



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Temporalidad y representación de las violencias privadas en tres novelas colombianas: *Cóndores no entierran todos los días* (1971) de Gustavo Álvarez Gardeazábal, *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) de Albalucía Ángel y *Los ejércitos* (2007) de Evelio José Rosero

Gina Paola Quintero Dueñas

Universidad Nacional de Colombia  
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura

Bogotá, Colombia

2013



Temporalidad y representación de las violencias privadas en tres novelas colombianas *Cóndores no entierran todos los días* (1971) de Gustavo Álvarez Gardeazábal, *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) de Albalucía Ángel y *Los ejércitos* (2007) de Evelio José Rosero

Gina Paola Quintero Dueñas

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

**Magister en Estudios Literarios**

Director:

Doctor Víctor Viviescas Monsalve

Línea de Investigación: Literatura Colombiana

Universidad Nacional de Colombia  
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura  
Maestría en estudios literarios  
Bogotá, Colombia

2013



*En palabras de Friederich Niezsche “Quien tiene un porqué para vivir, puede enfrentarse a todos los cómo”. Y es definitivamente menester de la condición humana buscar ese porqué y hallar los cómo...*

*En este camino gracias al creador, a Cecilia y Javier mis padres, Arianne e Ilse mis hermanas, mis amigos cercanos y lejanos y Víctor Viviescas mi director.*

*Gracias por mostrarme desde distintos ángulos en momentos de claridad y oscuridad esos cómo para llegar a mi porqué, ese porqué que se materializa en esta tesis de grado...*

*Mañana vendrán otros porqués y muchos más cómo...*

*Simplemente GRACIAS !!!*









La literatura Colombiana del siglo XX estuvo mediada por la violencia política, en la cual novelas como *Cóndores no entierran todos los días* (1971) de Gustavo Álvarez Gardeazábal, *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) de Albalucía Ángel y *Los ejércitos* (2007) de Evelio José Rosero han sido catalogadas como Novelas de Violencia y en donde dichos estudios no se ha contemplado los diferentes universos novelescos que entrañan las violencias de tipo privado expresadas por medio de la palabra, la acción, el gesto y los lenguajes extra lingüísticos.

Aspectos como la violencia al interior de la familia, las relaciones padres e hijos, las diferencias ideológicas marcan los desarrollos de las diferentes tramas de dichas novelas que si bien pertenecen a fechas de publicación distintas presentan de igual manera temporalidades dispares que las hacen un corpus de estudio importante para conducir a los estudios de la literatura colombiana por caminos incluyentes donde el sujeto sea la base de la construcción narrativa.

Colombian literature of the twentieth century was mediated by political violence, in which novels like *Condors do not bury every day* (1971) by Gustavo Alvarez Gardeazábal, *the Wall was sitting on the green pint lemon* (1975) of Albalucía Angel and *Armies* (2007) José Evelio Rosero novels have been listed as Violence and where such studies have not been considered different fictional universes involving private type violence expressed through speech, action, gesture and the extra languages language. Issues such as violence within the family, parent-child relationships, ideological differences developments mark the different plots of these novels that although belonging to different publication dates have similarly disparate temporalities that make a body of important study to conduct a study of Colombian literature inclusive paths where the subject is the basis of the narrative construction.

keywords: Violence, literature, representation, private, public.



# Contenido

Pág.

## RESUMEN

## INTRODUCCIÓN

1. El signo, la palabra, el enunciado y la semiosfera como elementos de la representación.....	20
2. Identificación de las violencias privadas en <i>Cóndores no entierran todos los días</i> (1971) de Gustavo Álvarez Gardeazábal, <i>Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón</i> (1975) de Albalucía Ángel y <i>Los ejércitos</i> (2007) de Evelio José Rosero.....	31
2.1. Las violencias privadas.....	36
2.1.1 <i>Cóndores no entierran todos los días</i> (1971), Gustavo Álvarez Gardeazábal: El terror en lo público y el poder en el hogar. .....	40
2.1.1.1 El cóndor como insignia de la obra.....	40

2.1.1.2	<i>Cóndores...</i> entre las dimensiones de lo testimonial y el micro espacio colombiano.....	43
2.1.1.3	Las violencias privadas: La invisibilización de la palabra.....	46
2.1.1.4	El narrador: Focalizador de Tuluá.....	55
2.2.	<i>Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón</i> , Albalucía Ángel (1975): La violencia desde la óptica femenina.....	56
2.2.1	<i>La Pájara Pinta...</i> , el retrato de una época.....	56
2.2.2	La óptica femenina .....	58
2.2.3	Las violencias privadas: La edificación de una identidad.....	63
2.2.4	Las “Anas” narradoras.....	72
2.3	<i>Los ejércitos</i> (2007), Evelio José Rosero: el relato del desarraigo.....	72
2.3.1	<i>Los ejércitos</i> : entre el sueño y la realidad.....	72
2.3.2	La transformación del relato.....	76
2.3.3	Las violencias privadas: La búsqueda incansable.....	80

---

2.3.4 La inconsciencia de la totalidad.....	86
2.4 La violencia: edificadora de la forma novelesca.....	88
<b>3. Hacia una re-definición de la novela de la violencia en Colombia.....</b>	<b>93</b>
<b>4. Conclusiones.....</b>	<b>105</b>
BIBLIOGRAFÍA	

### Introducción

En los estudios de ciencias humanas, la articulación de la historia y la literatura logra llevar a cabo un trabajo interdisciplinario que es valioso para la investigación, ya que aporta elementos significativos para dilucidar el contenido literario y las relaciones de la literatura con otros campos del saber, con lo cual abre nuevos caminos de referencia en las investigaciones literarias. En el presente trabajo titulado *Temporalidad y representación de las violencias privadas en tres novelas colombianas: Cóndores no entierran todos los días (1971)* de Gustavo Álvarez Gardeazábal, *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón (1975)* de Albalucía Ángel y *Los ejércitos (2007)* de Evelio José Rosero, se abordará la temática de las violencias privadas como una zona poco explorada por la tradición crítica de la literatura colombiana y cuyo aporte se considera vital para conducir la mirada hacia la construcción de un concepto integral de Literatura de la Violencia en nuestro país. Este enfoque, que privilegia las violencias privadas, es un enfoque interdisciplinario que, como se señalaba antes, combina el análisis literario con la investigación histórica y la valoración sociocrítica de los contenidos literarios.

Las décadas de 1950 y 1960 fueron especialmente prolíferas en materia literaria puesto que los hechos históricos de violencia bipartidista hicieron parte de las preocupaciones de los escritores desde dos ángulos: el primero denominado “novela en la violencia” en la cual diversas novelas y cuentos evidenciaban claramente las afinidades políticas de los escritores, los conservadores culpaban de la violencia a los liberales y viceversa como afirma Gabriel García Márquez:

Las personas de temperamento político, y tanto más cuanto más a la izquierda se sientan situadas, consideran como un deber doctrinario presionar a los amigos escritores en el sentido de que escriban libros políticos. Algunos, tal vez no más sectarios pero si menos comprometidos, se sienten obligados a descalificar, más en privado que en público, los escritores cuyos trabajos no parecen políticamente comprometidos de manera evidente.

Con dicho planteamiento apareció la literatura de aquel periodo como la manipulación de la palabra de todo un país y como un estereotipo de una literatura nacional ausente, enfocada hacia el relato de los asesinatos por los enfrentamientos entre partidos políticos evidenciando un compromiso ideológico frente a lo narrado. El desplazamiento fue el factor determinante en este grupo de novelas ya que implantaba la linealidad de la trama y la predicción de los desenlaces de las historias a los ojos del lector.

El segundo ángulo denominado “novela de la violencia” enfocado hacia una forma de interpretación de la historia de Colombia que tomó en cuenta el relato de los vivos a los muertos y no solo se transfiguró en las cifras de muertos, masacres, asonadas, violaciones, desplazamientos, e intereses políticos, sino que también, reivindicó la imagen de escritor frente a los hechos que relataba:

Ya para el escritor no consistió el repudio por lo que lo rodeaba. Ni estuvo lejos de lo crucial del día. Ni ausente de los dramas políticos. De pronto, compendió que todo lo rozaba para su enriquecimiento o su abatimiento. (1991, 231)

Lo anterior se traduce en la retextualización de los hechos violentos pero con intereses netamente estéticos, la creación de mundos posibles con la violencia como espacio de edificación de la trama de las novelas.

Por temporalidad entenderemos la capacidad de relatar una historia que presenta una sucesión de signos donde las posiciones discursivas de los personajes no son las mismas. Las realidades de dichos personajes se convierten en textos distintos donde el tiempo histórico es diferente al tiempo al interior de sí mismos, la palabra se decodifica en tanto que los hechos al interior de la obra literaria toman caminos y órdenes insospechados.

Es así como los personajes no asumen las mismas acciones en una obra y otra así las obras sean catalogadas dentro de un movimiento o una forma determinada de escritura, la temporalidad pervive en la subjetividad de cada personaje con escalas valorativas distintas y universos interiores que contribuyen a una toma de decisiones fundadas en los lenguajes propios donde perviven sentimientos que muchas veces no pertenecen al desarrollo propio de la trama de las obras sino que están en la narración por ser evocados por los personajes.

El objetivo general del presente estudio se enfoca en contribuir a la evolución del estudio de la novela de la violencia en Colombia, mediante el análisis de tres novelas emblemáticas de esta temática, desde la perspectiva de poner en evidencia el entramado de violencias privadas de las que da cuenta esta novelística, el cual se encuentra en relación con la violencia pública –política y social-, pero normalmente invisibilizado por esta misma violencia en la crítica colombiana.

En los objetivos específicos se pretende, en primer lugar, identificar los elementos de las violencias privadas que se encuentran presentes en *Cóndores no entierran todos los días*, de Gustavo Álvarez Gardeazábal, *Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón*, de Albalucía Ángel y *Los ejércitos*, de Evelio Rosero. En segundo lugar, proponer



---

algunos elementos que permitan reelaborar el concepto de Novela de la Violencia en Colombia, mediante la inclusión de la dimensión privada de la violencia y desde la configuración simbólica de las obras escogidas y su relación con las épocas de producción de las mismas, proponiendo una valoración estética del fenómeno de la violencia redefinida y su representación en las novelas seleccionadas.

Dichas novelas forman un corpus que no está definido por el periodo de escritura, ya que fueron escritas en fechas distintas, sino por su condición de vincular el doble aspecto de la violencia pública y de la violencia privada. Este doble aspecto se articula, de manera privilegiada, en los personajes protagonistas de las novelas. Los personajes centrales de estas tres novelas estudiadas se mueven entre el carácter público y privado evidenciando dualidades como las relaciones familiares, las relaciones hombre-mujer, las relaciones padres e hijos, y las diferencias ideológicas, además de encontrar en ellos las profundas realidades que develan la condición humana en su más clara expresión.

Con respecto al contenido del trabajo, el lector identificará tres capítulos organizados de la siguiente manera: En el capítulo primero titulado *El signo, la palabra, el enunciado y la semiosfera como elementos de la representación* se aborda la relación entre las distintas etapas que la violencia ha experimentado junto con su referencia en la novelística colombiana, donde conceptos como el de *signo* en Jan Mukarovsky, la *palabra* en Mijaíl Bajtin y la *semiosfera* en Iuri Lotman iluminarán el camino para la identificación de las violencias privadas en las obras y para la valoración estética de esta escritura.

En el segundo capítulo titulado *Identificación de las violencias privadas en Cándores no entierran todos los días (1971) de Gustavo Álvarez Gardeazábal, Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón (1975) de Albalucía Ángel y Los*

*Ejércitos* (2007) de Evelio José Rosero,<sup>1</sup> se desarrollarán las definiciones de violencia enmarcadas en el contexto de las obras literarias y se marcarán la diferencia y la correlación entre el carácter público y privado de estas violencias, teniendo en cuenta las épocas de violencia en Colombia desde 1948 hasta nuestros días. Igualmente se identificarán en las novelas propuestas los eventos y signos de violencias privadas que cada obra posee, apoyado este análisis en una síntesis de la tradición crítica sobre las obras y orientado por la interrogación de cómo el tratamiento de la violencia se manifiesta a nivel formal en las novelas estudiadas.

En el capítulo tres titulado *Hacia una re-definición de la novela de la violencia en Colombia* se hará énfasis en el arte de la representación de la realidad y cómo la mirada del individuo en la elaboración de sus duelos por causa de la violencia propinada a las víctimas -pero también a los victimarios-, genera un camino hacia una nueva definición de la novela de la violencia en Colombia, ya que el problema del sujeto y su relación con el entorno es un aspecto que está íntimamente ligado con la estructura del narrador y con como se le presentan los hechos al lector.

El aporte que se pretende estructurar a continuación corresponde a la clasificación de las obras frente a la recepción de novelas de violencia, pues así como la crítica ha contemplado la sociedad como constructora de la obra literaria en la modernidad, debe evolucionar hacia indagar en los procesos individuales y de vida de los personajes, para

---

<sup>1</sup> Subdividido en los siguientes apartados: Las violencias privadas, *cóndores no entierran todos los días* (1971), Gustavo Álvarez Gardeazábal, el cóndor como insignia de la obra, *cóndores* entre las dimensiones de lo testimonial y el micro espacio colombiano, las violencias privadas, *Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón* de Albalucía Ángel (1975), *la pájara*: el retrato de una época, la óptica femenina, las violencias privadas *Los ejércitos* (2007) de Evelio José Rosero, *Los ejércitos*: entre el sueño y la realidad, la transformación del relato, las violencias privadas y la violencia como forma de la novela.

que la condición humana que se ha perdido en la posmodernidad recobre el cauce de la literatura como expresión humana.

## CAPITULO 1

### EL SIGNO, LA PALABRA, EL ENUNCIADO Y LA SEMIOSFERA COMO ELEMENTOS DE LA REPRESENTACIÓN

La violencia de la segunda mitad del siglo XX, ha sido valorada en la literatura colombiana en primer lugar desde la condición del testimonio, como afirma Montilla “como texto histórico ha sido utilizado para contrarrestar la versión de hechos que son falseados, encubiertos o simplemente omitidos”, (1995, 70) en segundo lugar, en tanto que elemento legitimador de la realidad histórica, luego desde la retextualización y resignificación de dicha violencia en la literatura materializada en mundos posibles. Esta postura plantea una evolución en la novelística colombiana (década de 1960) puesto que da cuenta de un esfuerzo por parte de los autores y de la crítica de valorar las obras del periodo en relación con la distancia de estas obras respecto de los hechos históricos. Distancia o cercanía, pues es esta última la que prevalece en la actitud de Albalucía Ángel, que es una de las escritoras del periodo:

Y allí supe entonces que había empezado a ser escritora. Y me empezó el fantasma más grande de mi existencia. Que era que si yo iba a ser escritora, el reto era escribir mi vida. Y sabía que mi vida era la violencia de mi país. La raíz era la sangre derramada por los campesinos de entonces. Perdía la vida la gente de muy pocos recursos. Yo era intocada, generalmente en esa época no estábamos amenazados (las clases pudientes), pero para mí el reto de mi vida

era la muerte. Y escribí *La pájara pinta*. Que fue una tremenda catarsis, porque yo también entré en la muerte. Físicamente, además: tuve un accidente que me llevó casi al borde de la muerte. El libro trata de la muerte con mucha facilidad. El tono de la novela no es esforzado. El dolor es auténtico. Es toda la integración de un pueblo, mi vida y mis muertes. A pesar de ser muy joven ya había pasado varias muertes: la moral, la anímica y casi la física. Y al tener esa catarsis entera del pueblo, de mi memoria colectiva, esta novela no me dejó gozar. Es la novela del dolor. Del duelo (2006, 103).

Pero aun sin contemplar la inclusión de los temas o de los acontecimientos de la violencia en el universo novelesco, el aparato axiológico del personaje, la interpretación y toma de decisiones frente a los hechos violentos que experimenta, de una manera casi general en esta novela de la violencia, provienen de la conciencia del efecto de la misma violencia, en lo que constituye un cuarto aspecto del reconocimiento de la violencia en la novela colombiana contemporánea.

La representación aparece como el puente entre la ficción narrativa y la realidad, como lo aclara Enaudeau (1999) “no hay otra realidad, otro sujeto ni otro objeto que los que resultan del juego de las miradas y de los discursos que los ponen en escena”, en este sentido la extensión de la mirada que se da en la lectura de las obras, permite al lector captar otros elementos que siempre han estado allí presentes pero que solo la representación es capaz de hacer expresos gracias a la agudización de dichas miradas en el relato. Es esto lo que a nuestro juicio ocurre, por ejemplo, en la novela de Álvarez Gardeazábal que estudiaremos:

Primero se imaginó que era un borracho y hasta alcanzó a pensar, cuando se dio cuenta de la soledad del pueblo, que podría ser uno de los jinetes del Apocalipsis que desde hace días dizque andaba perdido por las montañas de Barragán, pero cuando salió a la puerta a ver por qué calle venía y miró para la entrada de La Rivera y vio una tea encendida sobre una bestia que galopaba hacia el parque, se santiguó dos veces, miró al cielo -esperando ver el síntoma de que hablaba la escritura- y entró a protegerse entre los libros. Sólo cuando como una exhalación pasó la llama sobre la mula y en vez de la guadaña del jinete del Apocalipsis se oyó un quejido de muerte... (18)

La culpa, el miedo propio y posteriormente el miedo colectivo son los que llevan a León María en *Cóndores no entierran todos los días* a sustituir su excesiva religiosidad y la idea de la muerte con unos elementos tan claros como el jinete del Apocalipsis y el juicio final, que lo llevan a establecer en Tuluá como territorio la carrera de la muerte y de la invisibilización del contexto familiar en su toma de decisiones personales. El mundo de los personajes lleva a plantear que no se puede representar lo que no se conoce, la imagen busca en la palabra el complemento de sí misma, el acto mismo de la palabra determina la aparición de la violencia privada. Por otro lado, la verbalización de las cosas separa, une y fusiona el carácter público del carácter privado, así como el lenguaje determina el conocimiento de las cosas y las palabras que han habitado el mundo desde el principio de los tiempos. Esta verbalización construye un nuevo objeto, ahora en el espacio de la escritura literaria, que no es solamente una copia, como señala de nuevo Enaudeau:

El doble no es imagen... Tampoco es copia de un objeto real ni reproducción mental; es una realidad exterior al sujeto, sustituto insólito de un ser familiar cuya

---

presencia aquí revela que él está en otra parte, Mediador, el doble no es un simple signo de lo visible, sino un retorno de lo visible. (42)

De modo que la realidad histórica es transformada por el escritor, pero no de forma total sino de forma parcial guardando una perfecta correspondencia con el campo de la ficción como lo manifiesta el autor en entrevista con Jairo Osorio (2007) que indaga con el autor el valor literario y biográfico que debe tener una obra literaria.

J.O: A su edad, ¿cómo se diferencia entre leer novelas y leer biografías?  
Gustavo Álvarez Gardeazábal (G.A.G): La biografía es la opción de saber lo que pasó con quienes uno se identificó o rechazó alguna vez. La novela es la opción de creer lo que nunca ha sucedido. (74)

La percepción que tienen sobre sí mismos los personajes al interior de las obras no es la misma que puede llegar a tener el lector desde una experiencia extratextual, las violencias de tipo privado generan una experiencia de presencia-ausencia que no siempre se percibe de manera consciente. Para este planteamiento, Mukarovsky (2000) acude al signo como un engranaje entre la sociedad y su representación en la obra literaria, relación indispensable para propiciar el diálogo que se da desde el lenguaje como mediador con sus caracterizaciones de tipo verbal y éstas realidades, entre el creador y el receptor con el texto literario, éste entendido como universo organizado que remite a otra realidad la cual se quiere evocar y se evidencia en una escala realidad/ficción propia de la naturaleza estética.

