

ACIERTOS Y DESACIERTOS DE LA NOVELÍSTICA DE LA VIOLENCIA EN COLOMBIA.

ANÁLISIS EN LAS OBRAS VIENTO SECO, EL DÍA DEL ODIO Y EL DÍA SEÑALADO

Kevin Alexis García
Magister en literaturas Col. y latinoamericana
Profesor contratista
Universidad del Valle
kevimaster@gmail.com

Resumen:

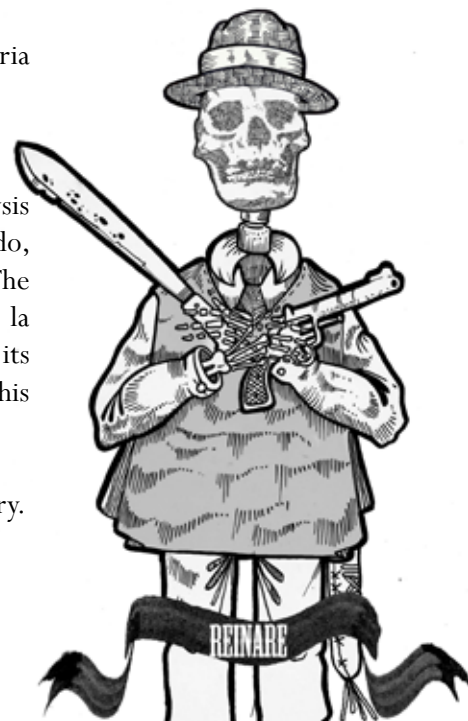
Este texto pretende contribuir a la crítica de la novelística de la Violencia, a partir de un análisis de la realización estética de las obras *Viento seco*, *El día del odio* y *El día señalado*, novelas que coinciden en la característica de no presentar equilibrios entre el hecho histórico y el literario. La selección del corpus se articula con el ensayo *Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva*¹, en el que su autor, Óscar Osorio, luego de hacer una metacrítica de los estudios sobre la temática, formula su propia perspectiva de análisis.

Palabras Clave: Literatura colombiana, Violencia partidista, Hecho histórico, Memoria histórica.

Abstract:

This paper aims to contribute to the review of the novels of Violence, from an analysis of the aesthetic realization of works *Viento seco*, *El día del odio* y *El día señalado*, agree novels feature not present balance between historical fact and literary fact. The selection of the corpus articulates with the essay *Siete estudios sobre la novella de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva*, in which its author, Oscar Osorio, after making a metacritique of studies the topic, formulates his own analysis perspective.

Keywords: Colombian Literature, Violence partisan, Fact historic, historical memory.



Introducción

Cada una de las obras analizadas en el siguiente abordaje corresponde a uno de los tres primeros grupos de novelas que Osorio propone como ejes para el análisis:

1. Las obras donde *el hecho histórico prima sobre el hecho literario. Se trata de textos testimoniales y /o de denuncia, en los que la inmediatez de los sucesos, el dolor reciente o la rabia viva y la urgencia del testimonio difumina la intención literaria.* Como un ejemplo de dicha categoría novelística se estudiará la obra de Daniel Caicedo *Viento seco*.
2. Novelas donde *hay un distanciamiento del hecho histórico (generalmente a la luz de interpretaciones de carácter sociológico) y una mayor búsqueda literaria.* Para este grupo se estudiará *El día del odio*, de José Antonio Osorio Lizarazo.
3. El tipo de obras donde *el hecho literario se impone sobre el hecho histórico. En estas novelas, mejor logradas y con estructuras narrativas más complejas, la Violencia aparece como un telón de fondo, un ambiente agobiador, una profunda tensión psicológica o social, una profusa red simbólica.* Como un ejemplo de esta categoría se analizará *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo.
4. El cuarto grupo, el de privilegio, al cual las novelas aquí abordadas no tienen la fortuna de pertenecer se caracterizan, según Osorio porque en ellas *hay un equilibrio entre lo literario y lo histórico. Novelas con grandes virtudes literarias y con gran valor documental, que vuelven directamente sobre el fenómeno histórico y sus expresiones cruentas, pero desde una concepción estética.*

En ese contexto este trabajo explorará la aplicabilidad de la perspectiva crítica de Osorio y cómo sus ejes de análisis pueden sugerir un diálogo orientador y panorámico de la profusa narrativa de la Violencia en Colombia. Especialmente buscaré una crítica equilibrada y sugerente que explore los aciertos y desaciertos del *corpus* mencionado.

1. El veraz inverosímil en Viento Seco

Cuando en su tesis de pregrado, presentada en 1970, Gustavo Álvarez Gardeazábal dice que es necesario hacer un análisis estético de la novelística de la Violencia en Colombia, sugiere algunos síntomas sobre la receptividad y lectura de estas obras. Sin duda, esta afirmación en 1953 hubiese provocado las más airadas reacciones. En plena época de masacres en las regiones, de despojos, de inestabilidad política, de Golpe de Estado, de amedrentamiento y privatización del aparato represivo, ¿era importante analizar la lírica de una obra que denunciaba esta violencia? Parecería un despropósito, pues la sociedad tenía mayores preocupaciones como enterarse qué sucedía en el país y salvaguardar la vida.

La novela de Daniel Caicedo, *Viento Seco*, es publicada en 1953. Con razón, ha sido considerada el producto de una “literatura de urgencia”, una novela testimonial. En ella, ateniéndose cuidadosamente a la realidad de los hechos, el autor busca denunciar los atropellos y masacres de los conservadores en el Valle del Cauca y exponer el panorama de conflicto en el país, mencionando para ello la creciente conformación de guerrillas, principalmente en los Llanos Orientales.

Con su obra Daniel Caicedo, formado en medicina, no pretendía entablar un diálogo con la crítica literaria o con el estado del arte de la literatura, como si lo hizo Gustavo Álvarez Gardeazábal. Éste último realizó un registro y valoración de un importante *corpus* de la novelística de la Violencia escrita hasta su tiempo. Con el conocimiento de ella, formuló su tesis en la cual señala que “*no se ha escrito la novela de la Violencia en Colombia*” y dos años después presentó *Cóndores no entierran todos los días*, obra que por su calidad y diseño estético se inserta en el diálogo crítico que sostenía Gardeazábal.

Pero a pesar de que Daniel Caicedo con *Viento seco* buscó dialogar con la crítica, medio siglo después la crítica si dialoga con su obra. Este colofón será un prelude necesario antes de analizar su infortunada realización estética.

En esta novela el hecho histórico prima sobre el hecho literario. Es para Osorio el ejemplo de las obras testimoniales y /o de denuncia, en los que la inmediatez de los sucesos, el dolor reciente o la rabia viva y la urgencia del testimonio difumina la intención literaria. *Viento seco* es la historia de Antonio Gallardo, un campesino desarraigado, testigo de la masacre conservadora a Ceylán, sometido a la destrucción de su pueblo, al asesinato de su hija María José y de su esposa Marcela. Testigo y víctima de la masacre a la Casa Liberal en Cali, por parte de la policía conservadora; el cual motivado por la venganza y ayudado por una amiga (Cristal) se integrará a las guerrillas liberales hasta desembocar en un destino trágico.

