

Virginia Capote Díaz

# Reescribir la violencia

Narrativas de la memoria  
en la literatura femenina  
colombiana contemporánea

Reescribir la violencia supone un acercamiento al conflicto armado en Colombia desde la obra de escritoras que narran las experiencias de víctimas de la guerra. Diarios, autobiografías, historias de vida, entrevistas y narrativa testimonial serán los cauces de expresión más idóneos para la perpetuación de la memoria de mujeres asediadas por la violencia.

El presente volumen recoge un análisis de la obra híbrida, entre el periodismo y la ficción, de Silvia Galvis, Patricia Lara, Elvira Sánchez-Blake y Laura Restrepo, basado en la manera en la que estas escritoras llevan a cabo la resemantización de eventos históricos y el rescate del olvido de experiencias individuales, desde una perspectiva diferente a la oficial.

**Virginia Capote Díaz** es investigadora en la Universidad de Granada. Se doctoró en Filología Hispánica con una tesis sobre literatura colombiana que recibió el Premio Extraordinario de Doctorado. Sus líneas de investigación principales se centran en la narrativa colombiana contemporánea, literatura y memoria, estudios de género, estudios transatlánticos y mercado editorial.





# **Reescribir la violencia**

**Narrativas de la memoria  
en la literatura femenina  
colombiana contemporánea**



**P.I.E. Peter Lang**

Bruxelles · Bern · Berlin · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien



**Virginia CAPOTE DÍAZ**

# **Reescribir la violencia**

**Narrativas de la memoria  
en la literatura femenina  
colombiana contemporánea**

Cette publication a fait l'objet d'une évaluation par les pairs.

Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'éditeur ou de ses ayants droit, est illicite. Tous droits réservés.

© Virginia Capote Díaz, 2016  
P.I.E. Peter Lang s.a. éditions  
scientifiques internationales Bruxelles,  
2016

ISBN 978-2-8076-0037-9  
ePDF 978-2-8076-0038-6  
ePUB 978-2-8076-0039-3  
Mobi 978-2-8076-0040-9  
DOI 10.3726/978-2-8076-0038-6  
D/2016/5678/70

**PETER LANG**



Open Access: Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence  
Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale -  
Pas de Modification 4.0.

Pour consulter une copie de cette licence, visitez le site internet  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Information bibliographique publiée par « Die Deutsche NationalBibliothek ».

« Die Deutsche National Bibliothek » répertorie cette publication dans la « Deutsche  
Nationalbibliografie » ; les données bibliographiques détaillées sont disponibles sur le site  
<<http://dnb.d-nb.de>>.



*A Miguel*



## Agradecimientos

La publicación de este libro no hubiera sido posible sin la colaboración del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada. Agradezco a los profesores Ángel Esteban, Ana Gallego y Álvaro Salvador por la ayuda brindada durante todo el proceso.

A Michael Palencia-Roth, por su confianza, guía y apoyo desde el comienzo de la investigación.

Por sus valiosas enseñanzas sobre Colombia y su literatura, va todo mi agradecimiento a, José Manuel Camacho Delgado, María Mercedes Jaramillo, Ángela Robledo, Gerald Martin, Patricia Lara y Elvira Sánchez-Blake.

Gracias a mi familia, de manera especial a mi madre, a Elena y a Miguel, por su aliento día a día para la escritura de estas páginas. Ellos son el motor de todos mis proyectos.



# Contenido

<b>Prólogo</b> .....	13
<b>A modo de introducción</b> .....	17
<b>CAPÍTULO I: Mujer, memoria y violencia</b> .....	23
La mujer en el contexto sociopolítico colombiano.....	23
Aproximación al concepto de memoria.....	30
Memoria y Violencia .....	38
Formas textuales al servicio de la recuperación de la memoria .....	44
<b>CAPÍTULO II: Silvia Galvis. Resignificación histórica y violencia partidista</b> .....	59
Revisión y reconstrucción del discurso histórico colombiano en <i>Sabor a mí</i> .....	65
Historia, mujeres y ficción. La herencia literaria de Silvia Galvis .....	75
<b>CAPÍTULO III: Patricia Lara y Elvira Sánchez-Blake. Feminismo Militante y Realidad Social</b> .....	81
Obras testimoniales y uso del lenguaje factual en Lara y Sánchez-Blake.....	86
Guerra y mujer. Discurso ficcional.....	99
<b>CAPÍTULO IV: Laura Restrepo: Ficción, Periodismo y Mitos</b> .....	115
Laura Restrepo y el discurso testimonial en primera persona .....	120
Memorias e Historia en <i>La novia oscura</i> .....	122
Violencia política, narcotráfico y desplazamientos. <i>Leopardo al sol</i> y <i>La multitud errante</i> .....	139
Violencias sociales y violencia de género: <i>Dulce compañía</i> y <i>Delirio</i> .....	144