La caracterización social de la novelística de la violencia adquiere por medio del signo como elemento dinámico, la multiplicidad de significados e interpretaciones que hacen importante a la novela como representación de la realidad social, y reconoce que la escritura se da desde la óptica del autor, la que actúa como un ángulo de valoración específico de la realidad representada, lo cual, unido a las dinámicas de los personajes,

que actúan como otra arista para la nueva interpretación de estas obras literarias, completa el campo de posibilidades de comprensión de la relación entre realidad social y representación literaria que se da en la novela.

La conciencia individual y la conciencia colectiva se encuentran en el signo para que este permita un nivel adecuado de comunicabilidad del uno al otro, en el plano de lo sensorial desde los individuos, la lectura que cada uno hace de sí mismo y de aquello que lo circunda, y desde la sociedad con su percepción de sí misma.

El signo (Mukarovsky) dentro de la narrativa de la violencia como ya se dijo, plantea la caracterización de la lengua como vehículo para llegar a una valoración estética (función estética):

Naturalmente, si en lugar del punto de vista del individuo adoptamos el del contexto social, veremos que a pesar de todos los fugaces matices individuales, existe una distribución considerablemente estabilizada de la función estética en el mundo de los objetos y de los sucesos (2000, 129)

Ya que la historia y los contextos de emisión de los discursos dentro de las obras no pueden abordarse de la misma forma y no todas las obras poseen un valor estético ni entran dentro de la esfera del arte ya que la mediación entre la colectividad y el mundo son los caracteres que la determinan.

La norma estética y el valor estético son las dos variables en las que se apoya la función estética. La primera es entendida como una organización de tiempos y espacios en una sociedad y la determinación de las dinámicas de incorporación o alejamiento de un individuo en una estructura social. El segundo va a ser determinado por la recepción



---

de la obra y está constituido por valores extraestéticos que involucran una escala de valores de los actores sociales, mediados por la sensibilidad estética que cada individuo experimente según su edad, estado de salud y humor en el momento. Es así como para Mukarovsky la esfera estética y extraestética se complementan al encontrar la estética habitando el mundo de los objetos y los sucesos. Los anteriores conceptos se consideran parte de las dimensiones axiológicas de los miembros de una sociedad. En esta medida, es posible plantear, para nuestro estudio, que el reconocimiento de la representación de las violencias privadas, el cual se da desde una captación sensorial y reflexiva de las obras, lleva a una valoración de la novelística de la violencia como parte activa de la tradición literaria colombiana.

Por lo anterior, al ser la novela *de* violencia un tipo de obra literaria enmarcada en hechos históricos se convierte en un conjunto de relaciones dialógicas y sociológicas que hacen necesario su estudio desde los distintos campos que den cuenta de su organización interior. Es así como los procesos sociales -“J.O: En el caso de los primeros libros (de cuentos y novelas), ¿hubo un periodo de investigación histórica o de recopilación oral? ¿o simplemente trabajó con las vivencias de familia, vecinos y amigos?. G.A.G: siempre he metido el hocico en anaqueles antiquísimos para escribir mis novelas. Leyendo datos imagino mi realidad novelística”. (2007, 95)- contribuyen con valores extraestéticos a la configuración de la esfera del arte, en este caso la literatura:

No se puede investigar el estado o la evolución de la función estética sin preguntarse en qué medida está extendida sobre la superficie total de la realidad; si sus límites son relativamente precisos o borrosos; si se manifiesta igualmente en todos los estratos del contexto social, o si prevalece en algunas capas y medios: todo esto, naturalmente, considerado en relación con una época y un conjunto social determinado. (49)

La visión social de la violencia en Colombia en el siglo XX se inserta en las novelas del corpus que estudiamos a través de las percepciones de los personajes, imaginarios tanto de la violencia que infringen como de la violencia a la que son sometidos, dado que sus escalas valorativas y axiológicas están determinadas por la colectividad y constituyen de esta manera el medio que encuentra la violencia privada para manifestarse en la obra literaria.

Por su parte, Mijaíl Bajtín (con relación a Mukarovsky) se aleja del signo y se centra en la palabra y el enunciado (*translingüística*): “La lengua solo existe en la comunicación dialógica que se da entre los hablantes. La comunicación dialógica es la auténtica esfera de la vida de la palabra”. (255) Pues los considera mecanismos por los cuales las lógicas de la obra literaria entran en diálogo con los valores sociales y culturales, la conducta ética se encuentra tanto en la sociedad como en la obra literaria puesto que en los planos valorativos hay un nuevo reordenamiento en su interior:

También el sentido de la palabra, su significado material, constituye para ella solo un momento de la palabra lingüísticamente definida, extraído lícitamente del contexto cultural semántico y valorativo en el cual resonaba la palabra en la realidad. .... así, la obra artística en la palabra debe comprenderlo todo en cada uno de sus momentos como fenómeno del lenguaje, o sea, de modo puramente lingüístico, sin volverse en absoluto hacia el objeto que materializa, solo dentro de los límites de esa regularidad científica que dirige su material. (55)

Bajtín da prelación a la palabra en la concepción de la obra literaria, ya que mediante la lengua, la experiencia histórica se hace presente como una diversidad social acompañada de la pluralidad de voces, creando mundos propios desde lógicas

individuales que involucran la observancia de relaciones dentro del universo novelesco. Dichas relaciones están imbricadas y poseen la totalidad de los valores de la obra que con el dialogismo, como la pluralidad de voces o estilos narrativos, entran en contacto dentro del texto y que traen consigo una toma de posición ideológica que enfrenta a los personajes a su axiología e inevitablemente a una relación con el “otro” como una confirmación de la existencia y una inteligibilidad de la conciencia del individuo.

Así puede reconocerse en este pasaje de la novela de Albalucía Ángel:

Siento el amargo de la bilis que me sube a ver como es la cosa oigo que dice pero yo no miro ni siquiera porque los párpados no aguantan por más que los mantengo y la cabeza es un zumbido cómo es la cosa a ver vuelve a decir y se me acerca y tengo la sensación que las paredes se agigantan que más allá hay un lago inmenso hago un esfuerzo enorme por tirarme pero él me ataja jalándome el pelo que casi me lo arranca a ver el culolindo dice le veo las uñas pintadas con esmalte y hiede a pachulí pues me echo en todo el cuerpo que se mueve felino por el cuarto buscando un par de guantes y siento que los dedos de las manos son inmensos como los troncos de árboles que yo soy un balón y que me estoy inflando. (2003, 513)

El párrafo final de *La Pájara pinta...* devela el estado de inconsciencia al cual ha llegado Lorenzo por causa de las torturas propinadas por la policía para obligarlo a confesar su participación en crímenes contra el estado. El alejamiento y la experiencia onírica del personaje lo llevan a abandonar el plano de lo consiente para ingresar al plano de la representación simbólica de su ensoñación y sus deseos más íntimos. La violencia privada toca la delgada capa entre el acto de decir y el actuar, entre la realidad y el sueño. En este punto las palabras dejan de ser juegos verbales para entrar al plano de la representación de la vida misma como lo expresa Evelio Rosero en entrevista con Celedonio Orjuela Duarte:

He procurado asomarme, en silencio a todas las tendencias y assimilarlas; pero cuando me lanzo a escribir una novela, no pienso en tendencias ni compromisos de ninguna índole; al carajo las invocaciones posibles o las escuelas; procuro escribir lo mejor que pueda y escribo según las situaciones o escenas que me planteo la obra, la realidad directa o la imaginación, que es, por supuesto, una consecuencia de la realidad, como las variaciones o las fugas de la música. (154)

En palabras de Medvedev (1928) las huellas históricas de las palabras entran en un proceso de reconocimiento y de ideologización: “los nuevos recursos de la representación nos obligan a ver los aspectos siempre nuevos de la realidad visible, mientras que los nuevos aspectos de lo visible no pueden aclararse ni formar parte sustantiva de nuestro horizonte sin nuevos recursos para su fijación”. Ya que la inclusión del carácter social en la literatura se hace pertinente ya que las estructuras sociales permean hasta cierto punto la producción de la obra literaria y los comportamientos humanos intentan dar una respuesta a estímulos exteriores.

De igual manera Lotman propone la categoría de la “Semiosfera” como un espacio abstracto donde se dan los procesos de significación en los cuales se produce una nueva información, con rasgos distintivos que involucran la homogeneidad e individualidad, sin los cuales no puede entenderse el acto comunicativo. Como parte de la semiosfera está la frontera que delimita el espacio interior y exterior, diferenciando así los espacios extrasemióticos para volverlos espacios semióticos como espacios culturales particulares. La frontera además de ser un espacio de delimitación, también provee a la semiosfera de un espacio periférico donde la actividad de los procesos es más activa en relación con el núcleo.

El segundo rasgo distintivo en Lotman es la irregularidad semiótica, que hace referencia a la diversidad de espacios dentro de la semiosfera en donde el núcleo (que es dominante) y la periferia (que es dinámica) terminan inmersos en procesos de construcción y deconstrucción que determinan la autoconciencia de una cultura y la generación de una nueva información. El ámbito de la cultura con respecto a la semiosfera puede relacionarse con el diálogo, puesto que la irrupción de un diálogo en otro denota una frontera pero también la posibilidad de que exista una traducibilidad mutua.

La contribución de los autores anteriormente mencionados es la visión del enunciado como un vehículo ideológico en el cual se hacen expresas las violencias privadas al interior de las obras, los campos de significación llegan al lector gracias a mecanismos sonoros, visuales y de representación de la realidad que proveen los contextos semióticos en los cuales dichas obras fueron concebidas y proporcionan otra visión sobre la evolución de la novelística de la violencia en Colombia.

Tanto el signo como la palabra, el enunciado y la semiosfera proporcionan elementos de juicio para entender como la vida de las obras abordadas a continuación no solo abarca una experiencia de un periodo histórico en nuestro país y la postura autobiográfica de los autores, sino un tercer elemento que no pertenece a una realidad tangible y verificable pero si pertenece al plano netamente narrativo como un universo autónomo mediado por las relaciones dialógicas de los personajes. El carácter simbólico que cobran los eventos en *Cóndores no entierran todos los días* (1971) de Gustavo Álvarez Gardeazábal, *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) de Albalucía Ángel y *Los ejércitos* (2007) de Evelio José Rosero, es permeado por las violencias de tipo privado que se

Temporalidad y representación de las violencias privadas en tres novelas colombianas: *Cóndores no entierran todos los días* (1971) de Gustavo Álvarez Gardeazábal, *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) de Albalucía Ángel y *Los ejércitos* (2007) de Evelio José Rosero

---

manifiestan de distinta forma en cada una de ellas en tanto que la temporalidad como hecho discursivo de los personajes posee valores también distintos en su interior independientemente de un tiempo exterior de escritura por parte de los autores.

**CAPITULO 2**

**IDENTIFICACIÓN DE LAS VIOLENCIAS PRIVADAS EN *CÓNDORES NO ENTIERRAN TODOS LOS DÍAS* (1971) DE GUSTAVO ÁLVAREZ GARDEAZÁBAL, *ESTABA LA PÁJARA PINTA SENTADA EN EL VERDE LIMÓN* (1975) DE ALBALUCÍA ÁNGEL Y *LOS EJÉRCITOS* (2007) DE EVELIO JOSÉ ROSERO.**

*El otro es el propio espíritu, esa brecha donde sopla la ruah<sup>2</sup>*

*Enaudeau*

La historia como disciplina, aporta suficientes elementos para describir y analizar los hechos que la circundan. Por medio de ella se ha documentado el ejercicio del poder en la evolución de las sociedades y sus intentos por controlar las redes de relaciones que se entretajan en sus clases sociales. Como elemento resultante de dichas relaciones, la violencia surge como un mecanismo para garantizar el manejo del poder que deriva en un uso discriminatorio de las libertades individuales y colectivas.

Las definiciones de violencia han sido diversas, pero resulta complejo encontrar una que encarne todas las connotaciones del término, en palabras de Hanna Arendt (1970, 43) “nuestra terminología no distingue entre palabras clave como poder, potencia, fortaleza, fuerza, autoridad y, finalmente, violencia, todas las cuales se refieren a

---

<sup>2</sup> Raíz de la lengua Hebrea que significa: soplo de vida o aliento de vida

fenómenos distintos y no existirían sin la diversidad de esos fenómenos”. La violencia tiene multiplicidad de variantes y camuflajes, sería justo afirmar que una definición por excelencia debe incluir tópicos que van desde lo psicológico, lo biológico, lo psicosocial, hasta lo cultural, lo político, lo moral y lo ético, así como su estrecha relación con la ideología y el accionar de los individuos. Desde el poder la violencia es ejercida en mayor medida por el engranaje del estado, que legitima y universaliza las acciones violentas y las convierte en un medio más que un fin, como lo plantea Walter Benjamin (1995, 13):

La esfera de tales relaciones es definida por los conceptos de derecho y justicia. Sobre todo en lo que respecta al primero de estos dos conceptos, es evidente que la relación fundamental y más elemental de todo ordenamiento jurídico es la de fin y medio; y que la violencia, para comenzar, sólo puede ser buscada en el reino de los medios y no en el de los fines.

Dado que la violencia, ejercida como derecho o como justicia, le da la legitimidad a actos justos o injustos, la diferencia radica en que los fines naturales se observan desde las personas aisladas y los fines jurídicos desde la colectividad.

Teniendo como marco el concepto de violencia encontramos que la historia de Colombia en el siglo XX se enmarca en un ir y venir de etapas de la violencia. La primera, aproximadamente de 1930 a 1947, cuya característica principal fue la instalación del liberalismo en el poder y las luchas entre liberales y conservadores en los departamentos de Boyacá, Santander y Santander del Norte. La segunda, de 1948 a 1953, que tuvo como detonante el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en 1948 y la creación de organizaciones armadas de origen campesino, junto con los enfrentamientos entre liberales y conservadores. La tercera, de 1953 a 1957 marcada por la formación del



---

Frente Nacional, la unión de los campesinos a grupos de autodefensa por la presencia de ejército en los campos. La cuarta, de 1957 a 1960 con la formación de grupos guerrilleros como las FARC el ELN y el EPL. Una quinta etapa con la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla. Como sexta etapa las décadas de 1980 y 1990 con la formación de los carteles del narcotráfico y las autodefensas. La historia reciente de la primera década del siglo XXI se encuentra mediada por el fortalecimiento de las guerrillas, su financiamiento con el narcotráfico, el secuestro, la proliferación de las bandas delincuenciales emergentes en los entornos no solo rurales sino urbanos y el fracaso de los diálogos de paz en el año 2003.

Por lo anterior, la Violencia en Colombia es una época histórica en la cual el ejercicio del poder y la desigualdad social han regido los caminos de la nación y en los cuales la literatura, como ejemplo tangible del desarrollo de la cultura y de la transformación de la sociedad ha entrado a referenciar y a tomar como materia de representación a este mismo proceso social denominado la Violencia.

La condición estética de esta representación literaria, la cual podemos reconocer en el corpus estudiado, estaba ya anunciada en los planteamientos de Mukarovsky sobre la representación estética de los fenómenos sociales:

Pero apenas remplazamos el punto de vista individual por el punto de vista del contexto social, resulta que, a pesar de todos los matices individuales y fugaces, existe una localización considerablemente generalizada de la función estética en el mundo de los objetos y los procesos. (1977, 48)

Al entrar en la esfera de lo literario, la violencia es portadora de una función estética, ya que las circunstancias históricas hacen visible el hecho literario.

Por todo lo anterior, la valoración que se ha hecho del centenar de producciones novelísticas escritas desde la década de 1950 a la de 1970 (con categorías como “Novela en la Violencia” y “Novela de Violencia”), se ha dado desde las ópticas política y social colectivas. En el presente estudio la visión de la colectividad actúa como un telón de fondo para evidenciar otra problemática igualmente relevante en dichas valoraciones que surge de la siguiente pregunta: ¿Mediante qué relación se emparentan las violencias públicas y las privadas?

Para resolver este interrogante se hace imperioso definir cuál es el umbral que separa lo privado de lo público y cuál es su importancia para dirigir las miradas hacia otro horizonte crítico. Pues no podemos olvidar que el signo se alimenta de la conciencia individual que está totalmente mediada por la conciencia colectiva, como una red de relaciones que establecen su comunicabilidad en la mediación entre el autor y la colectividad.

Mukarovsky señala: “La estabilización de la función estética es un asunto de colectividad, y la función estética es un componente de la relación entre la colectividad humana y el mundo”. (1977, 56) Por otra parte, entre lo público y lo privado se esconde la condición del ser como centro y el ejercicio de la libertad como un trasegar entre el *deber ser* y el *querer ser*; el accionar del individuo, ingresa al plano de lo privado-particular como un carácter moral y al plano de lo público- universal como un carácter ético. Por privado entenderemos lo que Diana Bonnet Vélez afirma (Abello, 2005: 193): “lo que se ejecuta a vista de pocos, familiar y domésticamente, y sin formalidad ni ceremonia alguna; o lo que es particular y personal de cada uno”. Es así como todos aquellos requerimientos individuales que separan al individuo del mundo que lo aqueja,

en donde la carencia o exceso de autoestima y de autoconocimiento proporcionan una toma de decisiones para enfrentar situaciones que no está dentro de su control cambiar, hacen parte de este espectro de lo privado. La violencia es en este punto un evento que rodea la vida del individuo y lo hace reaccionar positiva o negativamente frente a su aparato axiológico, dichas violencias de tipo privado en la realidad se definen como actos de imposición ya sea de la fuerza física o la coacción frente a los actos de un individuo con relación al otro, entonces la fuerza, la palabra, las actitudes de las personas y la toma de decisiones sobre un camino vivencial se ejecutan en entornos donde la sociedad en general no le es posible verificar cual es el manejo que se hacen de las relaciones interpersonales ni las determinaciones en un nivel intrapersonal.

De igual forma la función estética en el ámbito literario prevalece dentro del estudio de las violencias privadas en la medida en que se reúnen todos los estados de conciencia de los personajes con respecto a su accionar dentro de la obra y se logra una representación de la realidad por medio de los signos utilizados para producir sentidos distintos en el lector, signos que no se desprenden de la violencia política sino de la individualidad de cada personaje con respecto a los que lo circundan, las violencias de tipo privado se asocian a la palabra como vehículo de la acción y a los lenguajes no verbales que expresan dentro de la obra literaria una afectación de los personajes hacia determinados eventos. El ejercicio del poder dentro del núcleo familiar está íntimamente relacionado con una escala de valores que se establece al interior de cada obra. Así encontramos distintos tipos de relaciones familiares como: la familia como núcleo social, las divisiones ideológicas entre miembros de una familia, las relaciones de pareja, la condición de hombre y mujer y las relaciones entre padres e hijos. De estas categorías nos ocuparemos en el siguiente apartado y se realizará un acercamiento a dichos

aspectos que son generadores de violencias de tipo privado en las novelas seleccionadas para el presente estudio.

## 2.1 Las violencias privadas

Desde Aristóteles se observa el valor del individuo en su ejercicio “político”, las necesidades sociales satisfechas o insatisfechas le daban a éste la inclusión o exclusión de las actividades propias de la vida pública. Por ende se legitima el ejercicio público por encima del privado, pero ¿es el carácter público una manifestación del carácter privado, o viceversa? O ¿lo privado es una esfera que se separa de lo público?. Teniendo como referencia dichas preguntas se identifican dentro del corpus seleccionado algunas redes de relaciones de las cuales se desprenden las violencias de tipo privado y que pertenecen al plano de lo familiar como su espacio de desarrollo.

Al ser las violencias privadas hechos traumáticos y decisivos para los personajes dentro de la obra literaria, pero generadoras de una recepción positiva por parte del lector, Mukarovsky advierte que el desagrado también es productor de un placer estético.