No hay exceso en la representación de la violencia en *Viento seco*

Algunos críticos consideran que una de las principales fallas de la obra es el exceso de violencia que recrea. La Real Academia Española define la palabra exceso como *la parte que excede y va más allá de la medida o regla, la cosa que sale en cualquier línea de los límites de lo ordinario, aquello en que algo excede a otra cosa*. En la obra el narrador describe con sumo detalle los oprobios que los pájaros y la policía conservadora cometía contra la población liberal. Describe la extirpación del corazón a campesinos agonizantes, la cercenación del vientre a las mujeres embarazadas, el asesinato de niños. Pero a pesar de la impresión que causa en un lector estas descripciones, la obra no desborda los límites de la representación. Debe comprenderse así que el exceso de violencia no proviene de la representación literaria sino de la realidad que se intenta representar. Es en el hecho histórico donde se ha desbordado la atrocidad, el lenocinio gubernamental y el genocidio partidista.





Hay una intencionalidad por parte del autor en generar a través de un narrador extradiegético el escozor que el lector denuncia. No es casual la impresión que generan las imágenes, por el contrario, confirma el acierto comunicativo del autor en su obra.

Se comprueba que el exceso de violencia se da en el hecho histórico cuando se comprende que Daniel Caicedo sólo desarrolla las masacres de Ceylán y la Casa Liberal en Cali, acontecidas en octubre de 1949, mientras la historia registra en ese mismo mes oprobios y saqueos de los pájaros en Toro, Vijes, Andalucía, Tuluá y San Rafael. En este último más de cuarenta personas aparecieron con la lengua cortada y arrojadas al río Bugalagrande con el vientre abierto.

En medio del escozor que generan las masacres descritas, Viento seco tiene la virtud de ofrecer un sumario de las diversas formas de tortura y exterminio cometidas por los pájaros y policías conservadores, bajo la complicidad del Estado. Por muchos años esta obra será consultada para conocer a través de ella una parte de la Violencia en el Valle del Cauca.

Realización estética

Lo mencionado anteriormente le otorga a Viento seco un valor que no es propiamente estético. Debe comprenderse que su inclusión como una novela testimonial donde el hecho histórico prima sobre el literario, obedece más a una tipología de estudio, pues existirían grandes desequilibrios en el estado de arte sobre la temática, la determinación del contexto histórico y las condiciones de recepción, si simplemente se comparase con otras obras sobre la misma temática publicadas dos décadas después.

Diseño paratextual

El *paratexto* es definido por Gerard Genette como un componente de la *transtextualidad* de una obra, específicamente, es la relación que mantiene el texto con su título, subtítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, notas a pie de página, epígrafes y otras señales accesorias. Viento Seco exhibe un diseño paratextual. Hay una intencionalidad en el autor por articular todos los elementos que componen la novela en un sistema de representación. La novela se configura en tres capítulos con sus respectivos subtítulos y epígrafes:



- Parte 1. La noche del fuego. *Mirad y ved si hay dolor como mi dolor que ha venido... Jeremías* (Lamentaciones 1,12)
- Parte 2. La noche del llanto. *Abandonad toda esperanza. ¡Oh vosotros los que entráis!*... (Dante, Divina Comedia, Infierno)
- Parte 3. La noche de la venganza. *Anda pueblo mío, éntrate en tus aposentos, cierra tras ti tus puertas; escóndete un poquito, por un momento, en tanto que pasa la ira...* (Isaías, 26:20)

Esta estructura permite comprender la novela articulada bajo la representación judeo-cristiana. Es la tradición del martirio y sacrificio por excelencia la escogida para articular la obra.

Así cada uno de los epígrafes sugiere el horizonte narrativo del capítulo en que se inserta. En el capítulo 1, *La noche del fuego* el epígrafe dice “*Mirad y ved si hay dolor como mi dolor que ha venido*”. Es en esta parte donde Antonio Gallardo y Marcela observan que Ceylán ha sido destruido y las casas arden en llamas, mientras María José, la hija, agoniza, generando en ellos un gran dolor. Fuego y dolor son los ejes configurantes.

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

En el capítulo 3, *La noche de la venganza*, el epígrafe dice “*Anda pueblo mío, éntrate en tus aposentos, cierra tras ti tus puertas; escóndete un poquito, por un momento, en tanto que pasa la ira*”. En esta parte Antonio representa la figura mitológica del Fénix griego que emerge desde las cenizas, y de igual forma encarna la figura del Moisés judeo-cristiano que es rescatado de las aguas. Antonio, como lo anticipa el epígrafe, está poseído por el deseo de venganza y se interna en las guerrillas del Norte del Valle donde terminará comandando un grupo de bandoleros, mientras intenta llegar hasta las guerrillas de los Llanos, un viaje en el que encontrará la muerte. Refugio, venganza y muerte son los ejes configurantes.

De otro lado hay en *Viento seco* un aprovechamiento simbólico de los elementos básicos: aire, fuego, tierra y agua adquieren connotaciones significantes, diseños simbólicos que se integran a la diégesis y trascienden a la simple condición de recursos escenográficos.





Desaciertos

Notables desaciertos estéticos remiten a *Viento seco* al grupo de la novelística más primaria de la Violencia en Colombia. Acerca de la estructuración del relato debemos decir que es lineal y no ofrece una mayor complejidad en su estructura narrativa. Los personajes son planos, dispuestos como títeres para la intención ideológica del autor, que es la de denunciar los oprobios conservadores sobre el pueblo liberal. Hay una clara toma de partido en la representación de la Violencia, comprensible cuando se sabe la filiación política del autor, y sobre todo, que, efectivamente, el período que aborda la obra obedeció a una encarnizada violencia conservadora.

Darío Betancourt ha propuesto una cronología para el estudio de la Violencia en el Valle, en la cual menciona como una primera etapa los años de 1946-1949, correspondiente a una primera oleada de violencia, ligada al triunfo del partido Conservador.

En la obra el lenguaje empleado en los diálogos no corresponde al dialecto de los personajes, no da cuenta de su idiosincrasia, ni una visión de mundo desde la provincia. Antonio Gallardo expresa unas reflexiones que evidencian un alter ego de la conciencia del autor, y no del capital cultural propio de este personaje campesino.

Veracidad y verosimilitud en *Viento Seco*

La Real Academia Española define *veraz* como una palabra derivada del latín *verax*, para referirse a alguien *que usa o profesa siempre la verdad*. De otra parte, define la palabra *verosímil*, como algo *que tiene apariencia de verdadero, creíble*.