Compromiso foráneo: Memoria y auto-representación en <i>La Isla de la Pasión, Demasiados héroes y Hot Sur</i> .....	150
Espacios globales e intertextualidad en la narrativa breve .....	158
<b>A modo de conclusión</b> .....	163
<b>Bibliografía</b> .....	173
<b>Anexos</b> .....	187
Entrevista a Elvira Sánchez-Blake .....	187
Entrevista a Patricia Lara .....	194

## Prólogo

Michael PALENCIA-ROTH

*Universidad de Illinois*

“For the dead and the living, we must bear witness. ... Without memory, there is no culture”. Estas palabras de Elie Wiesel podrían ser el epígrafe de *Reescribir la violencia: Narrativas de la memoria en la literatura femenina colombiana contemporánea*, la lúcida e impresionante obra de Virginia Capote Díaz.

Nunca me olvidaré, siendo yo niño, de aquel atardecer en Cali, Colombia, cuando vi, desde la ventana en un cuarto del segundo piso de la casa familiar, a dos soldados fusilar a un hombre en la puerta de su casa. Eran los últimos días de la dictadura del general Rojas Pinilla, y todo el país explotaba. Tampoco me olvidaré de aquella noche, muchos años después, en la que, en la plaza central de Valledupar, sobreviví un intento a secuestrarme gracias a mis guardaespaldas. Poco tiempo después, en septiembre de 2001, en una carretera cerca de Valledupar, el frente 59 de las FARC secuestró y luego mató a la que me había invitado al festival del vallenato, Consuelo Araújo Noguera. El presidente Pastrana asistió a su sepelio.

Hay que reconocer –y hacer siempre el esfuerzo de mantener en la memoria– la violenta historia de la patria, ésta, en palabras de Elvira Sánchez-Blake, escrita con sangre. Todo colombiano –sea rico o pobre, hombre o mujer, de la ciudad o del campo– ha sido afectado. Todos han perdido parientes, amigos, conocidos. Todos hemos sido, de una manera u otra, víctimas. Pensemos en el Bogotazo (en abril de 1948) que despertó la violencia en muchas ciudades y, en especial, las zonas rurales; en las FARC, el ELN, y el M-19; en la toma del Palacio de Justicia (en noviembre de 1985); en aquellos inútiles procesos de paz con sus acuerdos y breves treguas; en el narcotráfico y el paramilitarismo; en la delincuencia común y en el sicariato; en la “pesca milagrosa” con motivo de secuestro en las carreteras; en las masacres sin número y en el desplazamiento de millones; en todos aquellos continuos y brutales combates.

En la historia, la literatura y el testimonio de “la violencia” han predominado la perspectiva masculina y el discurso hegemónico patriarcal. En la mayoría de los casos, la voz femenina ha sido “ignorada y silenciada”, dice Capote Díaz. Especialmente sobre la “mujer en la guerra” –quizás por ser pobre, afro-descendiente, indígena, mestiza o campesina, o a veces solamente por ser mujer– hay relativamente poco análisis e interpretación. Virginia Capote Díaz es de las pocas estudiosas en dedicarse a esta temática, y creo que *Reescribir la violencia* se verá como un aporte imprescindible –por su inteligencia, por su tratamiento histórico y teórico, por una rara combinación de objetividad crítica y compasión-. Capote Díaz vincula lo social con lo histórico, lo antropológico con lo filológico, lo ético con lo estético, la teoría del dominio y el poder con la ficción y el feminismo. Se centra en la transformación de autobiografía y testimonio en literatura, en especial en narrativa, en ficción. Analiza lo que ella denomina el género híbrido entre testimonio y ficción. La violencia no se puede entender, según ella y las escritoras que analiza, solamente por medio de los géneros tradicionales. Se necesita la hibridez genérica para poder representar, de una manera más comprensiva y compasiva, la experiencia de la violencia en Colombia.

En 1991, Mary Daza Orozco publicó *¡Los muertos no se cuentan así!*, obra “testimonial pionera”. Ella, periodista de formación, es una temprana excepción al discurso hegemónico sobre la violencia. Se convierte en narradora testimonial para contar episodios de violencia contra los sindicalistas en las bananeras del Golfo de Urabá. Su género híbrido sirve de modelo –consciente o inconscientemente– para las cuatro principales escritoras estudiadas y analizadas en *Reescribir la violencia*: Silvia Galvis, Patricia Lara, Elvira Sánchez-Blake, y Laura Restrepo.