Habría que responder que el placer estético, precisamente cuando debe alcanzar la máxima intensidad como la que logra el arte, necesita el desagrado estético como contraste dialéctico... el valor artístico es indivisible; también los componentes que producen el desagrado se convierten, dentro del conjunto de la obra, en elementos positivos, pero solamente dentro de la obra: fuera de ella y de su estructura, volverán a tener un valor negativo. (1977, 49)

Por lo anterior, las valoraciones que se han hecho de las obras aquí trabajadas, han sido realizadas desde la óptica de la historia como disciplina y tomando en consideración el tiempo histórico de la vigencia de la crítica. Dicha visión de la historia se alimenta desde una temporalidad mediada por las instituciones, el mercado, los premios, la escena cultural etc., que aunque son factores que no hacen parte de la esfera estética resultan decisivos en un juicio valorativo.

La relación se atenúa en el sentido de que la obra no alude a la realidad descrita directamente por ella, y se refuerza de manera que la obra artística en tanto que signo adquiere una relación (figurada) respecto a los hechos importantes de la vida del receptor y mediante ellos respecto al conjunto de valores representado en el universo entero del receptor. Y así, la obra de arte adquiere la capacidad de aludir a realidades que no son aquellas que representa, a sistemas de valores que no son aquellos de los que ha surgido ella misma, y que no constituyen la base sobre la que está construida (1977, 67)

Es así como el aparato axiológico que construyen los personajes y la inclusión de las violencias privadas hace parte de los juicios valorativos que se deben hacer de las obras literarias pero que han sido invisibilizados por la crítica formal y el carácter político que se les ha dado. Por esta razón se ha legitimado el carácter público (político) por encima del privado (personal).

Dentro de la categorización de las violencias privadas presentes en el corpus se encuentran:

En la familia como núcleo, la realidad humana posee una dimensión social en la medida que todo lo que circunda las vivencias del individuo se hace dentro del ámbito de la

sociedad, la institución familiar se ha legitimado desde lo privado como un micro espacio de la figura del hombre que se revela ante la sociedad como macro espacio.

Si se quiere hablar de la libertad individual, en la polifonía tiene lugar precisamente la combinación de varias voluntades individuales, se efectúa una salida fundamental fuera de las fronteras de ésta. Se podría decir de este modo: la voluntad artística de la polifonía es voluntad por combinar muchas voluntades, es voluntad de acontecimiento (Bajtín 1986, 38)

Las voces en la obra literaria representan voluntades individuales que se alimentan entre sí, y que representan la inclusión del individuo en la compleja red de relaciones sociales. Sus miembros se mueven bajo las lógicas del entorno y la escala de valores que la sociedad experimenta en muchas ocasiones es directamente proporcional a la percibida al interior de la familia, de donde se desprende la relación hombre-mujer que está mediada por el tipo de conducta social que se adopte, la prelación de las necesidades propias por encima de las del otro en planos como el sexual, doméstico o económico generan una individualización y una falta de conciencia del hombre como un ser social y comunitario.

Las relaciones hombre mujer se pueden dar desde las relaciones de pareja donde el matrimonio católico, la cohabitación y la procreación son factores que inciden en el surgimiento o la manifestación de la violencia privada, por cuanto las cargas del manejo del hogar se distribuyen dando prelación a la figura del hombre como ejemplo de autoridad no solo en la pareja sino en relación con los hijos en la cual la comunicación como un intento de establecer códigos comunes que mejoren la convivencia produce que la distancia generacional entre padres e hijos sea un aislamiento de los unos con

respecto a los otros, influenciado por los escenarios sociales en los que se vive y los nuevos valores que dichos escenarios posibilitan para los hijos.

A partir del establecimiento de la familia aparecen las divisiones ideológicas en su interior que tienen como origen la alienación del modelo social del hogar tradicional, donde la figura del hombre aparece como protector y como único autorizado para ejercer el derecho a la palabra, lo que entra en choque con aspectos como la sexualidad, que aquí se asume desde la esfera de lo privado y que marca su ejercicio por un lado desde lo normal concebido en el matrimonio, la procreación y esa procreación como una forma de manifestación del poder por parte del hombre. Por otro lado desde lo anormal como el acto sexual del disfrute que se convierte en público pues está ajeno al núcleo familiar; el libertinaje es la forma de hacer pública una sexualidad revolucionaria que pone en evidencia la intersubjetividad de los individuos.

El trabajo se entiende como la extensión de la existencia que se da al hombre en el momento del nacimiento, cuando se trabaja se trasciende socialmente y se está en condiciones de igualdad y correspondencia con los otros sujetos, en el trabajo la tenencia de la tierra implica una posesión de la materia prima que sirve para el movimiento de la economía, aquí se establece una diferencia entre individuos en la medida en que el poder es privativo de unos pocos en el ejercicio tanto público como privado.

Teniendo como referente el trabajo se desprende la desigualdad social no solo en la tenencia de la tierra sino en la distribución de los recursos y las cargas sociales, el modelo económico reinante pone en igualdad de condiciones el poder social con el poder económico y esto genera que la individualidad se pierda en las intersubjetividades de las relaciones con los otros, el poder en este caso se traslada de lo económico hacia lo

ideológico como conducción de las ideas, la palabra se legitima desde el poder que cada individuo tenga para hacer uso de ella y es precisamente el poder que se ejerce el vehículo por el cual los personajes de las novelas de las cuales nos ocuparemos a continuación hacen expresas las violencias privadas bajo la figura de víctimas y victimarios. *Cóndores no entierran todos los días*, *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* y *Los Ejércitos* representan distintas formas de ejercer el poder ya sea desde la familia, la relación hombre mujer, la relación padre e hijo o las diferencias ideológicas. El orden en el cual se realizará el presente análisis corresponde a la fecha de publicación de las novelas pues dicho criterio hace expresa la forma particular de las violencias privadas en sus contextos internos.

## **2.1.1 *Cóndores no entierran todos los días* (1971), Gustavo Álvarez Gardeazábal: El terror en lo público y el poder en el hogar.**

### **2.1.1.1 El Cóndor como insignia de la obra**

La novela de Gustavo Álvarez Gardeazábal, *Cóndores no entierran todos los días*, plantea una visión del desencadenamiento de la primera etapa de La Violencia Bipartidista en Tuluá – Valle, tras el asesinato del líder Jorge Eliecer Gaitán en 1948. El relato inicia dando un panorama de las primeras muertes de las que se tiene noticia, las de Rosendo Zapata y Martín Mejía que marcan la entrada de la violencia en esa



región y la toma de conciencia de la ciudad como un personaje más de la historia, percibe la situación que se avecina. Desde ese momento, la figura de León María Lozano (El Cóndor) comienza a tomar forma en la memoria de los habitantes de Tuluá con un acto heroico que cambiará la imagen anodina del personaje:

Desde ese viernes nueve de abril, Tuluá no quiso grabarse ningún acto de depravación, ni las caras de quienes encabezaban la turba, pero sí elogió y convirtió en una leyenda la descabellada acción de León María Lozano cuando se opuso, con tres hombres armados con carabinas sin munición, un taco de dinamita que llevaba en la mano y una noción de poder que nunca más la volvió a perder, a que la turba incendiara el colegio de los salesianos e hiciera con los curas lo mismo que en otras ciudades y poblados hicieron ese día: que los colgaran de sus partes nobles, les echaran candela a sus sotanas o los hiciesen salir desnudos por las calles... (1992, 13).

El talante de la personalidad de León María y su acérrima intención de defender sus creencias católicas y conservadoras se contraponen a la problemática de las relaciones afectivas disfuncionales que mantuvo con dos mujeres: María Luisa de la Espada, con la cual tuvo dos únicas hijas y Agripina Salgado, su legítima esposa con la cual nunca tuvo descendencia.

La novela transcurre de manera paralela para el personaje de León María quien tiene una doble condición, en la esfera pública es un abanderado de las ideas del partido conservador y en la esfera privada es una figura que encarna la autoridad y el poder, quien hace cumplir sus órdenes al pie de la letra. El personaje pasó de ser un humilde vendedor de quesos a ser el temible jefe de los “pájaros” así denominados los grupos de exterminio al servicio de políticos conservadores en las décadas de 1940 y 1950,

planeando sus continuas acciones en el *Happy Bar* y engrosando la lista de muertos con características repetidas, lo que el autor enfatiza (1992, 66): “En el anfiteatro dejaron a cuatro más con la misma herida a la altura de la nuca, sin ningún papel de identificación y ninguna posibilidad de ser reconocidos por los que pasaron por las mesas de azulejo donde los colocaron antes de enterrarlos en las filas de NN”. La figura de “El cóndor” fue altamente reconocida y recreada en el imaginario colectivo de Tuluá, la prensa nacional e internacional documentó la labor que León María realizó en pro de la moral y las buenas costumbres propugnadas políticamente por el partido conservador.

Al interior del hogar, Agripina Salgado su esposa legítima, aceptó en silencio la imposición de las dos hijas ilegítimas de María Luisa de la Espada a sabiendas de las habladurías del pueblo, se avino a la no participación en las decisiones de la casa y se dedicó al cuidado desmedido por la salud de su marido, el cual padecía terribles ataques de asma. Todos estos factores y comportamientos combinados hicieron de su esposa un personaje aparentemente invisibilizado por “El Cóndor” y relegado por el resto del pueblo.

La importancia que gana el personaje en el plano público y en la órbita privada son los factores que hacen de “El cóndor” la figura más importante en la novela, incluso si su final es de decadencia. El terror que infringió “El Cóndor” solo fue en parte apaciguado por Gertrudis Potes, una mujer mayor de filiación liberal que tuvo el valor de enviar la carta de denuncia al periódico *El Tiempo* sobre los crímenes cometidos por León María. Desde ese momento las mujeres de Tuluá salieron del anonimato y se inició la decadencia del imperio de terror establecido por el “El Cóndor” hasta encontrar la muerte después de su destierro de la ciudad.

“El Cóndor” se configura como insignia de la obra ya que los eventos que desarrollan la trama de la novela se asocian a las acciones que éste personaje ejecuta, la radiografía de la obra que el autor muestra al lector solo es posible si se dirige la mirada a las secuelas que Tuluá como espacio y su hogar como microespacio de desarrollo de las violencias privadas tienen.

#### **2.1.1.2 Cóndores entre las dimensiones de lo testimonial y el micro espacio colombiano.**

La novela *Cóndores no entierran todos los días* se mueve en la crítica como un documento testimonial pero con un gran valor literario, que registra los lamentables hechos que ocurrieron en Colombia durante la denominada “época de la violencia”. La visión colectiva y política de los textos y artículos consultados sobre la crítica de la novela presentan a Tuluá como un espacio de representación de toda la geografía nacional y de la figura casi mitificadora de León María Lozano, quien ejerce la violencia política como un puño de hierro que aniquila detractores del Partido Conservador. La violencia se ejerce como un mecanismo que legitima la antidemocracia pues los votos que se consiguen en gran mayoría son la consecuencia del exterminio de liberales y el miedo infundado en la población civil.

La obra es claramente una denuncia ante el arquetipo del personaje tomado de la realidad y visto desde la ficción como un antihéroe en la memoria colectiva de Tuluá y Colombia, el ideario de valor y gallardía de dicho personaje es alimentado por el carácter religioso gracias a la óptica de la iglesia católica como legitimadora de los actos violentos en pro de no perder la moral y las buenas costumbres y con la cruzada de

muerte que él emprende, aquí se transgrede las fronteras de las filiaciones partidistas hacia el plano de lo divino.

La obra tiene interpretaciones que van desde lo político, pasando por lo ideológico y llegando hasta la simbología del personaje principal, “El Cóndor”. En el artículo “*Cóndores no entierran todos los días: las tres dimensiones del protagonista*” publicado en 1986 por Benigno Ávila Rodríguez, el autor plantea la novela como la síntesis de la vida de León María Lozano, al cual el autor lo describe desde tres dimensiones: biográfica, histórica y mítica.

a. En la dimensión biográfica, el autor destaca que la escasa formación educativa y académica de León María solo le permite acceder al periódico *El siglo* y a la emisora *La voz católica*, a pesar de haber trabajado en la librería de Don Marcial y de no tener más de cuarto de primaria como nivel de educación, ello generó que su débil criterio lo llevara a emprender la carrera sangrienta de la violencia en Tuluá.

El autor del artículo afirma que Álvarez Gardeazábal se adentra en las costumbres de Tuluá para hacer sentir al lector que es ficción lo que lee, utilizando mecanismos narrativos como el chisme, el cuchicheo, la imaginación popular, todo lo que la gente no se atreve a decir sino en la intimidad del hogar.

b. Dimensión histórica: La obra delimita el periodo histórico entre el 9 de abril de 1948 y la iniciación del gobierno de Gustavo Rojas Pinilla el 13 de junio de 1953, durante este lapso se hace referencia a los gobiernos de Mariano Ospina Pérez y de Laureano Gómez, el 26 de mayo de 1953 y cuando el doctor Rafael Azuero presidente del directorio Nacional Conservador es nombrado ministro de Gobierno.

c. Dimensión mítica: El autor explica todas las referencias que se hacen al entorno bíblico con los cuatro jinetes del apocalipsis.

Desde otra óptica, Maritza Montaña González en su texto *Una Crítica Especular, acerca de Cóndores no Entierran todos los Días*, de Gustavo Álvarez Gardeazábal de 2007, se plantea la importancia de la obra para analizar el fenómeno de la violencia desde el pueblo como micro ámbito y el aparato político desde una postura macro. De igual manera, la autora se pregunta sobre cuál es el aporte estético de la obra y cuál es el aporte estético de la violencia como ente mismo que genera todos los hechos en su interior.

Influencias y modelos literarios, sumados a elementos y recursos de la narración como la configuración del argumento, la secuencia narrativa, el ritmo, la construcción de los personajes, el uso de diálogos y monólogos como formas discursivas y narrativas y el lenguaje mismo, son los aspectos que problematiza Álvarez Gardeazábal en su estudio sobre la novelística de la Violencia colombiana. (Montaña. 2007, 3)

Por lo anterior, la autora destaca el universo novelesco que logra crear la obra y la personalidad que imprime a la muerte y a Tuluá como personajes, junto con mecanismos narrativos contemporáneos que hacen de ella una escritura que trasciende sobre las demás obras escritas sobre la época de la violencia.

Kevin Alexis García en *Ideología, Aparatos Ideológicos y Aparato Represivo de Estado en Cóndores no entierran todos los días*, propone que el estado con sus aparatos represivos se evidencia en la novela desde las ideologías de los partidos políticos y los pájaros como el brazo particular del estado en la lucha armada. Dichos grupos, dice el autor, son las primeras estructuras de represión privadas bajo el aparataje de las

familias que han gobernado el país desde la formación de los partidos políticos en el siglo XIX. El elemento familiar y religioso aparece de nuevo en este estudio como en los otros que se analizaron, como la contraposición entre el bien y el mal, lo conservador y lo liberal, lo puritano y lo libertino, el aparato axiológico de “El Cóndor” que se ve transformado en el deseo de reconocimiento y la violación de las ideologías que se propuso defender (los valores personales y católicos).

Como se observa, la crítica de la obra contempla las dimensiones del personaje como sujeto social, político e histórico que representa una etapa de la historia de nuestro país, en ese sentido se evidencia un alejamiento del aparato axiológico del personaje no sólo como el emblema de la violencia privada sino como detonante de una serie de hechos que afectan la vida familiar desde lo privado y la vida social desde lo público. Las distintas voces de la novela tienen una evolución frente a su despertar axiológico y frente al reconocimiento y superación de las violencias a las cuales son expuestos.

### **2.1.1.3 Las Violencias Privadas: La invisibilización de la palabra**

El carácter social de las producciones literarias de la década de 1970 posicionó a *Cóndores no entierran todos los días* como una novela que dio a la figura de “El Cóndor” no solo la imagen histórica sino también una retextualización de las acciones de dicho personaje. Como se dijo anteriormente, la novela ha sido valorada desde la crítica como una novela que representa la tradición literaria de la violencia, sin embargo el énfasis en la identificación y valoración crítica de la obra y la representación de las violencias de tipo

privado presentes en ella, abre un camino que inaugura una nueva perspectiva crítica la cual orienta el ejercicio crítico hacia otras valoraciones que conduzcan a otra instancia de estudio de la novela colombiana.

Identifiquemos la manera como se manifiestan estas violencias privadas en la novela e intentemos proponer un ejercicio crítico del texto literario a partir de ese reconocimiento. La novela inicia con el acto heroico de León María Lozano que defiende el colegio de los Salesianos de la turba enardecida que, después de la noticia del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán, inició una cruzada contra el partido conservador. El anterior es un acto público. Pero en la novela, a partir de este momento empieza a construir la vida privada del personaje de El Cóndor, que en el ámbito privado es sólo León María. A lo largo de la novela la personalidad de León María se desenvuelve en el ámbito familiar. Podemos ver que el concepto de hogar que se maneja en la novela, responde al de la unión católica de los cónyuges, en la cual el padre trabaja para solventar las obligaciones familiares pues es el modelo que recibió de crianza:

Él [para referirse a León María] no había dejado de ser el mismo hijo de misia Obdulia, la esposa de don Benito Lozano, el contador de los ferrocarriles. No pasó del cuarto de primaria porque los ferrocarriles no solo no pagaban bien el trabajo de su padre, sino que le apuntaron una infección en el ojo por un sucio que le cayó un día... (17)

Unión católica en la que también los hijos están condicionados por la voluntad y los recursos de sus padres. Sin embargo, pareciera que el ejemplo de familia intachable y católica que León María tuvo en su niñez por parte de sus padres no fuera perpetuada en su adultez. En los días en los que ya no trabajaba en la librería sino vendiendo quesos conoce a Agripina Salgado, quien terminará siendo su esposa, pero inicia al mismo tiempo sus relaciones secretas con María Luisa de la Espada, su amante y madre de sus

dos hijas. Las dos mujeres representan claramente la doble moral que ostenta la ciudad de Tuluá. Doble moral que se desarrolla al interior de los muros de sus casas y que hace que las verdaderas actuaciones y deseos de los habitantes no salgan a la luz pública por mantener las apariencias.

Por un lado, Agripina se enmarca en el puritanismo de una sociedad patriarcal condicionada a la figura del esposo y la voluntad de éste por encima de la propia:

Apenas terminó el novenario comenzaron a verlo salir con ella muy de seguido en cuanto lo ascendió a dependiente oficial por la casa de María Luisa de la Espada. Por lo primero dijeron tanto e imaginaron tanto que terminaron por casarlos. De lo segundo no se dieron por aludidos aun cuando María Luisa de la Espada tenía su casa a cuatro cuadras del parque, y él no dejaba de entrar a su casa todos los días después de que cerraban la galería a las cuatro de la tarde (24).

Agripina acepta en silencio las disposiciones de su marido, generando una invisibilización de la figura de la esposa y por ende el silenciamiento ante todo tipo de crítica, acotación u objeción sobre las actuaciones de su marido.

La novela presenta una imagen clara de la destrucción de las ilusiones maternas y de fertilidad que tiene Agripina por parte de su esposo. El día que decidió llevar sus hijas ilegítimas por fin al entorno familiar lanzó al patio de la casa los emplastos de romero que ella utilizaba para quedar en embarazo y posteriormente entró con sus dos hijas al cuarto, la reacción de Agripina fue desconcertante puesto que solo buscó un parentesco de las niñas con su esposo.



