

REPRESENTACIONES LITERARIAS DE LA VÍCTIMA Y EL VICTIMARIO EN CUATRO
NOVELAS DE LA VIOLENCIA

Monografía para optar por el título de Antropólogo

Por:

César Augusto Garro Palacio

Asesor:

Juan Carlos Orrego Arismendi

Doctor en literatura

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA

Medellín

2018

INDICE

Introducción.....	4
1. La violencia y su representación literaria.....	6
2. Sobre los antecedentes de “la Violencia”.....	21
2.1. Inicios de la República. Conflicto bélico por la Independencia.....	21
2.2. Federalismo o Centralismo. Nacimiento de los partidos políticos tradicionales.....	26
2.3. Los Mil Días. Inicia el siglo XX.....	31
3. Breve presentación de cuatro novelas de “la Violencia”.....	35
3.1. Viento seco.....	35
3.2. Marea de ratas.....	41
3.3. La mala hora.....	46
3.4. Cóndores no entierran todos los días.....	50
4. El victimario y su víctima. Representaciones literarias.....	54
4.1. Viento seco.....	55
4.1.1. El depredador expandido.....	55
4.1.2. La nulidad que reivindica.....	62
4.2. Marea de ratas.....	67
4.2.1. La amenaza latente de una violencia desbocada.....	67
4.2.2. Una víctima sacrificial.....	71
4.3. La mala hora.....	78
4.3.1. El hombre tras el victimario.....	78
4.3.2. La gran representante de las víctimas.....	85
4.4. Cóndores no entierran todos los días.....	91

4.4.1. La devastadora fuerza de la convicción.....	91
4.4.2. El silencio no es una opción.....	96
Conclusiones.....	103
Bibliografía.....	108

INTRODUCCIÓN

En las ciencias sociales, tanto la violencia como la literatura han sido temas recurrentes en la investigación. Ambas con sus maneras particulares son expresiones culturales que dan cuenta de la sociedad en que se manifiestan. En la literatura, por ejemplo, la cultura se plasma y se representa a sí misma, dejando, de este modo, de ser un producto de solo un individuo, para convertirse en una construcción social en la que se refleja el grupo o parte de él, siendo el autor más una suerte de instrumento que representa en su obra un contexto y un momento determinado de su propia sociedad partiendo de un hecho cualquiera. Hay pues una necesidad particular de las novelas que recogen toda la experiencia violenta del país, de representar una problemática social que ha sido una constante en la historia de Colombia. Son estas representaciones literarias del fenómeno de la violencia lo que interesa principalmente abordar en estas páginas. Pero lo recurrente del fenómeno a lo largo de la historia, abre un abanico inmenso en cuanto a la temporalidad en que se ha de enfocar tales representaciones. Por tanto, se ha delimitado la temporalidad a uno de los periodos más violentos del país: “la Violencia”.

Entre 1948 y 1964¹ las pugnas políticas que se presentaban en las altas esferas de la nación desde la Independencia, y concretadas en dos bandos en la conformación de los dos partidos tradicionales a mediados del siglo XIX, finalmente estallan con la muerte de Gaitán y desencadenan una violencia de grandes magnitudes. Época que por lo demás fue una de las más proliferantes en cuanto a producción novelística: se escribieron y editaron unas 67 novelas con la

¹ Esta temporalidad particular es retomada de María Victoria Uribe, que propone que tal periodo va desde el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán (1948), hasta lo que se conoce como La Operación Marquetalia en 1964 en la que “se bombardea las repúblicas independientes comunistas [y] el Batallón Colombia liquida los últimos reductos del bandolerismo” (Uribe, 1990, 40).

temática de la violencia partidista. De ese gran cúmulo de obras, para el presente trabajo se escogen cuatro novelas —*Viento seco* (Daniel Caicedo), *Marea de ratas* (Arturo Echeverri Mejía), *La mala hora* (Gabriel García Márquez) y *Cóndores no entierran todos los días* (Gustavo Álvarez Gardeazábal) — para, en general, observar cómo se representa aquella violencia en cada una de las novelas, y más particularmente, para dar cuenta de las representaciones literarias que se hacen de la víctima y el victimario en cada obra, contrastarlas entre sí, y llegar a unas generalidades en cuanto a la forma en que se representa esa violencia en particular en la literatura.

Para este propósito, se cuenta con el planteamiento teórico en la segunda parte de este trabajo, donde en primer lugar se define como hecho social y exponente cultural el acto de violencia, y se delimitan las categorías de víctima y victimario, y en segundo lugar, se abordan las teorías literarias para concretar cómo se logran las representaciones noveladas de una realidad dada. Teniendo en cuenta que la violencia se constituye como uno de los pilares fundamentales de estas páginas, se hace imperativo realizar una suerte de reconstrucción histórica de la violencia en el país. En el apartado tres, se elabora un recuento histórico de los antecedentes de la violencia que se desencadenó en la década de 1950 desde la Independencia hasta el Bogotazo, con el fin de dejar claro que ese brote de violencia no es un hecho aislado en la historia, sino que por el contrario, el conflicto armado en Colombia remonta su historia hasta los albores de la República —y hasta más atrás incluso— y llega hasta nuestros días. Una vez realizado esta revisión del acto violento en el país, en la cuarta parte se realiza una corta presentación y descripción de las obras y los escritores que se quieren abordar. La quinta parte es el análisis como tal de las representaciones literarias elaboradas por las obras de las categorías establecidas y, finalmente, las conclusiones constituyen la sexta y última parte.

1. LA VIOLENCIA Y SU REPRESENTACIÓN LITERARIA

La violencia, en general, ha sido abordada desde múltiples teorías académicas y en distintos contextos. La antropóloga María Victoria Uribe es uno de los referentes académicos más representativos en los estudios de la violencia en el país. Desde su perspectiva, los actos violentos, que parecen excesivos, deben dejar de ser vistos como una manifestación patológica del aparato psíquico, para ser abordados como fenómenos sociales producto de una cultura concreta. Las masacres entonces cargan todo un andamiaje simbólico (¿qué más simbólico que el cuerpo reordenado por medio del machete?), donde se pretende reducir, anular y usurpar al bando rival. Ahora bien, en la literatura, el mismo acto se vuelve doblemente simbólico, pues la masacre literaria, aparte de que está cargada con el simbolismo que incorporan los cuerpos, el partido político particular, la cultura campesina, en fin, todas las significaciones que porta una matanza sin estar mediada todavía por una representación literaria, está impregnada con el simbolismo que el autor le inyecta mediante su narración, su elección de palabras y su forma de utilización del lenguaje, el lugar desde el que narra, la intención con la que lo hace y la manera como pretende vincular a una sociedad entera con su literatura. Ambos, tanto la literatura como la violencia, son, pues, manifestaciones y procesos culturales, y pueden ser explicados, al menos aproximadamente, con teorías y conceptos propios de las ciencias sociales y antropológicas. Siendo así pues, teniendo en cuenta esta perspectiva hay que partir, en primera instancia, del concepto de hecho violento, como punto de partida del análisis teórico de este trabajo.

Para hacer, entonces, un acercamiento al *hecho violento*, el referente inicial es concepto bien conocido en las ciencias sociales del *hecho social*, planteado por el sociólogo francés Émile Durkheim. En su obra *Las reglas del método*, el autor, dibujando los contornos del concepto, aclara que “las formas de obrar, pensar y sentir, exteriores al individuo y [que] están dotados de un poder de coacción en virtud del cual se le imponen” (Durkheim, 1985, 39), son susceptibles de llamarse hechos sociales. Según el desarrollo conceptual del término, todos estos hechos son anteriores y posteriores al individuo, es decir, que existen a través de él y en ningún caso por él. Las creencias religiosas, las formas económicas y políticas, los roles y el entramado de significaciones (retomando un poco a Geertz) dentro de la sociedad y las distintas maneras de los individuos relacionarse e interactuar con ellas, ya están preestablecidas antes de la existencia del sujeto particular y siguen del mismo modo establecidas después de este. Por otro lado, la coacción —de la que habla la cita— es una suerte de factor que asegura la permanencia del hecho social en el tiempo, y puede variar desde las más severas sanciones jurídicas hasta las habladurías y burlas (Durkheim, 1985, 38). El ejemplo más claro propuesto por el autor para el hecho social y la coacción es la educación, dado que es esta la que tiene como propósito hacer al ser social; de este modo se le inculcan e imponen al individuo, en sus primeros años, ciertas maneras de comportamiento que se suponen “correctas” dentro de una sociedad en particular, y se le coacciona y se le corrige si en algún momento infringe estas “normas” de comportamiento. Esta coacción, con el tiempo deja de sentirse y va dando “[...] nacimiento a costumbres, a tendencias internas [del individuo] que la hacen inútil” (Durkheim, 1985, 41).

Ahora bien, un aspecto del hecho social sobre el que el autor llama la atención constantemente es su existencia independiente de las formas particulares del mismo hecho social. En palabras de Durkheim, “el hecho social es distinto de sus repercusiones individuales” (1985,

42), por un lado, y por otro “existe independientemente de las formas individuales que toma al difundirse” (1985, 44). Si bien se puede tomar como cierto lo anterior, hay, no obstante, un leve desacuerdo al respecto con el autor, y es que, para él, estas circunstancias particulares en las que se produce el hecho social no son fenómenos sociológicos —podría pensarse que esta conclusión es producto de su contexto y los esfuerzos por calzar los fenómenos sociales dentro de una teoría científica del talante de las ciencias naturales—. No hay que ser tan radicales en tanto las “repercusiones individuales” del hecho social. Sin duda, para la antropología, la expresión particular del hecho social es tan valiosa como el hecho social mismo, pues son los detalles los que permiten una comprensión más amplia de la cultura y sus fenómenos. Son estas circunstancias particulares, en comparación con otras circunstancias particulares de un mismo hecho social, lo que permite encontrar las manifestaciones culturales de una sociedad. Si, como plantea Clifford Geertz (1973), la cultura es una urdimbre, una trama o un tejido de significaciones en las cuales el individuo está inserto, son las relaciones entre el individuo y aquel entramado (la cultura) lo que revela las manifestaciones particulares del hecho social. Entonces se puede concluir que el hecho social existe de forma independiente de los individuos —pero a través de ellos, como se indicó más arriba—, como afirma Durkheim, sin embargo, a diferencia del autor, las manifestaciones individuales de este tienen una importancia tan relevante como el mismo hecho social, pues a través de estas, es que puede identificarse el entretejido de símbolos y significaciones que es la cultura.

Lo anterior apuntala de una manera más precisa los caminos que se han de seguir para una mejor identificación de lo que se pretende establecer como *hecho violento*, ubicándolo en primer lugar como un hecho efectivamente social, pues es una conducta exterior a cualquier particular, además de un fenómeno existente en prácticamente todas las sociedades, en todas las

épocas y que toma forma a través de los individuos; y en segundo lugar como una manifestación cultural, en los términos semánticos de Geertz, que permite observar las cargas simbólicas —culturales— que intervienen en las relaciones que se establecen entre los actores particulares con el hecho social, es decir, las expresiones particulares del mismo evidencian los rasgos culturales en los que se funda el acto violento dentro de una sociedad determinada en un tiempo específico². Sin embargo, si bien es posible pensar en los rasgos culturales que dan base a la violencia, es también posible pensar, por otro lado, que, como afirma Sofsky, “la violencia es inherente a la cultura”, dado que, “la cultura se impone y se mantiene por la violencia” (2006, 217). En este sentido es bastante ilustrativo reflexionar en la naturaleza etnocéntrica de la cultura. Se comprende entonces que, para cada cultura sus propias categorías son las únicas que adquieren un valor significativo, y son éstas categorías las que la diferencian de otras sociedades, de otros sistemas simbólicos³: “se predicán cruzadas religiosas contra los *infieles*; los *salvajes* y los *bárbaros* son exterminados por los *civilizados con gesto de superioridad cultural* y vocación misionera [...]” (Sofsky, 2006, 221; las cursivas son mías). Estas categorías culturales escinden, dividen y separan, justificando así cualquier tipo de conducta violenta contra lo que se identifica como el *Otro*, como se verá más adelante. De este modo, la violencia como hecho social —hecho violento—, se presenta como exterior al individuo, revelándose y tomando cuerpo a través de este, pero al mismo tiempo, se presenta como inherente a la cultura, como rasgo

² Por ejemplo, si se tienen en cuenta los diversos momentos históricos en los que se manifiesta la violencia en Colombia, aún con la similitud en las prácticas y la conexión histórica que existe entre los distintos periodos de violencia, los discursos y las motivaciones que los impulsan se modifican. Podría pensarse que el conflicto en la década de los 50's obedece más a la recalcitrante diferencia política; mientras que a finales de 1990 y principios de 2000, los hechos de violencia no pasaban de manera tan radical por el filtro de la filiación a un partido político particular, si no que obedece más al dominio de territorio y poder económico. Estos distintos periodos de violencia responden pues a particulares culturales y contextos distintos en la historia del país, aunque uno deriva del otro.

³ Y al interior de la misma sociedad también se admite un uso “legítimo” de la violencia, representado en la fuerza pública (en los estados modernos) que se pone “[...] al servicio del poder ejecutivo. Este los viste de uniforme, los arma y los envía dónde hagan falta. Las pasiones de la violencia son dominadas y sometidas a reglas, estatalizadas y transmutadas en instrumento legal” (Sofsky, 2006, 219).

constitutivo e inseparable de ésta⁴, que pretende —y permite— mantener a través del tiempo y del espacio su propio entramado de significaciones.

Como se ve, la violencia es un hecho que se manifiesta a través de individuos actuantes. Esto es, una situación concreta, con un acto concreto, que involucran a unos agentes concretos, en un contexto bien definido y particular. De manera que se puede establecer que la violencia atraviesa al individuo de dos maneras básicas, a saber: por un lado un agente ejerce la violencia (victimario) y, por otro lado, hay uno sobre el que recae la violencia (víctima). Estos dos factores componen una unidad inseparable e irreductible del acto violento. Esto no quiere decir que en el hecho violento no intervengan más factores (político, económico, religioso, etc.), ni tampoco que se tenga una mirada tan angosta del asunto que excluya a terceros que podrían estar implicados directa o indirectamente⁵; sino todo lo contrario, esta relación entre individuos que componen el acto de violencia, sería la “unidad mínima con sentido” —tomando prestados los términos de Levi-Strauss en sus análisis estructurales del mito (mitema)⁶— de todo un hecho que abarca un inmenso universo de representaciones y antecedentes históricos (tanto individuales como de grupo), que desembocan en el acto en cuestión. Estas dos partes constitutivas de aquella “unidad básica” de la violencia, aunque inseparables, están absolutamente polarizadas, y existe un punto crítico donde ya no hay términos de negociación entre ellas, ni lenguaje que la haga posible, donde sólo media la violencia. Y es en este estado de cosas, donde los terceros (espectadores, o el resto de la sociedad) y sobre todo quien es víctima de la violencia, apelan a su carácter “irracional”, “[...] sin embargo, no carece de razones; sabe incluso encontrarlas excelentes

⁴ Para Sofsky, es la cultura la que “pone a disposición del hombre los medios de destrucción”, proponiendo que es al interior de ésta que se genera la fabricación de armas y los métodos y formas de aplicar la violencia, según los fines particulares que se quieran alcanzar.

⁵ De hecho, tanto Sofsky como Blair concuerdan en que determinadas manifestaciones de la violencia son escenificaciones, teatralizaciones para un tercero (espectador). Esto se tratará más adelante.

⁶ Levi-Strauss, Claude (1995). *Antropología estructural*. Paidós.

cuando tiene ganas de desencadenarse.” (Girard, 1972, 10). En este sentido inclusive, ya desencadenada, “la violencia absoluta no necesita de ninguna justificación [...]. Sólo aspira a la prosecución y el acrecentamiento de sí misma [...]. Ya no obedece a las leyes de la producción de la *poiesis*. Es pura *praxis*: la violencia por la violencia.” (Sofsky, 2006, 52-53).

Es en esta falta de justificación donde transluce el exceso en el acto violencia. Exceso y desmesura que se presentan tanto en el conteo de cadáveres, como en las formas que se presenta y los métodos que emplean las expresiones violentas en el país. No obstante, “el exceso de palabras, de signos, y de significaciones [...], produce unas formas discursivas vacías que equivalen a la *negación* de las estructuras comunicativas. [...] cuando se produce la ruptura simbólica se pierde el poder comunicativo. La violencia es mucha, es excesiva, y muchos son los símbolos que la nombran pero ellos en su exceso no comunican nada. [...] el exceso *en* los símbolos y *de* los símbolos termina por provocar una negación del mismo exceso [...]” (Blair, 2005, 22-23). El exceso en la violencia colombiana pues, genera su propia negación, no se nombra, la vuelve improbable, la coloca en el plano de lo imaginario, de lo ficticio, de lo irreal (Blair, 2005, 23). Esto explica la tendencia de la sociedad colombiana a la negación de *sus* muertos, al ocultamiento o, más bien, al carácter ficticio del conflicto: no existe en su cotidianidad, existe, precisamente, en otro plano. Y más desdibujada y brumosa se vuelve, mientras más alejada en el tiempo.

Pero, evidentemente, la negación no implica la inexistencia de la violencia. Y en el país, incluso con la invisibilización, ha sido un fenómeno repetitivo y recalcitrante, que se ha manifestado a través de su historia y, aunque si bien ha sido un fenómeno constante, han existido ciertos momentos particulares donde la violencia parece desbordarse, desbocarse, y no poderse contener con nada. La Violencia de mediados del siglo XX, conflicto bipartidista (liberal-conservador) que venía

latente ya desde mucho antes y que se desencadenó en toda su crudeza con el Bogotazo en 1948, es uno de estos periodos. En este contexto, “la mayoría de las víctimas, y buena parte de los victimarios, eran pequeños y medianos campesinos que vivían aislados en sus veredas, inmersos en una economía de subsistencia en proceso de cambio hacia un capitalismo agrario” (Uribe, 1990, 27). De este modo puede soslayarse, sin mucho esfuerzo, que la cultura campesina estaba circunscrita y determinada “por el bipartidismo, el analfabetismo y el aislamiento [...]” (Uribe, 1990, 27). Y sobre todo por el aislamiento. Hay que tener en cuenta, en este sentido, que “la idea de nación que prevaleció desde la Independencia, se fue construyendo a partir de los intereses centralistas de las élites bipartidistas que despreciaron e ignoraron gran parte de los componentes culturales, múltiples y diversos, presentes a lo largo y ancho del vasto territorio nacional” (Uribe, 2004, 12). En otras palabras, Colombia, desde sus inicios como República, se ensambla como un estado excluyente; poniéndolo en palabras de María Victoria Uribe,

el aparato estatal e institucional en Colombia se fue construyendo de una manera muy desigual, consolidándose en la región andina central y en una porción de costa y de las llanuras del Caribe. Por fuera, y a la deriva, quedaron una serie de territorios periféricos que fueron colonizados en oleadas sucesivas. Estos quedaron a disposición de la acción contestataria de las poblaciones que habían sido excluidas (2004, 12).

Y, en estos sectores excluidos, las ideologías partidistas se cristalizaban de una forma tan radical, que lo único que hacía posible la negociación entre ellas era precisamente la violencia.

Esta radicalización da paso a la escisión que define a la población campesina de esta época. Si bien las comunidades campesinas comparten la base cultural y los sistemas representativos —religiosos, prácticas de reciprocidad como el compadrazgo, espacios de sociabilidad y matrimonios intercomunitarios— (Uribe, 1990, 90), hay, sin embargo, un rasgo

que hace insalvable la distancia entre estas comunidades, no obstante compartir la misma cultura, y es la pertenencia partidista. Esto hacía de las comunidades “mundos paralelos que mantenían su polaridad debido a una serie de estereotipos, contruidos a partir de los rumores que circulaban entre los campesinos, y de los relatos que se heredaban de padres a hijos” (Uribe, 2004, 37). De este modo se define la violencia y se justifican sus manifestaciones, siendo las masacres, dentro de este periodo, una de las más recurrentes. Para Sofsky, el objetivo de la masacre es la destrucción total, es la violencia ejercida contra un conjunto de personas indefensas que *no pueden* oponer resistencia. Siguiendo su planteamiento “la masacre es violencia pura, no es otra cosa. Desde el principio, la acción no tiene ningún objetivo fuera de ella misma. Los que ordenan la matanza *pueden* perseguir con ella algún fin. [...] y son perpetradas por venganza, por enemistad mortal o por puro capricho [...]” (Sofsky, 2006, 177). Aquí vale aclarar que el autor plantea una diferencia entre quienes *ordenan* la masacre y quienes la *perpetran*. En este sentido, quienes la ordenan persiguen algún objetivo particular, mientras quienes la ejecutan, no necesariamente obedecen a tal objetivo. La cita continúa así:

Cualquiera que sea el fin propuesto o invocado, es raro que tal instrumentalización de la violencia desempeñe algún papel en el curso de la acción violenta. El comportamiento de los asesinos es siempre el mismo, estén al servicio de un caudillo o de una potencia ocupante, sea su bandera la de la tiranía o la de la libertad. [...] por lo común, a los ejecutores poco les preocupan las intenciones de quienes les ordenan llevar a cabo las acciones (Sofsky, 2006, 177-178).

De esta forma se puede deducir que las cabezas de los partidos, los grandes políticos de la época alentaron y patrocinaron los actos de violencia en las zonas rurales, pues ellos tenían un propósito concreto (político, económico, territorial); mientras quienes obedecían estas órdenes, no necesitaban una justificación muy elaborada en el momento de la masacre, las más de las

veces se conformaban con saber que sus víctimas eran de la facción política opositora. Esto en la literatura se representa de manera clara, por ejemplo en *Viento seco*, que una vez recibida la orden de la masacre, el móvil deja de importar, y la violencia se convierte en fin por sí misma. Pero por otro lado, hay que tener en cuenta también el funcionamiento de los pequeños microcosmos veredales, para entender, en el contexto de la violencia de 1950, que existen, aparte de la política —aunque esta, en todo caso, adquiriría un papel importante en la ejecución del acto violento—, otro tipo de móviles que ponían en marcha la ejecución de las masacres, esta vez circunscritas en un entramado de alianzas, odios partidistas y cadena de venganzas familiares y personales (Uribe, 1990, 116), que no fueron estas últimas despreciables, si se llama la atención sobre el sentido del honor y su ofensa que tenían los campesinos de la época. María Victoria Uribe propone que las identidades construidas en este marco de representaciones eran “expansivas”: una vez identificado, el sujeto, con un partido político, todo a su alrededor queda cubierto bajo la representación partidaria particular. Así,

En la mayoría de los casos, si no puede vengarse la muerte de un pariente liquidando al autor material de dicha muerte, se escogen algunos copartidarios suyos que lo sustituyan. Las sustituciones no sólo abarcan a los familiares y a los copartidarios sino a todo aquello que tenga que ver o que se presuma ligado al que se desea matar: su mujer, sus hijos, sus animales, su casa y sus cosechas (Uribe, 1990, 188)

Girard, en este sentido, apunta que “la violencia insatisfecha busca y acaba siempre por encontrar una víctima de recambio. Sustituye de repente la criatura que excitaba su furor por otra que carece de todo título especial para atraer las iras del violento, salvo el hecho de que es vulnerable y está al alcance de su mano” (1972, 10). De este modo las víctimas de estas masacres resultan siendo en su mayoría civiles inocentes, mujeres, niños y ancianos.

Uno de los rasgos más particulares de estas masacres es la reordenación que se ejercía sobre los cuerpos y los diferentes nombres que se les asignaban, nombres que, por lo demás, surgen del mundo cultural y las concepciones que los campesinos se formaban del cuerpo. Aquí es pertinente traer a colación a Juan Carlos Guerrero (2009), cuya obra, por un lado, permite comprender la profundidad de la división entre los partidos políticos tradicionales, y por otro introducir las formas de representaciones artísticas que se hacen a propósito del fenómeno de la violencia. Para él, estas reconfiguraciones corporales acaecidas dentro de las masacres están insertas en un marco de representaciones y significaciones éticas que se pueden explicar mediante el paralelo que establece entre este cuerpo reordenado y los emblemas barrocos. Estos últimos tienen un propósito, en general, moralizante, y están constituidos por tres partes a saber: un título, una imagen y un epigrama. Pero el meollo de la cuestión es, justamente, la relación que se establece entre la imagen y el texto escrito. Al respecto de esto, Guerrero afirma que no tiene sentido pensar la imagen como ilustración del epigrama, ni este pensarlo en el sentido de explicación o descripción de la imagen, sino “más bien la cuestión consiste en que el epigrama conmina al destinatario a mantenerse atento a vincular la imagen del emblema con la imagen suscitada por el epigrama y comprender que la imagen del emblema adquiere sentido dentro de los contenidos filosófico-morales presentes y afirmados por el epigrama” (Guerrero, 2010, 126). Pues bien, para el autor, los cuerpos reestructurados dentro de la masacre son precisamente eso, un emblema con una intención que moraliza.

Retomando a María Victoria Uribe, Guerrero anota que los cortes realizados a los cuerpos⁷ hacen referencia, implícita o explícitamente, a las manipulaciones de los animales para el sacrificio, o al universo culinario campesino, y en este sentido, los colocan en el plano de lo

⁷ El corte de “franela”, de “mica”, de “corbata”, de “florero”, “bocachiquiar”, o “picar para tamal”, entre otros.

cotidiano de la vida campesina, en el *ethos* del campesino: “Pero estos cortes remiten hacia ese *ethos* develándolo fracturado y, a su vez, anunciando que se ‘restaura’ en un ámbito moral aún más poderoso: el viejo *ethos* se afirma como un nuevo *ethos* que busca ser impuesto como orden natural y primigenio” (Guerrero, 2010, 130). Así pues, hay un *ethos* compartido por todos los campesinos, víctimas y victimarios, que los cubre —por así decir—, y que tanto los adeptos de un partido como los del otro, consideran corrupto, culpable, perjudicial, en tanto la existencia del Otro; de esta manera, con la modificación estructural del cuerpo de la víctima, el victimario⁸ —liberal o conservador— trata de corregir la crisis y decadencia del *ethos*, e intenta ponerlo, configurarlo y corregirlo de la manera en que *debe ser*, es decir, la víctima es la representación y personificación de un *ethos* primigenio que devino corrupto y que en últimas nunca debió existir. Es pues, de esta manera como “el cuerpo reorganizado se convierte en imagen emblemática producida dentro del *ethos* primigenio restaurado” (Guerrero, 2010, 132). Con este apunte se hacen más visibles los contornos —bastante difusos por lo demás— de la profunda e insalvable división que se presentaba en la cotidianidad campesina a mediados del siglo pasado, aunque compartieran el mismo entramado simbólico. Pero, como se mencionó antes, también permite una suerte de introducción, con el paralelo que hace Guerrero entre los emblemas y los cuerpos reorganizados, a las representaciones artísticas de la violencia, y particularmente de las representaciones literarias.