Las cuatro son, o fueron, todas periodistas que buscaron la vía de la ficción (y el género híbrido entre ficción y periodismo) para poder contar y hacer entendible la experiencia de la mujer en las cruentas décadas que vivieron. Silvia Galvis, conocida por muchos por ser la autora de la importante obra biográfica, *Los García Márquez* (1997), ha escrito libros sobre temas históricos como “la Colombia nazi” y “Gustavo Rojas Pinilla”. Su *¡Viva Cristo Rey!* (1991), novela con trasfondo femenino, narra fratricidas enfrentamientos entre liberales y conservadores después de La Guerra de los Mil Días” (1899-1902). En *Sabor a mí* (1994) Galvis retrata, entre otras cosas, las restringidas vidas de niñas adolescentes y de la mujer en un medio colombiano burgués y de privilegio en los años entre la caída del presidente Laureano Gómez y el derrocamiento del general Rojas Pinilla. Patricia Lara figura en el análisis por varias obras, en especial por *Las mujeres en la guerra* (2000) y *Amor enemigo* (2005). Allí, cuenta historias de guerrilleras, amantes de guerrilleros, paramilitares, y víctimas de la guerra como las viudas y las madres; ella



escribe lo que llama “el periodismo literario”. Para Lara, el origen de la violencia en general es la violencia doméstica contra la mujer y la pobreza. Desde la terraza de un edificio cercano, Elvira Sánchez-Blake observó la sangrienta toma del Palacio de Justicia en 1985. Vio el ataque de los militares, el incendio, y cómo sacaron a los muertos. Marcada para siempre por esas y otras experiencias (como la de entrevistar a Tirofijo en la selva), Sánchez-Blake decidió salir de Colombia y buscarse la vida en los Estados Unidos. Sus más importantes obras son *Patria se escribe con sangre* (2000) y *Espiral de silencios* (2009). Esta última una historia, testimonio, memoria personal y novela a través del relato de cuatro mujeres. Laura Restrepo, quien también vive fuera de Colombia, tiene una fama global como intelectual comprometida y novelista que ha logrado ganarse la vida con su pluma. Su *La novia oscura* (1999), novela híbrida entre periodismo y ficción, busca representar la realidad femenina a través de las experiencias de –entre otros personajes– una joven prostituta mestiza. Otras obras, como *Leopardo al sol*, *La multitud errante*, *Dulce Compañía* y *Delirio*, novelizan, entre otras cosas, el narcotráfico, el desplazamiento, y la violencia contra la mujer.

El 23 de junio, en La Habana, se firmó un acuerdo entre el gobierno de Colombia y las FARC que declaró terminado un conflicto de más de 52 años. El acuerdo no producirá la paz de un día al otro, pero sí permitirá, como dijo el presidente Santos, el comienzo de su construcción. Según el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), el conflicto costó por lo menos 220.000 muertos, 50.000 desaparecidos, y más de 6.000.000 desplazados y víctimas. Son cifras tan enormes –de tanta abstracción– que la imaginación no las capta. Para entenderlas se necesita saber de los casos individuales, de experiencias concretas vividas por la gente. Por lo tanto, le recomiendo al lector que, antes de comenzar el grueso del análisis teórico y literario de Capote Díaz, lea sus “anexos”: dos excelentes y conmovedoras entrevistas, la una con Elvira Sánchez-Blake y la otra con Patricia Lara. Detrás de las cifras hay vidas, personas de carne y hueso. Es la obligación moral de contar esas vidas, para no perder memoria de su existencia y sus experiencias, que motiva a las cuatro escritoras aquí presentadas, y no menos a Virginia Capote Díaz.

*Reescribir la violencia* es una notable contribución a la historia literaria de Colombia.

Julio de 2016.



## A modo de introducción

En el contexto literario colombiano es habitual toparse de frente con todo un caudal escrito de representaciones acerca de las situaciones conflictivas a las que se ha enfrentado el país en las últimas seis décadas. Es de sobra conocida la longevidad, complejidad y crudeza de la realidad social y política en Colombia desde el inicio de su historia. Guerra, caos, muerte y desolación han colmado de dolor las vidas de los habitantes del país que han visto sesgadas sus trayectorias vitales por la presencia amenazante y continua de un mal que se presenta metamorfoseado en múltiples variantes: la violencia. El miedo, la muerte, las injusticias económicas y la opresión social han convivido en la cotidianidad de los ciudadanos, que han banalizado y normalizado, debido al paso de los años y la sobrecogedora multitud de experiencias trágicas, las consecuencias del conflicto armado. Las repercusiones políticas, sociales, y culturales han dado lugar a la formación de un «trauma histórico», como acuñara Dominick LaCapra (2009), que, extendido a lo largo de la historia del país, ha generado un reflejo muy potente en los diferentes campos intelectuales que ha supuesto la dinámica constante de producir textos relacionados de manera directa con la violencia, con el desorden y con la escisión personal; conceptos, éstos últimos, que vienen a funcionar como las espinas dorsales de multitud de modalidades narrativas. Así, sociólogos, periodistas y literatos han colmado páginas de relatos en los que los protagonistas han sido las masacres, las escenas escabrosas, y las historias de seres aniquilados, física o espiritualmente. Especialistas violentólogos se han dedicado a la realización de estudios en los que han presentado la trágica realidad colombiana desde perspectivas y corrientes fundamentalmente empíricas. Sin embargo, esta profusión de análisis sobre la significación política y social de la violencia en Colombia, corren el riesgo de contribuir a la mencionada banalización del mal y acabar contribuyendo a la conformación de una, ya acuciada, amnesia colectiva. Si no se avanza en la creación del paradigma de significados de la nación, y si esta reconstrucción global de la violencia no da paso a los universos particulares que hay detrás de las cifras, el resultado de tan numerosas reproducciones puede resultar desafortunado e, incluso, contraproducente para la sanación de las heridas sociales provocadas por el conflicto.