---

La violencia privada del matrimonio entre León María y Agripina se manifiesta en el silencio al que la mujer es forzada. La conciencia de Agripina devela una falta de materialización de sus deseos y requerimientos como miembro activo del núcleo familiar. Dicha sumisión pertenece a un plano de lectura que el lector debe decodificar y que solo sale a flote por medio del discurso manejado por León María que es de carácter polifónico - en la dirección en que Bajtin propone este concepto- pues remite a otras voces dentro de la narración, que ella asume en su condición de esposa y madre. Este silencio es aceptado y ejercido por Agripina misma para no reconocer de palabra los hechos referidos a la infidelidad de su esposo que todo Tuluá conocía, provocando con esto que la ciudad se forjara con respecto a ella una imagen de mujer ignorante y sumisa que no prestaba atención a lo que le decían de su marido y la cual tampoco salía de la casa sin su consentimiento:

León María jamás le hizo un reparo aunque siempre vivió celando de ella. No la dejaba salir a la calle si no fuera con Carmelita Lozano o con misiá María Cardona... muchas veces pagó espías para que la vigilaran porque creía que ella, cansada de estar siempre encerrada, iba a salir alguna vez sin su permiso, pero ella desvirtuó siempre toda intención de su marido. (47)

La sumisión de Agripina, como expresión de la violencia a la que es sometida por su esposo, se agrava por los celos que su comportamiento, a todas luces inocente, provoca en León María, quien se mantiene alimentando sus celos infundados, con lo que condena a su esposa a pasar no solo por una falta de libertad verbal sino física. Existe en la novela un acontecimiento que revela esta sumisión, un hecho determinante de la irrupción de las actuaciones de León María en el ámbito familiar, el envenenamiento del cual fueron víctimas los esposos y que mostró la increíble fuerza que Agripina tenía: antes de dar de comer a su marido ella comió el queso envenenado movida por el amor familiar y la abnegación que la mujer le debía al hombre. La actitud de Agripina se

mantuvo hasta la separación de sus hijas enviadas a un internado y la resistencia de la población ante los años de matanza masiva “no quedó una casa, ni siquiera la de León María, porque la Agripina fue la primera en hacerlo, convencida de que su marido no era sino un pobre hombre calumniado. (131)

La salida definitiva de León María al exilio provoca como comportamiento de sumisión en su esposa el eterno silencio mediado por el vínculo del matrimonio que no le permitió dar otro rumbo a la historia de su vida ni a la de su familia.

También el entorno familiar se convierte en configurador de ideologías que involucran el punto de vista que se tiene individualmente sobre la realidad la cual circunda al ser humano, las creencias desde las cuales se critica dicha realidad y que fundan el aparato axiológico. Dicha violencia de tipo privado se evidencia en la novela desde la falta de libertad de los personajes para pensar el mundo desde sus propias lógicas y tomando sus propias decisiones.

Tras el ataque de los liberales al colegio de los Salesianos se desentraña la primera diferencia ideológica que marca las relaciones familiares y que es generadora de violencia, esto es la relación que León María mantuvo con su cuñado desde que éste supo que mantenía relaciones extramatrimoniales con María Luisa de la Espada con hijos de por medio y que no los tenía con su esposa legítima que era Agripina. El alejamiento del entorno familiar por parte del hermano de Agripina no se hizo notorio públicamente gracias a sus inclinaciones religiosas, manteniéndose de esta forma al interior del hogar y de las relaciones familiares.

---

Otro ejemplo claro de violencia mediada por la ideología es la irrupción de Agripina en actividades que involucraran al partido conservador: “Así y todo Agripina nunca se llamó conservadora ni le preguntó nada a su marido de las cosas del partido... Todo lo demás, o no era conservador o no era católico y ni a él ni a su familia les podía interesar”. (51)

La variación de las tareas dentro de la casa gracias a las reuniones a las cuales León María asistía, la lectura y escucha obligada de los editoriales del periódico *El siglo* y la emisora *La voz católica*, la exhibición de las cartas y todo tipo de documentos del partido conservador en la decoración del hogar, así como el silenciamiento por parte de Agripina de las actividades de su marido, sumieron al entorno familiar en un mutismo ideológico:

Los demás fueron papeles de secretarios de segunda mano o de congresistas que no querían perder el hilo de los votos. Agripina tenía que limpiarlos porque así y todo él los archivaba encima de la mesa que tenía en su pieza y de vez en cuando se decidía a mostrárselos a los que le hacían visitas los sábados por la noche (53).

La relación del discurso oficial y de filiación conservadora entró a formar parte del discurso manejado por los miembros del hogar y de esta manera un manejo ideológico del mundo circundante. Bajtín expone la necesidad de que el discurso debe tocar la esfera del ser para que existan relaciones dialógicas, Gardeazábal pone en relación el discurso político de León María con la recepción de dicho discurso en el hogar y el silenciamiento de la palabra de Agripina como elemento simbólico puede considerarse una relación dialógica donde no se conocían otras posturas críticas ante la sociedad, donde la ignorancia y la ceguera informativa promulgada por los medios de comunicación y los constantes chismes de la gente, influyeron en la falta de conocimiento de los problemas que estaba viviendo Tuluá en ese momento histórico. Es entonces donde la libertad de pensar por sí mismo y formular reflexiones frente al

entorno se convierte en una restricción de algunos personajes para el libre desarrollo de su personalidad y elección de vida, la familia es el entorno donde dicha violencia ideológica se evidencia en la novela.

Así mismo, la relación hombre mujer no solo se da dentro del ámbito del matrimonio sino que permea todas las relaciones entre los personajes en la novela. Es importante analizar cómo el “comentario” se convierte en generador de violencia desde los hombres y las mujeres. Con el acto heroico del colegio de los Salesianos por parte de León María, crece a su alrededor un halo de misticismo alimentado por los comentarios de Doña Midita, la cual recibe desde su casa la inestabilidad de la situación con el rompimiento de sus porcelanas más preciadas. Poco a poco la ciudad va construyendo el ícono del héroe desde la óptica del catolicismo y el conservadurismo. Los asesinatos de los hombres son sentidos dentro del entorno de la familia dejando a Doña Midita con problemas mentales recordando y transformando las miles de versiones sobre la muerte de su marido o en otro caso condenando a Doña María Cardona a un “encierro voluntario” (93).

La costumbre de dichos asesinatos genera en la ciudad un letargo que solo es superado ante la nueva noticia de un número mayor de muertos día a día. La reacción de Gertrudis Potes cambia el panorama de ensimismamiento y rutina por culpa de la violencia:

La Potes recogió la tarjeta cuando iba a la misa de seis en San Bartolomé y con ella en la mano llegó hasta el atrio. La mostró al que pudo y como alguien

reconoció las letras góticas de la imprenta de don Abogardo Martínez,... Gertrudis Potes fue a la tipografía de los sucesores de don Marcial y mandó timbrar carteles de contestación a las amenazas anónimas que en letras góticas le habían puesto al amanecer (108).

La transgresión de la oralidad a la palabra escrita permite que ella implante una resistencia ante el régimen de los pájaros y las reacciones que parecían exclusivas de los hombres son realizadas precisamente por una mujer, mujer que es vista dentro de la novela como modelo de sumisión y benevolencia.

La valentía de Gertrudis Potes no acaba con el hecho de los carteles, más adelante decide enviar una carta al periódico *El Tiempo*, denunciando los crímenes de León María, la actitud de Agripina es de total desconocimiento ya que el hecho de no tener hijos legítimos de su esposo, la hizo una persona alejada de sus actos y la responsabilidad frente a ellos. Mientras que las damas de sociedad de Tuluá enviaron una comunicación a los hombres de buena voluntad de la ciudad para que intervinieran en el cese de la violencia. La imagen de las mujeres prestantes se apoya en la novela con la de una mujer misteriosa que bien puede representar las mujeres de los muertos anónimos:

Solo una mujer, la misma de los pañolones del día anterior, llegó al anfiteatro y reconoció un cadáver... (72) entre los muertos del lado izquierdo había reconocido una mano. Se abalanzó sobre ella y como el equilibrio de los cadáveres era tan precario, cuando haló duro para buscarle la cicatriz, todo el resto se le vino encima y sus pañolones quedaron abrazados por las manos de la muerte. (73)

El poder que tomó la palabra de la mujer se contrapuso todo el tiempo a los muertos que seguían apareciendo en mayor cuantía e incrementando el dolor de sus viudas y huérfanos.

Es innegable que la influencia de los padres y la tradición familiar que ellos representan recae sobre los hijos, determinando en la novela muchas de las acciones y las decisiones que toman los personajes. Desde del inicio del cortejo de León María a María Luisa de la Espada queda claro que el matrimonio no es la condición que ella quería tener, si antes su hermana no se casaba. Dicha violencia se da desde la condena a una infidelidad que cayó sobre María Luisa, ella sufrió el escarnio público de la “amante”, estado que nunca quiso romper por el respeto a tradiciones de familia que no se hacen explícitas en la novela. Por lo anterior, después de la muerte de María Luisa de la Espada y el aparente descuido de su tía sobre las niñas “Ella sabía muy bien de las niñas desde el día que María Luisa de la Espada murió y él llegó anegado en llanto a la casa” (38) León María impuso a sus hijas una madre que no les correspondía y les quitó todo derecho a una vida pública. El cariño que León María sentía por ellas transgredía el derecho que tenían para desarrollar una vida con sus propias elecciones. Dicho cariño se transformó en opresión junto con la negación a permitir una relación afectiva de Amapola supliendo la responsabilidad paternal con beneficios económicos, la sumisión de su hija generó que ella prefiriera el bienestar de su padre tras la amenaza de Don Gumersindo cuyo hacho la condeno a una vida de posible soledad e infelicidad que poco tiempo después llegaría con la ida al internado en Manizales. Las niñas fueron sacadas de Tuluá con una primera comunión simple y con la imagen intachable de un padre que fue desterrado cuando sus actividades ilícitas fueron desconocidas y silenciadas por el partido conservador.

#### 2.1.1.4 El narrador: Focalizador de Tuluá

Después de las anteriores consideraciones es preciso dialogar con la instancia del narrador para dilucidar como llega hasta oídos del lector el desarrollo de los hechos contados en la historia. En *Cóndores no entierran todos los días* es claro el tipo de dispositivo narrativo que es usado por el autor, los hechos de la violencia en Tuluá son contados desde un narrador omnisciente que está presente y focalizando la narración desde los hechos que el lector debe conocer, algunos de esos hechos no son precisamente los más relevantes ni se centran exclusivamente en el personaje principal León María, esto revela que el narrador tiene conciencia de la totalidad del espacio y el tiempo que posee la obra, la frase con la cual inicia la obra “Tuluá jamás ha podido darse cuenta de cuándo comenzó todo” (11). Indica que los hechos violentos que se toman desde un presente en la narración, en un pasado ya habían iniciado y en un futuro no se sabrá cuando acabarán, el narrador acompaña los hechos asumiendo la voz de los personajes.

El narrador tiene claro la deformación axiológica que León María sufre por hechos que absorben su débil personalidad involucrándolo en un círculo vicioso que solo acaba con su muerte, la voz de la narración se transporta como un manto negro que va cubriendo cada una de las familias y las poblaciones que van aportando poco a poco las cifras de muertos, dicha conciencia de totalidad lleva a una narración fluida y lineal donde solo puede terminar la obra cuando la violencia que es la gran maestra hace estragos y permea la vida de los personajes hasta conducirlos al lugar donde las circunstancias, la trama de la obra y sus decisiones les permiten llegar.

Gardeazábal no confía la voz de mando de la novela a León María puesto que éste representa el carácter anti heroico y aunque ejerce el terror en la obra su carácter no es suficientemente fuerte para conducir los destinos y los pensamientos de la gente que lo rodea. Dentro de sí, sus inseguridades y falta de estima hacen que el terror que ejerce sea solo un mecanismo para silenciar la palabra que considerando la inclusión de las violencias privadas es lo último que se puede silenciar, de ahí para allá cada personaje tiene sus propias preocupaciones y sentimientos, solo que al lector se le presenta una barrera que no puede sobrepasar si las palabras de los personajes no se lo permiten.

## **2.2. *Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón*, Albalucía Ángel (1975): La violencia desde la óptica femenina**

### **2.2.1 *La pájara...* el retrato de una época.**

La novela de Albalucía Ángel trata el tema de la violencia en Colombia en la segunda mitad del siglo XX. En la novela aparecen hechos históricos que el lector puede incluso rastrear documentalmente como: El Bogotazo, el Frente Nacional, la violencia rural del bipartidismo, las guerrillas y los movimientos estudiantiles en la década del 60 y 70 del siglo XX. Ana, el personaje principal, cuenta su historia al mismo tiempo que la historia del país desde los recuerdos y las reflexiones que hace en los distintos momentos de su



---

vida. En las primeras escenas de la obra se recrea el paisaje familiar ciudadano junto con los hechos previos al asesinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán en Bogotá, el 9 de abril de 1948.

La experiencia de la violencia es vista por Ana desprevenidamente sin entender en muchas ocasiones quiénes son los causantes de ella, en especial cuando es una niña, en el momento del asesinato de Gaitán:

Los soldados corrían a trote corto hasta sus posiciones y empezaron a acordonar la plaza por fuera de los mangos: ya llegaron, oyó que decía el hombre y después la miró como si esperara a que ella diera la respuesta. ¿Estaba donde las monjas?, sí, señor: en tercero de primaria. Entonces él la observo con sus ojos pequeños: ¿ya sabía leer?, si, dijo Ana, y también hacer sumas, pero él siguió escrutándola desde detrás del ala del sombrero de fieltro como pensando en otra cosa. Hace una hora que cayó asesinado en Bogotá el caudillo del pueblo el doctor Jorge Eliécer Gaitán, jefe del partido liberal, soltó de pronto, de un tirón, con acento muy paisa y en tono de discurso: lo mató un comemierda, añadió en voz muy baja, y Ana vió que los ojos le brillaban como si fuera a llorar pero él dio una chupada a su tabaco, escupió de nuevo por entre el colmillo y apagó de un golpe la calilla contra el tronco de la palma: son unos hijueputas, dijo: unos verriundos malparidos. ¡Váyanse pa´ la escuela muchachitas! (134)

Pero que con el pasar del tiempo dicha violencia se convierte en el motor para tomar las decisiones más importantes de su vida.

La narración se mueve entre la niñez de Ana, su adolescencia y la adultez que forman su personalidad desde distintas coyunturas tales como el encuentro de la sexualidad, desde una violación en la niñez hasta el amor en la madurez. Las personas que van pasando

por la vida de Ana la van fortaleciendo en su visión de mundo y en la formación de un criterio y una ideología propios. Eventos como su niñez en la ciudad, las vacaciones en la finca de sus padres, las luchas estudiantiles, el enfrentamiento con la policía, la amistad con Valeria y Montse son algunos de los eventos que la obra presenta desde la óptica de una mujer que vive la violencia política y doméstica en todos los momentos de su vida.

### **2.2.2 La óptica femenina:**

La novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* ha sido vista por la crítica literaria oficial desde varias ópticas que tratan de englobar todo el universo novelesco presentado por la autora como novela representativa de la tradición de la “novela de la violencia”. Para esta crítica son importantes campos como el de la escritura femenina en un mundo de escritores hombres o la difícil lectura e interpretación de la novela, a causa del sinfín de elementos simbólicos que recrean las tres épocas de la Violencia en Colombia, los elementos históricos y sociológicos con los aportes a la novela testimonial.

En el artículo *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón: novela testimonial/documental de la “violencia” en Colombia* de Dick Gerdes, el autor infiere que Albalucía Ángel se vale de ideas de la novela documental utilizando elementos históricos y sociológicos como pretexto para recrear el periodo histórico, la violencia que trasciende como fenómeno singular, las dimensiones de la historia que son vitales para la juventud del tiempo cercano a su publicación. De igual manera se presenta en la novela un enfoque histórico y al mismo tiempo la visión subjetiva de Ana (que se inserta en el

campo de la ficción) a la que le fue ocultada la historia por considerarla horripilante. Usando los procedimientos de la novela documental: “Mediante la fusión de procedimientos documentales y la ficción, la novela cuestiona el proceso de la creación de los hechos y la censura de los mismos” (21). Los procedimientos documentales actúan como valores que enfrentan al escritor con el arte de la época contemporánea y lo ponen como un medio para una revelación de la condición humana.

La investigación que la autora realiza para la creación de la obra se evidencia en la selectividad de los hechos y en el grado de objetividad que estos guardan dentro de la novela, a pesar de ser una novela documental los hechos son reinterpretados y aparece la pregunta sobre ¿cuál es el papel de los medios de comunicación en la publicación u omisión de ciertas verdades históricas que son determinantes para entender el presente y dilucidar el futuro?

La verosimilitud de la novela testimonial está en poder convertir los hechos históricos en material artístico. Un material plástico que si bien refleja apartes de la historia de Colombia, sirve como un documento de denuncia en las voces de personajes que hacen parte de la imaginación pero que están en el plano de lo impune. La cronología de difícil rastreo en la novela, guarda una serie de simbologías en relación con la historia del país y con las vivencias de Ana niña y Ana adulta.

Desde la visión de Gloria Inés Peláez en su artículo *La pájara pinta: una lección de historia y valor*, Albalucía Ángel realiza un trabajo de gran valor para entender no solo la historia de Colombia en sus momentos álgidos del siglo XX, el 9 de abril de 1948, la violencia en los campos del país, las luchas estudiantiles y las guerrillas, sino que también representa un hito argumental en la interpretación de dicha historia

transformándola en novela, puesto que en la medida en que dicha historia es leída, también es vivida por el lector gracias a las imágenes que el autor logra recrear.

Los recuerdos de Ana desde los cinco años, según Peláez, registran la política del país con un lenguaje propio de la niñez y la adolescencia (según transcurre la narración), y una apropiación de la ideología de los personajes y sus visiones anecdóticas de los hechos que enriquecen los puntos de vista del lector frente a la historia oficial, pero de los cuales Albalucía Ángel no da mayores detalles físicos para una fácil recordación por parte del lector, solamente su actuación política. Otro elemento que resalta la autora es la diversidad textual dentro de la obra:

Propagandas, letras de canciones, títulos de radionovelas, que además de referir una época, hacen énfasis en la importancia que tenía la radio en las décadas del cincuenta y sesenta... hacen parte de la cotidianidad como las noticias de prensa y las emisiones radiofónicas (6).

Dicha diversidad de lenguajes utilizados por Ángel hacen que el carácter vivencial y cotidiano de la vida de los personajes al interior de la obra, genere un ámbito de confianza y verosimilitud sobre lo que ocurre, lo cual se ancla de manera perfecta con el carácter confuso de la narración: los saltos temporales, las voces de los personajes, la cultura popular, el diario vivir de la violencia, la resolución de conflictos personales y el carácter psicológico imprimen a la obra un tinte lúgubre y evocador.

Por su parte, Oscar Osorio en el artículo *Albalucía Ángel y la novela de la Violencia en Colombia*, plantea que la tarea de las mujeres escritoras sufre una triple marginación: 1. De género: puesto que se legitima la palabra masculina por encima de la femenina 2.

De estética de la escritura femenina: por el reconocimiento de la palabra de la mujer 3.

De orden sociopolítico: por los cánones que ha formado el estudio y la aceptación de la historia oficial.

La crítica en contraposición a Osorio toma la novela como el producto de una escritura desprevenida y poco académica, producto de la época que le tocó vivir a la autora:

En uno de los primeros comentarios sobre la novela, Óscar López Pulecio (1975) advertía inteligentemente la clave estructural de la novela al mencionar que la narración es producida por un narrador que se despereza en la cama. Infortunadamente, el comentarista no profundiza en este hallazgo. Por el contrario, nos invita a renunciar a la búsqueda de la arquitectura narrativa. Si la crítica especializada hubiese ahondado en la afirmación inicial quizá la recepción de la novela hubiese corrido con mejor suerte. No es así. La crítica posterior heredó la segunda afirmación y asumió como un hecho incontrovertible que el caos del enunciado no permitía el reconocimiento de una arquitectura narrativa coherente (3).