Hayden White en su obra *El texto histórico como artefacto literario*, sostiene que los historiadores que temen que sus investigaciones se comparen con obras literarias, son aquellos que desconocen el valor de la literatura en su representación histórica. Sin embargo, esta afirmación no indica que una novela deba ser veraz. De hecho gran parte del valor como obra artística de una obra radica en la mediación simbólica que el autor haga de la realidad que busca representar. Así pues a una novela sólo se le pide ser verosímil, esto es, que genere una apariencia de realidad. García Márquez, como un gran maestro del arte literario, subvierte favorablemente este pedido. En su realismo mágico narra hechos inverosímiles, pero empleando para ellos las formas utilizadas para la narración verosímil, entre estos la suma precisión en los detalles y una ostentación de gran seguridad en el enunciado. El recurso es: cuenta los hechos más fantásticos como si testificaras de algo sumamente real.

Algunos lectores extranjeros de *Viento seco* cuestionan la verosimilitud de la obra y denuncian el morbo del autor. Sin embargo, un lector que conozca el contexto histórico de la novela, comprenderá que ella no obedece a una simple fascinación por la violencia, que las masacres que relata son sumamente veraces y comprobables en el hecho histórico, casi documentales. El

problema radica en que por la impericia del autor, Viento seco invierte los términos, convirtiéndose en una obra sumamente veraz con muy poca verosimilitud; en otras palabras, diríamos que es una novela que remite a hechos verdaderos con muy poca apariencia de verdaderos y a la literatura le interesa más lo segundo que lo primero.

Esta inverosimilitud se evidencia en los precarios elementos discursivos de expresión por parte del autor, sobre todo en los giros narrativos de la historia. Personajes que aparecen de la nada, personajes terciarios mal configurados que operan de urgencia como palancas para impulsar el desarrollo de la historia; recreación de situaciones inverosímiles donde es evidente que los personajes como actantes no articulan sus vivencias pasadas en una experiencia vital que los defienda de posteriores oprobios en los que terminan cayendo. Como el caso en que Andrés Castro revela su verdadera identidad y su partido político frente a la policía en Juanchito.

Sin embargo, con todas sus fallas estéticas la crítica seguirá dialogando con Viento seco, pues posee un gran valor que no es precisamente estético.

2. Maniqueísmo hostigante, martirización autocomplaciente en *El día del odio*.

Esta obra de José Antonio Osorio Lizarazo el hecho histórico no prima sobre el literario, por el contrario, se crea su distanciamiento (*generalmente a la luz de interpretaciones de carácter sociológico*) y se ofrece una mayor búsqueda literaria. La novela permite analizar los aciertos literarios que la salvan de la categoría testimonial, la más primitiva de la novelística de la Violencia, y, de la misma forma, exhibe notables desaciertos que le imposibilitan alinearse con las obras de equilibrio entre el hecho histórico y el hecho literario.

El argumento narrativo de *El día del odio* es el destino trágico y dramático de Tránsito, una campesina joven arrojada *ignominiosamente* al sórdido mundo de las calles bogotanas. La obra es el relato de sus persistentes tragedias, sufrimientos y violencias. Es el retrato de su mundo marginal en los días previos al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán.

No es un desacierto la tesis del autor, la cual sostiene, a través de su novela, que *el Bogotazo*, la destructora insurrección de las masas populares, el 9 de abril de 1948, no obedeció a una simple reacción instintiva de dolor por la muerte del caudillo, sino que ésta fue el detonante de todos los odios acumulados por las muchedumbres violentadas y excluidas por la clase dominante. Para sostener su tesis Osorio Lizarazo no se concentra en recrear



con sumo detalle la muerte del caudillo, como sí en dibujar, desde su mirada, la pauperización de las clases populares en Bogotá, la exclusión y sometimiento de los campesinos llegados a la capital, el abandono del Estado, la opresión y el desarraigo.

Cómo luego lo demostrará desde la historiografía José Luis Romero en su obra *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*¹, la historia latinoamericana, una y muchas a la vez, es el resultado de la tensión, el conflicto y la integración entre la ciudad y el campo, conflicto clave en esta obra. Para el momento histórico recreado en la obra, era en las ciudades donde se confrontaban las mentalidades de las exclusiones de los advenedizos rurales y los intereses predominantes de la élite urbana. Pero el fenómeno social que recrea Lizarazo no era exclusivo de Colombia y se generaba como un proceso de transformación que venían experimentando las ciudades latinoamericanas desde sus inicios: las ciudades hidalgas de Indias, las ciudades criollas, las ciudades patricias, las ciudades burguesas y finalmente las ciudades de masas.

Para 1948, año que recrea *El día del odio*, se gestaba un fuerte proceso de inversión demográfica campo-ciudad, que sumado a la intensificación de la economía capitalista y al fenómeno histórico de la explosión demográfica, dieron origen a las ciudades masificadas. Zonas de encuentros y desencuentros, urbes estalladas, presencia de ciudadanos anónimos y advenedizos conformando el cinturón de miseria en las periferias urbanas: *invasión, olla o barrio pirata* en Colombia, *pueblo nuevo* en Perú, *favela* en Brasil, *cantegriles* en Uruguay o *rancheríos* en México.

No es pues un desacierto del autor recrear los conflictos campo-ciudad y la marginalidad urbana. No es un desacierto propender por una reivindicación de las masas populares, cuestionar al Estado y a la élite que detentaba su poder. Todo esto puede verse *políticamente correcto*. Su notable desacierto es la forma como lo hace, su visión de mundo, su mirada externa, prejuiciada y maniquea que se suma a las carencias literarias que afloran en la obra ante una mirada cuidada.

Según la Real Academia Española el maniqueísmo es la *tendencia a interpretar la realidad sobre la base de una valoración dicotómica*. Y es el maniqueísmo el mayor recurso de acercamiento por parte de Lizarazo hacia el mundo que narra. Pero no es siquiera por el uso decimonónico del lenguaje narrativo que por momentos exhibe: *doliese, hablale, sentíase, invadiola*. Es por su visión de mundo, por su clara y poco problematizada noción de lo bueno y lo malo. La obra deja ver como este acercamiento afecta sensiblemente su realización estética. Varios ejemplos lo demuestran:

Su interés por lograr una caracterización coherente de los personajes como en Tránsito (la pobre niña buena, víctima), y la policía (los despiadados, violentos, atroces, policías malos, victimarios) cae en una narración predecible y monótona frente a personajes sin matices, sin transformaciones ni giros dramáticos significativos. Ese maniqueísmo genera inverosimilitud en reiterados pasajes de la obra, como en el momento en que Tránsito es acusada y echada por la pérdida de una cadena que no tomó:


La señora levantó una mano y le cruzó el pobre rostro afligido. Entonces Tránsito, silenciosamente, envolvió sus harapos en el pañuelo y se dirigió a la calle. Las lágrimas descendían por las mejillas congestionadas por la bofetada. Y, sin embargo, su desolación no consistía en la calumniosa acusación, ni siquiera en el castigo brutal. Sentía que algo más fundamental rompía su corazón ingenuo: no volvería a ver a su señora Alicia. (18).