Nos acercamos, de esta manera, al concepto de memoria, que tanta importancia ha tenido en las últimas décadas en las sociedades marcadas por conflictos políticos de difícil resolución, ya sean éstos guerras entre naciones, enfrentamientos fratricidas o regímenes dictatoriales. Las reflexiones sobre

la memoria, que parten fundamentalmente de la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto y que se revitalizan –y globalizan, aludiendo a la idea de Huyssen (2000)– en la década de los ochenta en latitudes como el Cono Sur y la España postfranquista<sup>1</sup>, se vienen considerando como una solución al servicio de la atenuación de tales lacras nacionales. Siguiendo a Walter Benjamin, quien situara a la narración como un «acto de justicia» (1991), el concepto de memoria, materializado a través de la representación de experiencias en distintos formatos discursivos, ofrecería la posibilidad de dar por concluidos los eventos traumáticos, los odios engendrados y los resentimientos sociales, en vistas de construir un futuro pacífico basado en el equilibrio, o, en palabras de Elizabeth Jelin, de «proporcionar estabilidad a las instituciones democráticas» por medio de la implementación «de políticas de olvido y reconciliación» (Jelin, 2001: 5). También, en este sentido, Todorov, en su obra *Los abusos de la memoria*, acuña el término «memoria ejemplar». Ésta última, oponiéndose a la «memoria literal» permitiría «utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro» (1995).

Michel Foucault entiende la violencia como «una forma de ejercicio de poder que afecta negativamente la libertad y la dignidad del otro» (1971: 78)<sup>2</sup>. En este sentido, «cuando existe un ejercicio de *poder*, el otro tiene posibilidad de reaccionar. En cambio, cuando lo que se ejerce es el *dominio*, la posibilidad de reaccionar deja de existir» (78). La interpretación de este vínculo entre poder y dominio nos lleva a comprender la constitución de las sociedades en conflicto, y la conformación de la sociedad colombiana en general, a través de una doble violencia: la violencia política, perpetrada con el fin de provocar terror [y poder] en la población (Corsi y Peyrú, 2003: 39), y la violencia que desprende el *dominio*, la cual impide la posibilidad de reacción por parte de la sociedad ante situaciones flagrantes. Es así como las reflexiones, y las manifestaciones de la memoria, incidirían directamente sobre este «territorio de conflicto ideológico» (Grasselli, 2011), en el que

---

<sup>1</sup> La etapa de post-dictadura por la que atraviesan las naciones del Cono Sur (Chile y Argentina), o de post-conflicto que afecta a Perú, hace que se esté comenzando a aplicar, en el terreno de las Ciencias Sociales, el concepto de *Post-memoria*, un término que, introducido por Marianne Hirsch en 1992, carece de sentido aplicado al contexto colombiano, por el hecho de que aún nos situamos ante un conflicto inconcluso.

<sup>2</sup> Esta idea se vincula también con la noción de «violencia sistémica» de Slavoj Žižek, a la que define como violencia inherente al sistema que responde a las «más sutiles formas de coerción que imponen relaciones de dominación y explotación, incluyendo la amenaza de la violencia» (Žižek, 2009).

pugnan por el *dominio* el discurso de las fuerzas oficiales, y las individuales fragmentadas. Ante este *dominio*, las narrativas de la memoria se articulan como formas de resistencia destinadas a combatir y escapar, desde el discurso y la palabra, de situaciones de opresión determinadas.

En este ensayo, concretamente, hacemos referencia a la memoria de mujeres, tanto excombatientes, como víctimas de todas las épocas y manifestaciones de la violencia, que han asistido en primera persona a los episodios violentos más cruentos de la nación, y cuyas voces, en la gran mayoría de los casos, han sufrido un olvido injusto en los procesos de guerra y paz. Con la escritura de sus testimonios, o la presencia de sus voces en textos de diversa índole, han creado el instrumento perfecto para la lucha por conseguir su espacio y acabar con el silenciamiento al que se han visto sometidas. Las narrativas de la memoria de las que hacen uso, desde este nuevo punto de vista, contendrían un componente dialógico –en palabras de Bajtin– que vendría a engarzarse, directamente, con la noción de historia, como una disciplina de carácter universalista, más analítica, oficial y distante. El objetivo, pues, de estos instrumentos de expresión, consistiría en abrir las perspectivas y ofrecer un espacio en el que sea posible la escucha de historias alternativas a la oficial y en el que, a través de la unión de experiencias únicas y particulares, se dé paso a una reescritura de los procesos violentos de la historia de Colombia, en un momento en el que soplan vientos de esperanza para el país<sup>3</sup>.

