.

La novela se aparta completamente de la narración de la violencia rural y se ubica en las formas de descomposición social que llegaron en forma de violencia a la ciudad. Tiene diferentes referentes para abordar la temática, por un lado está el problema de las drogas, que se asocia con el narcotráfico, pero también de las pandillas de ladrones jóvenes y no necesariamente miserables —como es el caso de los socios de María—. Pero también aborda el tema de cómo la ciudad psicológicamente moldea un tipo de individuo que es capaz de masacres como la ocurrida en el Restaurante Pozzeto que, dicho sea de paso, es un hecho verídico que sucedió en Bogotá en el año 1986. Además del restaurante, el autor hace un recorrido por otros lugares de la ciudad: Los cerros de Monserrate, la carrera séptima desde la 116 hasta el centro, la Plaza de Bolívar, el edificio de Avianca. Es una novela que busca ubicar geográficamente al lector dentro de una ciudad en crecimiento, al tiempo que intenta mostrarle a éste cómo la violencia ha sido cómplice del moldeamiento y crecimiento ciudadano.

Otra novela que aborda el tema de la violencia urbana, pero desde una perspectiva diferente, es *Dulce compañía* de Laura Restrepo (1995). Ubicada en los tugurios del sur de Bogotá, narra la historia de una periodista que se adentra en un barrio popular, llamado Jericó, para

investigar acerca de un supuesto ángel que está movilizando una cantidad considerable de personas. Aunque la novela se centra en la figura del ángel, en la narración se vislumbra la miseria, atada a la injusticia social, que viven las personas que habitan los círculos de pobreza de los barrios marginales de las grandes ciudades de América Latina.

En otra novela: *Delirio*, también de Laura Restrepo (2004), ubicada en la ciudad de Bogotá, se tocan problemáticas que conciernen más a la situación política y social del país. Ambientada a mediados de los años 80's, gira en torno a Agustina, una muchacha procedente de una familia de buen apellido que, para conservar su posición económica, hace negocios con Pablo Escobar; ella sufre de un trastorno mental que está atado a una serie de situaciones familiares, especialmente con la figura paterna. A lo largo de sus páginas esta novela va mostrando cómo el fenómeno del narcotráfico tuvo repercusiones incluso en las familias de clase alta, las cuales, por debajo de cuerdas, lo apoyaron y se beneficiaron de él. Aunque no se preocupa en ubicar geográficamente al lector, es clara al mencionar a Bogotá como la locación clave dentro de la cual se desarrolla la narración.

Dentro de la literatura contemporánea del conflicto armado, Laura Restrepo ha hecho importantes aportes, no solo están las tres novelas mencionadas anteriormente: *Dulce compañía* (1995), *Delirio* (2004) y *La novia oscura* (2007); sino que dentro de su bibliografía también se encuentra otras obras que han abordado la problemáticas desde diferentes aristas, tal es el caso de *La multitud errante* (2001), que trata acerca del desplazamiento forzado en las áreas rurales; y de *Historia de un entusiasmo* (2014 [1995]), la cual es una novela autobiográfica que cuenta la experiencia de la autora con el primer intento fallido de diálogos de paz con la guerrilla M-19.

Se esperaba que luego del gran Boom latinoamericano, cuando García Márquez alcanzó fama mundial, la novela en Colombia se hubiera encausado a reproducir el realismo mágico propuesto por el nobel de literatura. Sin embargo, como lo afirma Hélène Pouliquen en su libro *El campo de la novela en Colombia, una introducción* (2011), lo que en realidad sucedió es que muchos de los escritores más jóvenes, que comenzaron su carrera por la década de los 80's, eligieron alejarse de esta corriente. Aparecieron autores, contemporáneos a Laura Restrepo, que consideraron que la narración en Colombia debía ser más cruda, sin tantos eufemismos y metáforas, como las que usa García Márquez, sino con ficciones que se acomodaran dentro de un realismo crudo. Escritores como Fernando Vallejo y Héctor Abad Faciolince se dedicaron a escribir novelas con un lenguaje más tajante y directo.

De estos dos es quizá Fernando Vallejo el que más le apostó a este realismo seco, tajante, directo. En su novela *La virgen de los sicarios* (2001 [1994]) narra la historia de una Medellín consumida en lo que el narcotráfico, especialmente la figura de Pablo Escobar, hizo de ella. La obra es una constante extrañeza a la sociedad antioqueña de mediados de los 80's y principios de los 90's. Es una crítica cruda a la permisividad de un gobierno ausente que permitió que el narcotráfico tomara el mando de una ciudad cada vez más rodeada de círculos de pobreza. Existe una nostalgia al pasado que se deja ver cada vez que Fernando, el protagonista, un homosexual entrado en años que mantiene económicamente a sicarios, todos menores de edad, apenas de 15 o 16 años, “ángeles” como él los llama, para que sean sus amantes; pasea por los lugares aledaños a lo que en algún momento fue su barrio de infancia, la iglesia donde hizo la primera comunión, las calles donde jugaba y corría de niño. La novela de Vallejo está construida sobre un hastío de la realidad. Es escéptica a todo, el protagonista no le encuentra gracia a nada. La realidad se encuentra sobre explotada, se exagera el fenómeno del sicariato para darle un tinte más pesado. Se muestra una Medellín intolerante, donde las muertes ya ni siquiera son perseguidas por los policías, quienes también pueden ser asesinados si hacen mucho ruido.

Faciolince es un poco menos crudo en su narrativa. Sin embargo, sus novelas también son una fuerte crítica a la manera en que Colombia se ha venido erigiendo como sociedad. De su trabajo me parece que vale la pena resaltar dos novelas, por un lado *El olvido que seremos* (2012 [2006]) y, por el otro, *Angosta* (2007 [2003]). La primera es una novela, podría decirse que autobiográfica, donde Faciolince narra cómo fue que su papá terminó siendo asesinado. De fondo se encuentra la escenificación de un país polarizado políticamente, cargado de odios que terminaron por arrebatarse la vida a Héctor Abad Gómez, el padre. La obra deja abierta la cuestión de quien lo asesinó. Un hombre que era perseguido por la derecha por su cercanía a las problemáticas sociales, por la crítica constante que hacía a la desigualdad. Pero también perseguido por la izquierda por su apellido, por sus propiedades, porque era un hombre hacendado en un país de desterrados, hoy sabemos que a Héctor Abad Gómez lo mataron los paramilitares. *El olvido que seremos* es una crítica a una sociedad cada vez más intolerante y sanguinaria, donde no se puede ser neutro dentro de una batalla ideológica, política y económica que todos los días produce más y más muertos.

Por su parte, *Angosta* es una novela que exagera la problemática de la polarización de clases y la violencia armada en Colombia. Angosta es el nombre de un país – ¿de una ciudad?- que funciona como metáfora a Colombia. Cuenta con las mismas problemáticas sociales: pobreza,

exclusión, violencia armada y política, represión estatal, ausencia estatal; pero tiene la particularidad de que se encuentra dividida por sectores: la tierra fría es un lugar reservado para la gente rica, allí habitan, no solo las familias de apellidos de tradición, sino también los “nuevos ricos”, los narcotraficantes. Es un área encerrada y protegida por fronteras, la posibilidad de vivir ahí es comprada, lo que asegura que solo la gente con capacidad económica la habite. Los ciudadanos de tierra templada y caliente –las otras dos divisiones geoclimáticas de Angosta- deben obtener un permiso especial para poder ir a ocupar puestos de segunda y tercera categoría: aseadoras, oficinistas, celadores; de lo contrario, los que custodian las fronteras no los dejan pasar. Además existe un ejército, que puede hacer alusión a los paramilitares, que protegen las rejas que separan la tierra fría de la tierra templada, todo aquel que intente colarse de forma ilegal será asesinado sin que exista alguna represalia contra el verdugo. La tierra templada es donde habita la gente que podría ser ubicada como clase media. Es un sector no tan inseguro donde se puede vivir de forma más o menos decente. Finalmente, la tierra caliente es un lugar inhóspito y carente de Estado donde funciona la ley del más fuerte, podría ser una alegoría a los tugurios de las grandes ciudades.

Basándome en las novelas que he leído, creo que la forma de la narrativa en Colombia se puede dividir, y entender, de dos maneras. Por un lado están los escritores que eligen ubicar geoespacialmente sus novelas y, por el otro, están aquellos que abstraen acontecimientos y les crean todo un nuevo universo donde no se puede asegurar a ciencia cierta dónde suceden los hechos. Por supuesto, los autores a veces mezclan esta decisión en sus diferentes obras. Por ejemplo, Laura Restrepo en dos de sus novelas hace alusiones directas a lugares específicos: Bogotá en *Delirio* y *Dulce compañía*; mientras que en otras novelas reformula todo la espacialidad y los pueblos de los que habla terminan personificando cualquier pueblo en Colombia, como es el caso de *La multitud errante* y *La novia oscura*. Héctor Abad Faciolince hace lo mismo, mientras que *El olvido que seremos* se refiere concretamente a la ciudad de Medellín, *Angosta* es una metáfora que reconstruye los lugares para el universo novelístico.

Los escritores colombianos que más empeño pusieron en ubicar geográficamente sus novelas fueron, tal vez, los escritores de La Violencia. Como ya lo mencioné al principio, esta primera ola de la literatura, la que concentro en La Violencia clásica, está cargado de regionalismos y datos históricos que, en ocasiones, le confieren a la obra un carácter más documental. Con García

Márquez se popularizó la labor de crear eufemismos para los lugares y dejarle al lector la posibilidad de imaginar pueblos inexistentes que vivenciaron las diferentes violencias.

Daniel Ferreira, el escritor en el que se concentra la presente investigación, con relación a todo lo que se ha venido diciendo sobre la literatura de la violencia en Colombia y los caminos que ha venido tomando, ha tomado unas determinadas decisiones estilísticas que, en el presente capítulo, solo serán nombradas de pasada, ya que serán abordadas a profundidad más adelante. En primer lugar, se debe decir que este autor es un autor joven, nacido en los 80's, comenzó a figurar como escritor por el año 2013, 2014, luego de que su primera novela: *La balada de los bandoleros baladíes* (2014) se ganara un premio. A esa le siguió *Viaje al interior de una gota de sangre* (2014), la cual también fue premiada, y, finalmente, *Rebelión de los oficios inútiles* (2015), que también cuenta con una premiación; por lo que no se podría decir que es contemporáneo a Restrepo, Vallejo y Faciolince. El define su escritura como una escritura hiperrealista:

“La defino como una novela hiperrealista, si se me permite la expresión, porque es un término de las artes que designa aquellos cuadros que falsifican la realidad. Si usted se aproxima al detalle encontrará que esa "realidad" fue suplantada con procedimientos artísticos. La dosis de realidad de *La balada de los bandoleros baladíes*, incluso en sus escenas más duras, es una falsificación. El territorio alusivo es, sin llegar a serlo jamás, la Colombia de los años 90s del siglo pasado, la época de las matanzas que nos pusieron a la vanguardia de los desmanes y la atrocidad del mundo. Pero la novela es ficción y aspira a un universo autónomo que retrate el mundo interior de lo que la sociedad considera como un hombre criminal.” (Daniel Ferreira, Entrevista de periódico informal, 2014)

Ferreira, a diferencia de lo que posiblemente consideraban los escritores de la Violencia, piensa que la forma propicia de producir ficciones literarias es encerrándolas dentro de su propio universo geoespacial, En ese sentido, podría acercarse un poco a García Márquez, no en la estilística de la narrativa, ya que el hiperrealismo planteado por Ferreira dista completamente del realismo mágico adoptado por García Márquez, sino en el sentido de que, al igual que García Márquez lo expresó en el texto *Dos o tres cosas sobre “la novela de la violencia en Colombia”* (2016 [1959]), la obra, cuando se mete en el tema de la violencia, debe ser capaz de abstraer los hechos dolorosos y construirles un universo capaz de dar cuenta de estos horrores, no a través del horror mismo, sino por medio de los personajes que vivencian la sevicia como un hecho cotidiano. Es por medio de la

abstracción del horror, que el autor pudo hacer uso de los sucesos como unos acontecimientos genéricos que, en el contexto de la violencia que ha vivido Colombia por tantos años, pudieron haber sucedido en cualquier pueblo del territorio Nacional. A continuación, en el siguiente capítulo, se abordará con mayor claridad las tres novelas escritas por Daniel Ferreira.

### ***Capítulo III: Presentación de la obra de Daniel Ferreira***



A continuación me dispondré a hacer una breve reseña de cada una de las novelas del autor. Luego de ello, presentaré la entrevista que se le realizó, destacando los puntos más importantes y de mayor pertinencia para la presente investigación. Además de ello, también serán citadas otras entrevistas que se le han hecho al autor, con respecto a su obra, en diferentes medios de comunicación nacionales e internacionales.

### *3.1) Balada de los bandoleros baladíes*

La balada de los bandoleros baladíes narra la historia de diferentes personajes que están sumidos en un mundo sórdido. Los capítulos parecen ser historias independientes que cuentan los sucesos en la vida de aquellos que construyen la novela. Todos ellos son hijos de una violencia que no se cuestiona, que no se juzga y que no da señales de tener un fin. Sin embargo, lo curioso de la manera en que es narrada esta violencia a lo largo de la novela, es que en ningún momento se habla de ella como si fuera necesario un cambio, dentro de la estrategia narrativa del autor la sordidez aparece normalizada, como si no existiera otra forma de ser, como si ese fuera el orden natural de las cosas.

La novela carece de orden cronológico, las pequeñas historias que conforman los capítulos entran a colación como historias diferentes de personajes que se van cruzando dándole forma al todo novelístico. La narración comienza por el final, cuando Putamarre y Malaverga, los dos personajes centrales de la trama, asesinan a una anciana para robarla. De ahí se desprende todo un mundo de microviolencias que se anclan en una gran violencia: la violencia del país, esta violencia que traspasa todos los horizontes y se acomoda en las cotidianidades de las personas, que permea su núcleo familiar y que termina por ser un hecho normal que guía la vida de los individuos. *La balada de los bandoleros baladíes* es una novela profundamente psicológica, los personajes son el revés de una sociedad en decadencia, son la puesta en escena de la humanización degradada. Cada uno de los que le da vida a la novela es un humano en toda su expresión, sin embargo, es un humano que, debido a las condiciones psicosociales, tuvo que deshumanizarse a sí mismo, entendiendo por deshumanización el despojo de todo aquello que la sociedad le ha venido atribuyendo al “hombre humano”, como necesario para el funcionamiento adecuado de la vida social. En ese sentido, son humanos que responden a estímulos animales pero que, aun así, conservan dentro de sí esa racionalidad que los hace hombres. Son humanos actuando

como animales pero pensando como humanos. Seres sintientes y conscientes de sí mismos y de los otros que, a pesar de su actuar tan sórdido e inhumano, conservan su humanidad intacta, aunque revertida.

El asesinato con el que empieza la novela es el inicio del final de una cadena de violencias interconectadas. La anciana, una mujer abandonada por su marido, que se fue con su asistente, y olvidada por su hija, que no soportó compartir con ella la casa; desde que era una mujer aún joven, debió quedarse al cuidado de un hijo subnormal. El hijo subnormal es la representación de lo humano hecho bestia, un ser que posee cuerpo de hombre pero que se comporta como un animal, debe ser tenido en una jaula en el patio y alimentado a baldados como una especie peligrosa. Incluso en la sexualidad actúa de manera animal, se masturba en la jaula a pleno día, ante los ojos del que pase por el patio donde la madre lo mantiene encerrado. Incluso, en uno de los capítulos de la novela, el animal/hombre mantiene relaciones sexuales con una mujer a la que habían contratado para cuidarlo y que, aprovechándose de la condición del subnormal, decide usarlo como su pareja de coito. En uno de sus encuentros, que siempre sucedían cuando la madre iba a atender su negocio de telas, ella se devuelve y los encuentra, a él en una esquina de la celda y ella pegada a él, manteniendo relaciones. En ese momento la muchacha es despedida por su “inmoralidad” y a la madre le toca volver a encargarse sola de la criatura. Finalmente, cuando la madre ya es una anciana y nota que pronto morirá y que ya no podrá hacerse cargo de su hijo bestia, y que nadie velará nunca por él, se decide a matarlo y enterrarlo en el patio. El agujero donde es sepultado el subnormal es cavado por Putamarre y Malaverga que, luego, asesinarían a la anciana para robarla. En el momento de matarla Putamarre recuerda la mirada de las vacas cuando iban a morir en un matadero en el que trabajó. Era una mirada vacía, como de quien entiende su futuro y no desea hacer nada para cambiarlo, como si no valiera la pena, es la misma mirada de la anciana cuando, en medio de una gran humillación, que traspasa los linderos de la violencia física y se acomoda dentro de la violencia moral, le piden que se desnude para burlarse de su cuerpo ajado por los años.

Como he venido diciendo, son varias las historias que componen la novela, todas son historias independientes que se interconectan únicamente porque la violencia, que es una sola pero que se ramifica, va llevando a que los personajes se conozcan uno a uno. El

enfermo es un individuo que empieza su narración contando el desprecio que siente hacia su familia. Cuando comienza la narración el enfermo es un adolescente, un adolescente cuyo apodo lo recibió porque es cojo de una pierna. La novela intenta ser una escenificación de la putrefacción social, por esta razón, la violencia doméstica no podía faltar. La violencia que vive el enfermo, sin embargo, no es una violencia física, es más bien moral. Vive en un hogar donde el padre lo desprecia a él pero adora a la hermana, sin embargo, no la adora como un padre adora a su hija, sino que siente deseos sexuales por ella, deseos que nunca consuma pero que, de todas maneras, resultan enfermizos dentro de un hogar. La madre, el único miembro de la familia que siente cariño por el enfermo, muere de cáncer y, durante el proceso, el esposo le increpa no servirle más como mujer. Finalmente, cuando expira, es el enfermo el que asume el rol de ella en la casa, cocina y limpia. El padre muere en un accidente de moto y la hermana tiene un bebé de un militar que pasaba a patrullar la zona. Es el enfermo quien se encarga de alimentar al niño que la madre desprecia. Esta historia termina cuando el enfermo quema la casa con la hermana y el niño adentro y se va a vivir a la Guajira, cerca de un resguardo indígena, usando la moto que dejó su padre después del accidente.

Es en la Guajira, cerca al resguardo indígena en la Sierra Nevada de Santa Martha, donde la historia del enfermo se cruza con la de putamarre y malaverga. Tanto malaverga como putamarre son dos sujetos que, habiendo crecido en un ambiente violento, viven su vida continuando con esta violencia a la que están tan acostumbrados. Este par de amigos se conocen cuando son niños, sin embargo, a lo largo de la narración sus vidas se van cruzando y separando. Malaverga es un ladrón que vio cómo los grupos de limpieza social, en un operativo en el que se iban en contra de las prostitutas transexuales de un barrio de tolerancia, mataban a su hijo que estaba andando por ahí. Es el mismo que vio cómo su esposa se incineraba a ella misma porque no pudo superar que su padrastro, un día, mientras ella dormía, se orinara en su boca ya que no era capaz de violarla. Malaverga la conoció en un cine que pasaba películas para adultos, era la que estaba en la taquilla, se enamoró de ella y tuvieron un solo hijo, el que fue asesinado luego por los grupos paramilitares urbanos. Putamarre, por su parte, es el hijo de una mujer abandonada por su pareja. Ella lo culpa de que su hombre haya huido, así que se dedica a insultarlo y a hacerlo sentir menos. Putamarre es un apodo que ella misma le pone por la incapacidad del personaje de

pronunciar la erre. Debido al desprecio que le hacían sentir en su casa, Putamarre abandona el hogar cuando apenas tiene 16 años y se va a buscar suerte solo. Trabaja recogiendo coca para unos narcotraficantes. Cuando tiene suficiente dinero busca un hotel barato y se lo deja al dueño para que lo guarde en la caja fuerte, mientras tanto, él le paga a una prostituta para perder la virginidad. Cuando Putamarre va a recoger la plata que había ganado el dueño del hotel lo saca amenazándolo con un revolver. El muchacho ofendido va en busca de un arma y se devuelve y mata al administrador del hotel, es su primer asesinato. Luego de eso pasa por ser sicario, paramilitar, colaborando en una masacre y, finalmente, se va como mercenario a la guerra en Irak. Cuando vuelve se reencuentra con su amigo Malaverga.

Cuando Putamarre regresa de Irak se va con Malaverga a la Guajira a reclamar la plata de un secuestro. Todo esto sale mal y el secuestrado y el intermediario con la guerrilla terminan asesinados, así que a los dos amigos les toca enterrarlos en medio de la nada. En medio de eso conocen al Enfermo, quien una noche les ofrece ron y les da estadía. El Enfermo nunca “le da buena espina” a Putamarre. Un día, luego de que lo ayudan a cargar unas armas y una plata contrabandeada, reciben dos millones de pesos y van a emborracharse. Esa noche Putamarre le dice a Malaverga que no le gusta la mirada del Enfermo, que parece que él mismo hubiera matado a la “puta que lo parió”. Dice que sus ojos parecen los de un chivo, que quisiera matarlo. Esa misma noche los dos amigos no discuten más al respecto, toman la decisión de asesinarlo y así lo efectúan; le dan un golpe en la nuca y le roban la moto del padre, la que había reparado para huir a la Guajira. Es la misma moto que usan para llegar a la casa de la anciana ofreciéndole su trabajo, gracias a la cual alguien del pueblo reconoce a Putamarre cuando, por curiosidad, regresa a averiguar de quién era ese otro cuerpo enterrado que ellos no habían asesinado (el cuerpo de la bestia). Es ahí cuando un vecino lo denuncia y termina penalizado con 45 años de cárcel. Nunca vuelve a saber nada de Malaverga, desconoce si está vivo o si ya murió.

### 3.2) *Viaje al interior de una gota de sangre*

Viaje al interior de una gota de sangre es la segunda de las tres novelas de Daniel Ferreira. En ella se narra la historia, desde diferentes perspectivas, de una masacre sucedida en un pueblo. La novela empieza con un concurso de belleza, las aspirantes, adolescentes habitantes del pueblo, se encuentran desfilando para obtener la corona. Es en medio de las festividades, la comida, el baile, que llegan un grupo de camionetas blindadas y empiezan una balacera. En la balacera mueren muchos habitantes del pueblo, entre esos, algunas de las concursantes del certamen. Los sobrevivientes son conducidos a la iglesia donde se le exige al cura que salga y dé la cara.

Las novelas de Daniel Ferreira tienen la particularidad de ser narraciones que no siguen un orden cronológico, sino que van presentando los capítulos desde perspectivas diferentes que se van articulando al final de la novela. Al igual que en *Balada de los bandoleros baladíes*, *Viaje al interior de una gota de sangre* tiene como objetivo mostrar cómo la violencia se va adueñando de esferas de la vida que parecería que no están directamente vinculadas con el desorden civil de una Nación. Las novelas muestran cómo los problemas de índole política, vinculados con temas de dinero y poder, logran adentrarse en el corazón de las cotidianidades. A pesar de que *Balada de los bandoleros baladíes* y *Viaje al interior de una gota de sangre* tienen el mismo propósito, el de escenificar la violencia, el modo en que el tema es tratado en las novelas es completamente distinto. Mientras que en la primera la violencia es narrada más desde el lugar de la descomposición social, la segunda toca el tema desde un ámbito un poco más político. Ya no se nombra de pasada la violencia política por parte de los grupos armados, sino que la novela gira en torno a una masacre paramilitar. La ausencia del Estado, el narcotráfico y el contrabando son problemáticas centrales alrededor de las cuales se construye la trama novelística. A mi parecer, la novela recoge una serie de personajes que escenifican constantes sociales que han traído las diferentes violencias en Colombia. De esta manera, *Viaje al interior de una gota de sangre* es el retrato de un país que, en sus zonas periféricas, ha aprendido a vivir la violencia como una cotidianidad y que se ha apropiado de esta violencia en tal grado que, alrededor de ella, se edifica la vida. Sin embargo, también muestra la cara humana de lo

que no puede tomarse como humano. Muestra al individuo detrás del dolor, un individuo que es obligado a tomar decisiones racionales dentro de un contexto que no parece racional.

Los personajes centrales de la novela son una muchacha de 16 años, huérfana de un padre que murió cuando intentaba venderle unas armas contrabandeadas a la guerrilla. Un cura cansado del Estado ausente y la injusticia social; un narcotraficante al que le gustan las adolescentes; un profesor que llegó al pueblo buscando reconstruir la memoria de su abuelo, quien era un sindicalista homosexual; y un niño, entrando a la pubertad, cuya madre es dueña de un hotel que ha sido testigo de toda la violencia que se ha vivido en el pueblo.

La muchacha de 16 años, hija del contrabandista, le tocó comenzar a experimentar situaciones violentas desde muy pequeña. Aunque su familia era lo que se podría llamar “nuclear” y, en alguna medida funcional, siempre estuvo atrapada dentro de la red de las distintas violencias, tanto así que el sustento el padre lo conseguía contrabandeando armas para la guerrilla. Fue a causa de esa manera de ganarse la vida que murió; un día, en medio de un viaje que hacía para entregar el cargamento, fue interceptado, junto con sus socios, por un grupo paramilitar que los masacró. Antes de que su padre muriera, tenían una relación bastante cercana, él le había enseñado a nadar y la consentía mucho. Había prometido enviarla a estudiar a la universidad en Bogotá apenas terminara el colegio. Sin embargo, cuando sucedió el asesinato del padre, las cosas cambiaron, la familia quedó sin con qué sostenerse. La hermana mayor de la muchacha se fue a vivir a Bogotá a ejercer la prostitución porque no soportaba la vida con su madre. A ella le tocó quedarse y fue obligada por su mamá a volverse amante del narcotraficante con más dinero en el pueblo, quien fue socio del padre mientras éste estuvo vivo, se logró salvar del atentado en que el otro murió porque iba en una camioneta diferente; la masacre ocurre en el pueblo, principalmente, porque estaban buscando a este hombre para matarlo. Ahí ella empieza a vivir un infierno, le toca soportar ser la novia de un tipo que la doble en edad y la triplica en peso, que piensa que ella solo sirve como un objeto para mostrar y que puede ser comprada. Cada vez que sale con el narcotraficante recibe un pago en dólares pero, a cambio de eso, debe dejarse hacer lo que él quiera. Ella lo desprecia profundamente, pero debe obedecer a su mamá, a quien también desprecia. Específicamente en estos personajes, el narcotraficante y la muchacha, se hace una puesta en escena de algo que marcó

profundamente el imaginario social de la mujer en Colombia. La manera en que se construyen los personajes tiene de fondo la naciente narcocultura que estaba apareciendo a finales de los 70's y principios de los 80's. La muchacha es la encarnación de todo eso que significó en Colombia la objetivación de la mujer dentro de los márgenes del narcotráfico, esta mujer que no es propiamente una prostituta pero que sirve como amante a un hombre que siente que su virilidad se desborda con la tenencia de plata.

El cura del pueblo también es un personaje emblemático dentro de lo que ha sido la personificación de la violencia en Colombia. La novela está ambientada en los años 80's; desde finales de la década de los 60's y, más o menos, hasta finales de los 80's y principios de los 90's, la teología de la liberación fue una corriente del catolicismo que tomó fuerza en Colombia (Palacios M. , 1995). La imagen que se representa del cura es la puesta en escena de muchos eclesiásticos que usaron su vocación como una forma de denuncia social de las injusticias que estaban acaeciendo. Dentro de los pueblos periféricos, afectados de manera directa por la violencia política, muchos curas se convirtieron en blancos de los grupos paramilitares por ser abiertamente de izquierda, muchos de ellos apoyadores de la guerrilla. El cura es un personaje al que buscan para asesinarlo por "estar aliado con los terroristas". Es también un individuo que ha prestado la parroquia para denunciar muertes y desapariciones forzadas, que ha desobedecido las amenazas y ha velado a los muertos que han sido asesinados a manos del ejército y los paramilitares. Finalmente lo asesinan, como a todos los personajes principales de la novela, lo asesinan por comunista, por revoltoso, por no aprender a quedarse callado cuando se lo piden. También muere en forma de sacrificio, sale de la iglesia para que no terminen de matar al resto de pueblo que está en la entrada de la capilla amenazado.

La historia del cura se relaciona con la del muchacho que está entrando en la pubertad. Habiendo crecido en un hotel que daba justo frente a la iglesia, y a una sastrería donde habitaba otra persona abiertamente simpatizante de la izquierda, vio desfilar a todos los muertos de la guerra, vio también algunas manifestaciones organizadas por las personas del pueblo y apoyadas por el cura, en las que se denunciaba, no solo la injusticia social, sino también la violencia. Vio morir personas al frente del hotel, vivió los toques de queda, los miedos de la madre, soltera también, las historias cruzadas de las trabajadoras del hotel,

todas mujeres, todas solas, todas con algún muerto de la violencia. Sin embargo, siempre vivió esto como algo que era cotidiano, las muertes y el dolor eran pan de cada día, es un niño que, pese a lo anormal de su diario vivir, tuvo que normalizarlo. La novela muestra cómo existe una banalización de la violencia bajo ciertas circunstancias, cómo, ante la cotidianidad del hecho violento, el individuo comienza a tomarlo como algo que es así, que no se cuestiona. Al muchacho también lo terminan asesinando los paramilitares al final de la novela, lo matan con su perro y con su mejor amigo. No es que fuera un blanco buscado, más bien se lo encontraron en el camino, cuando, por casualidad, se encontraron también con la amante del narcotraficante, el amor imposible del niño que estaba alcanzando su pubertad, la primera mujer que vio desnuda cuando ella se bañaba en el río, sin ropa, recordando las lecciones que hacía años le había dado su padre, el que tanto amó, el que era cómplice y terminó siendo víctima de la violencia. A ella también la matan, no por ser hija de su padre, sino por ser la amante de ese narcotraficante que estaba vinculado con la guerrilla.