Por lo anterior, el autor del artículo aporta una lectura del texto en la cual afirma que la historia de vida de Ana se entreteje con la historia de la violencia que se narra, y en este tejido, los estados de conciencia se mueven entre la conciencia a medias y una conciencia *“lacerada”*: “La narradora amodorrada es una potente metáfora de la inacción política a la cual nuestra sociedad, a través del horrendo ejercicio de la violencia y de la inmovilidad social, condenó a la juventud del 60 y 70 que no aceptaban el camino de las armas”. (6)

Toda la obra se narra desde la posición desencantada de la realidad que acoge a la juventud de la época, la cual solo puede acceder a dicha “inacción” como camino de lucha clandestina en una época en la cual se debe tomar posición política o morir.

Desde la postura de Bibiana Díaz en su artículo *Juegos peligrosos: infancia y nación, Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón de Albalucía Ángel* de la Universidad de California, la novela presenta una idea distinta del imaginario nacional en la medida en que se alude a una “comunidad imaginada” y en este caso un “país imaginado” por la ausencia de instituciones que lo representen y hagan valer los derechos de los ciudadanos. La historia oficial es alternada y rebatida por Ángel con las voces silenciadas de personajes anónimos que en este caso son los niños,

La revisión disidente de la noción oficial de nación en *Estaba la pájara pinta...*, se estructura a través de diferentes perspectivas de momentos históricos por medio de una pluralidad de personajes. Más aún, la representación histórica a través de una mirada femenina y la percepción de ésta desde la infancia, sugiere interpretar a la nación como ese “texto abierto” en el que se cuestionan y redefinen inscripciones oficiales del discurso acerca de la nación. (Díaz. 2007, 62)

Dichos personajes son quienes sufren directamente los vejámenes de la violencia sin entender en muchos casos ¿de qué se trata la historia de Colombia? o ¿quiénes son los malos o los buenos? El elemento infantil por medio de mecanismos como las voces infantiles, los juegos, las rondas no solo representa la inocencia sino los hechos determinantes y traumáticos a los cuales son sometidos los niños en la obra.

Frente a las anteriores observaciones, la escritura femenina ha sido un referente para valorar la obra de Albalucía Ángel y la repercusión que la violencia publica- política tiene sobre las experiencias de Ana. Aunque existe una conciencia de la óptica femenina, se ha dejado de lado el carácter íntimo y subjetivo que se evidencia en las reflexiones y cuestionamientos que el personaje central hace frente al mundo, el mundo visto desde la óptica de una niña que se convierte en mujer da al lector un panorama de totalidad que trata de dilucidar la verdad de los hechos históricos que allí se relatan.

### **2.2.3 Las Violencias Privadas: La edificación de una identidad**

La narración de *“Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón”* posee para la narrativa colombiana contemporánea un gran valor documental, según lo dicho anteriormente, pues la novela ha sido valorada desde la óptica de la historia de la violencia, la identidad de género, los mundos posibles que ella recrea, los problemas que pone en evidencia e incluso desde una postura autobiográfica. Las violencias privadas aparecen en el relato a medida que Ana va construyendo su identidad como mujer y mediante las personas que la rodean va alimentando su visión de mundo, la familia, los amigos y el sistema gubernamental serán determinantes para la identificación de dichas violencias.

La idea de familia se remonta al interior de la obra a la historia de los antepasados que poblaron alrededor del año 1862 el corregimiento de Colombia del municipio de Pereira, la historia de la consolidación de otros municipios, las infidelidades de Don Gregorio Araque a su esposa Doña Cecinda y la creación del Ferrocarril de Antioquia.

En momentos históricos más actuales, la radio relata los momentos donde es atacado el Palacio de Justicia y el ejército contiene a las masa populares. El entorno familiar de Ana

se revela como el de una familia católica donde las buenas costumbres son el hilo conductor de sus vidas. Sabina, el ama de llaves de la casa reprende a Ana por no quitarse el uniforme después del colegio, sintiéndose fastidiada por todas las preguntas sobre la situación social que ella le hace, la tensión que se vive en el hogar trastoca la rutina de su vida pues hay un desconocimiento de sus necesidades, y sus reflexiones infantiles son asociadas con faltas de respeto y el ateísmo. La familia de Ana se observa en la novela desde el cultivo de las buenas costumbres, compuesta por padre, madre, un hermano menor y una “nana” o ama de llaves que suple sus necesidades en la medida en que su madre no puede atenderla.

Dicha falta de entendimiento genera que el tratamiento de la ideología en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* permee todas las etapas de la vida de Ana como personaje principal, las formas de pensar de cada uno de los personajes y las ideas que poseen sobre el momento histórico que viven, proporciona un panorama sobre como la educación juega un papel en las decisiones que se toman.

Por lo anterior y desde la etapa de la infancia de Ana, las enseñanzas que los adultos inculcan en los niños se quedan en su accionar desde recuerdos positivos o negativos:

Un día me dijeron que si no me tomaba la sopa venia el sietecueros y con eso tuve.

Jamás pude volver a tomar una sopa sin sentir al sietecueros observándome con sus ojos de color de azufre y su cola escamada. (128)

El miedo y la falta de información que se le infunde a Ana van creando confusiones sobre el significado de lo bueno y lo malo, y sobre lo que significa ser o no “buena persona o buena cristiana”, lo que sucede en la sociedad y al exterior de la casa en la divulgación de noticias falsas se contrasta con el hogar pues existen temáticas de las



cuales no se puede hablar; una de ellas es la muerte como el umbral entre lo que un niño debe conocer, aceptar y contemplar como un ciclo normal de los seres humanos:

La gente entraba sin parar. Las señoras rezaban el rosario y no había donde meter tantas coronas. Gladys su prima le dijo qué estás haciendo aquí, si tu mamá lo sabe te va a dar un regaño, pero nadie la regañó y ella siguió hasta adentro, hasta que al fin pudo ver los pies al muerto... las niñas tan pequeñas no pueden ver los muertos, le dijo una señora y la agarró por la mano sacándola al vestíbulo. Igualito a la imagen del Seráfico Padre que hay en la capilla del colegio, se acuerda que pensó, mientras estaba camuflada entre las coronas de dalias y gladiolos y mirando la gente como entraba. (259)

Dichos condicionamientos se asocian al hecho de no realizar las tareas que se le asignan, no hablar de determinada manera o poseer las mismas visiones de mundo que el resto de su familia.

La vida de Ana tanto en la ciudad como en el campo es trastocada por la violencia, en sus vacaciones reconoce la guerra desde lo mucho que escucha y lo poco que ve:

Caporal fue el coco de los niños que no querían la sopa, y desbancó por mucho trecho al Sietecuecos: ahí viene Caporal y todo el mundo a sudar frío, a dar más vueltas que un perro por las noches, a revolcarse en las colchonetas de campaña y a no pegar ojo tan solo de pensar que al otro día había combate y que ese diablo andaba por ahí suelto (259).

El temor de los niños resulta ser un niño como ellos pero que se asocia con el diablo por sus actividades vandálicas. Por lo anterior, la educación desde la doctrina religiosa mostró a Ana la barrera entre los valores sociales, desde lo público, y los conceptos del mundo que ella formaba en lo privado. Esto hace que Ana, resignifique esos fragmentos

de memoria ya en la edad adulta que solo cobran sentido entonces, pues como señala

Lotman:

Todo pedazo de una estructura semiótica o todo texto aislado conserva los mecanismos de reconstrucción de todo el sistema. Precisamente la deconstrucción de esa totalidad provoca un estado acelerado de “recordación”- de reconstrucción de, todo semiótico por una parte de él. Esta reconstrucción de un lenguaje ya perdido, en cuyo sistema el texto dado adquiriera la condición de estar dotado de sentido, siempre resulta prácticamente la creación de un nuevo lenguaje, y no la recreación del viejo, como parece desde el punto de vista de la autoconciencia de la cultura (Lotman. 1996. 31)

Ana desde niña va construyendo espacios de significación propios, a los cuales los adultos no tienen acceso, las reflexiones de los niños para los niños generan códigos donde los mensajes ingresan a procesos de construcción y deconstrucción de la información, que se entretajan desde los niños para los niños y que son confusos y errados a los ojos de los adultos.

Durante la juventud de Ana, Valeria alimenta su mente con discursos que para la época podían ser considerados como contestatarios, pero que le sirven para contrastar el manejo de la información en su casa con la información que ella va construyendo y que siempre es motivo de pugna en el hogar:

- ¿Te excomulgaban porque leías El Tiempo?
- ¿Y por qué?
- Pues porque sí, porque El Tiempo es liberal y era pecado ser liberal,
- ¿No le digo?

- ¿Y por qué era pecado ser liberal?

- ¡Y yo qué voy a saber...! Porque sí. Porque les daba la gana a ellos y le armaban a uno un bochinche en el confesionario y yo un día me levanté y le dije al cura que no volvería a la iglesia como ellos siguieran con esa falta de caridad (259).

Pero esta situación que se describe domina sobre todo el espacio de lo público, de la esfera social y de la inserción de Ana en esa esfera de movimientos sociales. En la esfera de lo privado, en la esfera íntima de la vida del personaje, se presentan otras condiciones singulares. El clima del comunismo internacional fortalece las luchas estudiantiles generando que el pueblo se subvierta contra las ideologías reinantes que son legitimadoras de la represión como forma de control social.

Desde la visión de Ana en su niñez y su juventud se desenvuelven las relaciones entre el hombre y la mujer, relaciones mediadas por el dominio, la posesión, la violencia y el silenciamiento de la palabra. Las primeras imágenes que presenta la obra desde los recuerdos de Ana se centran en uno de sus viajes de vacaciones a la finca de su padre, donde en compañía de Francisco, Pablo y de su hermano Juan José presencian la violación de Saturia por parte de Lisandro un trabajador; dicho evento es observado por los niños como una manifestación de violencia pero estaban lejos de imaginarse lo que en realidad era:

Juan José volvió pálido, vengan les dijo, todo excitado, tembloroso, yo creo que es Saturia, hay un hombre que me parece que le pega, y se fueron rastreando por debajo de las matas, uno detrás del otro, hasta que vieron al hombre y a Saturia, o mejor, las piernas de Saturia porque el cuerpo del hombre la cubría y Saturia chillaba ya no más, un poquito no más, decía él, no seas malita, te voy a regalar una muñeca grande desas que tiene Don Severiano en la vitrina... ahora que nos

ve nos prende a zurriagos, alcanzó a pensar Ana, que sentía la camisa pegada a las costillas. (229)

El acto sexual abusivo no solo constata la superioridad física del agresor sino el total desconocimiento de los deseos de la mujer y por ende una invisibilización de su palabra, los niños asocian sus observaciones con la violencia doméstica, Saturia guarda silencio frente a la agresión pues la palabra del hombre es legitimada sobre la de la mujer. Su condición moral después de la violación queda reducida a la falta de autoestima que la lleva a la prostitución desde muy joven y a la crianza de su hijo sin el apoyo de un padre.

Dicha violencia sexual que Ana observó de pequeña como una simple agresión del hombre a la mujer, no fue ajena a ella en su pre- adolescencia. A la edad de trece años y en otras vacaciones, Ana comprendió lo que en realidad le sucedió a Saturia pues experimentó en carne propia la violación por parte de Alirio, un peón de la finca de su padre:

¡Dios mío bendito, ayúdame a zafarme...! Hizo un esfuerzo enorme, pero de pronto algo la sacudió como si fuera una descarga eléctrica, vio todo borroso, todo oscuro, y no supo de más; y cuando fue volviendo a darse cuenta, Alirio estaba encima todavía, sin pronunciar palabra. Quieto. ... y Alirio se levantó de un salto, no te muevas, pero Ana no podía aunque hubiera querido pues se sentía como pasada por un trapiche. Él se puso la ruana, se ajustó la correa, tengo que picar pasto, ¿vienes mañana para coger los nidos?, y ella dijo que si, él salió a las carreras perdiéndose entre las cañas, y lo sintió como también silbaba (430).

La violencia sexual se mezcla con los recuerdos dolorosos de los seis años sobre la muerte de Montse (su mejor amiga de la niñez), el dolor físico se acompaña del moral ya que se juntan en un solo evento. El recuerdo, la realidad distante y el sueño forman la representación como un espacio omnipotente y omnipresente donde Ana logra conjurar el tiempo y el espacio de sus emociones, dolores y complejos en un solo instante, dicha representación se da desde la palabra como vehículo de las acciones:

La palabra es una cosa, una cosa tan viva que el pensamiento mágico, confundiendo el espacio semántico con el espacio físico, la dota de poderes que solo son propios de la materia. Entra creencia en el poder de las palabras, esta investidura de la palabras, determina en el dispositivo analítico la fuerza de la sugestión y por lo tanto la dificultad de la interpretación, la impotencia de las palabras omnipotentes para hacer entender lo que dicen, porque se las ha aceptado de antemano, porque se quiere creer en quien las dice, y amarlo (Enaudeau. 1999. 153, 154).

De la fuerza interior que ha movido todos los eventos y acciones importantes de la vida de Ana, la violación es entonces el punto máximo de la argumentación de la autora desde el consciente y el inconsciente como signos dialógicos en la obra, el juego del tiempo y el espacio conversan en los momentos de clímax de la obra para dar como resultado el sentido completo de la existencia de Ana y la situación de violencia del país.

La culpa generada por la violación se acrecienta por el recuerdo del supuesto crimen, a pesar de la edad Ana puede diferenciar la violación de un simple juego, ya que recuerda el evento de Satoria aunque Alirio trate de distraerla con juegos y charlas cotidianas. Satoria, Montse y su propia experiencia dejan en Ana un halo de desilusión y culpa que decide enterrar en lo más profundo de su ser y que solo vuelve a su memoria en el momento de su despertar sexual con Lorenzo:

No te haré daño, quieta, no tengas miedo amor, y su boca me sofocó los gritos... sus manos apaciguaban mis caderas, sin violencia, sin prisa, hasta que al fin aquel dolor dejó de ser una cuchillada y la imagen de Alirio se fue descomponiendo, y de nuevo aquel vértigo, pero era diferente porque la náusea no me acosó esta vez ni se rompieron las entrañas sino que más bien se fueron esponjando como una flor que se abre en muchos pétalos, y sin pensar en nada más yo me dejé invadir de esa violencia que socavaba con ternura y me enseñaba cual es la diferencia entre dar y entregar, entre una piel hermana y una piel mentirosa, es la felicidad, le oí decir. (412, 413)

Y aunque el dolor aparece por un momento, ella vuelve a experimentar el punto donde la violencia se une con la sexualidad al entrar en un estado donde la culpa se reemplaza por ternura, delicadeza y fraternidad. Lorenzo logra apaciguar los demonios interiores de Ana, los que se originaron por acciones de otros, pero que la lesionaron como si hubiesen sido propias, el sexo con amor representa la salvación, el poder volver de la noche y resistir hasta la mañana.

Los recuerdos de Ana se remontan al nacimiento de su hermano Juan José cuando ella tenía cinco años, pues deja de ser el centro de la atención de su madre y de Sabina quienes vuelcan toda su atención a los cuidados del nuevo bebé. La relación entre Ana y sus padres en su niñez se limita a los regaños, las reprimendas por preguntas que ella hacía, los temores infundidos desde el imaginario de la guerra con “Caporal” que era el terror del campo, las aparentes faltas a la moral cristiana o por la desobediencia que desde niña mostró y que se materializó en su juventud. La voz de la madre se escucha en la mayoría de las ocasiones por intermedio de Sabina que amenaza y coacciona a

---

Ana para que “haga caso” y no despierte la furia de su madre, así como también el hecho de guardar las apariencias y no dar de que hablar: “Ya son las ocho y cuarto, ¡bestia!, me va a matar mi mamá. Salir corriendo antes de que dé las ocho y media... las Aparicio no acabarían nunca, ni a los doscientos años, son capaces de seguir vivas a esa edad, viejas arpías” (181). Dicha relación, la de la madre y la hija que es Ana, se percibe distante pues claramente Ana no es el modelo de hija que sus padres quieren, pero paradójicamente sí es el modelo de pensamiento que la coyuntura del tiempo histórico requiere. Ella no entiende el funcionamiento de su familia mientras el país está viviendo una situación de guerra y desarraigo, ese mismo desarraigo que experimenta frente a su casa:

Son las nueve o las diez de la mañana no son ni mucho menos la aguja que indique la temperatura y el índice que asesore mi madre sobre mi estado anímico, mi humor, mis lecturas secretas. Mi ansia recóndita de propinarle al mundo una patada donde se lo merece (206).

El alejamiento de Ana del seno del hogar, sus experiencias con Lorenzo, Martín, Valeria, el anonimato y las luchas estudiantiles dejan en su conciencia que los juegos infantiles, los paseos familiares, la violencia, la sexualidad, la muerte y el dolor son caminos recorridos para la construcción de una vida desde sus propias lógicas e intereses. Pero esta situación que se describe domina sobre todo el espacio de lo público, de la esfera social y de la inserción de Ana en esa esfera de movimientos sociales. En la esfera de lo privado, en la esfera íntima de la vida del personaje, se presentan otras condiciones singulares que están determinadas por la manera en cómo ella vive su cuerpo y su sexualidad y, en segundo lugar, por el alejamiento relativo de Ana del seno de su hogar.

Ya desde la niñez cuando se cuestionaba sobre temas tan cotidianos como la muerte, el bien, el mal, la violencia entre otros, Ana experimentaba un alejamiento del seno del hogar. Las diferencias ideológicas que se gestaron en la edad temprana encontraron su materialización en la edad adulta puesto que la estructura de vida que formó no contempló la institución del matrimonio como pilar central de su vida, escogió la disidencia y el anonimato en el momento de sus encuentros con la policía, la huida con Lorenzo y el abandono de la posición económica de sus padres; la idea del seno familiar es un concepto no solo externo sino también interno puesto que hay un distanciamiento de los objetivos trazados como familia frente a los hábitos de vida en la observancia de la violencia pública y el papel de la juventud en ese momento histórico.

Por lo anterior, dicho distanciamiento del seno del hogar se emparenta profundamente con la estructura del narrador puesto que el mecanismo ideológico que Ana maneja no es el mismo en la niñez que en la adultez, los cortes temporales, el caos y las vivencias desde lo público y lo privado se funden para formar el modelo que Ángel propone.

#### **2.2.4 Las “Anas” narradoras.**

En *La Pájara Pinta...* el dispositivo narrativo manejado por la autora es claramente de cortes temporales. En este dispositivo se encuentran todos los tipos de narradores (omnisciente, primera persona e indirecto libre) que se dan en el relato de ficción, aquí,



en este texto, las voces narrativas corresponden a los personajes que se mueven entre los recuerdos que tiene Ana junto con cada una de las personas que tienen contacto con ella y que en ciertos momentos toman la voz de la narración: “¿Ah...? No. No ha llamado naides... esto parece un milagro, tan chiquito y con toda su música ahí metida”. (175)

Como en la cita anterior, en que la voz es transferida a Sabina, así, a lo largo de la novela, distintos personajes toman la voz narrativa para dejar sentadas sus reflexiones en espacios y tiempos que encuentran lógica en el caos como mecanismo narrativo que el lector debe decodificar en el camino de relacionar la vida de Ana con la historia del país. No es gratuito que aparezca la narradora Ana niña y Ana joven, para ejemplificar que dicha historia del país se extiende a cada vida de cada habitante que ha sufrido los estragos de la violencia, haciendo un puente entre la historia como un elemento público y los recuerdos de una mujer como elemento privado. La conciencia de la totalidad del universo novelesco se da desde el dominio que la autora tiene sobre la historia del país y en esa medida como pone en los labios de Ana la sensibilidad para conocer la condición humana en su trasegar por encontrar la verdadera esencia y equilibrio entre lo personal y colectivo.