La literatura de corte memorialístico –especialmente a través del uso del testimonio– ha colmado sus páginas de relatos de mujeres, increpadas, torturadas, afectadas por el asesinato, el secuestro o la desaparición, ya sea de hijos, maridos o padres. Militantes, huérfanas, viudas o madres, prostitutas, mujeres sometidas a la violencia de género, testigos de situaciones complejas, se convierten, así, en grandes víctimas de la violencia en Colombia que hacen uso de su experiencia y su memoria, como «acicates de lucha» y como instrumentos de imposición ante el sistema, y ante las «relaciones de poder», pasando del espacio de lo privado al de lo público como «roles activos» (Jelin, 2001). En este sentido, observamos cómo a partir del último tercio del siglo veinte van apareciendo de manera progresiva toda una serie de novelas encaminadas a cumplir, a través del formato de la ficción, la

---

<sup>3</sup> En el momento de presentación de este ensayo para su publicación (mayo 2016), tienen lugar las negociaciones de paz entre el gobierno y los grupos insurgentes (FARC y ELN), las cuales marcaron su inicio en 2012 en La Habana, Cuba. Los medios de comunicación pronostican para los próximos meses la firma de un acuerdo bilateral que dé lugar a un alto el fuego definitivo entre las distintas fuerzas del conflicto.

misma labor que en este contexto venía cumpliendo el testimonio. Es así, como narrativas mixtas, en las que la delgada línea que separa lo histórico, de lo literario, comienzan a proliferar en el panorama discursivo del conflicto en aras de plantear una resemantización y una reconstrucción de la historia de la nación, concretamente, desde el lado femenino de la misma. Autoras como Silvia Galvis, Patricia Lara, Elvira Sánchez-Blake, o Laura Restrepo, cuyas obras trataremos en este ensayo, dan lugar con sus creaciones –primero factuales y posteriormente ficcionales– a todo un proceso de reconstrucción de un sector social que, hasta el momento de aparición de sus narrativas de la memoria, había sido prácticamente invisibilizado: la figura de la mujer, como participante y como víctima, de la violencia y de la historia colombianas. El objetivo del que partimos al abordar esta investigación consiste en resolver el siguiente interrogante: ¿Qué aporta el lenguaje ficcional con respecto al lenguaje académico-periodístico? La mayor parte de estas escritoras han sido partícipes de los eventos de la historia de Colombia. De esta manera, al no corresponderse sus vivencias con la escritura oficial de los hechos, se han visto obligadas, o necesitadas, de crear un cauce de expresión diferente, alternativo, que les permitiera contar su verdad y que las representara como mujeres y como ciudadanas colombianas partícipes de un ambiente de hostilidad y de guerra. Generalmente, la reconstrucción de los hechos históricos que reflejan, viene representada a través de voces individuales, alternativas y fragmentadas que reconstruyen una totalidad. Este grupo de escritoras llevarían a cabo, de esta manera, un proceso inverso al de la historia oficial. Esta vez ya no se trata de un discurso global, totalitario y hegemónico, sino que la labor fundamental de este tipo de literatura sería la de permitir la creación de diferentes focos y núcleos que, desde ángulos diversos, vengán a simbolizar, o a tratar de hacerlo, el total de la historia colombiana en su conjunto, a modo de *collage*. En este fragmentarismo recaería la clave para la construcción de una representación del conflicto que resultase realmente justa y sanadora, pues, como indica Elizabeth Jelin, es imposible hallar «una memoria y una interpretación del pasado única y compartida por toda una sociedad» (2001: 5).

La historia de la violencia en Colombia se ha caracterizado, en gran medida, por la impunidad de la que han gozado, en una enorme multitud de ocasiones, los responsables de las más variopintas modalidades de violencia. Ante tal situación, investigaciones como la nuestra tienen la finalidad de otorgar importancia a los discursos no hegemónicos de la sociedad colombiana que han tendido a lo largo de décadas a denunciar responsables, injusticias y consecuencias del conflicto armado. La palabra siempre se ha constituido como forma de resistencia, de denuncia y como un eficaz método de incursión en el inconsciente colectivo. Así, ante dichas atrocidades contra los derechos humanos, pretendemos ofrecer nuestro

humilde aporte a la creación de un espacio legítimo que otorgue potencia a tales formas de expresión. La finalidad es allanar el terreno con vistas a lograr una estructura nacional basada en la democracia, en lograr una Colombia constituida por la justicia y el respeto por la vida<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Este ensayo se deriva de la investigación llevada a cabo para escribir la tesis doctoral titulada *Mujer y Memoria. El discurso literario de la violencia en Colombia*, presentada en la Universidad de Granada en noviembre de 2012.