Finalmente, el profesor es el nieto de un hombre que fue figura en el pueblo. Un sindicalista homosexual que, debido a los prejuicios de la época, se casó con su abuela. La abuela lo amaba profundamente y cuando él fue asesinado en manos de un grupo conservador, fue la única capaz de salir a recoger sus restos desmembrados en las calles de un pueblo desolado y asustado. Además de eso, el abuelo también era artista, le gustaba dibujar retratos desnudos de su amante, otro miembro del sindicato. El profesor llegó al pueblo en busca de estos retratos para guardar la memoria de su abuelo, luego se quedó ahí dando clases en la escuela. El profesor realmente no estaba involucrado con ningún grupo guerrillero, tampoco se encontraba implicado en algún negocio que molestara a los paramilitares. Lo asesinaron sencillamente porque estaba borracho en la entrada del colegio en el momento en que las camionetas pasaron.

### *3.3) La rebelión de los oficios inútiles*

*Rebelión de los oficios inútiles* es la tercera y última novela escrita por Daniel Ferreira. Al igual que las dos anteriores, trata el tema de la violencia en Colombia y sus diferentes maneras de acomodarse dentro de la cotidianidad de las personas. Difiere de *La balada de*



*los bandoleros baladíes* y *Viaje al interior de una gota de sangre* en la medida en que *La rebelión de los oficios inútiles* está anclada en hechos completamente reales, hubo una investigación histórica alrededor de la construcción de la trama novelística. Las otras dos también cuentan con una investigación de archivo y también están basadas en hechos reales. Sin embargo, los personajes de *Rebelión de los oficios inútiles* existieron, aunque se les cambia el nombre. La protesta, que es el hecho central alrededor del cual se edifica la narración, es un suceso que la historia global de Colombia –por decirlo de alguna manera-, deja por fuera; no es algo que se encuentre en los libros de historia nacional, es un pequeño fragmento de violencia que tiene lugar en la memoria de los habitantes del pueblo, pero que no causó revuelo en prensa. Por esta razón, en esta novela es donde más vale la pena preguntarse cómo se construyen los linderos entre realidad y ficción, así como cuál es el papel del quehacer literario en esta problemática.

*Rebelión de los oficios inútiles*, al igual que las otras dos, es una novela profundamente política, busca hacer una exposición del conflicto armado en Colombia en un momento de la historia de nuestro país donde ser de izquierda, ser pobre y efectuar oficios que no son considerados como “importantes”, aunque sean la piedra angular del sostenimiento social, era visto como un problema que era necesario erradicar. No por el hecho de que existieran obreros rasos, vendedores de plaza del mercado y lavanderas de río, no era el oficio en el que se desempeñaban lo problemático, sino la conciencia de injusticia social que comienza a gestarse en los principales líderes de estos oficios. Una historia cargada de destierros, de asesinatos, de brutalidad estatal y policial, que desemboca en una gran protesta por un terreno que había pertenecido a campesinos pobres y que había sido expropiado por la familia Alemán, una familia que, en su momento, fue poderosa y adinerada pero que, al morir el padre y la madre, había comenzado a venirse a pique bajo el mal manejo de las finanzas del hijo, un hombre alcohólico, atormentado por amores que no fueron.

Es necesario recalcar que la novela está ambientada en los años 70’s, una década que en Colombia se caracteriza por su constante Estado de sitio. Una década que está cargada de sucesos que alborotaron el orden público y que son nombrados de pasada en la narración. Por ejemplo, un gran momento histórico que acaece en la narración novelística

es el fraude electoral de 1970, cuando se nombró como presidente a Misael Pastrana y, presuntamente, el elegido debía ser el General Rojas Pinilla. La inconformidad que esto causó llevó a que, desde la presidencia, se emitiera la orden de Estado de sitio, lo que prohibía cualquier tipo de revuelta, rebelión o protesta social. Cualquier intento de la población civil por sublevarse o mostrar descontento frente al gobierno podría ser acallada de forma violenta sin que eso implicara un crimen de Estado. Bajo estas condiciones fue que se levantó la rebelión de los oficios inútiles, liderada por Ana Larrotá, una anciana, vendedora de verduras en la plaza del mercado, que estaba cansada de ver cómo la sociedad atropellaba continuamente a la clase trabajadora.

La novela está estructurada de tal manera que demuestra cómo este tipo de sucesos tienen varios inicios, no existe un solo desencadenante sino que la historia está repleta de aristas. Por eso casi todos los capítulos empiezan con la siguiente frase: “Esta historia comienza con...”. En realidad, la historia comienza desde muchos ángulos. Comienza cuando los que desempeñan los oficios inútiles deciden tomarse el terreno de la familia Alemán. Pero también empieza cuando Joaquín Borja y Geovanni Orozco compran la Gallina política y la convierten en un periódico de denuncia. También inicia cuando el señor Alemán decide que quiere construir un condominio en ese terreno que le pertenece a su familia, cuando quiebra y cuando deja de pagarle el sueldo a sus obreros. Empieza cuando el terreno es expropiado por el padre y el abuelo del señor Alemán y mueren muchos campesinos que, a punta de machete y mano, habían logrado quitar la maleza y el monte para sembrar sobre esas tierras que, ahora, por culpa de una arbitraria ley recién impuesta, les es quitada. Empieza cuando ponen la bomba en la casa de Joaquín Borja, el mismo lugar donde opera la sede de La gallina política, y muere su hermana, quien era inocente de todo. Empieza cuando Ana Larrotá, la líder de la rebelión de los oficios inútiles, es llevada presa. Empieza también cuando muchos otros miembros de la rebelión son apresados sin ninguna orden, torturados y desaparecidos sin que nadie diga nada. Empieza, en fin, desde muchos lugares y debido a muchos sucesos. Lo que en últimas significa que este tipo de violencias están ancladas en diversos hechos y que estos hechos se van encadenando y desembocando en nuevos comienzos de nuevos hechos violentos.

Los personajes centrales alrededor de los cuales gira la obra son: los dueños de La gallina política, Joaquín Borja y Giovanni Osorio; la líder de la revuelta Ana Larrotá y el señor Alemán, hijo de una familia venida en desgracia. Cada uno de ellos va articulando a lo largo de la narración todo lo que lleva a la violencia de Estado para desalojar a los revoltosos, pero también entre todos van forjando la historia de un pueblo que tiene raíces en múltiples hechos y que desembocan en nuevas violencias. Existen muchos sucesos que llevaron a que se efectuara la rebelión de los oficios inútiles. Podría decirse que los acontecimientos más antiguos donde se encuentra arraigada la rebelión nacen cuando el padre y el abuelo del señor Alemán destierran a unos campesinos de un terreno que queda en la cima de una montaña cercana al pueblo. El destierro se da porque la familia encuentra unos papeles que los hacía figurar como dueños del terreno desde la colonia, a pesar de que la tierra había permanecido deshabitada hasta que los campesinos la desyerbaron y la hicieron productiva para la ganadería y la agricultura. Luego, en esta tierra se intentaría construir un condomio en el que se esperaba imitar los suburbios de Nueva York, ciudad donde Alemán fue Abandonado por Laura, una bailarina italiana de la que estaba profundamente enamorado. Durante este destierro murieron muchos campesinos y obreros, entre esos, el hijo de Ana Larrotá. Cuando muere el hijo de Ana, el marido no soporta la pena y se suicida.

Ana Larrotá desde pequeña tuvo que sufrir la violencia que por años han tenido que sufrir los campesinos en Colombia. Nacida en una familia pobre y campesina, aprendió a leer y a escribir porque quedó huérfana muy chiquita y fue educada por su tía que vivía en Agua de Dios y servía como maestra en un leprosario. La familia de Ana fue desplazada por la violencia, su madre, que luego fue asesinada, tuvo que salir corriendo con ella y su hermano. Luego de que ella se vuelve adulta y abandona el leprosario queda embarazada de un amor furtivo, con ayuda de una amiga aborta el bebé y se va a trabajar como empleada del servicio en la casa de un individuo con negocios turbios. Es allí donde conoce a quien será el padre de su hijo, un negro que busca trabajo como escolta. Ana lo coge aparte y le explica que él no debería trabajar para aquel individuo cuyos negocios son raros, que no debería arriesgar la vida por alguien que no teme acabar con la de otra persona, que más bien debería llevársela de ahí y huir juntos, eso hacen. Ella se dedica a ser lavandera de río, todos los días recoge la ropa de las casas de la élite del pueblo y la restriega en el

río hasta que cae la noche. Luego de eso sucede la desgracia del hijo y del esposo y ella se consigue un puesto en la plaza del mercado y se dedica a vender verduras y frutas. La historia de vida de Ana Larrotá la llevó a crearse dentro de sí misma una profunda y arraigada opinión de lo que era la injusticia social para aquellos que se dedicaban a realizar los oficios que nadie más deseaba realizar. Que, mientras el Estado y el gobierno favorecían a las familias acaudaladas, los campesinos, los obreros, los vendedores de plaza, las lavanderas... por ser ciudadanos de “tercera categoría” deberían someterse a los destierros y las arbitrariedades que cometiera el gobierno. Fue esta conciencia de injusticia la que luego, cuando Alemán no pudo pagar los sueldos de los obreros de la construcción, terminó desembocando en la toma de la tierra que ahora ellos reclamaban como propia, debido a que le había sido arrebatada a sus ancestros.

Por otro lado, Joaquín Borja y Giovanni Osorio son dos amigos que crecieron juntos en el pueblo. Giovanni es fotógrafo y Joaquín es un apasionado de la literatura y un periodista amateur. Juntos compran un periódico quebrado que circulaba en el pueblo llamado La gallina política y lo convierten en un boletín independiente donde se hace denuncia social. La gallina política cubre desde el principio la rebelión de los oficios inútiles, se dedica a entrevistar a Ana y a los demás líderes de la rebelión, además de ello, también se encarga de denunciar los abusos de autoridad cometidos por la fuerza pública. Entre otras cosas, también se encarga de averiguar la verdadera historia detrás de la toma de la tierra y el destierro de los campesinos. Inicialmente son muchos los personajes que ayudan a Joaquín y a Giovanni con la escritura del boletín, sin embargo, debido a las recurrentes amenazas, los socios van abandonando uno a uno la edición, hasta que quedan solo los dos compadres (Joaquín es el padrino del hijo de Giovanni). Con el tema de la revuelta de los obreros, las amenazas contra La gallina política se recrudecen, las personas acomodadas del pueblo comienzan a tratar con desprecio a Giovanni y a Joaquín y los acusan de alborotadores. Finalmente, un carro bomba es puesto al frente de la casa de Joaquín cuando él se encontraba en el cumpleaños del hijo de Giovanni y la única damnificada es la hermana menor de Joaquín que muere mientras tocaba el piano, una herencia de su madre. En el entierro de la hermana Joaquín recibe una nota de un grupo guerrillero que opera en la zona, le ofrecen apoyo y vigilancia, así que toma la carroza

fúnebre perteneciente a la funeraria de la mamá de Giovanni y, junto al cura del pueblo, van al encuentro del grupo armado.

Se podría decir que la historia cuenta con tres finales, por un lado está la huida de Joaquín al encuentro con el grupo guerrillero. Por otro lado está la violenta finalización de la rebelión con un incendio en el terreno de la construcción. Alemán, alcoholizado y deprimido ante su inminente pérdida y las deudas con los bancos y los obreros, accede a firmar un papel de una sociedad que dice defender las buenas costumbres del pueblo: el catolicismo y la no sublevación de la gente pobre. Con la firma de este documento acepta las vías de hecho para desalojar a los protestantes. Así que, en compañía de algunos de los miembros de este grupo, sube la montaña del terreno y le prende fuego a los cambuches donde se alojan familias enteras con niños y mujeres embarazadas. Cuando esto sucede todos salen a defenderse pero hay un momento de gran confusión. La hazaña deja a muchos heridos y muertos y a un Alemán profundamente arrepentido. Finalmente, Ana Larrotá es asesinada en su celda por otra presa. Aunque se sabe de su amenaza, ninguna guardia hace nada por defenderla, era un orden que venía de afuera.

### *3.4) Comentarios sobre las novelas y entrevista al autor*

Como traté de evidenciarlo a lo largo de las reseñas de las tres novelas, la intención del autor es hacer una puesta en escena de la violencia política que ha vivido el país. Cada una de las novelas se encarga de ficcionar fragmentos de décadas que en Colombia han traído consigo un sinnúmero de hechos violentos que han desangrado el país y lo han venido convirtiendo en lo que hoy tenemos: un territorio porcionado, dividido, ya no por pugnas entre liberales y conservadores, que era lo que se comenzaba a dejar atrás en el contexto político y social en el que se posiciona la tercera novela de Ferreira, sino por grupos insurgentes que, luego de finalizado el Frente Nacional y, tras el fraude electoral del 70, comenzaron a tomar forma: las guerrillas comunistas, herederas de las guerrillas liberales de La Violencia; y los paramilitares, un ala armada, supuestamente, como su nombre lo indica “para-estatal” pero que, aun así, recibieron ayuda incondicional del gobierno, del ejército y de muchos personajes de la clase acomodada de los diferentes pueblos y ciudades del país.

*La rebelión de los oficios inútiles* (2015), se concentra en sucesos acaecidos en la década de los 70's en Colombia, el constante Estado de sitio, el fraude electoral, la herencia que quedó de La Violencia luego del intento del Frente Nacional por acallar las pugnas entre liberales y conservadores, son el escenario dentro del cual se desarrolla la novela. Por su lado, *Viaje al interior de una gota de sangre* (2014), situada en la década de los 80's, es un guiño histórico al recrudecimiento de la violencia por parte de estos grupos armados que en los 70's apenas se estaban comenzando a gestar. Ya se hacen alusiones más claras a los grupos guerrilleros, al tráfico de armas, a las masacres paramilitares y comienza a aparecer en el escenario político y social, aunque someramente, el tema del narcotráfico. Finalmente, *Balada de los bandoleros baladíes* (2014), aunque es la primera de las tres novelas, se concentra en el escenario social de la década de los 90's. A mi parecer, esta novela es un poco más genérica en los sucesos narrados. A diferencia de las otras dos, está localizada en diferentes lugares y narra la violencia desde diferentes puntos de vista que, aunque están conectados, no se suceden entre sí.

Tanto en *Rebelión de los oficios inútiles* (2015), como en *Viaje al interior de una gota de sangre* (2014), todo sucede dentro de un mismo espacio geográfico y, aunque este espacio geográfico no está delimitado, es decir, no se especifica qué pueblo de Colombia se está escenificando, las historias se trazan dentro de un mismo lugar socioespacial. *Balada de los bandoleros baladíes*, por su parte tiene como escenario varios lugares de Colombia, aunque, al igual que en las otras dos, no se especifica cuáles son los espacios entre los cuales transita la narración, exceptuando por la Sierra Nevada de Santa Martha, a donde huye El Enfermo luego de incendiar su casa con su hermana y su sobrino adentro, a través de la novela se logra entender que los personajes están movilizándose constantemente. Esta novela no solo se concentra en la problemática de las zonas rurales, sino que también intenta narrar toda la descomposición social que se vivió en las ciudades. No solo se alude a grupos paramilitares y guerrilleros, sino también a bandas de limpieza social. No solo se habla de conflictos propiamente políticos y lo que esto conlleva en términos sociales, sino que también se adentra en los espacios de la delincuencia común, del sicariato, de la prostitución, de la putrefacción social que trajo consigo el narcotráfico, el cual, en la década de los 90's ya era una realidad palpable.

Como he venido diciendo, las novelas no se encuentran localizadas geográficamente, sin embargo, al hablar con el autor, él explica cómo se dio la elección de los temas y qué lo llevo a narrar la violencia de formas tan particulares. Daniel Ferreira es un santaderiano, creció en un municipio que se llama San Vicente de Chucurí. Este municipio fue cuna de muchas violencias. En Santander, no solo se vivió de manera bastante recrudescida la pugna entre liberales y conservadores, siendo un departamento mayoritariamente liberal, sino que, luego, también fue escenario de varias masacres como la de La Rochela (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2010). Aunque no toda la violencia vivida se encuentra documentada por Memoria Histórica u otras entidades dedicadas a recolectar este tipo de datos, se sabe que Santander, sobretodo la zona que limita con el Magdalena Medio, ha sido un importante puente, no solo para el paso de las guerrillas, sino también para el paso de los paramilitares y el ejército, lo que ha implicado que la población civil se haya visto profundamente afectada. Las tres novelas que hasta ahora ha escrito Daniel Ferreira son producto de un niño que quedó impresionado por los sucesos que tuvo que presenciar a lo largo de su infancia. Cuando en las novelas se narra el paso de los cadáveres por la plaza principal del pueblo hacia la iglesia, en realidad se está llevando a cabo un ejercicio de memoria donde el autor está contando lo que él vio durante su infancia.

"Pretendo hacer una cadena de voces que atraviesan un siglo y presentarla con una forma renovadora en su estética; una obra que refleje los ciclos de la guerra, narrada sin pudor" (AVN, 2016). Para Daniel Ferreira una de las tareas del escritor es recordar, en la entrevista que se le realizó (ver anexos) aseguró que, aunque las novelas no funcionan como un archivo al que se puede regresar para revisar acontecimientos históricos propiamente dichos, sí son un canal de la memoria. Se debe hacer memoria a través de la ficción. Esto, por supuesto, no significa que la novela intente retratar hechos históricos como si fuera una fotografía de lo sucedido, como él mismo lo asegura, eso implicaría que la novela esté cargada de pies de página que remitieran a archivos y perdería su existencia como universo ficticio encerrado en sí mismo. La novela debe ser un todo artísticamente

logrado que se entienda dentro de su propia existencia, más allá de los guiños históricos que tienen como tarea enriquecerla.

Por esto mismo, en las novelas de Ferreira no se encuentran plasmados los momentos históricos con nombres propios. Es decir, no se remiten a hechos constatables que hayan marcado la época, él toma los incidentes y los abstrae creando un nuevo universo ficticio para ellos. A diferencia de autores como Fernando Vallejo que, en la *Virgen de los Sicarios* (2001 [1994]), hace alusiones directas a sitios, como las comunas de Medellín, y a personajes históricos, como Pablo Escobar; Ferreira no da coordenadas acerca de los espacios geográficos donde transcurre su narración, así como tampoco le pone nombres reales a los personajes que componen su obra. En la entrevista él también afirmó que la novela, al existir con fuerza propia, debe entenderse por sí misma. Esto implica que el lector no debe sentir que, si no conoce bien la historia, tal vez no esté entendiendo a cabalidad la novela. Por supuesto que un lector ideal, como diría Umberto Eco (1995), sería aquel capaz de reconocer cuáles son los guiños históricos que se encuentran abstraídos dentro de la narración, eso tal vez haría más interesante la tarea del lector porque podría hacer un ejercicio reflexivo con respecto a la construcción de ficciones. Sin embargo, más allá de las ventajas que conllevaría ser este lector ideal, para Ferreira el fin último de leer una obra novelística no se encuentra en el hecho de estar en la capacidad de estudiarla como un archivo académico que da cuenta de algo, sino de disfrutarla dentro de su propio encierro. En ese sentido, su obra está fuertemente comprometida con el contexto político que la circunda pero, al mismo tiempo, posee una estilística propia que le permite edificarse como una obra novelística plena dentro de ella misma.

A pesar de ello, el autor no niega que las obras literarias estén profundamente influidas por el contexto dentro del cual se encuentran inmersas, todo lo contrario, él asegura que es imposible para el escritor escaparse de aquello que lo circunda. Esto no significa, al menos no para Ferreira, que sea el deber del escritor dar cuenta de una realidad política o social, como más atrás ya mencioné, para Ferreira el trabajo del escritor es recordar, pero este recuerdo lo elige él, el único compromiso del autor es el que tiene con su obra, que ésta esté artísticamente bien constituida. Las tres novelas que hasta ahora componen la pentalogía de Colombia, la cual sigue en construcción, tienen como tema



central la violencia porque el autor tuvo que vivirla, fue su cotidianidad por mucho tiempo. “(...)Lo que yo recuerdo de niño. Ehhh... San Vicente de Chucurí es un pueblo, yo nací en los 80’s, y siempre estuvo bien alimentado por la violencia. Había veces que yo salía y veía cadáveres, cada fin de semana teníamos que ir a velar a alguien en la iglesia del pueblo, o, o... pasaban patrullando militares(...)” (tomado de la entrevista, ver anexos). Escribir una serie de novelas que narren cómo ha sido la violencia en Colombia representa para él un ejercicio catártico del que no puede escapar. Asegura también que, cuando termine la pentalogía, espera poder dedicarse a escribir otro tipo de ficciones, embebidas por otro tipo de vivencias.

Ahora bien, cuando se construyen novelas que están basadas en hechos que son tan palpables, o al menos tan conocidos, por un grupo de generaciones, los linderos entre ficción y realidad son difíciles de trazar. Por mucho tiempo el trabajo periodístico ha sido el punto de partida para que se escriban obras novelísticas, ejemplo de ello, se pueden encontrar grandes clásicos de la literatura universal, como *A sangre fría* de Truman Capote (2007 [1965]), donde la narración ficticia empieza con un trabajo de investigación periodística. Sin embargo ¿Cómo se construyen esas márgenes que separan la realidad de la ficción? ¿A partir de dónde una novela deja de ser periodismo? *La rebelión de los oficios inútiles*, según cuenta el autor, recoge las voces de las personas que habitaron el pueblo durante los 70’s, la narración está profundamente anclada en sucesos reales que marcaron la historia de ese pequeño municipio. Entonces ¿en qué momento esta historia deja de ser una simple recopilación de memorias concentradas alrededor de un evento, que en últimas sería una crónica, y se convierte en un universo literario con fuerza propia? Lo que Ferreira piensa con respecto a esto es que el periodismo se queda corto al concentrarse en la inmediatez del suceso. Se preocupa por narrar los hechos tal como fueron captados en el momento de la investigación, es una fotografía de un momento determinado lo que retrata una crónica o un artículo periodístico. Mientras tanto, la obra literaria, si bien puede tomar abstracciones investigativas que pueden partir –o no- de un trabajo periodístico, luego de ello crea todo un nuevo universo con este material. Quizás lo más distintivo de la novela – y esto luego será analizado a la luz de planteamientos de Bajtin- es su capacidad de construir personajes con universos mentales propios; mientras que el periodismo se concentra en atenerse a unos hechos sin fijarse en los individuos, la novela abstrae estos

hechos y le da rostro a los personajes, dándole un tinte a las vivencias que va más allá de la inmediatez de la noticia, eso, quizá, es el puente más largo que existe entre el trabajo periodístico y la construcción literaria.

*Capítulo IV: Historia reciente de Colombia, una mirada al conflicto armado desde La Violencia hasta la década del 90.*

El presente capítulo tiene como finalidad hacer un pequeño recuento de la historia del conflicto armado en Colombia, esto con la intención de poder entender un poco más a fondo cómo es que se va construyendo la narrativa de la violencia dentro de la obra del autor que se está estudiando. Antes de comenzar con esta breve transición a lo largo de la historia del país, me parece necesario hacer unas aclaraciones con respecto a lo que a continuación se narrará. Este capítulo está subdividido en cuatro partes, la primera de ella se ocupa de explicar cuáles son los antecedentes a la forma de conflicto armado en la que se articulan las tres novelas de Daniel Ferreira, es decir, la década del 70, del 80 y del 90. Mientras tanto la segunda, tercera y cuarta parte se encargarán, en ese orden, de explicar cómo fue que se formaron las guerrillas, los paramilitares y el fenómeno del narcotráfico en el país. La explicación de estos fenómenos servirá como abre bocas al capítulo siguiente donde, a partir de un pequeño esbozo sobre el panorama político y social de las décadas que interesan a la investigación, se comenzará a ver cómo se construyeron las obras de Daniel Ferreira teniendo en cuenta los postulados de Bajtin.

Cuando comencé a leer libros que contaran la historia contemporánea de Colombia, es decir, la del siglo pasado y principios de éste, lo hice con la intención de remontarme someramente a lo que es conocido como el periodo de la Violencia para, a partir de allí, explicar cómo fue que se llegó a la formación de guerrillas y paramilitares. Mi experiencia personal con la historia de Colombia había sido realmente escasa, conocía lo que, por obligación, había leído en algunas clases por lo que, en principio, estaba simplificando el problema. Este capítulo es quizás uno de los más trabajosos de la totalidad de la investigación porque me obligó a entender las irrupciones y continuaciones de un conflicto que nos afecta hace un poco más de un siglo; por tal razón, con miras a que los lectores entiendan a cabalidad, no solo cómo se construye la ficción adoptando situaciones sociales del contexto, sino también cómo y por qué este conflicto ha sido tan largo, he sido lo más rigurosa posible en mi lectura, tomando, no un único libro, que podría tergiversar o parcializar la información aquí presentada, sino varios libros que narren la misma historia a través de posiciones distintas adoptadas por diferentes perfiles de investigadores.

Por supuesto, dado que es un objetivo que me nació por el camino, no se tratará con la profundidad que me gustaría el tema de víctimas, ni las consecuencias sociológicas que haya podido traer, en términos sociales, el constante derramamiento de sangre que por nuestras tierras ha corrido; así como tampoco podré quedarme haciendo críticas desde la sociología a las diferentes problemáticas que estoy a punto de narrar –tarea que me encantaría realizar-. Tampoco, aunque

intenté ser lo más exhaustiva posible con los datos, tuve la oportunidad de ir a archivos y ver, de primera mano, documentación sobre la época, esto, más que todo, por cuestiones de tiempo y de competencia para el trabajo que deseo realizar. A razón de ello la revisión histórica aquí realizada solo toma fuentes de segunda mano, no se hizo ningún trabajo que remitiera a publicaciones de periódicos de la época, todo el archivo estudiado toma como aporte libros periodísticos, históricos y de análisis sociológico, así como algunos artículos indexados que, por su brevedad, contribuyeron a condensar toda la información encontrada en los libros. La unión de todas estas diversas lecturas fue la que me ayudó a construir un panorama social e histórico de lo que ha venido aconteciendo en el país por un poco más de un siglo.

La bibliografía utilizada para el presente capítulo cuenta con 8 libros y 5 artículos. Muchos de los libros narran diferentes épocas dentro de un mismo constructo, algunos, los que se concentran en la aparición de las guerrillas de izquierda, deben remitirse hasta la época de la Violencia y explorarla a fondo, ya que allí se encuentran los antecedentes de las FARC, la más grande guerrilla de izquierda en Colombia. Por otro lado, los que buscan explicar el fenómeno del narcotráfico y el paramilitarismo, si bien sí se acercan un poco a La Violencia, son menos detallistas en este conflicto, solo lo nombran someramente para, a partir de allí, hablar de cómo se produjo lo que es el conflicto armado contemporáneo. Como ya lo mencioné con anterioridad, este trabajo busca ante todo ser objetivo, sin ningún tipo de parcialización ideológica, por tal razón, trataré de atenerme lo más posible a los hechos ya que, por mucho que me guste, no se trata de tomar posiciones políticas con respecto a cómo se ha venido formando el país en el último siglo.

Así que, sin más preámbulo, los libros en los que me basé para hacer la siguiente aproximación son: El tomo I de *La Violencia en Colombia*, escrito por Orlando Fals Borda, Germán Guzmán y Eduardo Umaña Luna (1963 [2010]); *Entre la legitimidad y la violencia. Colombia 1875-1994* de Marco Palacios (1995); *Las FARC (1949-1966), de la autodefensa a la combinación de todas las formas de lucha*, de Eduardo Pizarro Leongómez (1992); *Las vidas de Pedro Antonio Marín, Manuel Marulanda Vélez, tirofijo*, de Arturo Alape (1989); *Guerreros y campesinos. El despojo de la tierra en Colombia*, de Alejandro Reyes Posada (2009); *Guerras recicladas. Una historia periodística del paramilitarismo en Colombia*, de Maria Teresa Ronderos (2014); *Los señores de la guerra. De paramilitares, mafiosos y autodefensas en Colombia*, de Gustavo Duncan (2006); y, finalmente, *El caso Klein. El origen del paramilitarismo en Colombia*, de Olga Behar y Carolina Ardila Behar (2012). Por su parte, los artículos utilizados fueron: *La*

*ambivalente relación entre el M-19 y la ANAPO (Palacios, 2012); An historical Review and Analysis of Colombian Guerrilla movements: FARC, ELN and EPL (Offstein, 2003); Las elecciones presidenciales de 1970 en Colombia a través de la prensa. Un fraude nunca resuelto (Acuña Rodríguez, 2014); Una lucha armada al servicio del statu quo social y político (Pécaut, 2016); y, por último, Presente, pasado y futuro de la violencia en Colombia (Pécaut & Gonzales, 1997).*

### *3.1) Antecedentes*

Como comencé a plantearlo a principios de este capítulo, hablar de antecedentes de lo que ha sido la larga trayectoria del conflicto armado en Colombia es algo bastante complejo. A pesar de que sí ha habido periodos en los que la violencia se ha recrudecido en nuestro país, no podemos negar que, desde la independencia hasta el presente, la formación de nuestra nación ha estado teñida de sangre. Sin embargo, para acotar el problema a lo que deseo exponer en el presente trabajo, que en realidad solo busca ahondar en las tres décadas alrededor de las cuales gira la obra de Daniel Ferreira, como “antecedentes” solo tomaré el periodo de La Violencia, que va desde 1948 hasta 1958. Ahora bien, sería errático de mi parte pretender que se puede hablar del periodo de La Violencia sin hacer unas pequeñas devoluciones en el tiempo que expliquen cómo es que fue posible que un desmane como el acontecido a lo largo de esta época tuviera lugar. Por tal razón, se harán algunas someras alusiones a los años anteriores al Bogotazo y todo lo que este suceso desembocó; sin embargo, por cuestiones de espacio y pertinencia, no se ahondará mucho en ellos.

