

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 26 - n.º 28
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Iván Romero / Araguañey / 2018/ acrílico sobre lienzo / 150 x 160 cm

Artículos

Variaciones en la narrativa de *La violencia* en Colombia

Variations in the narrative of *The violence* in Colombia

Recibido 18-07-21

Aceptado 06-09-21

Andrés Chamorro Agudelo¹
Universidad de Buenos Aires,
Argentina
andres_cien@yahoo.com

Resumen: El *corpus* de la narrativa de *La violencia* logró conformar una manera de contar al hecho histórico. Al definir los bordes de la literatura nacional mediante un conjunto de estrategias y características, organiza la percepción de la violencia y se consolida como género. El impacto que produjo en la literatura colombiana fue definitivo, convirtiéndose en un punto de referencia obligatorio, con lo cual la narrativa posterior sería deudora de sus características vinculantes, así como del imaginario que de la violencia moldeó. Estas características son expuestas por medio una comparación entre seis obras fundamentales de este período: *El Gran Burundún-Burundá ha muerto* (1952), de Jorge Zalamea Borda; *El Cristo de espaldas* (1952), de Eduardo Caballero Calderón; *La mala hora* (1962), de Gabriel García Márquez; *El 9 de abril* (1951), de Pedro Gómez Corena; *Viento seco* (1953), de Daniel Caicedo, y *El monstruo* (1955), de Carlos H. Pareja.

Palabras claves: Laviolencia; literatura colombiana; narrativa.

1. Licenciado en Estudios Literarios de la Universidad Pontificia Javeriana. Magister en Literatura Española y Latinoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Artista Formador para el Instituto Distrital de las Artes, de la Alcaldía de Bogotá. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2816-8599>



Abstract: The corpus of the narrative of violence succeeded in establishing a way of narrating the historical fact. By defining the edges of national literature through a set of strategies and characteristics, it organizes the perception of violence and consolidates itself as a genre. The impact it produced in Colombian literature was definitive, becoming an obligatory point of reference, whereby the subsequent narrative would be indebted to its binding characteristics as well as to the imaginary of violence that it molded, characteristics that are exposed by means of a comparative labor among six fundamental works of this period: *El Gran Burundún-Burundá ha muerto* (1952) by Jorge Zalamea Borda, *El Cristo de espaldas* (1952) by Eduardo Caballero Calderón, *La mala hora* (1962) by Gabriel García Márquez, *El 9 de abril* (1951) by Pedro Gómez Corena, *Viento seco* (1953) by Daniel Caicedo, and *El monstruo* (1955) by Carlos H. Pareja.

Key words: The violence; Colombian literature; narrative.

Introducción

La violencia² es uno de los hechos fundantes de la sociedad colombiana y, por ello, se erigió en su momento como el gran tema de la narrativa nacional. Se habla del periodo llamado *La violencia* (1946-1964) por las fluctuaciones del trasegar político; el recrudecimiento de las rencillas entre los dos partidos hegemónicos, Liberal y Conservador; el nacimiento de nuevos actores beligerantes en respuesta a las masacres perpetuadas por los grupos del paramilitarismo conservador, conocidos como los “pájaros” y los “chulavitas”, así como la llamada “chusma” liberal, y el reinicio de la guerra bipartidista con todos los elementos que la caracterizaron.

Respecto a lo literario, la periodización de este corpus es por lo menos conflictiva, pues existen varias obras que tratan el tema, aunque no fueron escritas durante el periodo en cuestión, así que, sumándolas, tendríamos un estimado de setenta novelas³ sólo hasta 1972, por lo que se hace necesario delimitar estas fronteras. En este trabajo se tomarán en cuenta exclusivamente aquellas obras que trataron el tema de la violencia y que fueron escritas durante este periodo (1946-1964), lo cual permite focalizar el objeto del estudio, hacerlo más abarcable, puesto que en la etapa propuesta se publicaron alrededor de cuarenta novelas como lo señala Oscar Osorio respecto a Suárez Rendón (p. 87).

Así, reflexionando sobre La violencia en términos de “periodo literario”, es necesario preguntarse: ¿existen características esenciales que nos permitan pensar el corpus como una

2. Se denominará “La Violencia”, con mayúsculas, para nombrar el periodo histórico, a diferencia del concepto “violencia”.

3. Esto, en referencia a Lucía Inés Mena en “Bibliografía anotada sobre el ciclo de la violencia en la literatura colombiana”, quien es retomada por Oscar Osorio (*Violencia y marginalidad...*, p. 93).

totalidad más allá de su filiación con el hecho histórico? Y, de ser así, ¿es posible rastrear las variaciones que, partiendo del abordaje de estas características esenciales, imprimieron al corpus algunas de sus obras más sobresalientes?

En la búsqueda de respuestas se realizó una pesquisa que dio como resultado dos puntos vinculantes que atraviesan al conjunto general del *corpus* y que titulamos de la siguiente manera:

- Tiempos cercanos: la analepsis como principal recurso cronológico.
- Introducción del hecho violento.

Esta investigación gira en torno al análisis de estas características y de su funcionamiento entre una obra y la otra, labor que permite repensar el *corpus* y las variaciones que lo atraviesan. Dichas características se encuentran enmarcadas en una estructura triádica, órfica o, si se quiere, dantesca, que arroja la siguiente fórmula:

Introducción a la violencia >desplazamiento forzado >irredención.

El objetivo principal es examinar las variaciones que se presentan en la narrativa de la violencia a partir de tres obras propias del orden canónico: *El Gran Burundún - Burundá ha muerto* (1952), de Jorge Zalamea Borda; *El Cristo de espaldas* (1952), de Eduardo Caballero Calderón, y *La mala hora* (1962), de Gabriel García Márquez, en comparación con tres novelas que se encuentran fuera de este orden: *El 9 de abril* (1951), de Pedro Gómez Corena; *Viento seco* (1953), de Daniel Caicedo, y *El monstruo* (1955), de Carlos H. Pareja. Dichas obras exponen las rupturas, las tensiones y los movimientos que significaron las variaciones que en la narrativa del *corpus* implicaron las características encontradas y ofrecen posibilidades estéticas, formales, enunciativas y temáticas que nos permiten comprender los cambios que generaron en el panorama narrativo de la literatura colombiana.

Tiempos cercanos: la analepsis como principal recurso cronológico

Las distancias cronológicas dentro de los tiempos narrativos en los textos de *La violencia* concurren en una proximidad acentuada. Los hechos son contados según van sucediendo ya sea en primera o tercera persona o desde la distancia del narrador omnisciente, con un uso frecuente del recurso de la analepsis para mantener cierta estructura de sentido y, no menos importante, de verosimilitud dentro del marco histórico.

La inmediatez, “los tiempos cercanos”, tiene una razón ideológica, la de concebir a la violencia a partir de ciertos umbrales, en los que prepondera el presente como centro del

relato. La narrativa de la violencia traza las fronteras del hecho histórico construyendo una manera de contar, lo que procuraría las claves a futuro para narrarlas diferentes violencias que ha vivido Colombia. Este tipo de características concomitantes y definidas nos facultan para hablar de un género que logró modificar la literatura nacional.

La violencia que nos es referida en estas obras no se puede historizar; rechaza cualquier intento por ser simbolizada, pues su agente, como dijimos, es incomprensible. Más allá de las consideraciones político-sociales que podrían explicar los actos violentos, sus desproporciones transgreden la lógica y sobrepasan el análisis de sus protagonistas. Lo injustificable y dantesco de los procederles obliga a buscar en el pasado las claves de su génesis, sin que este procedimiento arroje luces al misterio. El uso frecuente de la analepsis evoca tiempos menos turbulentos, pero no determina el origen del profundo quiebre social; ahí radica la fuerza de su arcano.