## CAPÍTULO I

# Mujer, memoria y violencia

### La mujer en el contexto sociopolítico colombiano

Dentro del panorama de violencia y conflicto armado que golpea a Colombia desde los albores de su historia bélica, no debemos obviar que han sido los sectores sociales marginales aquellos que de manera más injusta han sufrido las consecuencias de los desbarajustes sociopolíticos y entre ellos, especialmente, las mujeres, que desde los tiempos más remotos se han visto envueltas en una doble opresión: la propia del complejo contexto nacional al que se enfrentan y aquella derivada de las desventajas que conlleva su género. Ser mujer, y más aún, ser mujer pobre, o indígena, en Colombia, ha supuesto un gran *handicap* para el desarrollo personal, favoreciendo que éstas tengan que ingeniárselas e invertir más esfuerzo que sus semejantes masculinos en su lucha por la supervivencia, por salir hacia adelante o por encontrar su lugar en la compleja realidad a la que les ha tocado enfrentarse. Los grupos femeninos en Colombia, desde el inicio de su historia social, han contado con no pocas trabas para el desarrollo de su especificidad. Latinoamérica y, por ende, Colombia, se han constituido como algunos de los lugares del planeta que han generado, en mayor medida, el desarrollo de estructuras patriarcales limitantes, hasta bien entrado el siglo veinte, en cuanto a la creación de espacios políticos, sociales y culturales que potencialmente pudieran estar caracterizados por la igualdad, ya sea ésta entre los diferentes estatus personales, clases sociales y, por supuesto, ordenes sexuales.

Siguiendo las teorías de Magdala Velásquez Toro<sup>1</sup>, una de las historiadoras contemporáneas que de manera más vehemente ha abogado en sus estudios por los derechos de la mujer y que mejor ha descrito su situación jurídica y social a lo largo del tiempo, podemos afirmar que la condición femenina ha sufrido en Colombia una fuerte situación de dominación y discriminación debido a la posición secundaria que ha ocupado con respecto al varón. Excluidas de la vida pública, sometidas a los dictámenes de la férrea y jerarquizada sociedad a la que pertenecen y relegadas a las actividades propias del ámbito de lo privado, las mujeres colombianas, consideradas como un elemento-objeto, contaron, hasta

---

<sup>1</sup> Para más información consultar el trabajo de Magdala Velásquez Toro (1989).

bien entrado el siglo veinte, con muy pocas posibilidades de realización personal. En palabras de Velásquez Toro «el quehacer de las mujeres [ha sido] una presencia ausente en [el] discurrir histórico colombiano. La ausencia de [éstas] en la vida pública las ha hecho también invisibles para la historia, pero allí, desde esa carencia, las mujeres han tenido un desempeño específico de acuerdo a su procedencia social» (1989: 10). Esta situación se vio reflejada en el ámbito intelectual, donde las colombianas, amenazadas por los cuatro costados por estructuras patriarcales de vida, despojadas de la categoría de ciudadanas y destituidas de la vida pública, vieron sesgadas, en su enorme mayoría, sus posibilidades de desarrollar y llevar a cabo sus facultades mentales e intelectuales.

Gracias a la acción de mujeres pioneras en la defensa de los derechos femeninos, y debido, también, a las necesidades financieras del país, se fue caminando más rápido en materia político-económica, que en materia ideológica. Algunas mujeres destacadas fueron incursionando paulatinamente en los ámbitos de impulso de lo económico, pero el panorama ideológico seguía relegando a la mayor parte de los círculos femeninos al servilismo de las leyes del varón, algo apoyado en su integridad por la Iglesia Católica, cuyos mayores representantes alegaban que las disposiciones propuestas por el gobierno «rechazaban la educación y la ideología esencialmente cristianas del pueblo colombiano, la moral y las costumbres hogareñas de [esta] raza» (Velásquez Toro, 1989: 24). El avance en cuanto a la defensa de los derechos de la mujer se ve reflejado, por tanto, en el proceso de industrialización del país. Como indica María Mercedes Jaramillo, es en este momento en el que la mujer busca su espacio en un gran número de fábricas, sobre todo a partir de la activación de la economía cafetera (Jaramillo *et al.*, 1991: 190). A partir de la consecución de este hito, y de manera muy progresiva, la mujer ha ido abriéndose un espacio en aquellos lugares reservados a los hombres, ha entrado gradualmente en los espacios públicos y en los discursos políticos, así como ha ido definiendo su feminidad, su pensamiento y sus aspiraciones. La evolución de éstos últimos se ha podido seguir a través de «sus obras de ficción, donde han proyectado el modelo deseado, denunciando el abuso, insinuando soluciones y señalando la violencia» (Jaramillo *et al.*, 1991: 188). Son de sustancial importancia, en este sentido, referentes del mundo de la cultura como Soledad Acosta de Samper, Josefa Acevedo de Gómez, María Rojas Tejada, Ofelia Uribe de Acosta o Virginia Gutiérrez de Pineda, quienes conscientes de la impermeabilidad hacia los espacios públicos y de la desigualdad de la época que les ha tocado vivir, llevan a cabo con sus meritorias incursiones en la vida pública y sus reflexiones vertidas en el cauce de la escritura, una deconstrucción progresiva del enfoque eminentemente patriarcal presente en la estructura ideológica hegemónica de su sociedad. Aunque la clase, el origen social, el nivel cultural y económico del que formaron

