

NARRACIÓN DEL CONFLICTO ARMADO Y CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA EN

*VIAJE AL INTERIOR DE UNA GOTA DE SANGRE* DE DANIEL FERREIRA

LAURA DOMÍNGUEZ CARDOZO

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA

FACULTAD DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

PROGRAMA DE ESTUDIOS LITERARIOS

MEDELLÍN

2018

NARRACIÓN DEL CONFLICTO ARMADO Y CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA EN  
*VIAJE AL INTERIOR DE UNA GOTA DE SANGRE* DE DANIEL FERREIRA

LAURA DOMÍNGUEZ CARDOZO

Trabajo de grado para optar al título de Profesional en Estudios Literarios

Asesora

LAURA CORREA MONTOYA

M.A en Estudios culturales y literatura comparada

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA  
FACULTAD DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

PROGRAMA ESTUDIOS LITERARIOS

MEDELLÍN

2018

22-05-2018

“Declaro que esta tesis (o trabajo de grado) no ha sido presentada para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o cualquier otra universidad” Art 82 Régimen Discente de Formación Avanzada”

Firma:

Laura Domínguez Cardozo.

---

*A mis papás y a Sara, testigos y acompañantes del recorrido.*

## Tabla de contenido

Introducción .....	1
1. Construir la memoria en Colombia: la literatura como resistencia.....	6
1.1. Hablar de memoria y memoria colectiva .....	8
1.2. La disputa sobre las representaciones del pasado .....	10
1.3. La lucha por el sentido del pasado en Colombia .....	11
2. Conocer el conflicto armado colombiano a través de las letras, desarrollo de una tradición literaria.....	18
2.1. La narrativa de Ferreira en la tradición literaria .....	30
3. Narrar el conflicto desde la ficción en <i>Viaje al interior de una gota de sangre</i> .....	34
3.1. La estructura en <i>Viaje al interior de una gota de sangre</i> .....	37
3.1.1. La vida de Delfina en las manos de Urbano Frías .....	38
3.1.2. El profesor Arquímedes .....	40
3.1.3. El destino adelantado por el arte en Bernardo y Enoc .....	41
3.1.4. La enmarcación del relato en el niño que narra .....	44
3.2. El conjunto de voces .....	46
3.3. La memoria en <i>Viaje al interior de una gota de sangre</i> .....	49
3.4. El diálogo entre historia y ficción en <i>Viaje al interior de una gota de sangre</i> .....	51
3.4.1. Legitimar el discurso literario: ficciones que hablan de la realidad y realidades que parecen ficciones.....	52
Conclusiones.....	61

Obras Citadas .....66

## **Resumen**

Este trabajo analiza la novela *Viaje al interior de una gota de sangre* (2017) del escritor colombiano Daniel Ferreira, con la intención de indagar en la manera en que narra el conflicto armado colombiano a partir de diferentes voces narrativas. Además, busca vincular esa estructura narrativa a la noción de una memoria colectiva, con la intención de evidenciar cómo la literatura es remisión de aquella memoria y alternativa de narrar lo inenarrable. Para lograrlo, propone entender primero cómo se ha trabajado con la memoria en Colombia, posteriormente, hace un recorrido histórico por la relación entre violencia y literatura en el pasado reciente del país, y finalmente, analiza la novela de Ferreira a la luz del fenómeno de la tradición literaria sobre la violencia a partir nociones como historia y memoria. Este trabajo de grado sugiere, entonces, que los relatos literarios son una manera de acercarse a la memoria colectiva del país, e incluso a su historia, teniendo presente que el propósito de estos no es el de develar verdades ni el de otorgar un relato que totalice una versión sobre el pasado.

**Palabras clave:** Literatura y violencia – conflicto armado – memoria colectiva.

## **Abstract**

This work analyzes *Viaje al interior de una gota de sangre* (2017) by Colombian writer Daniel Ferreira to see how it narrates the armed based on different narrative voices. It also seeks to link that narrative structure to the notion of a collective memory, with the intention of demonstrating how literature is remission of that memory and the alternative of narrating the unspeakable. In order to achieve this, this work shows how memory has been treated in Colombia, then he makes a historical journey through the relationship between violence and literature in the country's recent past, and finally, analyzes Ferreira's novel from the phenomenon of the literary tradition about violence starting from notions such as history and memory. It finally suggests that literature is a way of approaching the collective memory of the country, and even its history, keeping in mind that the purpose of these is not to reveal truths or to grant a story that makes a unique version about the past.

## **Key words**

Literature and violence – armed conflict – collective memory.

## Introducción

El momento actual por el que Colombia atraviesa, tras haber firmado un acuerdo de paz con la guerrilla de las FARC en noviembre de 2016, ha generado un ambiente de preguntas alrededor de la construcción de memoria en el país. Este trabajo surge del interés personal por ese momento histórico y parte de la idea de que la literatura puede ser un medio para exponer la memoria, repensarla y reflexionar sobre ella. De manera particular, busca una aproximación a la forma en que el conflicto armado se ha narrado en Colombia, buscando explorar los vínculos que se establecen con la noción de memoria colectiva.

Con este fin, tomamos *Viaje al interior de una gota de sangre* (2017) de Daniel Ferreira, por un lado, porque coincide temporalmente con el eje temático que perseguimos: un país inmerso en el conflicto armado, donde aparecen guerrillas y paramilitares como actores del conflicto, y por el otro, porque en ella se pone de manifiesto la actualidad de dicho conflicto. Es precisamente esa actualidad la que nos interesa revisar, no solo porque establece una relación con la situación histórica que previamente mencionábamos, sino porque responde a un interés estético y a una tradición literaria.

Ferreira construye su novela desde una realidad afectada por la violencia, en tanto logra narrar una masacre a partir de cinco personajes que se entrecruzan, formando de esta manera un relato que, aunque parezca fragmentario, termina por configurarse como una unidad cuando se comprende que las voces de esos personajes comparten un espacio; que sus violencias hacen parte de la misma violencia global del pueblo y que todos terminarán silenciados por las balas.

Este trabajo de grado, entonces, busca desarrollar dos objetivos particulares, a saber: analizar la construcción del relato desde las voces narrativas de sus personajes y comprender los vínculos de la novela con la memoria colectiva. Para lo primero, nuestro referente teórico es Bajtín, cuyos argumentos sobre la *polifonía* –para explicar una obra que se construye a partir de voces–, nos permiten entender cómo se intercalan las voces de los personajes de la novela. En ella, las historias que parecieran estar desconectadas terminan por entremezclarse, más que desde la interacción entre los personajes, desde la muerte que los une a todos, desde ser víctimas del conflicto armado.

Para comprender que la novela se estructura de esta manera, y persiguiendo el objetivo de analizar la construcción de memoria precisamente en esa interacción de voces, continuamos con los postulados de Maurice Halbwachs sobre la memoria colectiva, como una manera de entender que los individuos, como seres sociales, generamos memorias en tanto pertenecemos a un grupo que las sostiene. Poder recrear esa memoria colectiva y ver cómo repercute en la novela es lo que guía estas páginas.

Narrar el conflicto es una constante en la historia colombiana que permite vincular la novela de Ferreira a una perspectiva histórica estrechamente relacionada con la memoria. Aproximadamente desde mediados del siglo XX, durante el período conocido como la *Violencia*, y hasta nuestros días con la presencia del conflicto armado, los textos literarios mantienen cierta consonancia con las manifestaciones violentas, lo que hace posible rastrear una especie de tradición que precede a la novela analizada. Además, el desarrollo de esa tradición literaria se vincula con la construcción de memoria, en tanto hace parte constante de la manera en que se cuenta el país. Al mismo tiempo, se configura como una especie de

resistencia frente a los discursos oficiales sobre las manifestaciones violentas que, en muchas ocasiones, han tenido una intención de olvido sobre el pasado.

En esta misma línea, consideramos que trabajar sobre la narración de la violencia política en Colombia y querer indagar en los procesos de la construcción de memoria que esta genera, nos arroja dos caminos para esta investigación: el primero, la comprensión de por qué se hace memoria y cómo incide en ello la literatura; y el segundo como un acercamiento desde el desarrollo histórico de la literatura colombiana que trata la violencia política, a la par de la transformación de las manifestaciones violentas que se han dado en los últimos setenta años aproximadamente. Para lograrlo proponemos un recorrido a través de tres capítulos que nos permitirá evidenciar la relación entre la memoria, la historia y la literatura.

En el primer capítulo el análisis se centra, de la mano de Elizabeth Jenlin, en el concepto de memoria en las naciones en crisis, entendida como un acto reflexivo sobre el pasado que permite poner en el debate la manera de tratar eventos dolorosos ya acaecidos que buscan restituirse en un presente. En este mismo sentido, tomamos el concepto de memoria ejemplar de Todorov, quien la asume como la manera correcta de elaborar el pasado. En este caso, al estar la novela estructurada en torno a una colectividad, cuyos relatos entrecruzados entregan un relato completo, hacemos uso del término de memoria colectiva para explicar la manera en que las memorias actúan unas en consonancia con otras. En este capítulo también nos ocupamos de la manera en que la memoria ha sido trabajada en Colombia, teniendo en cuenta que ha sido más frecuente la recurrencia a un olvido pretendido que la elaboración de ese pasado. Proponemos que la literatura, por su parte, ha sido constante en la narración de las memorias del país, sin pretender establecer una verdad ni un argumento

único sobre las distintas manifestaciones de violencia, aunque sí dando sus versiones sobre los hechos.

Esta recurrencia que existe en la literatura en Colombia se da de manera constante, especialmente desde mediados del siglo XX, con la *Violencia* como escenario principal de los primeros relatos, y que da inicio a lo que se considera una especie de tradición literaria por narrar las diferentes manifestaciones de violencia que tienen cabida en el país. Desde la violencia bipartidista, pasando por el surgimiento de las guerrillas, el narcotráfico como dinámica de mercado y el surgimiento de los paramilitares, alguna literatura, a través de diferentes géneros, ha decidido contar lo que ocurre en distintos escenarios cuando la violencia política es natural en la vida cotidiana del territorio. En esa perspectiva buscamos insertar la novela de Ferreira, que además consideramos importante por tratarse de una novela que acoge la tradición que lo precede, pero aporta nuevos elementos, especialmente en el plano estructural, al construir una narración que entrelaza voces y tiempos, para narrar la realidad de un pueblo sumido en diferentes dinámicas violentas.

El tercer capítulo, entonces, reúne los hallazgos de los dos primeros capítulos para evidenciarlos en la novela. Primero partimos de su análisis, evidenciando la voz de cada uno de los personajes que toman forma y dan unidad al relato. Para ello acudimos al concepto de polifonía propuesto por Bajtín para hablar de las novelas en que es posible identificar varias voces. Con ello pretendemos establecer las relaciones entre los personajes y evidenciar la creación de una forma de la memoria colectiva. Al mismo tiempo, proponemos cómo la novela recurre a elementos históricos para legitimar su propio discurso, creando también una construcción memorística. Este capítulo, entonces, centra su análisis en la estructura de la novela, resaltando el papel de cada personaje y su manera de vivenciar la violencia, para

después relacionar la novela con los hechos históricos que propone e indagar en la forma en que es portadora y sustento de una memoria colectiva.

Lo que finalmente perseguimos es mostrar cómo la literatura, y particularmente *Viaje al interior de una gota de sangre*, puede ser una forma de acercamiento y apropiación de la memoria colectiva sobre distintos momentos violentos que han acontecido en Colombia durante los últimos setenta años.

## 1. Construir la memoria en Colombia: la literatura como resistencia

Según explica Elizabeth Jenlin en su libro *Los trabajos de la memoria* (2002) las cuestiones de la memoria y la urgencia de trabajar sobre ella surgen de un contexto político y social determinados. Suelen aparecer tras períodos violentos, sea por regímenes dictatoriales o por enfrentamientos bélicos de los países, que dejan a las sociedades con altos números de víctimas, donde hay un sufrimiento colectivo y se pretende crear un camino hacia la mejora de las condiciones por las que se dieron aquellas situaciones.

En el caso concreto de Colombia nos llama el momento histórico por el que atraviesa el país tras firmar un Acuerdo de Paz con la guerrilla de las FARC<sup>1</sup>, lo que ha puesto en el plano público varias cuestiones: las víctimas, los actores armados, el posacuerdo y su memoria. No debe sorprender que desde los estudios literarios se busque abrir también un camino a pensar en la memoria a través de la construcción de sus ficciones, si consideramos que la literatura está estrechamente ligada a las transformaciones sociales, por ser un vehículo para contarlas y evidenciarlas.

En el caso de Colombia, los relatos sobre las distintas manifestaciones de violencia tienen un contexto particular. El Estado colombiano ha tendido a ocultar las causas y magnitud de las consecuencias que han dejado las violencias de origen político en el país, principalmente las que ocurren desde finales de los años cuarenta hasta nuestros días, donde el narcotráfico y actores como guerrillas, paramilitares y Fuerzas Armadas Nacionales hacen parte del entramado del conflicto. Como consecuencia, los textos literarios responden a una

---

<sup>1</sup> El 24 de noviembre de 2016 se firmó el acuerdo de paz entre el gobierno de Colombia y la Guerrilla de las FARC. Para mayor información, ver: <http://www.altocomisionadoparalapaz.gov.co/procesos-y-conversaciones/acuerdo-general/Paginas/inicio.aspx>

forma de narrar el país inmerso en varias dinámicas de guerra, dejando a su paso las memorias sobre las violencias vivenciadas.

Daniel Ferreira hace parte de los escritores que decidieron contar la violencia política, en el caso particular de *Viaje al interior de una gota de sangre*, desde un punto contextual que refiere los años ochenta, cuando el entramado de conflictos entre Estado, guerrillas, paramilitares y narcotráfico estaba cimentándose con más fuerza en el país. Esta novela — como una forma de llamar la atención sobre ese período y recurriendo a distintos relatos, algunos de ellos desde datos históricos concretos— responde también a una forma de mostrar la memoria colectiva, en tanto recurre a ella para crear unos personajes posibles e incluso persistentes en el plano nacional. Al hacerlo, la novela se vuelve una especie de resistencia y alternativa frente a discursos oficiales pues deja al lector la posibilidad de conocer pequeños relatos que se desarrollan en el contexto de violencia política, pero que no se corresponden necesariamente con lo que explicará la historia oficial sobre la guerra.

Este capítulo hace un acercamiento conceptual a la memoria, desde las ideas de Todorov y Halbwachs especialmente, y rastrea cuál ha sido la tendencia institucional en Colombia para trabajarla. Después, sugiere cómo la literatura puede ser una forma de acercarse y construir memoria, y deja abierta la entrada a los siguientes capítulos sobre cómo se ha acercado la literatura colombiana a los enfrentamientos violentos y cómo lo hace de manera particular Ferreira en *Viaje al interior de una gota de sangre*.