Lo primero que creo que se debe conocer como antecedente al conflicto armado en Colombia, es que nuestro país, en su intento de formar Nación, siempre ha tenido problemas con la cohesión social. A lo largo del siglo XVIII se vivió una constante pugna entre los individuos de las élites que vendrían a conformar los dos partidos políticos tradicionales en Colombia, los cuales tendrían fuerza hasta, al menos, la constitución nueva de 1991. Esta constante disputa entre individuos de élite con ideas gubernamentales disidentes, así como su capacidad de aglutinar adeptos en una masa mayoritariamente pobre y campesina, sería lo que, en últimas, detonaría una gran cantidad de problemáticas sociales que vendrían sucediéndose una detrás de otra. En realidad el asesinato de Gaitan en Abril de 1948, así como la quema y destrucción del centro de Bogotá por parte de las masas liberales, lo que hoy es conocido como el Bogotazo, fue solo la cereza en el pastel de un conflicto que venía cocinándose. Aunque Colombia vivió un periodo de aparente

calma en los años que estuvieron entre el final de La guerra de los mil días y el Bogotazo, lo cierto es que las luchas por el poder político, sobretodo en las zonas rurales, nunca dejaron de existir. Esto, sumado a la incapacidad del gobierno centralizado para crear una reforma agraria seria, que no se concentrara en el beneficio de las élites, fue lo que terminó desembocando en La Violencia; luego de que un líder carismático, que hablaba como representante de un pueblo pobre e insatisfecho, fuera asesinado justo cuando se le tenía como el preferido para las elecciones presidenciales venideras (Pécaut, 2016).

La época de La Violencia, como lo da a entender el padre Germán Guzmán, en el primer tomo de *La Violencia en Colombia* (1963 [2010]), cuando hace un preámbulo para narrar el horror que vivió el campo colombiano a lo largo de esa década y que, desde ahí, variando en sus manifestaciones no dejaría de vivir; fue visto, desde muchos lugares, como una bola de nieve que fabricaron las grandes élites gubernamentales desde los dos partidos tradicionales, que terminó saliéndose de sus manos. Como ya lo había mencionado con anterioridad, el Bogotazo fue solo la gota que derramó el vaso, en las áreas rurales, aunque con menos fuerza luego de terminada La guerra de los mil días, las constantes discusiones, manejadas ideológicamente en las élites, tomaban partido como verdaderos enfrentamientos físicos entre campesinos que, muchas veces, solo se encontraban adheridos a uno u otro partido, por razones más familiares y tradicionales, que por verdadera identificación con la ideología (Palacios M. , 1995).

En los años anteriores al Bogotazo, según *La Violencia en Colombia* (1963 [2010]), el conflicto comienza a gestarse de manera seria en el año de 1930, cuando, con una tranquilidad sin precedentes, el partido conservador le entregó la presidencia a Olaya Herrera, representante de los liberales en aquellas elecciones. La tranquilidad asumida desde las élites por la entrega del país a los liberales, no fue recibida con la misma pasividad en las zonas rurales y lejanas de la capital. En Departamentos como Santander y Boyacá los liberales comenzaron a atacar conservadores; lo que inició una gesta de odios que culminarían en lo que se conoce como La Violencia. Cuando el conservador Mariano Ospina Pérez asume el poder en 1946, el orden público en el país ya se encontraba turbado, lo que llevó a que el dirigente ratificara, para las elecciones de senadores y representantes, la acogida de su gobierno a todos los partidos para la construcción de un país en paz. Sin embargo, esta turbación del orden público no se debió únicamente a las pugnas entre liberales y conservadores que, a pesar de la supuesta cordialidad con la que se trataban en el congreso, seguía produciendo odios en el pueblo; las injustas condiciones de trabajo para los

sectores como el petrolero, también pusieron su ficha en la construcción de el terrible conflicto que se venía edificando; el año de 1948, incluso antes de que asesinaran a Gaitan, estuvo cargado de manifestaciones y revueltas sociales que fueron el perfecto caldo de cultivo para La Violencia, de esta manera, como lo mencionaré más adelante, el año 48 y 49 sentaron la tensión social que desembocaría en el caos. A pesar de ello, como también lo desarrollaré en el párrafo siguiente, en mi opinión, la tensión social que los autores ubican como la causante de La Violencia, venía gestándose desde principios de la década, sino desde antes.

Según Marco Palacios (1995) la década de los 40's fue una época de amplitud en la participación política del pueblo en Colombia. La gran participación democrática que estaba indigestando las urnas a mediados de los 40's llevó a que las élites políticas, sobretodo el partido Liberal, que con sus ideas de democracia e inclusión social había azuzado a una gran cantidad de seguidores, a quienes no estaba seguro de cómo manejar y, mucho menos, de cómo cumplirles las promesas hechas, no supieron de qué manera hacerse cargo de la situación. Para finales del año 47, se había regresado a la vieja estrategia de los gamorrales y los arribismos en los pueblos manejados desde los grandes centros de mando de los partidos. Los liberales recurrieron al gastado modelo de caciques arribistas y notables, mientras que los conservadores, habiendo ganado la iniciativa política, se lanzaron a recuperar sus bases municipales.

Desde entonces, los métodos que llevaron a que La Violencia tomara lugar, comenzaron a verse. En muchos municipios los dirigentes de uno y otro partido encubrían la crimilinidad común y fomentaban la impunidad. La ley ahora era dada de acuerdo a los partidarios, produciéndose, a raíz de ello, un gran desplazamiento de liberales que, desde los pequeños caseríos y pueblos, se movilizaban hacia las ciudades principales. El partido Liberal creó unas “casas de refugio” donde llegaban los desplazados debido al asesinato de políticos y la quema de sedes de periódicos y casas en su localidad. Esto implicó que los vecinos de las ciudades liberales se acostumbraran a ver a los “refugiados”, como se le llamó a los desplazados de los cascos municipales y las veredas, habitando en las calles y durmiendo en las aceras. Todo esto alcanzó su máximo cuando asesinaron a Gaitan en el 48 y los *nueveabrileros*, como se le llamaría luego a la turba que se tomó Bogotá, destruyeron el centro de la capital.

Para los autores de *La Violencia en Colombia* (1963 [2010]), este periodo podría dividirse en cinco momentos: el primero, que fue explicado en el párrafo anterior, es la cración de la tensión popular, que los autores ubican entre los años de 1948 y 1949, aunque yo diría, como ya lo expuse,



que se estaba gestando desde 1930; el segundo, que va de 1949 a 1953, es la primera ola de violencia; el tercero, de 1953 a 1954, lo llaman la primera tregua; el cuarto, 1954 a 1958, la segunda ola de violencia. Finalmente, el quinto, en el 58, es la segunda tregua.

La primera ola de la violencia, la que va desde el 49 al 53, fue auspiciada desde las políticas del presidente conservador, electo en 1950, Laureano Gómez. Sin embargo, sería errático afirmar que el desmane venidero fue exclusivamente su responsabilidad, aunque sí es cierto que buscaba estabilizar el poder político del partido conservador en el país excluyendo de forma violenta a los liberales, haciendo uso privativo de la policía en una persecución pensada y planeada desde las altas esferas del gobierno; situando así sus políticas excluyentes como las que mayor responsabilidad tienen en lo que sucedió, no se puede excusar a los líderes del partido Liberal, quienes, a través de las masas, declararon la resistencia civil, que, finalmente, se tradujo en grupos armados (Campos, Borda, & Luna, 1963 [2010]). En realidad La Violencia fue una bola de nieve orquestada desde arriba, a donde solo llegaban los ecos de la barbarie. Se trató de una cooptación irresponsable de los miembros poderosos de cada uno de los partidos; quienes se encargaron de azuzar a un pueblo fanático que no lo pensó dos veces para tomarse las armas. Tal como lo describe Pedro Antonio Marín, alias Manuel Marulanda Vélez, alias tirofijo, en el libro de Arturo Alape (1989), lo que se vino después del Bogotazo y, debido a la consumación del poder en manos de Laureano Gómez, fue una persecución auspiciada desde el Estado a todos los que se identificaran como partidarios del liberalismo. Pedro Antonio Marín, en este libro, cuenta cómo en un principio él y su familia se dedicaron a huir de la violencia; sin embargo, la constante persecución, que los encontraba en donde fuera que se escondieran, los llevó a coger las armas. Así fue que nacieron las guerrillas liberales, fueron producto por un lado, de la exclusión y exterminación que se orquestó desde el partido conservador y, por otro lado, del llamado a la resistencia civil que, irresponsablemente, hicieron los dirigentes del partido liberal, quienes, según cuenta el líder guerrillero, al darse cuenta de lo que terminó sucediendo en las zonas rurales, les dieron la espalda y los dejaron solos en su conflicto.

Ahora bien, siguiendo con las memorias de Pedro Antonio Marín, narradas desde la pluma de Arturo Alape, es necesario saber que las guerrillas liberales, aunque en principio se crearon por un mismo fin: el de hacer resistencia a la violencia de los policías conservadores. Tenían diferencias ideológicas en su interior. El partido comunista, que tiene una historia intermitente en la legalidad colombiana, estaba, en principio, afiliado al partido liberal. De esta manera, cuando

se gestaron las guerrillas liberales, en sus inicios condensaban en sus filas –si es que se le puede llamar así a un ejército de autodefensas campesinas que subsistían con escopetas hechizas y armas heredadas de combatientes liberales de La guerra de los mil días- a los que tenían ideologías cercanas al comunismo que, por esa época, al estar aún lejos la Revolución cubana, encontraba sus raíces en el leninismo y la Unión Soviética. Las guerrillas liberales combatieron bajo el mismo manto a lo largo de toda la primera ola de la violencia; sin embargo, sus caminos cogerían rumbos diferentes en el futuro. Todo esto será explicado con mayor detalle cuando se hable de la formación de las guerrillas de izquierda.

La primera pacificación llega con el golpe cívico militar de Rojas Pinilla en 1953, aquí empieza lo que los autores de *La Violencia en Colombia* (Campos, Borda, & Luna, 1963 [2010]) describen como el tercer momento de La Violencia. Una de las principales metas del nuevo gobierno era conseguir la desmovilización de las guerrillas para alcanzar así la pacificación. De esta manera, se creó una amnistía para todos aquellos que, por cuestiones políticas, se hubieran alzado en armas. Sin embargo, esta amnistía tenía la particularidad de que solo contaba con el respaldo verbal de las fuerzas militares frente a la guerrilla. Esta primera tregua contó con muchos sin sabores debido a diferentes causas. En primer lugar, las guerrillas liberales formadas durante los principios de La Violencia, no eran un grupo heterogéneo, todo lo contrario, como ya lo había dicho anteriormente, existían divisiones de índole ideológica, como la que separaba a las guerrillas liberales de las comunistas, quienes a inicios de los 50's ya habían separado sus filas y se atacaban mutuamente; pero, además, también existían divisiones dadas por la geografía. De esta manera, las guerrillas del llano obedecían a un líder diferente a las del Tolima y el Huila, así como uno diferente de las de Antioquia y las de las guerrillas de inspiración comunista del Sumapaz. Esto implicó que las condiciones para silenciar las armas fueran distintas. Mientras que algunos, como los guerrilleros bajo el mando de Tiberio y Leonidas Borja, en Rovira, Tolima, entregaron las armas de manera incondicional. Otros lo hicieron con exigencias posteriores a la entrega, como es el caso de los guerrilleros al mando del Mayor Arboleda, “Mariachi” y el “General peligro”, que actuaban en el sur y en el norte del Tolima; También hubo quienes se rindieron con exigencias previas a la entrega, como fue el caso de las guerrillas del llano; finalmente, hubo quienes aceptaron silenciar las armas, no obstante, las guardarían y las usarían en caso de que fuera necesario defender la tierra para los campesinos, es decir, se tornarían en un grupo de autodefensa, tal fue el caso de las guerrillas de corte comunista en el Sumapaz. Esta heterogeneidad, sumada a

la hostilidad que sentía el gobierno militar, que era conservador, respecto al comunismo, fue lo que llevó a que la pacificación no diera los frutos esperados. Aunque en algunas regiones se alcanzó la paz, lo cierto fue que en muchas otras la violencia continuó su labor sangrienta, así ésta se haya visto reducida un poco. En la región del Tolima y el Sumapaz, por ejemplo, empezaron a gestarse pugnas entre las ahora llamadas autodefensas comunistas y los desmovilizados liberales que los atacaban con apoyo de la policía y el ejército, lo que, finalmente, desembocó en una segunda ola de La Violencia, la que va desde 1954 hasta 1958 (Pizarro Leongómez, 1992).

El cuarto momento de La violencia, según Germán Guzmán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña (1963 [2010]), llega con esta segunda ola. De acuerdo con los autores, la pacificación de Rojas Pinilla desde el principio había estado cercana al fracaso, no solo por las razones anteriormente expuestas, sino también por la condición de los desmovilizados. Existían dos grandes grupos de desmovilizados, por un lado estaban aquellos que tuvieron que regresar del monte luego de un extenso periodo donde, no solo vieron, sino que también cometieron un sinnúmero de barbaries; por el otro lado, estaban aquellos campesinos que tuvieron que refugiarse en las ciudades principales y volvían en busca de las fincas que, durante tanto tiempo, habían tenido que abandonar. Estas eran unas masas rencorosas, temerosas y desconfiadas que miraban con recelo cualquier tipo de medida que viniera desde el gobierno. Toda esta desconfianza se vio aumentada cuando descubrieron que muchas de sus parcelas se encontraban ocupadas y el gobierno no estaba dispuesto a hacer nada para devolvérselas. Sin embargo, la chispa que prendió la hoguera llegó el 12 de Noviembre de 1954 cuando los miembros de la tropa del gobierno masacraron a varios campesinos. El 4 de Abril de 1955 Villarica, Carmen de Apicalá, Icononzo, Cunday, Pandi, Cabrera y todo el Sumapaz fueron declaradas zonas de operaciones militares; en seguida aparecieron grupos de autoridades sectarias e individuos provenientes de otras regiones, todos con experiencia en todo tipo de delitos. La relativa paz en el centro del Tolima culminó con el asesinato, por parte de tropas oficiales, de David Agudelo Cantilo, alias “Capitán triunfante”, quien había sido jefe guerrillero de Los Andes (Campos, Borda, & Luna, 1963 [2010]). Todos los autores coinciden en que esta segunda ola de violencia fue más tenebrosa que la primera (Campos, Borda, & Luna, 1963 [2010]; Leongómez, 1992; Palacios, 1995; Pécaut, 2016; Pécaut & Gonzales, 1997).

Villarica es una localidad clave para el resurgimiento de esta segunda ola de violencia que azotó el país. Siendo el lugar donde se acentaron gran parte de las que, luego de la pacificación,

fueron las autodefensas campesinas de izquierda, se convirtió una zona que el gobierno militar veía con demasiada sospecha. La guerra de Villarica, que se inició con una serie de operativos del ejército en 1955, fue el comienzo definitivo de una nueva barbarie. Aunque representantes del pueblo, como Juan de La Cruz Varela, un reconocido líder campesino que había creado el Partido Agrario, habían intentado contener la agresión enviándole cartas al mandatario, nada pudo frenar lo que se venía. Los frentes guerrilleros se volvieron a armar, esta vez tenían una fuerte carga ideológica orientada hacia la izquierda, aquí se sentarían las bases para lo que luego evolucionaría para ser las FARC (Leongómez, 1992). La guerra de Villarica dejó un sinnúmero de desplazados, de niños huérfanos, de familias en la completa miseria. Aunque los miembros del ejército se comprometieron a resarcir los daños, esto jamás llegó. Podría decirse que, lo se conoce como La Violencia, llegó a su fin en el año 1957 cuando Rojas Pinilla le entrega el poder a una junta militar, quienes se comprometen a regresar el orden democrático luego de mejorar algunas situaciones de orden público (Campos, Borda, & Luna, 1963 [2010]).

La junta militar compuesta por cinco generales decidió abrir investigación para condenar a miembros del cuerpo castrense que hubieran podido cometer algún tipo de acto punitivo; sin embargo, tal como lo asegura Marco Palacios (1995), a estos procesos nunca se les puso mucha atención. Otra de las medidas tomadas por la Junta militar, quizá una de las más importantes, fue sentar las bases para lo que sería el Frente Nacional, que se formaría con la intención de crear un gobierno solidario entre ambos partidos para evitar así una nueva sublevación violenta fundamentada en odios bipartidistas. Para aprobar esta medida se realizó un plebiscito que resultó victorioso; el partido liberal y conservador, a partir de entonces, se alternarían el poder para que, cada cuatro años, se rotaran la presidencia. El primer presidente del Frente Nacional, en 1958, fue Alberto Lleras Camargo, liberal; a él le seguiría el conservador Guillermo León Valencia (1962-66); el liberal Carlos Lleras (1966-70); y, finalmente, el conservador Misael Pastrana (1970-74), quien ganó las elecciones en sospechosas circunstancias que serán contadas cuando se hable del panorama social y político de Colombia entre la década del 70 y del 90.

Narrar la época de La Violencia resulta demasiado complejo, más allá de los hechos históricos más notables, que fueron los que intenté hacer evidentes en este pequeño recuento; se hace necesario también hablar de los lastres sociales que dejó este sanguinario conflicto, a razón de ello, haré unas pequeñas anotaciones finales que servirán para entender cómo y por qué este conflicto dejó las bases para todo lo que se vendría después. Como lo dije al comienzo, La

Violencia es un fenómeno que se orquestó desde las altas esferas políticas; si bien la finalidad no era alcanzar tal grado de barbarie, porque la iniciativa se salió de las manos, no se le puede restar importancia al cuerpo político de ambos partidos. Los hechos de extrema violencia, que muchas veces fueron llevados a cabo por individuos con investidura estatal, como fue el caso de la policía chulavita a favor del gobierno conservador de Laureano Gómez, lograron orquestar un clima de desorden social que se tradujo, no solo en la formación de guerrillas liberales, sino también en la aparición de bandoleros que se excusaron en los hechos violentos para violar mujeres, asesinar niños y adueñarse de fincas. Estos bandoleros, en muchas ocasiones, también estuvieron auspiciados por el gobierno conservador, tal es el famoso caso de los pájaros en el Valle, un grupo de matones a merced de los hacendados conservadores que recibían apoyo de Laureano Gómez para hacer todo tipo de fechorías. De ellos se desprenden los Cóndores en Tuluá, grupo paramilitar conservador que, bajo el mando de León María Lozano, asesinarían de las formas más horribles a centenares de liberales a lo largo del Valle del Cauca. El caso de los Cóndores es especialmente conocido porque de allí salió la novela *Cóndores no entierran todos los días* (Gardeazábal, 2009 [1972]), la cual ya ha sido mencionada con anterioridad.

Ahora bien, la descomposición social que trajo consigo el vandalismo y la barbarie de la violencia, sumado a un Estado incapaz de dar garantías a los campesinos para llegar a la paz, fue lo que desembocó en la formación de guerrillas en el 66 y de paramilitares por los años 70's. Esta ausencia estatal, así como la presencia armada de diferentes grupos fue la que luego crearía un escenario ideal para que el narcotráfico y sus ejércitos personales florecieran. De los años de La Violencia quedaron todo tipo de problemáticas sociales que vendrían cobrándole sus cuentas a los gobiernos venideros. Los enfrentamientos entre liberales limpios y comunes (los liberales a secas y los comunistas), desarrollarían una forma propia de violencia que se uniría a la que ya se venía gestando desde el Estado. Además de ello, el recrudecimiento de la censura estatal durante la segunda ola de violencia en los años de Rojas Pinilla, llevaría a que los derechos ciudadanos se vieran menguados hasta el punto de que, lo único que lograba informarse acerca de los acontecimientos en las áreas rurales, era aquello que tenía el visto bueno del régimen. Por otro lado, ya para finalizar, no se puede dejar por fuera el largo conflicto agrario que La Violencia solo logró acrecentar. La falta de garantías para los pequeños cultivadores y campesinos, así como la ineficiencia del gobierno de Rojas Pinilla para devolver las tierras luego del primer intento de pacificación en el 54, serían problemáticas que se afianzarían y darían lugar a los conflictos más

contemporáneos. Mucho de lo dicho aquí será retomado en los subtítulos siguientes donde se explique la formación de los diversos grupos alzados en armas y el narcotráfico.

### 3.2) *La formación de guerrillas de izquierda*

A lo largo de nuestra historia, sobretodo alrededor de los años 60's y 70's, son muchas las guerrillas que se han formado, en especial cuando la Revolución Cubana trajo la esperanza de un "comunismo a la latinoamericana". Sin embargo, de acuerdo con la revisión bibliográfica hecha, solo tres guerrillas lograron hacer mella en la historia nacional: las FARC-EP, el ELN y el M-19. A continuación se contará brevemente cómo fue el proceso de formación de cada una.

#### 3.2.1). *Las FARC-EP:*

Como ya lo evidencié anteriormente, las FARC, la guerrilla más antigua aún vigente en Colombia, tiene sus raíces en La Violencia. Formada inicialmente de la mano de las guerrillas liberales para defenderse de los pájaros, los cóndores y los chulavitas. La historia del nacimiento de las FARC está profundamente vinculada con la ausencia Estatal que, en últimas, fue la que permitió que acontecimientos tan horribles como los que sucedieron entre el 48 y el 58 tomaran lugar. En el libro *Las vidas de Pedro Antonio Marín, Manuel Marulanda Velez, Tirofijo*, de Arturo Alape (1989), que es una reconstrucción de la conformación de las FARC-EP en voz de uno de los líderes guerrilleros más famosos del país, se cuenta cómo el asesinato de Gaitan marcó un hito en la historia nacional; no solo porque murió impunemente una importante figura política, sino también porque su muerte desató una persecución barbárica orquestada desde el entonces presidente de Colombia.

Las FARC-EP aparecen con ese nombre en el año 1982; sin embargo, se constituyen como las FARC en el año 66, luego de que se llevó a cabo la Operación Marquetalia, un ataque del ejército a un pequeño caserío ubicado en el corregimiento de Gaitanía, en el municipio de Planadas, Tolima; la cual fue realizada principalmente por tres razones: la primera, porque el gobierno nunca dejó de ver con desconfianza a quienes se hacían llamar las autodefensas campesinas provenientes de las guerrillas comunistas, quienes aceptaron silenciar las armas, más no entregarlas, en la pacificación del 58; en segundo lugar, porque, debido a la ausencia del Estado, que ha sido una constante a lo largo de nuestra historia, luego de que se pacificaran las guerrillas resultantes de La Violencia,

quedaron muchas zonas del país que, desde algunos círculos políticos, eran acusadas de ser “repúblicas independientes” porque funcionaban bajo la organización de antiguos líderes guerrilleros, quienes se encargaban de mantener el orden de la población, de administrar las tierras y, dado el caso (que se dio), defender por las armas no entregadas al gobierno el territorio que habitaban; en tercer y último lugar, porque en la década de los 60’s estaba en pleno auge la Revolución cubana que, sumada a la guerra fría, implicaba que Estados Unidos hiciera presión en los países de América Latina para combatir el comunismo (Pizarro Leongómez, 1992).

Tal como lo narran Eduardo Pizarro en *Las FARC (1949-1966). De la autodefensa a la combinación de todas las formas de lucha* (1992) y Arturo Alape en *Las vidas de Pedro Antonio Marin, Manuel Marulanda Velez, Tirofijo* (1989); podría decirse que el ataque a Marquetalia fue un gran error político que le costó al país la formación de la guerrilla con mayor poder y hombres en sus filas que ha tenido Colombia, además de ser la más antigua en Latinoamérica. Según lo que cuenta “Tirofijo” en el libro de Alape (1989), si bien Marquetalia si funcionaba bajo el mando y la organización de los líderes guerrilleros desmovilizados, esto sucedía de esa manera porque el Estado no había querido extender su mano hasta allá, tanto así que ni siquiera los curas de la iglesia católica iban a unir en matrimonio a los antiguos guerrilleros, las ceremonias eran realizadas por los altos mandos de la organización. Además de ello, desde el principio de la desmovilización, las guerrillas de izquierda fueron vistas con recelo, lo que no pasó con las de los liberales limpios, en ese entonces al mando de “Mariachi” y el “General peligro”; incluso, algunos de sus miembros fueron adheridos a las filas del ejército nacional, dándoles dotación moderna y entrenamiento militar. Por esta época también sucedió, como muchas veces en la historia de Colombia, que la autoridad castrense se extralimitó en sus acciones; muchos de sus elementos realizaron actos bandálicos, también perturbaron la paz de la población civil sin razón alguna.

A todo esto se le suma, la enemistad existente entre los limpios y los comunes, que llevó a que, aun luego de la pacificación, se dieran roces entre los antiguos líderes de ambos bandos, lo que implicó que los limpios, quienes eran más cercanos al gobierno, trataran de concretar ataques destinados a la eliminación de los antiguos líderes de los comunes, lo que en efecto pasó cuando “Mariachi” mató a Jacobo Prías Alape, un importante líder

guerrillero, amigo íntimo de “Manuel Marulanda Velez”, en 1960, hecho que fue crucial para la reiniciación de La Violencia ya que, cuando Tirofijo fue en busca de apoyo estatal, se encontró con un Estado que lo estigmatizaba por su pasado; lo que, en últimas, lo condujo a la decisión de retomar las armas y armar de nuevo los frentes guerrilleros. A pesar de ello, no sería hasta el 64, fecha en la que inició la Operación Marquetalia, que la violencia retomó una vez más su cause.

En realidad fueron muchos los motivos que llevaron a que la pacificación fallara, si bien los principales se encuentran condensados en los tres que enumeré al principio, el clima político y social del país requería de un esfuerzo muy grande, no solo por parte de los desmovilizados, sino también del gobierno y de la población en general para que todo funcionara. El esfuerzo, sobretodo de parte del gobierno nunca llegó. Aunque hubo un periodo de aparente calma desde el 58 hasta el 60, los actos bandálicos no dejaron de suceder, así como la estigmatización a cualquier iniciativa política que no entrara dentro de las reducidas márgenas que había construido el Frente Nacional para la participación política. Por esta razón, sumada a la tensión de la Revolución cubana, fue lo que dio pie a que las zonas donde se acentaban los desmovilizados de los comunes no fueran vistas con buenos ojos.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que, para el cese de hostilidades, hubo una larga cartilla de peticiones que presentaron los comunes como requisitos para su desmovilización, entre sus demandas se encontraba el levantamiento del Estado de sitio, que había sido impuesto desde inicios de La Violencia y no había cesado su vigencia; la apertura a la participación política de partidos diferentes al conservador y al liberal; la libertad de credo; una reforma agraria seria y comprometida con los campesinos; la libertad de hacer movilizaciones civiles con el objetivo de hacerle reclamaciones al Estado; el desarme de los límpios; becas universitarias para hijos de campesinos; entre otras. Ninguna de estas propuestas fue cumplida, la única, quizá, fue el desarme de los límpios, quienes, a pesar de eso, ingresaron a las filas del ejército nacional o se dedicaron al bandidaje.

El Partido Comunista también cumplió un importante papel en la conformación de las FARC en 1966. Las guerrillas habían estado afiliadas a él desde los tiempos de La Violencia. Sin embargo, éste tenía una historia de constante entrada y salida de la legalidad. De hecho, durante la llamada “dictadura blanda” de Rojas Pinilla, cuando se dio la segunda



ola de de violencia, fue declarado ilegal; sin embargo, con la llegada del Frente Nacional, pudo volver a reintegrarse dentro del escenario político y participar, siempre de manera segregada. Sin embargo, en 1960, todo lo que oliera a izquierda y comunismo fue expulsado del XII congreso de La Confederación de Trabajadores de Colombia, realizado durante el mes de Noviembre en Cartagena; lo que los obligó a crear su propio aparato: el Comité de Unidad de Acción Solidaria y Sindical. Por esa misma época fueron allanadas las oficinas del Partido Comunista, la Juventud Comunista, el Instituto Colombo-Cubano, el Movimiento Revolucionario Liberal y las casas de muchos simpatizantes de la izquierda; todo esto como parte de los operativos para recibir al presidente Jhon F. Kennedy. El clima de exclusión que se estaba viviendo, pese a la supuesta apertura que se había pactado con las guerrillas, llevó a que el Partido Comunista, en la más absoluta reserva, realizara su noveno congreso en 1961. Este congreso fue decisivo porque allí fue donde se decreto adoptar todas las formas de lucha, lo que implicaba tener un componente político –el partido- y un brazo armado –las guerrillas- (Pizarro Leongómez, 1992).