parte la mayoría de ellas, facilitaron su entrada en el campo de las letras desde la escritura y la lectura, es innegable el mérito y el valor de sus frutos literarios<sup>2</sup>. Con sus obras y sus aportaciones en los círculos socioculturales en los que se movieron, consiguen toda una serie de logros articulados en una doble dirección. Por una parte, abren la veda de la escritura de impronta femenina, difundiendo toda una serie de paradigmas de comportamiento y de ideas de germen progresista; y por otra, se pronuncian, a través de la utilización de diferentes géneros literarios, en cuanto a la conformación del ideario de Colombia, precisamente, en un momento decisivo para el devenir de la República. De esta manera aportan con sus escritos, al igual que los demás intelectuales de la época, un proyecto de nación propio en el que tiene cabida la reivindicación de la presencia femenina en todos los ámbitos de la vida pública e intelectual. Si tenemos en cuenta el terreno de las luchas sociales, no podemos dejar de mencionar a Betsabé Espinal y María Cano, pioneras de la defensa de los derechos humanos que, por su acción huelguista y reivindicativa en favor de mejoras en las condiciones laborales, se definen como pilares fundamentales del feminismo en Colombia en los albores del siglo veinte. El arrojó y relevancia de estos personajes femeninos ha hecho que formen parte, incluso, de la imaginería de las novelas más representativas de escritoras en Colombia<sup>3</sup>.

El estudio de las trayectorias vitales e intelectuales de estas ideólogas y activistas nos demuestra cómo la mujer colombiana, así como el resto de sociedades marginales y oprimidas en el país, ha tenido que luchar con tesón y constancia para poder marcar, definir y defender su lugar en el mundo. En aras de manifestar su verdad, su interioridad, así como de reafirmar que han tenido un papel activo en el desarrollo político, histórico y social de la nación, se han visto constreñidas a buscar y desarrollar cauces adecuados de expresión que den paso a sus procesos ideológicos e intelectuales. Como indica Agudelo Ochoa, las tertulias culturales, la prensa, la narrativa y la autobiografía fueron los moldes escriturales escogidos por eruditas como Soledad Acosta de Samper y Josefa Acevedo de Gómez para verter sus ideas en el campo literario post-independentista colombiano. La poesía, situada en la cúspide de prestigio con respecto a los géneros literarios fue, por lo general, menos utilizada por los sectores femeninos al funcionar como símbolo del campo de poder que, tanto en lo literario, como en la vida política, estaba destinado a los hombres (Agudelo-Ochoa, 2015).

Si nos referimos concretamente a la historia de la violencia colombiana, observamos cómo las mujeres han tenido un papel protagonista, tanto

---

<sup>2</sup> Para más información sobre la figura de la mujer en el siglo XIX ver Agudelo Ochoa (2015) y Rozo-Moorhouse (1995).

<sup>3</sup> Silvia Galvis y Laura Restrepo, entre otras, aprovechan sus obras para rendir homenaje a algunas de estas mujeres.

como agentes en las distintas guerras, como desde el punto de vista de lo pasivo. A pesar de las dificultades y las trabas que se les han impuesto, han luchado por expresar su voz, su experiencia y sus acciones, siendo, por tanto, categórica, la aseveración de que en ningún momento la mujer ha permanecido ausente en las guerras y la escritura del discurso histórico e identitario, tanto de ellas mismas como de la totalidad de la nación colombiana. Desde la independencia de la corona española las mujeres han sido partícipes de alguna manera, tanto de las guerras más importantes del país como del proceso de construcción identitaria de la nueva nación emergente. Por afán político, económico, ideológico o familiar han formado parte de las contiendas guerreras en uno y otro bando. Ya desde los primeros enfrentamientos fratricidas y desde la Guerra de los Mil Días fue de especial importancia el papel que tuvieron las mujeres. Éstas fueron popularmente llamadas «las Juanas» y no sólo se encargaron del cuidado de los enfermos, el apoyo moral de los combatientes o la preparación de los alimentos, sino que muchas de ellas tuvieron una activa participación en la negociación de las armas, financiación de grupos guerrilleros y formación de células de inteligencia tales como el espionaje (Velásquez Toro, 1989: 91):