### 1.1. Hablar de memoria y memoria colectiva

La memoria, más allá de ser un recuerdo, es una reconstrucción del pasado que invita a analizarlo y entenderlo como parte constitutiva de nuestro presente, volviéndolo un asunto que repercute en la forma en que las sociedades se construyen y un núcleo reflexivo a la hora de proyectarlas a futuro. En palabras de Blair explica, por ejemplo, existe una diferenciación entre un *recuerdo* como *impresión* del pasado, y la *memoria* como su *construcción* narrativa (11); en la primera hay una mera recurrencia al pasado, mientras en la segunda hay una intención de construir y analizar.

En otros términos, Todorov habla de la existencia de una memoria *literal* y una *ejemplar*. La primera hace referencia al recuerdo en sí, que permanece en un plano privado y no repercute directamente en la sociedad. La segunda, en cambio, implica abstraer la experiencia del pasado para usarla como aprendizaje, identificarla en un presente y, de ser el caso, prevenir una situación similar en un futuro (30). Este tipo de memoria es la que busca evitar abusos y permite construir a partir de un pasado de represión, violencia y situaciones traumáticas<sup>2</sup>. Aquí, Todorov reconoce la importancia del grupo en aras de posibilitar la construcción de memoria.

Sobre aquello, Maurice Halbwachs había teorizado para afirmar cómo el recuerdo parte de unas referencias colectivas, que él denominó *marcos sociales* de la memoria. Esto

---

<sup>2</sup> Frente a la noción de trauma, Jenlin explica que cuando este ocurre hay una imposibilidad de elaborar y narrar lo vivido, la impresión queda de manera literal, siguiendo a Todorov, lo que no permite transmitir ni reconfigurar ese pasado (35, 6). Lo que harían los procesos de memoria es abrir la posibilidad de que el trauma pueda estar en el plano narrativo y de transmisión, ayudando a su elaboración crítica, esto es posible porque “en la memoria, a diferencia de la repetición traumática, el pasado no invade el presente, sino que lo informa” (Jenlin 69).

significa que las personas compartimos instituciones sociales, tiempos e incluso espacios que nos ayudan a recordar y, en este sentido, la memoria se formaría en una interacción continua entre el individuo y la sociedad (Halbwachs, *Los marcos* 8). La memoria colectiva, entonces, se produce en un grupo que comparte símbolos y códigos culturales, responde a un tiempo y espacio determinados, surge de la interacción entre individuos, y permanece en constante diálogo entre la individualidad y la colectividad. Esto es lo que da pie para pensarla como un constructo social de donde se alimenta la literatura, creando la posibilidad de pensar los relatos como portadores y elaboradores de esa memoria colectiva.

Pero es su potencial político, es decir, su capacidad de repensar las memorias traumáticas para construir nuevas narrativas sociales, lo que la hace pertinente para los territorios que han pasado por momentos de violencia política, comprendiéndola como una herramienta que evalúa el pasado<sup>3</sup> e intenta prevenir eventos similares en un futuro.

La memoria cobra entonces gran importancia para las sociedades que buscan restablecerse tras períodos de crisis, ya que actúa encaminada a “construir órdenes democráticos en los que los derechos humanos estén garantizados para toda la población” (Jenlin 11). En estos casos, se presenta “como una vía de indagación bastante fecunda y como un recurso político al que han apelado distintas sociedades que han vivido situaciones de guerra” (Blair 10); la memoria es, entonces, un recurso que tienen las sociedades para sanar el trauma o por lo menos encaminarse hacia la reparación.

---

<sup>3</sup> En el caso de Colombia hablar de un pasado como hecho terminado puede cuestionarse, pues los conflictos no han cesado. Más bien habría que atender al fin establecido por acuerdos con los distintos actores armados, por ejemplo, y entre otros: Acuerdo con el M19 (1990), desmovilización de las AUC (2002) y el actual Acuerdo con las FARC (2016). Sin embargo, como veremos, en Colombia ha sido más frecuente una insistencia sobre el olvido que sobre la memoria, a lo que la literatura se ha opuesto con sus relatos.

## 1.2. La disputa sobre las representaciones del pasado

Si bien en un primer momento pareciera lógica la forma en que la memoria debe usarse en las sociedades, la realidad es que esta constituye un eje de discusiones porque aparecen preguntas por las voces autorizadas para hacerla o los lugares desde los cuales es pertinente hablar para su elaboración. Como en ello hay implicados intereses de los sujetos, la memoria se convierte en una cuestión en disputa por los *sentidos* del pasado, lo único susceptible de cambio es el significado que se le otorgue, siempre sujeto a las expectativas que se tengan sobre el futuro y las intencionalidades que haya sobre la elaboración de la memoria. Por tanto, ese sentido es activo, pues se confronta con otras interpretaciones o incluso contra el olvido (39).

De esta disputa surgen las distintas narrativas que buscan resignificar el pasado; una gran parte de ellas se inicia con las entidades oficiales, que al aparecer como agentes que deben propiciar el bienestar de los individuos, asumen la responsabilidad de entregar una memoria sobre el pasado compartido. Junto a ella, surgen otros intentos, normalmente de la mano de organizaciones o fundaciones que no necesariamente ofrecen una versión oficial pero sí una mirada sobre los hechos<sup>4</sup>.

Otra es la forma de la literatura que, sin una intención de veracidad, puede resemantizar el pasado, ya sea confrontando una idea de oficialidad o creando una realidad

---

<sup>4</sup> En Colombia existe, por ejemplo, la *Red colombiana de lugares de memoria*, que busca reunir varios de esos intentos por construir memoria, no necesariamente con ayuda estatal. A ella pertenecen organizaciones como *Las madres de la Candelaria*, de Medellín; *ASOVIDA* de Granada; el *Bosque de la memoria* en Caquetá; *MOVICE* en Cali, entre muchas otras. Para más información, ver: <http://redmemoriacolombia.org/lugares-de-memoria>

propia. Con la posibilidad de otorgar un contrasentido o visiones diversas sobre los hechos violentos, la literatura entra a formar parte de esa disputa por otorgar una lectura del pasado, no porque busque establecerse como única, ni siquiera porque pretenda erigirse como la versión más veraz sobre los hechos, sino porque permite un acercamiento, una reelaboración o una interpretación sobre los mismos. Esto no solo es posible por la intención de lo literario, sino porque sus estrategias permiten, entre otras, un distanciamiento de la realidad para reelaborarla, la creación de un mundo autónomo, el uso de imágenes poéticas que entregan una visión reelaborada de la realidad, y el extrañamiento frente a esta.

En el caso colombiano, donde ha sido más frecuente la idea de un olvido que de una memoria por parte de los órganos estatales, la literatura colombiana se presenta como una forma alternativa de hacer memoria, acudiendo a la historia como fuente del hecho en sí, y preocupándose sobre todo por las reflexiones que de allí se desprenden. Para evidenciarlo, proponemos hacer un recorrido por diferentes maneras de abordar la memoria a lo largo de la historia del país.

### **1.3. La lucha por el sentido del pasado en Colombia**

Aunque en Colombia los enfrentamientos bélicos pueden datarse de mucho tiempo atrás, al dar por terminado el período de la *Violencia*, la estatalidad da un primer paso hacia la reconstrucción de las causas de la guerra. Para ese período, la violencia política se desperdigó de tal forma y fue tanto el impacto, que las denuncias y los intentos por relatar lo sucedido fueron inmediatos. El supuesto fin de esta guerra se dio con la firma del Frente Nacional, que buscaba mostrarse como una salida pacífica del enfrentamiento bipartidista.

Se expandieron tres ejes discursivos: paz, reconciliación y olvido; los líderes insistieron en que olvidar sería mejor para todos y desarrollaron esta idea a través de debates, la prensa y eventos públicos (Schuster 32).

De esta manera se pretendía dejar a la *Violencia* como parte de un pasado borroso, del que se desconocían sus causas, se eximía a las élites de alguna responsabilidad y se dejaba a víctimas y victimarios en el desconocimiento. La prensa reafirmaba las ideas de olvido, las escuelas delimitaban el estudio de la historia a la “historia patria”, los archivos nacionales no estaban sistematizados o desaparecían, el Congreso trataba la *Violencia* como algo “ajeno” producto de una barbarie cultural (Schuster 33-35), y así se creaba un relato totalizador que apenas unos cuantos se atrevían a cuestionar.

Para este período, el papel de la literatura fue tan determinante, que en el libro emblemático de *La violencia en Colombia* (1962) muchos apartados tomados como pruebas fehacientes de lo que estaba ocurriendo en el país, venían de relatos literarios. Son estos los mismos que empiezan a tomar forma como parte de una tradición literaria que se desarrollaría con los años.

Una consecuencia directa de ese pacto de olvido, sin solucionar algunas causas subyacentes, sumado a los problemas que ya tenía el país en el momento del surgimiento de la *Violencia*, fue que su supuesto fin significara más bien el devenir en un entramado de actores enfrentados unos a otros, conflicto que perdura hasta el día de hoy en Colombia.

En las décadas de los ochenta y los noventa, con el auge de las guerrillas y la entrada del narcotráfico y los paramilitares, los gobiernos hicieron algunos intentos por volver a explicarse la realidad sociopolítica del país. Se crearon entonces comisiones que respondían al interés por explicar las causas de los enfrentamientos a un nivel regional, con la intención

de construir condiciones para el “diálogo con las guerrillas, el esclarecimiento de masacres o la denuncia de olvidos y silencios institucionales frente al terror propiciado por los actores armados o el mismo Estado” (Jaramillo, “Narrando” 211).

Pese a esto, muchos de los resultados o no fueron acogidos por el gobierno de turno o no finalizaron sus labores por cuestiones como la financiación institucional o el ordenamiento estatal de detener las investigaciones. Es decir que de manera indirecta se seguía replicando el intento por no dilucidar a profundidad las causas que alentaban los conflictos.

Sin embargo, algunas comisiones sí lograron sus objetivos y se convirtieron en un modelo ejemplar en medio de aquellos intentos por el silencio<sup>5</sup>. Como paradigma, aparece la *Comisión de investigación de los sucesos violentos de Trujillo* (1994), donde ya hay una primera denuncia del involucramiento de agentes del Estado en los hechos violentos, el reconocimiento directo a las víctimas y la exigencia de su reparación.

Otro caso paradigmático sería la creación en 2005, y por orden de la Corte Suprema de Justicia<sup>6</sup>, de la *Comisión de la verdad de los hechos del Palacio de Justicia*, cuya intención explícita fue la de crear una memoria sobre lo acontecido, que explicara e imputara cargos tanto a la guerrilla del M19 como al Estado por su participación en este suceso (Jaramillo, “Narrando” 215). Estas comisiones parecen ser más la excepción que la regla en Colombia.

---

<sup>5</sup> Por tratarse de un tema extenso, pero de gran importancia, recomendamos el artículo “Narrando el olvido en Colombia. Recuperación y trámite institucional de las heridas de la guerra” de Jefferson Jaramillo Marín, donde explica detenidamente el papel de distintas comisiones en Colombia. Sin embargo, por los alcances y objetivos de este trabajo, no podemos detenernos en todas y pretendemos más bien dar una mirada general sobre el trabajo de la memoria emprendido institucionalmente en Colombia.

<sup>6</sup> Es importante resaltar que esta no es una iniciativa de la rama ejecutiva del poder, sino una orden de la rama judicial; lo que da una idea del interés del Estado sobre el caso, abierto apenas tras 20 años del suceso.

Por otro lado, y en ese mismo año, se crea la *Ley de Justicia y Paz*, que, según Jaramillo Marín, se diferenciaba de los intentos anteriores por dos elementos: primero, se buscaba reparar a las víctimas desde los testimonios directos de los victimarios en aras de la verdad, pero cuya participación fue muy débil ya que no fue garantizada por el Estado. Un segundo aspecto se refiere a la postura adoptada por el Estado, que insistió en negar la existencia de un conflicto armado, propagó la idea de una amenaza terrorista, y propició diálogos con unos actores mientras excluía a otros. Sobre todo, se creaba el imaginario de un Estado sin responsabilidades libres frente a una guerra que él mismo había ayudado a perpetuar (Jaramillo, “Narrando”, 116-117)

Un real giro en las narrativas oficiales empezó a verse con la creación del Grupo de Memoria Histórica, cuyo informe *Recordar y narrar el conflicto. Herramientas para reconstruir memoria histórica*, publicado en 2009, es por primera vez un intento manifiesto por crear una memoria integradora, que suponía huir de dar una verdad hegemónica al incluir diferentes versiones de los acontecimientos y donde se buscaba esclarecer las causas que no dejaban terminar la guerra (Grupo de Memoria Histórica 19).

Este grupo se transformó posteriormente en el *Centro Nacional de Memoria Histórica*, gracias a la creación en 2011 de la Ley de víctimas, con la intención de “proteger la memoria de la sociedad, y en particular la memoria de las víctimas, incorporándola al patrimonio nacional, con todas las obligaciones derivadas de la preservación: archivos, museos, documentos” (Cancimance 29). Es pertinente resaltar que tanto la Ley como la transformación del Grupo en un Centro Nacional, se enmarcan en los Diálogos de la Habana, que dieron paso al Acuerdo de Paz firmado con la guerrilla de las FARC, proceso por el que atraviesa Colombia actualmente.

Esta es la perspectiva desde la que se ha buscado crear la memoria histórica del país y da pautas para pensar cómo se le ha mirado. Si bien ha habido varios intentos por crear comisiones que expliquen los hechos violentos, apenas en los últimos años, reforzado además por el momento actual, se han vuelto más visibles las iniciativas institucionales por la memoria.

Esto, sin embargo, no solo es explicable por las iniciativas del Estado, pues otra de sus razones se encuentra en el ambiente violento y de amenazas permanentes en el país, lo que ha dificultado la aparición de un discurso claro sobre el pasado (Cancimance 21; Schuster 32). Además de esto, en un estado de guerras constantes, donde no hay certeza sobre su inicio o terminación, las comisiones e intentos por difundir la verdad han sido más una “cartografía” de la violencia, sin lograr explicar causas profundas y, como consecuencia, sin lograr cambios estructurales (Jaramillo, “Narrando” 207). Como consecuencia, la “contra-memoria” se ha dado a través de algunas representaciones en el arte, la literatura, el cine y el teatro (Schuster 32).

Es, por ende, frente a esa memoria o pretensión de olvido que la literatura se muestra como una alternativa en la exploración y comprensión de los hechos violentos. De cara a un Estado que ha tendido a negar estas memorias, la literatura aparece como posibilidad de elaboración de los acontecimientos. También es debido a esto que reconocemos que desde la literatura se puede crear una memoria colectiva, y no histórica, entendiendo esta segunda como una más ligada a la objetividad de los datos y la necesidad de la oficialidad, y la primera, como ya se ha referido, como un discurso que parte y trabaja con las memorias compartidas por un grupo, en un tiempo y espacio determinados.