Lo que quedó de la Operación Marquetalia en 1964, que no fue más que el ataque de un gobierno paranoico a un enemigo inventado, fue el rearme de unas guerrillas que habían decidido vivir en paz. La desición de desempeñarse como autodefensas campesinas en el caso de ser atacados no funcionó, el operativo del ejército era demasiado grande para recibirlos quedándose quietos. Por tal razón, las tropas, que además estaban diezmadas porque muchos exguerrilleros se habían regresado a sus lugares de origen, tuvieron que replegarse y huir al monte, donde adoptaron la modalidad de guerrillas móviles. Producto de esto, cooptaron nuevos adeptos, todos campesinos, en las zonas en las que ahora estaban incursionando, las cuales no eran reconocidas como “Repúblicas independientes” pero, aun así, contaban con varios simpatizantes. Para Eduardo Pizarro (1992), aunque la operación Marquetalia significó un episodio contundente para la creación de las FARC, no deja de lado otras cuestiones que tienen que ver con la manera en que el Partido Comunista se estaba replanteando su lugar en la política nacional. Si bien a principios del Frente Nacional, cuando se comenzó a gestar la pacificación, el Partido Comunista ratificó, junto con otros movimientos de izquierda a nivel global, que el socialismo podía convivir con el capitalismo y podía tomarse el poder por medios democráticos; las tensiones políticas habían cambiado esta misión, ahora lo que estaba dentro de la agenda, como lo mencioné

algunos párrafos atrás, era liderar un golpe de Estado compuesto por la acción conjunta del partido y del brazo armado. Al nacimiento de las FARC se sumaron otras guerrillas de izquierda que también estaban buscando reconocimiento dentro de la esfera nacional, éstas, a diferencia de las primeras, que desde La Violencia habían estado afiliadas al partido, consideraban que la única forma de tomarse el poder era por medios beligerantes, se trataba del Ejército de Liberación Nacional (ELN) y el Ejército Popular de Liberación (EPL).

En la séptima conferencia celebrada en 1982, las FARC habían pasado por varios retrocesos, contaban con pocos campesinos en sus filas y, en diversas oportunidades, se vieron acorralados por el ejército. Esto conllevó a que, durante aquella conferencia se produjera una ruptura, se le agregó al nombre de la guerrilla las siglas EP, que significaban ejército del pueblo. Además de ello, a pesar de que seguían siendo una guerrilla mayoritariamente de extracción campesina, se comenzaron a sumar a sus filas algunos intelectuales, estudiantes, médicos, obreros, abogados, profesores y sacerdotes, quienes contribuyeron a mejorar el nivel cultural y reorientarían las expectativas del movimiento (Pizarro Leongómez, 1992).

### *3.2.2) El Ejército de Liberación Nacional, ELN:*

Como ya lo he venido mencionando, los 60's fueron una época de áuge para las guerrillas de izquierda en nuestro país. El clima social y político, sumado a la influencia de la Revolución Cubana, que sirvió como modelo para pensar que sí era posible una Revolución comunista en América Latina, estaba dejando mella en los estudiantes y obreros con tendencias de izquierda. Además de ello, la insatisfacción de los trabajadores hacia el gobierno con la manera en que se estaban manejando los contratos con las empresas extranjeras que extraían petróleo y otras materias primas, fueron algunas de las causas que terminaron desembocando en el nacimiento del Ejército de liberación Nacional (ELN). Una de las razones por las cuales nació el ELN, en lugar de que sus fundadores se afiliaran a la ya existente FARC, fue la falta de identificación que sentían con una guerrilla que, pese a su largo recorrido en la historia de la lucha colombiana, por el hecho de ser de extracción campesina y combatir, en principio, por las mejoras a la población agraria, no tenía en cuenta sus intereses que eran, sobretodo, reivindicaciones de la clase obrera. Por esta razón, como lo mencioné de pasada cuando estaba explicando cómo fue que se conformaron las

FARC-EP, fue que los elenos, como son reconocidos en la jerga nacional, por la década de los 60's estaban buscando tener su propio reconocimiento dentro del escenario del país.

De acuerdo con Norman Offstein (2003), aunque el ELN se formó entre el año 63 y 64, con la finalidad de ser una guerrilla orientada por las posiciones ideológicas de La Revolución cubana, lo que la diferenciaba de las FARC, ya que estos se guiaban por las políticas soviéticas del CCP; sus orígenes también podrían ser rastreados en los años de La Violencia, de hecho, muchos de sus miembros habían luchado en alguna guerrilla creada durante este periodo. Por otro lado, como ya había sido mencionado, el ELN también se encontraba compuesto por estudiantes desencantados con la política nacional y universitarios graduados, la mayoría provenientes de la zona de Santander, que se sentían atraídos por la realización de una revolución de tipo cubana en Colombia. La cercanía del ELN a los cubanos fue tal que, muchas veces, Cuba le proveía ayuda económica y armamento a la surgiente guerrilla para que pudiera realizar sus ofensivas. De esta manera, mientras que las operaciones de las FARC se concentraban en los departamentos del sur, el ELN, por su acendencia santanderiana, era mucho más activa en las zonas nororientales del país.

Marco Palacios (1995) asegura que el ELN nació en una zona selvática próxima a San Vicente de Chucurí, Bucaramanga y Barrancabermeja, de ahí su cercanía con los obreros sindicalistas petroleros. Según el autor, esta zona tiene una larga historia de agitación popular y colonización. Durante la Guerra de los mil días, San Vicente estuvo asociado al bando liberal, así como estuvieron entrometidos en la insurrección nueveabrilera y, durante La Violencia, funcionaron las guerrillas fundadas por Rafael Rangel. Por su parte, ya entrada la década de los 60's, existía un clima social propicio para el apareamiento del ELN, por un lado estaba el sindicato petrolero de barrancabermeja y, por el otro, el movimiento estudiantil universitario de Bucaramanga. A pesar de que la naciente base revolucionaria era bastante promisorio, ya que contaba con militares entrenados en Cuba, dirigentes estudiantiles y sindicalistas del puerto petrolero, así como una amplia base de jóvenes campesinos reclutados; el proceso de incorporación de los estudiantes universitarios devino en tragedia. El comando militar recelaba del "pequeño burgués" venido de la ciudad. De esta manera fue que cayó asesinado Jaime Arenas, un importante líder del movimiento estudiantil, a manos del ELN en Bogotá. De la misma

manera, muchos estudiantes que pertenecían a la guerrilla fueron fusilados en tribunales disciplinarios integrados por sus compañeros. En otros casos, si bien no los mataban por orden de la misma tropa, eran expuestos a peligrosos combates con la excusa de que eso los haría más fuertes en la lucha insurgente, muchos de los estudiantes, que desconocían las tácticas guerrilleras, caían; tal fue el caso de Camilo Torres, el cura que dejó la ciudad para unirse a la Revolución.

### *3.2.3) Movimiento 9 de Abril, M-19:*

El M-19 es una guerrilla que tuvo un inicio bastante ambivalente, por un lado, está su filiación con la ANAPO, el partido político que creó el General Rojas Pinilla en 1961, con el cual buscaba oponerse al Frente Nacional, pacto que resultaba excluyente con todos los movimientos políticos que no se sintieran identificados con los partidos Liberal y Conservador; por el otro, muchos de sus fundadores, entre esos Jaime Bateman, habían intentado construir un ala urbana de las FARC, sin embargo, habían sido expulsados de dicha guerrilla. A pesar de ello, luego de su expulsión, los miembros no se desintegraron, lo que los llevo a acercarse a la fracción de izquierda de la ANAPO y, a partir de allí, trabajar en la construcción de este movimiento guerrillero que estaba abanderado, no en el comunismo, como las existentes guerrillas rurales, sino en el nacionalismo y en el socialismo.

La ANAPO fue un movimiento político creado por el General Rojas Pinilla, cuya dirección luego heredaría su hija Maria Eugenia cuando éste muriera en 1975. El partido nació con la consigna de cobijar bajo su manto a todos aquellos que no se sintieran identificados con el partido Conservador y Liberal, así como con la hermeticidad del Frente Nacional. Fue por ello que logró aglutinar tantos adeptos, porque el pacto que habían realizado los dos partidos tradicionales para frenar la violencia, al estar tan encerrado en sí mismo, excluía a una gran masa que contaba con posiciones disímiles a las que se promulgaban desde el gobierno bipartidista. De esta manera, la población que componía la ANAPO era de lo más variada, había personas de izquierda, de derecha, demócratas, que entre todos formaban una masa ideológicamente amorfa que, de alguna extraña manera, logró conformar el partido que casi se lleva las elecciones de 1970 –las cuales, desde muchas teorías, le dieron una victoria fraudulenta a Misael Pastrana, esto será abordado

cuando se hable del panorama político y social entre los 70's y los 90's, en el capítulo siguiente-.

El Movimiento 9 de Abril (M-19) nace entre Diciembre de 1973 y Enero de 1974, una de las justificaciones que le dieron a su creación fue que existían como un componente armado que estaba al servicio de defender las desiciones electorales del pueblo anapista, haciendo una evidente alusión al fraude electorar de 1970 donde, hasta la media noche, se tenía como nuevo presidente de la República al General Rojas Pinilla, razón por la cual, resultó completamente inverósimil que al otro día se proclamara a Misael Pastrana como el nuevo mandatario. Sin embargo, el eme siempre contó con una simbología bastante ambigua, se proclamaban como reivindicadores de Bolívar, lo que abría la duda sobre la posibilidad de un Bolívar de izquierda (Palacios, 2012). Por otro lado, su vinculación con la ANAPO también resultaba extraña, sobretodo teniendo en cuenta que, el mismo Rojas Pinilla, durante los finales de su dictadura, había orquestado una abierta persecución contra la izquierda.

Según Paulo César León Palacios (Palacios 2012), a pesar de lo ambivalente de la relación existente entre la ANAPO y el M-19, en principio parecían tener ideales afines. Al no ser el M-19 una guerrilla comunista, sino una socialista, podía compartir con los discursos promulgados por Maria Eugenia quien, a pesar de que solo recibió la comandancia formal del partido hasta el 75, año en que murió Rojas Pinilla, para principios de los 70's ya era una figura conocida y querida dentro del movimiento; la aspiración de nacionalizar empresas, hacer una reforma agraria, la liberación nacional, la lucha de clases e, incluso, reemplazar el congreso por una constituyente. De esta manera, tanto los guerrilleros, como la llamada “capitana”, estaban de acuerdo en que era posible implementar un “socialismo a la colombiana”, dentro del cual el capitalismo podría comulgar sin ningún impedimento.

Sin embargo, los roces entre la derecha anapista y el M-19 pronto se verían venir. Una vez muerto el general Rojas Pinilla el 17 de Enero de 1975, el partido político perdió adeptos. Si bien Maria Eugenia, “la capitana”, seguía siendo una figura de autoridad, no lograba tener tanta credulidad como su padre, lo que repercutió en que el partido fuera perdiendo fuerza. Por otro lado, las diferencias ideológicas estaban haciendo mella, algunos miembros temían que la izquierda tomara demasiada ventaja. De esta manera,

muchas marchas organizadas por el eme eran desautorizadas desde la derecha anapista, así como la intención de alianzas con los comunistas eran truncadas desde arriba. En un folleto publicado en 1975, un M-19 cansado de las reticencias hacia sus maniobras, exigió la renuncia inmediata del Comité Ejecutivo Nacional, quienes fueron calificados como terratenientes, así mismo, exigió una convocatoria al Congreso Nacional del Partido. Dentro de este mismo folleto la guerrilla acusó al general de “caudillista” y reivindicó el pensamiento de Camilo Torres, quien, por esa época, era un ícono entre los estudiantes debido a su muerte combatiendo dentro de las filas del ELN. El 31 de Octubre de ese año fueron expulsados los principales líderes del M-19, en los diferentes cargos que ocupaban, lo que finalmente culminó en la separación de la guerrilla y el partido. Este rompimiento final convirtió al M-19 en una guerrilla urbana que se asemejaba más a cualquier otra (Palacios, 2012).

### *3.3) Conformación de grupos paramilitares*

Los grupos paramilitares se encuentran muy clavados en la historia colombiana. Podría decirse que existen dos momentos del paramilitarismo en Colombia, por un lado están los pájaros y cóndores de la época de La Violencia que, así como los paramilitares más contemporáneos, reivindicaban su existencia en la lucha contra un enemigo que amenazaba el orden estatal, en ese momento las guerrillas liberales, los límpios y los comunes. Por el otro lado, están los grupos paramilitares más modernos, que aparecieron como grupos de autodefensas contra la guerrilla por allá a finales de los años 60's y principios de los 70's. Estos grupos, si bien en sus comienzos eran legales y estaban amparados por el Estado, que, a través del ejército, les daba armamento y entrenamiento; pronto se combirtieron en una bola de nieve que, al conocer los dineros del narcotráfico, se transformaron en unos verdaderos escuadrones de la muerte que se dedicaron a la masacre y exterminación de todo aquello que fuera en contra de su beneficio. La historia de los segundos será la que se contará a continuación.

En 1965, bajo la presidencia Guillermo León Valencia (1962-66), por primera vez, luego de haber “caudicado” el periodo reconocido como La Violencia, el Estado le dio vía libre a los campesinos para crear sus propios ejércitos de autodefensa para combatir a los movimientos de izquierda, que ya comenzaban a cobrar extorciones –las llamadas vacunas-, para poder sostenerse económicamente, este decreto se convertiría en ley en 1968. Lo beneficioso para el Estado de esta

medida es que, los grupos paramilitares, tenían el aval de la ley para cometer actos de extrema violencia sin, necesariamente, comprometer a las fuerzas militares, lo que significaba que el gobierno podía lavarse las manos ante la presencia de cualquier extralimitación que cometieran estos ejércitos (Palacios M. , 1995). Sin embargo, estos primeros esbozos de paramilitarismo eran bastante precarios y sectorizados. En principio, los ejércitos de paramilitares se circunscribían a áreas específicas, no eran móviles –hecho que luego cambiaría con la infiltración del narcotráfico–, además de ello, contaban con poco armamento y entrenamiento precario. Si bien, en muchas zonas eran respaldados por los generales al mando del ejército Nacional que operaba por ahí, sus acciones se limitaban a su lugar de origen.

Nuevamente se hace necesario entender el florecimiento del paramilitarismo como un problema de ausencia Estatal. Como lo explica Gustavo Duncan en su libro *Los señores de la Guerra* (2006), Colombia, desde La Violencia –sino antes–, creó el caldo de cultivo perfecto para que diversos grupos tomaran las armas y defendieran sus intereses al margen del monopolio de la violencia, que debía pertenecerle única y exclusivamente al Estado. El problema agrario, que ha sido una constante en la historia de nuestro país, sumado al abandono y la desidia por parte de los centros de poder nacional hacia los departamentos marginales, fue lo que permitió –y de hecho hizo necesario– que se conformaran estos grupos de autodefensa que, en sus inicios, tenían como finalidad la de defender a los grandes hacendados de las intromisiones de las guerrillas de izquierda, así como de otros campesinos que quisieran adueñarse de sus tierras. Esto pasó, sobretodo, bajo el gobierno de Carlos Lleras Restrepo, durante el cual el mismo mandatario exhortó a los campesinos a que se tomaran las tierras, “la tierra para el que la cultiva”, creando un amplio movimiento campesino, la ANUC, que tenía como fin implementar una reforma agraria que los favoreciera; esto, sin embargo, devino en fracaso, los terratenientes contaban con muchísimo más poder que los campesinos ocupantes, además, el Estado ya había dado el visto bueno para la conformación de ejércitos particulares que, con el fin de conservar los intereses de los patrones intactos, no diferenciaban campesinos de guerrilleros, lo que llevó a que muy pocas tierras fueran entregadas y, finalmente, a que la ANUC comenzara a desintegrarse (Posada, 2009).

La primera autodefensa que logró alcanzar un renombre nacional, además de convertirse en una verdadera amenaza para la guerrilla fue la de Puerto Boyacá, fundada por Gonzalo de Jesús Pérez y su hijo Henry de Jesús Pérez, este último terminaría por ser algo así como una celebridad en el pueblo. Según como Henry luego contaría en algunas entrevistas que realizó, su padre, un

campesino normal de Puerto Boyacá, que se ganaba el día haciendo tareas diarias, entre esas se desempeñaba como enfermero en las veredas; al principio tenía muy buena relación con las FARC. Incluso, en un comienzo, muchas veces les daba comida y posada a los “muchachos”, como les decía de cariño. Sin embargo, llegó un momento en que los guerrilleros que patrullaban la zona fueron rotados, llegaron unos nuevos que ya no pedían una ayuda voluntaria, sino que exigían una vacuna, muchas veces secuestrando gente del pueblo. Puerto Boyacá no era un pueblo de ricos hacendados, de ahí la simpatía que sentían sus habitantes en un principio por la guerrilla, ya que ésta muchas veces se movilizaba por luchas del pueblo y les ayudaba a proteger su ganado de ladrones y bandoleros. Cuando los términos cambiaron, es decir, cuando la guerrilla comenzó a necesitar de una política seria para conseguir fondos para el sostenimiento de la guerra, las condiciones de operación en la zona también cambiaron, este cambió no le gustó tanto a la población. La cereza del pastel llegó un día que secuestraron a un amigo muy querido de Gonzalo de Jesús Pérez y, cuando él fue a reclamarle amablemente a los “muchachos” que soltaran al señor, estos respondieron con risas e insultos. Todo esto sucedió en 1979 y marcó el nacimiento de uno de los grupos paramilitares que serviría de modelo para muchos más que se seguirían formando (Ronderos, 2014).

Al principio el grupo conformado era bastante débil, los lugareños no eran personas violentas, por lo que contaban con armamento bastante precario. A pesar de ello, las personas convocadas para conformar el grupo, que en principio eran los hijos de Gonzalo, entre esos Henry, y algunos amigos, decidieron esperar a los guerrilleros armados y negarse a la extorción. Cuando esto sucedió los miembros de las FARC no se esperaban la emboscada, razón por la cual salieron mal librados; el grupo de Gonzalo se había ganado el respeto del recién puesto Batallón Bárbula en Puerto Boyacá. Por el año 1981, el entonces teniente de ese batallón: Luis Antonio Meneses, se unió al grupo paramilitar de Gonzalo de Jesús y Henry de Jesús Pérez. Por esa misma época se formaron otros grupos paramilitares en el Magdalena medio antioqueño, donde los pobladores, cansados de verse obligados a pagarle “vacunas” a la guerrilla, acudieron al ejército. Los miembros de las fuerzas armadas les contestaron que no tenían la capacidad militar para defenderlos; a pesar de ello, les ofrecieron armamento y entrenamiento para que crearan sus propios grupos de autodefensas (Ronderos, 2014).

El panorama nacional, en cuanto a todo lo que tiene que ver con conflicto interno, cambió cuando el narcotráfico entró a ocupar un lugar predominante en la economía agraria. Como lo



explica Alejandro Reyes Posada en su libro *Guerreros y campesinos. El despojo de la tierra en Colombia* (2009), la compra y usurpación de tierras, muchas veces dadas de manera violenta, por parte de los barones de la droga, cambio las dinámicas de las poblaciones rurales. No solo causaron un daño medioambiental considerable, debido a la tala de árboles y a la adecuación de tierras para el ganado extensivo, sino que también se convirtieron en nuevas élites empresariales que se valieron de ejércitos privados para lograr alcanzar sus metas. El lugar ocupado por los narcotraficantes comenzó a sustituir las antiguas élites locales, las cuales estaban comenzando a emigrar por la creciente violencia, aunque muchas se quedaron y llegaron a acuerdos con los narcotraficantes y sus ejércitos privados –tal fue el caso de Mancuso-. A esto se le suma también el cambio de las dinámicas en las formas de acceder al sustento diario, así como a las grandes inflaciones producidas por la inyección de capital que traían consigo los narcotraficantes. Aunque en un comienzo los narcotraficantes trabajaron en conjunto con las guerrillas, esto principalmente porque ellas ocupaban espacios que resultaban ser corredores idóneos para el paso del polvo de coca desde Bolivia y Perú –a principios de los 80’s todavía no habían plantaciones de coca locales-, pronto esta armonía desaparecería. A los narcotraficantes no les gustaba que la guerrilla les cobrara plata de más, así como tampoco les gustaba la hostilidad con la que a veces manejaban las transacciones. Por otro lado, el uso del secuestro contra familiares de los capos, como sucedió con el secuestro de María Nieves Ochoa, hermana de los Ochoa, por parte del M-19, que por supuesto no se dio dentro del ámbito rural pero sirvió para acrecentar la tensión, y dio paso al escuadrón Muerte a Secuestradores (MAS); fue lo que llevó a que el narcotráfico se encuentre profundamente vinculado con el paramilitarismo (Ronderos, 2014).

Uno de los primeros narcotraficantes que invirtió en el paramilitarismo fue José Gonzalo Rodríguez Gacha, “el mexicano”, el contaba con una serie de fincas donde refinaba la coca y cultivaba ganado en Puerto Boyacá. Sentía un odio profundo por la guerrilla debido a la extorción de la que era víctima para poder mantener su negocio. Por esa razón, cuando se entero que los Pérez tenían un ejército que combatía a los guerrilleros, no dudó en pasarles plata para que pudieran financiarse un mejor armamento. Rodríguez Gacha tenía un socio amigo, se trataba de Pablo Escobar (Ronderos, 2014). Como luego aseguraría Fidel Castaño en una entrevista que le realizó Alejandro Reyes Posada (2009), Escobar no estaba necesariamente de acuerdo con la ideología de ultra derecha que terminarían adoptando los grupos paramilitares, a pesar de ello, al ser tan cercano al “mexicano” lo apoyaba en lo que fuera necesario para evitarse problemas. Con

la ayuda de Rodríguez Gacha el grupo paramilitar de Henry Pérez logró expulsar a la guerrilla de Puerto Boyacá, el pueblo que luego sería conocido como la capital antisubversiva de Colombia. Por supuesto el trabajo de este grupo no se limitó a perseguir la guerrilla, al tener tanto presupuesto a su disposición, lograron manejar de forma clientelista al pueblo, nada se movía en Puerto Boyacá sin el permiso de Henry Pérez y, el permiso de Henry Pérez, era tácitamente el visto bueno de Rodríguez Gacha. La política, el comercio, la justicia, todo era administrado desde la fundación Agricultores y Ganaderos del Magdalena Medio (Acdegam), una institución que sirvió de fachada para el manejo de los dineros provenientes del narcotráfico. Sin embargo, como lo asegura Maria Teresa Ronderos (2014), sería errático afirmar que la Acdegam se ganó el poder sobre el territorio a punta de bala y terror, si bien la violencia era un método para imponer respeto, la inversión en educación, infraestructura y seguridad de la asociación también hacía su parte en ganarse el cariño y apoyo de la población. Tanto así, que el día que fue asesinado Henry Pérez, un 20 de Julio de 1991, iba a ser condecorado como el hombre que logró convertir a Puerto Boyacá en “la capital antisubversiva de Colombia”. El modelo paramilitar de Puerto Boyacá sería el que luego influenciaría a Las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), de los hermanos Castaño.

El paramilitarismo se desbordó cuando, a principios de los 80's, más o menos en el año 82, Fidel Castaño, un habitante de Amalfi, Antioquia, que se había enriquecido haciendo actividades varias, entre esas el narcotráfico, importó el modelo de los Pérez a su natal Antioquia, operando luego también en Urabá y Córdoba. El grupo de los Castaño, en principio en manos de Fidel, cuando éste murió, a cargo de Carlos y Vicente, sus hermanos; creció y adquirió una dimensión ideológica que, sin embargo, se mantenía como una justificación para perpetuar un sin número de masacres en las tierras donde tenían influencia. Los Castaño afirmaban que existían para ayudar a los cuerpos armados del Estado a proteger la soberanía en las tierras donde éste no alcanzaba a llegar. Así mismo, decían que la organización se había creado tras el secuestro y asesinato de su padre por parte de las FARC en 1979, según Carlos Castaño en su libro *mi confesión*; y en 1981, según los registros del CINEP, la primera entidad que recolectó los datos a violaciones de los derechos humanos en Colombia. En realidad este mito ha sido desmentido, Fidel Castaño ya tenía armados grupos de paramilitares años antes de que secuestraran a su papá; de hecho, una de las razones por las que éste fue secuestrado fue, precisamente, por la cercanía de los Castaño, tanto con el narcotráfico, como con los paramilitares (Ronderos, 2014). Según esta dimensión ideológica, tal como lo aseguró Fidel en una entrevista que le realizó Alejandro Reyes Posada

(2009), cuando el Estado fuera capaz de proteger estas zonas de la insurgencia guerrillera, ellos dejarían las armas.

Al igual que como sucedió con los grupos de Puerto Boyacá, en la zona de los Castaño también se crearon fundaciones con el fin de ayudar a la población a que pudiera salir adelante económicamente. Para el año 82 Fidel aseguraba que ya había dejado el negocio del narcotráfico y que ahora se dedicaba únicamente a negocios de extracción legales. Así mismo, con la fundación creada, que se llamaba Funpazcor, que funcionaba en Córdoba, donde se unió a la lucha Mancuzo y terminó comandando una unidad de paramilitarismo; Fidel le regalaba tierras de su propiedad a los campesinos, así como se comprometía a darles un mercado mientras estas produjeran para vivir. Aunque, si bien es cierto que Funpazcor sí le otorgaba la tierra a los campesinos, en el papel seguían figurando como parte de la fundación, esto con la excusa de que nadie pudiera venir a quitárselas por una miseria de pago. Sin embargo, lo que en realidad sucedía es que la fundación era una fachada, muchas de esas tierras ya habían sido despojadas a otros campesinos a la fuerza, o habían sido compradas a precios irrisorios por la situación de orden público que llevó a que los hacendados quisieran deshacerse de sus tierras (Posada, 2009). Según Maria Teresa Ronderos (2014), cuando Fidel fue asesinado en extrañas circunstancias en el 94, las tierras fueron nuevamente despojadas a los campesinos y reintegradas a la fundación. Bajo el mando de Fidel Castaño las ACCU (Autodefensas Unidas de Córdoba y Urabá) realizaron un sinúmero de masacres que dejaron centenares de muertos y tierras despojadas, todo esto con ayuda de altos mandos del ejército, ocultos bajo la fachada de un ideal político.

Durante la década de los 80's, existía una mirada ambigua por parte del gobierno a estos grupos. Por un lado, en el 82, cuando Belisario Betancur sube a la presidencia, se le ordena a la procuraduría investigar sobre aquellos escabrosos rumores acerca de los sanguinarios grupos paramilitares, por el otro, en 1985, invitado por el alcalde de Puerto Boyacá, Luis Rubio –quien luego fue procesado por complicidad con el paramilitarismo-, felicitó a Henry Pérez y al pueblo por ser una zona libre de insurgencia (Ronderos, 2014). Hay que recordar que durante el gobierno de Betancur se adelantaron varios procesos de paz, los cuales funcionaron como piedra angular de su campaña, estos fueron ampliamente criticados y boicoteados por el ejército Nacional. Tal es el caso del primer proceso de paz con el M-19, el cual, al no rendir frutos, dio pie a que sucediera la toma del palacio de justicia en el 84. Según como lo cuenta Laura Restrepo, que por esos años fue parte de la comisión que servía como intermediaria en el proceso, y, a partir de allí, escribió una

novela llamada *Historia de un entusiasmo* (2014 [1995]), donde cuenta cómo fue su experiencia; el proceso de paz no logró culminarse por los constantes ataques que le hacía el propio ejército a lo que se hablaba, muchas veces sucedió que los miembros de la guerrilla eran atacados por miembros de la policía y las fuerzas armadas cuando se dirigían a los lugares donde se adelantarían las negociaciones. Este libro deja ver que uno de los grandes problemas que siempre ha tenido Colombia con respecto a la paz y la seguridad social, son los conflictos internos y las contradicciones existentes entre las instituciones que son demasiado débiles.