La obra presenta eventos claves de la historia del país y de igual manera sobre la vida de Ana. La violación que Ana sufre a los trece años juega un doble papel, el cual el narrador registra de manera fotográfica y es el recorrido que se hace desde el momento de dolor infantil pasado por la *catarsis*, hasta llegar a la superación del trauma. La forma como se maneja dicho tema da cuenta de un trabajo narrativo en el cual el lenguaje utilizado para cada una de las épocas es fundamental para adentrarse en la trascendencia del evento: Ana niña mezcla sus recuerdos personales con juegos infantiles y preguntas básicas sobre el mundo que comienza a conocer, incluso el ver en Saturia la extensión del

problema fuera de su propia existencia la hace tener una perspectiva más amplia en la elaboración del duelo que implica un renacer como se observa en la siguiente cita:

Muy difícil, te digo. Porque entender, así, de pronto, tantas cosas, es como querer atravesar la barrera del sonido en bicicleta. No es gratuito. Hay que quedarse alerta, tumbado de cara al universo, con la piel y los ojos bien abiertos, espiando la vibración de los colores, el aura de los pájaros, la traslación del viento, el bambolearse de los árboles, el flujo de las aguas, el dinamismo de las nubes, la rotación del sol, que va quedando mientras los poros se dilatan y todo en ti es como nacer de nuevo, como encontrar por fin la forma de las cosas (413).

La narradora joven mezcla sus recuerdos infantiles con cuestionamientos serios y profundos sobre su papel en el mundo en un despertar sexual que revela el sentido de todo lo sucedido en su vida:

Yo me dejé invadir de esa violencia que socavaba con ternura y me enseñaba cuál es la diferencia entre dar y entregar, entre una piel hermana y una piel mentirosa, es la felicidad, le oí decir, y me sentí de pronto impulsada hacia un espacio enorme, quieto al principio, como si nada lo habitara, y luego fui cayendo, largamente, dulcemente, colmada (412, 413)

Al elaborar una trama con todos estos datos, conjura la elaboración del trauma para dar sentido a toda la obra cuyo fin es poner en palabras universales el lenguaje del desposeído y el subalterno. La voz femenina es acallada con facilidad en un país que para Ángel ha abandonado la sensibilidad y la responsabilidad frente a su propia historia, Ana niña y joven a pesar de su alta condición económica mantiene la voz de los que no

tienen voz, puesto que el sostenimiento y el derecho a ejercer la palabra son unas de las grandes pérdidas que se dan por causa de las violencias privadas, las que dejan profundas huellas en los desposeídos de dicha palabra.

### **2.3 *Los ejércitos* (2007), Evelio José Rosero: el relato del desarraigo**

#### **2.3.1 *Los ejércitos*: Entre el sueño y la realidad.**

La obra trata la problemática de la violencia en Colombia desde una postura más cercana al lector actual, en tanto que los hechos históricos narrados pertenecen a un tiempo histórico y a unos actores del conflicto armado que han aparecido en los últimos años en Colombia. Las acciones se desenvuelven en San José, un pueblo que puede representar cualquier población en Colombia que haya sufrido el flagelo de la violencia con la población civil atrapada entre el fuego cruzado de “Los ejércitos” (diferentes grupos armados tanto legales como ilegales).

Ismael Pasos, un maestro de escuela rural cuya personalidad se caracteriza por la extrañeza, ha educado a la mayoría de los habitantes del pueblo a lo largo de varias generaciones, registrando desde su narración autobiográfica las vidas de sus coterráneos con un conocimiento infalible y los sucesos que acaban con la aparente tranquilidad de su pueblo.

No es posible descubrir si son soldados – si de acá, de allá, o de otro lado, ¿importa eso?, Otilia me espera-. Algo como el olor de la sangre me paraliza, yo

mismo me pregunto: ¿es que se me olvidó hasta la guerra?, ¿Qué sucede conmigo? Demasiado tarde me arrepiento de no escuchar a Gloria Dorado: en manos de quién estamos, debí volver a mi casa, ¿y Otilia? (110)

Las continuas reflexiones de hechos como el secuestro de Marcos Saldarriaga y la conmemoración de su desaparición con una fiesta en su casa, las tomas del pueblo por parte de “Los ejércitos”, los asesinados de personalidades reconocidas como el padre Albornoz, el médico Orduz y el maestro Claudino, la desaparición repentina de su esposa Otilia, el secuestro del Brasileiro, el asesinato de Geraldina y la violación de su cadáver, se dan en un contexto en el cual la desolación y la añoranza se van apoderando del pueblo que al final de la obra queda convertido en un pueblo fantasma con muy pocos habitantes, solo los que no quisieron salir. Ismael Pasos realiza a lo largo de la novela infinidad de juicios sobre la violencia y su propia condición humana.

La forma en la que Ismael reflexiona sobre su contexto actual puede considerarse un vaivén entre el sueño y la realidad, puesto que se imprime al pueblo la zozobra y la monotonía del diario vivir con el sopor que caracteriza la irrupción de los ejércitos y la búsqueda de su esposa a la cual tal vez la muerte puede darle fin.

### **2.3.2 La transformación del relato.**

El tema de la violencia política es abordado por Evelio Rosero desde una de las transformaciones históricas y sociológicas que ha sufrido el conflicto armado en

Colombia durante la segunda mitad del siglo XX y la primera década del siglo XXI, en la obra son claramente inexistentes iconos como “el pájaro”, “los partidos políticos”, “los chulavos” etc., personajes encargados de sembrar el terror en las poblaciones rurales de nuestro país en las décadas del 50 y 60, y se da paso a enfrentamientos entre “los ejércitos” (actores armados del conflicto) de los cuales no se profundiza en la obra pero que cuentan con una organización militar (ejército, guerrilla, paramilitares) y cuya forma de operar difiere con respecto a los bandoleros de la década de 1950 y 1960 con marcada filiación partidista.

El valor que la crítica en artículos, revistas, periódicos, (impresos y en internet) reseñas y entrevistas, resalta en la dedicación y sencillez del autor, es su pasión por la escritura, que se centra en la presentación de una violencia de origen político con un tinte estético y sublime, alejándose de las descripciones escabrosas y las masacres infames, cuyo centro es la exploración del individuo por medio de imágenes sugerentes y connotativas.

Juan Carlos Orrego Arismendi en su artículo de la Revista de la Universidad de Antioquia titulado “*Los ejércitos nueva versión de un pueblo muerto*” plantea la tesis de que la obra puede representar una retextualización de la idea del “pueblo fantasma” donde la narración se mueve entre la realidad distorsionada, el sueño y el delirio son la representación de la violencia ejercida:

En efecto, *Los ejércitos*, hasta dónde le es posible dentro del propósito narrativo que se ha fijado, huye de las descripciones patológicas de una cruenta realidad social nacional que, por ejemplo, había sido pintada en sus peores colores y contornos—gratuitamente pútridos— en novelas como *La cosecha* (1935) de José Antonio Osorio Lizarazo o *Viento seco* (1953) de Daniel Caicedo, obras canónicas entre aquellas que los críticos han clasificado como “de la Violencia en Colombia” (Orrego)

Ismael Pasos es el maestro de escuela que se esconde en el patio para observar a su vecina Geraldina paseándose desnuda por el jardín. Todos los eventos de secuestros, asesinatos, tomas del pueblo por parte de los actores del conflicto son observados por el personaje principal desde la óptica del desconsuelo, el desarraigo y la constante búsqueda de su esposa que pareciese llamarlo desde el eco que guarda los lugares que él visita tratando de encontrarla.

*Los ejércitos*, trata el tema de la violencia política como un telón de fondo para construir el perfil de los personajes y la trama, y aunque se acepta que los conflictos vienen directamente de los hechos históricos narrados, se puede encontrar la focalización al final de la novela en Ismael quien ya no sabe si está vivo o muerto ni quién acabará finalmente con su existencia.

Las anteriores consideraciones sobre los relatos que tienen como tema la violencia, posicionan la obra de Rosero como una nueva visión de los hechos violentos evocando los espacios caóticos con simbologías sugerentes utilizando el sopor propinado por los hechos que envuelven a los personajes en lógicas surreales que no tienen fin. La crítica contempla la violencia pública de los actores en conflicto en una población que bien puede representar la geografía nacional, el emblema de la violencia ha tocado el diario vivir de sus habitantes y este factor la hace portadora del testimonio de los desposeídos.

Por su parte Ivan Padilla Chasing en su artículo "*Los ejércitos: Novela de miedo, la incertidumbre y la desesperanza*" aclara que la obra se puede catalogar como "de violencia" pero que carece de las imágenes escabrosas y de las causas políticas del conflicto armado, pero que sí se pueden identificar en su líneas argumentales los efectos

de la guerra donde se abandona todo argumento objetivo y se da paso a la visión de la totalidad del conflicto armado por medio de las vivencias de un solo hombre. San José es un pueblo que ha perdido los valores, la fe, la esperanza en sí mismo y en un Dios protector: “el recuerdo, experiencia o sensación del pasado, más inmediato, y, al mismo tiempo, en el generador de la aversión, el miedo y la incertidumbre a lo largo del relato” (131). El autor presta una especial atención al componente religioso en la obra por considerarlo primordial para configurar el miedo y el desconsuelo, a pesar de ser un pueblo creyente, las tomas violentas a la población son una confirmación de que Dios se ha ido de San José.

Otro tema importante para el autor es el tiempo con relación a la guerra que se hace denso, pues el relato logra hacer existir una correspondencia entre los sucesos de la vida de Ismael con relación a los sucesos de violencia: “De aquí en adelante, la experiencia del tiempo, su fluir será verbalizado de forma interrogativa (“¿Lunes?” (155), “¿Jueves?” (157), “¿Sábado?” (160), “¿Miércoles?” (161), “¿Martes?” (164)) para significar lo incierto de la espera, el miedo, la locura, la pulsión de la muerte, el no-sentido” (139). Es entonces el tratamiento del tiempo el mayor acierto de la novela para Padilla pues logra adentrarse en el núcleo y la esencia de la violencia como hecho histórico y relato de la condición humana, condición que el profesor Pasos recorre con su particular mirada frente a los demás personajes.

### 2.3.3 Las Violencias Privadas: La búsqueda incansable

La historia pertenece a la última etapa de la violencia social que tiene nuestro país, San José puede considerarse cualquier pueblo colombiano donde el autor logra un perfecto equilibrio entre el testimonio de la violencia social de las primeras décadas del siglo XXI y el tema del presente estudio, las violencias privadas que son de vital importancia en la valoración de la obra. Éstas median entre el espacio colectivo y el entorno familiar en lo privado, la palabra y la falta de memoria son la piedra angular para determinar dicha relación.

Matrimonios como el de Otilia e Ismael, Hortensia y Marcos, Geraldina y el Brasileiro guardan dentro de la novela las violencias privadas que solo en el ámbito del hogar cobran importancia desde la intimidad y la dinámica diaria de la violencia. El matrimonio entre Ismael y Otilia está guiado por el amor pero también por la costumbre, por la monotonía que el hogar y la escuela dejaron en la vida del profesor, el aletargamiento de los días que más que traer vivencias nuevas fortalecieron el silencio como mecanismo para obviar los problemas de comunicación. “- hoy no te vas a dormir, Ismael; desde hace muchos años te vienes durmiendo siempre que quiero hablar. Hoy no vas a ignorarme.- No.” (25)

Desde el inicio de la novela se evidencia la costumbre que tiene Ismael de observar desnuda a Geraldina la esposa del Brasileiro, lo que para él es normal, como la actividad de treparse en el árbol para recoger naranjas, no lo es tanto para su esposa, pues para



---

ella esto representa un atentado contra los votos matrimoniales, la excesiva tranquilidad y despreocupación de su esposo le genera malestar. Constantemente Otilia está haciendo énfasis en la indolencia de su marido ante los eventos de desaparición, asesinato y tortura que rodean a personas del pueblo que son de sus afectos y que para ella son motivo de tristeza:

- Carmina – gritó mi mujer. – hoy me enteré. – nadie nunca nos contó. – Solo se habló de Marcos Saldarriaga. – Carmina – repitió mi mujer. Y vi que empezaba a llorar, ¿por qué habló? – Quién te dijo -me preguntó con un sollozo. – Acuéstate primero- le respondí. Pero ella seguía allí, atónita.” (59)

La última noche que pasa el matrimonio en la soledad de su casa Ismael no quiere acrecentar el dolor de su esposa pero lo hace, los recuerdos, la añoranza y el vacío se apoderan de su habitación; el secuestro se traduce en otra dimensión donde los desaparecidos están pero al mismo tiempo no están, se recuerdan presentes pero se añoran ausentes, la mitad de ellos persiste en sus seres amados.

El matrimonio entre Hortensia Galindo y Marcos Saldarriaga está mediado por la desaparición que se vuelve rutinaria. Desde hace cuatro años se conmemoraba el 9 de marzo el secuestro de Marcos Saldarriaga, la desaparición se volvió para Hortensia y los habitantes de este pueblo “fantasma” algo rutinario y una especie de peregrinación en donde la resignación y la resistencia ante el dolor endureció sus corazones a tal punto de convertir en un ritual de baile, comida y celebración ese hecho tan lamentable: “A marcos le gustará. Siempre fue, y es, un hombre alegre. Estoy segura que la mejor fiesta ocurrirá a su regreso... si está muerto, también: él me enamoró bailando, como no” (28). El olvido de los desaparecidos como lo evidenció la actitud tomada por Hortensia se

volvió sinónimo de felicidad en un entorno donde el sopor del calor daba cierta estabilidad y resignación.

Desde otra mirada, el matrimonio de Geraldina y el Brasileiro mantiene lógicas internas distintas a las de todos los matrimonios, la simplicidad con la que asumieron la vida en San José, la adopción de Gracielita como otro miembro más de la familia y las constantes irrupciones de Ismael desde el árbol de naranjas los hicieron llevar una vida tranquila y sosegada. El secuestro del Brasileiro y los niños así como los eventos que sucedieron después del ataque a la población, dejaron en Geraldina el peso de los años que aun no tenía pero que la guerra le arrebató:

Tiene los ojos hinchados por la lágrimas, es otra Geraldina, y, al igual que Hortensia Galindo, se ha vestido de negro, pero allí siguen (pienso, sin poder evitarme a mí mismo), allí persisten, más redondas y más fúlgidas, sus rodillas”, “entró él a media noche con otros hombres y se llevó a los niños, así de simple, profesor. Se llevó a los niños en silencio, sin decirme una palabra, como un muerto. Los otros hombres lo encañonaron; seguramente no le permitieron hablar, ¿cierto?, fue por eso que no pudo decirme nada. No quiero creer que no pudo hablar de pura cobardía. (77, 78)

De alguna forma Geraldina sintió algún tipo de odio por su marido por suponer que él podría haber evitado que se llevaran a los niños, no es algo que no pudo constatar nunca pero la zozobra la hizo suponerlo y prefirió aferrarse a ese sentimiento.

En el momento en el que Ismael fue a pagar la gallina al maestro Claudino no volvió a ver a Otilia, en este punto inicia la peregrinación del profesor por todo el pueblo y sus

alrededores, recoge los pasos de su esposa como recogiendo los propios y la posterior confirmación de que ella no está entre los desaparecidos lo llena de tristeza y el tiempo se detiene para él, no hay certezas y las dudas son muchas, más vale el dolor de lo descubierto que la diáspora que se extiende hacia la eternidad.

La violencia vuelve a la pareja a un estado de extrañeza y desconocimiento, las relaciones son mediadas por el dolor y la ausencia, las preguntas sin respuestas son algo que Ismael desde su relato se niega a aceptar, la descomposición de la familia como núcleo del pequeño mundo llamado San José sume a sus habitantes en grandes letargos de tiempo que los conducen a un sueño profundo de cual no se despiertan ni al finalizar la obra.

Las ideas que poseen sobre la realidad los habitantes de San José son las que rigen sus formas de actuar, las expectativas de vida que puedan tener no se definen desde la juventud o la vejez, allí es claro que la indolencia de algunos personajes como Hortensia Galindo e incluso Ismael los hace no apegarse a nada, pues sus propios destinos tampoco conducen a ningún lado y dicha indolencia termina afectando a sus seres queridos:

Cuando regresa la muchacha con los vasos de limonada, ansiosa por beberse el suyo, ya no la reconozco, ¿Quién es esta muchacha que me mira, que me habla?, nunca en la vida me ocurrió el olvido, así, tan de improviso, peor que un baldado de agua fría. Es como si en todo este tiempo, encima del sol, hubiese caído un paño de niebla, oscureciéndolo todo. (84)

Las constantes reflexiones que realiza el profesor sobre el ambiente que vive, la búsqueda de su esposa en un pueblo fantasma se complementa con el aire de guerra que se respira, la esperanza ya no es posible, no cabe la ira ni el dolor, solo la pregunta por la muerte vuelve a rondar en sus imágenes mentales:

Viéndolos realmente es como si todos se encontraran anegados en niebla, el mismo hálito de niebla que vi en el huerto, ¿será que voy a morir? Un silencio idéntico a la niebla nos cierra las caras, por todas partes. Es posible que se alcancen a escuchar los tiros, desde aquí, o que lleguen hasta nuestras propias orejas, las rocen. (85)

Poco a poco lo que conocía se convierte en un sueño profundo, en el que se “exaspera la tensión entre lo próximo y lo lejano”, como ocurre en la *talking cure del psicoanálisis*, en palabras de Enaudeau (1999):

Doble propiedad del lenguaje, que constituye el resorte de la *talking cure*: se ven transferidas a su escena mociones que atraen y desvían el curso de las palabras, en su abandono a la palabra que retarda su marcha, y en el cual se exaspera la tensión entre lo próximo y lo lejano, entre el sentido al que se apunta y el sentido en acto, entre el anhelo de significar y el significante mudo. (154)

El discurso manejado por Ismael está mediado por las impresiones que capta, el espacio semántico de sus reflexiones no está propiamente en la realidad que vive, sino en el sueño y la alucinación como artificio narrativo en la significación que no le permite distinguir qué es realidad ni qué es fantasía. Es por eso que en el constante peregrinaje de Ismael buscando a su esposa el padre Albornoz le hace caer en cuenta que hasta los sentimientos más mínimos y elementales como el amor, la amistad, el deseo y la pasión le han dado la espalda a un pueblo que probablemente ha sido olvidado de la mano de Dios:

Solo quería decirle, Ismael, que regrese a verme, y pronto. Vuelva como amigo o penitente, cuando quiera; no se olvide de mí, ¿Qué le sucede? Si yo no voy a visitarlo es por lo que ocurre hoy, como ocurre desde ayer, y ocurrirá mañana,

para desgracia de este pueblo en pena. Ya no tenemos derecho a los amigos.

(90)

En la cita anterior se observa que el libre ejercicio de la religión se convierte en un factor ideológico de las violencias privadas ya que trastoca las creencias que han sido fundamentadas desde la educación y las tradiciones culturales ancestrales de los pueblos, la obra deja al descubierto que las ideas que se gestan desde el hogar como la religión, la educación, los valores, la idea del bien y el mal, son también las que configuran el disentimiento.

La relación hombre - mujer en *Los ejércitos* está mediada por el dolor y la ausencia. Hortensia Galindo llora la desaparición de su esposo Marcos Saldarriaga aunque posteriormente no entienda sus recriminaciones en la carta que entrega después de dos años Gloria Dorado: “Daba pena Hortensia Galindo en su silla, el plato en sus rodillas, sin probar bocado. Vi sus lágrimas caer en el plato. Comían los mellizos, despreocupados. Nadie la pudo consolar, y pronto se olvidaron de hacerlo”. (58) Hortensia no tiene a quien reclamar, culpar o explicar, este nuevo evento llega a ella con la distancia temporal y espacial la cual trae a su marido desde aquel plano donde se ha ido. Ismael escucha el relato de Otilia encantado por el sabor de la lechona que le enviaron de la casa de aquel hombre desaparecido, lejos de imaginar que pronto se visualizaría a sí mismo en la búsqueda de su compañera en el andar del tiempo.