La indeterminación que en las obras recubre a la violencia no se supedita a los saltos al pasado: como se puede observar, la triada estructural que encontramos en su narrativa deriva en la fatalidad, en la desesperanza de un futuro incierto y nada alentador. Al final del viaje que obliga el aparecer intempestivo de la violencia, no existe redención alguna, no se vuelve de la violencia más sabio, no se encuentra en la última estación del viacrucis nacional una tierra prometida, pues, para la narrativa del *corpus*, el no-futuro es la última frontera. La visión de una esperanza irresoluta impide que el uso de la prolepsis pueda ser de alto vuelo: el futuro es tan oscuro e indeterminado como la violencia misma, lo cual marca una tendencia en la estructura cronológica de las obras, la cercanía de sus tiempos.

Este tipo de inmediatez temporal, donde no se apuesta por narraciones que sobrepasen con sus manejos del tiempo ficcional (analepsis o prolepsis más acentuadas), el tiempo histórico de La Violencia, explica la demarcación temporal, así como el peso de las influencias de mayor impacto en el *corpus*. Estos usos temporales son comunes en obras nacionales nacidas a partir de un acontecimiento histórico trágico o desarrolladas dentro de ese marco: *Tierra Virgen* (1897), de Eduardo Zuleta; *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, o *Toá: Narraciones de caucherías* (1934), de César Uribe Piedrahita.

Estructuralmente hablando, el uso frecuente del tiempo presente, introducido a través de una voz narradora en tercera persona, se va entrelazando en una condensación que compromete al elemento histórico. Es decir, en un mismo acto perceptivo se conjugan los usos temporales (el tiempo interno), la sensación de verosimilitud y la relación con el hecho histórico (el tiempo externo). Los tres corresponden a la estructura cronológica total de las obras. Sabemos del tiempo de la narración gracias al narrador omnisciente, sea este copartícipe de la acción, como el caso de *¿Quién dijo miedo?* (1960), de Jaime Sanín Echeverri, o como en *El Cristo de espaldas*, que responde directamente a una figuración de la cronología del hecho histórico ficcionalizado que aporta a la sensación de verosimilitud.

Paul Ricoeur explica que “ el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula de un modo narrativo” (p. 113) y la plenitud de la significación de la narración, asegura, está sujeta a su transformación en “condición de la existencia temporal”(p.113),

doble postulado que nos enfrenta a la conjunción entre la posibilidad de la significación del tiempo en cuanto relato y a la posibilidad de la significación del relato en cuanto elemento de la estructura temporal. Si pensamos las disposiciones temporales desde estos postulados, nos encontramos con la apropiación del tiempo histórico por medio de su transmutación en tiempo narrativo, operación que es posible gracias al carácter discursivo que le adjudicamos al tiempo, lo que, a su vez, se entreteje con la cronología interna de las obras. De esta manera, la historia y el relato participan en una relación, según especificaciones de Genette, concebida la una (la historia) como “el conjunto de acontecimientos que se cuentan” y el relato como “el discurso, oral o escrito, que los cuenta” (p. 12). Relaciones posibles en la medida en que participan de esta estructura, contenidas en el orden temporal, y es este quien permite su cohesión, su realidad, como dispositivos narratológicos. Tenemos entonces que las características que son propias del *corpus* funcionan o son puestas en marcha gracias al movimiento de los tiempos del relato. Por ejemplo, la *introducción del hecho violento* participa como orden imperante de la trama y en la misma operación se significa el tiempo de la narración por medio de la asociación con el hecho histórico, de modo que la introducción del hecho violento está correlacionada con la introducción de la violencia como suceso social.

En *Viento seco*, la noción semántica del tiempo responde al tiempo de la enunciación y al tiempo referencial, los cuales se entrelazan para darle al relato correlación con la realidad social que vivía el país. El tiempo referencial son las delimitaciones cronológicas que estipula la obra y que, en este tipo de textos, se establece a partir de las cronologías históricas. En la novela de Caicedo, por ejemplo, desde la introducción del hecho violento —la masacre del pueblo de Ceylán en el Valle del Cauca en 1947— y el evento desencadenante del cierre de la novela —el exterminio de la “Casa Liberal” en Cali, el 22 de octubre del mismo año—, transcurre aproximadamente un año. Los sucesos ocurridos durante esos dos momentos cronológicos son estructurados por medio del tiempo de la enunciación o con las herramientas temporales internas del relato, que, en este caso, es lineal, perfectivo, sin quiebres importantes.

En el caso de *El monstruo*, el tiempo referencial inicia con el hecho paradigmático más importante en la historiografía de la Violencia, así como en el trazo de las temáticas del *corpus*: el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, candidato a la presidencia del liberalismo el nueve de abril de 1948⁴, y cierra con la llegada al poder de Rojas Pinilla, el 13 de junio de 1953 una travesía de alrededor de cinco años. El tiempo de la enunciación, por su parte, es mucho

4. Respecto a la importancia de este acontecimiento en el corpus como eje temático central, apuntaba Álvarez Gardeazábal en su tesis de grado *La novelística de la violencia en Colombia*: “El 9 de abril constituyó para la violencia colombiana su epicentro, su punto de referencia. Para la literatura que sobre ella se hizo su punto obligado. Todos pasaron de una u otra manera por allí, lo vivieron y tenían que hacerlo perdurable, Los novelistas se acercaron mucho a él, por muchos lados. La mayoría como un punto básico de su relatar, allá confluían sus temores o sus condenas” (p. 23).

más plano que en *Viento seco*, decididamente lineal, por lo que el tiempo verbal es siempre en presente, sin anacronías, esto es, sin retrospectpciones ni anticipaciones importantes. La historia sigue el curso limitado y continuo del tiempo referencial, lo que reduce el campo de acción del tiempo de la enunciación, las analepsis son mínimas y participan del orden cronológico exclusivamente para imponer el orden discursivo del relato:

Cuatro días antes de su muerte, en la conferencia de municipalidades, Gaitán le había dicho a César: —Estas conferencias —según lo ha demostrado la experiencia de las ocho anteriores— no han traído nunca beneficio alguno para nuestros países, y, por el contrario, los han empobrecido más. (C. Pareja, p. 19)

El panorama en la novela *El 9 de abril* no es distinto al que presentan las anteriores y, al igual que las obras a las que representa, estructura la historia y el relato dentro de los paradigmas cronológicos de La Violencia, sus líneas históricas de existencia. El tiempo en esta obra es lineal y su secuencia no la posibilitan los acontecimientos, pues los acontecimientos derivados de la vinculación con lo referencial del tiempo histórico son posibilitados por la línea temporal; se acogen al tiempo referencial para tejer su devenir. Este rasgo narrativo es frecuente en las obras del corpus. Pensemos en novelas como *Horizontes cerrados* (1954), de Fernán Muñoz Jiménez; *Lo que el cielo no perdona* (1954), de Fidel Blandón Berrio; *Tierra asolada* (1954), de Fernando Ponce de León, o *La sombra del Sayón* (1964), de Augusto Ángel, por nombrar algunas, en las que la dirección de la historia y el orden del relato responden a las pautas que impone el hecho histórico. De la misma manera, los usos temporales referenciales y de enunciación se estipulan tomando como delimitantes los límites cronológicos de La Violencia.