Por esos mismos años el gobierno de Betancur también intentó un proceso de paz con las FARC, el cual, al igual que el otro, fue ampliamente criticado y boicoteado por el cuerpo castrense. De este proceso de paz salió el movimiento político Unión Patriótica. Una de las particularidades que tanto molestó a los militares y a algunos políticos fue que en ningún momento se habló de dejación de armas, simplemente se acordó un cese al fuego (Palacios M. , 1995). Esta decisión se puede entender con base a las distintas pacificaciones sucedidas en los años 50's, en las cuales, como ya se vió con anterioridad, el gobierno siempre volvió a atacar a los grupos reintegrados. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la falta de compromiso del grupo armado con la paz también ayudó a que ésta finalmente no pudiera ser concretada. A esto se le suma la indisposición con la izquierda que ya estaba exacerbadada en los miembros de las Fuerzas armadas quienes, además, ya tenían una sólida relación con los grupos paramilitares; los cuales, para esa época, ya eran un fenómeno gigantesco; tanto así, que gran parte de ellos, entre esos el hermano menor de Fidel: Carlos Castaño, habían sido entrenados por mercenarios extranjeros contratados por la Afdegam y por Fidel Castaño (Ronderos, 2014). Estos mercenarios llegaron a entrenar a las tropas del Magdalena medio, Urabá y Córdoba, también participaron en las clases algunos sicarios. De estos entrenamientos salió el hombre que, unos años más tarde, en el 89, asesinaría al aspirante a la presidencia y fundador del movimiento Nuevo Liberalismo: Luis Carlos Galán (Behar & Behar, 2012). El entrenamiento que recibieron las tropas por parte de estos mercenarios, provenientes de Israel e Inglaterra, entre esos el famoso Klein, que luego de esto quedó con una serie de denuncias judiciales en Colombia; sirvió para que los paramilitares acumularan aún más poder. Su odio exacerbado por todo lo que tuviera un leve aire a izquierda los llevó a hacer un aniquilamiento masivo de los miembros del partido político naciente del proceso con las FARC, la Unión Patriótica, el primero en morir fue Pardo Leal en 1987; luego, en 1990, asesinarían también a unos de los principales comandantes del ya desmovilizado M-19, Carlos Pizarro Leongómez. Sin

embargo, los paramilitares, a pesar de que se escudaban en su discurso político para cometer los crímenes, una de las pruebas más importantes que demuestra que obedecían a intereses privados fue la unión que hicieron a principios de los 90's con el Cartel de Cali para matar a Pablo Escobar. La persecución del capo estuvo a cargo de un grupo llamado los Pepes, el cual estaba compuesto de gente del cartel de Cali y de gente de Carlos Castaño; dentro de este operativo también estuvo involucrado el gobierno. Escobar cayó a manos de ellos en Diciembre de 1993 (Ronderos, 2014).

En 1994 muere Fidel Castaño en extrañas circunstancias y el mando del grupo pasa a dos de sus hermanos: Carlos, que ya era comandante general de la tropa y Vicente que, hasta este momento, no se había involucrado mucho en la organización y que permanecería en el anonimato durante algunos años. Para que la organización fuera tomada como un grupo alzado en armas con ideales políticos, Carlos fue entrenado en oratoria, así cómo se le enseñaron las bases ideológicas que su hermano Fidel había usado como recurso discursivo en la justificación de sus ejércitos; lo que nadie se esperaba era que Carlos, quien era un poco trastornado y violento por la cantidad de alcohol y cocaína que consumía, se tomara tan en serio este constructo discursivo y realmente quisiera alejar el paramilitarismo del narcotráfico. En 1998, cuando subió Pastrana al poder y, una vez más en la historia de Colombia, organizó su gabinete alrededor de un proceso de paz con los grupos insurgentes con transfondo político, Carlos buscaba que lo incluyeran dentro de estos diálogos. Sin embargo, debido a la declarada guerra contra las drogas, que durante finales de los 80's y a lo largo de los 90's, estaba en boga de la política extranjera de los Estados Unidos, no los quisieron recibir. Lo que Carlos quería, buscando a toda consta una negociación con el gobierno era poder dejar las armas sin pagar cárcel, o pagando condenas irrisorias, y no perder los bienes acumulados a lo largo de tantos años de tráfico de drogas, además de impedir la extradición, en la que con tanto ahínco insistían los estadounidenses. Esta nueva visión de Carlos, acompañado de su reciente reticencia al asesinato y el crimen, debido al nacimiento de una hija con una extraña enfermedad incurable, que lo llevó a pensar que era la cuenta de cobro por todo el mal ocasionado; fue lo que más tarde desenvocaría en su asesinato en 2004 a manos de su propio hermano Vicente quien, luego de intentar acallar la furia de los narcotraficantes, que veían a Carlos como una piedra en el zapato, tuvo que matarlo él mismo para evitar sospechas en su contra (Ronderos, 2014).

### *3.4) Conformación del narcotráfico*

Según Alejandro Reyes Posada (2009) el negocio del narcotráfico tiene sus orígenes en el tráfico de marihuana y la explotación ilegal de las minas esmeraldíferas. Los esmeralderos siempre han sido unas figuras asociadas con negocios ilícitos en Colombia, de hecho, muchos narcotraficantes comenzaron sus carreras explotando de manera ilegal las minas de esmeraldas y ganaron sus primeras fortunas con estas piedras preciosas. Sin embargo, antes de que se abrieran las rutas para la exportación de cocaína, se traficaba con marihuana, fue ésta la primera sustancia ilegal, a mediados de los años 60's, con la que inició el narcotráfico en Colombia.

Sin embargo, la pregunta que vale la pena responderse es ¿cómo logró un negocio ilícito, como lo es el narcotráfico, llegar a ocupar un lugar tan predominante en la política y la economía colombiana? ¿cómo es que un Estado permitió durante tantos años que estas mafias funcionaran de manera impune manejando, como ya lo evidenció en el subtítulo pasado, sus propios ejércitos privados? De acuerdo con Gustavo Duncan (2006) y Alejandro Reyes Posada (2009), las causas de la expansión del narcotráfico, así como del paramilitarismo y la guerrilla, se pueden encontrar en la debilidad de las instituciones y la ausencia estatal; problemática que viene desde tiempos de La Violencia, sino antes.

La debilidad de las instituciones estatales resultó ser un factor primario para que el narcotráfico y el paramilitarismo alcanzaran una importancia tan alarmante debido, en primera medida, a la incapacidad del gobierno de hacer presencia en las zonas marginales del país. Las cuales, durante mucho tiempo, fueron manejadas por las élites regionales. Sin embargo, a mediados de los 60's, cuando las FARC y otras guerrillas comenzaron a incursionar en las zonas rurales, extorcionando y secuestrando a los grandes hacendados, se produjo una gran migración de las élites, las cuales prefirieron vender sus tierras. Otras se armaron, de donde surgieron algunos bloques paramilitares; pero, los que decidieron emigrar, liquidaron sus predios a precios muy bajos, muchos de estos compradores fueron los grandes barones de la droga; quienes, acostumbrados a sobrellevar sus negocios bajo situaciones peligrosas, no tuvieron ningún problema en hacerle cara a la guerrilla creando sus propios ejércitos (Posada, 2009).

En estas zonas marginales el Estado solo hacía presencia a través de algunos batallones del ejército que no daban a basto para combatir la guerrilla, de ahí que repetidas veces el gobierno hubiera permitido la creación de grupos de autodefensas; por ejemplo, bajo la presidencia de Guillermo León de Valencia (1962-1966), de Julio César Trubay Ayala (1978-1982) y de Ernesto

Samper (1994-1998). Por esta misma razón, sumado al odio contra el comunismo que se estaba gestando en los cuerpos castrenses, debido a la influencia de Estados Unidos en el pensamiento político y militar del país, es que muchos altos mandos militares terminarían afiliados a ejércitos financiados por capos de la droga, quienes justificaban la creación de estos escuadrones de la muerte en la lucha antiterrorista; la misma razón por la que, en principio, Estados Unidos no le prestó mucha atención a esta problemática. Fue solo hasta finales de los años 70's y principios de los 80's, que los norteamericanos decidieron hacerle frente a los narcotraficantes colombianos con la llamada "Guerra contra las drogas", la cual se extendió a lo largo de toda la década de los 90's y nunca dio los frutos esperados. Esta iniciativa se dio porque era demasiada la demanda de cocaína que se hacía desde este país, lo que ya estaba comenzando a convertirse en un problema para ellos. La guerra contra las drogas fue decisiva en la política de persecución a los narcotraficantes en Colombia ya que, antes de que esta se pusiera en marcha, el gobierno, en lugar de arremeter contra estos negocios ilícitos, abría delegaciones especiales en el Banco de la República, para que los dineros pudieran ser ingresados a las cuentas sin que se averiguara su procedencia, lo que permitía su blanqueamiento. La violencia del narcotráfico alcanzó niveles inesperados cuando los norteamericanos comenzaron a pedir en extradición a los grandes capos, fue allí donde el conflicto armado se comenzó a meter dentro de los espacios urbanos y a atacar a las élites, lo cual, hasta ese entonces, jamás había sucedido (Ronderos, 2014). Según Gustavo Duncan (2006) el Estado en Colombia, pese a las dificultades que siempre ha tenido por mantener el monopolio de la violencia y por hacer presencia, no es un Estado fallido. Sus instituciones, aunque débiles, se han mantenido operantes desde los tiempos de La Violencia. A pesar de ello, la facilidad con que estas son corruptibles, ligado al clientelismo y la diferencia entre un centro organizado y una periferia olvidada, fueron el perfecto caldo de cultivo para que el conflicto armado contemporáneo tomara forma.

Una segunda consecuencia que viene de la debilidad de las instituciones estatales es la incapacidad de mantener todos los órganos encargados de la regulación civil en armonía. Como ya se ha dicho, a esto también se le suma la diferencia entre los departamentos del centro y los de periferia. Mientras que en ciudades como Bogotá se ha logrado de manera, más o menos exitosa, el ejercicio de la democracia y la regulación de los actos violentos por parte de los civiles; en los departamentos apartados de la capital se ha dejado a la población a su suerte, o en manos de un ejército que, a falta de supervisión central, ha podido tomarse el orden por sus manos,

impartiéndolo por medios violentos y no siempre legítimos. Esta debilidad y ausencia es la misma que ha permitido que, durante años, el cuerpo castrense se haya declarado en contra de las ordenes que se impartían desde la presidencia, como sucedió en el ya mencionado caso del primer proceso de paz con el M-19, o del exterminio de los miembros de la Unión Patriótica, este último orquestado desde los grupos paramilitares en sociedad con el ejército (Ronderos, 2014). En Colombia ha sucedido frecuentemente que, mientras que desde Bogotá se emite un decreto, en las periferias se acatan otro tipo de leyes; por ejemplo las impuestas por los capos de la droga que, en muchas zonas, como Córdoba, Urabá, el Magdalena medio y Antioquia; se convirtieron en la principal figura de orden y autoridad, es decir, en algo así como una figura estatal. Un caso emblemático de esta problemática fue la masacre de unos jueces enviados al corregimiento de La Rochela, en Simacota, Santander; quienes fueron asesinados en manos de ejércitos privados apoyados por mandos del ejército nacional que patrullaban en la zona. La tarea que tenían estos funcionarios judiciales era la de investigar el asesinato de unos comerciantes que, presuntamente, le vendían armas a la guerrilla. El proceso de investigación que se abrió para hayar a los culpables de la muerte de los jueces fue repetidas veces entorpecido por el ejército (Centro de memoria Histórica, 2010). Como este hay muchos casos que dan clara muestra de la falta de cohesión dentro de las instituciones estatales.

Como lo he venido exponiendo, el conflicto armado ha sido una constante a lo largo de la historia de nuestro país. Sin embargo, el narcotráfico llegó para darle una nueva dimensión a esta violencia que durante muchas décadas nos ha acompañado. Mientras que durante la época de La Violencia y los primeros años de la guerrilla y el paramilitarismo, el conflicto armado siguió concentrándose en el campo, arremetiendo contra población de extracción campesina y humilde; a mediados de los 80's y durante de la década de los 90's, el narcotráfico redimensionó el conflicto aramado en el país. La violencia se estaba comenzando a trasladar al entorno urbano. Los años 80's fueron una década absolutamente violenta, los ciudadanos estaban comenzando a conocer el conflicto armado como algo cercano. En Bogotá explotaron varios carros bombas, asesinaron al director de El Espectador y al político Luis Carlos Galán, le pusieron una bomba a El Tiempo (Ronderos, 2014). El conflicto dejó de ser algo lejano y comenzó a inundar las ciudades, no solo através de actos terroristas, sino también por medio de una putrefacción social que se desbordó gracias al narcotráfico. Ciudades principales como Bogotá, Medellín y Cali, sobretodo las dos últimas, convirtieron sus barrios más humildes en cunas de sicarios, ejércitos de adolescentes que



no pasaban de los 20 años, con bajas expectativas de vida, baja educación y familias descompuestas que estaban dispuestos a hacer lo que fuera para tener un poco de esa plata que daban los grandes capos de la mafia. Fue así como, además de la guerra que ya existía en las zonas rurales, el narcotráfico logró trasladar la violencia también a la ciudad, donde los barrios humildes fueron los que pagaron las cuotas más altas. Sin embargo, no debe olvidarse que este traslado del conflicto a las áreas urbanas también incluyó a las élites que, hasta entonces, no habían vivido nada. Tal vez fue por eso, por el hecho de meterse en espacios nunca antes tocados, que el narcotráfico significó (y significa) un fenómeno tan grave en la historia de nuestro país.

*Capítulo V: La creación literaria, el contexto y el autor, una mirada a la obra de Daniel Ferreira desde los postulados de Mijael M. Bajtin.*

El presente capítulo cuenta con dos subtítulos, el primero de ellos se ocupará de hacer una breve fotografía del panorama social y político entre los años que el autor señaló como los que inspiraron sus tres novelas; es decir, la década del 70, 80 y 90. En este primer subtítulo haré una mezcla entre datos históricos y las similitudes con lo que es narrado en la novela; esto con el fin de entender cómo se constituye sociológicamente la obra en relación con el contexto político y social que la circunda. Sin embargo, recordando lo planteado en el primer capítulo, limitarme a analizar la construcción de la obra basándome únicamente en su relación con el panorama social que le dio vida sería reducir la complejidad de la dimensión sociológica de la novela. Como ya lo expuse en el segundo capítulo, cuando explico cómo se constituyó la novela de la violencia en Colombia, y desde allí sus más contemporáneas manifestaciones, es decir, las que abarcan el conflicto armado en toda su complejidad histórica, no se puede negar que, desde que surgió Gabriel García Márquez como escritor, todas las novelas que se habían escrito como denuncia a La Violencia clásica quedaron relegadas estéticamente hablando por contener una narrativa tan documental. Después de ello, con más o menos tropiezos, surgió en Colombia un tipo de novela que buscaba acercarse más a la intemporalidad y humanidad que debe poseer una obra para lograr adentrarse en perspectivas más amplias de la permanencia novelística.

Recordemos, como lo expuse en el primer capítulo, que Bajtin señala que la grandeza de una obra no se encuentra en las abstracciones de un lenguaje artístico, idílico, alejado de lo social, sino, por el contrario, en la posibilidad de la novela de crear un universo propio a partir de las disputas lingüísticas, sociales y políticas presentes en un momento y un contexto histórico determinado. Esto le da un grado de complejidad artística muy alto a la novela porque implica, por un lado, aceptar que el escritor es un actor social que no puede escaparse a su lugar en la historia y en la sociedad pero, por el otro, también significa que la obra novelística debe ser capaz de crear un universo propio donde los personajes den cuenta de una humanidad intemporal; es decir, que el lector pueda identificarse con el héroe así éste haya sido personificado en un contexto histórico completamente distante. Esto conlleva a que la obra novelística sea un constructo complejo donde dos variables juegan un importante papel, la primera variable es el contexto, al cual el autor no puede escapar; la segunda de ellas es la esteticidad, esta esteticidad es la que le da la fuerza a la novela para posicionarse como una creación artística que puede sobrevivir en el tiempo porque, no importa cuando haya sido escrita, está tan cargada de humanidad que sus representaciones, aunque dan cuenta de un contexto específico, no se anclan, como sí lo hace un

documento o una investigación periodística, en el hecho mismo que le da vida, sino en la humanidad del suceso, humanidad que puede ser leída y entendida en cualquier momento y desde cualquier locación. Del análisis estético y su vinculación con el contexto social e histórico me ocuparé en el segundo subtítulo. Antes de comenzar con el primer subtítulo que compone este capítulo, me gustaría hacer algunas aclaraciones sobre el contexto inmediato dentro del cual estuvo sumergido el autor, el que él mismo, en la entrevista realizada (ver anexos), indicó como gran influencia en la construcción de estas tres obras y las que tiene en mente escribir hasta completar la Pentalogía de Colombia.

San Vicente de Chucurí, municipio ubicado en el departamento de Santander, ha sido una localidad clave para el conflicto armado desde los tiempos de La guerra de los mil días. Como lo señala Marco Palacios (1995), esta zona, donde nació el ELN, durante La guerra de los mil días fue una localidad clave para los bandos liberales. Luego, en la época de La Violencia, abrigó muchos de los llamados nueveabreleños y, bajo la comandancia del General Rangel, se crearon grupos de guerrillas liberales. En la década de los 60's, debido a su cercanía a Barrancabermeja y por estar situado en el Magdalena medio Santanderiano, vería crecer un sinnúmero de movimientos obreros y sindicatos asociados a las compañías de extracción petrolera; además de los movimientos estudiantiles que luego pasarían a engrosar las filas de los *Elenos*.

Aunque esta zona de Santander, como lo indica el historiador, tenía una clara tendencia hacia la izquierda, no estaba exenta de la realidad política y social de la Nación, todo lo contrario, resultaba ser una zona de conflicto de intereses; esto, sumado a su marginalidad del centro, implicó la posibilidad de que se viviera una violencia cruel y sanguinaria. Son estas vivencias violentas, la sumersión en escenarios de conflicto donde, según el mismo autor, cada semana se veían pasar marchas fúnebres hacia la capilla para velar a los muertos, lo que lo llevó a querer reconstruir artísticamente lo acontecido. Esta reconstrucción artística, que se da a modo de novela, intenta lograr una narración que, aunque encuentre su panorama ideológico en estas luchas armadas que afectaron a tantos civiles, sea un universo capaz de existir de manera independiente y ser leído en la humanidad de los personajes.

### *5.1) Relación de las obras con contexto social y político de Colombia entre los años 70's y los 90's*

En Abril de 1970 se realizaron las elecciones donde se disputaban la presidencia el representante conservador del Frente Nacional: Misael Pastrana; un representante conservador que no contaba con el apoyo del frente: Belisario Betancur, quien subiría a la presidencia en el 82; y el antiguo presidente militar Gustavo Rojas Pinilla, quien representaba un partido político fundado por él mismo, donde aglutinaba a todos aquellos que sentían que el pacto entre liberales y conservadores era excluyente con sus ideas políticas. De esta manera, la ANAPO –como se llamaba el partido-, congregaba entre sus filas una gran diversidad de posiciones políticas, desde los de derecha hasta los de izquierda, pasando por demócratas y de centro. El pegante con el que se unía toda esta diversidad de posiciones sería un tipo de socialismo nacionalista que comulgaba, tanto con el capitalismo, como con la lucha de clases y los movimientos obreros (Palacios P. C., 2012).

El 19 de Abril de este año fue el día escogido para llevar a cabo las elecciones; durante todo el proceso de candidatura el Frente Nacional, en manos del entonces presidente Carlos Alberto Lleras Restrepo, hizo todo un despliegue político para conseguir que las masas votaran por Misael Pastrana para, de esa forma, mantener vigente el pacto del Frente Nacional. Esto resultó incómodo a los ojos de algunos periódicos y civiles, quienes criticaban el hecho de que el actual presidente se encontrara en un abierto despliegue de favoritismo por un candidato, lo que podía llevar, una vez más, a aglomerar las masas de manera fanática en manos de uno u otro candidato. A pesar de todo el despliegue mediático y populista que se encargó de hacer el entonces gobierno con fondos públicos; el favorito para ganar las elecciones de ese año era el General Rojas Pinilla con el movimiento Anapista; eso lo único que demostraba era lo inconformes que estaban los colombianos con el hermetismo político que se imponía con el Frente Nacional. A pesar de que, hasta la media noche de ese 19 de Abril el candidato elegido era el General Rojas Pinilla, quien incluso alcanzó a dar una entrevista como nuevo presidente en una emisora; la mañana del 20 de Abril amaneció como presidente electo el representante del Frente Nacional Misael Pastrana, lo que indicaba una evidente elección fraudulenta para continuar perpetuando el pacto frentenacionalista (Rodríguez, 2014).

El fraude electoral del 70 pasó su cuenta de cobro en el escenario político y social. Mientras que en el plano social se mantuvo el Estado de sitio, debido al temor del entonces electo presidente de que las masas pudieran desbordarse debido a la problemática con su elección, prohibiendo de

esta manera todo tipo de huelgas y movilizaciones sociales; en el plano político los votantes se desencantaron más con el Frente Nacional y la forma en que estaba siendo manejado el país. De este fraude electoral también nace el movimiento de guerrilla urbana M-19, inicialmente declarado como un brazo armado fundado para defender las decisiones políticas del pueblo Anapista (Palacios P. C., 2012). Vale la pena recordar que, para principios de los 70's, las zonas rurales ya estaban cargadas de diversas problemáticas con el Agro y las tierras, las cuales se habían recrudecido durante el anterior gobierno, el de Carlos Lleras Restrepo, debido a la fallida política de “la tierra para el que la cultiva”, que terminó sublevando a un gran grupo de campesinos que, confiando en las promesas del gobierno, se había decidido a tomarse las tierras de los grandes terratenientes para cultivar en ellas, siendo sacados violentamente por militares y autodefensas que los tildaban de guerrilleros. Durante los primeros años de la década de los 70's, con la imposición del Estado de sitio y la prohibición de los movimientos sociales, Misael Pastrana impondría unas medidas especialmente violentas para frenar los rezagos que habían quedado de las inconformidades campesinas con las falsas promesas del gobierno anterior de entregarles tierras. Además de ello, el campo ya contaba con las patrullas de las FARC y los batallones antiguerrillas acomodados en las zonas distantes.

La década de los 70's fue una época que recibió muchas crisis y comenzó a ver el proceso de su resignificación. Fue este decenio el que heredó la guerra anticomunista importada desde Estados Unidos en los años 60's, por lo que fue un momento crucial para construir las nuevas modalidades de conflicto armado. Por un lado, el ejército nacional, que contaba con una gran cantidad de altos mandos entrenados en escuelas anticomunistas creadas por los norteamericanos, sentían un odio profundo hacia las guerrillas de izquierda, quienes para este momento ya también habían cambiado sus modalidades de acción, incluyendo entre esas el secuestro y la extorción. Por otro lado, el reiterado problema agrario, sumado a esto el nuevo *modus operandi* de las FARC y los otros grupos que se habían gestado durante los 60's había obligado al gobierno, una entidad débil y ausente, a permitir, e incluso apoyar desde el ejército, la creación de grupos de autodefensas que terminarían convirtiéndose en los paramilitares. Finalmente, lo que terminó de redimensionar todo, fue la infiltración del negocio del narcotráfico en el escenario económico, político y social del país. Fue este fenómeno, el cual tuvo sus primeros momentos durante la década de los 70's, lo que terminó abriéndole paso a todo lo que se vendría en los dos decenios venideros, donde la violencia volvió a alcanzar niveles imprevistos.

*Rebelión de los oficios inútiles* (Ferreira, 2015) se sitúa justo dentro de esta problemática, es narrada entre las márgenes de esta década, la cual se ubica como un punto de inflexión en la historia del conflicto armado colombiano. La novela busca narrar la historia del conflicto por las tierras en un pueblo marginal. Aunque el autor de la novela afirma haberse basado en un acontecimiento real que sucedió en su pueblo natal San Vicente de Chucurí, ubicado en el magdalena medio santanderiano; dentro del constructo novelístico no hace alusiones geográficas al lugar de los acontecimientos. Daniel Ferreira, en la entrevista que se le hizo (ver anexos), asegura que, como escritor, considera que una obra debe entenderse dentro del entramado estilístico que la constituye. En ese sentido, llenarla de significaciones abiertamente históricas la convertiría en otro tipo de escrito que se aleja de lo que debe ser una novela.

Retomando lo que plantea Bajtin (1986), la novela como creación artística debe ser un producto que logre mantenerse vigente en el tiempo. Debe ser capaz de contener dentro de sí misma todo un universo social que no obedezca a localidades específicas, aunque su misma composición esté embebida de éstas. La definición de lenguaje oneninguiano que da Bajtin (1986) es la de un lenguaje novelístico expresado bajo unas ideologías y unas formas de concebir el mundo que están influenciadas por el contexto. La novela es un constructo performativo de un dialogo social, es una abstracción de este dialogo encerrado dentro de un universo paralelo que, a pesar de su influencia, logra sobrevivir y entenderse por sí mismo. De ahí que Ferreira no dé datos concisos con respecto a los lugares y los tiempos de su obra. Si bien *Rebelión de los oficios inútiles* menciona el fraude electoral de Misael Pastrana en el 70, la novela no gira en torno a este hecho, la novela ni siquiera gira en torno de los hechos violentos; eso sería, como lo afirma García Márquez en *Dos o tres cosas sobre “la novela de la violencia”* (2016 [1959]), incurrir en el garrafal error de convertir la obra en una narración de cadáveres y dolores. La novela gira en torno de la humanidad de los personajes, esta posibilidad de los héroes de contener dentro de sí mismos todas las incoherencias de los individuos, es la que les otorga la posibilidad de atemporalidad anclada en contextos sociales circundantes.

Sin embargo, no se puede negar que el conocimiento histórico, político y social que circunda la novela permite situarla con mayor pertinencia sociológica dentro de un marco valorativo que, al menos para la presente investigación, sirve para entender cómo se construyó la novela del conflicto armado en Colombia. Si bien la novela como constructo artístico debe contar con las cualidades que le da Bajtin, no se debe dejar de lado el análisis sociohistórico que permite

ver cuáles fueron los hechos que influenciaron al autor para lograr escribir la obra. Si se conoce la historia de Colombia, sus intermitencias, sus continuidades y sus problemáticas, se puede entender más a fondo cual es el lenguaje ideológico que está detrás de la trama novelística. En el capítulo anterior y apartes de éste, me he ocupado en reconstruir esta historia para que el lector pueda ver cómo es que Ferreira abstraigo dentro de su universo novelístico estas interrupciones y continuidades, cuáles son los lugares comunes del conflicto armado que se proyectan dentro de este universo ficcionado.

Así pues, en *Rebelión de los oficios inútiles* se proyecta el panorama de una crisis social de la que fue escenario Colombia en la década de los 70's. Si bien logra cumplir con lo que plantea Bajtin en cuanto a encerrar dentro de sí misma un universo ficcionado, reteniendo los lenguajes y las disputas sociales del entorno. También puede ser leída a modo de protesta frente a una problemática que afectó el país y que sucedió como un punto de inflexión para nuevas formas de violencia. Luego de toda la problemática social y política que venía resistiendo el país en los años anteriores, la década del 70 fue un momento donde se aglutinaron un sinnúmero de odios orquestados desde entidades oficiales. Las guerrillas de izquierda eran un problema que, por esta época, estaba comenzando a salirse de sus causas, así como los grupos paramilitares a cargo del narcotráfico comenzaban a asomar la cabeza. Todo este contexto de problemas sociales y políticas sin resolver son el trasfondo ideológico de la novela. Podría decirse que dentro de estos se encuentra encerrado el lenguaje oneninguiano del que habla Bajtin. Esta posición ideológica del autor frente a los acontecimientos contextuales que constituyeron su obra artística.

Tanto el problema de las guerrillas como el del naciente paramilitarismo están escenificados en la obra. Sin girar en torno a ellos, los muestra como una coyuntura importante para entender el actuar de los héroes frente a las circunstancias. De esta manera, la quema del terreno de Alemán, hacia el final de la novela, sin nombrar propiamente a los paramilitares, hace alusión a grupos de extrema derecha que buscan rescatar “las buenas costumbres”, buenas costumbres que se encuentran ancladas en una manera elitista y conservadora de entender la sociedad. Como se evidenció en el capítulo anterior, muchas de las culpas de este conflicto armado tan largo, encuentran sus razones en el miedo por parte de las élites a permitir que las clases humildes surjan, esto se ha dado, sobretodo, por el temor que sienten a que este surgimiento signifique que el poder les pueda ser arrancado.



Un país que desde siempre ha manejado la autoridad gubernamental en las zonas marginales por medio del clientelismo de élite, para poder mantener este orden, tiene que impedir que la democracia aparezca en sus formas más complejas, es decir, que la participación política se extienda más allá del dominio económico. Unas masas que tienen una tierra que trabajar y un sustento del cual vivir, ya no necesitan apegarse a estas estrategias clientelistas –la de compras de votos, por ejemplo- para poder subsistir; esto revertiría un orden de funcionamiento político que no beneficiaría a las élites que han venido ostentando el poder. Por supuesto, todo esto no puede ser dicho de manera manifiesta dentro de un discurso que justifique la lucha contra un pueblo evidentemente en desventaja. Esto ha llevado a que, muchas veces, el ataque manifiesto de las élites y el Estado contra las clases humildes, se haya disfrazado de lucha anticomunista o de “preservación de las buenas costumbres” que, en Colombia, desde tiempos de La Violencia, se ha venido asociando con el catolicismo; aunque, vale la pena mencionar, así no se vaya a ahondar en el caso, que para los 60’s y 70’s, una visión católica insurgente se venía gestando, se trataba de la teología de la liberación, la cual rescataba la visión de que Jesús se entregaba a la lucha por los derechos de los pobres (Palacios M. , 1995). Sin embargo, las élites se apegaban a las normatividades tradicionales de lo que había venido siendo el catolicismo desde tiempos de La Violencia, el cual estuvo abiertamente relacionado con la manutención de un statu-quo que perpetuara la gigantesca brecha entre las clases acomodadas y el pueblo pobre; esta normatividad tradicional veía con malos ojos cualquier movilización social que se orquestara desde las clases populares para poder ganar algún tipo de lucha popular. En ese sentido, el ideal de estos grupos que buscaban “mantener las buenas costumbres”, era más bien el de silenciar para no tener que lidiar con la incomodidad. Así, bajo esta insignia, es que estos mismos grupos ponen la bomba en la sede de La gallina política, donde cae la hermana de Joaquín Borja; los mismos que emplean volantes para advertirle a Joaquín que se detenga en su ejercicio periodístico, los mismos que lo empujan a aceptar la ayuda de los grupos guerrilleros hacia el final de la novela.