Sin considerar las respuestas de Tránsito, sin pensar en los buenos servicios que le ha prestado y en su lealtad solidaria, Alicia la echa y la golpea. Por su parte, el personaje Tránsito parece desprovisto de la condición humana de sentir ira y, por el contrario, el narrador nos cuenta que se siente desolada porque no volverá a ver a su inmediata opresora.

El autor deja ver su impericia narrativa en varios pasajes. Cuando Alicia se entera que Tránsito no había robado la cadena de Enriqueta, sale a buscarla, pero ella ya había desaparecido (situación conveniente para el desarrollo dramático de la historia). Las sospechas que puede generar la rápida salida de Tránsito en una ciudad que no conoce son resueltas por el autor posteriormente, con una aclaración que se siente artificiosa y desarticulada: *“ciertamente, la señora Enriqueta tardó media hora en recordar su error. ¡Si se hubiera acordado más pronto! “.* Y como al autor le interesa mantener en la calle a su personaje principal, para que sea violentada, a pesar de que Eduviges y La Cachetada le facilitan un lugar para dormir, Tránsito parece sentir la misma repulsión del narrador por sus nuevas conocidas y en la mañana siguiente sale disparada hacia ese animal gigante que es la ciudad, para terminar nuevamente en las manos de un agente de policía. A lo largo de toda la novela el maniqueísmo es reiterativo, Tránsito es arrojada *ignominiosamente, una densa pena, exaltaba su dolor hasta convertirla en un ser pasivo (22)*. Deambula sola con su *atadito de ropa*. Ante cualquier peligro reacciona *trémula de pavor*, su vida es *trágica*, cuando un hombre la quiere poseer ella no lo sospecha porque es *inocente, ingenua y tímida*. Cuando el agente la viola, la mira *triumfal*, mientras ella termina *tirada sobre el lecho como un montón de ropa sucia*.

Los policías son caracterizados como malos y esa misión cumplen a lo largo de la historia sin cambio alguno, sin mayor matiz. Ensañados contra la mujer una y otra vez, no leían su origen provinciano, sus alpargatas, no le daban un espacio de credibilidad. Ningún agente la escucha, ninguno se conduce, es acusada de ratera, de nochera, es golpeada, robada, violada y despojada de su honra y dignidad.





El mayor obstáculo que argumenta la novela es que Tránsito no puede acercarse a la estación del tren para regresar a Lenguazaque, su pueblo, porque será detenida por la policía y arrestada de nuevo, pues, supuestamente, los agentes podrían pensar que estaba enferma y llevaría virus para el campo. Sin embargo, desde su primera detención Tránsito ya portaba su carné de nochera y en él se decía que estaba sana. Por otra parte, el área de responsabilidad policial era la ciudad, no la provincia colombiana. En pleno proceso de masificación urbana lo que menos le interesaría al Estado y sus Fuerzas Armadas sería obligar a las nocheras a permanecer en la capital.

El argumento de la imposibilidad del retorno se agota y el autor olvida desarrollar narrativamente las razones por las cuales Tránsito no puede llegar a la estación del tren, como si ya hubiese condicionado al lector a dicha imposibilidad y en el transcurso de la novela ya no le inquietara al lector.

Por otra parte, la representación del habla de las masas, como un fresco de su idiosincrasia se destiñe hacia una caricatura burlesca. En algunos momentos se perciben especulaciones del habla popular por parte del autor, desvaríos por su distancia con la diégesis que construye. *Doptor, responsabilidad, cair, jiebre, ai, toa* son algunas de las palabras que se emplean en los diálogos de los personajes. En ese contexto parece que ningún pobre vocaliza medianamente bien. Es cierto que las comunidades no letradas tienen dificultades para pronunciar adecuadamente las palabras porque carecen de un conocimiento escolarizado del lenguaje. Sin embargo, los errores se dan principalmente en la consonancia fonética de las palabras. Pero es difícil creer que las personas por decir inspector digan *inspeutor* o que no aprendan un nombre propio y por decir Jorge digan siempre *Forge*.

Esto es solo el inicio de la visión de mundo externa que tiene el autor sobre los sectores populares. El maniqueísmo es reiterativo, las calles siempre son sórdidas, las noches oscuras, las mujeres son nocheras, harapientas con sus carnes maceradas, algunas con enfermedades venéreas, deseosas de transmitir sus virus. Los cargueros permanecen ebrios. Los pobres son antihigiénicos, los cuartos de Eduviges están llenos de piojos.

En las calles hay "Mujeres en la caza afanosa de un hombre que les pagara cincuenta centavos para comer algo al día siguiente. Rateros en la doble búsqueda de una mujer cualquiera y de un refugio donde ocultar su última fechoría. Cargueros ebrios de chicha... un mundo de miseria, de horror, un centro de los despojos de la ciudad"(27).

En las calles adyacentes al Mercado *se aglomeran rufianes, cargueros, vagos, prostitutas, todos los residuos que la indignada sociedad rechaza de su seno y que convergen en aquel sector confuso (98)*. A las vendedoras que se apostan frente al mercado *su comercio les cabe en las manos sucias, que llevan extendidas en indigente ofrecimiento (101)*. Los personajes son indolentes, cáusticos, harapientos, de manos callosas. Cuando tienen diferencias terminan *vaciándose las tripas*.

Maniqueísmo animalista

En su maniqueísmo hostigante el narrador compara y califica frecuentemente a los desposeídos como animales. Tránsito es *una de esas perritas callejeras que miran con pupilas suplicantes el pie calzado que va a estrellarse contra su apilado costillar* (188). El Alacrán “*vivía como los horribles arcnidos cuyo nombre llevaba, agresivo contra todo lo que lo rodeaba, con su daga venenosa dispuesta a herir, inundado de odio y de soledad*” (85). Más adelante el narrador nos dirá que *el “Alacrán” es un ratero de la más ínfima condición, feo y raquítico que se crió escarbando en la basura las sobras de comida podrida para aplacar el hambre que le perforaba el vientre. Sus amigos eran huérfanos y parásitos como él*. De los compañeros de Tránsito el narrador nos dirá: *salían como ratas los efímeros inquilinos de la sórdida pocilga* (87). De las compañeras de Tránsito nos dirá que *habían descendido ya al nivel de pobres bestias deformadas y habían olvidado hasta los rudimentos de su biografía* (169).

Los demás desposeídos son caracterizados como *escombros, larvas, rufianes, vencidos, ladrones, constituyen una confusa mezcla unificada por el común denominador de su miseria, de un esfuerzo supremo en la lucha por la vida, igual al que realizan esos gusanillos rojos que aparecen en las aguas negras de las cloacas* (104).