La obra se sucede entre la anunciación y los preparativos de la IX Conferencia Panamericana de 1948 y el asesinato de Gaitán el mismo año, de ahí su título, por lo cual el tiempo referencial oscila en unos cuantos meses sin especificar que se van sucediendo secuencialmente sin ningún tipo de digresión en la línea cronológica. El tiempo de la enunciación no varía, es unidireccional sin transgresiones evocativas o explicativas. Lo más cercano a una propuesta temporal disgregante es el uso de la prolepsis *in media res* como introducción de la historia: “—Interesante su relato, Oscar. Cualquiera dudaría de que esa mujer exista. De todos modos, resulta difícil encontrarla en cuerpo y alma” (P. Gómez Corena, p. 7).

Desde el punto de vista de la noción cronológico-semántica, su representación formal, el tiempo de la enunciación, se interrelaciona al tiempo referencial, el cual funciona como andamiaje maleable de la estructura cronológica, de manera que el peso del sentido recae tanto en uno como en otro. Así, la línea temporal marca la dirección, pero las alteraciones significan tanto a la historia como al relato, y son vitales en el tejido de sentido del texto, de manera que los dos constructos temporales, tanto el referencial como el de la enunciación,

son posibles dentro de las perspectivas de las obras y sólo responden a ellas. La Violencia, por su parte, transita los textos tanto por su ficcionalización a través de las características vinculantes que encontramos en el *corpus*, como por su incidencia en los movimientos internos de la historia.

El Gran Burundún-Burundá ha muerto, al igual que el resto del *corpus*, traza una línea temporal definida: los juegos de tiempo, los saltos y las digresiones articulan los tiempos de la cosa-contada y los tiempos del relato (Genette, p. 89)⁵. La línea temporal en *El Gran Burundún-Burundá ha muerto* se rompe mediante una analepsis en medio del texto, que intercala los dos planos secuenciales que la componen: la marcha fúnebre y el ascenso al poder del personaje principal, el Burundún-Burundá.

Las anacronías son diversas, oscilan entre el tiempo psicológico, las digresiones reflexivas, las elipsis y las pausas descriptivas. Un ejemplo primordial de este último elemento relacional entre el tiempo de la historia narrada y el tiempo del relato propuesto por Genette, sucede en la presentación física del personaje, la cual está articulada de manera metafórica a su perfil moral: “Pues visto en carne y hueso — no en mármoles ni bronce —, el personaje fue patizambo, corto de muslos, de torso gorilesco, cuello corto, voluminosa cabeza y chocante rostro” (J. Zalamea, p. 102).

La situación con *El Cristo de espaldas* es parecida, pues en esta obra, a diferencia de *El Gran Burundún-Burundá*, sí se menciona la violencia cuando Caballero Calderón nos describe que el pueblo está sumido en la guerra bipartidista, pero las estrategias de enunciación de la novela, es decir, la voz narradora en tercera persona del modo extradiegético y las secuencias dialogales, no puntualizan alguna coordenada histórica que pueda ubicarla en algún punto específico de aquellos años. La pauta de referencia es atemporal dentro de los límites del hecho histórico, por lo que se cumple la fórmula que mantiene al tiempo referencial dentro de los límites del universo ficcional y sujeto a sus mecanismos de su funcionamiento. La novela conserva la temporalidad lineal tan recurrente en el *corpus*; los tiempos de la enunciación transgreden esta linealidad por medio de narraciones en pretérito imperfecto para después continuar su cauce.

Existe una característica en esta obra, que también podemos encontrar en *Viernes 9* (1953), de Gómez Dávila: cierta tendencia hacia el policial. Los tiempos de la historia en estos casos concurren dentro de las tensiones propias de la resolución del misterio-asesinato que juzgamos con rasgos propios del policial en cuanto a la lógica que lo precede⁶ y la pesquisa

5. Gerard Genette nos habla de la “dualidad temporal” del relato, el tiempo del significado y el tiempo de significante, lo que, según el teórico, “nos invita a comprobar que una de las funciones del relato es la de transformar un tiempo en otro tiempo” (p. 89) si tomamos esta afirmación como prisma para observar la estructura temporal de la obras podemos reafirmar la interrelación dual que se sucede entre el tiempo referencial y el tiempo de la enunciación como significantes del relato literario.

6. Respecto a la racionalidad que sustenta al misterio en el relato policial en relación a otros géneros, Ezequiel De Rosso apunta en su estudio *Nuevos secretos: Transformaciones del relato policial en América Latina 1990-2000* (2012) lo siguiente: Mientras que otros géneros (como el terror y el fantástico) optaron por mantener el misterio, aunque esclarecido, como irracional (los monstruos de Lovecraft permanecen incomprensibles, nunca sabremos qué es lo que da su poder a la pata de mono), la novela policial y el relato de ciencia ficción eligieron transformar el misterio en un juego racional (p. 116).

que pone en marcha los engranajes de la historia, combinación que da un efecto de veracidad al “asunto” narrado y que se circunscribe en una cronología lineal con énfasis en el tiempo psicológico por medio del recurso de la analepsis:

Anacleto juró y perjuró delante de todo el mundo que volvería al pueblo cuando tuviera veintitún años, no solo por su herencia sino a vengarse de ese viejo bandido que era su padre. Este le cruzó la cara de un latigazo, con su pesado cinturón de guarniciones metálicas, y le volvió desdeñosamente las espaldas. (E. Caballero, p. 61)

El autor nos presenta los posibles móviles del crimen y los posibles victimarios a la vez que dibuja el perfil psicológico del asesinado, don Roque Piragua, el gamonal déspota. El orden cronológico de la obra sufre su quiebre más significativo a esta altura de la historia. De la misma manera que en *El Gran Burundún-Burundá ha muerto*, la segmentación se produce alrededor de la mitad del texto con un salto al pasado para trazar las características biográficas, psicológicas y, en el caso de Zalamea, físicas del déspota. Esta estrategia, aunque nada novedosa en un plano general, sí representa una variación en el *corpus*, ya que los autores crean una expectativa frente a los motivos del despotismo del personaje, el cual se mantiene dentro de la vorágine de la obra hasta que, en mitad de ella, el autor decide realizar un corte significativo a la línea temporal, el más importante en las obras en cuanto a duración e importancia en la ilación de la trama, y presentar los constructos psicológicos y las vicisitudes vivenciales que prefiguraron al déspota. La atención por plasmar las particularidades del personaje, la complejidad que otorga el detenimiento en las cinceladas de su construcción en beneficio de la profundidad literaria, es un rasgo que encontramos en novelas como *Viento seco*, *La calle 10*, *El día señalado*, *El día del odio*, y *Marea de ratas* (de Arturo Echeverri Mejía, 1960), entre otras, que muestran una preocupación especial en la configuración de sus personajes.

Gabriel García Márquez marca la línea temporal en *La mala hora* de manera inequívoca, constante, rasgo recurrente en el *corpus*, pues el tiempo referencial va de un martes cuatro de octubre a un viernes veintiuno de octubre, es decir que, en el tiempo ficcional, la historia transcurre en el lapso de dieciocho días. El autor traza estos límites cronológicos desde el inicio de la obra:

El padre Ángel se incorporó en un esfuerzo solemne. Se frotó los párpados con los huesos de las manos, apartó el mosquitero de punto y permaneció sentado en la estera pelada, pensativo un instante, el tiempo indispensable para darse cuenta de que estaba vivo, y para recordar la fecha y su correspondencia en el santoral. “Martes cuatro de octubre”, pensó; y dijo en voz baja: “San Francisco de Asís”. (G. García Márquez, p. 7)

El tiempo referencial en el texto garciamarqueciano es mucho más significativo como elemento actuante que en las obras antes mencionadas y es también mucho más notoria su conjunción con los trazados espaciales, variación que añade la obra al *corpus*. El esquema de funcionamiento del pueblo de *La mala hora* estipula y regula el tiempo interno-referencial

de la ficción; los movimientos y la cartografía se supeditan a este de manera casi esquemática:

Mateo de Asís trató de calcular la hora por la posición de los gallos. Finalmente salió a flote en la realidad.