La literatura se caracteriza, por un lado, como una suerte de reflejo de la realidad, y por otro como una mediación. Esta mediación, en términos de Raymond Williams, hay que percibirla como una “descripción de un *proceso* activo”, y este proceso activo, en términos del autor, se entiende como las relaciones establecidas entre “sociedad” y “arte”. Siguiendo pues las

⁸ Que por otro lado, es corrupto también, pues es parte y partícipe de ese *ethos* nocivo, pero vacía y proyecta su propia culpabilidad sobre la víctima (Guerrero, 2010, 132).

reflexiones de Williams, “no hemos de esperar encontrar (o encontrar siempre) realidades sociales *directamente* ‘reflejadas’ en el arte, ya que pasan (a menudo o siempre) a través de un proceso de ‘mediación’ en el cual su contenido originario es modificado. [...] el cambio involucrado en la mediación puede ser, simplemente, una cuestión de expresión indirecta: las realidades sociales son ‘proyectadas’ o ‘disfrazadas’ y el proceso de su recuperación consiste en trabajar nuevamente con sus formas originarias a través de la mediación” (Williams, 1977, 118). Es decir, la literatura refleja la realidad, toma de ella en su construcción, y por supuesto, la media, y la crea también. En este sentido es equivalente al mito, que pretende crear una realidad y mediar en ella, pero a su vez, incorpora inevitablemente rasgos de ésta, para poder mantener su vigencia. Girard, por ejemplo, propone la hipótesis de que las representaciones míticas deben tener su construcción en un referente real, y para un acercamiento a esta construcción mítica con bases reales, llama la atención sobre lo que él denomina “textos de mistificada persecución”⁹ (1984), que tienen algunos rasgos que portan también los mitos. Al realizar una suerte de comparación entre estos dos tipos de narración, considera que el proceso de elaboración mítica es similar, en tanto referentes reales, al de la construcción de los textos de mistificada persecución. Los estudios de Roberto Pineda (1975) en la comunidad Andoque, recuerdan y ejemplifican de buena manera estos referentes reales para la construcción del mito. Retoma los mitos andoques que explican las concepciones al respecto de las mercancías y la tecnología, particularmente la del hacha. Estos mitos narran el nacimiento del hacha de hierro, un objeto que evidentemente fue traído por los españoles en su campaña conquistadora. En su mediación con la realidad, el relato mítico transforma a los conquistadores en un personaje importante dentro del

⁹ “Son textos que van desde los documentos de antisemitismo medieval y moderno, que incluyen violentos pogromos, hasta los documentos y registros de la inquisición española y de los juicios de brujas y hasta el texto primariamente oral del racismo moderno, el linchamiento de negros, por ejemplo, en el sur de los Estados Unidos.” (Girard, 1984, 194).

relato, llamado Garza de la Bocana, el cual está en constante interacción con la Garza del Centro, que representa, según Pineda, el pueblo Andoque. Este ejemplo permite ver cómo se ponen en marcha, en primer lugar, el reflejo de la realidad, y en segundo la mediación en el texto mítico, dando así una idea de cómo se pueden presentar también dentro del texto literario.

De esta manera, en los textos literarios a propósito de La Violencia —sobre todo los que fueron escritos durante el periodo—, “quien escribe denuncia los atropellos que sufre un grupo político de parte del grupo político opuesto. Son escritos de personas que no conocen el oficio literario, pero que han sido testigos de los hechos que describen; evidencian un exacerbado interés por describir en detalle las torturas, las formas de causar la muerte y de morir” (Blair, 2005, 176). Hay pues un afán de capturar la realidad que acontece, y no hay, siguiendo a Blair, una reelaboración de esa violencia; es una suerte de narrar la violencia por la violencia, o más bien, como dice Alonso Aristizábal era “[...] el momento de la literatura como *protesta social*, que era una característica del movimiento que antecedió al Boom Latinoamericano [...]. Entonces la literatura como signo de su tiempo cuenta la vida y lo que a ésta afecta.” (1999, 194). Pero por otra parte, en las novelas escritas durante o después del Boom a propósito de la violencia, en contraposición de las primeras novelas del periodo con rasgos más testimoniales o de crónicas, presentan una reelaboración del acto de violencia (Blair, 2005, 176). Esto se observa en el tratamiento que tales novelas hacen de La Violencia, donde ésta es, sin duda, un factor que atraviesa la narración, pero donde el hecho violento como tal no es el fin último de la obra, y las intenciones de protesta o de rendir testimonio son más bien menguadas. Es más una construcción y un ensamblaje de atmósferas, situaciones y personajes (por lo general mejor logrados, hablando en términos artísticos, que en aquellas novelas escritas antes del Boom) que se desenvuelven a través del relato; la violencia en estas obras es un proceso que implica mucho

más que el despedazamiento de un cuerpo y la muerte violenta: abordan y elaboran los dramas que surgen en torno a ella. Pero aún con el refinado acabado artístico que logran estas novelas postboom, en cuanto a la violencia siguen tomando sus referentes de la realidad y dando cuenta de ella.

Así, pues, hay que tener bien en cuenta que “cada autor narra su tiempo [...]” (Aristizábal, 1999, 192). En este sentido, y a modo de ilustración, es pertinente retomar las palabras de Gardeazábal en la nota a la edición de *Cóndores no entierran todos los días* de 1984:

Escribí *Cóndores* como una novela. Surgió de la vivencia infernal de mi infancia en las calles de Tuluá, en pleno rigor de la violencia política que azotaba Colombia entonces. Los personajes que por ella circulan no son más que el fruto de una observación novelística, así muchos de ellos tengan en estas páginas los nombres con los cuales aporrearon las calles de Tuluá o se escondieron para siempre en las tumbas del cementerio como protagonistas del momento.

No hice más que el tradicional oficio del novelista que recrea la realidad que vive o le atormenta en su recuerdo. Puse para siempre en las letras de un libro la historia que se le ha ido olvidando a la patria, convencido de que con ella podría evitar repeticiones estúpidas. Usé la novela como género más apropiado y la prosa sin diálogo como el sistema más expedito para recoger un ambiente y un martilleo incesante en mi memoria [...].

En síntesis, se parte de que la violencia se constituye como un hecho social que toma forma a través de las interacciones intersubjetivas en tiempos y lugares particulares. Tal hecho está constituido en su forma más elemental por dos actores opuestos (víctima y victimario) dependientes uno de otro. Con este planteamiento básico, se aborda el fenómeno de “la Violencia” a mediados del siglo pasado en el país. Conflicto donde la gran mayoría de afectados, fueron las masas campesinas, y donde, tanto víctima como victimario, comparten todo un mismo sistema cultural; pero a pesar de esto la escisión liberal-conservadora era tan profunda, que una negociación que no estuviera mediada por la violencia era prácticamente imposible. En este

contexto, surge un gran corpus de novelas que intentan dar cuenta de esta realidad de una forma más o menos elaborada artísticamente, pero en cualquier caso, lo que importa, por lo menos en el marco de estas páginas, no es tanto la belleza que ostenten las obras en cuestión, sino más bien la forma como capta y se apropia de los elementos que retoma para la narración, en otras palabras, la representación propiamente de esa realidad.

2. SOBRE LOS ANTECEDENTES DE “LA VIOLENCIA”

Teniendo en cuenta que uno de los temas principales en este trabajo es el periodo conocido como “La Violencia”, uno de los más convulsos y violentos de Colombia, parece conveniente revisar la historia, teniendo como directriz los enfrentamientos bélicos a lo largo del tiempo, para hacer un acercamiento a los posibles antecedentes que desencadenan este enfrentamiento bipartidista. Se parte en primera instancia de la formación de lo que se denomina la Primera República (1810), pasando por los conflictos más destacados del siglo XIX y los de principios del siglo XX, hasta llegar, finalmente, al hecho que desencadenó propiamente “La Violencia” en 1948: el asesinato de Gaitán.

2.1. Inicios de la República. Conflicto bélico por la Independencia

Si bien desde el inicio del periodo de la Conquista los hechos violentos se repiten de forma constante y casi ininterrumpida, solo se tomarán en consideración, para iniciar, los años inmediatamente anteriores a la declaración de Independencia, que se caracterizan por ser un periodo donde se cristalizan revoluciones y cambios de paradigmas en los ámbitos sociales, económicos, políticos y filosóficos que venían constituyéndose desde la segunda mitad del siglo XVIII. En el territorio que corresponde a la Nueva Granada (y en general en Latinoamérica), el ambiente en estas esferas sociales se caldeaba con los acontecimientos e ideas acaecidas en Europa, y comenzaban a formarse ya facciones confrontadas entre sí por la defensa de sus propios intereses. Gracias a la influencia de la Revolución Industrial, la burguesía surgía con

fuerza como una clase dominante, por un lado, y por otro, los sistemas políticos y filosóficos también iban modificando sus modelos gracias a la incidencia de la Ilustración y la Revolución Francesa en la clase alta criolla de América. Con todas estas nuevas ideas importadas del Viejo Mundo, el statu quo se hacía cada vez más improbable de conservar, sumándose a estos cambios de paradigma uno de los más importantes acontecimientos que tuvo repercusión directa y fue una de las principales causas de la “emancipación” de Hispanoamérica: la crisis de la corona española con la invasión napoleónica.

En 1808 Napoleón invadió España obligando a los monarcas Carlos IV y a su hijo Fernando VII a abdicar del trono, para tomarlos prisioneros, hecho que no interesa tanto como sus consecuencias directas en el reino de la Nueva Granada. Con la captura de la corona y el ostentoso vacío de poder en el reino español, una división en la sociedad granadina, que viene desde mediados del siglo XVIII¹⁰, se acentúa de una manera todavía más visible, si se puede. Dos posiciones político-sociales se dejan ver en las esferas administrativas de la Colonia: por un lado están los *realistas* o *chapetones* —originarios de la península ibérica—, grupo que se propone defender y preservar los legítimos derechos del rey Fernando VII sobre el territorio americano en su presidio, “usufructuarios inmediatos del régimen monárquico español, quienes insistieron en la conservación incondicional del orden colonial; un grupo de ‘colonialistas’, que

¹⁰ “El demeritamiento de los criollos hecho por los peninsulares, se convirtió en una fiebre o complejo de inferioridad que conduciría a una fuerza de superación del criollo respecto del peninsular. El choque en realidad no era de raza, pues chapetones y criollos eran ‘todos una raza’ con el ligamento a la Madre Patria; los peninsulares directamente y los criollos por la línea del sus padres o ancestros; el problema fundamentalmente era de carácter geográfico, por el hecho de nacer en América: y he allí la *inferioridad de lo americano ante lo europeo*.”

La profunda división de la sociedad granadina entre criollos y peninsulares llegó a su rompimiento formal en la última década del siglo XVIII, a raíz de procesos de 1794: la publicación de los Derechos del Hombre por el criollo santafereño Antonio Nariño; el proceso de los pasquines contra los estudiantes; y el proceso contra los conspiradores. La sociedad granadina presentaba una división profunda entre criollos americanos y autoridades españolas. Algunos hechos de persecución hicieron temblar al grupo criollo: búsqueda de libros sospechosos y prohibidos y largos interrogatorios de los conspiradores criollos. Surge así la iniciación formal de la etapa de la pre-revolución, en la cual tuvieron gran importancia los cabildos, en donde se encontraba la flor y nata del grupo criollo.” (Ocampo, 1984, 70-71).

basaban su influencia en el predominio político mediante el control de los altos cargos administrativos.” (Ocampo, 1984, 32). En el otro extremo se encuentran los *independentistas* con el denominado “Partido revolucionario anticolonialista”, y constituido en mayor parte por *criollos*, hijos de españoles nacidos en América; estos formaban el partido de los “patriotas”; “Algunos de procedencia aristocrática, otros dueños de latifundios, abogados y algunos criollos de sectores medios (clero medio, funcionarios de organismos económicos, milicias, pequeña aristocracia), y algunos con cierto vínculo político con el régimen colonial” (Ocampo, 1984, 32), en fin, la clase burguesa en ascenso que buscaban la total separación de la monarquía y de sus políticas coloniales y tradicionales, para establecer y velar por un nuevo gobierno “libre, moderno y democrático”.

Con esta honda escisión política y social, la crisis que padecía España y el discurso revolucionario, libertario e independentista vomitado por las élites criollas a la masa popular, en 1810 fue relativamente fácil redactar y firmar un documento que proclamaba al Nuevo Reino de Granada libre e independiente del gobierno peninsular, y en el cual las autoridades españolas tradicionales perdieron toda legitimidad. Con el Acta de Independencia firmada en la capital, la discusión se enfocaba ya en el tipo de gobierno que se debía emplear en la formación de la nueva república que nacía, y que dividía, otra vez, los ánimos y lealtades en los que defendían un gobierno federalista y la autonomía de cada provincia, ligándose solo al poder central en los aspectos más generales, y en cuya cabeza se encontraba el ideólogo Camilo Torres; las ideas opuestas defendían un gobierno centralista, con la concentración del poder en la capital y cuyo defensor acérrimo fue el prócer Antonio Nariño. En este contexto se conforma la república de Cundinamarca en 1811, disolviendo la Junta Suprema creada el 20 de julio de 1810 con el propósito del Acta de Independencia, dando pie, así, para que el resto de provincias quisieran

defender su soberanía y autonomía. Se planteó entonces el problema de la organización de un Estado cuyas provincias tuvieran participación, pero sin que tuvieran que renunciar a su soberanía y que se les permitiera adquirir el poder para defenderse y el reconocimiento como poderes independientes. La solución fue, evidentemente, la instauración del federalismo, tomando como ejemplo a los Estados Unidos. En este contexto

El presidente de Cundinamarca, Jorge Tadeo Lozano, presentó un proyecto para crear un Estado federal. Paralelamente, Antonio Nariño, quien estaba en rotunda oposición al sistema federalista, lideró un movimiento militar en contra de todas las manifestaciones de federalismo. Esta polarización culminó en el derrocamiento violento del presidente Lozano en julio de 1811, cuando Nariño asumió la presidencia mediante un golpe de Estado. Preocupados por tales sucesos, los delegados de las otras provincias organizaron el Congreso de Delegados, con el objeto de decidir la mejor forma de gobierno. El resultado fue el Pacto Federal (LaRosa, Mejía, 2014, 40).

El mencionado pacto fue firmado por las provincias de Antioquia, Cartagena, Neiva, Pamplona y Tunja, y rechazado por Cundinamarca y Chocó, creándose así las Provincias Unidas de la Nueva Granada. Este pacto reconocía a las provincias como iguales, independientes y soberanas, garantizando la integridad de sus territorios y administración particular, con lo que se pretendía que las relaciones perduraran en términos pacíficos (LaRosa, Mejía, 2014; 41). Por su parte Cundinamarca defendió el centralismo como la mejor manera de gobierno e iba conformando un ejército para someter a las provincias aledañas, y en el horizonte se dibujaban los vientos huracanados de una guerra civil con tres frentes: las Provincias Unidas, Cundinamarca y los realistas —que a pesar de la declaración de Independencia, todavía quedaban algunos con el deseo de recuperar el poder—. Este conflicto

En lugar de encauzar su potencial humano y económico hacia el desarrollo de las repúblicas emergentes, se encauzó hacia la guerra. Ni Cundinamarca ni las Provincias

Unidas fueron capaces de subyugar del todo a los realistas, aunque sus esfuerzos fueron constantes, y en cambio, lucharon varias batallas importantes entre sí. En diciembre de 1814, las Provincias Unidas vencieron al ejército de Cundinamarca gracias al liderazgo militar de Simón Bolívar. La victoria marcó el fin de la República de Cundinamarca, pero no logró establecer un orden federal sólido [...] (LaRosa, Mejía, 2014, 41).

Para el mismo año de la caída de Cundinamarca, Felipe VII regresaba al trono español, tras el fracaso del Emperador francés, con el firme propósito de recuperar el poder perdido de su figura, tanto en España, como en América. Lo que significó para el pueblo peninsular un gobierno absolutista y para los territorios americanos la exigencia, por parte de la corona, de “la sumisión absoluta e inmediata” (Ocampo, 1984, 108-109). Conforme a esto, el mes de julio de 1815 llega a Santa Marta la Expedición Pacificadora, en cabeza de Pablo Morillo, con la orden de reconquista de Venezuela y la Nueva Granada. La llegada del Pacificador y sus políticas de represión y exceso de fuerza, supone la instauración el llamado *Régimen del Terror*, donde “cada ciudad deploraba la muerte de sus principales hombres, y por todas partes se levantaba el patíbulo y se llenaban los calabozos con espanto y terror. Los destierros de eclesiásticos inculcados, las sentencias, persecuciones y detenciones de todos los sospechosos, se hicieron tono de vida [...]” (Ocampo, 1984, 113). Con este problema, el enfrentamiento por el establecimiento de la mejor forma de Estado —centralista o federalista— pasa a un segundo plano para los criollos y se enfocan en defender la independencia en que ya se había declarado; y es así como inicia otro periodo de violencia con las guerras de Independencia, que se puede decir que terminan, en gran parte, con la victoria de Bolívar el 7 de agosto de 1819 en Boyacá.

2.2. Federalismo o Centralismo. Nacimiento de los partidos políticos tradicionales

Una vez obtenida y defendida la emancipación del reino español, el territorio de la Nueva Granada pasa a ser lo que se llamó la Gran Colombia, con Venezuela y Ecuador anexados al mapa y en 1821 se firma la primera de las Constituciones, y el Congreso designa a Bolívar como el presidente y a Santander como el vicepresidente, ejerciendo este último más el cargo de la presidencia pues, el Libertador continuaba al mando del ejército dado que “los años que transcurrieron entre 1821 y 1826 estuvieron marcados por la continuación de la guerra y los esfuerzos por dar forma y estabilidad al Estado recién creado” (LaRosa, Mejía, 2014, 45). Para 1830, con múltiples rencillas políticas, ecuatorianos y venezolanos, se separan del estado colombiano y Bolívar se retira de la presidencia. Comienza la siguiente etapa de pugnas y beligerancia y de cambios constitucionales que abogaban por uno u otro sistema estatal, o más bien por intereses particulares, ya que en el fondo se seguían manteniendo las mismas dinámicas coloniales; Álvaro Tirado Mejía ilustra la situación de la siguiente manera:

El aparato estatal sin metrópoli se conservó formalmente. La función principal no era ya extraer excedente económico para España, sino obtenerlo para los criollos que lograron la emancipación [...]. La misión civilizadora se prosiguió entonces justificada en la soberanía popular, base constitutiva de la República y encarnación de la igualdad entre los desiguales. La vida jerárquica se mantuvo, pero en adelante no hubo españoles –chapetones- en la cúspide de la pirámide burocrática, sino que las altas dignidades civiles, eclesiásticas y militares pasaron a manos de un reducido número de criollos (1984, 331-332).

En 1832 se firma una nueva Constitución, y en 1839-1841 estalla la llamada Guerra de los Supremos, que en una primera fase tuvo como pretexto para la sublevación una disposición legal pospuesta desde 1821, que proponía suprimir, por antifuncionales, los conventos que albergaran menos de ocho religiosos, para destinarlos a la educación. Visto como ultraje a la

religión el padre Villota logra el apoyo del pueblo contra el gobierno, situación que aprovecharon los “caudillos militares supérstites de la Independencia, los ‘Supremos’ de cada región, no satisfechos en sus aspiraciones por el poder central, [y que] se levantaron en guerra y la mantuvieron durante tres años, a nombre de la religión ultrajada” (Tirado, 1984, 367-368). Después de apaciguada la rebelión por el gobierno, en 1843 se firma una nueva constitución, y los ánimos políticos e intereses económicos dividieron las élites en dos grupos: por un lado, la burguesía comerciante en Cartagena, que buscaba un libre comercio; por otro lado, estaban los terratenientes y esclavistas del Cauca y Popayán, que por el contrario, pretendían mantener el statu quo (Tirado, 1984, 335-336).

En su enfrentamiento por el dominio de las políticas estatales, estos dos grupos se convierten en la base de los partidos tradicionales. Se puede tomar 1848 como el año de constitución del partido liberal con Ezequiel Rojas, y en la base de sus propuestas administrativas estaba el cambio, la transformación, la modificación de

La reglamentación particularista y sustituirla por leyes de carácter general; era convertir la tierra en mercancía y darle libre circulación; sustituir un Estado omnipresente por otro que sin trabas permitiera comerciar, suprimir los monopolios y dejar que las actividades reglamentadas se movieran al impulso de la libre actividad; suprimir las jerarquías ante la ley y el poder llamar ciudadano al desigual; suprimir el ejército de caudillos y sustituirlo por una milicia de ciudadanos pudientes; liberalizar la enseñanza, es decir, quitar a la Iglesia el privilegio de impartir saber. Una nación de ciudadanos libres requería sujetos libres, iguales para contratar y que se hicieran a la representación de que eran libres, de que ejercitaban su libre albedrío tanto cuando vendían como sujetos iguales los lotes de los resguardos recién repartidos, como cuando vendían libremente su fuerza de trabajo que otrora era esclava, o cuando al impulso del mercado ejercían la libertad de adquirir las mercancías que la fuerza de la necesidad les hacía consumir. Con el ejercicio de tanta libertad era incompatible la prolongación del Estado colonial, inigualitario y monopolizador (Tirado, 1984, 337).

Ideas contrarias eran defendidas por los estatutos del partido conservador, formado en 1849 bajo las propuestas de Mariano Ospina Rodríguez y José Eusebio Caro. Para Tirado Mejía “los terratenientes, los esclavistas, los altos burócratas civiles, del clero o la milicia, mucho tenían para conservar [...]. Mariano Ospina Rodríguez [...] expresaba en 1849 [...] los intereses de los partidarios del statu quo: ‘los conservadores forman un partido sosegado y reflexivo, que estima en más los resultados de la experiencia que las conclusiones especulativas de la teoría; es esencialmente práctico y por consiguiente poco o nada dispuesto a arranques de entusiasmo [...]’” (Tirado, 1984, 336-337). Parte muy importante del programa conservador fue la férrea adhesión de la Iglesia, en defensa, claro está, de sus intereses patrimoniales y de la conservación del poder que el Estado colonial le había confiado, y que las políticas y proyectos de laicización liberales menguaban considerablemente (Tirado, 1984, 343).

A partir de la formación de los partidos tradicionales, las guerras tomaron ese tinte bipartidista, cuyo enfrentamiento “inaugural” fue la guerra de 1851, donde se levantaron los esclavistas, contra las medidas gubernamentales de abolición, con un pretexto religioso, dado que en 1850 los jesuitas fueron expulsados del país. En 1854 el general José María Melo se toma el poder mediante un golpe de estado, cuyos detonantes fueron la interna división del partido liberal entre “gólgotas” —que básicamente defendían los intereses de las élites burguesas comerciantes del interior del país y apoyaba el libre comercio— y “draconianos” —que cobijaban las mayorías populares y sobre los artesanos, que buscaban mantener las tarifas proteccionistas de sus productos—; y la división paralela del ejército, que también era por la retención y concentración del poder entre unos pocos generales, que por otro lado gozaban de buena posición fuera de la milicia, mientras que “otros oficiales de extracción popular y enlistados en las filas libertadoras desde temprana edad —como Melo—, estaban ligados al

ejército como su única ocupación y posibilidad de subsistencia. Cuando la situación se caldeó y los artesanos se organizaron con otros sectores populares para exigir los aranceles de protección, la situación de clase se hizo palpable en la milicia y el ejército se dividió” (Tirado, 1984, 369). Melo fracasó en su intento por retener la presidencia y pocos meses después, en diciembre del mismo año, fue derrocado.

Lejos de acabarse las rencillas políticas por el poder, entre 1859 y 1862 (Tirado, 1984, 371) otro golpe de estado se lleva a cabo, esta vez en cabeza del general Tomás Cipriano de Mosquera, contra el Estado Central del presidente conservador —e ideólogo del mismo partido, como se mencionó más arriba— Mariano Ospina Rodríguez. Este conflicto se enmarca entre la pugna liberal-conservadora, pues el general Mosquera era liberal recalcitrante, y defensor acérrimo del estado federado. Tanto es así que, al tomar el poder, redacta en 1863 la Constitución de Rionegro renombrando el territorio como Estados Unidos de Colombia, con nueve estados soberanos y políticas ultra-liberales y anticlericales. Y como era de esperarse, la reacción no tardó, dado, como dice Tirado, “el reparto burocrático, el de las tierras, las minas y los bienes según las peculiaridades regionales, con oligarquías que disponían de sus propios ejércitos ante un Estado Central que no tenía poder político ni militar, produjo como efecto de la descentralización de las guerras que quedaron reducidas al ámbito regional. Cerca de 40 rebeliones y levantamientos se presentaron durante la vigencia de la Constitución de Rionegro y una guerra de tipo nacional, la de 1876-1877; precipitada ésta a nombre del partido conservador por una oligarquía caucana económicamente decadente y ya sin poder político a nivel nacional, se dio como una lucha de Estados. Como pretexto se esgrimió el ‘problema religioso’ debido a la enseñanza laica que algunos liberales querían implantar. El poderoso Estado de Antioquia, lo

mismo que el del Tolima, estaba gobernado por los conservadores, y allí estuvo el baluarte de la lucha contra los liberales que controlaban el Estado central” (1984, 372).