Mujeres como Geraldina, que lloran la desaparición de su esposo, Graciélita que se pierde en el horror de los niños en la guerra, Doña Blanca que acepta en silencio el desconocimiento de su relación con el padre Albornoz, y Carmenza la esposa de Chepe que fue secuestrada con su bebé en el vientre, sufren de igual manera la

flagelación propinada por el hombre, ya sea de su familia o un desconocido que arrebatara sus ilusiones y la vida que han construido.

La relación entre padres e hijos es otra arista de las violencias privadas y se presenta en la violencia que se ejerce sobre sus padres y sobre ellos, los eventos de secuestro y desaparición resquebrajan las relaciones familiares y llevan a los hijos a ser en alguna medida víctimas de la imagen de sus padres. En el caso de Eusebito, hijo de Geraldina y el Brasileiro, regresó al seno de su madre sumido en un letargo: “Ahora su total despreocupación se vuelca por completo en la reserva de muerto de su hijo; en vano procura despertarlo de la pesadilla en que se encuentra... un niño que parece momificado, metido en una urna” (122) para traer un mensaje que solo con la presión de Ismael pudo expresar: “Ahora te toca a ti hablar. Qué fue de Graciélita, que pasó. Mi papá me dijo que te dijera que nos vayamos los dos de aquí que lo recojas todo que no esperes un día así me dijo que te diga mi papá”. (151, 152) Su padre se lo llevó y en el alma de Geraldina permaneció la duda de la cobardía de su esposo o la imposibilidad de manejar la situación. Con respecto a Graciélita que es considerada como otra hija para Geraldina los actores en conflicto se la llevan si saber cual fue será su destino.

#### **2.3.4 La inconsciencia de la totalidad**

Frente a la narración de *Los ejércitos*, ésta se construye desde la mirada de Ismael Pasos, quien “sobre todo, [...] experimenta aquello que verbaliza” (Padilla. 2012, 5), y quien focaliza las acciones del pueblo desde su propio punto de vista. Las

conversaciones que sostiene con sus coterráneos aportan una fracción del desarrollo de la trama que se revela ante el lector, cada uno de los personajes aportan desde sus experiencias las violencias de tipo privado: “De nuevo me ofrecen un trago, que bebo otra vez, de un tirón, De verdad- le digo a Chepe en secreto, como si se lo gritara-, me hubiera gustado estallarme, pero solo. “Lo entiendo, profesor, lo entiendo” me dice él, los ojos enrojecidos” (133). Estas narraciones y sus narradores, aunque no poseen la conciencia de la totalidad de los eventos que ocurren en la novela, sí contribuyen a canalizarlos por medio del personaje de Ismael.

La novela muestra y legitima la voz del desposeído en cabeza del profesor que es la voz de la mayoría de edad, que en parte es respetada por el pueblo pero invisibilizada por los actores en conflicto, la vejez se asocia a la locura y a la molestia en sus intentos de pedir que sean respetadas sus necesidades, en este caso la gran búsqueda de su ser querido no es tomada en cuenta por algunos personajes de la obra y desafortunadamente la visión de Ismael solo focaliza sus intentos infructuosos por encontrar a Otilia, la otra parte no es conocida por el lector ya que al finalizar la obra los vacíos y las incógnitas son muchas:

“Su nombre”, gritan, “o lo acabamos”, que se acabe, yo solo quería, ¿qué quería?, encerrarme a dormir, “su nombre”, repiten, ¿Qué les voy a decir?, ¿mi nombre?, les diré que me llamo Jesucristo, les diré que me llamo Simón Bolívar, les diré que me llamo Nadie, les diré que no tengo nombre y reiré otra vez, creerán que me burlo y dispararán, así será. (203)

El destino de Otilia y Graciélita, el de los actores en conflicto que las retuvieron e incluso el destino del propio Ismael que conlleva a esperar la muerte, seguir buscando o tomar conciencia de la muerte que hace rato llegó para él pero que no se ha dado cuenta, quedan abiertos en la novela, como un vacío que la narración no se detiene a completar.

## 2.4 La violencia: edificadora de la forma novelesca

El proceso del lenguaje inmerso en la historia se relaciona con la trascendencia de las obras literarias y la búsqueda de significaciones que den cuenta de un diálogo entre las estructuras sociales, la historia y las diversas interpretaciones de lo contextual. Esto junto con la manifestación individual de los personajes en la configuración colectiva, apoyado por las distintas voces de los distintos tiempos, da una amplia gama de posibilidades al lector sobre la recepción de las obras literarias.

Desde la creación de la categoría de “Novelas de Violencia” en la década de 1960, se produjo una diferenciación entre las temáticas de las obras literarias que claramente pertenecían a un recuento o una retextualización de la violencia histórica en Colombia. El grupo de novelas trabajado establece un corpus en la medida en que el hilo conductor está mediado por las relaciones familiares y las violencias privadas ejercidas por parte de algunos personajes hacia otros.

El criterio para establecer el corpus en el presente estudio no fue el tiempo histórico de escritura de las obras, ni un carácter estilístico común en los autores, pues en palabras de Bajtin (1986, 265):

Las relaciones dialógicas tampoco se dan entre textos si se les da asimismo un enfoque estrictamente lingüístico. Cualquier confrontación puramente lingüística y



cualquier clasificación de los textos se abstrae forzosamente de todas las posibles relaciones dialógicas tanto entre los textos mismos como en los enunciados.

El criterio que primó fue el de presencia de fenómenos de violencia privada y conciencia de los personajes sobre este nivel de la violencia. La axiología de los personajes permite que los tiempos interiores en cada relato compartan los mismos sentidos y las mismas preocupaciones con relación a lo público y lo privado.

En la obra *Cóndores no entierran todos los días* la violencia es ejercida desde el padre hacia sus hijas y su esposa, las prohibiciones por el ejercicio católico y el cuidado de las buenas costumbres familiares ocultan el andamiaje criminal de León María en Tuluá como epicentro de sus actividades. Las costumbres y usanzas de la familia con respecto al pueblo en general mantienen una exacta proporción entre el miedo infringido por él y las acciones carentes de autonomía que su mujer refleja en el manejo del hogar y de los destinos de sus hijastras. La etapa histórica corresponde a una violencia bipartidista, la familia es católica, inmersa en las exigencias del hombre, la ideología es inexistente pues los convencionalismos sociales no dejan ejercer el libre pensamiento de forma coherente entre el decir y el actuar.

Por su parte *Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón* realiza un recorrido por la conciencia de Ana y sus posturas ideológicas frente al mundo que vive en sus distintos momentos históricos y la formación de su personalidad. Las prohibiciones familiares y sociales, el cuidado de las buenas costumbres a las que Ana se enfrenta junto con el despertar de la sexualidad, el amor, las luchas estudiantiles y la disidencia, le constatan que la condición de mujer en un mundo desigual solo se puede combatir desde la fuerza de las ideas. Con respecto a la etapa histórica se habla de un carácter urbano y la violencia frente-nacionalista como una suerte de isla alejada del conflicto y de las vidas

de sus propios integrantes en el conflicto interno del país, la ideología se hace expresa en Ana al decidir una vida propia lejos del yugo familiar.

En *Los ejércitos*, San José como espacio de desenvolvimiento de los hechos hunde a sus habitantes en las violencias privadas infringidas por ellos y hacia ellos, la desaparición, el desarraigo, la incertidumbre, la búsqueda incansable y la muerte, son aspectos que psicológicamente chocan con sus deseos y sus posibilidades más inmediatas. La violencia actual con la guerrilla y los paramilitares hace que la familia esté mediada por la descomposición a causa de la guerra y la desaparición, el silenciamiento de la palabra y las múltiples reflexiones de Ismael sin poder remediar los hechos que vive y sin hallarles un entendimiento profundo. Ismael comprende que la búsqueda de su esposa no es solo una búsqueda física sino una búsqueda espiritual, ya que la brecha entre el pasado con Otilia y el presente de la guerra solo se conecta desde el olvido y San José como pueblo del sueño que no tiene cuando acabar. Al terminar la obra el lector comprende que el ciclo nunca muere, solo se renueva.

Para concluir, con respecto a la forma de la novela, las anteriores obras pertenecen a distintos momentos de la Violencia histórica de Colombia en el siglo XX, con algunas características claras del realismo, puesto que aquí no es completamente relevante el hecho histórico sino el ambiente construido y el aporte que cada uno de los personajes da en pro de consolidar una atmósfera estética, en dichas novelas las reflexiones de cada uno de los personajes contrastan con el ambiente de zozobra que se siente en el lugar.

En *Cóndores no entierran todos los días*, Álvarez Gardeazábal cuestiona el origen de la violencia política como mecanismo para adentrar al lector en la vida y aparato axiológico de León María y la institución familiar presente en todo el pueblo, la obra posee diversas lecturas que la consideran como un micro espacio colombiano con un valor político e ideológico que la consolidan como un documento histórico donde el misticismo de la figura que el “Cóndor” genera en el desarrollo de las violencias privadas propias de ámbitos que engloban el entorno familiar y las relaciones de poder; determinadas por el uso de la palabra como mecanismo de transgresión ideológica y moral.

La instancia del narrador es fundamental para realizar un puente entre las personalidades de los personajes y la revelación de dichas personalidades a los ojos del lector, la palabra se convierte en la evidencia de las violencias privadas en tanto que su invisibilización crea espacios de presencia- ausencia en los cuales cada personaje se desenvuelve, actúa, toma partido o se aleja dependiendo de su rol como víctima o victimario de la trama de la obra.

En *La pájara Pinta*, Ángel presenta varias etapas de la violencia que coinciden con las etapas de vida de Ana, puesto que la representación de las violencias privadas en la obra se articula a partir de todo el proceso personal que la llevó a elaborar los diversos duelos presentes en su vida desde la niñez hasta la adultez. Duelos en los cuales las voces de los individuos que influyeron en su educación y determinaron sus búsquedas ideológicas dejaron su impronta en su vida, afectando la coherencia entre el pensar y el hacer. Coherencia que solo la visión desde varios ángulos y épocas podría re-establecer como una totalidad de los actos humanos expresados en una mujer.

En *Los ejércitos* Rosero pone sobre el tapete la mirada de Ismael para entender los estragos de la guerra en los espíritus de los hombres. La violencia afecta dicha forma de la novela en la medida en que ha sido un tema recurrente en nuestra novelística y se ha asumido como el emblema de la literatura nacional como una evolución de la novela testimonial en su elaboración narrativa, la *catarsis* colectiva que los autores proponen va en consonancia con la evolución axiológica que sus personajes desarrollan en el transcurrir de la trama y con la conciencia colectiva que se ha ido desarrollando frente a la historia de la violencia y la reparación de las víctimas, que en la realidad social ha contribuido a que se vuelva a la representación del carácter humano y a la redefinición de los lineamientos de la novela en la historia literaria colombiana.

### CAPÍTULO 3

#### HACIA UNA RE-DEFINICIÓN DE LA NOVELA DE LA VIOLENCIA EN COLOMBIA

La representación de las violencias de tipo privado es una zona de vital importancia para el estudio de las obras *Cóndores no entierran todos los días* (1971) de Gustavo Álvarez Gardeazábal, *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) de Albalucía Ángel y *Los ejércitos* (2007) de Evelio José Rosero, ya que su manifestación dentro de la literatura cambia en la medida en que la ficción entra en contacto con la realidad.

En la *Poética*, Aristóteles especifica que la imitación se da en las artes como la dramática y la poesía (1946, 7):

Los objetos que los imitadores representan son acciones, efectuadas por agentes que son buenos o malos (las diversidades del carácter humano, casi siempre derivan de esta distinción, pues la línea entre la virtud y el vicio es la que divide a toda la humanidad) y los imitan mejores o peores de lo que nosotros somos, o semejantes, según proceden los pintores.

Dicha imitación varía en sus medios, sus objetos y sus maneras, la diferencia entre lo que se imita puede ser igual o distinta con relación a la realidad, de igual manera la improvisación en el hecho de imitar hace que se pueda imitar mejor o peor de lo que la realidad es:

Una tragedia, en consecuencia, es la imitación de una acción elevada y también, por tener magnitud, completa en sí misma; enriquecida en el lenguaje, con adornos artísticos adecuados para las diversas partes de la obra, presentada en forma dramática, no como narración, sino con incidentes que excitan piedad y temor, mediante los cuales realizan la catarsis de tales emociones. (15)

Para el autor, los personajes deben dejar ver sus cualidades morales y sus pensamientos por medio de las palabras (dicción) y éstas deben ser adecuadas en cada ocasión, con el fin de producir en el espectador un cumulo de emociones en donde la imitación sea impecable, no se imitan las personas se imitan sus acciones de vida, la felicidad, la desdicha y éstas se expresan en forma de acciones:

La verdad es que así como en las otras artes imitativas una imitación es siempre de una cosa, de igual modo en la poesía la fábula, como imitación de la acción, debe representar una acción, un todo completo, con sus diversos incidentes tan íntimamente relacionados que la transposición o eliminación de cualquiera de ellos distorsiona o disloca el conjunto. Por tal causa aquello que por su presencia o ausencia no provoca ninguna diferencia perceptible no constituye ninguna parte real del todo. (20)

Por lo anterior, la imitación se traduce en una representación de aspectos de la vida que entran en juego con valores literarios: “bien como eran o son, como se dice o se piensa que son o parecen haber sido, o como ellas deben ser” (52). Las distintas miradas que se tienen de los hechos históricos producen una tensión entre la historia oficial como un carácter público y las historias que se entretajan al interior de las relaciones interpersonales entre personajes, éstas se traducen en historias que no hacen parte de

ese carácter oficial y que por su naturaleza íntima no son de fácil comprobación por parte del lector. En palabras de Hannah Arendt (1975, 16).

Lo que reclama nuestra atención es el auténtico foso que separa todas las sensaciones corporales, placer o dolor, deseos y satisfacciones –que son tan “privadas” que ni siquiera pueden expresarse de manera adecuada, mucho menos representarse en el mundo exterior y, por lo tanto, incapaces por completo de ser transformadas -, de las imágenes mentales que tan fácil y naturalmente se prestan a la reificación que no concebimos construir una cama sin tener alguna imagen, alguna “idea” de una cama ante nuestros ojos internos, ni podemos imaginar una cama sin recurrir a alguna experiencia visual.

Por esto, la novela colombiana de la segunda mitad del siglo XX mantiene dicha tensión pues no se puede ignorar la incidencia que tiene lo público en lo privado y viceversa, de igual manera como asumen los personajes de las obras literarias dicha tensión.

Con las anteriores iluminaciones sobre la *Mimesis* en Aristóteles se puede afirmar que el vínculo entre lo público y lo privado en las obras escogidas se desprende del ejercicio de la libertad (como lo justo y lo injusto):

El valor de su Excelencia no es el de ser un héroe sino un semidiós. Tú qué opinas. Espero que ahora entiendas porque hoy precisamente no es el día. Ni jamás lo será. Las nueve o las diez de la mañana no es ni mucho menos la aguja que indique la temperatura ni el índice que asesore a mi padre sobre su estado anímico, mi humor, mis lecturas secretas. Mi ansia recóndita de propinarle al mundo una patada donde se lo merece, comprende de una vez fregona asustaniños, pero ella imperturbable, olímpica, eficiente, cambia el agua del florero. Tira las flores que ya están ajadas. Pone las otras que cogió muy

temprano y que tienen los palos demasiado largos: con ellas quiero decir... la oye que recomienza, mientras corta los tallos. Les hace una ranura a filo de tijera. Acomoda de nuevo. Rocía un poco los pétalos, con una brizna de agua (Ángel 2003, 206).

Libertad de hablar, de pensar, de desplazarse, libertad de decidir, derechos que han cambiado en la modernidad y la posmodernidad en la medida en que la política y el manejo de los estados han arrojado al individuo a sectores de caos y desarraigo donde el único camino para ejercer dicha libertad es refugiarse en la intimidad, ésta perteneciente a un entorno global donde la colectividad no guarda (en todos los casos) relación con lo privado.

En este punto aparecen en el análisis algunas dicotomías que iluminan la relación entre lo público y lo privado, como lo es la historia Vs memoria. Como historia entenderemos el relato de los hechos pasados con un carácter oficial y por memoria entenderemos el resultado de la visión subjetiva de los personajes al contar su historia personal y de vida. “como una práctica discursiva no institucionalizada” (Sotelo, 1995, 67). Con relación a la historia oficial se cuentan los hechos de la violencia política desde las elites reinantes que han manejado la historia de los hechos como El bogotazo, El frente Nacional y el recrudecimiento de la violencia con apreciaciones en las cuales es difícil determinar el grado de verdad o de mentira sobre lo sucedido en el país en la década de 50 y el 60. Al contrario, el testimonio es una práctica discursiva que no es considerada desde la historia oficial por cuanto sus protagonistas no pertenecen a ninguna elite política, social o académica, el relato del desposeído encuentra voz desde la subjetividad de sus experiencias. En esa medida, los personajes ponen en evidencia y asumen la tensión



---

entre lo público y lo privado ya que se apoyan en un gran marco histórico mediado por las microhistorias como las de León María, Ana e Ismael, que apoyan la narración desde la focalización de sus voces narrativas que hacen parte de la memoria individual.

El problema del individuo en lo público y lo privado radica en la carencia de un sustento y las estructuras específicas para satisfacer las necesidades de las personas, la inestabilidad en los entornos familiares junto con la inclusión de nuevas variables de tipo negativo que han generado dicha desestabilización en el manejo de las libertades individuales y por ende su manifestación en la sociedad, en este caso la violencia política en las obras estudiadas se ha presentado como telón de fondo para la visibilización de los conflictos internos en la vida de los personajes donde las reglas que ya no son dictadas por un estado sólido que garantiza el bienestar del pueblo sino las distintas organizaciones como los Pájaros en *Cóndores no entierran todos los días* y *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, la guerrilla o paramilitares en *Los ejércitos* que claramente están al margen de la ley como se aclara en la siguiente cita de *Cóndores no entierran todos los días*:

Tuluá jamás ha podido darse cuenta de cuándo comenzó todo, y aunque ha tenido durante años la extraña sensación de que su martirio va a terminar por fin mañana en la mañana, cuando el reloj de San Bartolomé dé las diez y Abogardo Potes haga quejar por última vez las campanadas, hoy ha vuelto a adoptar por última posición que lo hizo un lugar maldito en donde la vida apenas se palpó en la asistencia a misa de once los domingos y la muerte se midió por las hileras de cruces en el cementerio. (1992, 11)

En este punto surge el cuestionamiento de ¿Cuál es la labor de personajes como León María, Ana o Ismael en la visibilización de las violencias de tipo privado? y ¿Por qué

dichos personajes y sus obras contribuyen a establecer otra mirada sobre Novela de la Violencia en Colombia? Los tres personajes ejercen y se ven afectados por la violencia que infringen sobre ellos: León María ocasiona sobre su hogar y el pueblo la violencia no solo pública sino también privada, sobre Ana recae todo el peso de su época y de la disparidad de pensamientos e ideologías con relación a su familia, sumado a la invisibilización de la voz del desposeído, el joven, la mujer y la víctima. Por último Ismael observa y deambula por la violencia y el desarraigo de su familia y de su pueblo siendo el también la voz del desposeído, el héroe frágil que no es consciente de la brecha entre lo público y lo privado.