Finalmente, existe un tema de no menor importancia para la memoria en lo referente a la saturación que puede existir producto de una constante exposición a los hechos violentos. No es extraño que frente a un ejercicio excesivo de memoria haya una respuesta repulsiva, pues muchas veces la repetición del pasado se presenta como un acto irreflexivo y por tanto su consecuencia es una mirada desde la culpabilidad que busca evitarse o generando un aborrecimiento a la repetición de la información, pero no desde la posibilidad de subsanar las heridas que pudo haber dejado ese pasado. Frente a esto, Jenlin explica cómo la transmisión del sentido basado únicamente en datos o en anécdotas, puede presentarse como un asunto ajeno para el interlocutor, sin generar la inclusión en el relato ni crear una posibilidad de mirada crítica respecto a él. Con miras en esto se plantea la manera en que deben ser compartidas esas memorias, evitando la transmisión de un pasado que se basa únicamente en datos y hechos, y apelando más bien a didácticas que inviten a la elaboración de aquellos hechos. Así, invita a reflexionar sobre los mecanismos de transmisión, al cuestionar el papel de la historia como documento, y encuentra en el arte y la literatura una alternativa para la transmisión de los hechos (129-130).

Esto también nos sugiere pensar que, ante el interrogante de por qué se sigue narrando la violencia, no debería pensarse únicamente en su sentido referencial de la realidad, donde lo más lógico es que al estar rodeados de tantos conflictos, la respuesta sea que la literatura sea su reflejo. Como advierte Rueda en su artículo “Nación y narración de la violencia en Colombia (de la historia a la sociología)”, sí hay un aspecto transgresor en la escritura cuando estos relatos deciden convertirse en “una alternativa [frente] a discursos que naturalizan la violencia” (346), aun cuando sepan que, en el caso de la literatura, su pretensión no es ni la de relatar una verdad ni la de entregar un cambio social evidente. Paradójicamente, dice la

autora, “asumir la incapacidad del discurso para deshacer los actos de violencia puede ser un camino para entender su acción... y minimizar el daño que causan” (Rueda 358). He ahí la razón de una escritura que seguirá narrando la violencia y que, por momentos, se siente especialmente necesaria.

Ahora bien, para hacer más evidente la forma en que la literatura colombiana se ha acercado a los hechos violentos, proponemos un recuento histórico que busca trazar la génesis y el desarrollo de una tradición literaria que perdura hasta el presente, y donde se ubica *Viaje al interior de una gota de sangre*. Tras aquella perspectiva histórica y el análisis de la forma en que Ferreira se inserta en la narración sobre episodios de la guerra en Colombia, se facilitará el acercamiento a la construcción de memoria en la novela.

## **2. Conocer el conflicto armado colombiano a través de las letras, desarrollo de una tradición literaria.**

A partir de la segunda mitad del siglo XX y hasta nuestros días, en Colombia son reconocibles tres momentos de manifestaciones violentas impactantes para el país por la dimensión política que tienen y por las consecuencias sociales que conllevan. Estas manifestaciones, lejos de ser inconexas, han estado estrechamente relacionadas, lo que deja una sensación de violencia continua en el país que aún perdura.

Un primer momento es identificado entre los años cuarenta y sesenta, con el período denominado como la *Violencia*, cuando liberales y conservadores se enfrentaron en una larga lucha por la defensa de sus partidos, afectando principalmente las zonas rurales del país. Un segundo episodio se dio con el auge del narcotráfico por los años ochenta, donde los móviles políticos no eran ya el núcleo del problema y el crimen organizado fue responsable del alto índice de homicidios en el país, principalmente en las ciudades. La tercera manifestación es la denominada como conflicto armado interno<sup>7</sup> y se refiere a la insurrección de las guerrillas y su lucha contra el Estado y los paramilitares.

Estas expresiones, que hasta nuestros días suman setenta años de una violencia continua, han trazado la vida del país de manera determinante. No es extraño, entonces, que aquella persistencia de las guerras se vea reflejada no solo en estudios políticos y

---

<sup>7</sup> Si bien en Colombia el término es polémico, atendemos a dos definiciones: la dada por el Derecho Internacional Humanitario cuando explica que por este se entiende un enfrentamiento “entre fuerzas gubernamentales y grupos armados no gubernamentales, o entre esos grupos únicamente” (CICR 1); y la de Jaramillo Marín que atiende cómo en Colombia el conflicto armado ha sido “un proceso de disputa histórica (prolongado y degradado) entre actores institucionales e ilegales con diversas lógicas de organización e intereses” (“Prólogo”, *Pasados y presentes*, s.p.)

sociológicos, sino también primordialmente en nuestra literatura, que ha logrado formar una tradición consolidada y profundamente ligada con el desarrollo de los hechos violentos. Hablamos entonces de una tradición que hermana los términos de violencia y literatura, y que ha visto su evolución según los mismos conflictos han ido transformándose con el tiempo.

Su punto iniciático suele ubicarse por los años cincuenta con el fenómeno de la *Violencia*. Desde un punto de vista historiográfico, parte de esto se debe a un cambio en el significado del concepto mismo de violencia, pues desde los movimientos de Independencia y hasta finales del siglo XIX, las guerras se referían de manera central a la construcción de nación, donde los hechos violentos son narrados desde una visión heroica y se les entiende como un deber del patriota (Rueda 351). Así, lo violento no conllevaba una carga negativa y era en cambio motivo de orgullo.

Aun así, algunos escritores dieron sus propias versiones sobre la guerra, ejemplos de esto son Saturnino Restrepo con *A flor de tierra* (1908), novela sobre la Guerra de los Mil Días o José Eustasio Rivera con *La Vorágine* (1924) sobre la guerra del caucho. Podría pensarse que es gracias a esos autores que representan una pequeña resistencia frente al discurso generalizado, que comienzan a sentarse las bases para una tradición que reconfiguró su idea de violencia, volviéndola contraria a aquella que la ligaba más a un deber patriota que a una injusticia social.

El momento en que los autores empezaron a ver los actos violentos en toda su connotación negativa, se dio durante la *Violencia*, período precedido por un descontento generalizado entre liberales y conservadores, que se incrementó con el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril 1948, provocando una guerra bipartidista que

enfrentó a ambos partidos en “una de las luchas más largas, sangrientas y estériles de la historia de Colombia” (Mena 95). Esto dio pie al surgimiento de muchos relatos que buscaban explicarse el fenómeno y encontraron en las letras una manera de evidenciarlo, dando como resultado la publicación de una gran cantidad de obras sobre el tema.

Ahora bien, el desarrollo de aquella tradición no fue homogéneo. En un momento inicial el impacto es tan fuerte que la literatura responde a esa impresión de una manera casi esquemática. El interés consistía más en denunciar la atrocidad que en hacer una reflexión sobre ella, lo que llevó a crear relatos con un “exhaustivo inventario de los decapitados, los castrados, las mujeres violadas, los sesos esparcidos y las tripas sacadas y la descripción minuciosa de la crueldad con que se cometieron esos crímenes” (García Márquez 563).

No había una reflexión sobre lo que sucedía, sino más bien la necesidad latente de narrar con detalles los horrores de los que eran testigos los autores. Las novelas son anecdóticas, la trama suele ser lineal y construida bajo el esquema de causa-efecto con descripciones abundantes (Figuroa 97). Al ser novelas que dependen del hecho histórico y pretenden narrarlos de manera explícita, es posible pensar en ellas como vehículos de una memorial literal, donde el evento no está elaborado y responde más a lo impactante del trauma que a su reflexión. En este caso los relatos buscaban el choque con esa realidad, quizás a la manera en que los mismos autores se encontraban con lo sucedido.

Una explicación que se ha dado a esta primera reacción es la cercanía temporal y emocional que tenían los autores con lo ocurrido, que daría como resultado una literatura que reflejaba y buscaba el impacto del momento histórico. Sin embargo, explica Mena, no sería esta la única razón: en primer lugar porque durante los primeros años de la *Violencia* también se publicaron obras que no respondían a estas características; y en segundo porque no puede

perderse de vista que durante la *Violencia* en los diarios y los medios oficiales, la censura fue muy recurrente, lo cual pudo haber contribuido a la difusión de una literatura cuyo “principal objetivo [era] comunicar la realidad política del país en vez de recrearla como literatura” (Mena 96).

Para Mena, la censura confirma el asunto del olvido pretendido por la oficialidad, y también pone de manifiesto algo que será constante en los relatos sobre nuestras guerras: la cercanía con la crónica o el testimonio. De hecho, en esos primeros relatos, aunque hay una construcción ficticia, los autores vivencian los hechos que relatan, haciendo difícil diferenciar qué de lo que se narra constituye un testimonio directo y qué hace parte de lo agregado como licencia poética. En todo caso, lo claro es que en los años cincuenta parecía ser que la literatura era el vehículo adecuado para narrar algunos horrores, aunque eso significara, por ejemplo, privilegiar la anécdota.

A este primer momento de producciones de la *Violencia* corresponden obras como *El 9 de abril* (1951) de Pedro Gómez Correa, *Viento seco* (1953) de Daniel Caicedo, como construcciones ficticias; y *Lo que el cielo no perdona* (1954) de Fidel Blandón Berrío, fiel testimonio de lo que ocurría en Antioquia en la lucha bipartidista y que le costó a su autor, párroco del pueblo, la censura y la excomunión<sup>8</sup>.

Por otro lado, algunos autores alcanzaron un distanciamiento emocional de los hechos que sirvió para superar los estereotipos sobre los bandos enfrentados y el maniqueísmo impreso en las primeras novelas, logrando que estas empezaran a volcarse “hacia una

---

<sup>8</sup> Esto da ya indicios de la manera en que los discursos institucionales (particularmente Iglesia y Estado) se apropiaron de las explicaciones sobre la *Violencia*. No solo la censura fue evidente, sino que además se pretendió dejar una especie de manto de olvido sobre este momento de la historia colombiana.

reflexión más crítica de los hechos, vislumbrando una nueva opción estética y, en consecuencia, una nueva manera de aprehender la realidad” (Escobar 324). Lo que en un primer momento se había presentado como un mero recuento de hechos violentos, esta vez veía sus transformaciones en la reelaboración de las situaciones, su reinterpretación, y dándole más dimensión psicológica a sus personajes. Los autores, ante todo, lograron evitar los “esencialismos o fundamentalismos sociales que suelen reducir la complejidad de la *Violencia*” (Figueroa 99); lo que permitía una presentación de la complejidad que implica una guerra.

Esto da lugar a una literatura más elaborada; como si lograra cierta madurez para narrar los hechos y afirmara las bases para la tradición que se continúa elaborando. En este caso, entonces, podría pensarse el uso de una *memoria ejemplar*, donde los autores lograron distanciarse del impacto causado por los enfrentamientos y podían reflexionar sobre ellos. Son novelas que ya no responden directamente a una realidad, sino que crean una propia, entienden la *Violencia* como un fenómeno complejo y así la representan; frente a la explicación evidente de los primeros relatos, los nuevos problematizan el asunto y recrean un mundo reelaborado y complejizado (Mena 96; Escobar 324).

El paso primordial de estas obras es el de privilegiar menos los asesinatos, las torturas y las desapariciones, para reflexionar sobre el hecho social y político que se vivía, muchas novelas ya “no necesitaban relatar un solo crimen para captar la *Violencia* en toda su barbarie” (Restrepo 127). Entre estas se encuentran *El gran Burundún-Burundá ha muerto* (1952) de Jorge Zalamea; *La casa grande* (1952) de Álvaro Cepeda Samudio, *El Cristo de espaldas* (1952) de Eduardo Caballero Calderón, *La mala hora* (1960) de Gabriel García Márquez; *Marea de ratas* (1960) de Arturo Echeverri Mejía; *El día señalado* (1964) de

Manuel Mejía Vallejo; y *Cóndores no entierran todos los días* (1972) de Gustavo Álvarez Gardeazábal.

Pese a la manera diferente de abarcar los hechos históricos en los dos momentos de la *Violencia*, un punto en común fue el interés por evidenciar y relatar las violencias que se daban a lo largo del país. El hecho de que tantos autores hubieran decidido ocuparse de este período significaba que el impacto de la violencia política no era poco. Ese tema se ha ido prolongando a lo largo de los años, precisamente porque desde aquel momento hasta nuestros días, esta ha sido parte natural de la vida colombiana.

Es a partir de los años cincuenta que comienza a reconocerse un número ya significativo de novelas que se refieren al mismo tema, con preocupaciones similares: denunciar, reflexionar o poner de manifiesto lo inexplicable. Desde allí, entonces, no ha cesado el interés de muchos autores por seguir narrando la violencia colombiana, que tiene su génesis en este período.

Esta lucha bipartidista creyó ver su fin en 1958, con el acuerdo del Frente Nacional, un pacto entre liberales y conservadores para alternarse el poder, con las intenciones de bajar los ánimos de la guerra y ponerle fin al período sangriento por el que se atravesaba. Esto conllevó algunas tentativas por darle una explicación a los hechos de la *Violencia*, creando diferentes mecanismos que buscaban ahondar en los hechos.

Un primer intento institucional se vislumbra con la creación de la *Comisión Nacional Investigadora de las Causas y Situaciones Presentes de la Violencia en el Territorio Nacional*, que contaba con el apoyo de los dos partidos tradicionales, la Iglesia Católica y las Fuerzas Militares. Ella suponía una investigación por los territorios más afectados por la *Violencia* y tendría como resultado un informe oficial que nunca aconteció, pero que, aun

así, gracias a las noticias de prensa que se difundían y los rumores que se esparcían, se convirtió en “un gran marco de sentido que contribuyó en su momento a la construcción de unas narrativas oficiales sobre lo sucedido” (Jaramillo, “El libro ” 38).

Un segundo intento vino por parte del ya citado libro *La violencia en Colombia* (1962) de Orlando Fals Borda, Germán Guzmán Campos y Eduardo Umaña Luna, que surgía de la naciente Facultad de Sociología de la Universidad Nacional. En él, sus autores se proponían desentrañar las causas de la *Violencia* y buscar alternativas a ella, lo que convirtió al libro en “la primera lectura emblemática sobre el pasado reciente de la violencia política en el país” (Jaramillo, “El libro ” 39). Un punto importante de este libro es que muchas de las referencias usadas por los autores provienen de novelas y crónicas de la época pese a ser un estudio de carácter sociológico y no literario. En este libro, explica Rueda, “el hecho violento en sí y el sufrimiento que causó se convierten en un dato factual que se integra en el sistema sociológico” (356). La relación fue evidente: mientras los hechos históricos daban pie para su creación artística, esas mismas manifestaciones servían para ejemplificar, de manera factual, lo que estaba ocurriendo.

Por otro lado, de la mano de la prensa nacional que también buscaba suscitar el debate sobre lo que estaba ocurriendo, el diario *El Tiempo* crea un concurso de cuento cuyo tema giró en torno a la realidad colombiana. Los cuentos premiados fueron *La duda* de Jorge Gaitán Durán, *Aquí yace alguien* de Manuel Mejía Vallejo y *Batallón antitanque* de Gonzalo Arango (Troncoso 33), los tres representantes de una literatura que continuaba fortaleciéndose. Que la prensa reconociera en la literatura una forma válida de darle nuevas visiones y significados a la guerra que se suponía terminada, era también acceder públicamente a que no solo los relatos oficiales fueran los válidos. Esto podría entenderse

como un pequeño acto de resistencia frente al olvido pretendido, y sugiere también cómo la literatura, como un relato autorizado y por fuera de la censura, volviendo a Mena, era portadora de las memorias de unos pueblos que no estaban siendo narrados en la oficialidad.