En los años que siguieron, la fuerza de la ideología liberal decrecía constantemente, para dar paso a lo que en la década de 1880 se conoció como la “Regeneración”, cuya principal cabeza fue Rafael Núñez, presidente que se decía liberal, pero que finalmente devolvió el poder a la hegemonía conservadora. En 1884 fue reelegido y en 1885 los liberales se sublevaron ante las políticas centralistas de la Regeneración, pero su alzamiento fue detenido por las fuerzas del gobierno, con ayuda de los conservadores y tras el último combate de esta guerra Núñez proclama, desde el balcón de la casa presidencial: “La Constitución de Rionegro ha dejado de existir” (Tirado, 1984, 376). Fue redactada entonces la Constitución de 1886, que cambia nuevamente el nombre del país al de República de Colombia y en la que el federalismo, instaurado por Mosquera en la anterior Constitución, quedaba abolido; el poder regresaba al Estado central, y a la Iglesia católica se le restituyeron todos sus derechos y nuevamente se le entregaba la educación pública (Tirado, 1984, 379). En 1892, Núñez entregó el poder al vicepresidente Miguel Antonio Caro, sin dejar él mismo el cargo de la presidencia. En 1895 se presentó una pequeña rebelión liberal en contra del gobierno de Caro, “arbitrario y excluyente”, que tuvo que enfrentar “el deterioro de las finanzas públicas con un decreto que establecía un impuesto sobre la exportación del café. Su política económica fue blanco de críticas, tanto de los liberales como de los conservadores *históricos*. Además, la caída de los precios internacionales del café repercutió negativamente en la capacidad de importación y en los aranceles de aduana” (Bonnet, *et al*, 2000, 63). La rebelión fue corta, gracias a la inmediata acción del gobierno, pero dejó preparado el camino y los ánimos para la siguiente gran guerra, pues “los liberales derrotados no sólo quedaron con muchos bríos, sino que lograron esconder muchas armas y

municiones, y sellar secretamente, en Bogotá, el compromiso de prepararse para una nueva confrontación” (González, Deas, *et al*, 2000, 34).

2.3. Los Mil Días. Inicia el siglo XX

En efecto, la guerra no se hizo esperar después de esto, y en 1899 estalla el conflicto bipartidista más crudo ocurrido hasta el momento, la Guerra de los Mil Días, donde los liberales se rebelan en la mayor parte del territorio nacional contra el gobierno central. La Iglesia por su parte, alertada ante la fuerza bélica de los radicales liberales y temerosa de perder las ventajas recuperadas durante la Regeneración, fue mucho más activa políticamente (Jaramillo, *et al*, 2000, 60), y buscando inyectar militancia política de parte del pueblo, utilizó púlpitos y confesionarios, apropiándose de consignas como: “o con Jesucristo o contra Jesucristo. O catolicismo o liberalismo”, en boca del obispo Ezequiel Moreno y Díaz. La lucha conservadora tomaba entonces un matiz más de cruzada, mientras que la de los liberales del pueblo no tenía ninguna, “los conservadores luchaban por la defensa de la religión católica, y los liberales por la restauración de las libertades políticas perdidas durante la Regeneración. La Iglesia asimilaba a los liberales con el agnosticismo, el ateísmo, la masonería, la herejía y el socialismo” (Jaramillo, *et al*, 2000, 61). La guerra llega a su fin con la firma de los tratados de Neerlandia y Wisconsin, respectivamente, en 1902, la consiguiente pérdida de Panamá, miles de muertos y el deterioro de la economía nacional; y un agravante todavía más importante que repercutiría durante el siglo siguiente, pues si bien la guerra no pudo “significarle la victoria real ni a los liberales ni a los conservadores, estableció el precedente de un peligroso patrón en la política del siglo XX: la

exclusión política como catalizador del conflicto armado” (LaRosa, Mejía, 2014, 108). El grandioso fracaso estatal que significó la pérdida de Panamá, alentó un acuerdo entre los partidos tradicionales, que tuvo por nombre “Convivencia”, y que se inició en el gobierno conservador de Rafael Reyes en 1904, y logró durar los siguientes veinticinco años. En este periodo el país logró reconstruirse, el gobierno incluyó representantes liberales en puestos gubernamentales —de bajo nivel— y en el cuerpo de oficiales del ejército; el país se vio beneficiado con la construcción de ferrocarriles y los crecientes precios del café lograron una estabilidad social y económica por las siguientes una o dos generaciones (LaRosa, Mejía, 2014, 109-110).

Pero los viejos odios partidistas se revolieron en las elecciones presidenciales de 1930, en las que el partido conservador pierde la hegemonía que retenía desde los tiempos de Núñez ante los liberales, donde Enrique Olaya Herrera toma el cargo. Con este triunfo, el pueblo, identificado con la bandera roja, se volcó en furiosa violencia contra sus opositores políticos. Roberto Urdaneta Arbeláez, ministro conservador de Olaya Herrera, dibuja la situación así: “se produjeron brotes de violencia en varios departamentos, y cuando se esperaba que se consolidara más que nunca la convivencia de los partidos y su colaboración en beneficio del país dentro de un régimen democrático y espiritualista, empezó a asomar de nuevo la pasión sectaria y a renacer el odio que parecía haberse extinguido definitivamente. El fenómeno en sí y tal como se produjo, pareció inexplicable. No se veía razón para que el triunfo del año 30 exaltara el sectarismo liberal ni para que se enardecieran los ánimos en contra de su antiguo contrincante [...] sin embargo se desató la persecución de los liberales triunfantes contra los conservadores vencidos” (Guzmán, 1968, 18). Una persecución metódica y casi sistemática donde las víctimas, como en casi todos los conflictos nacionales hasta el presente, fueron los campesinos, y en esta manifestación violenta, el clero también fue foco de persecución de los liberales. Bien se observa

—con el apunte de Urdaneta— que, en el imaginario colectivo, la pugna política seguía latente, y solo esperaba un momento preciso, que funcionara a modo de válvula y que diera paso a la violencia contenida. Cabe señalar que una de las características de la violencia del 30, establecidas por Guzmán, es que no fue institucionalizada por el gobierno de turno —como si sucedió con la del 50—; de hecho “el Gobierno y Olaya Herrera personalmente, hicieron todos los esfuerzos imaginables para estancar la sangría y las directivas liberales cooperaron con el ejecutivo en el mismo sentido” (Guzmán, 1968, 38). Pero una vez producido un ataque en contra de la oposición política, el efecto sería una cadena de venganzas consecutivas. Sin embargo, el conflicto no fue extenso, ni generalizado a lo largo del territorio nacional, pero sin duda “algo quedó sembrado en el año 30” (Guzmán, 1968, 39). Semilla que dio su fruto en la segunda mitad de la década de 1940: el partido liberal se divide entre Gabriel Turbay y Jorge Eliecer Gaitán, división que le supone la derrota en las urnas el 7 de agosto de 1946, donde el conservador Mariano Ospina Pérez queda electo como presidente. A la muerte de Turbay, a finales de 1947, Gaitán queda como único representante liberal por la presidencia en el 50, pero entre los ánimos políticos en ebullición de la época, es asesinado el 9 de abril de 1948, hecho que detonó y dio rienda suelta a una violencia contenida desde 1902.

Hasta este punto se dejará el recorrido histórico de la violencia en el país. Se observa claramente una línea de conflictos políticos y choque de intereses que solo encuentran resolución por medio de la violencia, que se trazan a lo largo de la historia del país y que, también, se extienden hasta el presente. Es de principal importancia del mismo modo, revisar los orígenes de los partidos en choque político durante el periodo en cuestión, sus ideas y un poco el porqué de sus pugnas repetitivas. Este aparte da una visión más amplia del conflicto armado interno del país, pues expone sus antecedentes y demuestra que no es una problemática de una época

particular, sino que atraviesa el hilo conductor de la historia del país de manera transversal, donde en lo sucesivo, podrá verse como la literatura es una de las formas de tramitar estos hechos, de representarlos, de dar cuenta de ellos, y en última instancia de no olvidarlos.

3. BREVE PESENTACIÓN DE CUATRO NOVELAS DE “LA VIOLENCIA”

Como ya se mencionó, son cuatro las novelas escogidas para el análisis de las representaciones literarias de la víctima y el victimario en la “Violencia”: *Viento seco*, *Marea de ratas*, *La mala hora* y *Cóndores no entierran todos los días*. Los cuatro textos están ambientados en el contexto de los últimos años de la década de 1940 y el transcurso de la década de 1950, siendo sus autores víctimas o testigos de la época, como en la mayoría de obras que abordan el tema. Cada novela desarrolla de manera particular la problemática de la violencia y las tensiones bipartidistas que afectaron al país en la época. Todas ellas se escriben en el mismo periodo del que dan cuenta, exceptuando *Cóndores...*, que se escribe unos veinte años después aproximadamente, en la década de 1970, sin embargo, como se verá, es una novela con todas las características para llamarse “de la violencia”. Lo que se pretende en este capítulo no es realizar un análisis literario de cada una de las obras ni, mucho menos, una crítica literaria de las mismas, más bien se hace un intento por presentar y contextualizar las novelas, retomando las apreciaciones y comentarios de críticos y académicos dedicados al análisis literario.

3.1. *Viento Seco*

Esta es una de las novelas que aparece en los primeros años de la “Violencia”, y por tanto es una de las primeras de su género; la primera vez que se publicó fue en 1953. Su autor, Daniel Caicedo (Cartago, Valle del Cauca ,1912), no era propiamente un escritor consagrado, aunque en su haber cuenta con otros tres libros, más científicos que literarios, aparte de la novela que aquí

se trata: *Esquizofrenia y dolencias de Simón Bolívar* (el autor fue médico de profesión), *Biografía y explicación de la teoría de la relatividad de Einstein*, y finalmente, *Salto al vacío* (1955); esta última sí de carácter literario. Curiosamente nada más puede mencionarse del autor, muy reducida es la información de su vida y la existencia de material biográfico es más bien poca, por no decir que nula, y la mayor parte de referencias que puedan encontrarse de él, están relacionadas a *Viento seco* que, por lo demás, parece ser su obra más reconocida, pues es verdad que pueden contarse varias referencias en trabajos principalmente de la época de la que da cuenta, y en artículos que analizan, desde diversos ángulos, propiamente la novela.

En términos generales, la novela retoma dos grandes acontecimientos violentos ocurridos en el Valle del Cauca para construir su argumento. El primero de ellos (en orden de aparición en la narración literaria, que no corresponde al orden cronológico en que se presentaron en la realidad social) la masacre de Ceylán, ocurrida el 27 de octubre de 1949, que dejó un saldo de 150 muertos con toda la vereda quemada y saqueada; el segundo suceso violento fue la masacre de la Casa Liberal el 22 de octubre del mismo año, con 24 muertos y 60 heridos¹¹. “Con estos atributos –dice Álvaro Pineda Botero-, *Viento Seco*, se constituye en un testimonio de indudable valor histórico y sociológico. Los episodios de Ceilán¹² y de la Casa Liberal habrían quedado en el olvido si no hubiesen sido allí consignados. Pero su poca elaboración literaria, la falta de caracterización de los personajes, el lenguaje crudo y sin creatividad la condenan desde la

¹¹ En estas fechas, las fuentes no son unánimes. El año varía, para Ceylán, entre 1947 (antes del Bogotazo incluso) hasta 1950. Otras fuentes afirman que la masacre de la Casa Liberal ocurrió en octubre, mientras otras dicen que en noviembre, pero estas últimas son más bien pocas. La mayoría de ellas concuerdan en que el mes de octubre es en el que ocurrieron las dos masacres, la Casa Liberal primero y Ceylán después, con pocos días de diferencia. Aquí se retoman las fechas y las cifras de Germán Guzmán en su extenso trabajo sobre este periodo *La Violencia en Colombia* (1968, 76).

¹² La ortografía varía según el autor. Así, con *i*, aparece en el texto de Pineda Botero; en *Cóndores...* Álvarez Gardeazábal también lo escribe de esta forma. Para Daniel Caicedo es “Ceylán”, con *y*.

perspectiva literaria” (2001, 123). Pero a estos dos apuntes –la novela como testimonio y su poco valor literario- se volverá más adelante.

En términos generales, *Viento seco* narra la desventurada historia de Antonio Gallardo, quien pierde todo a causa de la violencia política. Primero se encuentra de cara con la masacre de su hija, sus padres y trabajadores, donde pierde sus tierras y animales, en Ceylán; sobrevive a esto sobrevive con su esposa y migran hacia Cali, donde son recibidos en la Casa Liberal. Muy a su pesar, la violencia los persigue hasta la gran ciudad, y caen víctimas, otra vez, en el ataque de los policías a la Casa Liberal, allí pierde a su esposa, es apresado y torturado hasta casi la muerte, y dejado en el río, donde es encontrado y atendido por un pescador. Tras su recuperación y el deseo de venganza, comienza un viaje hacia los Llanos Orientales, donde la promesa de formar parte de las guerrillas, le dan una nueva esperanza en la vida, sin embargo, el propósito se ve truncado por la muerte en manos de uno de sus conocidos, que trabajaba para el conservatismo. Ahora bien, en relación con la estructura la novela, y siguiendo a Kevin Alexis García, tiene un diseño paratextual que es, según el autor, “la relación que mantiene el texto con su título, subtítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, notas a pie de página, epígrafes y otras señales accesorias.” Hay pues, continuando con García, “una intencionalidad en el autor por articular todos los elementos que componen la novela en un sistema de representación”, que, en este caso, sería todo el sistema representacional judeo-cristiano, “es la tradición del martirio y sacrificio por excelencia la escogida para articular la obra” (2012, 115). Así, continúa García:

Cada uno de los epígrafes sugiere el horizonte narrativo del capítulo en que se inserta. En el capítulo 1, *La noche del fuego* el epígrafe dice “*Mirad y ved si hay dolor como mi dolor que ha venido*”. Es en esta parte donde Antonio Gallardo [el personaje principal] y Marcela [su esposa] observan que Ceylán ha sido destruido y las casas

arden en llamas, mientras María José, la hija, agoniza generando en ellos un gran dolor. Fuego y dolor son los ejes configurantes.

En el capítulo 2, *La noche del llanto* el epígrafe dice “*Abandonad toda esperanza. ¡Oh vosotros los que entráis!*”. En esta parte Cali, que representaba la esperanza del resguardo y la protección frente a los oprobios, se convierte en el lugar donde Marcela es asesinada y Antonio es gravemente herido por la masacre en la Casa Liberal. El personaje principal termina desarraigado, con su hija y esposa asesinadas, arrojado moribundo sobre el río Cauca. Llanto y desesperanza son los ejes configurantes.

En el capítulo 3, *La noche de la venganza*, el epígrafe dice “*Anda pueblo mío, éntrate en tus aposentos, cierra tras de ti tus puertas; escóndete un poquito, por un momento, en tanto que pasa la ira*”. [...] Antonio, como lo anticipa el epígrafe, está poseído por el deseo de venganza y se interna en las guerrillas del Norte del Valle donde terminará comandando un grupo de bandoleros, mientras intenta llegar hasta las guerrillas de los Llanos, un viaje en el que encontrará la muerte. Refugio, venganza y muerte son los ejes configurantes (2012, 116).

Esta parece una estructuración acertada de la novela de Caicedo. Una de las características más sobresalientes de la obra es la obstinación del autor por el detalle minucioso a la hora de describir las muertes y torturas. Este detalle ha hecho de la novela un “catálogo de las múltiples formas de muerte y de tortura” (Escobar, 1980, 43) de la época. Se trata de una violencia reconcentrada, con una lógica de aniquilamiento total y negación del otro (Sánchez, 1995, 40). Esto, junto con los hechos de la Casa Liberal y de Ceylán, catalogan la novela, casi de común acuerdo por los autores que la analizan, como un documento testimonial, histórico y sociológico, más que literario, “es [...] el ejemplo de las obras testimoniales y la denuncia, en los que la inmediatez de los sucesos, el dolor reciente o la rabia viva y la urgencia del testimonio difumina la intención literaria” (García, 2012, 114). Sin embargo, estos cuadros de muerte y dolor elaborados por el autor, que parecen tan excesivos —y podría pensarse que innecesarios—, que son foco de la crítica literaria, no sobrepasan los lindes de la representación:

“el exceso de violencia no proviene de la representación literaria sino de la realidad se intenta representar. Es el hecho histórico donde se ha desbordado la atrocidad [...]” (*Ibidem*). Por tanto no son casuales ni fortuitas estas escenas, el autor tiene la intención de denunciar, de mostrar, de comunicar, estas injusticias y violencia desbordada. Idea que por lo demás difiere de lo que García Márquez anota a propósito de este tipo de novelas de “la Violencia”, que el verdadero drama “era el ambiente de terror que provocaron esos crímenes. La novela no estaba en los muertos de tripas sacadas, sino en los vivos que debieron sudar hielo en su escondite, sabiendo que a cada latido del corazón corrían el riesgo de que les sacaran las tripas.” (1959, 12). Pero este punto se abordará con más profundidad en el capítulo siguiente.

Con estos apuntes sobre la estructura de la obra y sus características más relevantes, hay que advertir que la crítica literaria no ha sido muy condescendiente con Caicedo y su novela. Su valor literario es casi nulo y las fallas múltiples en la construcción del relato saltan casi a la vista para la gran mayoría de críticos, por su linealidad y escasa complejidad. Los personajes, por ejemplo, es un factor en que suelen estar de acuerdo aquellos críticos: son planos y pobremente caracterizados “para dar cuenta de la complejidad de la experiencia humana de la violencia colombiana” (Escobar, 1980, 92). Están dispuestos como títeres y son manipulados para resaltar la intención y las tesis del autor, es decir, la denuncia de las atrocidades de conservadores sobre liberales; no son, por así decir, dueños de su propia voz, sino heraldos de la voz del autor y su afán de testificar. Otra de las críticas más sobresalientes es el relacionado con el lenguaje que utiliza el autor para la narración, que no logra una representación fina del mundo que quiere representar. Es decir, la forma en que lo usañl, por ejemplo en los diálogos, no da cuenta de la idiosincrasia de los personajes —campesinos— y de la visión del mundo desde el campo. “Antonio Gallardo expresa unas reflexiones que evidencian un *alter ego* de la conciencia del

autor, y no del capital cultural propio de este personaje campesino” (García, 2012, 117); podría decirse que, con las elucubraciones morales a las que se ve sujeto el personaje principal, no habla —ni moraliza— el campesino vallecaucano obligado a dejar sus tierras por las problemáticas del momento, sino el médico capitalino con la obligación moral de no callar las injusticias:

Otra de las limitaciones que tiene la novela es el carácter moral [muy relacionado con las representaciones judeo-cristianas que se mencionan más arriba] y didáctico, casi ejemplarizante, que el autor da a todo el relato. Quiere mostrar todo lo que la violencia puede generar entre los hombres y los pueblos [...] y le inculca al lector a través de las reflexiones de los personajes o del narrador, valores que son para él la tabla de salvación, la única posibilidad de liberarse de la descomposición que llega con la violencia. Sus personajes expresan dolor moral por la pérdida de un mundo que se vivía antes (Escobar, 1980, 115).

Todos los aspectos aquí tratados de la crítica literaria a propósito de *Viento seco*, siembran una idea totalmente pobre y dejan mucho que desear en tanto el carácter artístico de la obra. Vale la pena aclarar que los autores que con tan aguzado sentido literario la condenan *como obra literaria*, la reivindicán, con la misma vehemencia de sus críticas, como un texto histórico y sociológico importante. Sin embargo, hay que decir que la obra de Caicedo es hija de su contexto histórico y de los ánimos impotentes frente a la realidad de un país que se desmoronaba a pedazos y sin remedio, en donde por cualquier medio había que denunciar y mostrar —poniendo en un segundo plano la armonía y belleza literaria— las injusticias y atrocidades cometidas por las autoridades, estatales y religiosas, para evitar el olvido.

3.2. *Marea de Ratas*

Editada en 1960 por Alberto Aguirre, *Marea de Ratas* puede considerarse una de las más representativas obras del Arturo Echeverri Mejía (Rionegro, 1918; Medellín, 1964), que fue uno de los autores que soportó los infortunios de la violencia, cuando ya retirado de su carrera militar, intentó fundar, entre 1950 y 1958, la hacienda Providencia en el bajo Cauca antioqueño, donde en varias ocasiones se vio amenazado de muerte, lo que lo obliga a volver a Medellín con su esposa e hijas. Es en este periodo donde escribe tres de sus obras: *Esteban Gamborena* (1951-1952?)¹³, *Marea de Ratas* (1960) y *Bajo Cauca* (1964), que se editarían años más tarde, ya instalado y en contacto más frecuente con el círculo de escritores e intelectuales en la ciudad (Alberto Aguirre, Gonzalo Arango, Carlos Castro Saavedra y Manuel Mejía Vallejo entre otros, de la tertulia literaria del Café Madrid).

La obra en cuestión exhibe —y el comentario parece acertado, pues el mismo autor afirma que era ésta su intención¹⁴— un “estilo directo, sin afeites ni sofisticación. El relato es claro, simple, pero expresivo y de una concisión rigurosa; y la descripción, austera y precisa. Es un texto desnudo, a la vista, con una gran fuerza interna, en el cual las acciones se encadenan y desenlazan sin sobresaltos y con armonía [...]” (Escobar, 1994, 90). Para dar cuenta de la violencia, narra la historia de una remota y pacífica aldea costera, en la que un día cualquiera llegan las tropas del gobierno para tomar el control administrativo y militar, y cuyas mayorías políticas eran del partido opositor al régimen. Sin embargo, a ninguno de los pobladores de esta

¹³ Novela publicada hasta 1996 por la editorial Universidad de Antioquia, dos años después que los comentarios de Escobar Mesa en la edición comentada de *Marea de ratas* que se toma como referencia aquí. De ahí que el autor se esté refiriendo siempre a ella como “novela inédita”.

¹⁴ Es lo que manifiesta Echeverri Mejía en el único reportaje que da, al poeta Oscar Hernández para *El Correo* 1960 (En: Escobar, 1994, 108).

vereda le importaba demasiado los asuntos políticos. Con todo, se instaura lo que el capitán (uno de los personajes principales, por no decir el protagonista) llama el “nuevo orden”: toma posesión de la alcaldía, sustituyendo al alcalde civil; cierra la pequeña escuela, transformándola en cuartel; toque de queda; asesinato selectivo y desaparición forzada a los miembros de la oposición. Todo en nombre y en defensa del gobierno de turno. El autor retoma esos aspectos tan característicos de la violencia colombiana para tejer su narración.

No obstante la crudeza de estas manifestaciones de la violencia, la obra los trata de manera particular. Por un lado, el autor toma distancia de la realidad que crea: no pretende ya hacer una denuncia furiosa ni directa a los horrores de la violencia, tampoco dispone de aquel tremendismo que impacta por el horror, y evita sermones con intención de moralizar¹⁵. En la obra “los actos de violencia operan como en una caja de resonancias; están allí como trasfondo, como parte de un escenario inseparable de lo narrado. Los actos y gestos de los personajes, el medio donde se desenvuelven y la atmósfera que los rodea están impregnados de un aire enrarecido de angustia y de terror que los consume lentamente” (Escobar, 1994, 78); y de este modo las imágenes suscitadas de los hechos violentos no son tan invasivos para el lector, sin por ello perder la potencia que los caracteriza. Incluso el mismo autor afirma que la obra, más que la violencia del periodo aborda “[...] el tema humano. Todas esas pasiones que forman la corriente de la vida [...]. La esencia de la novela es la suprema desesperación de los pocos buenos que restan y que son sumidos en el tremendo de los violentos”¹⁶. Por otro lado, esta falta de interés por parte de Echeverri Mejía de rendir testimonio, con el estilo de *Viento seco* por ejemplo, se notan claramente y a simple vista en la forma en que evita las referencias: el nombre de la aldea y su ubicación en el mapa no se mencionan; el protagonista es solo un rango —capitán— dentro

¹⁵ Cita de Alberto Aguirre (En: Escobar, 1994, 91).

¹⁶ Del mismo reportaje anteriormente mencionado.

de una jerarquía, se desconoce su nombre; y lo más evidente, se omiten los nombres de los partidos políticos en disputa, de sus dirigentes, de los cuerpos de la fuerza estatal y “otros informes relativos al contexto nacional” (Pineda, 2001, 129). Nuevamente, el autor apunta a este respecto que la violencia que narra “no se trata de una violencia que vive en alguna parte. Puede ser la violencia comunista, la fascista. Es la que está en todos los sitios y atenta contra el hombre de todos los sitios”¹⁷. Echeverri esboza situaciones y deja que su lector realice la identificación y la relación contextual como mejor le parezca.

Retomando ahora el carácter sencillo y simple, que se menciona más arriba, el autor logra materializarlo en el diálogo. *Marea de Ratas* es una novela en la que priman, sobre todo, los diálogos, y este parece, según la crítica, ser uno de los aciertos de la obra, que se constituye como un “[...] elemento estructural del relato, y elemento clave, desde el punto de vista técnico, para vivenciar el discurso de la violencia” (Escobar, 1994, 100). Esta forma dialogal otorga una voz propia a los personajes, revistiéndolos de una cierta autonomía y ayudando de esta forma a constituir unidades psíquicas particulares y bien diferenciadas, tanto del autor, como del resto de los personajes¹⁸. Para Kurt Levy, por ejemplo, el capitán es “el gran acierto psicológico”, pues se presenta en su naturaleza como un personaje “contradictorio, sensible, frustrado, acosado por sus temores patológicos y complejos de inferioridad”, “entre melancólico y trágico, preso en el dualismo fatal que rige su existencia” (1986, 30). De este modo, se manifiesta que, realmente, Echeverri Mejía no intentaba una denuncia visceral de la violencia, sino representar el drama humano en un contexto determinado; ninguno de sus personajes lleva estandartes políticos, ni

¹⁷ Igualmente de la misma entrevista.

¹⁸ Separación por ejemplo que no hace Caicedo, en tanto que sus personajes son portavoces de él mismo, como ya se vio; ni García Márquez, pues tres de sus personajes son casi indiferenciables, como se verá más adelante.

regurgita sermones moralistas; son de algún modo *víctimas* de una circunstancia particular, en la que cada uno desempeña su rol lo mejor que puede.