Naturalmente el ejercicio de la vida social para los personajes, se convierte en un deber más que en un derecho en la medida en que su identidad como personas se vuelve volátil y se pierde en el andamiaje de lo que “los otros” quieren para ellos como se anuncia en *Los ejércitos*: “nos anuncia que el Divino Niño ha sido nombrado esta mañana figura religiosa nacional, que nuestro país sigue consagrado al Niño Jesús, oremos, insiste”. (Rosero. 1992, 94)

En el caso de León María, sus afinidades partidistas y religiosas lo llevan a ser la causa de las desdichas de su familia, siendo el silencio obligado de Agripina y el desconocimiento de los deseos de Amapola y Dalia el resultado de las acciones que Tuluá esperaba de él como padre de familia y católico devoto:

Las hizo levantar y vestir como si fueran para la misa de seis a la que iba, les obligó a ponerse el vestido de organza rosada y las caperuzas de terciopelo por más que ese día no fuera domingo sino un simple viernes. No las dejó desayunar ni tomar tinto aunque Amapola se mareara los días que no lo hiciera. Le dijo a

---

Agripina que había mandado celebrar una misa por María Luisa de la Espada y que las llevaba, que tuviera listas las maletas para el mediodía porque por ahí mismo que él volviera de la galería se iban de paseo para La Marina. (2007, 44)

En el caso de Ana en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, solo estímulos exteriores al pensamiento de su familia como su amistad con Valeria le hacen expandir su forma de pensar y encontrar con la ayuda del mundo exterior las respuestas a las preguntas que desde pequeña con sus vivencias en el 9 de abril comenzaron a gestarse y formar su carácter en la adultez:

En la Arenosa yo aprendí. Me di cuenta que la vida no solamente era jugar al golf y decir que este vestido me lo trajeron de Miami, que voy a pasar las vacaciones en la bahía de Santa Marta, en navidad me regalaron este Omega, o cosas como esas: Tú ya sabes. Lo que decimos las niñas como yo, que no sabemos distinguir los ciegos de los cojos porque solamente conocemos las fábulas bonitas, la de la zorra, que tarde o temprano alcanzará el parral porque no es sino sacar diez pesos del bolsillo. En fin. Que conocí la problemática. Y no es que ya lo tenga aprendido, por supuesto, me falta mucho trecho, porque del dicho al hecho. Pero yo sé que va a llegar, tarde o temprano. Como la muerte, o el amor, todo nos va a llegar, pero no nos pongamos tan dramáticas: mañana volverá a ser como siempre.” (Ángel, 2003, 411).

En *Los ejércitos*, Ismael se convierte en “hombre invisible” desde sus encuentros con los actores en conflicto donde su vejez es la manifestación más grande de invisibilización de sus necesidades (la diáspora para encontrar a su esposa desaparecida) pues ella es solo una cifra más en los desaparecidos por “*Los ejércitos*”.

Me aproximé a la parroquia, indeciso. Los tiros se agudizaban, lejos y cerca. Ahora un grupo de soldados pasó corriendo a pocos metros de mí. Uno de los soldados, que parecía correr de espaldas, tropezó conmigo, golpeándome en el hombro; me hizo trastabillar; estuve a punto de rodar por tierra. Así llegué a la cara blanca, desorbitada. (Rosero 2007, 97)

Así pues, el carácter público no puede ser la única mirada de estudio de la Novela de la Violencia en Colombia pues los personajes atienden a las necesidades y requerimientos que el entorno les exige, en palabras de Bauman “un valor fundamentalmente instrumental” (2006, 21) en tanto que su desempeño aporte a una causa conjunta.

Desde la aparición de las primeras novelas en la violencia en la década del 1950 el valor documental suscitado por la descripción y el conteo de cifras sobre los muertos por la violencia partidista fue la insignia de una literatura aparentemente “nacional” en tanto documento histórico - descriptivo y como un intento de establecer una línea argumental en las producciones para preservar la memoria colectiva:

Luego de la primera mitad del siglo XX, el debate sobre la función de la novela se transformó. La idea dominante durante esos cincuenta años de que la obra literaria debía ser la encarnación de una serie de valores intemporales cedió paso, definitivamente, a la idea de la literatura como un agente de cambio en un progreso histórico o político, o como una expresión artística, relativamente autónoma, que de manera indirecta era producto de y participaba en los procesos históricos y políticos de su momento (Trujillo. 2007, 96)

---

La anterior mirada debe ser enriquecida con la vuelta a la observación del aparato axiológico de los personajes como materia prima de las obras literarias, la creencia en “la sociedad como pilar de la vida” se desvirtúa en la medida en que no ofrece condiciones para la toma de decisiones racionales y coherentes de los individuos, se habla más de un “individualismo” disfrazado de individualidad con la mirada de “yo con relación a los otros”, más que “yo frente a mí mismo y la relación con los otros”:

Así que prestamos especial atención a los indicios más íntimos de nuestras emociones y sentimientos, lo cual parece un modo sensato de proceder, puesto que los sentimientos, a diferencia de la razón –desapegada y universalmente compartida o, cuando menos, “compatible”- son míos y solo míos, no “impersonales” (Bauman. 2006, 29)

En la medida en que se han documentado las secuelas de la violencia política de igual forma en la vida de los personajes y no se ha tomado en cuenta que las distintas formas de abstraer el mundo no utilizan los mismos dispositivos a la hora de hacer expresas las violencias de tipo privado, el ambiente de las obras puede mostrar algunos indicios pero al interior del personaje sus sentimientos y pensamientos pueden variar a partir de sus subjetividades.

La violencia como manifestación pública de las inconformidades sociales ha hecho de los individuos y sus acciones una reproducción de los mismos caracteres y maneras de solucionar los problemas, en este sentido también la violencia se vuelve la única manera de elegir, cuando las violencias de tipo privado entran en la esfera pública es cuando los comportamientos violentos se ven reproducidos por grandes cantidades de personas.

En el caso de León María sus decisiones fueron tomadas por la colectividad con la máscara de religión, fe y política, sus acciones eran las esperadas por el tiempo histórico y

las condiciones del pensamiento de la época en la cual vivió; Ana luchó arduamente por demostrar que su individualidad no era la que la masa esperaba; e Ismael optó por la lucha eterna para encontrar a su esposa a sabiendas que el anquilosamiento de San José en el tiempo probablemente nunca le devolvería a su ser amado.

En consecuencia, las violencias públicas y privadas en *Cóndores no entierran todos los días* (1971) de Gustavo Álvarez Gardeazábal, *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) de Albalucía Ángel y *Los ejércitos* (2007) de Evelio José Rosero, están mediadas por la zozobra propinada por la violencia de tipo privado que es una extensión de la violencia pública, del mismo modo genera en los personajes la incertidumbre sobre lo que vendrá, la estabilidad y la inestabilidad de sus vidas resulta de un miedo al cambio que ya no diferencia lo rural de lo urbano como en la segunda mitad del siglo XX pues en cualquier espacio pequeño o grande los amigos pueden mutar en enemigos con intenciones que se esconden bajo la oscuridad de la noche como camuflaje para infringir las violencias privadas, la noche se presta para la desinhibición, el desenmascaramiento y la libertad de actuar según se quiere, posibilidad que el día con la luz y el diario vivir no proporciona en aras de mantener el orden social que exige ciertas tareas que el individuo debe desempeñar para formar un equilibrio como lo evidencia esta cita de la obra *Los ejércitos*:

Un ruido de voces y respiraciones brota de una orilla de la escuela, de la espesa ribera que colinda con los árboles, las montañas, la inmensidad, brota creciente del angosto camino que viene de la serranía: de allí arriban sudando otros hombres y mujeres que se unen a la fila, oigo sus voces, hablan y tiemblan, alegan, se lamentan, “están matando a gente como a moscos”. (192)

Es aquí donde los espacios exteriores e interiores no garantizan la seguridad de los individuos, las violencias de tipo privado pueden incluso ejercerse en espacios públicos como la iglesia, el mercado, la plaza pública, etc., donde exista un manejo de códigos restringidos entre los personajes que permita a los lenguajes simbólicos aflorar y encaminar la narración hacia una violación del accionar libre de una persona. El exilio voluntario o involuntario no implica necesariamente un espacio físico sino también la conciencia de que el mundo en el cual se vive no ofrece las posibilidades necesarias para crecer integralmente y es por esta razón que el carácter privado cobra relevancia dentro de su representación en la literatura colombiana.

En conclusión la literatura colombiana en su historia reciente ha incluido variables como la injusticia social, la ciudad como entorno del caos, la ruptura de nexos con la tradición, la construcción y la deconstrucción, la labor de la crítica literaria y del escritor. Pero se hace necesario incluir miradas que contemplen: la intimidad como camino del sujeto y su observación del aparato axiológico en su toma de decisiones, la historia y la memoria como focalizadoras de microhistorias así como de las voces narrativas, el “yo con relación a los otros” VS “yo frente a mí mismo y la relación con los otros” y las violencias privadas portadoras del renombramiento de las cosas.

Teniendo en cuenta la propuesta anteriormente desarrollada la sociedad y la literatura colombianas entraran en un proceso de humanización y personalización donde los actores principales de tejidos sociales significativos así como de caminos narrativos experimentarían altos grados de conciencia que abarquen los planos privados y públicos, objetivos y subjetivos, sociales e individuales.

## Conclusiones

Como se desarrolló anteriormente, las tres novelas estudiadas representan una evolución en la narrativa de la violencia en Colombia, ya que en ellas se encuentra, además de la referencia a la violencia pública, la representación de las violencias privadas que, como ya sabemos, han sido invisibilizadas por la crítica. El carácter público evidente de los hechos de tipo político narrados en las obras es solo un camino de valoración estética, pero ha sido el criterio dominante porque generalmente ha interesado más a los lectores y a los críticos literarios. Este criterio vuelve invisible la evidente referencia a la violencia que se ejerce en el ámbito de lo privado, la cual también aparece en este corpus estudiado.

Las violencias privadas, presentes en entornos íntimos como las relaciones entre personajes, ya sean de parentesco o de ideología, trasgreden los espacios físicos del hogar y se trasladan a espacios que generalmente podrían tomarse como públicos. Para dar cuenta de cómo se ejercen las violencias privadas –en los ámbitos privados y públicos- las obras estudiadas dejan al lector un sinfín de signos que se deben rastrear para entender la condición axiológica y la toma de decisiones de los personajes frente a los eventos que los afectan.



Las violencias privadas han entrado entonces a la esfera estética ya que son portadoras del valor del lenguaje desde un renombramiento de las cosas. Las tramas de las novelas toman caminos determinados no por los enfrentamientos armados de “los ejércitos”, en la novela homónima de Rosero, o el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* o en *Cóndores no entierran todos los días*, sino determinados por las decisiones que afectan a los personajes centrales en su propia singularidad. Estas novelas toman caminos diversos porque León María, Ana e Ismael se atrevieron a decidir e ir más allá de las posibilidades que un entorno rural, urbano o público les ofreciera positiva o negativamente.

La vuelta al sujeto como principal constructor de la esfera individual y de la esfera pública en la obra literaria es la característica que edificó las personalidades de León María, Ana e Ismael como emblemas de dichas violencias. En el caso de León María el exilio y posterior asesinato lo condenaron a pertenecer a la esfera de lo privado como un castigo a sus acciones, a pesar de que él siempre quiso ser una figura pública, pero el Partido Conservador al cual sirvió fielmente lo desterró aún después de su muerte. En el caso de Ana, la elaboración de su duelo y el encuentro con su proceso personal la llevaron a entender que la historia de su niñez y su juventud se emparentó con la historia del país bajo la figura de la voz del desposeído y el subalterno. Para Ismael, nuestro “héroe anciano”, la dimensión de totalidad de su entorno nunca fue comprendida, es por

esto que al final de la obra el lector puede sentirse hundido en un sueño profundo y en un ciclo que no tiene fin.

Cuando hablamos de re- definición, no hablamos de un rechazo por la tradición literaria Colombiana, la historia de nuestro país se ha abierto al mundo no solo por los aciertos sino también los desaciertos que han enriquecido la historia y la literatura tomando la realidad como materia prima de la creación de mundos ficcionales que pueden guardar o no correspondencias con dicha realidad. El valor de la representación no implica el reflejo en un espejo, implica tomar los distintos ángulos de dicho espejo y transformarlos desde lógicas narrativas diversas.

Las anteriores consideraciones sobre la novela de la violencia en Colombia y las violencias privadas en la obras trabajadas dejan la puerta abierta para que la recepción por parte del lector, la valoración estética por parte de la crítica y el camino a edificar una literatura nacional dirijan sus esfuerzos y sus miradas hacia la condición del sujeto con sus marcas y procesos de vida que generalmente no se hacen evidentes en las esferas públicas, dichos procesos personales son los verdaderos actores de los desarrollos espacio-temporales en los universos novelescos que llegan al lector por medio de las visiones de mundo del autor.

Este volver la atención al sujeto y sus circunstancias, como lo ha revelado el análisis realizado a lo largo de este trabajo, es el primer argumento que se puede

exhibir cuando reclamamos una re- definición de la novela de la Violencia en Colombia. Esperamos que nuestro estudio estimule esta tarea que cada vez se vuelve más impostergable.







## Bibliografía

### Bibliografía primaria

- Álvarez Gardeazábal, Gustavo. (1992). *Cóndores no entierran todos los días*. Bogotá. El Ancora editores.
- Ángel, Albalucía. (2003). *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Edición crítica de Martha Luz Gómez. Medellín. Editorial Universidad de Antioquia.
- Rosero, Evelio. (2007). *Los ejércitos*. Barcelona. Tusquets editores.

### Bibliografía Teórica y Crítica

- Abello, Ignacio. (2005). (compilador) *Hacer visible lo invisible: lo privado y lo público*. Universidad de Los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Filosofía y Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales (CESO). Bogotá.
- Acosta, Carmen Elisa. Fajardo, Diógenes. Padilla, Iván. Trujillo, Patricia. (2007). *Leer la historia: Caminos a la historia de la literatura colombiana*. Bogotá D.C. Unibiblos.
- Álvarez Gardeazábal, Gustavo. (1970). *La novelística de la Violencia en Colombia*. Universidad del Valle, (monografía de grado).
- Arendt, Hannah. (1974). *La condición humana*. Barcelona, Seix Barral.
- \_\_\_\_\_(1970). *Sobre la violencia*. Joaquín Mortiz. México.

- Aristóteles. *La política. Capítulo III*  
[http://www.laeditorialvirtual.com.ar/Pages/Aristoteles\\_LaPolitica/Aristoteles\\_LaPolitica\\_004.htm#C3](http://www.laeditorialvirtual.com.ar/Pages/Aristoteles_LaPolitica/Aristoteles_LaPolitica_004.htm#C3). Consultado septiembre 13 de 2010
- \_\_\_\_\_ *La poética. De Poética*, Oxford Classical Texts, Londres, 1946  
www.infotematica.com.ar. Consultado junio 20 de 2012
- Ávila Rodríguez, Benigno. febrero de 1986. *Educación y ciencia- quinta época*. Año 2, No 2- UPTC, Tunja, Boyacá, Colombia. “cóndores no entierran todos los días: las tres dimensiones del protagonista”.
- Bajtin, Mijaíl. (1986). *Problemas literarios y estéticos*. Habana. Editorial arte y literatura.
- \_\_\_\_\_ *Problemas de la poética de Dostoievski*. México. Fondo de cultura.
- Bauman, Zygmunt. (2006). *Vida líquida*. Barcelona – España. Paidós.
- Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia*  
[www.philosophia.cl/biblioteca/Benjamin/violencia.pdf](http://www.philosophia.cl/biblioteca/Benjamin/violencia.pdf). Consultado 23 de marzo 2010. Buenos aires- Argentina. Editorial Leviatán. Traducido del inglés por Héctor A. Murena. 1995.
- Díaz, Bibiana. (2010) *Juegos peligrosos: infancia y nación estaba la pájara pinta sentada en su verde limón de Albalucía Ángel*. University of California/ Irvine. Taller de letras No 47: 61-68.
- Escobar Mesa, Augusto. (1997). *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana*. Bogotá. Ediciones Fundación Universidad central.



- Enaudeau, Corinne. (1999). *La paradoja de la representación*. Buenos aires. Paidós.
- Figueroa Sánchez, Cristo Rafael. (2001). *Gramática-violencia: una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad de siglo XX*. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana. Colegio mayor de Cundinamarca.
- García, Kevin Alexis. (2001). *Ideología, Aparatos Ideológicos y Aparato Represivo de Estado en Cóncores no Entierran todos los Días*. Instituto Caro y cuervo, Bogotá.
- García Márquez, Gabriel. (1999). *Dos o tres cosas sobre "la novela de la violencia"*. De Europa a América 3. Grupo editorial norma literatura. Bogotá.
- Morales Benítez. Otto. (1991). *Momentos de la literatura colombiana*. Bogotá. Instituto caro y cuervo.
- Lotman, Iuri M. (1996). *La semiosfera I, semiótica de la cultura y del texto*. Madrid. Ediciones Cátedra.
- Montaña González, Maritza. (2007). *Una Crítica Especular, acerca de Cóncores no Entierran todos los Días, de Gustavo Álvarez Gardeazábal*. Instituto Caro y cuervo, Bogotá.
- Mukarovsky, Jan. (1977). *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona Editorial Gustavo Gili. 343 pp.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Signo, función y valor. Estética y semiótica del* humanidades y literatura, Facultad de artes y humanidades, Universidad de los

- Andes. *arte*. Colombia. Plaza y Janes. Departamento de literatura. Facultad de ciencias humanas, Universidad Nacional de Colombia. Departamento de
- Medvedev, PAVEL, N (texto atribuido a M.M BAJTIN). (1976). *El método formal en la ciencia de la literatura*. Stuttgart, Metzler.
  - \_\_\_\_\_(1994). *El método formal de los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid, Alianza,
  - Ordóñez, Montserrat. Montilla, Claudia. (1995). *Texto y contexto. Estudios literarios: Relecturas, imaginación y resistencia*. Bogotá- Colombia. ediciones Uniandes. Septiembre- diciembre.
  - Orjuela Duarte, Celedonio. Marzo de 1990. *Procuró mantener afilado mi estilo. Entrevista con Evelio José Rosero*. En hojas universitarias, Bogotá, volumen IV No 36. 151- 155 pp.
  - Orrego Arismendi, Juan Carlos.  
<http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/revistaudea/article/view/186/4944>. Consultado el 13 de noviembre de 2011.
  - Osorio, Oscar. *Alba lucía Ángel y la novela de la violencia en Colombia*. <http://poligramas.univalle.edu.co/24b/albalucia.pdf>. Consultado el 12 de marzo de 2011.
  - Osorio Gómez, Jairo. (2007). *Gardeazábal confesión de parte*. Medellín – Colombia. Instituto Tecnológico Metropolitano.
  - Padilla Chasing, Iván Vicente. (2012). *Literatura: teoría, historia, crítica*. Vol. 14, nº 1, ene. - jun. issn 0123-5931. páginas 121-158

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/viewFile/30955/31028>

consultado el 17 de agosto de 2012.

- Pérez Salazar, Juan Carlos. (2006). *Diez palabras con Carlos Fuentes y otras entrevistas*. Pereira- Colombia. El arca perdida editores.
- Restrepo, Laura. (1976). *Niveles de realidad en la literatura de la "violencia"*. Ideología y sociedad. No. 17-18 (Abr-Sep), 7-35.
- Revista semana. (2006). *El ángel desconocido*. Bogotá.
- Suarez Rondón, Gerardo. (1966). *La novela sobre la violencia en Colombia*. Luis F Serrano.
- Sotelo, Clara. (1995) *El testimonio: una manera alternativa de narrar y de hacer historia*. Revista Texto y Contexto: estudios literarios: Relecturas, imaginación y resistencia. Bogotá – Colombia. Ediciones Uniandes. Septiembre- Diciembre. 97 p.
- Troncoso, Marino. (1988). *De la novela en la violencia a la novela de la violencia 1959- 1966*. Bogotá Universitas Humanistas. Vol. 16 No 28. Junio/ dic. 29- 37 pp.
- Universitas Bogotá vol 15 No 25 (enero / junio 1986). P 21-37 "*Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón: la proliferación del enunciado en el discurso narrativo*."
- Voloshinov, V N. (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos aires. Nueva visión. Trad. R.M. Russóvich.

- Weiss, Nohora. (1975). *La violencia en las letras colombianas: tres ejemplos específicos*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de ciencias humanas. Departamento de filosofía.