Pese a aquellos intentos institucionales que buscaron un acercamiento al fenómeno en un primer momento, la intención del Frente Nacional fue más bien la de generalizar una verdad hegemónica que beneficiara las clases políticas exonerándolas de responsabilidades e invisibilizando a las víctimas para convertir el pasado en una especie de “vergüenza colectiva” que no merece análisis ni reflexiones (Sánchez, *Guerras* párr. 48).

Esto se explica, por ejemplo, en la ausencia de un informe oficial por parte de la *Comisión* que vio terminadas sus labores por una orden oficial tras solo cuatro meses de trabajo y la polémica y rechazo que causó el libro *La violencia en Colombia*, sobre todo desde el lado de los conservadores, por considerar que relataba una verdad parcializada (Jaramillo, “El libro” 49). Ante esto, la literatura permanecía constante, y mientras se daba aquel “pacto de silencio” por parte de las clases dirigentes, este “era contradicho por las escenas de horror que narraban las novelas y las historias que circulaban oralmente sobre los actos violentos realizados” (Rueda 354).

Lo planteado hasta aquí nos lleva a resaltar dos asuntos principales: el intento institucional por el olvido, que buscaba exonerar de responsabilidades, pero sobre todo no permite una elaboración de los hechos violentos y llevó a una repetición o continuación de los enfrentamientos; y el paso constante de la literatura que, al mismo tiempo, actuaba como portadora de esas memorias que se querían eliminar, lo que explica su gran preocupación por narrar los hechos violentos.

En efecto, aquel acuerdo no solucionó de fondo los problemas y por el contrario se agudizaron los desencuentros, por ejemplo, en torno a la tenencia de tierras. Con estos problemas detrás y la influencia del socialismo, tuvieron su génesis movimientos guerrilleros como las FARC, el ELN y el M-19 (“El Frente” s.p.). A esto se sumó la progresiva migración del campo a las ciudades, una creciente desigualdad de clases y la aparición del narcotráfico como un “común denominador de vida fácil y violenta” en el que todas las clases sociales han estado involucradas (Figuroa 102). La creación de grupos paramilitares también entra a formar parte del panorama nacional y es así como a partir de los ochenta se vive un entrecruzamiento de guerras, donde guerrilla, paramilitares y fuerzas estatales deben enfrentarse, y la fuerza del narcotráfico se vuelve una dinámica de mercado; se pasa pues “de una guerra de partidos tradicionales a una donde el narcotráfico se convierte en un eje, sin orientación política o ideológica y la desarrolla a través de mercenarios y sicarios cuya única motivación es el beneficio económico” (Rodríguez ctd en Figuroa 102). Todo esto, “da la sensación de caos generalizado y permanente que caracteriza esta guerra, en la cual la implicación de todos los estamentos políticos, económicos y sociales impide entrever la posibilidad de salida” (Figuroa 102).

La literatura continúa desarrollándose y encontrando en la realidad nacional una fuente para sus relatos. Los autores siguen acercándose a la violencia política cambiante en sus formas por lo que las obras empiezan también a abordar los nuevos temas. Se da, por ejemplo, el auge de las crónicas, basadas en testimonios donde periodistas, escritores o intelectuales se convierten en el vehículo para narrar los acontecimientos donde testigos directos del hecho son protagonistas. Aparecen entonces relatos como *No nacimos pa’ semilla* (1990) y *El peláito que no duró nada* (1991) de Víctor Gaviria, ambas retratando el

fenómeno creciente del sicariato en Medellín y con un evidente interés por indagar en las organizaciones sociales generadas a partir de nuevas lógicas de mercado como en el caso del narcotráfico.

Por otro lado, está *Trochas y fusiles* (1994) de Alfredo Molano sobre la organización de las FARC y las dinámicas de guerra que surgen a partir de la formación de guerrillas; evidenciando el desarrollo de esas dos guerras que se entrecruzan desde los años ochenta hasta nuestros días: de un lado el creciente narcotráfico y del otro la formación y lucha de guerrillas.

Estas crónicas son diferentes a las creadas en el primer momento de la *Violencia*, pues en ellas hay una intención de relatar por medio de personajes existentes en la realidad, pretenden ser fieles a lo que viven los sujetos en los que se basan y tienen un mediador explícito, contrario a lo que ocurría en un primer momento donde algunos relatos usaban construcciones ficticias pese a basarse en realidades vivenciadas por los autores.

Otros relatos que surgen en aquella época son *Noches de humo* (1989) de Olga Behar sobre la toma del Palacio de Justicia –caso emblemático en la historia del país–, *La bruja: coca, política y demonio* (1994) de Germán Castro Caycedo sobre el creciente narcotráfico –basada en acontecimientos ocurridos en Fredonia–, y *Noticia de un secuestro* (1996) de Gabriel García Márquez, basada también en hechos reales y que da pistas sobre el secuestro como arma política.

Por otro lado, y a la par de estas publicaciones, surge en la ficción un auge de novelas que empiezan a agruparse bajo el término de *sicaresca* por su convergencia temática. Podría pensarse que ocurre algo semejante a lo vivido anteriormente con la Novela de la Violencia al dársele un núcleo temático y temporal a las novelas agrupadas bajo ese nombre. Del mismo

modo ocurre con estas novelas que se ubican principalmente al final de los años ochenta e inicios de los noventa, que hablan sobre la repercusión del narcotráfico en los barrios marginales de las ciudades, especialmente en Medellín, y ponen como centro al asesino a sueldo o sicario.

Esta nueva representación de lo violento no está desligada de fenómenos anteriores, pues una de las repercusiones que tiene la época de la *Violencia* son las migraciones masivas del campo a las ciudades y el crecimiento de barrios marginales, lo que permitió la entrada del narcotráfico y su posicionamiento como una manera de sobrevivir (Figuroa 102). Estas novelas reflexionan sobre dicho fenómeno poniendo en evidencia las disputas por el poder económico y político derivado del narcotráfico (Skar párr.1).

De la mano del *parlache*<sup>9</sup> la oralidad entra a formar parte esencial de la narración, las relaciones de poder están totalmente mediadas por el narcotráfico, pero el relato se centra en la figura del sicario como su servidor, explorando sus relaciones con el crimen, pero también sus dilemas existenciales y sus maneras de habitar el mundo (Jácome 15). Ejemplos de la sicaresca son *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo y *Rosario Tijeras* (1995) de Jorge Franco.

En el siglo XXI guerrillas y paramilitares siguen siendo motivo de interés para ser narrados y gran parte de su representación en la literatura se basa en testimonios o relatos biográficos. Es el caso de *El olvido que seremos* (2006) de Héctor Abad Faciolince sobre la vida de su padre asesinado por los paramilitares, o *A lomo de Mula* (2014) de Alfredo

---

<sup>9</sup> El estudio sobre el parlache surgió en la Universidad de Antioquia de la mano de Luz Estela Castañeda. Hoy, el *Diccionario de la Real Academia Española* lo incluye en sus ediciones y lo define como una “una jerga surgida y desarrollada en los sectores populares y marginados de Medellín, que se ha extendido en otros estratos sociales del país” (“parlache”, DRAE).

Molano, que se adentra en la guerrilla de las FARC tras cincuenta años de su constitución. Guerrillas y paramilitares aparecen principalmente como victimarios, contribuyendo a “nuevas configuraciones de los actores del conflicto y de los imaginarios en torno a ellos” (Suárez 292).

Esto contribuye a una especie de boom editorial que busca relatar la realidad de los que fueron cautivos de las FARC y aparecen libros como *7 años secuestrado por las FARC* (2008) de Luis Eladio Pérez, *Mi fuga hacia la libertad* (2008) de John Pinchao, *Años en silencio* (2009) de Óscar Tulio Lizcano, *El mundo al revés* (2010) de Alan Jara y *No hay silencio que no termine* (2010) de Ingrid Betancourt, entre otros. El auge de este testimonio también pone de manifiesto cómo la guerrilla de las FARC se convierte en un gran punto de interés no solo para las letras, sino también en un plano político que, nuevamente, se ve fortalecido por estas publicaciones.

Vale la pena aclarar que este testimonio se diferencia de la manera explícita de narrar la violencia comentada líneas antes, porque aquí existe un interés explícito por narrar un acontecimiento de conocimiento público y que no pone en duda la veracidad del testimonio allí encontrado. Las primeras novelas de la *Violencia*, en cambio, tienen un velo de ficción, son escritas bajo el argumento de que lo que se narra allí se corresponde con una realidad, pero a manera de elaboración artística.

La ficción continúa siendo gran parte de la producción y se publican novelas como *En el brazo del río* (2006) de Marbel Sandoval, *Los ejércitos* (2007) de Evelio Rosero, *Abraham entre bandidos* (2010) de Tomás González o *Érase una vez en Colombia* (2012) de Ricardo Silva Romero. Las cuatro obras representan el enfrentamiento entre guerrillas, ejército y paramilitares, que ocupa uno de los grandes temas de la literatura colombiana.

Muchas de las novelas en las que aparece el conflicto armado, no se centran en los actores sino más bien en las consecuencias de vivir en una sociedad donde ellos están presentes en la vida diaria, cuando son comunes acciones como desapariciones, masacres, secuestros, etc. El conflicto aparece inherente a la realidad, suscitando reflexiones y representaciones literarias. Ocurre diferente con los testimonios sobre el secuestro, que además de tener una pretensión de verdad, buscan dejar en claro quién es el victimario.

De esta manera se llega hasta nuestros años, donde las narraciones continúan apareciendo, manifestando y reelaborando nuestra realidad. Este recorrido evidencia la preocupación existente por narrar y reflejar un conflicto prolongado a lo largo de los años. Es quizá esa línea temática, aunque amplia, lo que logra hacerlos converger en un grupo que aún hoy sigue consolidándose.

Precisamente en este panorama buscamos insertar la narrativa de Daniel Ferreira, acorde con lo que hemos venido exponiendo hasta ahora, pues en sus relatos reside un interés por evidenciar esas realidades que se crean a partir de los conflictos colombianos desde la ficción, renovando la tradición al evitar cierta linealidad del relato, superando visiones maniqueas de la guerra y tratando, en cambio, de reflexionar sobre sus complejidades.

## **2.1. La narrativa de Ferreira en la tradición literaria**

Daniel Ferreira es un santandereano nacido en San Vicente de Chucurí, que ha bautizado su proyecto literario como *Pentalogía (infame) de Colombia*, y cuyas primeras tres novelas han sido publicadas, curiosamente, gracias a premios internacionales. *La balada de los bandoleros baladíes* (2010) fue ganadora del premio Sergio Galindo en la Universidad

Veracruzana de México, *Viaje al interior de una gota de sangre* (2011) fue merecedora del Premio de Narrativa ALBA en Cuba, y *Rebelión de los oficios inútiles* (2014), vencedora del Clarín en Argentina, esta última la razón por la que se ha ganado la entrada a Colombia de la mano de Alfaguara. Además, en el 2017 fue seleccionado como uno de los 39 autores más destacados de América Latina por el *Hay Festival Bogotá 39*. A la par de sus ficciones, Ferreira es autor del blog *Una hoguera para que arda Goya*, galardonado en el 2013 con el premio al “Mejor blog difusión de la cultura en español”, otorgado por la Universidad de Alcalá y el Instituto Cervantes. También escribe crónicas de libros en *El Espectador*, en las que persigue una crítica política y social desde la literatura.

Quizás estos reconocimientos den apenas una idea de la calidad de sus creaciones, pero sí arrojan pistas sobre el interés del autor por narrar múltiples violencias a través de una ficción que no se aleja de realidades históricas del país. Comparte con sus antecesores la narración sobre el anonimato de quienes mueren y del olvido a que son sometidos, aunque poco o nada tengan que ver con la guerra que desata la realidad política y social en que están inmersos.

Tal vez en esto no se aleja de aquella tradición histórica trazada, pero sí representa una ruptura en el tema de la violencia, algunas veces ha sido catalogado como agotado. Ferreira la toma como un hecho contextual presente en cada acto, no solamente las violencias de enfrentamientos políticos importan, también las propias de cada personaje, niños, sacerdotes, narcotraficantes, ocupantes de un pueblo marginal que habitan en el olvido y son narrados por el escritor.

En el caso particular de *Viaje al interior de una gota de sangre*, por ejemplo, aunque el relato en general sea la toma de un pueblo por parte de los paramilitares, se encuentra

también un profesor homosexual rechazado, la violencia y el abuso sexual al que es sometida Delfina, la manipulación que ejerce Urbano Frías por ser un traficante con poder en el pueblo y los prejuicios sobre el cura que no le serán perdonados.

La novela explora las dinámicas de la guerra, más allá de comprenderla como una lucha de actores armados, más bien logra adentrarse en otras consecuencias, igualmente violentas. Es como si no se quedara en una idea de violencia únicamente presente en la guerra, lo que no sería extraño si se piensa en un contexto expuesto a las guerras constantemente, sino que comprende su extrapolación a otras situaciones particulares.

Pero quizás la mayor renovación de Ferreira reside en el aspecto formal de su escritura, las historias suelen huir al argumento lineal y son más bien un juego de voces, espacios y tiempos que se cruzan a medida que la historia avanza. Subyace un interés por las vidas individuales de sus personajes, pero finalmente importa la narración del colectivo, cuando la violencia ha sido capaz de apoderarse de todo un pueblo.

Así, con estas generalidades en mente, sus tres entregas representan distintos momentos de la violencia en Colombia: mientras *La balada de los bandoleros baladíes* “construye el complejo escenario de un mundo infernal, roído en todos sus rincones por la peste de una violencia difundida y multiforme”, *La rebelión de los oficios inútiles* habla del fraude electoral de los años setenta y la “lucha por la tierra y por la libertad de expresión” (Nuzzo 142). *Viaje al interior de una gota de sangre*, la anécdota que se representa en la novela que aquí analizamos se remonta a los años ochenta, cuando los grupos paramilitares están tomando la zona, la guerrilla habita el campo y el narcotráfico se ha vuelto el medio de supervivencia. En una narración que va mudando de personajes para acercar al lector a los

momentos íntimos de cada uno, previos a su muerte, Ferreira logra narrar, de manera colectiva, la masacre de un pueblo a mano de un grupo paramilitar.

De esta manera, sin restringirse en hechos y referencias violentas, Ferreira supera lo anecdótico y lo visceral sobreponiendo las vidas de aquellos anónimos que pretende retratar. En sus tres novelas pretende abarcar y reflexionar sobre diferentes momentos históricos y, más que nada, alrededor los conflictos humanos que de allí se desprenden. Así, en medio de tantas expresiones y una larga tradición que lo precede, el santandereano logra ubicarse y renovar una tradición que sigue representado aún hoy una gran parte y una de las más ricas literaturas sobre la violencia latinoamericana (Nuzzo 137).

### 3. Narrar el conflicto desde la ficción en *Viaje al interior de una gota de sangre*

Hemos ya mencionado como un rasgo particular en la narrativa de Ferreira un juego entre tiempos, espacios y voces que van guiando la lectura, presente en sus tres primeras entregas de la *Pentalogía* e insertándose de manera novedosa en una tradición que ha narrado su violencia desde hace tantos años.