Sin embargo, aún con la precisión y espontaneidad con que están contruidos los personajes, algunos críticos, expresan ciertas inconformidades. En el desarrollo del análisis respecto a los personajes, Augusto Escobar cita a Hernando Valencia Goelkel cuando afirma que “en rigor, ninguno de los protagonistas individuales, y tampoco el pueblo como entidad colectiva y concreta, logra asumir una dimensión novelística convincente” (1994, 95). En la misma línea Levy apunta que algunos de los personajes tienen vida pero carecen de sutileza psicológica:

El cura es un personaje retratado sin simpatía alguna, acentuándose su fanatismo y su cansancio junto con el volumen de su abdomen [...] la caricatura panzuda del cura carece de vida [...] Juan Bergchem [el biólogo alemán que dejó todo para vivir tranquilamente en una aldea que no aparece en el mapa], cuya intervención abre y cierra la novela, me parece una sombra y el personaje menos logrado de la novela. Abrazando los elevados ideales de la Revolución Francesa y formulando bellos conceptos éticos y estéticos [...] el extranjero seguramente es la voz del autor. Ocupa un puesto marginal en la novela cuya originalidad descansa sobre la creación del fascinante capitán (Levy, 1986, 31).

Pero no existe un consenso de la crítica respecto a Bergchem, pues, para el escritor Adel López Gómez, es uno de los personajes más interesantes, “ya que representa un espíritu o especie de conciencia que sostiene el peso del relato” (Escobar, 1994, 94). Aún con las numerosas críticas, en general los personajes no son

Lineales, planos, hechos de una pincelada que los identificaría en toda la obra. Tienen rasgos singulares que, a veces, los hacen actuar de manera inesperada y sorprendente para el lector. Es a través de estos lineamientos, de los sentimientos y pasiones que los identifican, que el escritor esclarece el fondo humano y la individualidad de cada uno de

ellos. Son personajes que van y vienen, a veces como sombras evanescentes, que crecen o se esfuman con el rumor, como Juan o Nelly, el viejo alcalde o el capitán, y como el viejo cura; que están en las miradas o en las palabras ennoblecedoras o difamantes de unos y otros, pero que siempre mantienen su dimensión humana (Escobar, 1994, 96).

Una de las “fallas” de la novela, que vale la pena aludir, la proporciona Alberto Aguirre, refiriéndose al capítulo ocho. En este, el capitán, en su catre, recuerda los inicios de su carrera militar y la crueldad de los actos cometidos, estimulados por los jefes de su partido, en posesión del control estatal y los jefes de la iglesia católica, sin ningún atisbo de remordimiento por parte suya. A pesar de que en este capítulo se muestra el motivo de la soledad que le agobia y una condición que a su juicio resulta patológica —la homosexualidad—, que en pocas palabras ayuda a redondear la condición humana del personaje, es un bloque narrativo en que el autor excluye el diálogo, sustituyéndolo por una suerte de soliloquio que “rompe la unidad del texto, especialmente cuando el narrador olvida su medida y su posición como testigo observador. Incurrir en la descripción del horror de la violencia, aspecto que quería eludir Echeverri. Según Aguirre, este capítulo está de más. Es un lamentable bache en un texto que en su conjunto está bien logrado” (Escobar, 1994, 100). Pero en general, y a pesar de las críticas que puedan hacerse a la novela, es una, junto con un selecto —y más bien reducido— grupo de obras llamadas de la “violencia”, que logra capturar el drama que soportan tanto las víctimas como los victimarios en un contexto de conflicto armado. Echeverri logra representar la condición humana del periodo, o de la circunstancia, del que pretende dar cuenta.

3.3. *La Mala Hora*

Es esta la tercera obra del titán de las letras colombianas y latinoamericanas Gabriel García Márquez (Aracataca, 1927; Ciudad de México, 2014), y una de las primeras del gran corpus de novelas que abordan la “Violencia” con la intención de hacer literatura del fenómeno violento, más que testificar y denunciar la brutalidad de una violencia desbordada. Claro está que no se pierden los tintes denunciadores de la realidad que representa. Sin embargo, y como se mencionó más arriba en una cita del mismo autor, la novela aborda el drama de la violencia en aquellos que la sobreviven y que cargan con el recuerdo de la muerte de sus seres queridos y con el miedo de que ellos mismos pudieron y pueden todavía morir, más que en el recuento de muertos y la tanatomía macabra que caracterizan otras de este tipo. La novela ganó el premio Esso en Colombia en el año de 1961 y su primera edición fue en Madrid en 1962. Pero esta edición fue desconocida por el autor, y, descaradamente, el editor se permitió la licencia de modificar algunos términos y “almidonar el estilo, en nombre de la pureza del lenguaje”. En la edición de México 1963, que sale como originariamente se concibió la novela, sin modificación alguna, García Márquez en una nota aclaratoria¹⁹ apunta que es ésta la primera edición de la obra y no la de 1962.

La novela se desenvuelve en un pueblo caribeño bajo el régimen estatal conservador, si bien en un ambiente de relativa calma, con el recuerdo todavía vivo del terror que padeció algunos años antes —cuando las fuerzas estatales se tomaron el pueblo— y un estado de constante tensión política entre el alcalde (teniente) y el pueblo, con la promesa latente de más

¹⁹ De donde sale la cita anterior. Tomada de Lydia D. Herrera (1973).

sangre derramada. Lydia Herrera propone una estructura suelta y fragmentada que “responde a la intención del autor de narrar la vida cotidiana de un pueblo en un momento dado de su historia”(Herrera, 1973, 472); por otro lado comprende principalmente tres historias: la primera de ellas es la de los pasquines que publican los secretos, por lo demás bien sabidos, de algunos de los habitantes del pueblo; en segundo lugar está el diluvio que obliga a la gente más pobre a trasladarse a tierras más altas; y por último “las actividades del alcalde, que se relacionan tanto con la primera como con la segunda historia” (Herrera, 1973, 472). Así mismo

[...] la estructura de la obra está concebida en dos planos: la externa, que corresponde a la realidad inmediata y minuciosa en que se mueven los personajes, y la interna, que revela las motivaciones psicológicas que influyen en las acciones de los mismos. En su creación del plano externo el autor se vale de una visión episódica y fragmentada que abarca las tres historias que hemos señalado [...]

La faceta interna de la estructura se basa esencialmente en los temas que se suscitan mediante la creación de la realidad que hemos bosquejado en el párrafo anterior. Esta corresponde a la vida interior de cada personaje que revela sus actitudes y sus impulsos psicológicos. Dichos temas comprenden toda una gama de sentimientos y actitudes: celos, codicia, resentimiento, apatía, violencia, soledad y sensualidad. Los temas se vinculan al tratamiento colectivo de la obra porque el autor utiliza lo individual para crear una visión genérica de la realidad. Lo psicológico actúa como una carga subterránea que fluye y refluye con gran fuerza para imponer al realismo minucioso de la obra el elemento subjetivo que le da su mayor hilación y coherencia.” (Herrera, 1973, 472-473).

Una de las cualidades más notables de la novela es la manera como en ella se representa la violencia. Que, como ya se dijo, no es una violencia que se desborda a borbotones como la de Caicedo, sino, más bien, una contenida que tensiona hasta un punto inquietante las relaciones entre los personajes y que amenaza con estallar, pero no lo hace hasta el final del relato, donde el autor lo insinúa, manteniendo así la tensión. Y no lo hace porque encuentra una sutil válvula de

escape, a la que el autor recurre a ella con frecuencia para lograr la representación que desea: la ironía. En este sentido la ironía es una “expresión violenta e inteligente que indirecta pero en forma certera se vuelve críticamente contra los personajes que representan los intereses institucionales del poder político, económico y eclesiástico, [y] elabora literariamente una cierta atmósfera de la violencia que supera el realismo de la crónica de muertos tan común en la literatura de la violencia” (Escobar, 1980, 150). De esta forma, no sorprende que los personajes más sardónicos sean el médico, el dentista y el peluquero, aquellos que se podría afirmar, son los líderes de la oposición. Otro de los aciertos literarios de la obra, muy en concordancia con el artículo ya citado del mismo autor y la idea que expresa —y con la parte de la estructura interna que propone Lydia Herrera—, obedece a una suerte de construcción literaria de la psicología del miedo, del terror y del deseo de venganza, aspectos internos e individuales en relación al drama de la violencia, que en otras obras se aborda desde los acontecimientos externos y circunstanciales del individuo (Escobar, 1980, 18). Un ejemplo para ilustrar lo anterior, de entre los muchos que ofrece la novela, y que evoca este terror de manera perfecta, es el siguiente:

-Usted no sabe -dijo [el peluquero en una conversación con el juez Arcadio]- lo que es levantarse todas las mañanas con la seguridad de que lo matarán a uno, y que pasen diez años sin que lo maten.

-No lo sé -admitió el juez Arcadio- ni quiero saberlo.

-Haga todo lo que pueda -dijo el peluquero- por no saberlo nunca (García Márquez, 2014, 180)

No obstante estos aciertos literarios y la indiscutible importancia en las letras nacionales y latinoamericanas del autor, la obra no escapa al instinto depredatorio de la crítica. Una de estas críticas, es precisamente la estructura, tal como la menciona Herrera en el fragmento más arriba citado, “fragmentada y suelta”, la falta de cohesión y unidad en el relato. La “coherencia se

rompe fácilmente por el fin sorpresivo de unas historias y la irrupción de otras” —ya se vio que la novela cuenta como mínimo tres historias—; y el rasgo es tan marcado que varias fuentes coinciden en que la obra parece más una “suma de pequeñas anécdotas, historias o cuentos cortos” (Escobar, 1980, 179-180) o una “serie de episodios que se hallan entrelazados unos con otros de manera asaz floja [...]” (Volkening, 1963), que una novela tan bien estructurada y cohesionada como las demás del autor. Y el ejemplo en que coinciden las dos fuentes anteriores, es la historia de los pasquines —que bien podría decirse que es algo así como el hilo conductor de *La Mala Hora*—, que es una de las que mantiene la tensión a lo largo de la novela, la que “engancha” al lector y mantiene el interés, está bien lograda y su construcción es limpia. Sin embargo, la resolución de la historia resulta un poco problemática, pues da la impresión de que el autor necesitara zanjar el asunto rápidamente, de manera abrupta la historia concluye —se corta— con la culpabilidad de todo el pueblo por los pasquines pegados en las paredes, para dar paso a la muerte de Pepe Amador a manos de las autoridades administrativas del pueblo. Personaje del que, por otro lado, no se conoce nada sino hasta bien entrada la novela, y hace una aparición más bien repentina. Y de este modo sucede también con varias historias a lo largo de la novela: “la muerte de Pastor y la detención de César Montero [...]; la historia de los burros de don Sabas; la historia de la bailarina rusa; el dolor de muela del alcalde y su relación con el dentista; la historia de la vaca que llega putrefacta al pueblo a través del río; el pueblo que migró totalmente hasta con sus muertos; etc.” (Escobar, 1980, 179-180).

Hay un aspecto más respecto a “los puntos flojos” de la obra según la crítica que se debe mencionar, y corresponde a los personajes. Pese a que su configuración es acertada y “novedosa en la novela colombiana” según Escobar, dado que están estructurados desde diversas perspectivas —la del narrador (que es objetiva); desde el punto de vista de otro personaje (que es

lateral e igualmente objetiva); y desde su propio punto de vista (que es subjetiva) (1980, 158)— y a su acierto en la caracterización “rápida y lacónica”, llega sin embargo a un esquematismo que prescinde de los matices, y que no consigue una configuración total y fuerte (Escobar, 1980, 182). Los ejemplos a los que acude son a los del alcalde, que se presenta como una figura en exceso prepotente y que no tiene una contraparte antagónica que permita dimensionar su real poder y ver sus exactas medidas, por un lado; y por el otro el médico, el dentista y el peluquero, que se mencionaron arriba, son tan similares en su configuración, que no se logra saber quién es quién, “sus esencias personales se pierden en la identidad de su pensamiento y acción respecto al régimen” y, en conclusión, faltan los matices que logren diferenciarlos y darles una identidad propia (Escobar, 1980, 182).

No obstante las fuertes críticas que recibe la obra y el autor es lícito afirmar que es esta una de las novelas que hace una representación literaria de la violencia de una manera, si se quiere, más sutil y delicada; logra, a todas luces, captar de una manera acertada la psicología, tanto de un pueblo, como de un individuo, en un contexto tan difícil como lo fue la década de 1950 en Colombia.

4.4. *Cóndores no Entierran Todos los Días*

Como ya fue dicho, esta obra, que si bien aborda la temática de la “Violencia”, no entra en ese gran corpus de novelas con la misma temática escritas entre aproximadamente 1949 y

mediados de la década de 1960. *Cóndores...* hace su entrada en la escena literaria nacional en 1971, cuando ya la crispada marea del conflicto liberal-conservador se había reposado y el escenario literario lo ocupaban el llamado *boom* y García Márquez con su gran obra, y no ya aquel desesperado afán de testimonio y denuncia que se manifestó en la gran mayoría de aquellas “novelas de la violencia”. Sin embargo, Gustavo Álvarez Gardeazábal (Tuluá, 1945) fue uno de los autores que, siendo un niño, sufrió las vicisitudes de la época del conflicto bipartidista. La novela, en palabras del autor, “surgió de la vivencia infernal de mi infancia en las calles de Tuluá, en pleno rigor de la violencia política que azotaba a Colombia entonces” (Gardeazábal, 1994, 7). Este hecho coloca a *Cóndores...* en el horizonte de la narrativa de la violencia que ocupan sus antecesoras escritas durante el periodo, y en general con una buena acogida (en 1984 se hace una adaptación al cine dirigida por Francisco Norden).

En *La novelística de la violencia en Colombia* —su monografía para titularse en licenciatura en Letras, 1970—, Gardeazábal hace una suerte de revisión crítica de unas treinta novelas, escritas entre 1950 y 1970, a propósito del fenómeno de la violencia, donde, en primer lugar, propone una categorización en términos estéticos para este corpus: la primera categoría es la de *recuento*, siguiendo la de *búsqueda*, y finalizando con los *consagrados* (sólo se mencionarán, sin profundizar en ellas por cuestiones de propósito). En segundo lugar, llega a la conclusión (que sí interesa más al propósito) de que, hasta la fecha, no se había producido una novela representativa o cumbre, que estuviera en el medio óptimo entre la elaboración estética y la representación histórica (Montaño, s.f., 1). En palabras del autor,

No habrá una novela de la violencia que recoja todo el periodo y lo vuelva trascendente [...], hasta que no se rescaten esos valores mínimos de apreciación estética en medio de lo que todos consideran una vergüenza nacional. Hasta que no se tome una conciencia exacta para que el fenómeno ni apasione ni aleje. Para ello el

autor debe haber sentido la violencia, estudiado detalladamente sus frutos y consecuencias y logrado de todo ello una visión objetiva capaz de ser fabulada. Antes de llenar estos requisitos no se producirán sino obras iguales o peores que las aquí analizadas (en: Maritza Montaña González, s.f., 2)

Cóndores... aparece un año después de *La novelística...*, con unas características que tratan de cumplir con estos requerimientos²⁰. La obra se presenta sin división alguna en capítulos o partes y en una prosa exenta de diálogos, pues el autor encuentra este sistema desembarazado y libre de todo estorbo, para dar cuenta del ambiente que quería representar (Álvarez Gardeazábal, 1994, 8).

La narración toma como hilo conductor la vida de León María Lozano, el Cóndor, jefe de los *pájaros* que operaron en todo el departamento del Valle del Cauca y principalmente en Tuluá. Desde su niñez, hasta la muerte, la novela cuenta cómo este personaje realiza una suerte de bruscos giros: de vendedor de quesos a héroe del pueblo al evitar que la turba liberal quemara el colegio de sacerdotes, con otros dos hombres y un taco de dinamita el día que asesinaron a Gaitán, y de aquí transmuta nuevamente a el mítico asesino que jamás cargó un arma o mató a alguien. Hombre en extremo devoto, correcto en todas sus maneras y furiosamente fanático del partido conservador. Hay, por otro lado, en la obra, un sutil entramado de hechos históricos y ficticios. Este artificio literario, el autor lo logra haciendo constante referencias a lugares, personas y calles tuluéñas reales, para reforzar el aire verídico de la novela. Este intento de referir la realidad, lleva consigo la intención de memoria y de no olvido de Tuluá y de Colombia, abiertamente expresado en la nota de la edición de 1984: “puse para siempre en las letras de un libro la historia que se le ha ido olvidando a la patria [...]” (Álvarez Gardeazábal, 1994, 8). En

²⁰ Si lo logra a cabalidad o no es tema para otra monografía.

términos generales, la novela ha adquirido una potencia tal que es una fuente frecuente para los estudios a propósito de “la Violencia” por su cercanía con los hechos realmente ocurrido en Tuluá, al punto de convertirla en una referencia casi obligada. En el tratamiento del hecho violento la obra es franca a la hora de dar cuenta de las muertes, sin por ello entrar en detalles excesivos y macabros, se enfoca más bien en reproducir el ambiente del pueblo, aspectos religiosos y culturales, las costumbres (Pineda, 2001, 226).

En cuanto a los personajes, siguiendo el ensayo de Montaña,

Representan los matices de al menos tres aspectos: social, económico y partidista. Es claro que el autor se esforzó por dibujar un pueblo a color, no en blanco y negro. Los personajes, salvo los pájaros, no son ni buenos ni malos, incluso el mismo León María Lozano, que siendo un personaje legendario, héroe de un día y verdugo por cinco años, no es presentado como el malo de la historia, es simplemente descrito como un ser humano con cualidades notables y defectos temibles. El repertorio de personajes de la novela abre el abanico de posibles actitudes frente a la Violencia (s.f., 7).

Este aspecto le da un aire de objetividad al tratamiento de la violencia. Sin embargo, la característica más sobresaliente de la obra es la construcción y el tratamiento que se hace del Cóndor León María Lozano, haciéndolo protagonista, siendo él un victimario. Este rasgo difiere del resto de las novelas del mismo tipo que procuran hacer un cierto tipo de tributo a las víctimas y una fuerte acusación a los victimarios (Montaña, s.f., 12).

4. EL VICTIMARIO Y SU VÍCTIMA: REPRESENTACIONES LITERARIAS

Como se definió en uno de los capítulos anteriores, la relación social mediada por la violencia —el hecho violento—, tiene como eje fundamental la intervención de dos agentes: el primero, en un rol activo, el victimario, que desencadena y descarga su violencia sobre otro individuo; el segundo, por contraposición pasivo, la víctima, es el depositario de esa violencia, la recibe y la padece. Aunque ya se había afirmado que ambos son caras de una misma moneda, inseparables, inexistentes uno sin el otro, pueden, no obstante, caracterizarse de manera particular. Dicho de otro modo, hay maneras específicas de *ser* tanto victimario como víctima, que dependen, claro está, del momento histórico, lugar, preferencias a la hora de ejercer la violencia, formas de tramitar con el dolor y dar sentido a la violencia y demás; que a su vez dependen del entramado simbólico e imaginarios de cada sociedad, valga decir, de su cultura. En Colombia, a finales de la década de 1940 y durante toda la de 1950, la mayor parte de la violencia partidista, si bien era orquestada desde las grandes ciudades por la burocracia gubernamental, se desarrolló en las zonas rurales y pueblos donde las mayorías campesinas estaban inmersas en una economía de subsistencia, cuya principal característica era el aislamiento de los grandes centros urbanos y el abandono por parte un gobierno absolutamente centralizado; la falta de educación y el analfabetismo y la profunda fidelidad al partido político al que se vinculaban por herencia familiar completan el ese cuadro de características planteado por María Victoria Uribe (1990, 27-28). Tanto la víctima como el victimario, en la Colombia de 1950, comparten este complejo cultural campesino. Y dichas formas campesinas tienen un imaginario propio de la violencia, una forma de incorporarla, emplearla y relacionarse con ella. Pero no son estos fenómenos propiamente dichos sobre los que versan estas páginas, sino, más bien, las maneras que la literatura tiene para representarlos.

4.1. *Viento seco*

4.1.1. El depredador expandido

En principio esta obra se presenta como la más excesivamente violenta de las cuatro novelas del corpus, en términos del tratamiento que hace de la violencia. Sus formas detalladas a la hora de describir el instante del hecho violento mismo —es decir, la violencia reflejada directamente sobre los cuerpos donde existen solamente dos cuerpos, un machete y toda la imaginación de que es capaz un hombre— elaboran una imagen de extremos en sus actores. De esta manera, se descubre una suerte de “malabarismo” en la forma del texto que enaltece a la víctima por medio de la grandilocuencia y minuciosa calificación del victimario, o más bien, de sus acciones. De hecho, esta parece ser la función del victimario en la novela: dotar de una cierta sacralidad a la víctima sufriente. En la obra, el victimario ejerce con toda plenitud el poder que se le otorga *sobre* el cuerpo del *otro*.

Como se vio en el capítulo anterior, la novela está enmarcada en el sistema representacional cristiano y con una fuerte carga moralizante. Si se parte de este hecho, entonces los agentes que intervienen en el acto violento —siempre dentro de los límites de la obra— se polarizan inmediatamente, cayendo en las categorías de “lo que es bueno” y “lo que es malo” en el horizonte de la moral judeo-cristiana²¹. Así, este victimario es colocado en el borde que representa el mal, y la obra aprovecha cada oportunidad para recalcarlo de manera insistente y de cualquier modo posible. Se les atribuye, pues, características reprobables moralmente tales como

²¹ Sin embargo, las categorías de “lo bueno” y “lo malo” son absolutamente relativas y difíciles de establecer con precisión en este periodo de violencia política -si se piensa el fenómeno desde fuera del marco en que se circunscribe la novela, pues de otro modo, tales límites son claramente identificables-, pues tanto liberales como conservadores se consideraban a sí mismos “buenos” y a sus antagonistas “malos”. Es precisamente esto lo que justifica el acto de violencia. En este punto conviene recordar lo que propone Guerrero (2009) a propósito de la crisis del *ethos*.

asesinos, pillos o lúbricos. Sin embargo solo esto no basta para la elaborar la separación precisa y definitiva entre “lo bueno” y “lo malo”. Es preciso estirar, si se quiere, estas características hasta el extremo. Es en este punto donde radica la fuerza de la obra en lo que respecta a los agentes que intervienen en el acto violento. La víctima aquí, es sufriente al extremo y el victimario sabe cómo procurar tal extremo de sufrimiento. Este, en el paroxismo del acto, se sabe poseedor, amo y señor del cuerpo de aquella.

Pero para hacer una aproximación al victimario en *Viento seco*, primero hay que hacer unos apuntes contextuales, partiendo de la única fecha que se menciona en la novela: 22 de octubre de 1949, el día de la muerte de Marcela en la masacre de la Casa Liberal. Para 1949, el Estado estaba en manos del gobierno conservador de Mariano Ospina Pérez, primer presidente conservador después de 16 años de gobierno liberal. En esta lucha intestina e histórica entre ambos partidos por mantener el poder, el conservatismo no estaba dispuesto a devolver el cargo presidencial después de década y media sin ostentarlo. En un país de mayorías populares liberales y con un candidato tan fuerte como Jorge Eliécer Gaitán, las pequeñas élites conservadoras debían hacer y efectivamente hacían lo que fuera para mantener el “trono”. Después de la muerte de Gaitán, los ánimos políticos iban en creciente ebullición, y en 1949 comienza lo que Germán Guzmán llama la *primera ola de violencia* (1968, 73). Dado que es año de elecciones presidenciales, el conservatismo necesita estabilizar su poder, pues no parecía todavía muy estable; esto lo confirma el triunfo liberal del 5 de junio del mismo año en las elecciones para la Cámara de Representantes (Guzmán 1968, 73). Ante esto y las amenazas del candidato presidencial Laureano Gómez al presidente titular Ospina Pérez²², “irrumpe por doquier una policía amaestrada y feroz, con la consigna de diezmar los efectivos electorales del

²² “O me da un margen de absoluta seguridad de que no habrá la más mínima posibilidad de que yo salga derrotado, y acepto; o no acepto y me voy y lo denuncio a usted como a un presidente traidor a su partido” (Guzmán, 1968, 73)

partido liberal. En tal virtud se decomisan cédulas, se encarcela y se asesina” (Guzmán 1968, 73; la cursiva es mía). Tales hechos dieron como resultado la renuncia, por falta de garantías, del liberal Darío Echandía a la candidatura a la presidencia, beneficiando al partido conservador al quedarse solo en las urnas Laureano Gómez. Tras su posesión, la violencia hizo sino ir *in crescendo*.

Esto propone al victimario como un agente —el brazo armado— del Estado, aquel que posee el poder de las armas y puede ejercer la fuerza “legítimamente”: la policía y el detectivismo. Existe también un tercer elemento civil, al que se le otorga igualmente este “derecho” de ejercer la violencia y en el que se apoya la institucionalidad administrativa del país: las cuadrillas chulavitas²³. Con estos antecedentes la novela comienza definir su victimario como agente del Estado, aquel que está obligado a velar por el bienestar del pueblo pero que no lo hace, sino todo lo contrario, violenta aquello que debe proteger. Y si bien cualquier tipo de violencia de la fuerza pública contra la población civil, por insignificante que sea, es ya de por sí excesiva, la obra lo lleva al total extremo, por tanto es necesario que el victimario-representante estatal tome por completo a la víctima, se adueñe de ella y finalmente la reduzca a nada, la aniquile. Para este propósito la novela dota de un carácter depredatorio al victimario: siempre al acecho y dispuesto a la muerte. De esta forma, a lo largo del texto se encuentran imágenes como la que sigue: “‘Lamparilla’ impartió sus órdenes y los *chacales cayeron sobre sus presas*. Y empezó de nuevo la matanza... Cada cual quería meter sus manos en la víctima escogida,

²³ “[...] A raíz del asesinato de Gaitán, la policía de Bogotá se sublevó y se sumó a los revoltosos. Ello llevó al gobierno de Ospina Pérez a reclutar, en regiones del norte de Boyacá fieles al partido conservador, contingentes de policía chulavita —nombre de una de las veredas de procedencia—, los cuales fueron desplazados desde la capital hacia varios departamentos como el Valle del Cauca y el Tolima, zonas donde el gaitanismo era muy beligerante. El enlace entre estos policías, desconocedores de la región, de sus gentes y de las veredas liberales donde debían eliminar a ciertos individuos, fueron los caciques conservadores y algunos terratenientes. / Los chulavitas se dedicaron a hostigar a los liberales llevando a cabo varias matanzas colectivas. Estas tempranas masacres (1948-1953), revisten una enorme crueldad e inician [una] cadena de retaliaciones [...]” (Uribe, 1990, 53-54).

maniatada o impotente” (Caicedo, 1954, 69; la cursiva es mía). En esa imagen, la naturaleza depredadora del victimario se detecta a primera vista.