– ¿Qué hora es?

Nora de Jacob estiró el brazo en la penumbra y cogió el reloj de números fosforescentes en la mesa de noche. La respuesta que aún no había dado la despertó por completo.

– Las cuatro y media – dijo.

– ¡Mierda! (p. 151)

Al igual que en el primer ejemplo de *La mala hora*, la injerencia en la significación del relato que tiene el tiempo referencial está anudada al carácter religioso del pueblo, de ahí que la contabilidad constante (el conteo del tiempo es un leitmotiv en el texto) esté relacionada en varios casos al calendario del santoral católico: “Se incorporó en un esfuerzo solemne, frotándose los párpados con los dedos, y pensó: viernes 21 de octubre. Después recordó en voz alta: San Hilarión” (p. 181).

Un ejemplo mucho más gráfico de la estructuración de las acciones por medio del esquema cronológico diseñado por el autor, es el siguiente: “Era el mecanismo del pueblo funcionando a precisión: primero, las cinco campanadas de las cinco; después el primer toque para misa, y después, el clarinete de pastor” (p. 9).

A diferencia del tiempo referencial, el tiempo de la enunciación en *La mala hora* es menos prolífico; no existen cortes importantes en la línea temporal, por lo que el perfil psicológico y físico de los personajes se va moldeando a medida que transcurre el relato, salvo algunas retrospecciones evocativas en las que el autor recurre al uso de la analepsis para ayudar a tejer la malla de sentido.

Las distintas variaciones encontradas funcionan como engranajes de las temporalidades cercanas que maneja el corpus como forma de figurar la indeterminación que recubre a *La Violencia*. Se buscó concebir una forma de contar al hecho histórico desde sus propios bordes, y como vimos, ninguna obra traslada sus usos cronológicos más allá de las fronteras de la violencia, pues el pasado evoca, pero se presenta escindido de la nueva realidad, y el futuro corresponde a la indeterminación del hecho histórico, operaciones que logran dotarlo de un halo de incertidumbre que imposibilita su total comprensión y, por ende, su resolución.

Introducción del hecho violento

Existe un paradigma en la estructura narrativa de las obras de *La Violencia* que sirve como nexo entre el hecho narrado y el hecho histórico: es la incorporación de un acto violento que contextualiza a la historia ficcional respecto del acontecer social. Esta

incorporación, en algunos casos como el de *Viento seco*, *El monstruo*, *Viernes 9* o *La mala hora*, se da en el comienzo o muy temprano en la trama, y en muchos casos irrumpe más que se presenta, desarticulando la aparente tranquilidad. Es el advenimiento de la violencia que juega un papel decisivo en la manera en que se concibe desde lo literario el imaginario político y social del país.

En *Viento Seco*, de Daniel Caicedo, la introducción de la violencia se da desde el primer párrafo de la novela, convirtiéndose en una constante en el hilo conductor del texto. La introducción del hecho violento rompe con una armonía preexistente que nos es presentada por medio de recuerdos y de la cual podemos adivinar su naturaleza política desde lo puramente textual. Por ende, la ruptura que implica la introducción del hecho violento en esta novela se da por medio de la ficcionalización de la masacre de Ceylán, hecho que participa como representación de la vuelta al poder del conservadurismo.

Este tipo de circunstancias sociales que atañen a la novela son parte de sus temáticas de base, y concurren junto a otros tópicos dentro de la conformación tríadica-estructural y recurrente en las obras de *La Violencia*.

En la obra de Daniel Caicedo es posible observar cómo esta columna vertebral órfica permite edificar una obra donde la crudeza de las descripciones acompaña cierta riqueza del lenguaje, en un esfuerzo por sostener en balance el horror y el preciosismo lingüístico:

Y continuaron la marcha cautelosamente, con los ojos como faros inquietos, y el oído en el viento. Y el viento aulló, o las voces aullaron en el viento.

Se distinguían ruidos de maderas rotas, golpes, disparos secos, disparos sibilantes, disparos sordos y explosiones. Y entre ellos una confusión de gritos. (D. Caicedo, pp. 31-32)

Este contraste logra que las descripciones se muestren cuidadosas de lo espacial y ambiental, así como del manejo de lo temporal, que es un mecanismo fundamental para acentuar el dramatismo en los pasajes de mayor tensión, logrando un sincretismo entre la acción narrada y el contexto que la contiene:

Un largo intervalo había pasado o ellos habían recorrido un tiempo de su vida. No sabían cuánto, no podían medirlo. Tal vez el tiempo estaba quieto, tal vez ellos tampoco habrían pasado sobre el tiempo. Su conciencia de todo estaba perdida, sólo sentían que la hija María José, la nueva viña plantada se perdía. Y ellos se agarraban a ese hilo de la vida como si fuera el propio. (p. 46)

A diferencia de las demás obras, la novela de Caicedo no introduce el hecho violento como herramienta para acrecentar las confrontaciones y poder llevarlas a su punto más álgido. En *Viento seco*, el hecho violento es el total de la novela. Caicedo lo introduce desde el primer párrafo y lo mantiene hasta el final; es este el que posibilita la historia narrada y es, a su vez, parte coexistente de esa historia narrada. *Viento seco* es una novela que transcurre durante *La Violencia* y de la cual se apropia haciendo de ella su único espacio posible. Su introducción rompe con una cotidianidad que antecede al tiempo narrativo, pero de la cual tenemos referencias por medio del recurso de la analepsis.

La introducción-irrupción del hecho violento, más que un instrumento detonante, constituye la posibilidad en sí misma. Es abarcativo en la medida en que, al irrumpir, fluye con la trama logrando ocupar el mundo ficcional de la obra, por lo cual la edificación de los imaginarios de La Violencia presenta cierta proliferación de descripciones, imágenes y significaciones que logran introducirla por medio de ese hecho violento iniciático, pues participa activa y constantemente de la trama no solo como potenciadora de las problemáticas o nudos, sino también como elemento omnipresente que supedita las acciones.

En la obra de Caicedo, la voz del autor como voz narrativa omnipresente es actuante y autónoma respecto de lo narrado, toma partido y dicta sentencias, por lo que, en este aspecto, *Viento seco* mantiene cierta cohesión respecto a las formas narrativas de muchas de las otras obras del corpus, entre las que se pueden contar *Horizontes cerrados* (1954), de Fernán Muñoz Giménez; *Pogrom* (1954), de Galo Velázquez Valencia, o *Las guerrillas del llano* (1959), de Eduardo Franco Isaza, por nombrar algunas. Al ser una novela abiertamente crítica, mantiene la necesidad de elucubrar sobre lo narrado, para lo cual usa una voz en tercera persona para enfatizar los dilemas éticos o morales que presenta la narración:

Los que no podían ayudar también podían comer porque los pobres y los hambrientos son los únicos que sienten compasión por los pobres y los hambrientos. El corazón del necesitado comprende por haberlo aprendido en lección diaria, al sentir su estómago como sujeto independiente. Él sabe lo que es un órgano vuelto entidad, ya sea el estómago o la piel desnuda. (p. 66)

Aspecto en el que no difiere mucho de *9 de abril* o *El Cristo de espaldas*, pues las tres participan del uso de una voz externa para categorizar los elementos que edifican el imaginario de La Violencia tras su irrupción. La diferencia formal radica en que Gómez Corena y Caballero Calderón introducen de manera tardía el hecho violento que simboliza a La Violencia en la trama, por lo cual les fue necesario ir generando cierta disposición discursiva, ciertos postulados ideológicos antes de su introducción, para configurar sus presupuestos significativos. Por el contrario, en *Viento seco*, estos presupuestos se van configurando a medida que se va conformando el perfil de La Violencia y, en la misma operación, la trama de la novela. En este caso, la voz del autor o voz narrativa en tercera persona va formando su posición ideológica a la par de la sucesión de los argumentos, de modo que el autor habla como una conciencia que se construye al ritmo de lo que narra, emulando de alguna manera el ejercicio que se realizaría en la mente del lector. Esta transposición de papeles, autor-lector, es en todo caso más efectiva si se piensa en la instrumentalización política del hecho narrado.