Para el narrador los excluidos de la capital eran grupos de desechos urbanos que delinquían en una selva poblada de monstruos: *zarpas tendidas que se alargaban para desgarrar sus carnes, muecas horribles que se burlaban de su terror, como si se hubiese extraviado para siempre en una selva poblada de monstruos* (67).

Con sus descripciones el narrador se convierte en cómplice de la élite dominante que pretende cuestionar, siempre destaca la fealdad, repulsión e incapacidad de las clases marginadas. Para describir la carrera once de Bogotá dice que todo el fracaso y degradación va a caer en ella. *Las vendedoras tienen gordas caderas y sucios brazos, más acostumbradas a ordeñar vacas que a las sutilezas del comercio...* Para el narrador la pobrería es incapaz de emprender un proyecto económico, *en aquella cera no hay propiamente vendedores ambulantes. Las gentes... carecen de la energía y la iniciativa indispensables para emprender algún negocio y prefieren dejarse conducir por la vida como hojas en el viento o como cortezas en la corriente. Todo lo que se mueve en aquella cuadra es algo venido a menos, algo en decadencia, ruina, desolación, angustia, vicio. Hasta un zapatero que coloca carramplones es un obrero reducido a su mínima expresión*. (103).

Sociabilidad maniquea

De esta forma el narrador extradiagético, como un alter ego de la conciencia del autor, intenta dar cuenta de la sociabilidad de la mayoría marginada y de sus personajes, como siempre, desde una representación maniquea. Se acerca a sus residencias diciendo que *los barrios suburbanos albergan una sucia y abundante población de miserables y de proscritos*. Cuando la policía no está asechando a la pobrería el narrador muestra su desprecio por sus actos más anodinos como los alimentos que consumen, *una sucia y gorda mujer colocó sobre la mesa los platos fragantes, donde los huesos nitrados, cubiertos con abundante azafrán y rabos de cebolla, formaban un conjunto glotón* (112). Para el narrador la costilla de cerdo, apetecida por pobres y ricos, es en la boca del marginado *huesos de marrano*, descripción que destaca su aspecto residual.



La novela nos dice que el Alacrán y otros personajes tienen mutiladas la sociabilidad. Cuando se reúnen en las chicherías *el sucio alcohol de la chicha les enturbiaba la vista. Cuando se emborracharon los cuerpos formaron un remolino de puños, de dientes, de cabellos desflecados, de miembros revueltos por el suelo, y las voces se aglomeraron en un concierto de aquelarre, sobre el cual flotaban los vocablos obscenos, los gemidos de dolor, los alaridos y los clamores de auxilio* (90). Desde su mirada externa, para el narrador, entre los desposeídos no existe la solidaridad o si se da es tan precaria que no es significativa en la novela. De igual forma recrea los barrios populares desde el mismo temor que podrá sentir cualquier extraño que no vive en ellos, cayendo en prejuicios propios de la mirada ajena, *la gente se miraba entre sí con suspicacia y recelo, cada uno vislumbraba en su vecino el posible usurpador* (178). Por el contrario el narrador aprovecha cada situación para configurar una incondolencia y victimización exacerbadas hacia Tránsito:

¿Y yo qui' ago, mi señora?- prorrumpió Tránsito-. ¿P'onde cojo?Y si viene el Alacrán y no me topa, ¿nu' es pa que me mate onde me tope endespúes?

Es pior que se vaya de noche, m' hija —respondió la bruja- ¡Si no tiene los veinte, pa juera, que esto nu' es asilo! (161).



El Alacrán era una bestia solitaria en la inmensa selva de la ciudad. Conforme a esta visión pone a actuar al personaje. Apenas se va a vivir con Tránsito comienza a violentarla sin ningún motivo. La incapacidad del autor para comprender la violencia doméstica en los sectores populares lo aventura a recrear escenas donde el maltrato emerge de la nada.

Por todo lo anterior, cuando el autor propone figuras retóricas como la ironía y la hipérbole que podrían beneficiar la elaboración estética, ambas terminan diluyéndose en el maniqueísmo y en bocetos en blanco y negro de la realidad representada. Así nos dice el narrador que *“nadie tiene la culpa y menos la gente decente de su aparición en el mundo (los marginados) como los hongos debajo de las boñigas, ni de que después del vicio y la abyección se apoderen de su malignidad innata y los conduzcan como al Alacrán, por sendas de delito tan contumaces que constituyen una aprobación de su sentimiento antisocial”* (207). En el contexto de la narración esta frase se presenta como una ironía, pero entendida como una figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que la expresión dice, en la obra pierde su fuerza ante el tono fagocitante que la narración trae desde el inicio. Cuando recurre a la figura de la hipérbole cae en la misma reiteración peyorativa, *lágrimas espontáneas humedecían sus mejillas. No existieron jamás un gusano, un insecto, una larva, tan abandonados sobre la faz de la tierra* (165).





En algunos pasajes de la novela, el narrador se olvida de la historia y sus personajes, y en un tono colérico se interna en conjeturas, especulaciones, señalamientos e interpretaciones *a priori* sobre el comportamiento de las clases populares. Cuando lo hace, todo queda dispuesto para sostener la mirada del autor. Cuando el recurso victimista sobre el personaje principal se agota, el narrador intenta resolver la impericia narrativa con una frase aclaratoria que pretende conquistar al lector, *no es que sobre la adolescencia de Tránsito se acumulara el infortunio con una saña excepcional. Tránsito no era sino la síntesis de un dolor humano hostilizado por todas las fuerzas morales y materiales que sostienen y estructuran la organización social y aseguran la tranquilidad de quienes puedan pagarla.* (186)

Con esta mirada el narrador recrea la exclusión y segregación social de Bogotá, invadida por bestias que no son humanas, *Nadie les estimuló la conciencia de seres humanos... les fue cercenada.* (187.) El narrador no reconoce en los personajes las propiedades humanas de organizar las vivencias pasadas en experiencia vital, pues según él, *solamente un instinto sombrío les indica su condición de víctimas y este instinto les inspira desde la subconsciencia una actitud de represalia contra todo lo que ha contribuido a su oprobio. Sus reacciones son primarias y salvajes.* Los excluidos en la obra no razonan, carecen de pensamientos y de responsabilidad, *la chusma se atreve a todo porque procede irrazonablemente, y porque, empujada por su odio latente, es irresponsable. Cada uno de los individuos puede ser cobarde y ruin; pero la violencia del conjunto es aterradora. La sociedad, estructurada sobre el privilegio y la desigualdad de las clases o de los individuos le teme y procura aislarla, o, mejor aún, domarla* (109).

Y terminará fundamentando su interpretación de la insurrección popular, *esa mezcla turbia de residuos sociales, de detritos, de prófugos de la justicia, de obreros sin trabajo, de miserables, de perseguidos, de hampones, es la autora material de los grandes hechos del progreso humano, por cuanto ha sido la fuerza que los ha llevado a cabo* (109).