Ligada a esa figura de *chacales-depredadores* está la facultad de ejercer con su violencia la mayor cantidad de sufrimiento posible, característica que por lo demás es la más recurrente a lo largo de la obra. Página tras página se desarrollan cantidades de formas de producir y prolongar el sufrimiento de la víctima, desde la humillación²⁴ y la flagelación, pasando por amputaciones, hasta violaciones y desventración²⁵. En todo caso, la muerte de la víctima, siendo evidentemente uno de los objetivos del victimario, no parece pues el objetivo principal en el acto violento de *Viento seco*. El acto violento aquí va más allá de eso: el victimario, en primer lugar, hace consciente a la víctima de su propia destrucción; la víctima *tiene* que ser testigo de su castigo, como propone Guerrero (2009, 131). Y esto se debe a que es culpable en su naturaleza misma²⁶ y necesita ser informada de esta culpabilidad y, sobre todo, entenderlo. Si se vuelve sobre la idea de la corrupción del *ethos* de Juan Carlos Guerrero —tratada en el marco teórico—, el asunto se aclara un poco. Si el *ethos* de la víctima es uno en decadencia y crisis, identificado en este caso con todo lo que está ligado al partido liberal, esto hace del victimario un agente que trata de corregirlo y restituirlo nuevamente a lo que *debe ser* por medio del acto violento. De cierto modo es un representante del orden "legítimo", y esto —desde su perspectiva— justifica

²⁴ “‘El Chamón’, chulavita negro como el ave que le había dado su nombre, defecaba en la boca de un agonizante” (Caicedo, 1954, 60)

²⁵ “Como la madre estaba embarazada, le dieron una gran cuchillada en el vientre por la cual salió el feto de seis meses, que pataleaba” (Caicedo, 1954, 110).

²⁶ Esta culpabilidad de la víctima parece estar flotando en la atmósfera de la novela de principio a fin; sin embargo, hay un aparte que la hace particularmente evidente. En el retén que se encuentra Andrés Castro mientras lleva a Antonio y a Marcela hacia Cali, después de la masacre de Ceylán, un policía les pide identificarse; después de saber quiénes son, continúa de la siguiente manera:

"-Salgan todos- ordenó- quedan detenidos

- ¿Por qué? - inquirió don Andrés al tiempo que abría la puerta del automóvil y se desmontaba.

-*Porque ustedes son los revoltosos de los que atacaron las autoridades anoche.*" (Caicedo, 1954, 94; la cursiva es mía).

su violencia. En segundo lugar, el victimario se complace y deleita en la violencia que inflige sobre la víctima. Sofsky lo plantea así:

La masacre estimula a los que la perpetran. Estos quedan como electrizados. La apariencia de frialdad e insensibilidad es engañosa. Interiormente la pasión los anima y los posee. Febrilmente van de una casa a otra para descubrir todos los escondrijos. Descerrajan las puertas, buscan en las habitaciones, miran el armario, bajo la cama y en la despensa. Clavan el sable o la bayoneta en los montones de heno del establo. El deseo de cazar a alguien los agujonea. Nadie debe escapárseles, y si han descubierto a alguien lo matan en el acto. Cada éxito, cada nueva eliminación, cada nueva idea que se les ocurre aumenta su excitación. Pero la sed de sangre y el placer de matar no brotan de ninguna imagen negativa de sus enemigos. El odio o la cólera no son condiciones necesarias de la matanza. Es la acción misma la que los cautiva, la sensación de la propia fuerza, la experiencia de ser capaces de todo. El deseo de traspasar todo límite, de soberanía, encuentra plena satisfacción. (2006, 183)

Evidentemente, en los apartes que describen el acto violento en la obra el victimario encaja perfectamente en la caracterización de Sofsky. La cuadrilla de “Lamparilla”, por ejemplo, es presa de una suerte de paroxismo en la matanza de Ceylán²⁷, haciendo apuestas y riendo mientras van de una víctima a otra con ansias carnívoras. O mientras demostraban su hombría —que como es costumbre se demuestra entre desafíos y jolgorio— acrecentando la crueldad del

²⁷ “Cinco agonizantes sacaron fuerzas y corrieron enloquecidos, dando alaridos e iluminando como enormes bombillas la plaza [estaban en llamas]. Los policías rieron a carcajadas, divertidos por la fantasía del espectáculo. ‘Lamparilla’, con una sonrisa en los labios, sacó su revólver y de una sola ráfaga de cinco disparos dio muerte a los cinco fugitivos. ‘Pájaro Azul’ se acercó y le dijo:

-Oiga jefe, la próxima vez déjeme ensayar a mí. Le apuesto quinientos pesos a que también me los bajo a todos sin apuntar.

-Bueno- contestó ‘Lamparilla’, van los quinientos pesos” (Caicedo, 1954, 65).

acto²⁸. El mismo patrón se sigue en el exterminio del pastor Davison y su familia (Caicedo, 1954, 110-112); y también en la tortura de Antonio Gallardo, en la que, tras toda una extensa lista de suplicios, “[...] venía lo mejor para ellos [los perpetradores]: los disparos al blanco vivo y móvil, que se sacudía en espasmos.” Se lee en la novela que “*eran felices y sentían erotismo sádico con el dolor humano* porque los hombres que van al crimen y permanecen en él sienten placer con el exterminio y la muerte, con la tortura y la destrucción”²⁹ (Caicedo, 1954, 130; la cursiva es mía). Redondeando la idea entonces, para el victimario la muerte de su víctima pasa a un segundo plano, no es principalmente matarlo lo que desea: su objetivo es prolongar el sufrimiento para hacerla consciente de su naturaleza corrupta, y en la exacerbación de este castigo estalla en una especie de fascinación por la acción depredatoria que efectúa; esto último más como consecuencia de su actuar que como fin mismo en la masacre.

Hasta este punto se han caracterizado los procedimientos de tres de los elementos que componen el conjunto de victimarios: la policía y el detectivismo, que representan la fuerza estatal legítima; y las cuadrillas chulavitas, una suerte de fuerza civil paramilitar. Sin embargo, hay un cuarto agente en el colectivo victimario de *Viento seco*, que es todavía más devastador, si cabe, que los ya descritos: la Iglesia católica. Como se sabe, esta tomó partido en la lucha política del país al serle restituidos todos sus derechos en la Regeneración (véase apartado 2), y al formar parte fundamental del programa conservador en el siglo XX. Pero cabe resaltar que no solamente los que se identificaban con la bandera del conservatismo eran católicos. Históricamente el país se constituye como católico, por tanto, es posible decir —y permítase la hipérbole— que hasta el más recalcitrante liberal, si no era practicante católico, sí era creyente

²⁸ “¿Qué dirían los otros? ¿Cómo aguantar las cuchufletas si no intervenían? Era menester encarnizarse para tener fama de macho. El más cruel era el más hombre” (Caicedo, 1954, 69-70).

²⁹ Como es observable, esta explicación para la satisfacción del victimario en el sadismo y la excesiva violencia es una de las muchas pinceladas moralizantes que contiene la obra.

católico; y aunque querían quitarle poder político, y hasta económico a la Iglesia, esto no intervenía con su fe. Si esto es aplicable a las élites liberales de la primera mitad del XX, que eran más educadas, cuánto más no se aplica a las comunidades rurales “cristalizadas” —si se quiere— en la tradición, que en lo único que difería una de otra era en la filiación política.

Este tomar partido de la Iglesia en la lucha por el poder político, sin duda la convierte en uno de los actores activos de la misma. En el caso de la obra, está convertida en un victimario, que si bien no alza el machete para arrebatar una vida, sí aprueba el martirio de las víctimas. De esta forma aparecen varios pasajes en la novela donde se muestra a un sacerdote casi en éxtasis en el clímax de la masacre³⁰. Este mostrar una Iglesia corrupta puede tomarse como parte de la estrategia de estirar las categorías, que más arriba se menciona, para resaltar las características moralizantes de lo que es “bueno” o “malo”. A tal punto llega, y este puede decirse que es el extremo último que alcanza la obra para su propósito, que coloca en una misma escena a la Iglesia católica y a la magia negra, que es la antítesis de aquella, y ninguna de las dos se estorba, por así decir. Esto ocurre en el capítulo cuarto de la primera parte, donde se describe la matanza en el puente de los prisioneros que tomaron de Ceylán. Una de las escenas comienza con “la Hiena”, quien oficiaba un rito de magia negra con su respectivo sacrificio humano, el cual concluye, al final del párrafo, con la ingesta del corazón de la víctima (Caicedo, 1954, 70-71). El párrafo que sigue a esto concluye como se menciona en el pie de página once: el sacerdote católico bendiciendo el conjunto de la masacre, como oficiando su propio rito. Al colocar en un mismo plano dos polos que normalmente deberían estar en límites opuestos, y esto en el orden de

³⁰ “Los motores fueron puestos en marcha y los vehículos empezaron a desplazarse. Del segundo cayeron al suelo dos hombres que el de atrás trató de espichar con sus ruedas. Apenas se vió saltar el carro. No se oyó nada. Uno de los aplastados, mal cogido, quedó con vida. Un ‘jeep’ en el que viajaba de pasajero un sacerdote volvió a atropellarlo. El cura se asomó y le dio su bendición. (la pira humana de la plaza y las antorchas vivas también habían recibido la bendición sacerdotal)” (Caicedo, 1954, 66-67). Después de llevar a este resto de gente en los camiones, los descargan en el puente, donde nuevamente comienza la masacre. Allí “[...] el cura bendecía desde un altílo y en su mirada resplandecía la luz fervorosa y mística del oficiante de un rito sagrado” (Caicedo, 1954, 71).

lo religioso —aspecto de envergadura vital en cualquier sociedad—, la novela plantea un serio problema moral, y un orden de cosas trastocado. El victimario, aquí, posee el control, lo que representa el “absoluto mal” en el imaginario judeo-cristiano en que está inmersa la obra, es omnipotente, domina y se filtra por cada rincón del relato. Sin embargo, no es más que un medio para llegar a otro fin, lo que conduce directamente hacia la víctima.

4.1.2. La nulidad que reivindica

El caso de la víctima es contrastante —naturalmente— con su opuesto a lo largo de la obra. Sería complicado señalar un victimario particular que conserve su presencia a lo largo de la novela, por lo que es factible indicar que el victimario de *Viento seco* corresponde a un colectivo, más que a un individuo. Cosa contraria al caso de las víctimas. Estas son reconocibles —individualizadas— en la extensión de la novela, y sus nombres son recurrentes. De hecho, la víctima por antonomasia es el protagonista: Antonio Gallardo³¹; este nombre es la columna vertebral de la narración de la víctima. Circunscrito, claro está, dentro de una colectividad victimizada mucho más grande, como lo son por ejemplo los habitantes de Ceylán y la familia de Antonio o los refugiados de la Casa Liberal. Hay que acotar, para comenzar el análisis de la víctima, que este colectivo corresponde a comunidades rurales, pequeñas y aisladas, dependientes, como dice María Victoria Uribe (1990, 27-28) de una economía de subsistencia. Este es el primer rasgo reconocible de la víctima, no sólo en *Viento seco*, sino también en las otras tres novelas que aborda este texto.

³¹ Se podrían incluir a Marcela y a Cristal, sin embargo estos dos personajes hacen parte del círculo estrecho de relaciones del personaje principal y en su condición de víctimas comparten el sufrimiento. No obstante esto, no deja de reconocerse cierta relevancia de las dos mujeres dentro de la novela. Pero se toma como referente de la víctima a Antonio Gallardo porque es el personaje que conserva su condición desde el principio hasta el final de la novela.

Sin embargo, como “marca” propia de la novela, y como en el caso del victimario, la víctima tiende a los límites extremos de la categoría, incluso aún más que su contrario. En este sentido, en el desarrollo del acto violento —y sobre todo después de sobrevivirle— la víctima no es dueña de sí, no se pertenece, es usurpada por completo, desde los límites de su piel hasta lo más profundo de espíritu. Sin embargo, aunque el acto de violencia pueda reflejarse en el espíritu de las víctimas —Marcela es un buen ejemplo—, este es en primer lugar *corporal*. Todo el sufrimiento que se deposita en la víctima, se deposita a través de su cuerpo, despojado de sí mismo. Para este efecto la novela dota al victimario con todo un inventario de procedimientos que prolongan la muerte en el tiempo y socava hasta los cimientos a la persona que los sobrevive. Siendo así, Antonio Gallardo se constituye como la “gran víctima” de la obra, es decir, es receptáculo de todos los procesos victimizantes que la obra propone. Si bien la mayor parte de lo que podría considerarse víctima en *Viento seco* sufre su condición de una forma u otra —siendo las más comunes el destierro o la masacre—, en Antonio confluyen todas las formas de victimización. No es suficiente con que sea víctima una sola vez, sino que tiene que serlo dos, tres, cuatro veces; hay que extender la categoría hasta más allá de los límites que el cuerpo y el espíritu puedan soportar para captar la empatía del lector por ese ser que sufre lo inimaginable, y transmitir así el mensaje moralizante y la denuncia que pretende la novela.

Aquí cabe revisar con algo de detenimiento el proceso de victimización del señor Gallardo, aprovechando que es el protagonista y por tanto el personaje mejor logrado; y en una segunda instancia, puede afirmarse que en su victimización se condensan las demás víctimas de la novela, por tanto es, en este sentido, la representación literaria más clara de la víctima en esta obra. Hay pues que comenzar diciendo que Antonio, campesino, habitante de la vereda de Ceylán, es despojado de todo, excepto de su esposa. En la masacre que inaugura la obra, el

protagonista encuentra todo su mundo envuelto en llamas y ahogado en sangre: su casa destruida, sus padres torturados, su hija violada. Todo lo que conoce ya no existe como lo conoce. La huida a la ciudad se presenta entonces como la única opción para salvar la vida. Es este desplazamiento, esta pérdida de todo, lo que representa la primera victimización de Antonio, donde se comienza a dibujar en el mundo interno de la víctima “un dolor sin lágrimas” (Caicedo, 1954, 115), sentimientos profundos de desesperación, impotencia y rabia. El silencio se hace insondable ante el desarraigo y la muerte de familiares cercanos.

Pero como ya se dijo, no es suficiente con el desarraigo de la familia y de la tierra. Hay que extender a la víctima todavía más y seguir victimizándola. Hay que quitarle lo único que le queda: en el caso de Antonio, su esposa. Por tanto, el personaje es víctima, por segunda vez, de la masacre en la Casa Liberal, donde muere su esposa y es capturado por los perpetradores. Es aquí donde la víctima queda despojada de absolutamente todo. Ya, en este punto, Antonio Gallardo es fragmentos —de cuerpo y de espíritu—. No es dueño de sí mismo, es todo presa de victimarios y está a su entera disposición e imaginación. Y por la evidente recurrencia del acto violento desbordado, excesivo e hiperbólico a lo largo de la novela, puede pensarse que la víctima es más que todo *cuerpo*. Cuerpo humillado, cuerpo mutilado, cuerpo asesinado, cuerpo deformado, cuerpo despojado. A todo esto —y contra todo pronóstico— Antonio sobrevive, y apelando al deseo de venganza se enrola en un grupo guerrillero para equilibrar la balanza, mientras llega al Llano con sus grandes movimientos revolucionarios, que es su propósito final. Esta última parte de la obra se muestra como esperanzadora, como la oportunidad no de venganza, como pretende el personaje, sino de justicia. Aquí se presenta una víctima que vuelve a vivir por un propósito, de cierto modo una víctima que deviene en victimario —historia bastante común en los hechos de violencia del país—, pero con una justa causa. Este “victimario-

víctima” sin embargo, es más como un castigador que como un depredador; más como un agente de la violencia que pretende equilibrar la balanza y buscar justicia que como alguien que quiere sacar provecho. Y así mismo se muestra el gran movimiento de las guerrillas del Llano, como la única opción razonable para alguien que ha sido victimizado hasta extremos indecibles. No obstante, esta nueva esperanza se ve truncada —victimizando por tercera vez al personaje— por los poderosos tentáculos de que está dotada la figura del victimario: antes de iniciar el viaje que lo llevaría hasta el Llano, Antonio es asesinado finalmente por el detectivismo. Lo que en últimas devela finalmente a una víctima sin opciones, absolutamente reducida y anulada.

Es pertinente retomar ahora la corporalización de la víctima. En el marco moral cristiano en que se incrusta la obra, el sufrimiento adquiere una simbología importante. Para los que sufren y lo hacen con abnegación y aceptación, el reino de los cielos está ganado: “bienaventurados los que lloran, porque ellos recibirán consolación” (Mateo 5, 4). El sufrimiento que la víctima tiene que sobrellevar la reviste de cierta *sacralidad*. Este carácter es compartido por todas ellas. Se percibe en la atmósfera de la obra y en dos personajes meramente enunciados, sin una historia dentro del relato salvo la de su martirio, es particularmente acentuada. María José, la hija de Antonio y Marcela, a sus escasos cinco años muere en los brazos de sus padres después de ser violada en la masacre de Ceylán. Ella condensa, en su indefensión e inocencia, la indefensión y la inocencia de todas las víctimas del texto. El segundo personaje es el pastor protestante Davinson —llamado “santo” en un par de ocasiones por Roberto Gómez, aquel que relata su tortura a Antonio (Caicedo, 1954, 110-111)—, quien, recitando el salmo 23, se entrega a sus verdugos aceptando el suplicio sin modular queja alguna ante la exacerbación del dolor. Es pues esta sacralidad que otorga en primer lugar el sufrimiento —físico sobre todo, en este

caso—, y en segundo lugar la obligación de llevarlo, lo que coloca a la víctima en el extremo de “lo bueno”.

Cabe preguntarse aquí, ¿por qué si el *ethos* de la víctima es corrupto y el victimario intenta corregirlo, esta se ubica en el lado del bien en el imaginario judeo-cristiano de la obra? La respuesta se encuentra en el orden trastocado de cosas que se menciona más arriba y en la intención moralizadora de la obra. Este problema se puede plantear en los términos de Guerrero: del mismo modo que el victimario corrige un *ethos* corrupto por medio del castigo de la víctima, de su reordenación corporal, la novela trata de mostrar la corrupción del *ethos* del victimario poniendo en el plano de maldad lo que debería ser “bueno” —los agentes estatales, por ejemplo, que su deber es salvaguardar a la población civil; y sobre todo la Iglesia y sus sacerdotes—. De esta forma se realiza una suerte de giro en el que el *ethos* corrupto de la víctima, en un primer momento castigado por el victimario, es reivindicado por la novela por medio de lo que pretende ser la verdadera corrupción del *ethos* representada en el conjunto de los victimarios, cuyo extremo último es la ubicación en el mismo plano del rito católico y el rito satánico. Así, la víctima termina envuelta en un halo de sacralidad, mediado por su castigo, corrigiendo así la corrupción de su *ethos*.

Según todo lo anterior, el hecho violento en la obra

[...] desencadena reacciones que agobian interiormente a la víctima: miedo, dolor, desesperación y sentimiento de desamparo. No es sólo la lesión que desfigura el cuerpo lo que quebranta al hombre: su posición en el mundo queda de todo punto trastornada. Cuando sufre la violencia, se siente desamparado. La violencia afecta al

hombre en lo más íntimo, sometiéndolo así en su totalidad. [...] la violencia traspasa a la persona entera, desencadena en ella fuerzas internas que la derriban. [...] la violencia libera al que la ejerce y destroza a la víctima. Mientras aquel se expansiona, esta se contrae hasta la nulidad (Sofsky, 2006, 69)

Si bien la expansión del victimario se lleva en la obra a límites hiperbólicos y la nulidad de la víctima llega a los mismos límites, es esta misma nulidad la que la rescata y aquella expansión la que condena al victimario. Tales expansión y nulidad en la obra, por el mismo tono en que está escrita, llevan adherido un cierto carácter maniqueo propio del sistema representacional —véase apartado 3— en el que se enmarca la novela. Son, pues, la desgracia y el sufrimiento de la víctima, con posibilidades trucas de justicia, y la omnipotencia del victimario, lo que configura la efectividad moralizadora de *Viento seco*.

4.2. Marea de ratas

No hubo transeúntes ni animales en la aldea. Los hilillos de humo en los hogares eran escasos. En la sombría soledad, con las puertas y las ventanas cerradas, las casas daban al pueblo el aspecto de cementerio o de una cosa enferma, muy próxima a morir.

-Arturo Echeverri Mejía, Marea de ratas-

4.2.1. La amenaza latente de una violencia desbocada

Esta obra, en contraste con la anterior, da un tratamiento distinto al hecho violento. Un aspecto interesante en cuanto a la violencia como tal, es que en *Viento seco*, la violencia ya está,

es decir, los personajes y la historia se desenvuelven en un entorno de violencia ya establecido. En la obra de Echeverri, la violencia *llega*. No es un orden natural de cosas; es, por el contrario, un régimen que llega y se instala, se acomoda lentamente, como un cáncer silencioso que estalla en metástasis en la vida de los habitantes de la pequeña aldea. La violencia es percibida por el tono en que la narra la novela como —en palabras de María Victoria Uribe— una enfermedad que se cuela en la vida de estos aldeanos y que se queda pegado a ella, carcomiéndola y destruyéndola (1990, 28). Así puede verse en el último párrafo del primer capítulo, que introduce la “historia de muchos hombres, de una aldea de pescadores donde un día cualquiera llegó *la plaga vestida de verde, con botas negras y largos bastones brillantes*” (Echeverri, 1994, 142; la cursiva es mía).

Este fragmento, que sirve de introducción a la novela, sirve también —muy convenientemente— de introducción a la figura del victimario, cuya representación, como corrobora la última línea de la cita anterior, es exactamente igual al del victimario de *Viento seco*: la fuerza estatal, la policía, el brazo armado gubernamental. Sin embargo el procedimiento es más sutil, más de sumisión absoluta y aplastante, que de destrucción total. Pero para lograr entonces obtener el sometimiento de todo el pueblo, es necesario investirse de poder, ser depositario de este. Es precisamente lo que hace el capitán cuando llega a la aldea. Es, por derecho propio —dado el rango militar que se le confiere y el contexto político de la obra—, receptáculo del poder que le da la capacidad de ejercer la fuerza letal sin las consecuencias legales que podría acarrear dentro de un sistema jurídico particular; esto se traduce en la tropa de veinte hombres bien armados de que dispone para “garantizar el orden” en una pequeña aldea de pescadores. En segundo lugar, y quizá más importante —y este es un aspecto del victimario que

resalta más en esta novela que en las otras—, el capitán es un medio para mantener el orden político que domina en la obra:

-Tengo algo para usted- dijo [el capitán], sacando del maletín de campaña un sobre-
léalo.

El viejo [alcalde] desplegó el papel y sus ojos lo recorrieron de arriba abajo. Sus
manos descarnadas temblaron al principio pero luego se recuperaron.

-Me han destituido- dijo, y arrojó el papel sobre el escritorio.

- Lo lamento- dijo el oficial.

-No lo lamente, capitán- dijo el viejo con una sonrisa opaca- esto no tiene importancia
y se me hace bien. Según tengo entendido, *usted viene a reemplazarme*.

-Sí. Esa es la orden. *Seré el jefe civil y militar* de la plaza. (Echeverri, 1994, 160-161;
la cursiva es mía)

De tal forma, el victimario de *Marea de ratas* es un enviado, uno de los muchos brazos que
posee un poder todavía mayor que el del personaje mismo que implanta y mantiene el “nuevo
orden” gubernamental. Y este poder, que se ubica por encima del capitán, le otorga también,
aparte del poder militar que ya poseía, el control administrativo de la pequeña población.

Ya con su poder afincado, en la capacidad “legítima” de ejercer la fuerza en cualquier
grado según su voluntad, y en el dominio de la administración civil, es, como se dice, cuestión de
método someter a una población desarmada. Y es justamente la fría calma, el dominio de sí
mismos, la medida —en contraste con el desmesurado accionar del victimario en la novela de
Caicedo— a la hora de proceder del capitán lo que resalta a lo largo del relato. En primera
instancia, establece una radical oposición entre “los que están con el gobierno y los que están en
contra del gobierno” (Echeverri, 1994, 152), pero, y valga la aclaración, a pesar de lo sectaria
que pueda sonar esta polarización, no parece ser lanzada a su interlocutor con el tono apasionado
y de ferviente convicción de un partidario consagrado —como podría decirse, por ejemplo, de

León María Lozano en *Cóndores no entierran todos los días*—; sino con la calma de un médico que diagnostica alguna clase de tumor cancerígeno y el procedimiento a seguir es, sencillamente, extirparlo. Con base en esta polarización, comienza a trabajar en su propósito empotrando, inicialmente, a los pocos copartidarios suyos (contra su voluntad, pues son pescadores, no políticos) en los puestos públicos y siguiendo con una serie de sistemáticas persecuciones (la del esposo de Josefa, por ejemplo), encarcelamientos (las del directorio del partido opositor, o la del Negro Ramón), desapariciones (como la del sargento Gabino) y una o dos muertes (la de Josefa). El capitán —victimario— de Echeverri es diáfano en su labor. La comunica abiertamente y sin tapujos al viejo alcalde que sustituye —“estamos imponiendo nuestra doctrina a base de represión y, digamos... un poco de violencia [...]” (Echeverri, 1994, 159) —, y en últimas la cumple con toda la eficacia de que es capaz.