Además de ello, todo el clima propiciado por el gobierno de odio hacia la izquierda y cualquier movimiento social se deja de ver en la actitud de la gente “de bien” del pueblo, quienes están constantemente reclamándole a Joaquín su ejercicio, lo acusan de “alentar a los insurgentes”. *Rebelión de los oficios inútiles* permite entender, en la abstracción literaria que hace de este suceso que, como ya se mencionó, está basado en hechos reales acontecidos en San Vicente de Chucurí; cómo es que en Colombia, como herencia de La Violencia clásica, se han venido satanizando todos

aquellos grupos que, sin necesariamente ser de izquierda, han luchado por las clases humildes. De hecho, la novela es una muestra de cómo estas voces que claman por justicia social, en contextos donde solo las elites poderosas pueden acceder a la justicia, han venido siendo calladas sin que ningún ente estatal abogue por ellas. La novela finaliza con un Joaquín desencantado de su oficio, por medio del cual buscaba, a través de la legalidad, denunciar las injusticias; un Joaquín que abandona su lucha mediática y se une a las filas de la guerrilla, cualquier guerrilla, no la especifican; para, desde ahí, combatir a la extrema derecha que venía gestándose con el escudo del paramilitarismo y la autodefensa campesina.

Sin embargo, nada de esto sería posible, al menos no cuando se trata de una obra novelística, sin el habla de los héroes. Como lo señala Bajtin (1986), son los héroes los que se encargan de llenar la novela de las fuerzas centrífugas del lenguaje, son ellos los que son capaces de dotar el texto de los diferentes lenguajes ideológicos que dialogan dentro del mundo social real y que, al mismo tiempo, llenan el universo parodiado de la novela. En *Rebelión de los oficios inútiles* los personajes van llenando el entramado novelístico de posiciones frente a la vida que permiten ir guiando la narración con el trasfondo social que tiene a cuestas. Eso permite que, aunque esté anclado en hechos históricos, la novela trascienda a estos mismos descubriendo la humanidad contenida en la catástrofe. Ana Larrotá es una vendedora de plaza que encarna el dolor de cualquier vendedora de plaza en Colombia, lo mismo pasa con Joaquín Borja, el señor Alemán y Giovanni Osorio; todos estos son personajes que logran articular dentro de su existencia poética realidades del momento, pero también humanidades que trascienden estas realidades; palabras ideológicas que dialogan entre sí. Adentrarse en la novela es poder ver un mundo necesariamente violento, porque de eso habla la narración, pero también entender este mundo desde las visiones ideológicas de los diferentes personajes que le dan vida al entramado, de ahí que la novela sea eso: el diálogo de diversas voces que logran darle vida a una parodia literaria de una realidad social. La genialidad de la novela no se encuentra, como mal lo intuyeron los autores de la novela de *La Violencia* clásica, en la capacidad de aglutinar datos históricos en personajes planos y carentes de contradicciones, sino, más bien, de dotar de humanidad el hecho violento; ya que, el hecho violento por sí solo, no es más que un suceso predecible en el tiempo. Por eso es necesario hablar de la atemporalidad de los personajes, a pesar de que estos recojan todo un universo ideológico del cual el autor no puede escapar.

*Viaje al interior de una gota de sangre*, por su parte se encuentra ambientada en la época de los 80's. Aquí la inclusión del fenómeno del paramilitarismo es mucho más evidente, así como ya se empiezan a dar señales del estilo de vida narcotraficante que se edificaría en todo su esplendor a mediados de esta década y principios de la siguiente. Como lo evidenció en el capítulo anterior, los 80's fueron un decenio profundamente violento. Si los 70's crearon la coyuntura ideal para que floreciera el narcotráfico y el paramilitarismo, los 80's fueron el despliegue exacerbado de esta problemática. *Viaje al interior de una gota de sangre* se sitúa justo dentro del despliegue rural de este fenómeno, es el testimonio, por decirlo de alguna manera, de muchos testimonios; todas las dolorosas masacres perpetuadas por el paramilitarismo, financiado por el narcotráfico y apoyado por el ejército, se ven reflejadas dentro de esta novela.

Al igual que *Rebelión de los oficios inútiles*, *Viaje al interior de una gota de sangre* está ubicada espacialmente en un lugar que no es rotativo. Toda la narración acontece dentro de un mismo pueblo encerrado que, como afirmó Ferreira en la entrevista, puede ser cualquier pueblo de Colombia; aunque la narración esté directamente influenciada por la infancia del escritor, durante la cual repetidas veces vio cómo los cadáveres, víctimas del conflicto, eran llevados a lo largo del pueblo para ser velados en la iglesia. Alejandro Reyes Posada, en el libro *Guerreros y campesinos, el despojo de la tierra en Colombia*, afirma que:

En el Magdalena medio santaderiano, especialmente en San Vicente de Chucurí, El Carmen, Cimitarra y Barrancabermeja, continuaron actuando durante los años ochenta grupos paramilitares, con protección del ejército, contra la población campesina y las organizaciones populares. Provocaron un éxodo considerable de refugiados hacia Barrancabermeja, ciudad de 250.000 habitantes y principal centro de refinación petrolera del país, y repoblando las parcelas abandonadas con campesinos organizados en autodefensas, que habían huido del cruce de violencias en otras regiones. (Posada, 2009, pág. 50)

Las acciones paramilitares durante los años ochenta se recrudecieron porque todos los ingredientes para el conflicto, que se venían cocinando en las décadas anteriores, hicieron explosión. El negocio del narcotráfico resiginificó y exacerbó la problemática social y política que ya existía. El conflicto por las tierras, que ha sido una constante desde antes de La Violencia, se hizo más sanguinario ahora que había muchísima más plata y poder implicados. Las instituciones gubernamentales como el ejército, la policía y los cargos públicos de gobierno, que de por sí ya eran corruptos y

clientelistas, alcanzaron niveles de corrupción sin precedentes. La plata del narcotráfico inundó muchas esferas institucionales del país, sobre todo en los departamentos periféricos, esto implicaba, como afirma Gustavo Duncan (2006), que la justicia y el orden social se resignificara de acuerdo a cómo los señores de la guerra deseaban ordenarlo. El orden público se convirtió de manejo privativo. Si bien esto muchas veces desembocó en que las áreas se convirtieran en lugares más seguros, ya que el robo y otro tipo de delitos eran castigados con la muerte, el precio que se pagaba era demasiado alto.

Todo esto influyó en que la población civil de las zonas rurales, la cual ya era vulnerable, se convirtiera en un blanco mucho más fácil de agredir. En los campos comenzó a reinar la ley del más fuerte y de “el que no está conmigo, está en mi contra”. Lo que significó una fuerte polarización política para los civiles, quienes fueron movilizados a apoyar a uno u otro grupo, incluso cuando ellos querían mantenerse al margen del conflicto. En muchas masacres, en pueblos que eran señalados como apoyadores de la guerrilla, terminaron pagando justos por pecadores. Pero no solo aquellos que apoyaran abiertamente a los grupos guerrilleros eran señalados como objetivo de los paramilitares. Todo aquel líder social que quisiera abrir la boca para denunciar los desmanes de la guerra sucia que se estaba librando, o del injusto despojo de tierras, que muchas veces era dado por grupos paramilitares tratando de engrosar las propiedades de sus patrones; también era mandado a silenciar con la muerte.

Por otro lado, a nivel cultural, el fenómeno del narcotráfico también trajo consigo unas implicaciones que no se pueden dejar de lado. María Teresa Ronderos, en *Guerras recicladas* (2014), afirma, refiriéndose a Amalfi, Antioquia, el pueblo donde nacieron los hermanos Castaño; que la llegada de la economía coquera, importada por Fidel Castaño, trajo consigo todo un nuevo estilo de vida que tenía como base la economía del tráfico de narcóticos. Este estilo de vida incluía entre su modus operandi la ostentación exacerbada de la plata que venía entrando. La coca, al ser un negocio generalmente manejado por hombres, aunque existen casos de mujeres “patronas”, también significó una manera específica de concebir el rol de la feminidad dentro de las nuevas demandas económicas y sociales que traía consigo esta economía.

Así, los pueblos cercanos a los negocios del narcotráfico tuvieron una resignificación cultural alrededor de este modo de vida. En muchas zonas ocupadas por grandes barones de la droga y, por tanto, ocupadas también por paramilitares, era común que a los trabajadores se les pagara en dólares. Las personas querían hacer parte de esta bonanza. Las mujeres bonitas de los

pueblos, la mayoría adolescentes vírgenes, se convertían en las amantes de los capos del pueblo, quienes les pagaban sus favores sexuales con plata proveniente del narcotráfico; lo que implicó que el cuerpo de la mujer se convirtiera en un objeto de consumo más que servía para perpetuar la ostentación económica proveniente del negocio de la coca. Es necesario aclarar que, en muchas ocasiones, estos “patrones” eran simplemente peones de alguien mucho más grande que ellos. Eran ricos en las encerradas márgenes de los pueblos que habitaban y su presencia en ellos implicaba peligro para la población civil que, de todas maneras, contaba con gran cantidad de individuos prestos a ofrecerse como guardaespaldas o matones a sueldo.

*Viaje al interior de una gota de sangre* es una puesta en escena de esto que venía sucediendo. Los diferentes personajes son las abstracciones artísticas de una realidad social de los ochenta en Colombia. Se pueden ver las diferentes figuras que construyeron el entramado social de la “cultura del narcotráfico”. Se ve, por ejemplo, cómo la figura de la mujer se encausa hacia la objetivación de su cuerpo, no solo en la relación existente entre “el patrón del pueblo” y la muchacha de 16 años que es obligada por su mamá a ser su amante; sino también en el concurso de traje de baño que sucede al principio de la novela, justo antes de que lleguen los camiones blindados cargados de paramilitares a matar la población. En este mismo concurso se ve también cómo incursiona el modelo de “patronaje” –si se le puede llamar así al poder que toma la figura del narcotraficante del pueblo frente a las instituciones, que ya están corrompidas por el dinero que circula-, donde la población entera se moviliza para agradecerle a este sujeto. Aquí me parece pertinente recordar que, si bien los barones de la droga ganaron su poderío a través de la violencia, también lo ganaron debido a la implementación de obras públicas que el gobierno nunca realizaba por tener abandonadas estas zonas marginales. La figura del patrón, en ese sentido, alcanzó la importancia que tuvo porque también estableció relaciones paternas con las poblaciones en las que incursionaba –de ahí tal vez el nombre que se le otorga-. Siguiendo con ello, no es de sorprenderse que las personas del pueblo, así no estuvieran directamente involucradas con los negocios de él, o trabajaran con él, quisieran ganarse su amistad. En el concurso de belleza que narran al principio de la novela, las diferentes aspirantes, que no pasaban de los catorce años, buscaban el voto de este patrón porque significaba que él, a nombre de ellas, iba a donar una cantidad considerable de dinero para construir un puente de acceso al pueblo. De hecho, el concurso lo ganaba la niña que, gracias a su aspecto físico, lograra que le invirtieran mayor cantidad de dinero. De esta manera, el cuerpo de ellas se convertía en una mercancía de exposición

que servía como modelo económico. Su belleza era, literalmente, remunerada; lo grave de todo esto es que al asunto se prestaban las madres y los familiares de las muchachas, que veían como “normal” esta forma de proceder. Esto plantea otra problemática que apareció con el fenómeno del narcotráfico: la normalización de esta modalidad económica y la violencia que necesariamente arrastraba; violencia que no se materializaba únicamente de forma física, sino también moral y cultural, donde el medio cómo se conseguía la bonanza económica perdía importancia frente a la cantidad desorbitada de dinero entrante.

Todo esto que he venido diciendo acerca de la novela podría, fácilmente, ser expuesto dentro de un documento histórico que haga un análisis sociológico de las resignificaciones culturales del narcotráfico. Lo que da el tono a la obra novelística –sin la intención de ser reticente con el tema- es el habla de los personajes. Volviendo a la relación existente entre la muchacha de 16 años y el patrón del pueblo. Desde una mirada únicamente historicista o sociológica, lo que se haría con el caso es tomarlo como un lugar común despersonalizado. Sin embargo, al ser un personaje novelístico, necesariamente debe contener dentro de sí misma un habla ideológica que la dote de personalidad y humanidad. Los universos mentales a los que hace referencia Bajtin son, precisamente, estas palabras ideológicas que contienen los héroes en las novelas, las mismas palabras que construyen las voces que formulan el diálogo interno.

El personaje de la muchacha es clave para hilar la trama novelística. No solo porque ella, en sí misma, es una gigantescas abstracción del rol que jugaban las mujeres y las familias en este nuevo modo de cultura que se estaba imponiendo. Sino también porque su palabra ideológica dentro de la novela muestra cómo este mundo la saturaba pero, al mismo tiempo, no podía alejarse de él porque no había escape posible, solo pudo salir de ahí cuando la asesinan hacia el final de la novela, momento en el que, igualmente, se encontraba sumida dentro de esta realidad mezquina y miserable. La palabra ideológica, como lo afirma Bajtin es, necesariamente, una abstracción artística de las fuerzas centrífugas del lenguaje, eso es algo que he venido mencionando de forma reiterada. Estas fuerzas centrífugas se reflejan, no solo en el habla, sino también en los pensamientos de los héroes, que tienen una mirada particular de los hechos que suceden dentro del universo social en el que se encuentran encerrados. Así como sucede en la vida real, donde los individuos aprehenden la vida de acuerdo a vivencias contextuales que construyen su propia palabra ideológica, la cual, si se encuentra bien elaborada dentro del universo novelístico, debe ser similar a la del universo social real, ya que, de alguna manera, lo refleja; en la novela, los

individuos también construyen su posición ideológica en el mundo de acuerdo a vivencias que les son construidas dentro del universo literario. Debido a la forma cronotópica que tiene esta novela –la cual será explicada en los párrafos venideros–, la manera en que se estructura el habla ideológica está íntimamente ligada a las historias personales de los personajes principales, quienes, a partir del desplazamiento temporal en el cronotopo, cuentan sus vidas, siempre desde su propia visión ideológica de las vivencias.

Cuando se entrevistó a Daniel Ferreira, él afirmó que, aunque sus obras no conocen un lugar geoespacial determinado; es decir, no se hace alusión a ningún pueblo con nombre propio. La idea sí es que el universo novelístico logre proyectar algo de esta problemática social. El escritor asegura que lo que le da fuerza a una novela, sobretodo de esta índole, que innegablemente está atada a hechos históricos reales –a diferencia del ya citado libro *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury (2008 [1946])–, es la posibilidad de abstracción histórica que tenga el autor. En este sentido, lo importante no es, como lo pensaron algunos novelistas de La Violencia clásica, la denuncia documental vagamente encerrada en un universo que, de todas formas, parece más un espejo de la realidad; sino poder tomar los hechos repetitivos –como las masacres y los asesinatos perpetuados por los grupos armados en ese periodo– y darles una vida abstracta dentro de un nuevo universo que refleje, sin ser un mimetismo, todas esas fuerzas centrífugas del lenguaje que enriquecen el mundo social real, y las encierre dentro de un diálogo interno, artísticamente logrado. Es esto lo que Bajtin (1986) llama la artividad prosáica.

Los personajes de esta novela son constantes sociales de actores armados y civiles que vivenciaron el conflicto en diferentes partes de Colombia. Los ochenta, como ya se dijo, es un decenio que se caracterizó por la afluencia de diferentes tipos de actores que nutrieron una de las etapas más violentas en la historia de nuestro país –título que es difícil de conseguir porque, como se ha visto, sobretodo en el capítulo anterior, la historia colombiana está manchada de sangre–. Mientras que en los años anteriores el conflicto era un conflicto más bien rudimentario, alimentado por un ejército precario y unas guerrillas que vivían del robo y la fabricación hechiza de armas. Los ochentas, con la bonanza económica de la coca, con el apoyo de Estados Unidos en la lucha anticomunista y con la inmersión de las guerrillas, tanto en los negocios ilícitos, como el aumento de las vacunas y los secuestros; incidieron en que todo lo que venía sucediendo los años anteriores se magnificara y se convirtiera en una problemática que, cada vez más, involucraría de forma

activa y consciente a población civil con ganas de ganarse algo de la tajada económica que trae consigo cualquier conflicto armado.

Narrada a través de un cronotopo desplazado, busca dar cuenta de una masacre, no solo desde los hechos mismos de lo sucedido, sino también a través de devoluciones y adelantos en el tiempo que tratan de narrar la historia desde diferentes perspectivas que, al final, se fusionan para darle sentido a la obra. El tiempo y el espacio en esta novela, al igual que en *A sangre fría*, de Truman Capote (2007 [1965]), sufre de rotaciones constantes. La trama novelística comienza una y otra vez desde perspectivas diferentes, lo que permite conocer las diferentes historias de los personajes relatadas desde momentos espaciales y temporales rotativos. En términos estilísticos, la manera en que es narrada la historia, al igual que en la novela de Capote, adquiere una intriga particular. Las claves para entender el entramado se van botando de forma desordenada.

Como lo evidenció en el primer capítulo, tal como lo asegura Bajtin, el cronotopo es una parte fundamental dentro de la construcción estilística de la novela. La obra literaria, al ser un universo encerrado dentro de sí mismo, debe, por lo tanto, contar con un tiempo y un espacio que determine su existencia social marginada. La forma en que este tiempo y espacio funcionan, le da cierto tono estilístico a la novela. No es posible que exista el universo ficcionado sin estos componentes. Los personajes, los héroes de la novela, crecen y se desarrollan socialmente dentro de él. Las diferentes miradas de la trama permiten que la historia sea contada desde la perspectiva de cada personaje, que el universo socioideológico dentro del cual están inmersos se concentre de vez en vez en la palabra ideológica de cada uno. En esta obra la palabra ideológica pocas veces se confronta con la de los otros héroes, la narración es más bien un habla interiorizada de cada uno, quienes, desde el lugar que ocupan dentro del universo novelístico, dan una visión del mundo que los circunda. Estas voces personales, encerradas en la narrativa individual, se confrontan dentro del desplazamiento cronotópico, es éste el que articula la dialogalidad interna de la obra, que se da más como un ejercicio narrativo que como un ejercicio de relación entre los personajes. Sin embargo, esta dialogalidad narrativa –si es que se le puede llamar así– es la que le da la fuerza a los personajes para dotarlos de la humanidad que necesariamente debe estar presente dentro de una obra novelística.

Las tres obras de Daniel Ferreira sufren de desplazamientos temporales. El desplazamiento temporal, retomando lo que afirma Bajtin (1986) sobre la interdependencia del tiempo y el espacio en la obra novelística, necesariamente implica desplazamientos espaciales. En *Rebelión de los*



*oficios inútiles* y *Viaje al interior de una gota de sangre* estos desplazamientos espacio temporales solo se dan en términos temporales. Es decir, partiendo del argumento de Bajtin, el tiempo cambia el espacio y el espacio cambia el tiempo porque, tanto en la vida real, como en el universo literario, el espacio es dinámico con respecto al tiempo, lo que significa que, así el lugar de la acción sea el mismo en términos físicos, como es el caso de estas dos novelas, en términos contextuales se llena de significaciones de acuerdo al tiempo. De la misma manera, ocupar espacios distintos, necesariamente significa obedecer a tiempos disímiles, ya que, ni en la narración literaria, ni en la vida real, es posible que el individuo esté en dos lugares a la vez. A pesar de ello, en términos pragmáticos, se podría decir que la espacialidad en estas dos obras está definida, los hechos acontecen alrededor de los mismos lugares que adquieren significaciones diferentes de acuerdo a la temporalidad narrativa. Sin embargo, se puede entender que no existe una rotación de lugares, sino que todo acontece dentro del mismo pueblo. La primera novela de Ferreira: *La balada de los bandoleros baladíes*, por su parte, sufre de desplazamientos tanto espaciales como temporales. Ahora, aquí por desplazamiento temporal se está entendiendo, como se explicó en el primer capítulo, la narración no cronológica de la trama novelística. En toda narración hay desplazamiento temporal, de lo contrario la obra sería estática. Pero cuando esto sucede de manera cronológica, se alude a un tiempo ordinario donde los acontecimientos son sucesivos. Ferreira prefiere usar la técnica de ir desplazando el tiempo y el espacio para atender a sus necesidades estilísticas.

*Balada de los bandoleros baladíes*, como lo afirma el autor, está ambientada en la década de los noventas, trata de ser una alusión a ésta. Sin embargo, el hiperrealismo, que es la técnica usada para construir la ficción, lo que hace es sobredimensionar los cuadros de la realidad, lo que implica que los acontecimientos narrados se desborden en sordidez. Los personajes son individuos recrudescidos por una realidad tortuosa que los significa como seres humanos. De las tres novelas, es quizás ésta la más alejada de los acontecimientos sociales reales. Mientras que las dos anteriores encuentran su nacimiento en lugares e historias vivenciadas, ésta última es una abstracción gigante del clima social de la década de los noventas. Abstracción que, como ya se dijo, desborda la realidad misma y la sobredimensiona. Podría decirse que ésta es la que cuenta con personajes más complejos. Al ser abstracciones sobredimensionadas, la humanidad, como se explicó en el tercer capítulo, debe ser entendida a través del revés que la constituye. El humano como todo aquello que se dice que no es propio de la humanidad pero que, a pesar de todo está ahí y, por estarlo, necesariamente es humano.

Marco Palacios en *Entre la legitimidad y la violencia. Colombia 1875-1994* (1995), explica que la década de los noventa estuvo cargada de problemáticas sociales que se evidenciaron en la descomposición social que ahora se hacía manifiesta en las principales ciudades. Descomposición producto, o más bien herencia, de la economía del narcotráfico que había ganado fuerza durante la década anterior:

El derrumbe tiene que ver con la conjugación de la corrupción por arriba, la anomia de los pobres, el desencanto político de las clases medias, y la expansión vertiginosa del delito violento y callejero. Sobre la corrupción bastan los ejemplos de los “zarpazos” financieros de los años 80, a través del sistema bancario, o la enmarañada red de complicidades entre los *narcos* y algunos políticos bien conocidos. Poco sabemos de la anomia. Ignoramos las formas de adaptación a la ciudad de los recién llegados, aunque la regla pareció ser la migración “por etapas”: del campo a una cabecera municipal, de ésta a un municipio intermedio, de allí a uno mayor y así hacia arriba. (¿Hasta Caracas, Nueva York?). Con todo, un porcentaje elevado, quizás la mitad, dio el gran salto de la vereda al barrio de la Metrópoli.

En los años 60 sociólogos y antropólogos hablaron de “cultura de la pobreza” para designar la apatía política, la desorganización y el “marginamiento” de los nuevos pobladores latinoamericanos. Esas interpretaciones han sufrido fuertes revisiones. Hoy se acepta que los pobres de las ciudades pasan por experiencias abigarradas, inasibles en una fórmula simple, y que han demostrado enorme capacidad de sobrevivir, asimilar las reglas de juego y, al menos transitoriamente, desplegar comportamientos colectivos en defensa de sus intereses más inmediatos.

Pero el derrumbe también alude a la expansión de la criminalidad organizada, a su poder de corromper las instituciones públicas y a la impotencia estatal para frenarla (Palacios M. , 1995, págs. 325-326).

El desplazamiento forzado, producto de la guerra sucia entre diversos grupos armados en las zonas rurales, así como las reticentes masacres paramilitares perpetuadas en las zonas marginales del país, implicó que los círculos de pobreza en las ciudades principales como Medellín, Cali y Bogotá, se acrecentaran. El narcotráfico, que para este momento era todo un fenómeno económico con mucho poder en las decisiones políticas del país, desde mediados de los ochentas había trasladado la guerra rural a las ciudades. De hecho, Marco Palacios (1995) afirma que el fenómeno del narcotráfico era más de concentración urbana que rural, ya que para su debido funcionamiento no

le bastaba con la corrupción de elites medias, sino que necesitaba de la colaboración de importantes políticos y banqueros que le ayudaran a encubrir los dineros provenientes del negocio, entre otras cosas. Esto, por supuesto, no es algo que comenzó en la década de los noventa. Como se dijo con anterioridad, la expansión desordenada de las ciudades es algo que viene sucediendo, más o menos, desde los años 60, cuando la fábrica y la ciudad se convirtieron en la promesa del progreso. Sin embargo, Colombia, un país que, a pesar de esta expansión metropolitana, seguía siendo mayoritariamente rural –a pesar del largo conflicto armado, sigue contando con bastas poblaciones de campesinos-, comenzó a ver una gran ola migratoria que, como ya se dijo, obedecía más a desplazamiento forzado, a finales de la década de los setenta, extendiéndose hasta los noventa.

Aunque el autor afirma que el narcotráfico era de concentración urbana, me parece innegable que también hacía estragos en las zonas rurales, tanto así que los paramilitares, que operaban en veredas y municipios, se crearon con el fin de defender la soberanía territorial de los grandes capos de la droga. Pienso, contrariando un poco a lo que dice Palacios, quien afirma que “la criminalidad alcanzó una nueva fase organizativa con el narcotráfico, crimen típicamente urbano y de la sociedad de la hipercompetitividad capitalista” (Palacios M. , 1995, pág. 328), que, si bien, como lo he venido sosteniendo, la criminalidad sí alcanzó una nueva fase organizativa a raíz del narcotráfico, situar el problema como un crimen típicamente urbano es negar sus nefastas repercusiones en las zonas rurales; donde, la organización económica, que demandaba escoltas, prostitutas, recogedores y sembradores de hoja de coca, químicos que la procesaran en los laboratorios, entre otros puestos indispensables para que funcionara este modelo de economía ilegal, traían sus propias complicaciones a la vida social.

De hecho, *Balada de los bandoleros baladíes* logra recoger esta problemática tanto citadina como rural en las páginas de la novela. Mientras que Putamarre oscila en la guerra propia de las zonas rurales, en su oficio de recogedor de hoja de coca y paramilitar, también toma parte en robos y asesinatos urbanos, como el de la vieja, madre de la bestia, que le cuesta la libertad hacia el final de la novela. Por su parte, Malaverga representa todo lo que significó la descomposición y el crecimiento desordenado de las ciudades. Como lo señalé al principio y lo ahondaré con un poco más de precisión más adelante, la aparición de barrios marginales, donde cada quien sobrevivía como podía, implicó, al mismo tiempo, por la imposibilidad del Estado de extenderse hasta estos lugares, que las instituciones primarias, las que se encargaban de sociabilizar a los individuos dentro del orden, comenzaran a tener falencias. Como afirma Marco Palacios:

La velocidad y masividad con la que apareció y se desarrolló el nuevo modo de vida urbano sacó a flote problemas de desadaptación social, cultural y personal de las poblaciones migratorias y de sus hijos. El hacinamiento aumentó la inseguridad en las calles, así como la violencia intrafamiliar. La especulación de la tierra urbanizable y la carencia de sistemas modernos de transporte público masivo, sacaron a la luz una profunda segregación social. La ausencia o debilidad de las llamadas instituciones tradicionales (la familia, la escuela de jornada completa, el vecindario, la iglesia), sin que haya encontrado reemplazo, lanzaron a la gente al anonimato en un medio crecientemente agresivo. Por ejemplo, muchos homicidios se originan en incidentes triviales, en un insulto verbal o gestual, en una maldición. ¿Por qué es tan bajo el punto en que “salta la chispa” de los colombianos? Desde que hay estadísticas medianamente confiables, sabemos que los riesgos de ser agente o víctima de un delito contra la vida son mayores en las ciudades y entre los hombres jóvenes, desempleados o con empleos considerados de bajo status social (Palacios M. , 1995, págs. 326-327).

Este ambiente tosco y violento que se implantó, sobretodo, en las barriadas pobres, dieron vida a pandillas de adolescentes quienes, a pesar de ser anteriores a los ejércitos de sicarios, si fueron su origen. De allí salieron los ejércitos de muchachitos, quienes, por diez mil pesos, eran capaces de asesinar a quien le pidieran. Muchos de ellos serían entrenados en las escuelas de sicariato que fundaron los carteles en las principales ciudades, convirtiendo a estos niños en gatilleros profesionales al servicio del hampa y del narcotráfico (Palacios M. , 1995). Malaverga es una representación novelística de estas carencias. Habiendo crecido en un barrio marginal, así como Putamarre, nunca contó con una familia que le brindara amor y lo educara dentro de las normas sociales que organizan la sociedad.

En este punto me parece importante hacer un paréntesis para explicar el concepto de anomia que acuña Marco Palacios, el cual primero fue utilizado por el sociólogo Robert Merton. La anomía, según el sociólogo, aparece cuando, en las sociedades modernas, existen unas circunstancias dentro de las cuales se producen eventos en los que la transgresión a las normas sociales puede verse como normal. Esto se desprende de la presión social, que envía señales equívocas a los individuos con respecto a los estándares impuestos por la cultura, que lleva a que infrinjan códigos sociales. Para ello, el autor afirma: “Algunas formas de conducta divergente son tan normales psicológicamente como la conducta conformista” (Merton, 2002 [1938], pág. 210).