En su epígrafe José Antonio Lizarazo señala que ha escrito su novela bajo el inmarcesible mandamiento de amar al pueblo, *aun cuando se obstine en crucificar a sus apóstoles... aunque lleve en las manos las piedras con que ha de lapidarnos.* De esta forma, el autor se erige como un mártir incomprendido del pueblo. Reclama para sí el reconocimiento de su amor incondicional y abnegado. Con esa enunciación de entrada toma distancia frente a las masas, se distingue como alteridad frente a la muchedumbre anónima, construyendo la idea *deyo por el pueblo*, que ni quisiera alcanza a ser un *yo con el pueblo*. Esta martirización autocomplaciente se desarrolla a lo largo de la obra a través de un narrador que funge como alter ego de la conciencia del autor. Lizarazo pretende recrear con sumo detalle un mundo que desconoce, que no ha vivido y en ese intento reclama para sí el distintivo de defensor de los pueblos oprimidos. Bajo su maniqueísmo se esconde su mirada fuertemente moralista. Lizarazo ve a las mayorías populares hundidas en el fango de la degradación moral, carentes de razón y espíritu de lucha, altamente instintivas, entregadas a las prácticas domésticas de la más baja cultura y portadoras, bajo el rasero de su ignorancia, de una fuerza bruta descomunal capaz de debilitar el poder de las élites.

3. Alegoría, transmutación y consustanciación en *El día señalado*

Algo de mi padre se estremeció en mí cuando vi a Marta a la entrada del cañaduzal. Me quedé mirándola con tristeza, con la vieja tristeza de mi madre. Únicamente dije: estoy cansado...

Cuando recuerdo a mi madre todas me duelen...

A diferencia de *El día del odio* y como antítesis de *Viento Seco*, esta obra ofrece una gran elaboración estética, a tal punto que ejemplifica el tipo de obras *donde el hecho literario se impone sobre el hecho histórico... la Violencia aparece como un telón de fondo, un ambiente agobiador, una profunda tensión psicológica o social, una profusa red simbólica.*

En esta novela Manuel Mejía Vallejo nos dice que la violencia se ha multifurcado y él se ocupará de otra perspectiva. Como lo señala Hobbes, no sólo se vive el conflicto cuando se da el enfrentamiento armado, sino en todo momento que existe la probabilidad real de que se desencadene.

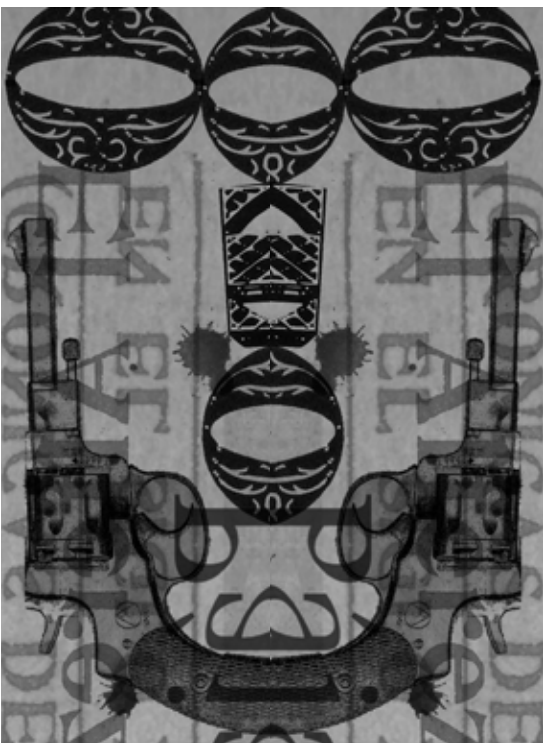
Bajo esta perspectiva Mejía Vallejo construirá su historia. No se ocupará de los enfrentamientos armados, de los oprobios al estilo de *Viento seco*. Será su intención abordar esa violencia que se enraiza en la cotidianidad de los pueblos, que inculca el miedo y engendra el dolor y el deseo de venganza. La diégesis se recrea en el Tambo, según el narrador, un pueblo olvidado de Dios. Hasta allá llegará el padre Barrios para proponer la humanización del conflicto, el perdón, la solidaridad y la reconciliación con la vida. Le habían dicho que allí sólo vivían indigentes con odio y terror. Hasta allí también llegará un hombre deseoso de venganza hacia su padre por el abandono y sufrimiento que dejó en su madre.

Ambos entrarán a lado y lado de casuchas medio destruidas, respirarán los vahos del largo verano, de los pantanos desecados, verán animales muertos y cañas fermentadas en un pueblo donde el único oficio con clientela es el de sepulturero.

El autor configura así una atmósfera de desolación, abandono y muerte; los escenarios representarán estados anímicos de los personajes, evocaciones, sentimientos, deseos reprimidos.

El autor configura una profusa red simbólica. La obra inicia con la muerte de José Miguel Pérez, un joven alegre asesinado por defender su caballo. En él se representará la injusticia y movilizará el odio y deseo de venganza de algunos pobladores. En la aridez de Tambo no hay tierra cultivada. La explotación de los conflictos agrarios ha hecho que un gran gamonal, el cojo Chútez, se apropie de gran parte de la tierra del pueblo. Sólo un árbol se erige en el parque central de Tambo y entre sus ramas se confunde un alambre de púa del que, una década atrás, un hombre, Juancho Lopera, amaneció colgado.

El alambre de púas le otorga una presencia permanente a la muerte, configurando desde el centro del pueblo esa visión de desolación. *En ese ambiente flotaba la idea: cuando se está bajo ese clima se piensa que todo debe terminar en exterminio, que se vive una muerte sudorosa adherida a la piel como el calor a la llama* (232).



De esta forma el autor ordena una representación centrípeta de la violencia, desde los aspectos físicos y simbólicos. En adelante los conflictos se centrarán en Tambo, allá ha llegado el cura Barrios, el joven vengador, allá llegará la guerrilla de Pedro Canales y Antonio Roble.

En adelante la historia se desarrolla con gran lirismo. El autor construye una narración yuxtapuesta, alternada entre las voces narrativas de un narrador extradiegético y otro intradieético. La tercera y la primera persona se conjugan, la primera para dar cuenta de los conflictos externos, de la desolación, sufrimiento y violencia de los habitantes; la segunda para desarrollar el conflicto individual del joven vengador, para enterarnos del motivo de su odio, de su deseo de venganza, para conocer sus recuerdos y evocaciones, para comprender su perspectiva de mundo, su representación particular de la violencia. A través de estas dos voces se articulan la historia individual y la historia social, así como el espacio físico y simbólico, configurando un complejo Campo de Referencia Interno.