A pesar de la metódica e impasible sistematicidad de su régimen, bajo esta apariencia subyace la capacidad, un poco los ánimos, y definitivamente la promesa de una violencia que se desborda sin ninguna limitación, al más puro estilo de *Viento seco*. El capítulo ocho, hacia el final, revela los alcances, en términos de violencia desencadenada, del alcalde sustituto. Esta capacidad de utilizar la violencia extrema es finalmente la que termina de fundar totalmente lo *absoluto* de su poder³². Sin embargo, el mismo capítulo revela también el carácter subjetivo del victimario que, en contraste con el de la obra de Daniel Caicedo que se constituye como un colectivo hasta cierto punto amorfo, se construye como un individuo particular. Un ego herido —en la conversación con el cura donde le cuestiona la metodología sanguinaria al capitán—,

³² “-Usted, Nelly –dijo- es una mujer muy bella.

-Gracias, capitán- dijo, [...]

-Yo mando en esta aldea y tomo, para mí, todo lo que deseo...

-Usted puede tomarse todo, capitán.

-Todo... ¿Entiende, Nelly?

-Entiendo- dijo ella con aspereza.” (Echeverri, 1994, 188).

pero sobre todo un “secreto” que apunta a la homosexualidad —que, por otro lado, no se confirma literalmente en ninguna parte del relato, sino que se insinúa—, conflictúan al personaje hasta el punto de implantar la pregunta en el lector de hasta qué punto el capitán es un represor que intenta imponer y mantener un “nuevo orden”, y hasta qué punto es un reprimido que no puede dar rienda suelta a sus pasiones más profundas. Así pues, el capitán se configura como un personaje dual, que a pesar de ser un victimario con una larga carrera, como lo confirma el octavo capítulo, es también un individuo que lleva la carga de su propia existencia³³.

4.2.2. Una víctima sacrificial

Como ya se mencionó, la novela se desarrolla en una pequeña aldea costera donde la principal actividad económica, y podría pensarse de la que participaba la mayor parte de la población masculina, era la pesca. Así comienza a configurarse la imagen de la víctima en la novela, no obstante, es pertinente abordar cierto pasaje en el cual los pescadores construyen el imaginario sobre sí mismos y sobre la “plaga vestida de verde” que llega a su población:

A unos treinta metros de la tropa, dos pescadores cantaban la canción del mar embutiendo calafate entre las trancas de un casco. El casco era gris oscuro, con parches amarillos y manchas de brea.

³³ Esto sin duda es un acierto de la novela. En la historia del conflicto del país, y en los procesos que se han llevado a cabo en torno al conflicto —llámese Ley de Justicia y Paz, Ley de víctimas y restitución de tierras o Acuerdos de paz— el victimario es despojado de su propia persona, para convertirse en un ser monstruoso con el único derecho de ser castigado. Los procesos mencionados son *negociaciones* que conceden ciertas licencias a la figura del victimario, porque se hace *necesario* para las políticas de paz que se desarrollan —de las cuales hay todavía mucho material de discusión, pero excede los límites de este trabajo—. No obstante, volviendo al tema que sí compete a este espacio, hay que recordar que el victimario, al igual que la víctima, se constituye como un ser social con sus propias vicisitudes e historia, y que en el marco del conflicto y sobre todo para su entendimiento, su voz tiene tanto peso y es tan relevante como la de una víctima.

-Parecen soldados- dijo uno.

-Parecen policías- dijo el otro.

Habían suspendido la canción y miraban.

-Observa –dijo el primero- tienen uniformes de soldado, armas de soldado y gorros de soldado. Yo conozco los soldados y sé que éstos son soldados.

[...]

Vieron marchar la tropa, la vieron ascender la cuesta y filtrarse por entre los claros de los cocoteros. El sargento y el capitán habían tomado otra vía.

-Pueden ser soldados, pueden ser policías- dijo el primero.

-Sí, -dijo el segundo-. Pueden ser soldados o pueden ser policías. Nosotros no los distinguimos, *nosotros no sabemos nada de nada*.

-Nosotros no sabemos nada de nada –repitió el primero.- A duras penas embutimos estopa, pescamos mariscos y peces y nos acostamos con nuestras mujeres.

-También sabemos hacer botes –dijo el segundo.- Los hacemos y los navegamos.

Miró pensativo la línea irregular de techos que emergían negros del lado de allá de los manglares.

-Mira esas casas –prosiguió.- Esas casas las hacemos nosotros, y tejemos esas redes y forjamos esos arpones. ¿Estás viendo? *nosotros sabemos hacer muchas cosas...* y vivimos. Dime ¿de qué viven los soldados?

[...]

-En realidad, no sé –dijo, masticando algo que le navegaba en la boca.- Tal vez el gobierno... sí, el gobierno los alimenta...

-Bueno, allá el gobierno –dijo el segundo.- Y fuera de sacar una pierna al tiempo cuando marchan, ¿qué otra cosa saben hacer?

-*La guerra*. Van a la guerra y la hacen...

-A mí no me gusta la guerra... ¿Por qué diablos hay guerras?

El primero volvió a meditar.

-Porque hay soldados. Si no hubiera soldados no habría guerra...

[...]

-Pueden ser policías –dijo, y continuó mirando hacia el poblado. Abrigaba la duda.- Alguien de una goleta me contó que los policías estaban usando los mismos uniformes de los soldados.

-¿Van también a la guerra los policías?- preguntó el segundo.

-Creo que sí. Llegado el caso también van a la guerra.

-Entonces policías y soldados son una misma cosa... (Echeverri, 1994, 144-147)

Si se observa en los anteriores fragmentos, se evidencia, desde la perspectiva de los aldeanos —que en el caso de la obra son las víctimas— la imagen de las dos figuras que este trabajo aborda: por un lado está la confusa imagen que tienen de las instituciones que por derecho pueden ejercer la violencia —que dentro de los límites de este texto son en gran medida los victimarios—, aunque, no obstante la confusión de nombrarlos, son pragmáticos a la hora de asignarles su función: simplemente van a la guerra; por otro lado reconstruyen para el lector su propia imagen con referencia a lo que hacen: construir botes y casas, forjar arpones y tejer redes, pescar mariscos y peces. Aquí pues, se encuentran clasificados, tanto víctima como victimario, por su respectivo saber hacer: unos por un lado saben hacer la guerra, y otros, por el contrario saben de botes y pesca.

Coherentemente con la sustancia de que son dotados por la novela, los pescadores, aun perteneciendo —más de palabra que de acción— a uno de los dos partidos políticos, poco o nada les importa o se involucran en asuntos políticos. Esto queda anotado por el viejo alcalde en su conversación con el capitán, afirmándole: “Nuestra gente nada sabe política. Nunca le ha interesado la política. *Pertenecen a un partido o a otro, sólo por el hecho de que sus padres fueron de ese o del otro partido. Le aseguro capitán: el ochenta por ciento de esta población no sabe cuál de los dos partidos rige, actualmente, los destinos de la nación*” (Echeverri, 1994, 152; la cursiva es mía). Esta relación, de desconocimiento e indiferencia establecida entre el mundo político que “rige los destinos de la nación” y los pescadores de la pequeña aldea, dota a la víctima de un cierto aspecto de extrañeza en tanto las pretensiones y el personaje del capitán. Siembra en la figura victimizada, incluso un poco más marcada que en las otras novelas, aquella

pregunta sin respuesta que ronda la conciencia de una víctima en cualquier manifestación del acto violento: *¿por qué?*. Se sabe, ciertamente, que en el país, por alguna razón, hay una suerte de alteración del orden con manifestaciones de violencia en diferentes partes, sin embargo, se desconoce la motivación que pone en marcha tales actos. La extrañeza que se menciona queda plasmada en el tono de la conversación entre dos pescadores que ya se citó más arriba. Ellos ven a la tropa llegar, se cuestionan si son o no policías o soldados, no obstante la pregunta tácita entre ambos pescadores es *por qué están allí*. Pasa algo, sin duda, para que una tropa desembarque en sus playas, pero ese algo escapa a su razón, no logran discernirlo muy claramente. El asunto queda más o menos esbozado —y no con muy alentadores resultados—, cuando llegan a la conclusión de que tales personas, con tales ropas y apariencia, sean policías o soldados —realmente no importa, dado que son una misma cosa—, hacen en definitiva la guerra.

Volviendo sobre las identidades políticas, es evidente que al alcalde sustituto con rango de capitán le tiene sin cuidado si a sus pobladores les importa o no el ambiente político que se respira en el país. Recuérdese que él va con una tarea encomendada por un poder todavía más destructivo que el suyo y como herramienta utilizada para un propósito concreto. Para él son simplemente opositores a los cuales hay que combatir con cualquier método. De esta forma su sola presencia es, por sí sola, un acto de beligerancia bien percibida por los aldeanos, donde no es necesaria muerte o persecución alguna para significar peligro. Entre ellos crece el miedo y la atmósfera se carga con la conciencia de un pelotón bien equipado en su caserío. La violencia, como Sofsky propone, tiene la particularidad de actuar “[...] antes de la primera lesión. Una amenaza poderosa quebranta las formas de la conciencia del espacio y del tiempo. [...] es como si repentinamente se abriera un abismo. El mundo deja de ser seguro, deja de ofrecer protección y refugio” (2006, 69). No es forzoso, pues, modular palabra para realizar tal poderosa amenaza.

Esta, en *Marea de ratas*, se presenta cuando una fuerza de veinte hombres, vestidos de verde y armados hasta los dientes, llega aparentemente de la nada a una pequeña aldea de pescadores sin antecedentes de violencia política o de otro tipo. Efectivamente para ellos, el mundo deja de ser seguro, y Nelly llega a ponerlo en palabras:

-Mientras el agua hierve –dijo Pedro- voy a la tienda.

-*No salgas ahora*- dijo ella.

Aquello era inusitado y Pedro la miró. Dijo:

-Necesito comprar víveres. Pienso regresar esta misma noche.

-No salgas ahora. Déjalo para mañana.

-El desayuno –dijo Pedro- fue un pedazo de cherna. No almorzamos. El Bergchem me espera.

-Te lo ruego. No salgas ahora- insistió ella.

Pedro, abriendo mucho los ojos, indagó:

-¿Qué pasa?

-Han pasado muchas cosas. La aldea va de mal en peor.

-Son cuentos.

-No, no son cuentos. (Echeverri, 1994, 169).

Bien se observa que aquel “no salgas ahora” de Nelly a su hermano, carga con toda la inseguridad que les ofrece ahora el mundo. Asimismo, esas tres solas palabras contienen un miedo que comienza a dibujarse profundo e inefable, cuyos límites se soslayan entre frases y silencios. Pero se va materializando cada vez más, haciéndose más tangible, quizás más pesado, cuando empiezan a ser efectivas las muertes, las persecuciones y los desplazamientos; cuando la calculadora sistematicidad del capitán deja entre ver la magnitud de sus reales alcances: aquella violencia que es capaz de desbordarse, que se revela al lector en el monólogo del capítulo

octavo, pero que la víctima —como el viejo Esteban—, como por intuición o por oídas conoce³⁴, y de la que tiene certeza.

Con el despliegue de una amenaza que no se pronuncia, que no pasa por las palabras, pero que aun así se sabe, la víctima se enrosca, se repliega sobre sí misma y se tiende un abismo insalvable entre las autoridades civiles y militares y el pueblo, entre el victimario y la víctima. Esta comunidad de pescadores deja de identificarse por completo con quienes se supone son sus representantes, los desconoce. No obstante, no desconocen que deben encontrar una forma de tramitar, de negociar con el régimen opresor, que poco a poco, despacio, con sus persecuciones, encarcelamientos, desapariciones y desplazamientos sistemáticos iba carcomiendo al pueblo. Para evitar su destrucción —o más bien suspenderla parcial o totalmente—, la misma comunidad debe ofrecer, a esta violencia a punto de volcarse desenfrenadamente sobre el colectivo-víctima, parafraseando a Girard, algo que llevarse a la boca: “solo es posible engañar a la violencia en la medida que no se le prive de cualquier salida [...]” (1972, 12). Y la válvula de escape, la víctima sacrificial en *Marea de ratas*, aquella sobre la que recaerá la violencia y restaurará la armonía de la aldea es Nelly —en principio—. Una hermosa chica que a ojos del resto de la comunidad goza de la simpatía del capitán, por sus constantes visitas y conversaciones. Por eso se le pide, o mejor, se le exige, que se ofrezca, como víctima de recambio, al victimario³⁵. Sin embargo, no es ella la víctima propicia para el sacrificio; es, teniendo en cuenta el “secreto” que se guarda el

³⁴ “-Si nosotros —dijo el viejo Esteban- hacemos algo, ellos quemarán la aldea. La quemarán y violarán a las mujeres y asesinarán a los hombres, a los viejos, a los chicos. Ya lo han hecho en el interior del país. Yo lo sé. ¿Acaso no has oído decir?

-Podemos defendernos, combatiendo —dijo el hombre joven.- Tenemos las dunas, los riscos y la montaña.

-Nos barren —dijo el viejo Esteban con calma.- Por ahora sólo podemos hacer aquello que hemos venido haciendo: despreciarlos...” (Echeverri, 1994, 180)

³⁵ “[...] -¡Dios mío! ¿Acaso todo en este mundo es violencia y muerte? ¿No habrá, acaso, algo bello, algo amoroso y humano que pueda salvarnos?

-Sí lo hay- dijo el viejo Esteban desprendiéndose del círculo y encarando al sacerdote. —Hay una solución...

-¿Cuál es?- preguntó el cura.

Esteban se dio vuelta, levantó la mano y apuntó con el dedo a Nelly.

-¡Ella! —dijo el viejo- ¡Ella puede salvarnos!” (Echeverri, 1994, 289-290)

capitán, su hermano menor Pedro. Finalmente, a pesar de quedar sugerido, el “rito sacrificial” no llega a realizarse y es más bien una decisión que el autor deja finamente al albedrío del lector.

A modo de rápida conclusión, se observan entonces dos rasgos particulares en el victimario de la presente obra: por un lado aparece como una herramienta con un propósito concreto —imponer de cualquier modo el “nuevo orden”—, frío y sin expresiones, como si fuera el escalpelo de un cirujano que tiene que horadar para reparar una afectación, y con una voluntad supeditada a la de los poderes que están sobre él; no obstante conserva girones de una individualidad definida. Por otro lado, y obedeciendo a su tarea asignada, es aquel que puede ejercer una violencia tan aplastante como la que desata el victimario de *Viento seco*, si lo desea, aunque no lo hace y la violencia que ejerce es un poco a cuentagotas. Pero la gran amenaza permanece latente y al acecho. En contraste con esta característica, la víctima, que en esta obra puede identificarse como colectivo, se siente sofocada por el proceder metódico del capitán, se palpa en la atmósfera el inminente peligro de ser destruida por la violencia desencadenada del victimario. Por tanto, los aldeanos tratan de dar solución con una víctima de recambio que sirva de válvula y que permita liberar esta presión del victimario de manera parcial o total. El victimario acepta el sacrificio, si bien no de la víctima que propuso la comunidad, sino de la que él escogió como propicia, que es en últimas la que da la efectividad al rito sacrificial. La transacción no se resuelve al final de la obra, queda la sugerencia de Echeverri Mejía suspendida y todas las posibilidades abiertas. Por lo menos, en lo enunciativo, la víctima logra dar ese escape que la violencia necesita para contenerse y mantenerse canalizada; en lo fáctico la resolución no depende de ella, y ni siquiera del victimario, sino que por el contrario queda al arbitrio de quien lee la obra.

4.3. *La mala hora*

4.3.1. El hombre tras el victimario

El tratamiento de la violencia en esta novela de Gabriel García Márquez se aborda desde dos perspectivas temporales y continuas. La primera, el presente dentro de la obra, corresponde a un régimen político ya implantado, en el que ya no hay más violencia según las autoridades, pues se vive en una relativa paz. Pero las relaciones entre los representantes gubernamentales y el pueblo se caracterizan por una tensión constante, que no afloja a lo largo de la narración. La segunda temporalidad es un pasado no muy remoto, incluso tal vez reciente, en el que el régimen se imponía. Por analogía, este último corresponde al mismo tipo de violencia que ya se vio en *Marea de ratas*, es decir, un grupo de hombres armados enviados por la oficialidad político-administrativa del país para tomarse el poder de pequeños pueblos con mayorías opositoras y subordinarlos, por la fuerza, a un nuevo orden. Teniendo pues en cuenta las dos temporalidades, puede decirse que el proceder del victimario sufre una transformación en el tiempo, pues en términos del hecho violento, en cantidad y en formas de uso excesivo, se traduce en un descenso significativo, sin, claro está, desaparecer por completo.

Esto puede obedecer a la idea del autor —ya mencionada en el aparte 3— de que la novela de la violencia no puede reducirse al recuento de cadáveres o a un glosario de elaboradas torturas y siniestras muertes, sino que, por el contrario, debía enfocarse “en los vivos que debieron sudar hielo en su escondite, sabiendo que a cada latido del corazón corrían el riesgo de que les sacaran las tripas” (García Márquez, 1959, 12). Es plausible por tanto pensar que aquella violencia pasada, en la que llega a imponerse la legitimidad de un gobierno por las armas, es una

suerte de contextualización para desarrollar la historia principal que corre en la narración, es decir, la de un pueblo en el que la violencia ya se instaló y con la cual sus habitantes tienen que coexistir y tramitar continuamente; pues a pesar de la insistencia del alcalde —el teniente que tomó por las armas la alcaldía para asegurar la victoria de su partido en las elecciones— en que son “otros tiempos”, sin violencia, esta se respira constantemente en la atmósfera de la obra, y en la relación entre ciertos personajes que representan uno y otro bando político existe cierta sutil hostilidad. Ahora bien, en términos generales, la caracterización del victimario corresponde a las mismas entidades estatales que aparecen en las dos novelas precedentes, y hasta cierto punto con la misma conducta: la policía al servicio de un gobierno que trata de implantar sus políticas de Estado, por la fuerza, a una nación de mayorías opositoras.

Es preciso, sin embargo, dejar las generalidades para más adelante, y abordar en este momento las particularidades del victimario en la novela. Una de esas particularidades es que el sujeto comienza a presentar más facetas que sólo la de victimario, o por mejor decir, el individuo tras la cortina del victimario, empieza a ser realmente visible, concreto. Ya no es un colectivo depredador o un instrumento con matices y pinceladas que revelen superficialmente individualidad, sino que es un personaje construido de forma multifacética: Es el alcalde, con poder civil y militar, administrador del pueblo y poseedor del “derecho” —otorgado por el gobierno al que está subordinado— a ejercer la violencia al grado que le plazca; pero también es hombre sufriente, hombre codicioso, que trabaja desde su posición de poder más para sí que para el gobierno al que sirve, y hombre con un vaho solitario que se advierte difusamente desde su primera aparición. Pero todavía hay que ir por partes. Ya se dijo que hay una transformación de la conducta del victimario en el tiempo, en términos del uso decreciente de la violencia —aunque hacia el final de la obra se puede observar, otra vez, un incremento en el hecho violento—; y es

esta modificación en la conducta la que precisamente revela las diversas facetas del teniente. Si se toma como punto de partida la llegada de la violencia al pueblo se pueden observar las conductas ya enumeradas en las obras anteriores —no obstante esta violencia se asemeja más a la de *Marea de ratas* que a la de *Viento seco*—: asesinatos selectivos³⁶, desapariciones forzadas, persecuciones. Un régimen del terror que pretendía mantener en el poder a un colectivo político.

Así pues, en este periodo temporal, el victimario cumple la misma función que el capitán de *Marea de ratas*: es una herramienta al servicio de un poder mayor que él mismo, un “nuevo orden” —poniéndolo en palabras del capitán— que se propone mantener. Sin embargo, *La mala hora* no se queda ahí. De hecho, ese periodo de terror no tiene —en el universo cerrado y concluido de la novela— mucha importancia por sí mismo, sino que cobra su gran relevancia a través de la *memoria* de las víctimas que lo padecieron y sobre todo, aquellas que lo sobrevivieron. Por tanto, en la novela de García Márquez, lo significativo del hecho violento aparece en la relación que se establece entre la víctima con el victimario en un periodo de tiempo relativamente pacífico, pero en el que el victimario todavía tiene el control. De esta forma, la función del victimario se ve modificada, ya no intenta imponer un orden determinado, pues ya lo impuso, es ahora una suerte de custodio de tal orden, pero que no ocupa todo su tiempo en ello, dado que los habitantes del pueblo (o la mayoría) no implican un gran problema de oposición —o no por lo menos hasta bien entrada la novela—. En este estado de cosas, pues, es donde

³⁶ “-Así como está usted ahora, ni más ni menos, estaba el juez Vitela cuando lo perforaron a tiros.

[...]

-Yo estaba ahí- prosiguió el secretario, señalando hacia la máquina de escribir, mientras pasaba hacia el exterior de la verja. Sin interrumpir el relato se apoyó en el pasamanos con el plumero encañonado como un fusil contra el juez Arcadio. Parecía un saltador de correos en una película de vaqueros-. Los tres policías se pusieron así —dijo-. el juez Vitela apenas alcanzó a verlos y levantó los brazos, diciendo muy despacio: ‘no me maten’. Pero enseguida salió la silla por un lado y él por el otro, cosido a plomo [...].

‘Y todo porque dijo en una borrachera que él estaba aquí para garantizar la pureza del sufragio’. (García Márquez, 2014, 33).

resalta otro tipo de características de la persona que victimiza. Empieza a evidenciarse que, aunque ostente el poder de ejercer la violencia a su gusto, es en primera instancia un sujeto.

Como entidad individual, el alcalde se incorpora a la vida normal del pueblo. Toma parte activa de la cotidianidad; se diluye, en términos de las relaciones con los habitantes, ese componente de extrañeza que media en las de la novela anterior. Por tanto el alcalde, con sus policías, pasa a formar parte integral del conjunto que representa al pueblo. De esta forma, si se mira en detalle el desenvolvimiento de la historia del teniente a lo largo de la obra —después, y valga la aclaración, de que impuso su régimen, es decir, en el presente en que se desarrolla la narración—, se advierte que sus situaciones particulares son de la vida ordinaria. Se da pues una suerte de distensión en el rol de victimario “activo” —por llamarlo de alguna manera—, lleva pues al teniente de guardián de un régimen político particular, a guardián de sus propios intereses que, por lo demás, nada tenían que ver con política o con el gobierno de turno al que le debía servicio. Esto trae a colación una nueva faceta del victimario que hasta el momento, en las dos novelas anteriores, no había aparecido: los intereses económicos en el conflicto bipartidista. En consecuencia, las inclinaciones del alcalde, en este “otro tiempo”, más que políticas, se relacionan más con su futuro financiero. Todo lo que hace, su aparente generosidad, esconde las intenciones de usufructo: el aparente desinterés con que ayuda a trasladar las casas de aquellos afectados por las inundaciones de la lluvia, a tierras cercanas al cementerio, que por lo demás eran de su propiedad, y sin cobrarles un peso, oculta la intención de que las mencionadas tierras sean pagadas por el gobierno departamental. Por otro lado incurría en sobornos, o más como un cobro de favores, como en el proceso judicial de César Montero (por haber dado muerte a Pastor):

-Todo lo que tienes me lo debes a mí –decía-. Había orden de acabar contigo. Había orden de asesinarte en una emboscada y de confiscar tus reses para que el gobierno tuviera cómo atender a los enormes gastos de las elecciones en todo el departamento. Tú sabes que otros alcaldes lo hicieron en otros municipios. Aquí, en cambio, desobedecimos la orden.

[...]

-Ni un centavo de lo que pagaste por tu vida fue para mí –dijo-. Todo se gastó en la organización de las elecciones. Ahora el nuevo Gobierno ha decidido que haya paz y garantías para todos y yo sigo reventando con mi sueldo mientras tú te pudres en plata

[...]

Los rodeos del alcalde son reconocidos por Montero y termina cediendo a sus intenciones

-¿Cuánto es?

La respuesta fue inmediata:

-Cinco mil pesos en terneros de un año. (García Márquez, 2014, 89-90)

La misma historia ocurre con los bienes del señor José Montiel, que el señor alcalde tenía intenciones de comprar al precio que fijara un perito. Pero antes de continuar con el alcalde, es necesario hacer una pequeña acotación al respecto del señor Montiel y sus bienes. Este personaje es la personificación de las pequeñas élites que, si bien no influían directamente en la muerte o desplazamiento de la población civil —lo que puede denominarse “victimarios activos”—, en la mayoría de los casos eran autores intelectuales —o en su defecto facilitaban las condiciones en que se perpetraban los hechos violentos— que se beneficiaban de una u otra forma del proceder del victimario y del conflicto político. En general eran afines al partido que ostentaba el poder, por lo que en relación con el crecimiento de sus bienes este era directamente proporcional al número de campesinos, adscritos por lo demás al partido de oposición, sacados por la fuerza de sus tierras. En cuanto a los negocios del señor Montiel, el peluquero lo plantea de la siguiente manera:

-Lindo negocio: mi partido está en el poder, la policía amenaza de muerte a mis adversarios políticos, y yo les compro tierras y ganados al precio que yo mismo ponga. [...] El peluquero se aplicó a cortarle el cabello. ‘Cuando pasan las elecciones – concluyó- soy dueño de tres municipios, no tengo competidores, y de paso sigo con la sartén por el mango aunque cambie el gobierno. Lo digo: mejor negocio, ni falsificar billetes’” (García Márquez, 2014, 55)

Toda la fortuna y tierras de José Montiel provienen entonces de la ventaja que saca de la pugna política. Son estos mismos bienes los que el alcalde se propone adquirir, en negocio con Carmichael, administrador y contable de la familia Montiel.