También pone en duda que la ecuación entre desviación y anormalidad psicológica sea cierta. Para argumentar su propuesta el autor explica que existen dos elementos de las estructuras sociales y culturales de importancia inmediata: en primer lugar, están los objetivos y metas de vida que son impulsados por la cultura; estos se relacionan con los impulsos biológicos del individuo. En segundo lugar están las regulaciones socialmente institucionalizadas para acceder a estas metas. Robert Merton, para esclarecer lo que busca explicar en su texto, usa como ejemplo la importancia del éxito económico en la sociedad norteamericana. De esta manera, según el autor, en Estados Unidos existe una contradicción entre lo que culturalmente se fija como objetivo de los individuos y las formas legítimas que existen para alcanzarlo. Lo anterior conlleva a que, como hipótesis del texto, se proponga que “la conducta anómala puede considerarse desde el punto de vista sociológico como un síntoma de disociación entre las aspiraciones prescritas y los caminos socialmente estructurales para llegar a ellas” (Merton, 2002 [1938], pág. 212).

Lo que quedó de toda una historia de conflicto armado y ausencia estatal, que sentaría las bases para que el negocio del narcotráfico fuera tan fructífero en las décadas de los 80 y 90, fue esta situación de anomia que afrontaron muchos individuos, quienes, bajo la presión que impuso la cultura del narcotráfico, dentro de la cual el consumo desmesurado y ostentoso era el modelo de vida, sobre todo para las clases humildes, fue lo que conllevó a que se convirtiera en un problema social tan desmedido. Dentro de este mismo panorama es que Putamarre, Malaverga y los demás personajes de *Balada de los bandoleros baladíes*, construyen sus universos mentales, los cuales están acompañados de una incongruencia, como lo plantea Merton, entre las metas culturales y las formas de acceder a ellas. Pero no se reduce a ello, sino que también cuentan con un andamio de violencias contextuales e intrafamiliares, que como lo afirma Palacios, sientan las bases para que la anomia se presente con mayor facilidad, normalizando los modos de vida violentos. Es por esta razón que afirmo que los personajes, a pesar de lo inhumano de su accionar, proceden orientados por impulsos racionales. Lo que buscan, a final de cuentas, es lograr posicionarse dentro de lo que culturalmente se considera “exitoso”, dejando de lado los códigos sociales que dictaminan que su forma de actuar es incorrecta. Podría decirse que el universo literario que constituye la obra es la presentación exacerbada de estos cuadros de realidad que compusieron la década de los noventa en Colombia. Por esa razón, diría yo, es que el autor afirma que esta obra es un acercamiento, sin nunca llegar a ser, la década de los noventa de nuestro país.

Es necesario tener en cuenta que el fenómeno del narcotráfico es, en sí mismo, una respuesta anómica a unas necesidades sociales y económicas que el país no estaba en posición de suplir. Los bajos niveles de educación y de oportunidades de trabajo, entre otras muchas razones de índole más personal, pero que necesariamente están ancladas en falencias sociales, fueron las que crearon el caldo de cultivo perfecto para que este negocio prosperara. No se trataba únicamente de los capos de la droga, era también toda la gente a su alrededor, que estaba dispuesta a matar, a robar, a prostituirse, a colaborar de la forma que fuera con la ilegalidad, para poder recibir parte de la tajada. Ahora, esto, a su vez, significó todo un nuevo modelo de acceso a la abundancia económica. Retomando lo que dice Marco Palacios, todo esto sumado al panorama social que implicó el narcotráfico, repercutió en una anomia a nivel familiar y personal que impulsó el cometimiento de actos sancionados por los códigos sociales que, de todas maneras, llevaban al cumplimiento –o eso se pensaba– de las metas culturales impuestas. A esto se le debe sumar la incompetencia estatal que, no solo se mantuvo ausente sino que, en muchas oportunidades, se dejó comprar, volviéndose cómplice de la problemática.

En este sentido el negocio del narcotráfico no solo recrudeció la violencia, que a diferencia de las décadas anteriores, comenzaba a inmiscuirse en las, hasta ahora, intocables elites. Sino que también significó una nueva forma de organización económica que se conformaba alrededor del tráfico de coca. Además de las repercusiones económicas y políticas, en términos sociales, la popularización de la coca y las demás drogas subproducto de ésta, como el perico, creó, en estas mismas zonas marginales de las metrópoli, así como también en las clases medias y altas, individuos narcótico dependientes que, en muchas ocasiones, terminaron engrosando las bastas masas de habitantes de calle. La drogadicción y el sicariato, así como los constantes ataques a la población civil ciudadana por parte de los carteles de la droga, que se disputaban territorios y poder político, hizo que las ciudades, que antes eran escenarios más o menos distantes del conflicto, se convirtieran en blancos importantes de éste.

Los grupos paramilitares también comenzaron a funcionar a modo de grupos de limpieza social en las ciudades:

Desde comienzos de los años 70, aparecieron en Cali, Pereira y Medellín, los *escuadrones de la muerte*, destinados a la *limpieza social*, esto es, a extirpar los llamados *desechables*: “gamines”,

pordioseros, prostitutas, homosexuales y pícaros callejeros. Este vocablo reciente indica la aparición de una clara psicología facista en sectores de las clases medias y dirigentes.

Por otra parte, la inseguridad en las barriadas y la penetración de las guerrillas, hicieron emerger a fines de los años 80, un nuevo tipo de organizaciones juveniles armadas con respaldo popular, orientadas a imponer reglas mínimas de algún tipo de orden: las milicias que, particularmente en Medellín, pusieron al desnudo, como si fuera necesario, la impotencia y, de hecho, la ilegitimidad social de los cuerpos policivos de la ciudad (Palacios M. , 1995, pág. 328).

Estos grupos, que decían defender la extrema derecha y las buenas costumbres, eran fachadas encubiertas de narcotraficantes que tenían negocios en las ollas de las ciudades. De esta manera, los barrios de tolerancia comenzaron a verse inmiscuidos dentro de esta guerra entre carteles que comandaban el microtráfico de drogas. Muchas veces, los llamados grupos de limpieza social entraban a estas zonas de tolerancia, donde se aglutinaban –y aun se aglutinan, porque no han desaparecido- adictos, prostitutas y ladrones de baja categoría, y abrían fuego para purgar la ciudad de “las lacras”. Esto, sin embargo, más que ser un intento de la ultraderecha por acabar con esta población, que es vista como un problema social. Era más bien una forma de saldar cuentas entre quienes tenían el mando en cada zona, los que, a su vez, obedecían a patrones mucho más poderosos.

*Balada de los bandoleros baladíes*, como lo afirma Daniel Ferreira en una entrevista (AVN, 2016), es una alusión a este escenario social de los noventa, sin llegar a ser nunca una fotografía de él. Volviendo a las abstracciones sociales que hace la literatura, esta novela es la abstracción del panorama social desde las vivencias personales de unos individuos que sobredimensionan esta realidad. En cuestiones de estilística literaria, como lo afirma Ferreira en la entrevista citada más arriba, la exacerbación de la realidad que se utiliza en esta novela, el “hiperrealismo”, como lo designa el autor, tiene como finalidad presentar una problemática que se entiende bajo la óptica de lo humano en lo inhumano. Como lo mencioné en el tercer capítulo, este revés de humanidad que poseen los personajes, es al mismo tiempo, una respuesta humana y racional a una serie de situaciones que se les presentan.

Putamarre, uno de los personajes alrededor de los cuales gira la trama, es un personaje que tuvo que atravesar por todo lo que significó el desborde de violencia que se vivió en los noventa. Esto hizo que, como individuo, significara los sucesos de un modo determinado. Retomando otra vez lo que plantea Bajtin (1986) acerca del habla de los héroes, la forma en que ésta se construye

como diálogo interno, tiene que ver con los hilos dialogales vivos con los que tropieza el autor en su vida social real. Pues bien, tratándose de una exacerbación de este entorno social real, la manera en que la palabra ideológica dialoga dentro de esta novela, está cargada de una visión pesimista y miserable del entorno social real. Ahora bien, el universo novelístico dentro del cual se encierra a los personajes, por tratarse de un universo necesariamente miserable, aparece como una constructo normalizado de lo que no debe ser normal. De ahí que los personajes no cuestionen, dentro de su existencia ideológica, el entorno violento dentro del que se encuentran inmersos.

Volviendo a Putamarre, este personaje, no solo es la construcción ideológica de la amoralidad y el desgaste social que tiene como consecuencia el conflicto armado. Sino que también es la representación poética de cómo la economía de la coca se fue adueñando de diferentes espacios de la vida nacional. Este personaje, que pasó por ser sicario, recogedor de coca, paramilitar, mercenario en el extranjero y ladrón de casas –profesión que desarrolló con su amigo Malaverga-, es el reflejo distorsionado, la abstracción artística, de muchas formas de adherirse a la economía y las formas de trabajo que se derivaron del narcotráfico. Es, al mismo tiempo, la secuela social que deja este modo de vida. La normalización de esta forma de proceder, que encuentra raíces en una sociedad violenta y desalmada, es lo que produce individuos que son capaces de cotidianizar estas formas míseras de afrontar la existencia.

Ahora bien, es necesario recordar que todo esto que se dice hace parte de un ejercicio sociológico que se hizo con el objetivo de entender bajo qué situaciones sociohistóricas un autor edifica su obra. Como mencioné al principio de este capítulo, el conocimiento histórico enriquece el análisis de la obra porque permite entenderlo bajo una óptica que reboza la simple estilística literaria como un estudio de construcciones meramente artísticas del lenguaje; que es, precisamente, lo que critica Bajtin. Esto no significa, bajo ninguna circunstancia, que Putamarre sea el reflejo literal de cómo el narcotráfico se infiltró en diferentes esferas económicas, lo que, a su vez, impacto en la cotidianidad de las personas. Es, más bien, la abstracción de esto condensada en un personaje que, por supuesto, debe contar con la particularidad de poseer una palabra ideológica atada a estas cuestiones. La palabra ideológica de los personajes de esta novela, lo que los llena de humanidad, es precisamente el acomodamiento natural que le dan a la violencia. Como sucede muchas veces dentro de nuestra cotidianidad social, aunque cada individuo real cuenta con una o unas palabras ideológicas que comprenden nuestra forma de entender la vida, y que están atadas a nuestras vivencias particulares; pocas veces esta realidad cotidiana es cuestionada, en términos



pragmáticos, estar cuestionándonos constantemente por qué nuestra existencia es de una manera y no de otra, por qué debemos vestirnos para salir a la calle, por qué nos relacionamos de una forma y no de otra con los demás individuos, llevaría a que los acuerdos sociales bajo los cuales funciona la sociedad no cumplieran su cometido. Del mismo modo, cuando se crea un universo literario, una de las características que debe llenar ese universo poético, es la posibilidad de construir unos personajes que habiten dentro de él como nosotros habitamos dentro del nuestro.

### 5.2) *Análisis de construcción de la obra a la luz de los postulados de Mijael M. Bajtin.*

Como se ha venido diciendo a lo largo del texto, la novela tiene la particularidad de construirse bajo la influencia directa de contextos sociales reales, es una representación de la palabra viva existente dentro de estos contextos y la imita dentro de su diálogo interno. Sin embargo, al ser la parodización de los hilos dialogales vivos bajo la perspectiva de un ser humano: el autor, la novela incluye dentro su constructo una mirada específica del entorno social real. En ese sentido, podría decirse que el análisis de la obra obedece a dos fases: la primera de ellas, que compete a las categorías de *Lenguaje oneninguiano* y *Lenguaje ideológicamente pletórico*, tiene que ver con la visión que da el artista del mundo social real que lo circunda. La segunda de ellas, que fue explicada en el subtítulo anterior y que será retomada más adelante, tiene que ver con la manera en que el autor recoge esta visión personal del mundo y la convierte en un universo ficticio, encerrado dentro de sí mismo. Me parece importante recordarle al lector cual es la definición de cada categoría, tal cual fueron especificadas en la metodología:

- *Lenguaje oneninguiano*: es el lenguaje de una corriente y una contemplación del mundo. Plantea que el autor no es neutral en su representación artística. El término “lenguaje oneninguiano” proviene de la novela Eugenio Onegin de Pushkin, en la cual el autor lo que intenta hacer es construir una ficción donde se narre su posición individual dentro del mundo. Eugenio, el protagonista, es el mismo Pushkin, pero introducido en un mundo ficticio donde su realidad es mimetizada y adornada por la estilística del lenguaje. En ese sentido, la novela aparece como un sistema de lenguajes que se interpretan dialogalmente, no como una lengua única. “Las imágenes de los lenguajes son inseparables de las imágenes de las ideologías y de

sus portadores vivos, hombres que piensan hablan y actúan en una situación social e históricamente concreta” (Bajtin M. M., 1986, págs. 478-479).

- *Lenguaje ideológicamente pletórico*: El lenguaje ideológicamente pletórico dentro de la novela hace referencia a la concepción del mundo que se plasma dentro de la obra literaria. Es una opinión concreta que garantiza el máximo de comprensión mutua en todas las esferas de la vida ideológica. Este lenguaje ideológicamente pletórico es una abstracción de lo que Bajtin define como la descentralización del lenguaje único, el cual actúa dentro de la diversidad lingüística real y niega las fuerzas centrípetas del lenguaje, que buscan crear discursos únicos y centralizados de sociopolítica y cultura.

Tanto el *lenguaje oneninguiano*, como el *lenguaje ideológicamente pletórico* contienen dentro de sí mismos la visión personal que da el artista a la obra de acuerdo con su posición en el mundo ideológico. Como lo defino más arriba, el *lenguaje ideológicamente pletórico*, hace referencia a una concepción del mundo que existe porque hay alguien que la plasma. Esta forma de concepción del universo social, por supuesto, está atada a lugares dentro del entramado social, lo que hace que no sea una representación neutral del lenguaje vivo, que es lo que se plantea desde el *lenguaje oneninguiano*. A lo largo de este trabajo me he preocupado por reconstruir, por un lado la trayectoria estilística de la literatura colombiana, para, a partir de allí, ver, bajo los postulados de Bajtin, qué debe contener una obra novelística para ser tomada como un producto artístico; y por el otro, el contexto social y político que le dio vida a lo que he decidido llamar “novela del conflicto armado”. Dentro de estas reconstrucciones académicas de la formación de la novela en Colombia, tanto desde su mirada artística, como desde su mirada contextual, es que se entiende la apuesta analítica de Bajtin que, como he intentado evidenciar a lo largo de todo el trabajo, busca que la novela sea entendida dentro de sus complejidades históricas, sociales y artísticas; lo que se aleja completamente de la mirada tradicional de la estilística del lenguaje. El segundo componente de análisis, el cual retoma las categorías anteriormente definidas, se aproxima más al componente sociopolítico del análisis contextual de la obra.

Ahora bien, volviendo a la obra de Daniel Ferreira, en el subtítulo anterior de este mismo capítulo quise hacer un parentesis entre el panorama social que se vivía en Colombia en las décadas que, según el autor, sirvieron como influencia a su obra, y el contenido de la misma. Ahí intente

mostrar, retomando las categorías de *Palabra ideológica* y *dialogalidad interna*, cómo se contruye estilísticamente una obra haciendo abstracciones del entorno social. Sin embargo, como lo afirma Bajtin, el análisis debe ser llevado a través de una apuesta metodológica que conduzca a entender la novela a través de la hibridación de las dos corrientes analíticas que propone el filólogo: la sociológica y la estilística. En ese sentido, las dos categorías usadas en el subtítulo anterior, las cuales obedecen más a cuestiones de estilística –cómo el autor construye los universos internos– deben encontrar un puente que las conecte con el *lenguaje oneninguiano* y el *lenguaje ideológicamente pletórico*, los componentes sociohistóricos que engloban la visión del autor. Ese puente es la visión misma que se plantea desde la obra sobre la realidad.

Esta mirada, sin embargo, no se haya de manera explícita. Bajtin afirma que la novela refleja “la intensión refractada del autor”, esta refracción existe gracias a la correlación de dos voces: la del autor y la del héroe, las cuales están dialogadas internamente. Esto no significa que el autor entre a operar como un héroe más dentro de la obra, ni siquiera significa que el autor funcione a modo de narrador y que, el tinte narrativo, represente la intención autoral explícita (se sabe que hay muchas novelas que se narran en primera persona); lo que significa es que las intenciones representativas del autor, su *lenguaje ideológicamente pletórico* y su *lenguaje oneninguiano* se encuentran estilísticamente presentes en el habla del héroe, de los héroes, que refractan la intensión ideológica del autor; le dan vida a través de los mundos ideológicos y la manera en que estos son parodiados. Para entender esto el lector puede imaginarse un diamante que refracta haces de luz. La luz, como la intención del autor, choca con el diamante, el diamante recoge la luz y la proyecta en diferentes colores, creando muchas refracciones de esa luz que inicialmente entró. De la misma manera, la intensión del autor entra en la novela, la cual la recoge y la proyecta de diferentes maneras y colores en las voces de los héroes hablantes y sus mundos ideológicos. Es así como entran a operar las categorías de las que hemos venido hablando, existen en la novela como un hecho refractado en los héroes, que se construye en la estilística de la novela.

Teniendo en cuenta lo que he venido diciendo, ahora pasaré a explicar cómo es que las tres novelas de Daniel Ferreira logran aglutinar dentro de su estilo narrativo lo que propone Bajtin. Hay algo que se debe tener en cuenta antes de que haga esto. Bajtin, en su tiempo, analizó las obras de los grandes novelistas rusos y franceses clásicos. En el libro *Problemas literarios y estéticos* (Bajtin M. M., 1986), en algunos capítulos hace un paseo por obras épicas, como las Homéricas, para ilustrar cómo es que ha cambiado la modalidad estilística y de qué manera se diferencian

estos escritos de la novela contemporánea. Pensar que una obra colombiana como la de Ferreira llena a cabalidad lo que propone Bajtin resulta un poco ridículo, esto en primer lugar, porque uno de los grandes objetos de estudio del filólogo fue Dovstoyevski, quien logró crear toda una nueva forma de escribir novela, construyendo unos personajes profundamente densos en lo que a su psicología respecta. De esta manera, intentar hacer lo mismo con obras como la de Ferreira sería un ejercicio abyecto. Lo que busco con este trabajo es, más bien, abstraer a groso modo lo que plantea Bajtin en su análisis novelístico para poder entender cómo es que la literatura del conflicto armado se erige sobre unas bases estilísticas y sociológicas que le dan vida. Todo esto tomando la obra de Ferreira y la entrevista que se le hizo, gracias a la última es que se puede entender mejor cómo se proyecta el *Lenguaje oneninguiano* y el *Lenguaje ideológicamente pletórico*.

Recordando aquello de la refracción del habla del autor en los héroes, podemos ver cómo el *Lenguaje oneninguiano* y el *Ideológicamente pletórico*, cobran vida dentro del universo novelístico. En una entrevista que se le realizó a Daniel Ferreira, él aseguró que la obligación del escritor es recordar. En la entrevista que yo le hice le mencioné esta respuesta. En ese momento él me dijo que fue algo que respondió de paso. A pesar de eso, sí cree que las personas se la pasan recordando cosas. Que la vida que conocemos se encuentra sostenida sobre recuerdos que, muchas veces, guardamos a preferencia (recordamos solo aquello que consideramos que valga la pena recordar). En lo que a los escritores respecta, las novelas, según él, por lo general nacen de estos recuerdos. La pentalogía de Colombia, de la cual lleva escritas las tres novelas aquí mencionadas, es un intento de Ferrerira por exorcizar los recuerdos, que para él son demonios, de lo que tuvo que ver cuando era niño en su pueblo San Vicente de Chucurí, el cual, como mencioné de pasada al principio de este capítulo, ha sido un foco importante del conflicto armado en el país. En la entrevista, con respecto a *Rebelión de los oficios inútiles*, pero también a las demás novelas, dijo lo siguiente:

Bueno, pues, lo que le venía diciendo. Rebelión de los oficios inútiles en efecto es una novela que, digamos, eh, recoge como historias del pueblo. Digamos, mi infancia. Lo que yo recuerdo de niño. Ehhh... San Vicente de Chucurí es un pueblo, yo nací en los 80's, y siempre estuvo bien alimentado por la violencia. Había veces que yo salía y veía cadáveres, cada fin de semana teníamos que ir a velar a alguien en la iglesia del pueblo, o, o... pasaban patrullando militares. Yo no viví los 70's. Sin embargo la historia de una toma que se cuenta en Rebelión, eh, es una historia que me contó mi mamá, que me contó mi abuelo, que me contó mucha gente y, y, digamos que esa es

una historia del pueblo, como algo, algo que todo el mundo recuerda. Como esta gente que, que, que está haciendo lo que todos piensan que es inútil, pero que es lo que sostiene como la vida; eh, se tomaron unas tierras de un hacendado que estaba cayendo en desgracia y... Bueno, además hay que tener en cuenta que los 70's, pues fue como una década en la que se estuvo en constante estado de sitio. Entonces los derechos civiles se perdieron completamente, y... Pues, digamos, lo que yo pienso que hacen las novelas con respecto a la historia es como abstraer grandes acontecimientos que se vuelven una constante histórica. Entonces, eh, Rebelión de los oficios inútiles cuenta muchas historias condesadas en una. Si bien, eh, si es una historia que estaba anclada en algo que pasó en mi pueblo... también es algo que pasó en muchos pueblos de Colombia, o sea, en los 70's esto era normal, que a la gente se le callara que... Entonces, eh... yo creo que, que, que el escritor, o la persona, puede escoger la historia que valga la pena contar. No hay como una historia que valga la pena contar, pero, sí creo que las ficciones en los libros están, están, están cargadas, no del archivo histórico literalmente hablando. Como que el autor coja el archivo y lo introduzca en el libro, pues en la novela, porque entonces pues, en la novela, ya no sería una ficción, sino que sería como una constante, como... vuelta a mirar qué pasó ¿Si? Y entonces tendría que estar lleno como de pies de páginas y no, o sea, lo que le venía diciendo, una novela es un universo encerrado dentro de sí mismo y se debe entender dentro de sí mismo. ¿Que las novelas tienen guiños históricos? Sí, seguramente, Y, más que guiños son abstracciones, son como esa historia que se repite, que se puede plasmar como en un universo ficticio (Ver anexos).

Si se tiene en cuenta lo que responde el autor con respecto a cómo entra su propia visión a operar en la obra, se puede entender la manera en que funciona la refracción de la posición del autor en el universo novelístico. Como Ferreira lo afirma en el extracto de entrevista que acabo de citar, sus novelas son memorias elegidas por él. En el caso concreto de *Rebelión de los oficios inútiles*, si bien, como él lo asegura, no vivió en los 70's, que es la década en la que aconteció esta historia, si tiene una mirada específica con respecto a los hechos sucedidos, esta mirada es la que es proyectada de forma refractada por medio del habla de los héroes, que le dan vida al universo parodiado.

Lo mismo aplica para otras novelas del conflicto armado, por ejemplo *La novia oscura* de Laura Restrepo. Aquí se narra la historia de una prostituta, Sayonara, que llegó pequeña a un barrio de tolerancia en una ciudad petrolera llamada La Torá, con la ilusión de “que la hicieran puta”. La novela es construida sobre las bases de una investigación periodística real sobre los desmanes de la Tropical oil company en Barrancabermeja, que realizó la escritora y periodista para Ecopetrol

(Chacón, 2016). Sin embargo, del trabajo realizado con una comunidad de prostitutas en el barrio de tolerancia de la ciudad, salió la idea para construir esta ficción novelística. Aquí, al igual que en *Rebelión de los oficios inútiles*, que también tiene un trabajo de campo de fondo, se puede evidenciar cómo es que se construyen universos novelísticos independientes pero que, aún así, se encuentran basados en acontecimientos reales. Ahora, la reconstrucción de estos universos, al ser elaborados por una persona: el autor, contienen entre sus hilos dialogales la visión de quien los crea, la cual, como ya se dijo, no es una visión objetiva. Esta es la que se refracta en el habla de los héroes.

Retomando lo que se explicó en el subtítulo pasado de este mismo capítulo, el universo interno de la novela es un universo que funciona únicamente si se entiende dentro de sí mismo, si los personajes logran estar lo suficientemente bien caracterizados como para condensar dentro de su existencia poética la complejidad del mundo social real. Ahora bien, la *palabra ideológica* y la *dialogalidad interna* que tanto se mencionó en el subtítulo anterior, son los diamantes a través de los cuales la posición del artista-novelistas es refractada. Esta posición, como lo afirma Bajtin, tropieza con los hilos dialogales vivos que le dan vida a la novela. Nuevamente, como lo hice con el *Lenguaje oneninguiano* y el *Lenguaje ideológicamente pletórico*, me parece pertinente recordar cuáles son las definiciones de *Palabra ideológica* y *dialogalidad interna*, tal como fueron determinadas en la Metodología:

- *Palabra ideológica*: La palabra ideológica, tanto en la novela como en la cotidianidad, es el opuesto a la palabra autoritaria. Es una palabra internamente convincente que tiene un papel decisivo en el desarrollo ideológico de la conciencia individual. Dialoga con la palabra ajena y se concede nuevas interpretaciones. Es una estructura semántica abierta que, dependiendo del contexto, puede generar tipos de sentido actualizados. Plantea que para poder entender la palabra, las diferentes lenguas descentralizadas, es necesario dialogar con ella y penetrar en su sentido ideológico. De acuerdo a esto, la palabra ideológica lo que plantea es la realización de una comprensión dialogal.
- *Dialogalidad interna*: La dialogalidad interna hace referencia a todas aquellas lenguas sociales e ideológicas que se encuentran condensadas y encerradas dentro de la novela. Bajtin afirma que el lenguaje natural, cotidiano, el que se usa a diario,

está cargado de dialogalidad, la cual se define como los diferentes lenguajes sociales, las diferentes expresiones que surgen dentro de un mismo lenguaje. Lo que crea diferentes horizontes socioideológicos que van de la mano de la palabra viva. Ahora bien, la dialogalidad interna de la novela es una actitud hacia la palabra ajena dentro de la obra de arte. Está ubicada dentro de las tareas del estilo y consiste en dramatizar la interorientación dialogística. Se convierte en el hecho de la palabra misma, la anima y la dramatiza internamente en todos sus momentos.

Lo que intenté hacer en el subtítulo anterior de este capítulo fue explicar, partiendo del contexto sociopolítico, cómo se construye el universo literario. Como lo he repetido a lo largo del trabajo, este universo encerrado dentro de sí mismo, es una parodia del mundo real que tiene como argumento principal los universos ideológicos de los héroes, los cuales recrean la palabra viva, la cual necesariamente es una palabra ideológica, ya que se ubica dentro de las fuerzas centrífugas del lenguaje. El puente que existe entre el momento sociohistórico y la manera en que estilísticamente está escrita la obra, es el *Lenguaje oneninguiano* y el *lenguaje ideológicamente pletórico*, los cuales, como ya se dijo, se proyectan de forma refractada a través del habla del héroe. Para lograr construir este puente es importante tener en cuenta cómo funciona la artividad prosáica. A continuación recordaré la definición que se dio en la metodología:

- *Artividad prosáica*: La artividad prosáica le da tono estilístico a la novela. Surge de manera consciente en un momento histórico específico, dentro de un medio socialmente determinado. Tropieza con los hilos dialogales vivos, por lo que va muy de la mano con la dialogalidad interna, ya que surge de estos diálogos sociales. Por esa razón, se convierte en participante activo dialogal social. Es la que le da el tono estilístico a la novela

La *artividad prosáica*, es el elemento que conecta la carga estilística, es decir los componentes propios del estilo narrativo de la novela (el cronotopo, el narrador, la manera en que se proyectan los personajes), con los componentes sociohistóricos (el contexto dentro del cual se construye la obra). Es gracias a ella que se logra edificar un canal conductor que termina por construir el universo internamente dialogal que es la novela, el cual, como ya se dijo, se compone

principalmente de la palabra viva, interpelada y dialogizada por los héroes; quienes existen gracias al cronotopo, el cual es artífice de la espaciotemporalidad que tiene la novela. La *artividad prosáica* es, en términos simples, el estilo por medio del cual se narra la novela. Como se menciona, este estilo muchas veces se encuentra permeado por el contexto social del autor. Este contexto, sin embargo, es difícil de precisar. Si bien se le puede encerrar dentro de un momento sociopolítico que lo explica en términos históricos, como se hizo aquí; existen otro tipo de influencias que solo se pueden conocer si se habla directamente con el autor. Por ejemplo, en el presente trabajo se sabe que, para poder lograr el cronotopo desplazado de las novelas, Ferreira tuvo como influencia a Faulkner y a Capote, eso es algo que solo se pudo saber por medio de la entrevista. A lo que voy con esto es que reconstruir este puente que conecta el contexto inmediato con la forma estilística del producto artístico final es muy complejo, por lo que posiblemente, incluso conociendo la opinión del autor con respecto a su propio trabajo, me pude quedar corta.