En este apartado nos ocuparemos principalmente de *Viaje al interior de una gota de sangre*, sin que eso signifique excluir posibles nexos o referencias a sus demás obras publicadas. La razón que nos alienta a detenernos en esta novela responde a un interés específico: la representación literaria de una parte del conflicto colombiano más reciente y su particular forma de mostrarlo a partir de voces que se entrelazan persiguiendo el destino colectivo de la muerte en la masacre de un pueblo. Trataremos entonces de navegar a través de las páginas de la novela para comprender cómo es narrado el conflicto por el escritor santandereano. Finalmente, buscaremos explorar cómo se relaciona la novela con el asunto de la memoria colectiva.

*Viaje al interior de una gota de sangre* comienza por un vaticinio. En la “hora de las sombras largas” (9) una camioneta se va abriendo paso por entre un camino polvoriento, los encapuchados sacan sus fusiles por las ventanas y por el transistor se escucha la orden: “búsquenlos y mátenlos a todos” (10). A esa misma hora el pueblo está sumido en las celebraciones del reinado popular que se verá silenciado por las balas. El contraste que se crea entre el ambiente de celebración, que supone ser alegre, y la llegada de los encapuchados, representa un punto de tensión en el relato y sin duda fortalece lo macabro que pueda suceder. La narración, que inicia *in media res*, hace notar que la historia no se no

se desarrollará del presente, ya acabado por las balas, ni del futuro inexistente, sino de un pasado que se edifica poco a poco a lo largo de la novela. Toda la historia, paradójicamente, será reconstruida desde “tres mil casquillos de balas disparadas y medio centenar de cuerpos... iluminados apenas por el brillo último del atardecer” (31).

La introducción de lo ocurrido entrega al lector el núcleo del relato, pues después la novela hará un giro hacia el pasado para relatar las vidas de algunos de quienes morirán a manos de los encapuchados. En ese comienzo hay un primer intento por contar lo escabroso del conflicto y Ferreira va mediando entre un lenguaje poético que narra los colores del atardecer y los muertos que van cayendo tras ser fusilados. En este primer momento de la novela el autor también converge con la tradición que lo precede, sobre todo aquella que parece basarse en un recuento de muertos y de sangre. Existe un afán por mencionar los personajes que van cayendo y se van acumulando en la plaza, esto hace parte de una mirada literal del conflicto, que se refiere específicamente a las balas y a los muertos, y que pone de manifiesto, con una narración vertiginosa, los efectos devastadores de la matanza. Sin embargo, Ferreira da un paso más allá cuando los nombra. El barrido de cuerpos no solo le interesa para nombrar la cantidad, sino para mostrarlos como individuos.

Así, la novela cuenta en sus primeras páginas cómo “un barrido de ametralladora silenció a los cinco músicos. Luego, otra ráfaga en sentido contrario se ensañó contra las parejas en la pista de baile”, caen de rodillas Rafael Chacón y Andelfa Guerrero, ambos conversos al evangelio (Ferreira, *Viaje* 22), también mueren Cristina Dulcey y Matilde Sopetrán de un tiro en la nuca (23); unos padres ven morir a su hija, el presidente del jurado del reinado recibe una ráfaga buscando la reconciliación inalcanzable (24), y la descripción

de muertos continúa, terminando con la acumulación de una cincuentena de cadáveres en la plaza.

Sin embargo, esta narración vertiginosa encuentra su contraparte en los relatos subsiguientes, cuando se concentre en la particularidad de algunos de los personajes que morirán. Este contraste da pie para pensar la manera en que Ferreira trabaja esos dos puntos que parecen característicos de los inicios de la tradición que lo precede, mostrando de un lado lo evidente sobre la guerra, el amedrentamiento con que entran los encapuchados, el temor que sienten los personajes y la exposición directa a la cantidad de muertos en la plaza; y del otro lado, adentrándose en lo sutil, la mirada particular de algunos de sus personajes, el momento previo a la muerte, la visión de una violencia cuyas dinámicas no se ven únicamente representadas a través de enfrentamientos bélicos.

Respondiendo a esta segunda forma de narrar lo sutil, el relato se abre paso a través de la voz de un niño cuya fascinación es ir a mirar a una muchacha adolescente bañarse en el río. Esa muchacha se llama Delfina y la historia continúa con ella quien momentos antes de ser acribillada intercambia un saludo con un profesor de la escuela, Arquímedes. La historia entonces pasará a ser la del profesor borracho que también muere a causa de las balas. Así, como entrelazándose, las siguientes páginas seguirán siendo un viaje entre la voz del niño, siempre en primera persona, la historia de Urbano Frías, un traficante del pueblo y por tanto su principal mandatario, a punto de ser asesinado, y el cura Bernardo en compañía de su sacristán, en la historia previa al momento de la muerte. El final serán los segundos posteriores a la masacre sobrevivida por el niño, cerrando la narración en un círculo, como dejando abierta la posibilidad de que, en medio de la destrucción, todo pueda volver a comenzar.

De esta manera, “la experiencia narrativa consistirá en un ‘viaje’ *a rebours* en los hilos de ‘sangre’ que fluyen de las vidas de la pequeña comunidad, reducidas a amasijo de cadáveres en los capítulos inicial y final” (Nuzzo 148). Es importante resaltar que es gracias a ese encadenamiento de voces que podemos hablar de una memoria colectiva, pues los personajes parecen apoyarse unos en otros, se entretajan los relatos, de manera que cobran sentido en cuanto son leídos en conjunto.

Es por ello que, de esas vidas reducidas, unas cuantas serán narradas por Ferreira desde la construcción de pequeños relatos sobre cada personaje, donde cada uno es protagonista de su parte y que se van construyendo mientras el lector accede a los momentos previos a su muerte. El lector se encuentra con los personajes de dos formas: de manera directa, con el niño que narra su historia, y de manera indirecta con Delfina, Urbano Frías, Arquímedes, Bernardo y Enoc. Centrarse en algunos personajes particulares contrasta con el primer recuento de muertos que se hace y es, a manera de juego intertextual, lo que otro de sus personajes afirma, una forma de “convertir al muerto en lo que era, un padre, un hermano, un tío, un esposo, un ser humano que merecía vivir en la memoria, no una cifra de desaparecidos” (Ferreira, *Rebelión* 37-38). A partir de ellos es que puede reconstruirse una novela escrita a manera de “un coro de personajes trágicos que persiguen un destino colectivo” (Cinexcusa 53:46); donde la muerte será, finalmente, quien teja la relación entre ellos.

### **3.1. La estructura en *Viaje al interior de una gota de sangre***

No obstante, narrar de esta manera no cumple únicamente la función de nombrar a aquellos que por lo regular son anónimos, sino que también construye una estructura

narrativa particular que permite al lector acceder al mundo propio del personaje. En términos narratológicos, significa que esta novela se construye a partir de un entramado de voces que pueden distinguirse entre sí, lo que recibe el nombre de *polifonía*. Este concepto fue acuñado por Mijaíl Bajtín para hablar de aquellas novelas donde es posible identificar una “pluralidad de voces y consciencias independientes e inconfundibles”, que no dependen de la ideología del autor, y que logran orquestarse de manera que terminan por darle sentido a la totalidad del relato (15).

Es importante entender que este término no alude únicamente a la posibilidad de que haya varios personajes que participen de una historia y que se narre sobre ellos, sino que se refiere esencialmente al hecho de que la novela se construya a partir de la interacción de todas esas voces sin que se privilegien unas sobre otras, incluido el autor mismo. Esto implica que cada personaje se exprese con autonomía, logrando así un “juego libre entre las consciencias de los personajes y [sus] puntos de vista” (Herman, Manfred y Ryan 586) y permitiendo que la narración se desarrolle de una manera articulada, que excluye una mirada única del narrador. Este actúa como un vehículo para el desarrollo de los personajes, ampliando la visión del relato y permitiendo la expresión de varias voces, pero dando la sensación de ser una historia completa donde múltiples vivencias se ponen de manifiesto. En la novela los personajes van presentándose y entretejiendo la historia, para comprenderlo nos adentraremos en cada una de sus historias.

### **3.1.1. La vida de Delfina en las manos de Urbano Frías**

Una de aquellas voces es la de Irigna Delfina, una adolescente del pueblo que pasa sus tardes bañándose en un río “que le lava las manchas del cuerpo como si fueran manchas

del alma” (Ferreira, *Viaje* 64). Y es que su mundo está configurado a partir del abuso: su madre la obliga a acostarse con Urbano Frías, el mayor contrabandista del pueblo. De ahí que Delfina piense que está “atada a un pueblo que vive en el atraso, y para poder marcharse de allí tendría que trabajar, o ahorrar los aportes escanciados de aquel hombre con piel de cerdo a quien ha tenido que acompañar a dar paseos en una camioneta último modelo...” (44). Siente, además, que su destino se debe al infortunio que vivió su padre al ser asesinado cuando intentaba cruzar mercancía hacia Venezuela, la muchacha cree que si su padre siguiera vivo ella habría podido irse a la ciudad, donde vivirían sin tener que aguantarse al que ahora la acechaba (48). Es por todo esto que Delfina afirma que:

[D]e haber tenido valor habría seguido, seguramente, el camino de su hermana mayor, que se largó al primer embate doméstico y ahora vendía su cuerpo en una calle de ciudad... Su hermana había asumido la vergüenza para no tener que asumir obligaciones... Su hermana era valiente. Pero ella no. (Ferreira, *Viaje* 54)

Comprendemos que el mundo de Delfina se configura a partir de la pérdida de su padre, la tristeza que siente por ello, y el abuso al que debe someterse por Urbano Frías. En pocas líneas se entrevé su percepción del mundo, suficientes para transmitir el aborrecimiento en el que se mueve, el deseo de abandonar el pueblo y el asco que siente en cada encuentro con Urbano Frías; de esta manera, con una vida que parece atada a la de aquel, oprimida y opresor son narrados para dar cuenta de que la violencia no se presenta únicamente a través de las balas. De hecho, la vida y las prácticas de Urbano Frías serán entregadas al lector más de la mano de Delfina que del propio Frías. Por ella tenemos la primera impresión sobre él,

“un hombre que huele a grasa sudorosa y de su vello axilar emana oleadas de grajo ácido” (Ferreira, *Viaje* 45).

El mundo de Frías parte de la ostentación: “decidió inundar permanentemente aquel potrero y fabricarse un lago artificial con isla y bar... Imaginó esa isla, y una nevera llena de cerveza fría y licores añejos y música y hamacas y sillas...” (Ferreira, *Viaje* 108); y del abuso de poder que puede ejercer sobre sus trabajadores: “Se llenó de indignación con los peones, los llamó ‘partida de chambones’, y en seguida prescindió de los servicios del capataz despidiéndolo delante de todos y pagándole con un fajo de dólares los días trabajados” (108). En realidad, con Urbano no accedemos tanto a su voz como a los comportamientos que justifica por tener dólares suficientes para poder llevarlos a cabo; de todas formas, es una manera de evidenciar su posición ideológica, aunque el lector acceda a ella mediada la lente de la percepción de Delfina.

### **3.1.2. El profesor Arquímedes**

El siguiente personaje que se narra en la novela es Arquímedes, un profesor alcohólico de la escuela quien “dejó todo en la ciudad y llegó a ese aldeorrio para preguntarle a los más ancianos por antiguos nombres de calles ya olvidados” (Ferreira, *Viaje* 65). La búsqueda es por su abuelo, un procomunista y homosexual, como él. Los últimos momentos antes de ser asesinado, Arquímedes reflexiona sobre la ideología que su abuelo defendió a muerte y que a él no le parece extraña: “¿Quién se acordará de los Bolcheviques hoy?... ¿Quién se va a acordar? ¿Quién se acuerda del acrónimo CCC?” (68). Después, sabiendo

que nadie lo hace, reflexiona para sí mismo que es también para el lector: “Todo lo que se haga contra el tirano, vale la pena” (68).

No es descabellado entonces pensar que en el profesor se encierran los ideales de aquel comunismo perdido en el tiempo, que además es consciente de que la revolución se dificulta cuando los obreros están “tan embelesados con sus conciencias tranquilas de esclavos como para atender revoluciones que les diezmaran el único sueldo” (Ferreira, *Viaje* 79). Allí se encuentra, pues, su ideología marchita. Pero no solo esto lo aqueja, Arquímedes se siente abrumado por el lugar que habita, se declara habitante de “un pueblo donde la vida no vale nada” y lo define como un “pueblo estúpido, pueblo asnal” (71); ha comprendido que, en la vida, “transgredir los valores más falsos de la moral era quedarse solo en el mundo, convertido en un apestado, en un pobre marica” (78). El profesor siente que la única manera sería acabar con su vida, pero al mismo tiempo está seguro de que no lo hará, “tiene cincuenta años y ningún deseo de empezar de nuevo” (72). Finalmente, el término de su vida no será decisión propia, y en cuanto saluda y ve caer el cuerpo de Delfina, un disparo le nubla la vista.

### **3.1.3. El destino adelantado por el arte en Bernardo y Enoc**

La siguiente historia que se desarrolla en la novela es la relación entre el cura Bernardo y su sacristán Enoc. Desde las primeras páginas se descubre a los encapuchados llamando “a comparecer al párroco en aquella plaza, llamándolo a los cuatro vientos ‘cura comunista’” (Ferreira, *Viaje* 26). El padre es entonces el personaje puntual al que los encapuchados persiguen acusándolo de su culpabilidad por apoyar a la guerrilla, el bando

contrario. Su relato intercala tiempos entre el momento en que conoció a Enoc y los instantes antes de salir a la plaza, al encuentro de las balas. Enoc es un artesano del pueblo al que el cura buscó para que pintara un mural que adornara el altar. Para él es casi un ofrecimiento absurdo:

Era un oficio romántico el que venía a ofrecerle y el carpintero prefería solo oficios estomacales... Pintar y esculpir nunca le dejaron más que una satisfacción efímera de ocio no remunerado. Nadie distinto al cura Aníbal lo había buscado para trabajar en lo que amaba. Ahora de nuevo otro cura hacía las veces de mecenas con sensibilidad y decía poder pagarle por sus dibujos (Ferreira, *Viaje* 117).

El carpintero parece exaltar lo absurdo del ofrecimiento en un pueblo donde no hay lugar para el arte, y rechaza la propuesta en un primer momento, pero el cura logra convencerlo de que, a cambio de un sueldo, realice el trabajo: “un fresco sangriento que debía servir de alegoría a las matanzas de los últimos años” (Ferreira, *Viaje* 118). Enoc se nos presenta como la compañía constante del cura, razón por la que ha recibido amenazas de muerte, pero que no parece preocuparlo tanto, salvo cuando ha terminado su arte. Actúa a manera de conciencia del cura cuando le dice: “si dejamos este fresco al descubierto, nos van a matar, Bernardo” (127). Sin embargo, su consejo no será escuchado por el cura, y poco tiempo después se verán enceguedidos. Hay, además, en Enoc, algo de simbólico, comparte su nombre con el personaje bíblico que “anduvo fielmente con Dios trescientos años” (Génesis 5:18-24), aquí acompaña a su supuesta representación en la Tierra, en algún pueblito donde el fresco que pintaba frente al altar se haría realidad con ellos entre las víctimas.