Sin embargo, este tipo de negociaciones deja bien claro que, aunque el victimario permanezca en una suerte de “reposo”, todavía posee las facultades que lo ubican en tal categoría. A la negativa del señor Carmichael de vender las posesiones de Montiel —ya fallecido—, el alcalde se toma ciertas libertades para hacerlo recapacitar en cuanto a su decisión³⁷; libertades que ciertamente ya se había permitido en un par de ocasiones en estos “otros tiempos”: La primera es cuando, con tres de sus policías, irrumpe en la casa del dentista a la usanza de los tiempos de elecciones y lo obliga a sacarle la muela que, desde el principio de la obra, lo agobia³⁸ (García Márquez, 2014, 69-74). La segunda, con un tinte definitivamente más político, tiene lugar hacia el final de la novela, cuando la violencia comienza a ascender de nuevo a propósito del caso de Pepe Amador y la sospecha del teniente de que posee propaganda clandestina:

³⁷ “Veinticuatro horas antes el señor Carmichael había sido conducido a la oficina blindada y sometido a un intenso interrogatorio sobre la situación de los bienes de Montiel. Había hecho una exposición detallada. Al final, cuando el alcalde reveló su propósito de comprar la herencia al precio que establecieran los peritos del municipio, había anunciado su inflexible determinación de no permitirlo mientras no estuviera liquidada la sucesión. / Aquella tarde, después de dos días de hambre y de intemperie, su respuesta reveló la misma inflexibilidad” (García Márquez, 2014, 196).

³⁸ Esta misma anécdota conforma el argumento del cuento “Un día de estos”, también de Gabriel García Márquez, incluido en *Los funerales de la Mamá Grande* (1962).

-Rovira- llamó.

Su agente de confianza surgió de la oscuridad. El alcalde le dio las llaves.

-Hazte cargo de este muchacho –dijo-. Trata de convencerle de que te dé los nombres de quienes traen al pueblo la propaganda clandestina. Si no lo consigues por las buenas –precisó-, *trata de que lo diga de todos modos* (García Márquez, 2014, 170; la cursiva es mía)

Unas páginas más adelante el interrogatorio continúa:

[...] se hizo abrir la celda donde Pepe Amador parecía profundamente tirado bocabajo en el piso de ladrillos. Lo volteó con el pie, y por un momento observó con una secreta conmiseración el rostro desfigurado por los golpes.

-¿Desde cuándo no come?- preguntó.

-Desde anoche.

Ordenó levantarlo. Agarrándolo por las axilas, tres agentes arrastraron el cuerpo a través de la celda y lo sentaron en la plataforma de concreto incrustada a medio metro de altura en la pared. En el lugar donde estuvo el cuerpo quedó una sombra húmeda.

Mientras dos agentes lo mantenían sentado, otro le tuvo la cabeza en alto, agarrándolo por el cabello- Habría podido pensarse que estaba muerto, salvo por la respiración irregular y la expresión de infinito agotamiento de los labios.

Al ser abandonado por los agentes, Pepe Amador abrió los ojos, y se agarró a tuntas del borde de concreto. Luego se tendió bocabajo en la plataforma con un quejido ronco.

El alcalde abandonó la celda y ordenó que le dieran de comer y lo dejaran dormir un rato. “Después –dijo- sigan trabajándolo hasta que escupa todo lo que sabe. No creo que pueda resistir mucho tiempo”. (García Márquez, 2014, 195-196)

Es de apuntar que el señor Amador fallece en el proceso de interrogatorio, siendo él la primera víctima de una muerte violenta del régimen después de largo tiempo, y señalando también el estallido de un nuevo brote de conflicto.

El victimario de *La mala hora* se presenta pues como un sujeto autónomo, no del todo sometido al influjo de su bandera política; capaz, por la razón que sea, de mostrarse como una persona como cualquier otra del pueblo, con sus propias problemáticas aparte de las políticas; y siempre sabiendo lo que es, tanto él mismo como el resto del pueblo, toma ventaja de su posición de poder para la satisfacción de sus intereses propios. Es un personaje que va y viene entre la oficialidad de su figura —teniente, alcalde, jefe civil y militar— y la singularidad detrás de esa oficialidad; y a menudo una cosa —la oficialidad— trabaja en favor de la otra. Esto mientras los vientos políticos en el pueblo mantienen un brío relativamente sosegado. Con los rumores de la propaganda clandestina, y la muerte en manos de la policía de Pepe Amador, el alcalde retoma un estado de “victimario activo”, volviendo al régimen de terror, al que hasta el momento se aludía por el recuerdo de las víctimas.

4.3.2. La gran representante de las víctimas

La víctima en esta obra de García Márquez es bien interesante, dado que su sufrimiento no es inmediato, no es víctima de momento, porque en lo que refiere al tratamiento de la violencia en la obra no tiene como foco esa interacción de cuerpos —de víctima y victimario— que se presenta en el momento puntual y concreto del suplicio o la muerte. Tampoco se trata de una víctima sobre la cual la violencia llega y socava todo punto de referencia y la deja bajo las ruinas de un mundo desconocido. Por el contrario, es una víctima que ya fue minada, que ya vio llegar la *plaga* de la violencia a su vida, pero que también ha tenido cierto periodo de duelo, encontrando la forma de tramitar y negociar con su dolor, con la violencia y con el mismo

victimario. Es precisamente en la representación de la víctima en esta obra donde se aprecia, en el discurso literario, la opinión del autor de que la literatura de la violencia debe enfocarse en el drama de aquellos que la padecen y por designio del azar la sobreviven.

Con este antecedente, la figura de la víctima se presenta, en primer orden, con el miedo que implica vivir bajo un régimen de terror, donde no se tiene segura la existencia si se poseen vínculos con el partido de oposición. Como ya se mencionó, la imposición de tal régimen no es el hilo principal que rige la relación entre víctima y victimario, por lo que el miedo, con el tiempo —y sobre todo con los “nuevos tiempos” en los que, según el alcalde, no es requerida la violencia y en apariencia se hace uso de ella, pero es él mismo, todavía, la imagen del terror— se metamorfosea sutilmente en un resentimiento que se impregna a la sustancia de aquellos personajes que por una u otra razón se sienten más victimizados que otros. Finalmente, la angustia de una madre por su hijo desaparecido es la representación más claramente palpable de aquel drama que los sobrevivientes están obligados a sobrellevar.

Una característica importante de esta obra en cuanto a la víctima es que ella se representa a través de su palabra hablada, no por la palabra de un narrador que describe una acción particular de un personaje particular. Es decir, es la víctima misma quien cuenta su historia, quien rememora, quien no olvida. De esta forma, el miedo que pudiera sentir tal o cual personaje se presenta en la forma de recuerdos de oscuros días, que dejan huella en la memoria:

El médico abrió el libro pero no leyó. Ambos [él y su mujer] respiraban pausadamente, solos en un pueblo que el silencio desmesurado había reducido a las dimensiones de su alcoba.

-¿En qué piensas?

-En nada- contestó el médico.

No se concentró hasta las once, cuando volvió a la misma página en que se encontraba cuando empezaron a dar las ocho. Dobló la esquina de la hoja y puso el libro en la mesita. Su esposa dormía. En otro tiempo, ambos velaban hasta el amanecer, tratando de precisar el lugar y las circunstancias de los disparos. Varias veces el ruido de las botas y las armas llegó hasta la puerta de su casa y ambos esperaron sentados en la cama la granizada de plomo que había de desbaratar la puerta. (García Márquez, 2014, 152-153)

Las palabras del barbero al juez Arcadio son igualmente importantes a la hora de percibir ese miedo que carcome a la víctima: “Usted no sabe [...] lo que es levantarse todas las mañanas con la seguridad de que lo matarán a uno, y que pasen diez años sin que lo maten” (García Márquez, 180). Sin embargo, con el tiempo, el miedo y la impotencia dan paso a un rencor visceral que la víctima desarrolla por el victimario. El tono irónico que adoptan ciertos personajes, en particular el médico, el dentista y el peluquero, obedece precisamente a ese sentimiento. Así, la víctima de *La mala hora*, en contraste con *Viento seco* —donde la víctima aspira volcar todo su odio hacia el victimario, materializándolo en la ejecución de la violencia sobre aquellos que fueron culpables de su sufrimiento—, evidencia su malestar de manera incluso más efectiva, y lo esboza más profundamente sin la exteriorización de sus deseos de muerte por aquel victimario:

Después de ayudar a colocar los muebles, trabajando hombro con hombro con los propietarios, el alcalde entró asfixiándose a la cocina más próxima [...]. Destapó la olla de barro y aspiró por un instante la humareda. Del otro lado del fogón una mujer enjuta de ojos grandes y apacibles lo observó en silencio.

-Se almuerza- dijo el alcalde.

[...] Después sirvió en un mismo plato un pedazo de carne sancochada, dos trozos de yuca y medio plátano verde y lo llevó a la mesa. *De un modo ostensible, puso en aquel acto de generosidad toda la indiferencia de que era capaz.* El alcalde, sonriendo, buscó con los suyos los ojos de la mujer.

-Hay para todos- dijo.

-Quiera Dios que le indigeste- dijo la mujer sin mirarlo.

[...] Cuando terminó, la mujer recogió el plato vacío, todavía sin mirarlo.

-¿Hasta cuándo van a seguir así?- preguntó el alcalde.

La mujer habló sin que se alterara su expresión apacible.

-Hasta que nos resuciten los muertos que nos mataron. (García Márquez, 2014, 80-81; las cursivas son mías).

En el anterior fragmento se observa de manera muy fina, pero directa al mismo tiempo, el resentimiento profundo que la víctima carga contra el victimario, puesto de manifiesto en el contexto de la cocina, de la hora de comer, que generalmente es un momento de interacción amistosa, o donde las relaciones de beligerancia encuentran un lugar neutro y se distensionan; resalta lo hondo de la animosidad y el dolor de la víctima, y como se mencionó antes, de una forma, si no más pronunciada, igualmente marcada que el deseo de venganza —en este caso en contraste con el de Antonio Gallardo— que pueda presentar la víctima. Este resentimiento, por otro lado, está ligado a la impotencia que siente la víctima de ser incapaz de cambiar o reaccionar a su circunstancia, y más cuando sabe que la aparente tranquilidad de los tiempos que corren es una falacia, pues reconocen que “cuando vuelva a haber elecciones volverá la matanza” (García Márquez, 2014, 26). Esta impotencia, a su vez, está estrechamente relacionada con el abandono y la persecución por parte del Estado y sus agentes que sienten y que dejan saber las víctimas de la obra³⁹: se saben, aparte de asesinadas, perseguidas y humilladas, engañadas con la mentira que quería hacerles creer el alcalde —que en últimas él mismo también quería creer— de tiempos distintos.

Ahora bien, la obra está salpicada de recuerdos de sangre y dolor de la víctima; sin embargo, la representación culmen del drama de la víctima se encuentra en el fragmento en que

³⁹ “-El abandono en que nos tienen también es persecución- dijo el barbero.

-Pero no nos dan palo- dijo el señor Carmichael.

-Abandonarnos a la buena de Dios también es una manera de darnos palo” (García Márquez, 2014, 56).

la madre de Pepe Amador ofrece todo lo que tiene para obtener un memorial que favorezca a su hijo:

-¿Está el señor Benjamín?

Estiró la cabeza y vio a una mujer vestida de negro con el cabello cubierto con una toalla, y de piel de color de ceniza. Era la madre de Pepe Amador.

-No estoy- dijo el señor Benjamín.

-Es usted- dijo la mujer.

-Ya lo sé –dijo él-, pero es como si no lo fuera, porque sé para qué me busca.

La mujer vaciló frente a la puertecita de la trastienda, mientras el señor Benjamín acababa de colgar la hamaca. A cada inspiración escapaba de sus pulmones un silbido tenue.

-No se quede ahí –dijo el señor Benjamín con dureza-. Váyase o pase adelante.

La mujer ocupó el asiento frente a la mesa y empezó a sollozar en silencio.

-Perdone –dijo él-. Tiene que darse cuenta de que me compromete quedándose ahí, a la vista de todo el mundo.

La madre de Pepe Amador se descubrió la cabeza y se secó los ojos con la toalla. Por puro hábito, el señor Benjamín probó la resistencia de las cuerdas cuando acabó de colgar la hamaca. Luego se ocupó de la mujer.

-De manera –dijo- que usted quiere que le escriba un memorial.

La mujer afirmó con la cabeza.

-Esto es –prosiguió el señor Benjamín-. Usted sigue creyendo en los memoriales. En estos tiempos –explicó bajando la voz- la justicia no se hace con papeles: se hace a tiros.

-Lo mismo dice todo el mundo –replicó ella-, *pero da la casualidad de que yo soy la única que tengo a mi muchacho en la cárcel.*

Mientras hablaba, deshizo los nudos del pañuelo que hasta entonces había apretado en el puño, y sacó varios billetes sudados: ocho pesos. Los ofreció al señor Benjamín.

-Es todo lo que tengo –dijo.

El señor Benjamín observó el dinero. Se alzó de hombros, tomó los billetes y los puso sobre la mesa. “Sé que es inútil –dijo-. Pero lo voy a hacer sólo para probarle a Dios que soy un hombre terco”. La mujer se lo agradeció en silencio y otra vez volvió a sollozar. (García Márquez, 2014, 199-200; las cursivas son mías)

El dolor de una madre por su hijo desaparecido es un dolor infinidad de veces recurrente en el país, y esta figura, puede decirse, es la gran representante de las víctimas a lo largo de la historia del conflicto en Colombia. Ellas son, en el mayor de los casos, las que sobreviven el conflicto, y las que también lo pierden todo: hijos, esposos, tierras. Son estas madres las que cuentan cómo es el dolor del conflicto. Por eso, aunque es Pepe Amador quien es sometido a interrogatorio bajo tortura, y sobre quien recae todo el dolor físico —y evidentemente también es una víctima—, su madre, a pesar de que no es un personaje muy relevante dentro de la narración, que aparece un par de veces hacia el final de la novela, cobra una importancia tal, incluso más que la de Amador mismo, a la hora de hablar de las víctimas.

Claramente se observa, pues, como *La mala hora* aborda, en contraste con las obras anteriores, el fenómeno de la violencia desde un ángulo distinto. Trata de indagar cómo tanto la víctima como el victimario sobrellevan cada uno su propia condición haciendo una aproximación a su fuero interno. Así, el victimario, que carga con las características de los victimarios de las otras dos novelas —agente estatal, capaz de ejercer una violencia desbordada y que impone un régimen político—, también evidencia que es un individuo que sufre por un dolor de muela o que en cierto punto coloca sus intereses por encima de los políticos. En sentido comparte rasgos con el capitán de *Marea de ratas*, en tanto la complejidad del personaje. Lo mismo sucede con la víctima (donde el contraste se hace más evidente), en quien el dolor no recae directamente de forma física, sino que se manifiesta a través de la memoria. El recuerdo del miedo lo hace casi palpable; miedo que se convierte en resentimiento y se revela sin tapujos al victimario en cualquier oportunidad que se les presenta, y que se hace visible sobre todo en el tono satírico que adopta cuando entra en contacto con él⁴⁰, resentimiento que dibuja difusamente los contornos de

⁴⁰ “Después se enrolló la manga hasta el codo y se dispuso a sacar la muela.

una rebelión guerrillera contra el régimen. Sin embargo, a pesar de que la novela está salpicada de dolorosos recuerdos de varios personajes, la madre de Pepe Amador adquiere gran valor a la hora de abordar la figura de la víctima, y no solo dentro del marco de esta novela, sino también en contraste con las otras tres obras, dado que es ella quien encarna el profundo sufrimiento de las víctimas del conflicto armado que ha estigmatizado al país desde su constitución como república.

4.4. *Cóndores no entierran todos los días*

*Con tres te veo
con cinco te ato
la sangre te riego
y el corazón, te parto.
Cristo mírame
y líbrame de todo mal.*

Oración de los “Pájaros”

4.4.1. La devastadora fuerza de la convicción

Si en la *La mala hora* de García Márquez la representación de la víctima se hace de una forma particular y distinta al resto de las novelas presentadas en estas líneas, es la novela de Gustavo Álvarez Gardeazábal la que hace un acercamiento al victimario un poco más profundo.

El alcalde lo agarró por la muñeca.

-Anestesia –dijo.

Sus miradas se encontraron por primera vez.

-Ustedes matan sin anestesia –dijo suavemente el dentista.” (García Márquez, 2014; 72).

“-Hay varias piezas por calzar.

El alcalde se ajustó el revólver al cinto. ‘Por aquí vendré’, decidió. El dentista no cambió de expresión.

-Venga cuando quiera, a ver si se cumplen mis deseos de que se muera en mi casa” (García Márquez, 2014, 84).

En cierto sentido, *Cóndores...*, con referencia al objeto focalizado, es una novela totalmente opuesta a *Viento seco*, pues si en esta el hilo conductor son las vicisitudes de un protagonista que es víctima, en aquella lo que da dirección a la narración es la historia de un protagonista que es victimario, o más bien, que termina siendo victimario. En primer lugar hay que partir del hecho de que este victimario tiene una forma diferente a la que generalmente domina en las tres novelas anteriores: no se trata ya de la fuerza estatal que toma posesión de las administraciones rurales para mantener bajo control la oposición política e instaurar por la fuerza un régimen particular. En este caso cobra vida en un civil, un hombre como cualquiera, que llega a ser el jefe del más temido grupo armado de ultraderecha que hostigó al Valle del Cauca y sus alrededores: los Pájaros⁴¹, quienes por su procedimiento y propósito son un colectivo análogo a los chulavitas de Boyacá.

Así pues León María Lozano, quien protagoniza la novela, presenta una sugestiva transmutación a lo largo de las páginas de Gardeazábal. Se presenta siempre el personaje en la sociedad tulueña como un hombre de principios, recto en su proceder y muy trabajador. Por un lado, ferviente creyente de la fe católica al punto de que “no había primer viernes que no se le viera arrodillado en el confesionario del Leguizamón y comulgando recogidamente en la misa de seis” y un “defensor ciego de la Iglesia” (Álvarez Gardeazábal, 1994, 26). Por otro lado, sus sentimientos políticos pueden considerarse ultraconservadores:

Por el partido conservador era por lo único que podía trasnocharse hasta el punto de tener que variar su estricto régimen de encierro a las seis de la tarde, cuando se sentaba en el asiento de vaqueta, los pies en un platón de agua caliente y la toalla encima de

⁴¹ “La noción de pájaros, es una noción despectiva vallecaucana de muchísimo tiempo. Recuerde que los pájaros en el Valle del Cauca abundaban, causaban mucho daño en las cosechas y llegaban, hacían el daño y se volaban. Entonces esa noción despectiva para un valle fértil, se aplicó hacia ellos en aquel momento, pero fue exclusiva de los partidarios del gobierno conservador de Ospina Pérez y de Laureano Gómez” (Gustavo Álvarez Gardeazábal en el documental *Recuerdos de sangre*, del director Oscar Campo, 1990).

las piernas, si el partido así lo necesitaba. Mensualmente pagaba su contribución al directorio, no faltaba a ninguno de los bazares de la casa conservadora [...]. (Álvarez Gardeazábal, 1994, 50-51).

También, cada tarde leía a su mujer los editoriales de *El Siglo*, periódico conservador, y únicamente escuchaba en la radio la emisora de La Voz Católica. El resto, lo que no cupiera en este modo de vida, “o no era conservador o no era católico y ni a él ni a su familia les podía interesar” (Álvarez Gardeazábal, 1994, 51).

No había nada más pues en la vida de León María que su furiosa fe en la Iglesia, el vehemente sectarismo conservador, su mujer Agripina, el gran amor por sus hijas y la tienda de quesos en la galería. Comienza a ser una figura notable en Tuluá cuando logra detener la turba liberal fuera de control, aquel fatídico 9 de abril, con firmes intenciones de quemar el colegio de los salesianos con sacerdotes incluidos, con solamente otros dos hombres armados con carabinas sin munición y un taco de dinamita (Álvarez Gardeazábal, 1994, 13). Pero hasta ese momento no había representado ninguna preocupación para Tuluá o el Valle del Cauca. La cosa comienza a cambiar cuando recibe un telegrama que cita a una reunión con los jefazos del conservatismo vallecaucano y los líderes godos del pueblo. El jefe del directorio conservador tuluano, Julio Caicedo Palau, sabiendo la tormenta que se viene, decide permanecer en silencio en la mencionada reunión y mantenerse al margen: “Tuluá había sido primero que el partido conservador” (Álvarez Gardeazábal, 1994, 59). No obstante, para León María, el partido estaba primero que todo, y los doctores, viendo la duda de don Julio, deciden aprovechar ese factor a su favor:

El doctor Navia no se hizo esperar, abrió la bodega del carro y sacó tres cajas rectangulares. El doctor Ramírez extendió su chequera y después de hacer una

apología de lo que significaba para la religión católica la existencia de individuos defensores del orden establecido, de la verdad impuesta y la tradición, enfiló sus baterías a León María para traerlo en carruajes poéticos desde su puesto de quesos en la galería hasta el andén del colegio de los salesianos el nueve de abril. Cuando llegó allí pidió un dramático minuto de silencio por todos los muertos de ese día. Después reinició la carga y apoyándose en un concordato que quizás exista pero que quién sabe si la Iglesia admite y el gobierno reconoce, enfrentó a León María a la posibilidad del exterminio de todos los conservadores, de todas las comunidades religiosas y sobre todo de la fe cristiana, poniendo como prueba la matazón del nueve de abril que hicieron las turbas liberales. [...] León María casi llora de la ira, y cuando el doctor Ramírez Moreno terminó, tenía en sus manos el primer cheque, las tres cajas rectangulares y *la convicción profunda de que estaba cumpliendo con su deber católico y conservador*. En solo media hora Tuluá había sido incorporada a la cadena de terror y León María Lozano, el más católico y correcto de sus ciudadanos [...] había quedado encargado de la dirección. (Álvarez Gardeazábal, 1994, 61-62; las cursivas son mías)

En este fragmento hay algo interesante por observar. A León María, a pesar de su gran sentimiento de ultraderecha y de su apasionada religiosidad, jamás se le había cruzado por la cabeza pasar por las armas a un liberal cualquiera por el mero hecho de ser liberal, aunque mantuviera de todas formas el recelo político. Solo es hasta que se le plantea la idea cuando lo considera realmente; hasta que dos de los pilares fundamentales en el soporte de su moral y su persona son puestos en riesgo por la demagógica lengua de los altos mandos del conservatismo, que realmente se sabe con la posibilidad de hacerlo. Aquí hay un elemento por advertir, y es la autoridad que recibe León María para hacerse victimario, para, como en el caso de *Viento seco*, tomar entera posesión de la víctima. Entonces —de alguna manera se esboza más arriba, pero este fragmento lo pone al descubierto— son los doctores en cabeza de los partidos políticos —las reducidas élites que habitaban tranquilamente las grandes ciudades— los que *otorgan* aquel

“consentimiento” para que el victimario sea victimario y la víctima, víctima. Esto, aprovechando y apelando al sentimiento de filiación política y religiosa del campesino, dado el grado de inmersión en ese periodo de la Iglesia católica en la esfera política. Así pues, el victimario con tal autorización se sabe cumplidor de su deber para con su partido y su iglesia —en el caso de los conservadores.

En el afán por cumplir su deber, León María Lozano, el Cóndor, inicia su labor conformando una bandada de pájaros que sacó por la fuerza de la cárcel y, acto seguido,

se pavoneó por la calle Sarmiento con Celín y Atehortua, sus guardaespaldas. Se sentó en el Happy Bar [...] y desde la mesa del rincón del lado de los billares, León María Lozano manejó con el dedo meñique a todo el Valle y se tornó jefe de un ejército de enruanados mal encarados, sin disciplina distinta a la del aguardiente, motorizados y *con el único ideal de acabar con cuanta cédula liberal encontraran en su camino*. De todos sus pescuezos colgaban escapularios del Carmen. La mayoría iba a misa todos los domingos y comulgaba los primeros viernes. Todos, menos el jefe, que nunca cargó otra arma distinta que su mirada de mula cansada, iban armados con dos o tres revólveres y una carabina. Viajaban en carros azules, sin placas, o en las volquetas de la secretaría de obras públicas. Para ellos no regía el toque de queda que el gobierno impuso todos los días a las siete de la noche. (Álvarez Gardeazábal, 1994, 81-82; las cursivas son mías).

Lo que sigue después, ya se mencionó anteriormente en el accionar del victimario: asesinatos selectivos, desapariciones, desplazamiento, boleteo. En pocas palabras un régimen de terror.

La particularidad del victimario de *Cóndores...* es entonces aquella férrea convicción de que defiende los principios del partido, y en última instancia sus propios principios —que finalmente es lo más importante—, y por lo tanto no hay nada de reprobable o reprochable en su proceder. Porque realmente está absolutamente convencido de que lo hace por un bien mayor y verdadero. León María contrasta notablemente con el teniente de *La mala hora*, en cuanto a que

no busca lucrarse y sacar provecho de su posición: le tenía sin cuidado el beneficio económico que pudiera sacar de ello. El dinero proveniente de los altos jefes del Directorio conservador era más un medio para un fin que el fin en sí mismo. El Cóndor “[...] la política la hacía con el dinero, no para conseguir dinero” (Álvarez Gardeazábal, 1992, 85). Por otro lado, con el capitán de *Marea de ratas*, el protagonista de *Cóndores...* coincide en que ambos son utilizados por el sistema para mantenerse y reproducirse, sin embargo hay una también marcada diferencia en cuanto al furor de sus ideas. El capitán, si bien plantea el problema con una oposición tajante y radical, es más bien frío a la hora de hacerlo, hasta cierto punto solo cumple órdenes. Caso contrario es el de León María, quien se duele verdadera y profundamente en su fuero interno por el partido y la Iglesia al verse confrontado, por uno de los tales doctores, a la amenaza liberal y a la muy probable destrucción de los valores conservadores y católicos. Él, por el poder de su convicción, decide tomar las armas y luchar por lo que le parece realmente correcto.