El autor dispone una serie de símbolos que provistos de significados se camuflan entre el paisaje, se mimetizan entre los objetos, los animales y el campo. El Tambo es una población ubicada al pie de un volcán a punto de su erupción, situación que recrea la alegoría con las tensiones entre los habitantes y el conflicto entre el ejército y la guerrilla. La piel reseca de los reptiles aludidos simboliza el paisaje desértico de Tambo. Sobre el cielo los gallinazos aletean como una implícita presencia de la muerte, de desperdicios corporales animales o humanos. En tambo, el enterrador encuba su odio y su venganza. Su sombra es como el tambor que anuncia el día señalado, como el resuello del volcán, como el brillo en la pica, como el látigo del Sargento Mataya.

En esta historia el autor va más allá del sectarismo político, superando la distinción partidista de novelas como *Viento seco* o *Cóndores no entierran todos los días*. La obra ofrece una factura estética impecable y preciosista, de la cual nos ocuparemos en seguida.

Realización estética en la obra de Mejía Vallejo

En esta novela el autor construye una rica trama de asociaciones de imágenes, mediante comparaciones, metáforas, simbiosis, mutación, transmutación y consustanciación narrativa en diversos niveles. El registro fraseológico es impecable, los diálogos son precisos y en ellos se aplican con habilidad figuras retóricas de sentido como la ironía o la alegoría. En esta novela los personajes siempre están recordando, ya sea para confirmar las razones de los fines que persiguen, o ya sea para cuestionarse, para recordar a sus padres o sus vivencias pasadas. Considerando que la teoría debe surgir a partir de la obra, propongo a continuación algunas categorías de análisis para un acercamiento a la realización estética de la novela.

Alegoría prospectiva

Don Heraclio sonrió al pensar que nada tenía que hacer una libélula en su cuarto. Merecía su suerte. Pero su sonrisa se fue borrando al ver que por el intersticio asomaba una araña. Y esperó el comienzo de la lucha.

-“Sargento, no le haga daño al curita”.

-Al perderse la araña en la ranura arrastrando la libélula, don Heraclio tuvo un impulso de conmiseración. Pero cuando quiso intervenir, ya en el hueco sólo quedaba la telaraña rota.

Movió los brazos categóricamente, se levantó y pidió su caballo. Quizá hubiera tiempo todavía... (159).

Se entiende la alegoría como una metáfora continuada que avanza hasta establecer un paralelismo entre dos objetos comparados. En esta parte de la historia el cojo Chútez se ha enterado que el padre Barrios saldrá a visitar los guerrilleros heridos y el Sargento Mataya ya está enterado. En ese contexto el narrador extradiegético nos recrea un acto en apariencia anodino, la cacería de una araña a una libélula, pero en dicha imagen se construye una prospectiva alegórica de lo que podría pasarle al cura Barrios. El cojo Chútez se inquieta y en la libélula caída ve el destino del cura, de inmediato sale a su encuentro. Esta figura también construye suspenso y sugiere en el lector el posible desenlace de uno de los personajes principales. De igual forma, a través de esta escena el cojo Chútez sufre una transformación, da un giro dramático, ofreciéndonos una nueva arista de su caracterización.

Ironía

-Perdone, su Reverencia, tengo que asistir al levantamiento de un cadáver.

El sacerdote también salió. Sus palabras sonaron incómodas:

-Es cuando menos, justo.

-¿Qué cosa es justa su Reverencia?

-Qué quienes los tumben, los levanten. (149).



Esta cita ejemplifica un exquisito registro fraseológico. El autor construye así la ironía en beneficio de la tensión de la historia. En seguida del diálogo el narrador extradiegético nos dirá que:

Cuando el alcalde no encontró una elegante ironía, se cebó en el cigarrillo: lo mordió, escupió el pedazo, desmenuzó en sus dedos lo que quedaba, y ante la impasible estampa del sacerdote, aventó los restos aún humeantes (149).

En esta imagen el autor materializa en el cigarrillo el deseo del Sargento Mataya de hacer añicos al cura Barrios ante su osada respuesta. Sin decirlo con palabras, a través de la imagen logra narrarnos el estado anímico del uniformado.

Por otra parte, es importante destacar cómo los diálogos dan cuenta de una gran economía narrativa y contundencia en su significado.

-¿Qué hacías antes?

-Era agricultor. La violencia me echó de la tierra.

-Antes sembraba papas maíz

-...Los cadáveres no retoñan (32).

Descripción de personaje por comparación

(Acerca de la Ama) "Se parece a la silla donde se sienta con su tambora de bordar", pensó al verla salir desconcertada. La silla del Ama era recta, alta y de flacas extremidades, tejidos con mimbre el espaldar y el asiento, donde un diminuto cojín cubría desde años atrás el reventón de cuatro bejuquillos (45).

Sin duda, es un gran recurso de Mejía Vallejo. Caracteriza y describe la Ama a través de comparaciones sugerentes, sin acudir explícitamente a sus rasgos físicos. Este recurso se mantendrá a lo largo de la obra y se reiterará en momentos claves, como cuando la Ama acude donde el Sargento Mataya para delatar la salida del cura Barrios.

Al ver que uno de los dedos de la mujer forzaba la trama de la chalina, el Sargento pensó que el ave sacaba por la red una uña de su garra (150).

Consustanciación

Se entiende por consustanciarse como *identificarse íntimamente con otro o con alguna realidad en particular*, volverse una misma sustancia. En la obra este recurso es empleada de forma reitera y en distintas modalidades.

Consustanciación con el elemento agua

Alcanzó una tinaja. Tocó la superficie húmeda; oyó el ruido al vaciarse en dos tazones. Extendió uno al alfarero, en el agua del otro vio su rostro. Y el rostro apareció limpio en su tazón. Empezó a beber... Cuando volvió el tazón a su sitio tenían los ojos una transparencia de agua, una mirada de cercanía que parecía lavarlos (248).

Vemos como Otilia la prostituta, agobiada por el peso de sus pecados, acude donde el alfarero para escuchar una consolación a sus culpas. Cuando la consigue, el autor se vale de la consustanciación con las características del agua (su transparencia y limpieza) para narrar el cambio emocional de Otilia. Más adelante:

-ya está- dijo él.

Tomó el tazón y bebió lentamente agua de la tinaja. Ella lo miró con serena intensidad, como si fueran sus propios labios los que se humedecían con el agua de beber (250).

Aquí, a través de la comparación como figura retórica, de nuevo el narrador sugiere una consustanciación de Otilia, pero esta vez no con el agua si no con los labios del alfarero que la bebe.

Consustanciación entre personajes

Me dolieron sus canas, su pierna contraída, sus arrugas, el zurriago nudoso, la bota de cuero crudo... (257).

En el momento de mayor tensión el joven vengador sufre como personaje un giro dramático. Comprendemos que el instinto natural de padre e hijo habla por los dos, que se ha sensibilizado, a tal punto, que luego de su profundo odio, experimenta compasión y siente en carne propia el dolor de su padre, al cual le sucede lo mismo:

No sé por qué me hacía aparecer culpable, no sé qué tenía que ver yo en su destino, pero algo mío sufría dentro de él, algo mío le dolía (223).