Existe, por su parte, un punto de encuentro entre *9 de abril*, *Viento seco* y *El monstruo*: la presunción del conocimiento del hecho violento por parte del lector, y es en esta presunción donde se juegan en cierta medida sus cartas de verosimilitud. Gómez Corena y H. Pareja son un poco más cuidadosos en presentar algunos hechos históricos: conforman el perfil psicológico de Gaitán más como recurso narrativo que como necesidad explicativa,

imprimiendo cierta sensación de realidad. Por el contrario, en *Viento seco*, el conocimiento del lector se da por sentado, pues el autor no se ocupa de ninguna manera en presentaciones ni introducciones informativas, aunque se detiene, eso sí, en las descripciones más explícitas concentrando la atención del lector en lo dantesco de la violencia descrita y no únicamente en los aspectos macrosociales de los sucesos.

En *El 9 de abril*, de corte claramente conservador, la violencia, si bien no irrumpe al comienzo del texto, sí lo hace de manera intempestiva cumpliendo la doble labor que le es propia en estas obras: contextualización histórica y viraje de la trama. La novela de Gómez Corena narra una historia de amor y espionaje ambientada en la clase media alta de la capital vinculada a la política oficial, es decir, al partido conservador, lo que determina la plataforma desde donde se construye el perfil de La Violencia.

Las insurrecciones sociales son concebidas como producto del intervencionismo extranjero, y el comunismo, aunque no se aluda directamente a esa corriente, es presentado como foco de desestabilización y desarticulación del Estado y las “buenas costumbres”. La muerte de Jorge Eliecer Gaitán, que en la novela es nombrado como Eleázar Gaihala, interviene como mecanismo acelerador de las tensiones que ya se anunciaban desde el comienzo y en las que confluyen dos cabezas de un mismo cuerpo: por un lado, tenemos los devaneos amorosos de los protagonistas principales, Carlos y Hortensia, y por el otro, la trama de espionaje que involucra a todos los protagonistas de la obra. Sin embargo, el asesinato de Gaitán o Gaihala no es el principal punto referencial histórico, a pesar del título de la novela: el hecho político que atraviesa la mayoría del texto es la Conferencia Panamericana celebrada en Bogotá ese año trágico del “Bogotazo”, la cual es presentada como un gran logro del gobierno y epítome del progreso que intentaría truncar la aparición de La Violencia. El discurso político detrás de este planteamiento se puede resumir en los siguientes puntos: un pueblo manipulable y manipulado por fuerzas foráneas con ideas “peligrosas” por su incapacidad de generar una conciencia política propia, un Estado que vela por los intereses y el desarrollo del país en conjunción con sus aliados benefactores internacionales (EE.UU.), y la presencia desestabilizadora de la “amenaza roja” (esto en plena guerra fría).

La voz del narrador, por su parte, emite consejos que van dirigidos al lector sobre temas tan disímiles como la familia, la política, el comportamiento social y las buenas costumbres. Un ejemplo notorio es del “deber ser” en una adopción:

Resultaba muy aventurado eso de adoptar un niño hijo de padres conocidos, porque, cualquier día, cuando los acogientes se hubieran encariñado con él, los progenitores lo reclamarían de modo perentorio, aunque fuera para lograr el chantaje. Era mejor que el chiquillo nunca supiera su procedencia y que los padres putativos estuvieran a cubierto de torpes acometidas. (Gómez Corena, p. 23)

Esta voz narradora actuante incurre en lo narrado tanto para encaminar o mantener el sentido de la obra como para dejar por sentada la postura del autor sobre lo que se narra, lo

cual funciona como un elemento indispensable en la estructura del texto, en su cohesión. El autor introduce al hecho violento de manera casi abrupta cumpliendo con la forma misteriosa que tiene la violencia de operar en estas obras: abrupta pero necesaria; de lo contrario, los momentos de mayor tensión hubiesen perdido gran parte de su algidez:

Al llegar a la puerta del edificio Sendoma tomó del brazo al doctor Gahiala y alcanzaron a dar cuatro pasos por el andén cuando sonó un disparo, y luego otro y enseguida un tercero, que pusieron alarma en los muchos transeúntes de aquella vía concurridísima. (Gómez Corena, p. 134)

La repercusión final de la “introducción del hecho violento” se corresponde a los procedimientos propios del *corpus*: el final trágico que obliga la irresolución de la violencia. Una lluvia copiosa se toma la ciudad destruida acrecentando la imagen de desolación y renuncia: “...Pero, sobre todo, donde murió la fe en la honradez de un pueblo, que un día fue noble, más se ha ido viciando por la infiltración de elementos perversos” (p. 168).

En la novela de Carlos H. Pareja, *El monstruo*, la “introducción del hecho violento” se genera en las primeras páginas, no sin que antes el autor ofrezca un perfil de la víctima, Gaitán. La trama nace y gira en torno a las repercusiones que derivan del asesinato del caudillo, orquestado por el gobierno. Los personajes principales, César y Cristina⁷, optan por la lucha armada uniéndose a las guerrillas liberales para afrontar a “el monstruo”, en alusión al entonces presidente conservador, Laureano Gómez Castro, y a sus fuerzas beligerantes.

El asesinato de Gaitán, escenario especialmente requerido en el *corpus*, sirve al autor como disparador de las vicisitudes que vive una pareja de distintas posiciones sociales y políticas. Él, intelectual de clase media devenido en actor político, y ella, burguesa devenida en revolucionaria. La transposición de roles sociales la genera la “introducción del hecho violento”, que, al igual que en el resto de las obras, es punto de inflexión al revelar el camino de descenso que emprende la trama hacia la tragedia o la rendición. Carlos H. Pareja hace recorrer a sus personajes el destino trágico de La Violencia, y en el recorrido va intentando descifrar el verdadero alcance de la tragedia. El desenlace fatal impide la resolución cumpliendo así con el imaginario que vincula a estas obras, el de estar frente a una violencia inasible e infranqueable.

Por otra parte, el autor, además de intervenir a “viva voz” presentando sus consideraciones y respectivas indignaciones acerca de lo narrado, presupone el conocimiento por parte del lector de los hechos históricos referidos, lo que nos permite

7. Al igual que en *Viento seco* y en otra serie de obras del *corpus*, la introducción del hecho violento vendría a truncar la posibilidad de la relación sentimental. La Violencia en estas obras se convierte en el factor desarticulador de las relaciones sociales más institucionalizadas: la familia, la amistad y la pareja, en relación directa con la idea de la vulnerabilidad ejercida hacia las relaciones institucionales del estado-nación a causa de las problemáticas de orden público que se vivían.

pensar que muchas de estas son novelas pensadas para un público nacional o preferentemente nacional. En su mayoría, son obras que apuntan a generar consideraciones y establecer opiniones sobre la situación histórica de La Violencia, por lo que es posible imaginar que el rango de su alcance haya sido calculado dentro de las fronteras colombianas, lo que podría explicar cierto impacto a nivel nacional y su desconocimiento en el ámbito latinoamericano.