Bernardo, personaje al que buscan puntualmente los encapuchados, es un cura italiano, cuyas preocupaciones responden más a la labor social que al miedo por la intimidación de los encapuchados. Por eso Bernardo alza su voz para encarar a los guerrilleros por “la muerte injustificada de algún campesino en la región” (Ferreira, *Viaje* 119), organiza huelgas y cooperativas (118) y permite velar los cuerpos de los guerrilleros muertos en combate en su iglesia pese al reproche del ejército. Un cura que, frente a las arengas que los encapuchados dejan en grafitis, responde con un “déjelos un rato, para que el pueblo los lea, y por la tarde viene y borra las faltas de ortografía: aquí y aquí y aquí” (122); un hombre que “después de hallar seis billetes verdes en los pltones se negó a recibir la ofrenda diaria en la parroquia” (122-123). Son estas las posturas del cura que busca por todos los medios sacar al pueblo del ciclo de muertes en que vive inmerso, aunque sus intentos sean en vano.

El fresco se convierte en representación del pensamiento del cura, que pareciera querer enfrentar a los feligreses por medio del arte, pero que reconoce en él la simbología que conlleva y lo peligroso que puede ser tenerlo cuando ya su sentencia de muerte está dada al ser llamado *cura comunista*. Aquel mural, génesis de la relación entre Bernardo y Enoc, representa en realidad una amenaza, y también una especie de profecía, frente a la cual el cura pasaba noches absorto, “asombrado con la inexplicable ocurrencia de hallarse a sí mismo dibujado, de pronto, ante el espectáculo de su propio fin” (Ferreira, *Viaje* 128). Es esta pues, la historia del cura que nos presenta sus posturas envuelto en un mundo que se divide en sectores armados y cuyos intereses responden, evidentemente, más a la ayuda de los grupos guerrilleros, aunque no dude en recriminarlos, que en el temor a los encapuchados.

En su historia también se encuentran una curiosidad extraliteraria pues el fresco que le pide a Enoc comparte nombre con el blog de Ferreira, “Una hoguera para que arda Goya” (Ferreira, *Viaje* 127), como si en esa alusión se encerrara un pequeño diálogo oculto, al estilo de Unamuno, en que el autor sabe que va a matar a sus personajes y trata de advertírseles. Por otro lado, teje un vaso comunicante con un cura que hace su aparición en *La rebelión de los oficios inútiles*. En esta, el cura “había estudiado en Lovaina sociología, donde se graduó de sociólogo con una tesis sobre la Teología de la liberación” (Ferreira, *La rebelión* 263). Estos datos no aparecen como inútiles, pues son la base de Nuzzo para decir que presenta “evidentes coincidencias con la figura mítica del cura-guerrillero Camilo Torres” (151). Estas coincidencias que Nuzzo señala, también se pueden ver en la figura de Bernardo y la guerrilla con la que tiene contacto, compuesta por “hombres que se cubrían medio rostro con pañoletas rojinegras” (Ferreira, *Viaje* 120); caracterización que corresponde con los colores emblemáticos de la guerrilla colombiana del ELN, donde Camilo Torres fue combatiente.

#### **3.1.4. La enmarcación del relato en el niño que narra**

Todo este entramado de voces, que parecieran ser pequeños relatos independientes, se encuentra enmarcado en la voz de alguien que rememora. Como el relato está en primera persona, la voz de este personaje se hace evidente; el recuento se nos hará partiendo de sus memorias, que empiezan con: “si pienso que conocía este camino como la palma de mis manos... Entonces todo parece reconocible a la imaginación” (Ferreira, *Viaje* 33). Más adelante también nos confirma que está rememorando cuando pone de manifiesto que han pasado treinta años desde la masacre (95-99). Esto es importante porque, si bien este

personaje era un niño en el momento de los acontecimientos, es ya un adulto quien narra, como si hubiera así una especie de autorización de los hechos y una confirmación de la autenticidad de lo ocurrido por haber sido él un testigo directo y estar ahora narrando la historia.

Aquel hombre dice percibir la destrucción del mundo que le rodea desde que era niño. Observa su entorno como un desastre que existía desde que nació (Ferreira, *Viaje* 86); y dice saber leer desde que estaba en la barriga de su madre, comprende todos los letreros, insurgentes y contrainsurgentes, que aparecen en las paredes del pueblo cada tanto. Pero, dice él mismo:

El más impresionante de mis secretos era quizá el segundo: que yo no solo fuese capaz de leer palabras y frases sueltas sin haber pisado una escuela, sino el ser capaz de leer la pesadumbre y la desgracia en caras y ojos acongojados, desasosegantes... eso era la mejor forma de saber algo en aquellos tiempos... cuando has nacido en un lugar así no necesitas explicaciones para entender lo que es la guerra. Todo está en el ambiente... (Ferreira, *Viaje* 86-87)

Es significativo que sea el niño quien enmarque la narración, pues por sus ojos pasarán todas las muertes dejadas tras la masacre y es quien le da cierto sentido de circularidad al relato al aparecer al principio e ir guiando la narración. Por él accedemos a la masacre cuando, sobre el pasto, ve iniciarla teniendo como primeras víctimas a su amigo Pedrarias y su perro. Al final, la narración regresa a él, esta vez atravesando un pueblo desahuciado, que luce como en un “polvo suspendido” haciendo eco al nombre del capítulo que lo cuenta (Ferreira, *Viaje* 131).

Este personaje cumple un papel fundamental para la narración, en primer lugar porque en él se conjugan diferentes tiempos y como consecuencia habla desde el futuro sobre un pasado más lejano incluso que la masacre: su gestación. Así ha sido testigo del destino del pueblo desde antes de la masacre. En segundo lugar, porque su manera de expresarse cambia respecto a los demás, en él hay un dejo poético que contrasta con el lenguaje más prosaico de los otros personajes. En él son recurrentes frases como “cierro los ojos y pienso en el modo en que cae la tarde y se derrama el ámbar del sol por encima del gran árbol dorado” (38). En tercer lugar, que sea quien enmarca el relato lo vuelve una especie de vehículo para el desarrollo de los demás personajes, volviéndolo una especie de autorizador. Es como si este fuera posible gracias a su existencia, es el único que puede testimoniar que las cosas ocurrieron como sus ojos lo vieron y como su voz lo relata.

### **3.2. El conjunto de voces**

Ahora, si bien es cierto que el niño representa esa especie de autorización del relato, este trabajo se centra principalmente en la manera en que se enlazan las voces de todos los personajes para crear la memoria colectiva que hemos mencionado. Pese a que la novela conforme a partir de voces que parecieran tener cierta autonomía, encuentran relaciones entre sí y por ende logran dar esa visión de unidad sobre el relato. Es esta también la razón por la que es pertinente hablar de memoria colectiva, si pensamos que es gracias a esa articulación de voces que es posible comprender el relato total. Esto significa que es en razón de que las vivencias de cada personaje se entremezclen, que puede comprenderse la vida del pueblo. Si la memoria colectiva hace alusión al poder recordar gracias a ese tiempo y espacios

compartidos, acudimos a un relato donde esto se manifiesta cuando vamos accediendo a las historias que se apoyan unas en otras. Aunque parezcan independientes y funcionen como tal, es la colectividad lo que permite que existan y se desarrollen.

El caso más evidente es el de Delfina y Urbano Frías, hemos visto cómo sus historias se entrelazan hasta el punto de mirar al segundo primordialmente a través de las experiencias de la primera. En el caso del cura Bernardo y Enoc, ocurre algo semejante pues son presentados como una pareja que está junta durante todos los episodios del relato. Delfina es también quien se encuentra con el niño y Arquímedes, momentos antes de que sea asesinada o tras su asesinato.

El niño, que va de manera recurrente a ver bañistas al río, está enamorado de Delfina. Esta vez irá a verla bañarse, está seguro de que la verá. Pero de pronto se acerca la camioneta y él queda tumbado en el suelo, evitando la muerte. Cuando se van los encapuchados, el niño ve a Delfina y afirma: “A nadie dije nunca que vi mi sombra proyectada por el sol de los venados acercándome a sus piernas... que me hincé de rodillas junto a ella y acerqué mi cara a su boca abierta y luego bajé su escote y busqué los senos de una muerta” (Ferreira, *Viaje* 39).

De allí el relato será el de Delfina, que culminará precisamente con ese momento en que se dirige al río y las balas la alcanzan. Momentos antes, “la bañista saluda al profesor Arquímedes, borracho como siempre a las puertas del colegio, y sigue de largo” (Ferreira, *Viaje* 64). En el relato del profesor, en cambio, se lee:

[Arquímedes] levanta la mirada hacia el vado y ve a su alumna que da la vuelta y retrocede para huir a toda prisa de algo que le ha producido temor... Luego la

estremece una ráfaga de fusil que hace saltar chorros del río y parte a la muchacha a la altura de la cintura. (Ferreira, *Viaje* 81)

Es apenas en estas líneas donde los personajes tienen interacción. Pero poco importa que se entrecrucen o no los diálogos pues comparten un territorio, y es eso lo que los une más allá de si se cruzan o no. Pensar que toda la trama se desarrolle en un pueblo es significativo porque es un espacio reducido, donde la magnitud del evento se hace más evidente y además resalta las vivencias de una colectividad. Saber que son personajes, víctimas de diferentes violencias alrededor de ellos ya sea por el rechazo, ya sea por el abuso sexual mediador en la relación, y a la vez víctimas de una misma colectividad que sufre el evento, es lo que da la entrada para pensar en un colectivo, y no en personajes separados. Comparten el hecho trágico, la masacre, aunque esta solo quedará como memoria en el niño, único sobreviviente.

Sin embargo, pese a que se crucen en pocos momentos, es gracias al núcleo que se forma que es posible hablar de una memoria colectiva narrada en la novela. Quizás las pocas líneas que unen a los personajes sean apenas guiños porque al final lo que realmente importa en el relato es cómo cada uno de ellos se comporta y se manifiesta en los momentos previos a un evento que los unirá a todos.

Finalmente, esta relación se dará también a través de la muerte, que pareciera actuar como un destino ineludible en el pueblo, salvo en el único personaje de ellos que sobrevive y que por tanto nos servirá de vehículo para acceder a los hechos, es decir, será la memoria del evento. Los personajes hacen parte de una misma historia por parecer condenados al mismo fin violento, y salvo algunas relaciones previamente señaladas, constituyen diferentes

relatos que se desarrollan a manera de conjunto, creando una novela que lejos de parecer fragmentos separados, forma una unidad sobre la violencia.

Por último es importante resaltar que, frente al niño, estas voces son una especie de resistencia al mundo violento que los rodea: Delfina respecto a su agresor, Arquímedes por su homosexualidad e ideología, el cura y su sacristán frente a los paramilitares. Podría pensarse en ellos como personajes que resisten, frente al niño como vehículo de sus relatos. Aquí, nos interesa más la versión de conjunto de los personajes y su desarrollo en el mundo violento, que la posición del niño que rememora varios años después.

### **3.3. La memoria en *Viaje al interior de una gota de sangre***

Es partiendo de los elementos anteriores que proponemos pensar la novela de Ferreira como una novela que recrea y al mismo tiempo construye una memoria colectiva. Esto es posible porque en ella hay un ejercicio en que una subjetividad, la de Ferreira, se hace cargo de diferentes códigos culturales, en este caso los de la guerra, en un tiempo específico, los años ochenta, en un lugar específico, Colombia, y lo pone al servicio de una colectividad.

Un primer aspecto de la manera en que Ferreira retoma, recrea y reconfigura aquella memoria colectiva, puede ser visto en su manera de representar del conflicto en sí. Aparecen actores como una guerrilla con sugerencias al ELN, el grupo paramilitar MAS, se evidencia la dinámica del narcotráfico específicamente con Urbano Frías y la entrada del dólar como moneda fuerte por encima del peso colombiano. No hay, sin embargo, una mirada maniquea de la historia. La estatalidad aparece más bien ausente, salvo algunas menciones cuando aparece “la comisión de jueces de instrucción criminal” (Ferreira, *Viaje* 62), para hablar de

la investigación sobre el asesinato de unos contrabandistas, que saldrán muertos también. La guerrilla no aparece como enemiga única del Estado ni como un grupo terrorista, pero es evidente la ironía con que los representa cuando, en un diálogo con el cura Bernardo, un guerrillero le responde que ellos no disparan a los campesinos, sino que “pegan tiros revolucionarios” (125).

Además, hay una superación del eje de la guerra que pareciera centrarse en los actores armados, para adentrarse en quienes la sufren no desde el levantamiento de las armas, sino precisamente desde la vulnerabilidad de quedar en el medio. Importa el conflicto armado en tanto genera y posibilita que esas dinámicas se den, pero el núcleo del asunto se encuentra en el sentir de los personajes, en sus cuestionamientos o sus inquietudes, en el destino compartido que les aguarda aún cuando, evidentemente, lo único que comparten es habitar un mismo espacio de guerras enfrentadas.

Estas son las maneras en que la novela pone de manifiesto aquellos códigos culturales compartidos, muchas veces resignificados. Así, Ferreira se adentra en la narración de los hechos en un país a veces silenciado desde la oficialidad y con una sistematicidad en sus guerras, por lo que no se hace extraña la recurrencia y la insistencia en un tema que nos rodea. Quizás, como dice Rueda, en un país que sigue intentando explicarse sus guerras y violencia constante, la escritura refleja “un afán de encontrar en el lenguaje una alternativa social a la misma” (358). Es finalmente, una manera de seguir llamando la atención en un contexto social y político que no parece dar tregua a los enfrentamientos bélicos.

Así, descubrimos las posibilidades de la narrativa de ficción como una forma de apropiarse del pasado y transmitirlo, generando una reflexión que invite a la construcción del futuro, es decir, al ejercicio de una memoria ejemplar. Frente a este tema la novela de Ferreira

se establece como una manera de hacer memoria en tanto otorga un sentido al pasado desde su narrativa de ficción.

A través del relato accedemos a una realidad que, aunque construida desde la imaginación, apela a cuestiones históricas, lo que sustenta la creación y lo pone en el plano de la memoria colectiva. Creemos pues que, de esta manera, un relato que se nos presenta bajo el manto de la ficción invita a la comprensión de un pasado histórico compartido y suscita reflexiones que invitan a insertarlo dentro de la memoria colectiva.

Por último, recordamos que un nexo importante en la novela de Ferreira que la hace susceptible de ser pensada como un *vehículo de la memoria* son los vínculos explícitos con hechos históricos, creando de esta manera un puente que invita a remitirse a la historia del país por ser una novela que no se aleja de una lectura política y social. La ficción se vuelve entonces una posibilidad de reflexión sobre esa realidad y la creación de otras nuevas, incluso sin alejarse del sustento histórico.