Consustanciación con los animales

(..) Porque la araña trataba de hundir algo en el cuerpo de la libélula. Algo también se contrajo dentro de Don Heraclio, algo le punzó en alguna parte que creía ajena pero ligada a su hora.

Después de veinte años de muerto sigo vengándome, todos los días lo mato frente al cuero del tigre. Ésta es mi propia piel (195).

Una araña tejó su tela entre la espuela plateada del hombre y las espuelas del primer Aguilán (199).

Yo sentía en mí los picotazos de Buenavida, en el Cojo los espolones de Aguilán. (256).

El caballo relinchó en la puerta. Canales estrechó el cierre de la chaqueta. Ese andar siempre a caballo lo animalizaba y hermosteaba más. Al olor de semental Otilia cerró los ojos...Canales resopló (254).

Esta figura es reiterada por Mejía Vallejo para enriquecer la caracterización de los personajes, para sugerir densidad emocional y para entablar relaciones afectivas, convirtiéndose en un gran acierto estético del autor.



Consustanciación doble

Algo de mi padre se estremeció en mí cuando vi a Marta a la entrada del cañaduzal. Me quedé mirándola con tristeza, con la vieja tristeza de mi madre. Únicamente dije: estoy cansado. (259).

Mejía Vallejo nos lleva al final de la obra con un final impredecible acompañado de la más alta factura estética. Vemos en esta situación definitiva como el joven se consustancia como su padre, mediante la característica que él mismo padeció, la de abandonar a su amante y, posteriormente, siente en él la tristeza de su madre ante el abandono en que está a punto de dejar a Marta. Las características dominantes de la trilogía padre-madre e hijo se concentran en esa situación. Esta narración será definitiva para significar la estructura circular en que se articula la obra.

Transmutación

Se entiende como la posibilidad de mudar o convertir algo en otra cosa. Frecuentemente, Mejía Vallejo nos exhibe transmutaciones en las que los personajes ven, o sienten virtudes, defectos o emociones asociados con otros elementos.

“Los leños en el fogón ya no zumban”.

“Algunas tardes chisporrotean”-decía yo- sombrío, con ganas de ser leño. Ella escarbaba con un tizón las cenizas. Después apenas las miraba, porque dentro de ella todo se iba haciendo cenizas (199).

De esta forma el autor muda las propiedades de la leña hacia Marta para describirnos poéticamente su estado emocional.



Transmutación entre personajes

Otilia estaba condenada a transferir su alma, a sobreponer en cada cuerpo la calcomanía de Pedro Canales. El rastro agrio de su corazón. (169).

Esta cita nos ayuda a comprender el valor que Pedro Canales tenía en la vida de Otilia, su significado. Mediante la transmutación retórica comprendemos que ella veía en sus clientes las virtudes Canales, situación que le facilitaba su profusa labor sexual.

Mimetización

-“Un día de estos vendrán los pájaros recién transplantados”Y situándose en la vieja emoción de su padre, quiso alzar los brazos entre un cabuyal para mimetizarse, para que un sinsonte llegara a la palma de sus manos abiertas. (192).

El recurso de la mimetización se distingue aquí de la consustanciación en que el cura Barrios no forma con el recuerdo de su padre una misma sustancia, un solo sentimiento. Por lo tanto mimetiza la posición corporal de su padre buscando recrear las imágenes que de él hospeda en su memoria.

Comparación ambiente-estado emocional

Al entrar nuevamente en el Gallo rojo me pareció que el volcán tenía ganas de una erupción. (113).

En esta situación el narrador propone una comparación entre la tensión que percibe de la gallera con el volcán a punto de estallar. Esta frase le permite al autor evadir la expresión explícita de la gallera anclando en el lector la atmósfera, sugiriendo en él la activación de sus propias imágenes.

Comparación implícita

Observaba la gente, las telarañas, las grietas murales de los terremotos. En los muros agrietados del pueblo se retorcián millares de alacranes, de arañas, de lagartijas. (174).

A través de la gradación, el narrador se vale de la enumeración y con gran maestría y sutileza propone una mirada hacia los habitantes mediante asociación con las imágenes que describe enseguida. No se vale del uso clásico del *como* para sugerir la comparación, sin embargo, construye en el lector la orientación de su mirada.

Combinación de cronotopos

En algunos apartes de la obra vemos como, sin ninguna advertencia, se combinan los extensos diálogos del cojo Chútez con la narración en la que Barrios rememora a su padre. Las frases, yuxtapuestas, saltan en espacios, situaciones y tiempos, exigiendo del lector la pericia suficiente para distinguir la mixtura de sus cronotopos narrativos.

De esta forma vemos como El día señalado representa una de las obras con mayor factura estética de la novelística de la Violencia en Colombia, a tal punto que genera un desequilibrio a favor estilístico sobre la representación de su temática. Finalmente, entre la narración el autor nos deja entrever su conciencia ideológica bajo la cual articula su ideologema violencia: nada paga la muerte violenta de un hombre, no debería haber callos en las manos de un enterrador. Quién no ama un árbol determinado no podrá amar el bosque; quien no ama una persona tampoco amará a la humanidad; quien no ama una parcela, nunca sabrá qué cosa es el mundo que habita el hombre.



- ¹ Osorio, Oscar. *Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva*. En Poligramas. (Cali-Colombia). Universidad del Valle, Num. 24, segundo semestre de 2005
- ² Osorio, Oscar. *Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva*. En Poligramas. (Cali-Colombia). Universidad del Valle, Num. 24, segundo semestre de 2005
- ³ Romero, José Luis. *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Editorial: Siglo XXI.

Referencias

- Betancourt, Darío y García, Martha L. (1990). *Matones y cuadrilleros. Origen y evolución de la violencia en el occidente colombiano 1946-1965*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Tercer Mundo.
- Caicedo, Daniel. (1983). *Viento Seco*. Fundación para la investigación y la cultura. Bogotá.
- Gardeazábal, Gustavo. (1970). *La novelística de la violencia en Colombia*. Tesis de grado. Universidad del Valle. Escuela de Estudios Literarios.
- Gerard, Genette. (1989). *Palimpsestos, literatura en segundo grado*. Taurus, España.
- Lizarazo, Osorio, José Antonio. (1979). *El día del odio*. Carlos Valencia, Editores. Bogotá.
- Mejía, Vallejo, Manuel. (1964). *El día señalado*. Ediciones Destino. Barcelona.
- Osorio, Óscar. (2003). *Anotaciones para un estudio de la novela de la Violencia en Colombia*. En *Poligramas*, 19. Universidad del Valle. Cali, Colombia.
- _____. (2006). *Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva*. En *Poligramas*, 24, Universidad del Valle. Cali, Colombia.
- White, Hayden. (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. Ediciones Paidós. México, 2003.

Recibido: septiembre 30 / **Aprobado:** diciembre 5 de 2012