*El Gran Burundún-Burundá ha muerto*⁸, por su parte, es una obra rica en contrastes y en producción de imágenes, en gran medida por su alta carga poética, la cual no se detiene en miramientos de orden histórico. La asimilación e identificación de esas imágenes rehúye los localismos⁹, de suerte que la “introducción del hecho violento” no es factible de filiación inequívoca con La Violencia, y ello significa una variante respecto de las otras obras. Es necesaria una introspección en el mundo biográfico del autor para encontrar las líneas vinculantes con el hecho histórico; saber, por ejemplo, de la persecución y censura que sufrió por parte del gobierno de Laureano Gómez, y es en estos desencuentros del escritor con el poder conservador en los que podemos rastrear las claves de la “introducción del hecho violento”.

En *El Gran Burundún-Burundá* todo se presenta en exceso, todo es grandilocuente, exacerbado hasta lo inverosímil, hasta lo paródico; es una burla literaria al poder o, mejor, al absolutismo, pero solo hasta que se describen los métodos utilizados por “el gran extirpador” al implementar la censura cuando la obra refiere por primera vez a un acto eminentemente violento:

Partes más nobles cercenaba el cuchillo de obsidiana de Huichilopoztli que la navaja marranera de Burundún. Ritualmente buscaba aquel el corazón para ofrecerlo, exento en el aire más puro, a un tenebroso entusiasmo. Bestialmente abría este la ancha brecha por la que se vuelcan glogloteantes los intestinos azulencos y verdinosos en una sucia ofrenda que rechazaría todo ídolo. (J. Zalamea, p. 111)

La obra se configura en dos partes que se van intercalando de manera cabal, fluyen sin contraponerse por ambigüedades que entorpezcan la secuencia y el sentido argumentativo: el presente del tiempo ficcional (el funeral) y el pasado del personaje (su escalada al poder).

La introducción del hecho violento, las formas de censura, como en el caso de las demás obras del *corpus*, implica un punto de inflexión en la trama. A partir de la imperativa necesidad que se despierta en el personaje de acallar la palabra y trocársela en sonido inarticulado, bestial, se afinca su poder, por lo que el autor despliega especialmente en este trecho de la narración su arsenal retórico, y es precisamente durante dicho episodio en que es posible adivinar más allá de la ironía su voz crítica:

8. Obra descrita por su autor como una “forma de relato, poema o sátira”, en una carta dirigida a Germán Arciniegas (Buenos Aires, julio 15 de 1952) y que se encuentra a manera de introducción en esta edición

9. En el prólogo realizado por el historiador colombiano Alfredo Iriarte, este recuerda que, para la edición alemana de la obra, el grabador Hans Grundig “identificó en el horripilante esquema de la tiranía burunduniana afinidades impresionantes con el régimen nazi” (citado en J. Zalamea, p. 24).

Pero hubo quienes creyeron que no hay lujo en la vida semejante al de compensar el desgaste de quien se entrega con la riqueza que recibe de quien, a su vez, se despoja. [...] Y quienes, en la miseria y el despojo, se consolaron hablando palabras de justicia. Y quienes, queriéndose gobernarse mejor a sí mismos, desearon apalabrar un mejor gobierno para todos...

Contra esos tales Burundún-Burundá fue implacable. (J. Zalamea, p. 111)

La intervención de la voz narradora, que hasta este punto parecía neutral, denota la naturaleza crítica de la obra, y quien conozca los hechos precedentes a su escritura sabrá identificar las referencias históricas. La censura es entonces el hecho violento que se introduce en la historia y en torno a esta se ponen a funcionar los dispositivos de represión del Gran Burundún. A su servicio se crearon las fuerzas de seguridad y gobernabilidad que después acompañarían su marcha fúnebre: Zapadores, Territoriales, los Ángeles invisibles, Policías e Iglesias Unidas. El autor introduce el hecho violento, o los hechos de violencia para aplicar la censura, pero también como espacio de convergencia entre la procesión y el pasado del difunto, pues no es hasta este punto cuando el lector descubre la funcionalidad primera de los organismos burundunianos y la cara más siniestra del personaje, en tanto que el resto de la narración converge, de una u otra forma, en este hecho.

La voz narradora, como se puede deducir, es en tercera persona sin intervenciones claras o directas; se muestra primordialmente neutral lo que hace más efectivo el sentido paródico de la obra. El Gran Burundún es metafórico sin un punto referencial fijo; caricaturiza al poder despótico, y es precisamente este aspecto lo que le confiere el manto de "obra crítica", de "texto de denuncia".

En *El Cristo de espaldas*, Caballero Calderón introduce el hecho violento para profundizar el ambiente enrarecido del pueblo por las disputas bipartidistas. El asesinato del gamonal Roque Piragua sirve como elemento catalizador de las tensiones que convulsionan el mundo de la obra: a partir de su puesta en escena, se quiebra la aparente estabilidad, y cada uno de los elementos de la trama se ponen en movimiento para cumplir con su papel en el juego de intereses.

Por medio de la voz en tercera persona, el lector acompaña al cura joven desde su llegada al pueblo hasta su salida. La voz narradora desconoce gran parte del entramado de la tragedia, lo cual permite que durante ese periplo se dé un proceso gradual de desnaturalización ante la cada vez más preocupante situación, una desazón creciente por lo irresuelta que se muestra la tragedia. *El Cristo de espaldas* es, como las demás obras, desesperanzadora. Su autor nos invita al abismo de La Violencia como compañía de su héroe, pero no ofrece una expectativa: el hecho violento socava el empeño del joven cura por solucionar la situación social y espiritual del pueblo, pues la única salida es la rendición y el abandono.

El demonio le trajo a la memoria aquellas duras palabras de Cristo a los Apóstoles: "En cualquier casa que encontréis, permaneced allí, y no la dejéis hasta la partida. Y donde

nadie os recibiere, al salir de la ciudad sacudid aun el polvo de vuestras sandalias, en testimonio contra sus moradores”.

Pero pudo más su compasión por el rebaño perdido, y así, cuando picó con los talones los ijares de la mula para seguir adelante, dijo interiormente:

— ¡Señor, perdónalos porque no saben lo que hacen! (E. Caballero, p. 185)

El mundo de la novela es, por analogía, equiparable a la visión que de la Colombia de aquellos años se concibe en la narrativa de *La Violencia*, pues, si nos detenemos a observar en todas estas obras, hay un alto grado de desilusión y una fuerte carga de fracaso. Los personajes como el cura joven de Caballero Calderón y César en *El monstruo*, están cargados de ilusiones de cambio, pero terminan siempre destinados a la muerte o a la huida.

García Márquez¹⁰, por su parte, logra instalar en su obra la omnipresencia de la violencia gracias al uso de la figura de los pasquines sin apelar a la descripción de una sucesión de tragedias. El autor hace de la violencia una realidad sin tregua que permea a todos sus participantes. Al no existir un culpable detrás de la aparición de los pasquines, todo el pueblo se pone en duda y, en esta misma línea, todo el pueblo es partícipe y víctima de una violencia atemporal que los antecede y que antecede incluso a la violencia misma, aunque responda a sus peculiaridades.

"Es todo el pueblo y no es nadie", asegura Casandra sellando las ventanas a cualquier distinción partidista. El autor logra sustentar el peso del hecho histórico sobre los soportes de los pormenores de la trama, entre los diálogos, las luchas internas de los personajes, lo ambiguo y, por lo tanto, complejo del carácter que les imprime. Todo lo anterior termina siendo el sustrato desde el cual observamos el accionar de la violencia, ya no desde el disparo o la puñalada, sino desde la posibilidad latente de estos.