#### **3.4. El diálogo entre historia y ficción en *Viaje al interior de una gota de sangre***

Como ya hemos señalado, el diálogo entre historia y literatura ha sido intenso en Colombia, principalmente a partir del siglo XX, cuando los autores recurren a la inclusión de acontecimientos históricos quizás a manera de puente histórico o de contextualización, y logrando que se difuminen los límites entre las realidades ficcionales y las extraliterarias. Por supuesto, las explicaciones de esta comunicación entre los discursos no son exclusivas de la literatura colombiana, y encuentran su aclaración en la capacidad que tienen los discursos externos al literario de sostenerla y entregarle cierta legitimidad. Para ello trataremos de

comprender cómo ocurre y en qué momentos de *Viaje al interior de una gota de sangre* es posible vislumbrar el diálogo entre la ficción y acontecimientos de la realidad histórica concreta.

### **3.4.1. Legitimar el discurso literario: ficciones que hablan de la realidad y realidades que parecen ficciones.**

Una regla fundamental, explica Umberto Eco, que debe cumplirse para ingresar a un texto literario es que el lector, de manera tácita, acepte lo que es conocido como el *pacto ficcional*. Esto significa que:

El lector tiene que saber que lo que se le cuenta es una historia imaginaria, sin por ello pensar que el autor está diciendo una mentira. Sencillamente... el autor *finge* que hace una afirmación verdadera. Nosotros aceptamos el pacto ficcional y fingimos que lo que nos cuenta ha acaecido de verdad. (85)

Esta postura implica que el lector está dispuesto a creer al narrador y a los personajes, y que, mientras el relato cumpla con el propósito narrativo de verosimilitud, la historia contada será dada por cierta. Si a esto sumamos una posible alusión a datos históricos concretos, el pacto ficcional en realidad se vería potencializado y sustentado por una realidad extraliteraria que hace tener la sensación de que efectivamente algo así *pudo haber ocurrido*. En literatura no se trata de cuestionar si es verdadero o no lo narrado, sino de explorar la posibilidad imaginativa y de reelaborar el discurso que el lenguaje literario otorga. En este

caso concreto, no importa tanto si la masacre se dio o no, aunque sepamos concretamente que es una realidad posible y acontecida muchas veces en Colombia, sino que el relato se centra en lo que pudo ocurrir antes y después del acontecimiento.

En *Viaje al interior de una gota de sangre* se hacen referencias, unas veces concretas y otras veces entre líneas, a eventos específicos de la historia colombiana. Estamos, entonces, frente a una legitimación del discurso literario gracias a realidades extra textuales. Es decir que, por medio del diálogo de historia y literatura, se puede sustentar la ficción, difuminando además los límites entre las realidades que funcionan dentro y fuera del texto. Esto no solo implica que la ficción se fortalezca, y por qué no, la historia lo haga por medio del discurso literario, sino que además en esos intersticios hay una relación con la creación de memoria que aquí se ve representada o quizás reconstruida.

Conviene detenerse en la idea de cómo aquellas referencias históricas pueden representar una legitimación del discurso literario. En este aspecto, González Echevarría reconoce un carácter central: la narrativa no es “una forma autónoma de discurso, ni un reflejo burdo de las condiciones sociopolíticas de un momento dado” (Ferreira, *Viaje* 17), es, más bien, la mimesis “de un discurso dado que ya ha «reflejado» la realidad” (31). Existen unos discursos sobre los que ha recaído cierto poder de la verdad, es el caso de los documentos de la ley, el archivo, los manuscritos, la enciclopedia o los documentos oficiales, estos últimos que, según el teórico, habrían sido decisivos en la novela moderna (33); sobre esos discursos vuelve la narrativa para reconfigurarlos. Es así cómo, desde su génesis, la literatura latinoamericana ha hecho uso de la mimesis de diferentes discursos oficiales para transformarlos en una realidad literaria. Explica González Echevarría que:

[A]l no tener forma propia, la novela generalmente asume la de un documento dado, al que se le ha otorgado la capacidad de vehicular la «verdad» —es decir, el poder— en momentos determinados de la historia... [De esta manera], las narrativas que solemos llamar novelas demuestran que la capacidad para dotar al texto con el poder necesario para transmitir la verdad está fuera del texto. (Ferreira, *Viaje* 32)

De esta manera, el discurso literario encuentra una legitimación en una suerte de *documento* que aparece como portador de una verdad, aunque muchas veces lo utilice para controvertirlo; y es debido a esto que se posibilita la sensación de estar accediendo a un documento verdadero pese a ser conscientes de la creación ficcional que lo rodea. Esta es una de las razones por las que, aunque encontremos una masacre novelada, nos parece totalmente posible que ocurra en algún pueblo de Colombia.

Pero también hay ocasiones donde el discurso literario sí está apelando a hechos concretos, y los discursos se ven relacionados al entrar en diálogo. Como consecuencia se logra un relato donde “el lector no puede definir si es la ficción la que está envolviendo el hecho real, o es el hecho real el que está encubierto de muchas ficciones” (Cinexcusa 00:52:43- 00:52:57).

Habría entonces dos formas de potenciar el relato ficcional: por un lado, se legitima el discurso mediante otros que suponen ser portadores de la verdad, en este caso el histórico y el sociológico, o incluso el político, al poner en evidencia el funcionamiento social de un pueblo colombiano y las repercusiones que la violencia ha tenido en él; y del otro lado se

crean unos puentes directos con realidades históricas concretas que hacen posible al lector ingresar al registro de los hechos históricos.

Como consecuencia de lo primero encontramos, por ejemplo, que no se nos hagan extraños los personajes representados: un contrabandista, el narcotráfico, una joven que no vislumbra otra salida que venderse sexualmente, un cura tildado de comunista como su sentencia de muerte, un paramilitar o un guerrillero como victimarios. Esta no solo ha sido una constante histórica y social en Colombia, sino que además responde a una construcción de “personajes arquetípicos” (Castaño s.p.), producto de una investigación “en la memoria colectiva, en la memoria de los demás y en la memoria del pueblo” donde creció el autor (Cinexcusa 00:53:12-00:53:22).

Del otro lado, a manera de puentes históricos, se encuentran a lo largo de la trama algunos datos que permitirán al lector ubicarse histórica y espacialmente. La alusión a Colombia es indirecta al evocar a Camilo Torres o insinuar a la guerrilla del ELN, como lo hemos indicado anteriormente, pero se hace concisa cuando presenta eventos históricos e incluso lugares del país en medio del relato.

Una referencia histórica la hace Arquímedes, cuando al reflexionar sobre el CCC, movimiento procomunista al que pertenecía su abuelo, menciona:

[E]n el año veintinueve del siglo veinte, un grupo de artesanos y guerrilleros liberales y obreros sindicalistas y campesinos socialistas colombianos organizó un plan de rebelión armada que llevaría al alzamiento del gobierno del pueblo con revólveres... Ese día iba a caer la tiranía y la hegemonía terrorista conservadora sería arrodillada. (Ferreira, *Viaje* 68)

Este levantamiento ocurrió de hecho en San Vicente de Chucurí, pueblo natal de Ferreira. Vargas Velázquez, en su artículo “Tres momentos de la violencia política en San Vicente de Chucurí: de los bolcheviques del año 29 a la fundación del ELN”, explica que:

[El partido Revolucionario Socialista] había venido preparando una insurrección de carácter nacional y para esto creó el Comité Central Conspirativo... [El 28 de julio de 1929] un grupo de artesanos, un exjuez y unos campesinos, parte todos ellos de lo que podríamos denominar la primera generación de revolucionarios románticos, intenta dar cumplimiento en San Vicente a las instrucciones emanadas del Comité Central Conspirativo (CCC) del Partido Socialista Revolucionario. (Velázquez 34-36)<sup>10</sup>

Más adelante, también Arquímedes menciona entre murmullos la huelga en que entraron los trabajadores de una petrolífera en 1924, teniendo como consecuencia la declaración del estado de sitio por parte del Estado (Ferreira, *Viaje* 69). Efectivamente, en 1924 ocurren huelgas contra la *Tropical Oil*, que llevó al despido de miles de trabajadores y la declaración del estado de sitio (Melo 81-82). El profesor también menciona la Masacre de las Bananeras<sup>11</sup>, cuando rememora que:

---

<sup>10</sup> Explicaciones ampliadas de este suceso se encuentran en libros como *Los bolcheviques del Líbano (Tolima): crisis mundial, transición capitalista y rebelión rural en Colombia* (1976) de Gonzalo Sánchez Gómez; *Militares y guerrillas: la memoria histórica del conflicto armado en Colombia desde los archivos militares 1958-2016* (2017 [2016]); y *Las guerrillas en Colombia, una historia desde los orígenes hasta los confines* (2017) de Darío Villamizar.

<sup>11</sup> Como bien es sabido, este episodio es confirmado por la historiografía colombiana.

En noviembre de 1928 comienza la huelga de peones y semiproletarios en las plantaciones de banano en Ciénaga y Aracataca, en diciembre la represión estalla con la matanza exigida por la *United Fruit Company*, y parece conjurarse así la rebelión comunista. (Ferreira, *Viaje* 69)

Otro acontecimiento que se menciona entre líneas es la masacre de La Rochela, acontecimiento ocurrido en 1989, cuando “una comisión de Bogotá fue designada para investigar unos homicidios en el Magdalena Medio. Era el caso de 19 comerciantes que venían de Cúcuta y que fueron desaparecidos en esta región” (“Masacre” s.p).

En la novela, la masacre se conoce con la historia de Delfina, pues su padre aparece entre los contrabandistas muertos, y se contará tanto el asesinato de ellos como de los jueces que posteriormente intentan investigar el crimen (Ferreira, *Viaje* 43, 62-63). Aquí no se mencionan nombres ni ubicaciones, pero son importantes las coincidencias históricas, no tanto por confirmar si la novela reproduce o no aquel episodio, pero sí para evidenciar cómo se apropia de esos sucesos para volverlos parte de la ficción literaria. Este acontecimiento, además, puede dar pistas de la ubicación temporal del relato.

Otro de los nexos que Ferreira hace con la realidad factual se corresponde con el grupo paramilitar que aparece en la novela, este sí con nombre propio: “Eme, A, Ese. Muerte a Secuestradores; el acrónimo del Ángel Exterminador, MAS” (Ferreira, *Viaje* 88). Hecho que también ubica temporalmente al lector cuando descubra las siglas del grupo paramilitar que asedia al pueblo, pues este fue de hecho un grupo paramilitar surgido en los años ochenta en Colombia, financiado por “los narcotraficantes del Cartel [de Medellín, que] se configuró

como un mecanismo de lucha contrainsurgente, y reflejó la connivencia entre agentes del Estado y actores privados vinculados con el narcotráfico y con los terratenientes” (CNMH 31).

Estos son, pues, los puentes históricos que se tejen a lo largo de las páginas, de logrando poner en diálogo una realidad histórica concreta con una historia ficcional que no huye a los datos, pero que está allí para interpretarlos y reescribirlos. La ficción se vuelve una manera de conocerlos presentando una interpretación y representación propias de una realidad social particular. Además, el proyecto literario de Ferreira, que busca evidenciar varios momentos históricos de la violencia en Colombia, no permite hacer una división tajante entre la ficción que envuelve el relato, y la realidad concreta a la que se refiere, por lo que encontramos en ellos la aproximación a un fenómeno concreto, comprendiendo que la literatura actúa como una elaboración creativa y estética sobre esa realidad específica a la que apela.

De manera que, frente a los discursos que tienen pretensión de verdad y reescriben los hechos que tienen sustento en el papel en tanto documento de archivo, la literatura expande la posibilidad por huir de esas intenciones de verdad, y permite explorar distintas maneras de abordar el hecho al recrear, imaginar o inventar lo que pudo haber ocurrido, dando como resultado un hecho ficticio que es muchos hechos históricos a la vez.

Es, de hecho, la superación de los momentos en que se narraba lo violento de una manera directa, permitiendo que nuevos relatos se aproximen a lo narrado menos desde una perspectiva netamente histórica y más desde una elaboración literaria del relato, al tener cabida la exploración de sentimientos o la invención de sucesos e incluso personajes alrededor del hecho histórico.

En esto también tiene incidencia la memoria colectiva, que es muchas veces la fuente de donde surge la posibilidad de imaginar sobre lo ya conocido y compartido. Por lo tanto, la ficción posibilita entretener un discurso histórico que no pretende establecerse como oficial, que muchas veces incluso actúa como un contra discurso, pero que no se desliga del todo de aquellas realidades discursivas que, al fin y al cabo, lo están sustentando y legitimando.

Es así como Ferreira logra ubicarse en relación con los relatos que lo preceden y permite también un diálogo con la memoria colectiva. Junto a ello, se encuentra la manera de narrar episodios crueles sin dejar de lado algunos recursos estéticos que parecieran diezmar el impacto, el atardecer es narrado como “la hora de las sombras largas” (Ferreira, *Viaje 9*), el profesor ve “en el brillo del fusil, el brillo del sol” (83), Delfina se adentra en el “agua radiante” unos segundos antes de su muerte (64). Pero aquello contrasta con “un chisporroteo de sangre y de huesos molidos” (23), una tortura “echándole ácido muriático y arrancándole uñas y dientes con tenazas” (97), y las múltiples balas que se disparan a lo largo del libro.

En este contraste reside también la fuerza del relato, porque junto al absurdo de los hechos violentos, hay una capacidad de ver lo estético, evitando el maniqueísmo y un recuento invadido por atrocidades literales; lo que hace que el relato dialogue entre dos formas de narrar lo violento, una sutil y otra explícita, que no le teme a narrar los detalles más crueles de la muerte.

Es esta la manera en que Ferreira logra acercarse a un episodio del conflicto armado en Colombia y poner de manifiesto actores y situaciones violentas, pero también la vida de los asesinados. Es, además, evidente la ilustración de aquella guerra que es muchas a la vez, y que da la sensación de un caos generalizado sin salida visible, como lo hemos mencionado.

La novela de Ferreira se sitúa justamente allí, en un punto de la historia colombiana en que el conflicto está permeando cada rincón y sus múltiples actores se hacen presentes en todos lados, pero sobre todo en aquellos donde el Estado es ausente. Ferreira logra capturar aquel panorama y ponerlo de manifiesto en un relato donde quienes perpetran el crimen no son protagonistas, pero donde es imposible desligarse de ellos para crear su realidad. Son pues, personajes inmersos en ese caos, rodeados de violencia y manifestando los síntomas de una violencia mayor, el conflicto armado.

## Conclusiones

*“A veces vivimos, más que en la ceguera física,  
en la ceguera histórica. Es entonces necesario el buen arte,  
que nos devuelva desde un testimonio de rigor estético  
fragmentos, esquirlas de nuestra dolorosa realidad”*

*Juan Manuel Roca*

El cuestionamiento principal de este trabajo recae en el momento actual por el que atraviesa el país tras firmar un acuerdo de paz con la guerrilla más antigua del continente. Primero se comprendió que, a partir de un plano ficcional, que no tenía ninguna pretensión de establecerse como una verdad oficial, pueden entrelazarse explicaciones y reflexiones sobre la violencia vivida por tantos años en Colombia. Esto confirmó la intuición de que la literatura es una alternativa de narrar lo inenarrable y, en ese sentido, se vuelve imprescindible como soporte ante realidades que impactan de gran manera, como en el caso de la violencia política.