4.4.2. El silencio no es una opción

En cuanto al tratamiento que la novela da a la figura de las víctimas, este no difiere mucho del que se le da en las novelas de Echeverri Mejía y García Márquez en tanto se perciben los mismos fenómenos que ya se han tratado en tales obras: mismos asesinatos selectivos, mismas amenazas y desplazamientos, iguales matanzas. Tuluá, tras aquella conversación de media hora, se ve envuelta en la gesta, o mejor, en la cruzada que León María emprende contra el liberalismo en el Valle del Cauca. Ninguna de los personajes que lo conocieron, antes de ser el Cóndor, imaginó que el asunto fuera a adquirir tal envergadura, al punto que “en la angustia de

los tuluños tomó caracteres apocalípticos la llegada de la noche” (Álvarez Gardeazábal, 1994, 87); sabían qué esperar en esa angustia:

Debajo de las puertas de las casas de lo que los pájaros querían sacar de Tuluá, aparecían las famosas boletas hechas en caligrafía gótica. El plazo era de un mes, una semana, cuarenta y ocho horas. Si no se iban en ese tiempo, al amanecer llegaban a tocar la puerta. Si se iban, también hacían lo mismo. Recorrían la casa como si fueran los policías del gobierno, *que a todas esas permanecía sordo y ciego a la matazón*. La revisaban de extremo a extremo y cuando se convencían de que en verdad allí ya no había nadie, o le quemaban un taco de dinamita para agrietarle las paredes o ponían un letrero azul sobre la puerta, letrero que no decía nada, acaso si cuatro iniciales o una cruz y una lanza, pero que era seña indeleble para que nadie ocupara la casa y la ruina entrara para siempre desde afuera. (Álvarez Gardeazábal, 1994, 87; las cursivas son mías)

En el caso de no haberse ido después de recibir la boleta,

Llegaban antes del anochecer, tocaban la puerta, preguntaban por el dueño de la casa, lo hacían salir como se encontrara y sin permitirle siquiera un beso para su mujer o sus hijos, lo montaban en uno de los carros azules que hacían las noches del Valle del Cauca. Al día siguiente, la mujer y sus hijos tenían que ir al anfiteatro a reclamar el cadáver que casi siempre encontraban unos pescadores del río Cauca o los barrenderos del municipio en la avenida del río Tuluá. No llevaban otra marca distinta que la de los balazos en la nuca o la de las cabuyas con que los amarraban de pies y manos para tirarlos al río. (Álvarez Gardeazábal, 1994, 86-87)

Así fue como el régimen del terror se apoderó de Tuluá y lo que sus habitantes padecían de los pájaros que lo controlaban. Nada realmente muy diferente a lo que las víctimas de *Marea de ratas* y *La mala hora*, y ni siquiera de *Viento seco*, tenían que padecer. Sin embargo, a pesar de todos los rasgos de la víctima compartidos por todas las obras, hay un par en particular en la víctima de *Cóndores*... que las otras no parecen recoger, o solo difusamente la víctima de *La mala hora*. El primer rasgo es la indolencia que va adquiriendo el pueblo ante su propia

victimización —que definitivamente no aparece en las novelas anteriores, en que las víctimas están muy conscientes de la violencia que las rodea y de su condición de víctimas—. Vale la pena detenerse un momento en este punto. Esta situación, en la novela, pone de relieve el tercer actor del acto violento y que, por lo demás, no ha sido tomado en cuenta en estas páginas⁴²: el espectador⁴³. Este factor en el acto violento cobra crucial importancia dado que la “teatralización” (utilizando los términos de Elsa Blair) del acto violento suele ser representado para un tercero —aunque este espectador no necesariamente es crucial para la consumación del hecho violento como tal—, pues, como se pregunta la autora, “¿Cuántas masacres no son producidas más que para desterrar víctimas, para desterrar a través del terror a quienes son espectadores de ellas? ¿Cuántas son las acciones violentas que se dan en función de un tercero?” (Blair, 2005, 8). Entonces, a pesar de los muchos muertos de Tuluá aportados por los pájaros, muchos otros fueron sus espectadores. Sin embargo, en ocasiones a este espectador dejan de importarle los actos de violencia⁴⁴. La indolencia del pueblo representada en *Cóndores...* obedece a

La realidad de la violencia en el país [que] se niega todos los días como si ocurriera en otra parte, o peor aún, como si estuviera ocurriendo sólo en los dominios de lo imaginario [como “no real”]. Su exceso la vuelve improbable. Porque también la violencia “al proyectar sus propiedades [...] en un nivel de excepcionalidad rompe las

⁴² No por desconocimiento o porque carezca de alguna importancia, todo lo contrario. No obstante, la intención de este trabajo es la dupla inseparable de víctima-victimario, y el tratamiento del hecho violento que aborda la relación que se tiende entre aquella dupla con quien observa desborda los límites de este trabajo.

⁴³ “Este espectador no lo encontramos sólo presenciando los antiguos combates entre gladiadores. Donde hay violencia, este espectador nunca está lejos. Lo encontramos al pie del tablado donde los criminales son ahorcados. Lo vemos cerca de las hogueras donde los herejes y las brujas son quemados, y en la plaza del mercado, donde el magnífico es despedazado. Lo encontramos a las puertas de las prisiones, entre una multitud enfurecida que reclama un preso para lincharlo en plena calle. Lo reconocemos entre los que siguen a la pandilla que corre a las casas de los perseguidos cuando se declara el pogromo. Y lo vemos en las gradas presenciando peleas entre animales o deportes violentos, en las salas de cine que proyectan películas de terror, en casa ante el televisor, contemplando imágenes bélicas” (Sofsky, 2006, 103). También se puede encontrar, sentado en su estudio, paseando los ojos por las páginas de una novela a propósito de la violencia.

⁴⁴ “La violencia que acontece en otra parte [o a otra persona] no concierne a los hombres mientras éstos no se sientan directamente amenazados” (Sofsky, 2006, 105).

nociones de lo verosímil para entrar en el orden de lo imaginario” [...]. Así, en la misma lógica del hiperbolismo, al exagerarse en la realidad ella se niega. (Blair, 2005, 5).

De este modo pues, nadie se inmuta con la muerte de los hijos de Roberto Hoyos (Álvarez Gardeazábal, 1994, 112), ni tampoco “nadie recordaba los muertos del día anterior ni las hileras de cruces de los tres últimos años” (Álvarez Gardeazábal, 1994, 117). La violencia es tan repetida, tan recurrente, que “*Tuluá estaba convencido de que ya no había nada que hacer* y el que todavía se confesara liberal [...] o terminaba haciendo negocios con los pájaros o no volvía a abrir la boca, aunque la sangre de sus copartidarios le corriese por los ojos” (Álvarez Gardeazábal, 1994, 112; las cursivas son mías). De cierta forma, entonces, se instaura una suerte de naturalización del acto violento, y al naturalizarse inevitablemente se invisibiliza.

Pero está también, por otro lado, el segundo rasgo que alcanza a sobresalir en las víctimas de Gardeazábal. Este es la voluntad de la víctima de hacer algo en cuanto a su condición, es decir, la consciencia que adquieren algunas pocas personas de que la indiferencia es lo que realmente mata al pueblo, de modo que guardar silencio, para ellos, no es una opción aceptable. En la obra, Gertrudis Potes obedece a esta naturaleza reaccionaria. Hay que puntualizar que en todas las novelas la víctima reacciona de algún modo desde su posición pasiva en el acto violento: Antonio Gallardo opta por tomar las armas y buscar su venganza en la misma tónica que le arrebataron su mundo; los pescadores de *Marea de ratas* se plantean muchas veces la opción de defenderse, siempre refrenada por los miedos del viejo Esteban, y finalmente comienzan a organizarse, no muy concretamente en un movimiento guerrillero; y hacia el final de la novela de García Márquez las guerrillas también aparecen, aunque las actitudes del médico, el dentista y el peluquero son siempre disidentes y en el tiempo de terror parecen haber sido opositores activos del régimen. Sin embargo, en la obra de Gardeazábal, la reacción no violenta

—en el resto de obras tomar las armas siempre queda como opción— contra el victimario se presenta como un nuevo horizonte y se formula con recurrencia.

Gertrudis Potes pues, se opone rotundamente al régimen de León María y sobre todo a la indiferencia de Tuluá frente a la violencia. Con sus sesenta y tantos años y su bastón de plata le es imposible tomar las armas. Sin embargo, ella es la representación de aquella víctima que, frente al victimario y de cara al acto de violencia, deja de ocupar un rol pasivo. Toma una actitud denunciante ante los pájaros muy a pesar de que sabe perfectamente que su vida corre riesgo. Por ejemplo, ante la muerte de Pedro Alvarado, solo ella,

[...] caminando a medias, significó algo dentro de la muda colectividad liberal que ni el directorio municipal tenía desde que la matanza de Ceilán obligó a salir de Tuluá a tres de sus cinco miembros. Encabezó el desfile y cuando pasó por donde quedaba la botica del doctor Tomás, recibió una bandera roja que orgullosamente cargó hasta el cementerio.

León María, cuando lo supo, soltó una carcajada y [...] mandó timbrar otra de las tarjetitas de letra gótica para amedrentarla un rato [...]. 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. [...] 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. Las suyas fueron simples letras de imprenta, *pero le crearon la primera conciencia a Tuluá de que sería una mujer la única capaz de enfrentársele a los pájaros de León María* [...]. (Álvarez Gardeazábal, 1994, 109; las cursivas son mías).

Potes también reunió, después de muchas muertes y mucho silencio, lo que quedaba de los liberales en Tuluá y los obligó a firmar una carta denunciando la bandada de pájaros y su Cóndor, aunque sabían lo que pasaría después de la publicación de la carta; y efectivamente, sucedió, pues aquella “en menos de treinta días originó la única sangría fina de que Tuluá y

Colombia recuerdan algo porque, por lo general, los muertos de la violencia han sido todos los de ruana [...]” (Álvarez Gardeazábal, 1994, 113). Cuatro de los nueve del “batallón suicida” como los llamó *El Relator* (Álvarez Gardeazábal, 1994, 116), fueron perseguidos y asesinados, los cinco restantes “fueron sacados a pasear como trofeos en el carro de bomberos” (Álvarez Gardeazábal, 1994, 135).

En fin, en uno de los últimos actos reaccionarios de las víctimas, esta vez no solo de doña Gertrudis Potes, todo el pueblo se une en una sola protesta después del asesinato de don Andrés Santacoloma:

Tuluá rindió un homenaje extraño a la memoria del anciano asesinado y quizá a la memoria de las miles de cruces blancas que aumentaron su cementerio en los últimos años. Apenas dieron las siete, en todos los andenes de Tuluá, en todos los quicios de las puertas, en todas las bancas del parque Boyacá y en los muros del parque Bolívar, aparecieron filas inacabables de velas como si siguiera el siete de diciembre de la noche anterior. No quedó una casa, ni siquiera la de León María, porque la Agripina fue la primera en hacerlo [...], ni mucho menos las de los cinco firmantes restantes que desde esa noche comenzaron a desfilar por las calles de Tuluá luciendo una seda negra en el bolsillo de la camisa y mostrando a quien encontraban en el camino una boleta en donde estaba subrayado el puesto exacto que les correspondería según los pájaros. Todos tuvieron velas en sus andenes, en sus puertas y en sus ventanas. (Álvarez Gardeazábal, 1994, 131-132)

De una forma u otra, con este curioso pero hermoso homenaje a los muchos caídos, la conciencia de la señora Potes, su esencia reaccionaria, fue impregnando a los habitantes del pueblo. Con aquellos que firmaron la carta, se puso el ejemplo de que para la víctima el silencio, sea por miedo y mucho menos por indiferencia, no puede considerarse opción.

Cóndores... toca pues dos puntos neurálgicos a la hora de ahondar en las categorías duales de víctima-victimario. En tanto victimario, hay que tener presente que una fuerte

convicción es tan promotora de la violencia como una orden imperativa o el deseo de llenar los bolsillos de cuenta del cargo público. Si este victimario está totalmente convencido de que lo que hace está bien, y, más que para un agente externo —sea partido político o Iglesia católica— sino para sí mismo, lo que hace no contradice sus propios principios más fundamentales y vitales sino que los defiende y los reivindica, este victimario emprenderá su tarea sin ningún tipo de remordimiento. Cada muerte, cada acto de violencia, estará plenamente justificado ante sus ojos. Por otro lado, con la víctima, la obra trabaja de una forma significativa, pues finalmente propone una víctima empoderada de su situación. A pesar de todo el dolor que siente, finalmente la víctima de *Cóndores...* alza la voz y reacciona, con una reacción más allá del mero deseo de venganza, contra su victimario. Gertrudis Potes demuestra pues que el rol de la víctima en los hechos de violencia no solamente es pasivo, y que no necesariamente toma una posición activa a través de las armas.

CONCLUSIONES

En estas páginas se ha partido del hecho de que la literatura es una expresión de la cultura que al mismo tiempo la representa. Con base en esto, se han abordado cuatro novelas de la literatura colombiana que representan, tanto por su contenido como por el contexto en que fueron escritas, el fenómeno de la violencia en uno de los periodos más agitados del largo conflicto armado con que se ha escrito la historia del país en estos dos siglos de Independencia. “La Violencia” es aquel lapso de tiempo, entre 1948 y 1964, cuando, con el asesinato del caudillo liberal Jorge Eliecer Gaitán, las tensiones políticas entre los dos partidos tradicionales, engendradas ya desde el siglo XIX, desbordan en una sangría nacional de proporciones descomunales. Cabe aventurarse a decir que fue uno de los periodos más fértiles en tanto producción literaria en el país, dado que en los casi 16 años de matanzas, vieron la luz numerosas novelas que abordan la problemática que abrumaba a la nación por aquellos años.

Sin embargo, a pesar de la gran producción literaria de la época, ha quedado en entredicho por la crítica su “calidad” en numerosas ocasiones. Uno de los argumentos en que se fundamenta esta aseveración es que más bien pocos de estos autores eran escritores de oficio. El resto escribieron sus obras, más que con intenciones literarias, con intenciones de alzar la voz y denunciar las difíciles situaciones por las que atravesaba el país. No obstante, este escrito por ningún motivo pretende tomar parte de la discusión respecto a la buena o mala calidad literaria que pueda ostentar cualquiera de las novelas del corpus. En este sentido, hay que dejar en claro que, independiente de tal “calidad”, cualquier novela representa su propia cultura y contexto. Esto, aquí, se toma como un hecho dado. De esta forma, no importa si la novela en cuestión no tiene gran importancia en las letras nacionales o si por el contrario forma parte de ese conjunto

de obras memorables que se denomina “Literatura Universal”; de cualquier forma, tiene algo que decir. En cuanto a las cuatro novelas escogidas de ese gran corpus de obras que se pueden denominar “la novela o novelística de la violencia”, es posible encontrar generalidades y particularidades de cara a las categorías principales que dieron dirección a este trabajo —víctima/victimario—; y cada una de estas generalidades y particularidades resaltan procesos específicos del contexto de las obras y de la literatura como tal dentro de ese contexto.

Si se empieza pues por el conjunto de las generalidades, se observan características compartidas en las representaciones tanto de víctima como de victimario en los cuatro textos. Se recalca muchas veces la afiliación de este con el Estado. En todas las novelas, el Estado aparece como ese gran promotor de la violencia que reduce a la víctima. La policía y la fuerza armada en mayor parte son las que incursionan en los actos de violencia —como se observa en las novelas de Caicedo, Echeverri y García Márquez— por mandato de los jefes políticos que residen tranquilamente en las grandes urbes —como lo muestra la obra de Álvarez Gardeazábal—, las más de las veces patrocinando también a grupos “paramilitares” —pájaros y chulavitas— que actúan en conjunto con la fuerza pública, para garantizar la permanencia del gobierno de turno en el poder. En cuanto a la víctima, siempre la misma: “todos los de ruana”, usando las palabras de Gustavo Álvarez Gardeazábal, campesinos desarmados con el estigma de pertenecer a uno u otro partido. Resumiendo pues, el victimario último en estas obras resulta ser el gobierno de turno, con sus intenciones de mantenerse en el poder con cualquier medio de que disponga; y la gran víctima resulta ser el pueblo, quien termina sometido a las políticas y el régimen de violencia que se trata de imponer. Esto corresponde a la realidad inmediata de autores y obras, es el contexto social que intenta representar cada novela y finalmente, todo ese gran conjunto de obras.

Ahora bien, las particularidades de víctimas y victimarios en cada novela apunta a las características de la literatura misma —esto no significa que estas particularidades desconozcan la realidad que representa la obra—. Es decir, se alcanza a percibir una modificación de las representaciones literarias a través del tiempo, si se tienen en cuenta las fechas de publicación de cada obra: las obras escritas en los primeros años tienen un carácter de protesta más pronunciado que las que se escriben al final de la década de 1950 y a principios de 1960, que por su parte no reducen el fenómeno de la violencia solamente a la muerte y el suplicio que se producen en el instante, sino que exploran otros horizontes del mismo fenómeno, que va desde el resentimiento de una víctima después de tiempo de ser victimizada, hasta el fuero interno y preocupaciones del victimario. En *Viento seco*, publicada en 1953, las representaciones víctima-victimario se instalan en el campo del cuerpo, en el campo más visible de la violencia, y polariza radicalmente a ambos actores del hecho violento. Esto puede obedecer, como afirma la crítica, a que la obra de Caicedo, como las obras que se publicaron en lo que Guzmán llama “la primera ola de violencia” (1948-1953), tenía un carácter denunciante, de mostrar todo aquello que la censura mediática de la época no publicaba, ya por miedo, ya por ser afines a los gobiernos conservadores.

Cuando se llega a *Marea de ratas*, hay un salto de siete años, en los que se publican poco más de la mitad de aquellas casi 67 novelas de la violencia —de las cuales queda por hacer todavía el análisis de las representaciones del victimario y sus víctimas—, y la representación del conflicto también sufre un giro, pues ya el victimario no es aquel depredador con ansia de muerte y la víctima deja de estar a la espera de su muerte. Se comienza a abordar caracteres personales tanto de uno como de la otra; el victimario colectivo deja de serlo, para enfocarse en un solo personaje, con la voluntad para decidir si toma o no una vida, y en la víctima comienza a ser palpable la angustia de que en cualquier momento puede morir. Puede decirse incluso, que es tan

indirecta la intención denunciante de Echeverri, que por ningún lado se mencionan los partidos tradicionales en disputa, ni fechas, ni tampoco lugares que puedan aludir directamente al conflicto colombiano de la época. El mismo caso presenta *La mala hora* (1963), que como ya se ha dicho, está escrita bajo la aseveración de su autor de que el drama de la violencia no lo viven los muertos, si no aquellos que pueden contarlos. Y de hecho, el factor memoria en los personajes de esta novela está fuertemente marcado. Ya las representaciones del fenómeno de la violencia no se encuentran en el número de cadáveres o en tal o cual forma de suplicio; se encuentran en la inefabilidad del acto violento, en los silencios de la víctima, en las lágrimas y en lo insondable del miedo.

Cóndores no entierran todos los días, se aparta, por cronología, de esas obras que fueron escritas en plena “Violencia”, sin embargo su tratamiento de la violencia es de alguna manera “holístico”, tanto a la hora de representarla como a la de abordar las categorías que se analizan aquí. Es decir hace un conteo de muertos y sugiere también a las formas de ejercer la violencia contra la víctima, sin profundizar demasiado en ellas, pero al mismo tiempo aborda el drama de aquellos vivos que pueden dar cuenta de sus muertos y de sus miedos. Podría decirse que es una síntesis entre aquellas novelas que pretenden rendir testimonio y hacer una visceral denuncia y aquellas otras que hacen una elaboración literaria más depurada —si se quiere— en términos artísticos. Su mayor acierto en estos términos es la construcción que hace del victimario, al representarlo no sólo en su faceta de asesino, sino que aborda otros aspectos de su mundo laboral, espiritual y familiar. No dibuja sus contornos como una bestia que demanda sangre por placer, sino todo lo contrario, su figura es la de una persona cualquiera, que por circunstancias particulares llega a convertirse en el Cóndor, pero que no deja de ser León María el esposo, el padre o el piadoso vendedor de quesos.

Se observa pues, después de todo lo dicho, cómo a través de la literatura, de la configuración de personajes, de sus emociones, de su fuero interno y vicisitudes, enfrentados a situaciones concretas, la cultura se representa a sí misma. Cada personaje, cada circunstancia toman su forma a partir de un rasgo particular de aquella sociedad que los engendra. En este sentido la literatura puede tomarse como la *necesidad* de una cultura por contarse, por narrarse a sí misma. Esto queda claro cuando surgen aquellas novelas de la violencia cuyos autores no eran literatos consagrados, en un contexto donde hace desesperadamente urgente —en parte por la censura mediática tan marcada— contar la realidad inmediata. Realidad que por lo demás constituye un periodo determinado en la historia del país, dando de esta forma un carácter también histórico a este corpus de obras. Acercarse a este tipo de novelas, es asomarse a la ventana del pasado y recordar que la violencia en Colombia no lleva solo 50 años, y que a pesar de la multitud de novelas que dan cuenta de un mismo fenómeno y de autores que escribieron para que la memoria se conservara, somos un pueblo que olvida con facilidad.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ GARDEAZÁBAL, Gustavo (1994). *Cóndores no entierran todos los días*. RBA Editores, Barcelona.

ARISTIZÁBAL, Alonso (1999). *Literatura colombiana ante el conjuro*. En: *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Editorial Norma. Pp. 185 -207.

BLAIR, Elsa (2005). *Muertes violentas: la teatralización del exceso*. Universidad de Antioquia, Medellín.

CAICEDO, Daniel (1954). *Viento seco*. Editorial Nuestra América, tercera edición, Buenos Aires.

DURKHEIM, Émile (1985). *Las reglas del método sociológico*. Ediciones Orbis, Barcelona.

ECHEVERRI MEJÍA, Arturo. *Marea de Ratas*. Edición crítica. Universidad de Antioquia, Medellín.

ESCOBAR, Augusto (1994). En: ECHEVERRI MEJÍA, Arturo. *Marea de Ratas*. Edición crítica. Universidad de Antioquia, Medellín.

_____, BEDOYA, Luis Iván (1980). *La novela de la violencia en Colombia*.

“Viento Seco” de Daniel Caicedo –una lectura crítica-. Ediciones Hombre Nuevo, Medellín.

_____. (1980). *La novela de la violencia en Colombia*. “La Mala Hora”, Gabriel García Márquez –*ficción y realidad-*. Ediciones Hombre Nuevo, Medellín.

GARCÍA, Kevin Alexis. *Aciertos y desaciertos de la novelística de la violencia en Colombia. Análisis en las obras Viento seco, El día del odio y El día señalado*. Nexus, Revista de comunicación social N° 12, diciembre 2012. 112-133.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2014). *La mala hora*. Penguin Random House, Bogotá.

_____ (1959). *Dos o tres cosas sobre “la novela de la violencia”*. La Calle, año 2, N° 103, 12-13. Bogotá.

GEERTZ, Clifford (1973). *La interpretación de la cultura*. Gedisa, Barcelona.

GIRARD, René (1972). *La violencia y lo sagrado*. Anagrama, Barcelona.

_____ (1984). *Literatura, mimesis y antropología*. Gedisa, Barcelona.

GONZÁLEZ, Beatriz, DEAS, Malcom, JARAMILLO, Carlos Eduardo, BONNET, Roberto Junguito. *Cien Años de los Mil Días. Los Mil Días en Treinta y dos Pasos*. Boletín Cultural y Bibliográfico, vol. 37. # 54, 2000.

GUERRERO, Juan Carlos (2009). *Los cuerpos en dolor: emblemática del régimen ético de la violencia*. Revista de estudios Sociales N° 35. Abril de 2010. Pp. 123 -137.

GUZMÁN, Germán (1968). *La violencia en Colombia. Parte descriptiva*. Ediciones Progreso, Bogotá.

HERRERA, Lydia. *Estructura y temática de la Mala Hora de Gabriel García Márquez*. Thesaurus, boletín del instituto Caro y Cuervo, tomo XXVIII, N°3, septiembre-diciembre 1973. 471-481.

LAROSA, Michael J., MEJÍA, Germán R. (2014). *Historia concisa de Colombia (1810-2013)*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

LEVY, Kurt. *Marea de Ratas ¿testimonio de masa o dilema de individuo?* Revista de estudios colombianos N°1, 1986. 29-32.

LEVI-STRAUSS, Claude (1995). *Antropología estructural*. Paidós, Barcelona.

MONTAÑO GONZÁLES, Maritza (s.f). *Cóndores no entierran todos los días de Gustavo Álvarez Gardeazábal: UNA CRÍTICA ESPECULAR*. Rescatado de: [http://www.academia.edu/760887/C%C3%B3ndores no entierran todos los d%C3%ADas de Gustavo %C3%81lvarez Gardeaz%C3%A1bal una cr%C3%ADtica especular](http://www.academia.edu/760887/C%C3%B3ndores_no_entierran_todos_los_d%C3%ADas_de_Gustavo_%C3%81lvarez_Gardeaz%C3%A1bal_una_cr%C3%ADtica_especular)

OCAMPO LÓPEZ, Javier (1984). *El proceso político, militar y social de la Independencia*. En: Manual de Historia de Colombia, Tomo II. Instituto Colombiano de Cultura, tercera edición, Bogotá.

PINEDA BOTERO, Álvaro (2001). *Juicios de residencia: la novela colombiana 1934-1985*. Fondo Editorial Universidad Eafit, Medellín.

PINEDA CAMACHO, Roberto (1975). *La gente del Hacha: breve historia de la tecnología según una tribu amazónica*. Recuperado de: <http://biblioteca.icanh.gov.co/DOCS/MARC/texto/REV-0915V18a-12.pdf>

SOFSKY, Wolfgang (2006). *Tratado sobre la violencia*. Abada editores, Madrid.

TIRADO MEJÍA, Álvaro (1984). *El Estado y la política en el siglo XIX*. En: Manual de Historia de Colombia, Tomo II. Instituto Colombiano de Cultura, tercera edición, Bogotá.

URIBE, María Victoria (1990). *Matar, Rematar y Contramatar*. CINEP, Bogotá.

_____ (2004). *Antropología de la Inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia*.

VOLKENING, Ernesto. *A propósito de "La Mala Hora"*. Eco, revista de la cultura de occidente, tomo VII, N° 40, agosto 1963. 294-304.

WILLIAMS, Raymond (1977). *Marxismo y literatura*. Ediciones Península, Barcelona.