En *La mala hora*, entonces, la introducción del hecho violento no se da por el fanatismo político. García Márquez deposita ese fanatismo en los pasquines y deja que estos sean los detonantes de esa primera acción violenta que abre los laberintos de la obra:

Pastor apareció en el vano de la puerta desatornillando la boquilla del clarinete. Era un muchacho magro, recto, con un bozo incipiente alineado con tijeras. Cuando vio a César Montero con los tacones afirmados en el piso de tierra y la escopeta a la altura del cinturón encañonada contra él, Pastor abrió la boca. Pero no dijo nada. Se puso pálido y sonrió. César Montero apretó después la culata, primero los tacones contra el suelo, con el codo, contra la cadera; después apretó los dientes, y al mismo tiempo el gatillo. (García Márquez, p. 6)

Es una reacción que se sucede con frialdad, sin mediar entre la decisión y su ejecución, entre la sorpresa de lo instintivo o lo inesperado de la ira; es lenta, casi en extremo pausada,

10. El caso de García Márquez es el más revelador del corpus, en la medida en que se quiere desmarcar de la tradición de *La Violencia*, pero no puede hacer otra cosa que empezar con un episodio de violencia incomprensible, como si no hubiera otro comienzo posible para una novela sobre esos años en Colombia.

confluye dentro de la tensión general de una violencia ya instalada y su lógica responde a esa violencia. El hecho violento rompe con la pasiva descripción del entorno y del carácter de los personajes, pero sin que se dé para esto una alteración del ritmo narrativo o alguna variación en las formas descriptivas, por lo que se presenta natural, cotidiano, si se quiere.

César Montero asesina a Pastor casi como autómeta, ejecuta los pasos antes de la acción final con la determinación que otorga la costumbre sin que exista un antecedente que permita calificarlo como asesino versado; por el contrario, el personaje no es descrito como un tipo particularmente violento, peculiaridad que le concede a toda la escena un manto de extrañeza. Ahí radica el éxito de la introducción del hecho violento en esta obra, en la manera en que señala las pautas que van a significar el ambiente enrarecido de la novela, es decir, un pueblo que se mueve según los mandatos de una violencia omnipresente, donde la fuerza rectora de los acontecimientos es dirigida por esa omnipresencia.

El hecho violento, al unísono con las demás novelas, es introducido para exponer la etapa de violencia que se va a narrar y el contexto que la abarca. En la obra de García Márquez, el contexto es el mundo rural y la etapa es la de los primeros conatos de resistencia armada liberal, lo cual nos es develado al final de la obra, momento en el cual es posible dimensionar el polvorín que supone el pueblo de *La mala hora*. Los pasquines, en este sentido, son sintomáticos, puesto que no son causa: son efecto de una violencia arraigada y perpetua que se manifiesta materialmente por medio de estos y por los asesinatos que parecen responder a las acusaciones allí publicadas, pero que, a medida que avanza la narración, van descubriendo su razón política.

En la narrativa de *La Violencia* se introduce el hecho violento como estrategia discursiva de la que los autores se valen para organizar los principios formales que sustentan la ideología detrás de la descripción del hecho histórico. El aparato narrativo se pone en marcha para sostener el enigma, con lo cual conforman la idea de una violencia irreconciliable con las posibilidades que pueda ofrecer la literatura para descifrar ese enigma.

Conclusiones

El *corpus* narrativo de *La Violencia* en Colombia siempre ha sido concebido por la crítica como un cuerpo de obras carentes de un núcleo común que las aglutinara en su totalidad. La lectura detenida de gran parte de estos textos arrojó la realidad de dos características concomitantes y, lo más importante, una visión orgánica de la violencia que nos llevó a refutar las posturas disgregantes.

Las coordenadas de aproximación nos direccionaron hacia la necesidad de desligarnos de las críticas más generalizadas. Creemos que estructurar la narrativa de *La Violencia* a partir de la negación de muchas de sus obras es una operación contraria a la idea

de un *corpus* literario, pues este tipo de clasificaciones aparta de la totalidad aquellos textos que respondían a la idea que de la narrativa nacional se quería y se logró implantar; sin embargo, las justificaciones para desestimar lo literario del resto de obras son de un maniqueísmo evidente, lo que pone en entredicho esas clasificaciones.

Por otro lado, los textos escogidos como focos principales de referencia abren la posibilidad de dibujar el camino que transitaron para llevar a los ordenamientos de la narrativa de La Violencia hacia nuevas fronteras, aspecto que lograron ahondando en las fórmulas del *corpus* y generando así *variaciones* en sus enfoques diegéticos.

El *corpus*, por lo tanto, no sufrió una diáspora como lo plantea la crítica; todo lo contrario, las obras que se apartaron de lo declamativo, concebido en los estudios críticos como partidismo, interiorizaron más en sus mecanismos de funcionamiento, llegando incluso a la tensión máxima de sus posibilidades con *La mala hora*.

Referencias

- Álvarez Gardeazábal, Gustavo. *La novelística de la violencia en Colombia*. 1970. Monografía de grado para optar al título de Licenciado en Letras de la Universidad del Valle.
- . *Cóndores no entierran todos los días*. Bogotá, Panamericana, 1971.
- Arango, Manuel Antonio. *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Arendt, Hannah. *Sobre la violencia*. Alianza, 2005.
- Arias, Ramírez, Fernando. *Sangre campesina*. Manizales, Editorial Imprenta Departamental, 1965.
- Bajtín, Mijaíl M. *Teoría y estética de la novela*. Editorial Taurus, 1975.
- . *Las formas del tiempo en la novela: Ensayos de poética histórica: Teoría y estética de la novela*. Taurus, 1989.
- . *La cultura popular en la edad media y el renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial, 2003.
- Bedoya, Luís Iván, y Augusto Escobar. *La novela de la violencia en Colombia: "La mala hora" de Gabriel García Márquez: Ficción y realidad*. Ediciones Hombre Nuevo, 1980.
- Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia. Iluminaciones IV: Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Taurus, 1991, pp. 23-45.
- Buitrago, Evelio. *Zarpazo: Otra cara de la violencia*. Bogotá, Imprenta Fuerzas Militares, 2015.
- Caballero Calderón, Eduardo. *El Cristo de espaldas*. Bogotá, Casa Editorial El Tiempo, 2003.
- . *Diario de Tipacoque*. Bogotá, Editorial A, B, C. 1950.