Sobre esto tenía razón Theodor Adorno cuando decía que solo el arte es “capaz de internarse en semejantes tinieblas, porque el horror es una parte de su conciencia crítica” (32). Así pues, con la sospecha de que la literatura se convierte en una manera de sanar el dolor, sin por ello dejar de narrar lo cruento de las guerras, este trabajo encontró su asidero: indagar sobre la memoria colectiva en una novela de ficción que representa el conflicto.

Durante la investigación, y ante la confirmación de que la novela podía pensarse fácilmente como nacida de nuestra memoria compartida, y por lo tanto también reafirmadora

de ella, el propósito continuó por comprender cómo este conflicto, presente en Colombia desde hace aproximadamente setenta años, ve su representación en las letras. Resultó que, de manera lógica si se piensa en la trayectoria del país, existe una tradición en torno a la literatura que abarca la violencia, donde la crónica, el testimonio y la ficción hacen parte central de ella.

Este fue el punto de partida para analizar la construcción de *Viaje alrededor de una gota de sangre*, novela que narra el conflicto a partir de las voces de sus personajes. En el camino de hacerlo encontramos que los estudios literarios tienen un gran potencial de dialogar con otras disciplinas como la historia, la sociología e incluso la política. De tal forma que, este trabajo, aunque limitado por la incapacidad de abordar todos los temas ampliamente, y por responder a un interés enfocado en lo literario, tocó algunos aspectos de aquellos discursos que posibilitan el análisis en torno a la novela escogida.

Una de las preocupaciones principales del análisis es el de la creación de una memoria colectiva por parte de la novela. Por ello, el primer paso fue acercarnos a la construcción de memoria desde lo conceptual, para tratar de mirar cómo ha respondido Colombia desde la institucionalidad a la instauración de una memoria. El hallazgo principal del capítulo consistió en admitir cómo el discurso preponderante en nuestra historia ha estado más ligado al silencio y al olvido, que a la creación de una memoria que tenga como principal objetivo la reparación a las víctimas e incluso, en un plano más general, a los habitantes del país que han sido testigos del conflicto. Frente a esto, es necesario evidenciar cómo la literatura colombiana es una alternativa para continuar narrando los hechos, lo que permite que, desde una especie de “contra-memoria” pueda pensarse lo que ha acontecido en el país todos estos años.

Para comprender cómo la literatura se acerca a las manifestaciones violentas, principalmente desde el período conocido como la *Violencia* hasta el momento actual, hicimos un recorrido histórico que evidencia la tradición en que se inserta Ferreira. Desde allí comprendimos cómo la estructura narrativa de la novela logra emparentar las estéticas que se han trabajado en Colombia a lo largo de los años: de un lado una narración esquemática y directa, sin escatimar en detalles sobre la crueldad de la guerra; y del otro una estructura compleja, que juega con temporalidades y se adentra en las visiones de los personajes, lo que permite que el relato no sea una mera representación que se corresponde con una realidad, sino que haya una comprensión de los hechos que hablan, más que del conflicto, de lo humano inmerso en aquel entramado de guerras. Desde una perspectiva histórica, la novela de Ferreira puede pensarse como consciente y renovadora de la tradición en la construcción de su estructura y la comprensión de un conflicto que aparece como causante de otros abusos que el autor narra.

Para evidenciarlo, el último capítulo se centró en la expresión de algunas voces que componen la novela y desde las cuales es posible vislumbrar, no solo lo que ocurre en el pueblo en la lucha por el poder entre guerrilla y paramilitares, sino las dinámicas que la guerra genera y la literatura puede retratar. La narración del conflicto desde la ficción nos permitió evidenciar cómo la novela acudía a realidades frecuentes en el país: la exclusión por la ideología política o la orientación sexual, el abuso sexual frecuente e incluso autorizado, o la sentencia de muerte al cura que busca diálogos con la guerrilla. Además, descubrimos cómo la novela construye sucesos históricos particulares, normalmente poco nombrados en la historia nacional, como la masacre de La Rochela o la creación de un Comité Central Conspirativo, que le dejan la posibilidad al lector de remitirse al recuento histórico. Es por

ello que, tras el análisis de estos dos aspectos en la novela, descubrimos cómo podría pensarse la remisión a una memoria compartida, y cómo aquellos vínculos históricos no solo sirven a manera de ubicar temporal o contextualmente al lector, sino que también son una forma de dejar inscrita una memoria sobre ellos. Aún teniendo presente que su propósito no es el de develar verdades ni el de otorgar un relato que totalice una versión sobre el pasado, la literatura aparece como una forma de explorar la memoria colectiva. De hecho, es justamente por eso por lo que consideramos necesaria una versión desde el arte, cuya vinculación con el individuo supera los datos y puede otorgarle nuevas miradas de aquello que lo rodea.

Una última consideración es pertinente en torno a la literatura en una sociedad que a veces parece sobreexpuesta a los relatos violentos y que se manifiesta saturada ante ellos. Dejando de lado el papel de la literatura comprometida, es posible pensar que una sociedad que ha pasado por momentos críticos no acude a las representaciones artísticas de su realidad netamente por una necesidad catártica, sino que además subyace allí un interés por construir memoria, acudiendo a personajes silenciados o a relatos que han dejado de contarse.

Proponemos entonces una lectura que abarque más allá del hecho literario mismo e indague en el contexto, que cuestione a la obra como un hecho que por sus cualidades ficticias se inserta en el plano de la realidad e incluso de la historia, desde una perspectiva diferente. Una lectura que además reconozca la imbricación que se ha dado entre violencia y literatura en Colombia y que indague si es posible dar una explicación tentativa a fenómenos sociológicos desde ella, sin perder su carácter de ficción y de pretensión estética. Pero, sobre todo, una lectura que permita comprender que, para acceder a un fenómeno violento, nunca serán suficientes las narraciones que se aproximen a tratar de dilucidar el absurdo que este

significa. Así, la literatura colombiana explicita que, aunque profundamente tocada por ella, la poesía se sigue escribiendo durante la guerra.

## Obras Citadas

Blair Trujillo, Elsa. “Memorias de Violencia, Espacio, Tiempo y Narración”. *Controversia*. No. 185. Dic 2005. Bogotá: CINEP, 2005. Web. 14 marzo de 2018. [bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Colombia/cinep/20100925102035/memoriasControversia185.pdf](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Colombia/cinep/20100925102035/memoriasControversia185.pdf).

Bible Gateway. Nueva Versión Internacional. Web. 12 de febrero de 2018. [www.biblegateway.com/passage/?search=G%C3%A9nesis+5%3A18-24&version=NVI](http://www.biblegateway.com/passage/?search=G%C3%A9nesis+5%3A18-24&version=NVI).

Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética en Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. Fondo de cultura económica: España, 2004.

Cancimance López, Andrés. “Memoria y violencia política en Colombia. Los marcos sociales y políticos de los procesos de reconstrucción de memoria histórica en el país”. *Eleuthera*. No. 9 Vol. 2. Manizales: Universidad de Caldas, 2013. 13-38. Web. 14 de marzo de 2018. [vip.ucaldas.edu.co/eleuthera/downloads/Eleuthera9\\_3.pdf](http://vip.ucaldas.edu.co/eleuthera/downloads/Eleuthera9_3.pdf).

Castaño Guzmán, Ángel. “Viaje alrededor de Daniel Ferreira”. *Bacánika*. 14 jun. 2017. S.p. Web. 5 de febrero de 2018. [www.bacanika.com/cultura/disenio/item/daniel-ferreira.html?category\\_id=682](http://www.bacanika.com/cultura/disenio/item/daniel-ferreira.html?category_id=682)

Centro Nacional de Memoria Histórica. *Una sociedad secuestrada*. Gonzalo Sánchez (Coord.). Bogotá: Imprenta Nacional, 2013.

Comité Internacional de la Cruz Roja. *¿Cuál es la definición del conflicto armado según el Derecho Internacional Humanitario?*. CICR, 2008. Web. 12 de abril de 2018. [www.icrc.org/spa/assets/files/other/opinion-paper-armed-conflict-es.pdf](http://www.icrc.org/spa/assets/files/other/opinion-paper-armed-conflict-es.pdf).

“Daniel Ferreira Cinexcusa 2017”. *YouTube*. Subido por Goya Films, 9 de noviembre de 2017. Web. 20 de febrero de 2018. [www.youtube.com/watch?v=xtWWRleZ4kY](http://www.youtube.com/watch?v=xtWWRleZ4kY)

Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos: Harvard University, Norton lectures 1992-1993*. Trad. Elena Lozano Miralles. Barcelona: Lumen, 1996.

Escobar, Augusto. “Literatura y violencia en la línea de fuego”. *Literatura y cultura narrativa colombiana del siglo XX*. Jaramillo, María Mercedes, Ángela Inés Robledo y Betty Osorio (comp.) Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000. Vol. II, 321 - 338.

Ferreira, Daniel. *Rebelión de los oficios inútiles*. Bogotá: Alfaguara, 2017.

\_\_\_\_\_. *Viaje al interior de una gota de sangre*. Bogotá: Alfaguara, 2017.

Figueroa Sánchez, Cristo Rafael. “Gramática-Violencia: una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo xx.” *Tabula Rasa*, No. 2, 2004: 93-110. Web. 20 de agosto de 2017. [doi.org/10.25058/issn.2011-2742](https://doi.org/10.25058/issn.2011-2742).

García Márquez, Gabriel. *Obra periodística 3: de Europa y América*. Bogotá: Norma, 1997.

González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Trad. Virginia Aguirre Muñoz. México: Fondo de Cultura económica, 1998.

Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos, 2004.

\_\_\_\_\_. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2004.

Herman, David, Jahn Manfred and Ryan Marie-Laurie (Ed). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge, 2005.

Jácome, Margarita. *La novela sicaresca. Testimonio, sensacionalismo y ficción*. Medellín: Fondo Editorial EAFIT, 2009.

Jaramillo Marín, Jefferson. “El libro La Violencia en Colombia (1962 - 1964). Radiografía emblemática de una época tristemente célebre”. *Revista colombiana de sociología*. Vol. 35, No. 2. 2012: 35-64. Web. 5 de marzo de 2018. [revistas.unal.edu.co/index.php/recs/article/view/37196/39238](http://revistas.unal.edu.co/index.php/recs/article/view/37196/39238).

\_\_\_\_\_. “Narrando el dolor y luchando contra el olvido en Colombia. Recuperación y trámite institucional de las heridas de la guerra”. *Sociedad y Economía*. No. 19, 2010. Cali: Universidad del Valle. 205-228. Web. Marzo 14 de 2018. [www.scielo.org.co/pdf/soec/n19/n19a11.pdf](http://www.scielo.org.co/pdf/soec/n19/n19a11.pdf).

Jenlin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI editores, 2002.

"Masacre de La Rochela, 25 años sin respuestas." *Revista Semana*. Enero 18 de 2014: s.p. Web. 14 de marzo de 2018. [www.semana.com/nacion/articulo/masacre-de-la-rochela-25-anos-despues/371131-3](http://www.semana.com/nacion/articulo/masacre-de-la-rochela-25-anos-despues/371131-3).

Melo, Jorge Orlando. “La república conservadora”. *Colombia hoy. Perspectivas hacia el siglo XXI*. Ed. Jorge Orlando Melo. Bogotá: Siglo XXI, 1991. 51-143.

Mena, Lucila Inés. “Bibliografía anotada sobre el ciclo de la Violencia en Colombia”. *Latin American Research Review*, Vol. 13, No. 3. 1978: 95-107. Web. 16 de julio de 2016. [www.jstor.org/stable/2503187](http://www.jstor.org/stable/2503187).

Nuzzo, Giulia. La “Pentalogía (infame) de Colombia” de Daniel Ferreira: una aproximación a su obra”. *Cultura latinoamericana*. Vol. 25, No. 1. Bogotá: Universidad Católica de Colombia, 2017. 134-164. Web. 31 enero de 2017.

editorial.ucatolica.edu.co/ojsucatolica/revistas\_ucatolica/index.php/RevClat/article/view/1581.

Restrepo, Laura. “Niveles de realidad en la literatura de la ‘Violencia’ colombiana”. *Once ensayos sobre la violencia*. Bogotá: CEREC, 1985. 117-169.

Rueda, María Helena. “Nación y narración de la violencia en Colombia (de la historia a la sociología)”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXIV, Núm. 223, Abril-Junio 2008, 345-359.

Sánchez Gómez, Gonzalo. “Historiografía de la violencia” (texto de 1985) en *Pasado y presente de la violencia en Colombia* (3ª ed.). La careta editores, Iepri, Universidad Nacional, 2007. Medellín. 17- 33.

\_\_\_\_\_. “Guerras, memoria e historia”. *Institut français d’études andines*. 2004. Web. 7 de marzo de 2018. [books.openedition.org/ifea/832?lang=es](http://books.openedition.org/ifea/832?lang=es).

Schuster, Sven. “Colombia: ¿país sin memoria? Pasado y presente de una guerra sin nombre”. *Revista de estudios colombianos*. No. 36, 2010. Bogotá: Asociación de colombianistas, Universidad de los Andes. Web. 14 de marzo de 2018. [www.colombianistas.org/Portals/0/Revista/REC-36/7.REC\\_36\\_SvenShuster.pdf](http://www.colombianistas.org/Portals/0/Revista/REC-36/7.REC_36_SvenShuster.pdf)

Skar, Stacey Alba D. “El narcotráfico y lo femenino en el cine colombiano internacional: *Rosario Tijeras y María llena eres de gracia*”. *Alpha*. No 25. Dic. 2007. Web. 3 de febrero de 2018. [scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-22012007000200008](http://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012007000200008)

Suárez Gómez, Jorge Eduardo. “La literatura testimonial de las guerras en Colombia: entre la memoria, la cultura, las violencias y la literatura”. *Universitas Humanística*. Vol. 72, No. 72. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2011: 275-296. Web. 12 de

agosto de 2017.  
revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/2155

Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. España: Paidós, 2000.

Troncoso, Marino. 1987. "De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960". *Universitas Humanística*. Vol.16, No. 28: 29-37.

"Frente Nacional". Subgerencia Cultural del Banco de la República. Bogotá, 2015. Web. 8 de marzo de 2018.  
[www.banrepcultural.org/blaavirtual/ayudadetareas/politica/el\\_frente\\_nacional](http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/ayudadetareas/politica/el_frente_nacional).

Uribe, María Teresa y Liliana López. *Las palabras de la guerra. Un estudio sobre las memorias de las guerras civiles en Colombia*. Medellín: La Carreta, 2006.

Vargas Velásquez, Alejo. "Tres momentos de la violencia política en San Vicente de Chucurí (de los bolcheviques del año 29 a la fundación del ELN)". *Análisis Político*. No.8, septiembre a Diciembre. Universidad Nacional, 1989: 33-47. Web. 10 de marzo de 2018. [biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/colombia/assets/own/analisis08.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/colombia/assets/own/analisis08.pdf)