Es por esa razón que es tan importante, al menos en términos académicos, como sucede en la presente investigación, conocer tanto los conceptos por medio de los cuales se construye estilísticamente hablando una obra literaria, como lo son el cronotopo y el habla de los héroes, los cuales fueron abordados en el subtítulo anterior; así como el contexto social dentro del cual el autor produjo la obra, el cual cuenta con palabras ideológicas materializadas en hombres hablantes reales y dialogalidades vivas, aquí el escritor actúa como un hombre hablante más. Este habla ideológica que posee dentro del mundo social, el cual será parodiado en la obra novelística, es la que es refractada a través de la voz de los héroes. Por esta razón, la novela es una parodización del mundo social. Sin embargo, esta parodia, al estar refractando una posición ideológica, entre las muchas que conforman el mundo social, no es una representación objetiva, sino que está cargada de formas de entender la sociedad. En el caso concreto de la obra de Ferreira, por ejemplo, el universo literario no deja de ser una crítica a la violencia vivida; violencia, que como bien lo afirma el autor, es exorcisada por medio del ejercicio catártico que es la escritura.



## *Conclusiones*

*“La discordancia en la descripción de los acontecimientos históricos, evidente en mi obra con respecto a los historiadores, no se trata de una discordancia casual; pero era inevitable. El historiador y el artista, al describir una época histórica, tienen delante objetos muy diferentes.”*

*Leon Tolstoi, apéndice a La Guerra y la paz (1985 [1861], pág. 579)*

En el apéndice del libro *La guerra y la paz* (1985 [1861]), el cual fue publicado años después de que saliera a la venta la novela, pero las editoriales lo incluyen al final, Tolstoi hace algunas consideraciones con respecto a su obra. Entre estas consideraciones el autor habla acerca de la diferencia que él encuentra entre el trabajo del historiador y el trabajo del artista que construye una novela con bases históricas. Por ejemplo, al respecto de los personajes Tolstoi dice lo siguiente:

(...) Se equivocaría el historiador que tratara de presentarnos a un personaje histórico en su totalidad, con toda la complejidad de sus relaciones en todos los aspectos de la vida. De la misma manera, erraría el artista que nos presentara un personaje siempre en su significado histórico (...).

Para el historiador, que narra las acciones de un personaje enderezadas a un determinado objetivo, existe el héroe. Para el artista, que expresa las relaciones del mismo personaje con todos los aspectos de la vida, no puede ni debe existir el héroe, sino el hombre.

El historiador se ve obligado (incluso a veces alterando la verdad) a hacer converger todos los actos de un personaje histórico en una idea, que él ha representado en ese personaje. Por el contrario, el artista, en el solo relieve de esa idea única, ve una discordancia con su objetivo y únicamente se empeña en comprender y mostrar no al personaje famoso, sino al hombre (Tolstoi 1985 [1861] pág. 579).

Las consideraciones que hace Tolstoi con respecto al funcionamiento del personaje dentro del entramado novelístico, son bastante cercanas a lo que he venido exponiendo a lo largo de este

trabajo. El personaje como un hombre cargado de disposiciones sociales, un individuo que, por el hecho de ser humano, converge dentro de sí mismo todas las contradicciones con las que contamos las personas en el mundo real. Aunque Bajtin y Tolstoi difieren con la forma en que denominan al personaje, mientras que Bajtin sí lo llama héroe “el héroe de la novela”, y Tolstoi asegura que debe ser nombrado únicamente como un hombre, sin sacarlo que de la cotidianidad que esto implica, es decir, sin tratar de hacerlo lucir como un ser con ideas superiores; el trasfondo que los dos retoman con respecto a la construcción artística del personaje es la misma: lograr que, dentro de la obra, los personajes cuenten con un universo mental complejo que los logre posicionar como verdaderos hombres dentro del universo ficticio dentro del cual se encuentran inmersos.

Ahora bien, con respecto a la obra de Daniel Ferreira, que fue usada como objeto de estudio en el presente trabajo. Hay que tener en cuenta que la narrativa no es comparable con la de Tolstoi, no solo porque *La guerra y la paz* es denominada como “la gran novela rusa del siglo XX”, sino también porque las temáticas, aunque estén situadas dentro de contextos violentos, son completamente diferentes. Entonces ¿por qué traer a colación a Tolstoi ahora, que estoy por finalizar mi exposición? Me parece que la manera en que el escritor explica la diferencia existente entre el trabajo historiográfico y el artístico es bastante pertinente para concluir este trabajo, que a lo largo de sus páginas ha intentado mostrar la novela de la violencia en Colombia, tomando como exponente a Daniel Ferreira –sin que esto signifique que sea el escritor más importante-, como una elaboración que, si bien es artística, se encuentra anclada en cuestiones sociales e históricas de las cuales el autor no puede escapar. Al igual que como Tolstoi lo afirma en otro fragmento de su apéndice que, por cuestiones de espacio no podré citar aquí, la novela, cuando contiene dentro de sus páginas momentos históricos, como sucede con la novela del conflicto armado, que necesariamente retoma sucesos reales, sí contiene algún tipo de investigación histórica. Sin embargo, esta investigación, como también lo menciona Ferreira en la entrevista (ver anexos), no puede hacerse evidente dentro de la narración porque entonces perdería su riqueza artística.

Para terminar mi trabajo me gustaría decir que analizar y entender cómo se construye la novela –cualquier novela- dentro de un contexto social e histórico es demasiado complejo. La novela es una mirada particular a un suceso que, sea o no real, refleja una realidad. Por ejemplo, las novelas de Dostoievski, sin buscar hablar de una guerra que sí sucedió, como es el caso de *La guerra y la paz*, logran reflejar la sociedad rusa de su momento, tal como él la entendía. Sin

embargo, lo complejo de entender la novela, regresando sobre ese punto, no es solo el hecho de que se debe comprender la mirada del autor, sino que ésta debe ser tomada en cuenta dentro de lo que Bajtin denomina la “intención refractada del autor”, la cual fue explicada con anterioridad. Analizar la novela es ponerse en la tarea de ver cómo el habla de los héroes, compleja en sí misma, forma un diálogo cerrado que mimetiza la sociedad pero que, al mismo tiempo, tiene como trasfondo una intención personal: la del escritor.

Por supuesto este trabajo se queda corto en entender toda la complejidad de lo que es la novela del conflicto armado en Colombia, de entender todas las formas y todas las miradas que, desde la literatura, se le han hecho a este fenómeno. Este trabajo es solo un primer acercamiento que espero seguir enriqueciendo a lo largo de mi vida académica, la cual deseo encaminar al estudio de la literatura a través de la sociología. Los dos ejes investigativos que le dieron vida a este trabajo los determiné teniendo en cuenta los planteamientos de Bajtin, se trata del eje histórico, al cual le dediqué un amplio capítulo donde intenté resumir a zancadas lo que ha sido el conflicto armado en Colombia, sus causas y sus mutaciones a lo largo de los muchos años que lleva sucediendo; el otro eje es el eje dedicado al autor como producto social, pero también como artista. En este eje no se podía dejar por fuera la palabra del autor, la palabra de Daniel Ferreira, quien escribió las novelas que usé como objeto de estudio. La conjugación de estos dos ejes, usando como esqueleto teórico las afirmaciones de Bajtin, hicieron posible un análisis mixto de la novela, donde convergen, tanto la mirada estilística, como la mirada sociológica, que está atada a la mirada histórica. El camino que queda por recorrer es largo, espero que este haya sido un buen comienzo.

## ***Bibliografía***

- Alape, A. (1989). *Las vidas de Pedro Antonio Marín, Manuel Marulanda Vélez, Tirofijo*. Bogotá : Planeta.
- AVN, A. V. (5 de Julio de 2016). *Literatura y violencia, Daniel Ferreira, Perfil*. Obtenido de La balada de los bandoleros baladíes : <http://labaladadelosbandolerosbaladies.blogspot.com.co/2012/02/literatura-y-violencia.html>
- Bajtin, M. M. (1979 [2005]). *Problemas de la poética en Dostoyevski*. México D.F: Fondo de cultura económica.
- Bajtin, M. M. (1986). *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Arte y literatura.
- Behar, O., & Behar, C. A. (2012). *El caso Kelin. El origen del paramilitarismo en Colombia*. Bogotá: Ícono.
- Bradbury, R. (2008 [1946]). *Crónicas marcianas*. España: booket.
- Campos, G. G., Borda, O. F., & Luna, E. U. (1963 [2010]). *La violencia en Colombia Tomo I*. Bogotá: Punto de lectura.
- Camus, A. (2011 [1947]). *La peste*. Colombia: De bolsillo.
- Capote, T. (2007 [1965]). *A sangre fría*. Barcelona: Anagrama.
- Chacón, E. (7 de Septiembre de 2016). *Tras las huellas de Sayonara*. Obtenido de El Tiempo: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-956557>
- Duncan, G. (2006). *Los señores de la guerra. De paramilitares, mafiosos y autodefensas en Colombia*. Bogotá: Planeta.
- Echeverría, R. G. (1990 [1998]). *Mito y Archivo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (1995). *Interpretación y sobreinterpretación*. España: Cambridge University Press.
- Faciolince, H. A. (2007 [2003]). *Angosta*. Bogotá: Planeta.
- Faciolince, H. A. (2012 [2006]). *El olvido que seremos*. Bogotá: Planeta.
- Faulkner, W. (2015 [1929]). *El ruido y la furia*. Colombia: De bolsillo.
- Ferreira, D. (2014). *La balada de los bandoleros baladíes*. Cuba: Arte y literatura.
- Ferreira, D. (2014). *Viaje al interior de una gota de sangre*. Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Ferreira, D. (2015). *La rebelión de los oficios inútiles*. Bogotá: Alfaguara.

- Gardeazábal, G. Á. (2009 [1972]). *Cóndores no entierran todos los días*. Bogotá: Red Alma Mater.
- Goldmann, L. (1971). La sociología y la literatura: Situación actual y problemas de método. En L. Goldmann, J. Leenhardt, G. Pospelov, U. Eco, G. Lukács, G. Mouillaud, & M. Waltz, *Sociología de la creación literaria* (págs. 10-43). Argentina: Nueva Visión.
- Hemingway, E. (2005 [1940]). *Por quien doblan las campanas*. Bogotá: Edigrama.
- Histórica, C. N. (2010). *La rochela. Memorias de un crimen contra la justicia*. Bogotá : Taurus.
- informal, P. (15 de Julio de 2016). *La balada de los bandoleros baladíes* . Obtenido de Novela hiperrealista, La balada de los bandoleros baladíes:  
<http://labaladadelosbandolerosbaladies.blogspot.com.co/2011/04/novela-hiperrealista.html>
- Leongómez, E. P. (1992). *Las Farc (1949-1966) De la autodefensa a la combinación de todas las formas de lucha* . Bogotá: Tercer mundo editores.
- Llosa, M. V. (1989). La verdad de las mentiras. En M. V. Llosa, *El autor y su obra* (págs. 9-20). Madrid: Universidad Complutense.
- Lukacs, G. (1968). Del prologo a "Historia evolutiva dle drama moderno"; El problema de la filosofía de la Historia de las formas; Relatividad y significado filosófico-histórico de la Novela; ¿Tendencia o partidismo? En G. Lukacs, *Sociología de la literatura* (págs. 68-117). Barcelona: Península.
- Márquez, G. G. (1984 [2014]). *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra.
- Márquez, G. G. (2001 [1962]). *Los funerales de la mamá grande*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Márquez, G. G. (2016 [1959]). Dos o tres cosas sobre "la novela de la violencia". *Arcadia*, <http://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/dos-tres-cosas-sobre-la-novela-de-la-violencia/36312>.
- Mena, L. I. (1978). Bibliografía anotada sobre el ciclo de la Violencia en la literatura Colombiana. *Latin American Research Review*, 13(3), 95-107.
- Mendoza, M. (2007). *Satanás*. Bogotá: Planeta.
- Merton, R. (2002 [1938]). VI. Estructura social y anomia. En R. Merton, *Teoría y estructura social* (págs. 209-239). México: Fondo de Cultura Económica.
- Offstein, N. (2003). An Historical Review and Analysis of Colombian Guerrilla Movements: FARC, ELN and EPL. *Desarrollo y sociedad*, 99-142.
- Palacios, M. (1995). *Entre la legitimidad y la violencia. Colombia 1875-1994*. Bogotá: Norma.
- Palacios, P. C. (2012). La ambivalente relación entre el M-19 y la ANAPO. *ACHSC*, 240-259.

- Pécaut, D. (31 de Julio de 2016). *Una lucha armada al servicio del statu quo social y político*.  
Obtenido de Mesa de conversaciones para la terminación del conflicto y la y la  
construcción de una paz estable y duradera en Colombia:  
<https://www.mesadeconversaciones.com.co/ensayo/daniel-p%C3%A9caut>
- Pécaut, D., & Gonzales, L. (1997). Presente, pasado y futuro de la violencia en Colombia.  
*Instituto de desarrollo económico y social*, 891-930.
- Posada, A. R. (2009). *Guerreros y campesinos. El despojo de la tierra en Colombia*. Bogotá:  
Norma.
- Pouliquen, H. (2011). *El campo de la novela en Colombia, una introducción*. Bogotá: Instituto  
Caro y Cuervo.
- Pushkin, A. (2000 [1837]). *Eugenio Oneguín*. España: Cátedra.
- Restrepo, L. (1995). *Dulce compañía*. Bogotá: Norma.
- Restrepo, L. (2001). *La multitud errante*. Bogotá: Planeta.
- Restrepo, L. (2004). *Delirio*. Barcelona: Alfaguara.
- Restrepo, L. (2007). *La novia oscura*. Bogotá: Alfaguara.
- Restrepo, L. (2014 [1995]). *Historia de un entusiasmo*. Bogotá: Punto de lectura.
- Rodríguez, O. Y. (2014). Las elecciones presidenciales de 1970 en Colombia a través de la  
prensa. Un fraude nunca resuelto. *Anuario de historia regional y de las fronteras*, 217-  
239.
- Ronderos, M. T. (2014). *Guerras recicladas. Una historia periodística del paramilitarismo en  
Colombia*. Bogotá: Aguilar.
- Said, E. (2013 [1983]). Introducción; El mundo, el texto y el crítico. En E. Said, *El mundo, el  
texto y el crítico* (págs. 11-77). España: De bolsillo.
- Sarlo, B., & Altamirano, C. (2001). Primera parte: El texto literario. En B. Sarlo, & C.  
Altamirano, *Literatura/Sociedad* (págs. 11-107). Buenos Aires: Libronauta .
- Subero, E. (1974). Para un análisis sociológico de la obra literaria. *Thesaurus*, 39(3).
- Téllez, H. (Febrero de 2016 [1956]). Espuma nada más. *Ciudad Viva*(14), M10-M11.
- Tolstoi, L. (1985 [1861]). *La guerra y la paz. Tomo I*. Colombia: Oveja Negra.
- Tolstoi, L. (1985 [1861]). *La guerra y la paz. Tomo II*. Colombia: Oveja Negra.
- Vallejo, F. (2001 [1994]). *La vírgen de los sicarios*. México: Alfaguara.
- Zalamea, J. (1952). *El gran burundún Burundá ha muerto*. Bogotá: Panamericana.

## *Anexos*

*Entrevista a Daniel Ferreira*



*1. ¿Por qué empezaste a escribir y qué autores te influyeron? ¿Por qué esos autores?*

En el pueblo en el que crecí había una biblioteca pública y, desde que me acuerdo, siempre me gustó mucho leer. Yo me acuerdo que yo iba a la biblioteca pública porque habían muchos juegos interactivos y pues era como lo que había para hacer en el pueblo. Entonces, emm, me gustaba, me divertía mucho, como ponerme a leer y a mirar los libros que tuvieran dibujitos. Y pues ya, después más grande, conseguí como un grupo de amigos a los que también les gustaba mucho la literatura y la poesía, y empezamos a, a, sacar libros y a compartirlos y a leerlos entre todos. Ehhh, igual en mi casa no es que leyeran mucho, no es que hubiera grandes estantes repletos de libros, estaba la biblia y vainas así pero... Pues los primeros libros que yo empecé a leer ehhh... los saqué de la biblioteca. Son muchos los autores que me influyeron, Faulkner, emm, también leía mucho de Hernann Hesse, emmm, me gustaban como las novelas románticas, emmm; un autor que me sirvió muchísimo para mis novelas, sobretodo para Viaje al interior de una gota de sangre fue, ehhh, ehhh, Truman Capote, con A sangre fría. Digamos que yo con Viaje al interior de una gota de sangre siempre estuve como muy preocupado por el tema de los tiempos en la narración, para mí era muy complicado manejar los tiempos en la narración. Ehhh, las primeras ficciones que yo escribí las escribí alrededor de los 18, 19 años; y, bueno, eran ficciones realmente malas, siempre escribía cosas que tuvieran que ver con mis vivencias. Yo tenía unos diarios que mi mamá botó con mis cuadernos y cosas del colegio, pero ahí dejaba escrito las cosas que me pasaban en el día, los amoríos en el colegio, los amoríos de adolescente. Y pues ya de ahí comenzaron a salir ficciones, mis primeras ficciones fueron, fueron, como cuentos de amor, ficciones románticas, nada que valga la pena publicar, como inicios. Pero bueno, ehhh, ya luego, después de escribir Balada, y cuando estaba pensando en cómo escribir Viaje, me preocupaba muchísimo el tema de los tiempos porque, si usted se fija, Viaje a una gota de sangre es una novela que está narrada como, como, emmm, como que muchos acontecimientos pasan en un mismo momento. Capote en A sangre fría, emmm, cuenta, ehhh, digamos, el estilo narrativo es algo similar, de hecho, el me solucionó a mí muchos problemas de cronometría en la novela. Empieza a contar varias cosas que comienzan a pasar en un mismo momento; como diferentes perspectivas de un mismo hecho. Emmm... Además de A sangre fría, también los corridos mexicanos, ehhh, me sirvieron mucho. Hay uno específico que se llama La Martina, creo, que cuenta la historia de un tipo al que lo matan. Entonces un día yo estaba como pensando en la novela y... sonó a los lejos este corrido mexicano, porque además yo soy de San Vicente de Chucurí, y pues acá en los pueblos de Colombia pues...

suenan rancheras todo el día, entonces sonó este corrido y fue como... como... como que me abrió los ojos. Porque en el corrido también, además, además de manejar los tiempos, que era lo que le estaba diciendo, también, digamos que es una forma de aprender a narrar la violencia, porque narrar la violencia no es tan fácil.

*2. Según usted, en una entrevista dice que la única obligación de un escritor es recordar ¿Por qué?*

Bueno, la verdad, creo que eso fue una respuesta que yo dije como al azar. Ehhh, pero sí creo que las personas siempre estamos recordando y que las personas vivimos como de memorias ¿Si? Como todos los momentos en la vida de una persona son memorias efímeras, que se van. Ehhhh, uno, como escritor, lo que hace es tomar estas memorias, las que cree significativas, y empezar a plasmarlas. Ummm, obviamente, eh, los escritores no hacemos un trabajo histórico propiamente dicho, o por lo menos yo no lo hago, nosotros no... Digamos que la novela puede tomar abstracciones de la historia pero no puede estar construida sobre la historia misma. Es decir, el, el, como... el archivo histórico no puede estar entrometido en la novela porque entonces la novela perdería su, su, su... Como su fuerza propia. La novela es un universo encerrado en sí mismo, es un universo que se debe entender por sí mismo. Por eso alguna vez en un correo que nosotros nos enviamos yo le dije que el autor no debe explicar su obra, la obra se debe explicar por sí misma sino el autor no, pues no logró nada.

*Sí, pero usted dice, digamos en La rebelión de los oficios inútiles, en alguna entrevista leí que, que la novela estaba basada como en acontecimientos reales. Digamos, el periódico existió con otro nombre. Ana Latorra también existió pero ¿Si? Se le cambia el nombre. Pero los personajes sí existieron, es una novela que está anclada como en hechos verídicos. Entonces, no sé, ahí ¿cómo maneja usted el tema de las ficciones y la historia?*

Bueno, pues, lo que le venía diciendo. Rebelión de los oficios inútiles en efecto es una novela que, digamos, eh, recoge como historias del pueblo. Digamos, mi infancia. Lo que yo recuerdo de niño. Ehhh... San Vicente de Chucurí es un pueblo, yo nací en los 80's, y siempre estuvo bien alimentado por la violencia. Había veces que yo salía y veía cadáveres, cada fin de semana teníamos que ir a velar a alguien en la iglesia del pueblo, o, o... pasaban patrullando militares. Yo no viví los 70's. Sin embargo la historia de una toma que se cuenta en Rebelión, eh, es una historia que me contó mi mamá, que me contó mi abuelo, que me contó mucha gente y, y, digamos

que esa es una historia del pueblo, como algo, algo que todo el mundo recuerda. Como esta gente que, que, que está haciendo lo que todos piensan que es inútil, pero que es lo que sostiene como la vida; eh, se tomaron unas tierras de un hacendado que estaba cayendo en desgracia y... Bueno, además hay que tener en cuenta que los 70's, pues fue como una década en la que se estuvo en constante estado de sitio. Entonces los derechos civiles se perdieron completamente, y... Pues, digamos, lo que yo pienso que hacen las novelas con respecto a la historia es como abstraer grandes acontecimientos que se vuelven una constante histórica. Entonces, eh, Rebelión de los oficios inútiles cuenta muchas historias condesadas en una. Si bien, eh, si es una historia que estaba anclada en algo que pasó en mi pueblo... también es algo que pasó en muchos pueblos de Colombia, o sea, en los 70's esto era normal, que a la gente se le callara que... Entonces, eh... yo creo que, que, que, que el escritor, o la persona, puede escoger la historia que valga la pena contar. No hay como una historia que valga la pena contar, pero, sí creo que las ficciones en los libros están, están, están cargadas, no del archivo histórico literalmente hablando. Como que el autor coja el archivo y lo introduzca en el libro, pues en la novela, porque entonces pues, en la novela, ya no sería una ficción, sino que sería como una constante, como... vuelta a mirar qué pasó ¿Si? Y entonces tendría que estar lleno como de pies de páginas y no, o sea, lo que le venía diciendo, una novela es un universo encerrado dentro de sí mismo y se debe entender dentro de sí mismo. ¿Que la novelas tienen guiños históricos? Sí, seguramente, Y, más que guiños son abstracciones, son como esa historia que se repite, que se puede plasmar como en un universo ficticio.

*3. En alguna entrevista también leí que usted decía que, mientras que el periodista sintetiza la realidad, el escritor lo que hace es expandirla ¿cómo funciona esto? ¿Cuáles cree usted que son linderos entre periodismo y literatura?*

Emm, bueno, pues es que, digamos que la literatura se diferencia mucho de la... del periodismo, en la medida en que, el periodismo, narra un hecho en un momento específico y cuenta lo que se puede ver de ese hecho. Entonces, un reportaje periodístico lo que hace es, en el caso de una masacre, por ejemplo, ir al lugar a decir quién se murió, cómo pasó, digamos, la pirámide, la pirámide invertida periodística. Pero no, digamos que no ahonda y no construye una nueva realidad a partir de esa realidad que se está contando. Eh... la literatura, o por lo menos lo que yo he venido escribiendo, que está como anclado en momentos históricos que, como le digo, no son

momentos históricos que digamos uno pueda, que uno pueda encontrar en la novela como ahí explícitamente porque no es... o sea, no es mi intención hacer una novela histórica, yo estoy haciendo ficciones. Ehhh... pero bueno, lo que sí hace una novela es que, al haber personajes, al construir voces, ehh, estas voces expanden el contexto inmediato que podría dar un periodista, expanden como la noticia en sí misma... La noticia se queda corta y es una narración que busca ser inmediata y... dar cuenta de una realidad específica. La novela es una abstracción de esa historia, pero también una expansión porque, al crear un nuevo universo con esa historia que ya existe, entonces es necesario crear para este universo unos personajes y darle a esos personajes una vida; y... pues nada de eso es posible desde el periodismo. Ahora, ehh, se han escrito muchos libros, muchas novelas, que empiezan con, con... o parten, pues de un hecho periodístico, como, por ejemplo A sangre fría de Truman Capote que empezó con un asesinato que sí pasó. Pero es lo que le digo, o sea, lo que hace el novelista es abstraer esta, esta historia y, y reformularla en nuevo universo paralelo.

*4. En otra entrevista que yo estuve leyendo, usted afirma que la primera ficción que escribió usted la escribió a los 19 años y que es la historia de un poeta en un pueblo que lo matan por marihuanero y porque no era útil a la sociedad. Entonces, yo pienso que, así la literatura sea un constructo ficticio, que es lo que hemos venido diciendo, sí está anclada en vivencias que marcaron la vida real del autor. Entonces a mí me gustaría saber ¿a usted por qué le interesa tanto el tema de la violencia y por qué existe como esa constante entre una hostilidad entre el arte y el conflicto armado?*

Bueno, primero que todo, yo no le voy a hablar a usted sobre, sobre, sobre una novela que no salió. O sea, si no se publicó no es importante hablar de ella. Entonces, voy a dejar de lado el tema de esa ficción que escribí a los 19 años y le voy a responder por qué me interesa la violencia. Yo no creo que el escritor tenga un compromiso con nadie ¿sí? Yo creo que el escritor tiene un compromiso con su propia arte y, y, y con la creación de los universos que existen en sus novelas. Y, en ese sentido, el escritor puede escoger el tema que quiera. Yo, en algún momento de mi vida, cuando termine la Pentalogía de Colombia, espero poder escribir cosas diferentes que no tengan nada que ver con la violencia. Sin embargo, el tema de la violencia para mí, en las novelas, ha sido como una catarsis. Me parece que hay muchas historias no contadas. Por ejemplo, en Viaje a una gota de sangre, ehhh, usted, en un correo me preguntó que si se le hacía referencia a La masacre

de la Rochela, eh... y sí. Pero, pero digamos que lo que más me interesaba era contar la historia no contada en los Informes de Memoria histórica, porque, eh... eh... si usted se leyó la Masacre de la Rochela, usted se da cuenta que, antes de la masacre de la Rochela, que es la de unos jueces que van a investigar la muerte de unos comerciantes, eh... solo se menciona de pasada el hecho que precedió la muerte de los jueces en la Rochela, que es la masacre de unos comerciantes y, y, y, pues esta historia no es ahondada, la gente de memoria histórica no se preocupa por saber qué pasó ahí. Y, mmm, Viaje a una gota de sangre, si bien tampoco ahonda en la masacre porque, como le dije, no me interesa hacer novela histórica, si se ancla más en aquello que Colombia no tuvo interés en conocer, si busca reconstruir de manera ficticia aquella memoria que por elección no se quiso recordar. Si se concentra un poco más en la historia detrás ¿no? Como, claro, en universo ficticio, como es el que está creando en la novela en un pueblo que, a parte, no se puede determinar porque yo en ninguna de mis novelas doy como coordenadas geográficas de donde pueda ser el pueblo, ni doy nombres, ni nada. Yo creo que si alguien conoce más o menos la historia, pudo darse cuenta eh, que se está hablando, eh, eh, pues de estos sucesos. Sin embargo, a mí, eh, en esta novela, en ningún momento me preocupó el asesinato de los jueces, y tampoco por el asesinato de los comerciantes. Sin embargo, se cuenta más el asesinato de los comerciantes que de los jueces porque, porque me parece también que la literatura debe contar... a mí, personalmente, yo tengo el problema de que hablo en general pero, realmente, es como lo que yo pienso de mí para mí literatura, como para mí obra; debe preocuparse por historias no contadas y, y, y... me pareció como chévere tener ahí la imagen de los comerciantes que nunca a nadie le importó. O sea, en el informe de Memoria histórica uno lo lee y ya, como que lo pasa y luego se concentra en la historia de los jueces, que es la historia que realmente es central ahí, es la historia que sí se contó. Entonces es como, como, como desde estas mismas entidades se escogen las memorias que vale la pena contar.

*5. En ese sentido, de acuerdo a todo lo que hemos venido hablando ¿Usted piensa que el contexto social compromete la escritura del autor?*

No creo que los autores tengan un compromiso social propiamente dicho. Como le he venido diciendo, por lo menos en mi caso específico, los autores tenemos un compromiso con el tipo de arte y de memoria que queremos crear, pero no tenemos ningún tipo de obligación social, y nuestra arte tampoco está comprometida. No somos denunciante, somos individuos que crean ficciones a

partir de cosas que ven y que los impresionan. Seguramente, si yo hubiera nacido en otro país, en otra época y fuera otra persona, los temas que trataría en mis novelas serían completamente diferentes. Pero no porque estuviera comprometido políticamente con algo diferente, sino porque serían diferentes las situaciones que me causarían impresión para comenzar a escribir.

Existen teorías que afirman que la creación literaria debe ser autónoma, es decir, que debe existir únicamente por el arte y que es un error entenderla a través de otras esferas. Sin embargo, en Colombia la literatura está profundamente alimentada por el conflicto armado y política ¿qué piensa usted de esto?

No estoy para nada de acuerdo con que la literatura deba ser entendida como una esfera encerrada en sí misma. Emmm... La literatura si es una forma de arte, y la novela sí es un universo cerrado. Pero el autor no existe por fuera de su vida cotidiana, es ahí donde uno encuentra cosas de las cuales escribir. Por eso le digo, no es que existe un compromiso social del autor con la denuncia, en el caso colombiano con la memoria histórica y el conflicto armado. Cada, cada escritor debe escoger con qué desea comprometerse y hacia donde quiere llevar su obra. Pero no se puede negar que estas elecciones están alimentadas por una vida cotidiana, por unas vivencias y unos contextos que la alimentan.