- . *La penúltima hora*. Bogotá, Guadarrama, 1955.
- . *Manuel Pacho*. Medellín (Colombia), Editorial Bedout, 1964.
- . *Siervo sin tierra*. Madrid, Ediciones Rodas, 1967.
- . *El nuevo príncipe*. Madrid, Revista de Occidente, 1969.
- . *Caín*. Barcelona (España), Editorial Círculo de Lectores, 1971.
- . *Yo, el alcalde: Soñar un pueblo para después gobernarlo*. Bogotá, Talleres Gráficos del Banco de la República, 1971.
- . *Azote de sapo*. Madrid, Editorial Rodas, 1975.
- . *El Buen salvaje*. Bogotá, Editores Colombia, 1979.
- . *El almirante niño y otros cuentos*. Madrid, Castilla, 2008.
- Caicedo, Daniel. *Viento seco*. Bogotá, Editorial Nuestra América, 1954.
- Campos Guzmán, Germán; Orlando Fals Borda, y Eduardo Umaña Luna. *La violencia en Colombia*. Carlos Valencia Editores, 1980.
- Carrasquilla, Tomás. *Frutos de mi tierra*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1972.
- Castro, José. *Análisis de El Cristo de Espaldas: Eduardo Caballero Calderón*. Panamericana Editores, 2004.
- Chartier, Roger. *Entre poder y placer: Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*. Cátedra, 2000.
- Chehade, Nayla. *Estrategias lingüísticas y estructurales innovadoras y la destitución de la autoridad dictatorial en El Gran Burundún-Burundá ha muerto de Jorge Zalamea*. 1999. University of Wisconsin-Madison, dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.
- Contursi, María Eugenia, y Fabiola Ferro. *La narración, usos y teorías*. Editorial Norma, 2006. Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación.
- Curcio Altamar, Antonio. *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá, Talleres Gráficos del Departamento Administrativo de Estadística, 1975.
- Derrida, Jacques. *Fuerza de ley: El fundamento místico de la autoridad*. Tecnos, 2010.
- De Rosso Ezequiel. *Nuevos secretos: Transformaciones del relato policial en América Latina 1990-2000*. Buenos Aires: Liber editores, 2012.
- Echeverri Mejía, Arturo. *Marea de ratas*. Aguirre Editor, 1960.
- Escobar Mesa, Augusto. *Literatura y violencia en la línea de fuego. Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana*. Bogotá, Universidad Central, 1997.
- Esguerra, Flórez Carlos. *Los cuerpos tienen hambre*. Litografía Editorial, 1954.
- Espósito, Roberto. *Communitas: Origen y destino de la comunidad*. Traducción de Carlo Rodolfo Molinari Marotto. Editorial Amorrortu, 2003.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores, 1976.

- . *Un Parcours philosophique*. Éditions Gallimard, 1984.
- Fuertes Díaz, Covadonga M. *El triunfo del protagonista de El Cristo de espaldas*. 1979. The American University, College of Arts and Sciences, dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Spanish Studies.
- García Márquez, Gabriel. *La hojarasca*. Bogotá, Ediciones S.L.B., 1955.
- . *El coronel no tiene quien le escriba*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1961.
- . “La literatura colombiana: Un fraude a la nación.” *Acción Liberal*, n.º 2., abr. 1960, pp. 44-47.
- . *La mala hora*. 1962. Bogotá, Norma, 2012.
- . “Dos o tres cosas sobre la novela de La Violencia.” 1959. *Arcadia*, 2 abr. 2014, <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/dos-tres-cosas-sobre-la-novela-de-la-violencia/36312>.
- . *El otoño del patriarca*. Madrid, Editorial de Bolsillo, 2014.
- Genette, Gerard. *Figuras III*. Editorial Lumen, 1989.
- Giraldo, Luz Mary. *En otro lugar: Migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana contemporánea*. Pontificia Universidad Javeriana, 2008.
- Gómez Corena, Pedro. *El 9 de abril*. Bogotá, Editorial Iqueima, 1951.
- Gómez Dávila, Ignacio. *Viernes 9*. Bogotá, Editorial Laguna Libros, 2017.
- Lara Romero, Gladys. *Imaginación social y novela de la violencia en Colombia: 1950-1970*. Colección BLAA, 2006.
- Jaramillo, Dolores María. “Jorge Zalamea y el gran Burundún-Burundá.” *Revista Iberoamericana*, n.º 192, jul.-sep. 2000, pp. 587-600
- Lara, Romero, Gladys. *Imaginación social y novela de la violencia en Colombia: 1950- 1970*. Editores Gráficos Colombianos, 2006.
- Osorio, José. *El día del odio*. Bogotá, Punto de Lectura, 1951.
- Mejía, Vallejo, Manuel. *El día señalado*. Barcelona (España), Ediciones Destino, 1963.
- Mena, Lucila Inés. “Bibliografía anotada sobre el ciclo de la violencia en la literatura colombiana.” *Latin American Research Review*, vol. 13, n.º 3, 1978, pp. 95-107
- Menton, Seymour. *La novela colombiana: Planetas y satélites*. Editorial Plaza y Janés, 1978.
- Muñoz, Jiménez, Férrnan. *Horizontes cerrados*. Unidad Central del Valle del Cauca, 2008.
- Lizarazo, José. *El día del odio*. Buenos Aires, El Áncora, 1952
- Osorio, Óscar. *Violencia y marginalidad en la literatura hispanoamericana*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2005.
- . “Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia: Una evaluación crítica y una nueva perspectiva.” *Poligramas*, n.º 25, jun. 2006, pp. 85-108
- Pareja, Carlos. *El monstruo*. Buenos Aires, Editorial Nuestra América, 1955.
- Pécaut, Daniel. *Orden y violencia: Colombia 1930-1954*. CEREC-Siglo XXI, 1987.
- Rama, Ángel. *La narrativa de Gabriel García Márquez: Edificación de un arte nacional y popular*. Escala, 1991.

- . “García Márquez: La violencia americana.” *Semanario Marcha* (Montevideo), n.º 1201, 17 abr. 1964, pp. 22-23.
- . *Los dictadores latinoamericanos*. Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Restrepo, Laura. “Niveles de realidad en la literatura de la 'violencia' colombiana”. *Once ensayos sobre la violencia*. Editorial CEREC, 1985, pp. 117 - 169
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración: Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI Editores, 2004.
- Rivera, José Eustasio. *La Vorágine*. Bogotá, Editorial Oveja Negra, 2001,
- Roa Bastos, Augusto. *Yo, el supremo*. Madrid, Alfaguara, 1992.
- Romero, Flor. *Mi capitán Fabián Sicachá*. Barcelona (España), Editorial Planeta, 1968.
- Sanín, Jaime. *Quién dijo miedo*. Medellín, Aguirre Editores, 1960.
- Silva, José Asunción. *De sobre mesa*. Madrid, Editorial Cátedra, 2006.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales de América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1947.
- Suárez Rendón, Gerardo. *La novela sobre la Violencia en Colombia*. 1966. Pontificia Universidad Católica Javeriana de Bogotá, tesis para optar al grado de doctor en Filosofía y Letras.
- Téllez, Hernando. *Crítica literaria III: 1957-1967*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2016.
- Terao, Ryukichi. *La novelística de la violencia en América Latina: Entre ficción y testimonio*. Mérida (Venezuela), Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes, 2005.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Premia Editora, 1981.
- Troncoso, Marino. “De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960.” 1987. *Editorial Pontificia Universidad Javeriana*, 1 jul. 2004, <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/10103>. Publicado originalmente en *Universitas Humanistica* (Bogotá), vol. 28, n.º 28, 1987, pp. 29-37
- Uribe Piedrahita, César. *Toá: Narraciones de caucherías*. Bogotá, Editorial CES, 2013.
- Weber, Max. *La política como profesión: El sabio y la política*. El Aleph Editores, 2000.
- Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Paidós, 2001.
- Zalamea, Eduardo. *Cuatro años a bordo de mí mismo*. Bogotá, Ediciones Presidencia, 1997.
- Zalamea, Jorge. *El Gran Burundún-Burundá ha muerto / La metamorfosis de su excelencia*. Bogotá, Arango Editores, 1989.
- . *El sueño de las escalinatas*. Bogotá, Tercer Mundo, 1964.
- . “Literatura, política y arte.” *Letras Nacionales* (Bogotá), n.º9, jul-ago de 1966, pp 812
- Zapata, Miguel. *Boom modernism y la novela de la violencia en Colombia: Voces múltiples de la historia en La casa grande de Álvaro Cepeda Samudio*. University of Arkansas, 2003.
- Zapata Olivella, Manuel. *La calle 10*. Bogotá, Ediciones Casa de la Cultura, 1960.
- . *Chambacú, corral de negros*. Medellín (Colombia), Bedout, 1983.
- Zuleta, Eduardo. *Tierra virgen*. Bogotá, Ed