Sus actividades iban desde el rezo por el éxito de sus parciales, la confección de bandos y estandartes bordados, la difusión de rumores falsos para desconcertar al enemigo, la atención de los heridos, la compra y el transporte clandestino de armas, hasta la acción directa en los combates. Las «voluntarias», «vivanderas», y las «juanas», fueron inseparables de los ejércitos y el sostén para los soldados. Ellas transportaban grandes fardos con provisiones y demás elementos que hacían el bienestar en la campaña, preparaban alimentos, curaban a los heridos y peleaban en los combates [...] Sin embargo, como ha acontecido en casi todos los grandes conflictos de la humanidad, en los momentos críticos se rompen códigos y tradiciones y las mujeres participan activamente en la lucha. Pero una vez resuelto el conflicto, vuelven a sus cocinas y a sus labores tradicionales en el hogar, sin que el partido triunfante les reconozca derechos políticos en la nueva estructura de Estado (Velásquez Toro, 1989: 38).

Igualmente, las mujeres desempeñaron un papel medular en el interior de la lucha guerrillera desde los primeros años de la misma. Germán Guzmán Campos en su obra *La violencia en Colombia* afirma al respecto:

Acompañó al grupo familiar trashumante, atendió el vivac, cosió uniformes, remendó harapos y sirvió de ojos y oídos a las guerrillas. Su labor de espionaje se facilitaba por razón de su sexo, hasta cuando se decretó su exterminio sistemático. Algunas, muy hábiles, lograron neutralizar con amorosos arrumacos a oficiales donjuanescos destacados a zonas convulsionadas. No fue raro el caso de que mientras la avispada doña recibía caricias militares en una alcoba, en la siguiente se ocultaban los guerrilleros, quienes conocían de inmediato los planes arrancados a los incautos por las artimañas de la hembra. Hombro a hombro con los guerrilleros luchó la mujer campesina, silenciosa e

indomable. Muchos actos de heroísmo y sacrificio realizaron las mujeres que se encontraron envueltas en el conflicto (Guzmán Campos, 1968: 209).

En general, a pesar de las dificultades, en períodos de guerra las mujeres hacían un alto en su camino e irrumpían en el ámbito de lo público.

El referente más característico en cuanto a esta cuestión, que, además, se acaba convirtiendo en el antecedente más representativo de mujer guerrillera que pone por escrito sus experiencias a través del uso de formatos de escritura de corte autobiográfico, lo constituye María Martínez de Nisser<sup>4</sup>, representante gracias a su trayectoria vital y escritural de los marbetes «violencia» y «memoria». No sólo participó activamente en la Guerra de los Supremos<sup>5</sup> sino que desafió a las estructuras intelectuales de su tiempo escribiendo la crónica de dicha contienda a través de un diario, *Diario de los sucesos de la revolución en la provincia de Antioquia*, con el deseo de «contribuir a que se [conservara] para la posterioridad la memoria de los granadinos que supieron sacrificarse por la constitución y sus fueros» (Martínez de Nisser, 1843). Este relato narra los antecedentes de la batalla de Salamina, de la que participó Martínez de Nisser defendiendo a su patria, luchando en el campo de batalla y haciéndose cargo de los heridos que habían resultado de la misma. De manera gradual, en su escritura pasa de mera narradora de los hechos a combatiente y guerrera activa del conflicto; de mujer de su tiempo, deudora de la familia y el honor, a gran oradora, guerrera y líder, en un discurrir narrativo que no sólo gana en fuerza, vehemencia y explicitud a medida que va avanzando, sino en el que asistimos, también, a las contradicciones sentidas por la protagonista al tener que adaptar su feminidad a las características de

---

<sup>4</sup> María Martínez, hija de padres de ascendencia española, Paula Arango y Pedro Martínez, nació en Sonsón, municipio del departamento de Antioquia en 1812. Recibió una esmerada educación de manos de su propio padre que ejercía como pedagogo en el mismo municipio desde 1813. El resultado fue la formación de una mujer muy cultivada para su tiempo, pues María Martínez llegó a hablar idiomas e, incluso, a dirigir la escuela femenina en Sonsón desde 1825 (Rodríguez-Arenas, 1991: 94). Con tan solo dieciocho años contrae matrimonio con Pedro Nisser, un ingeniero sueco, dueño de minas por el mundo entero, comerciante y topógrafo, que también estuvo inmerso en los desbarajustes de la Guerra de los Supremos. Lo conoció en Sonsón donde trabajó como médico. Con él tuvo dos hijos de los cuales ninguno sobrevivió, lo que pudo favorecer que María Martínez de Nisser focalizara, con mayor ahínco, sus energías en la consecución de un estado de justicia para el país en el que vivía (Orlando Melo, 2012). Es así como en 1940, momento en el que surge la revolución, tanto María como su marido entran en una ferviente lucha a favor del gobierno central elegido constitucionalmente. María decide reflejar por escrito los sucesos del levantamiento contra el presidente del momento, José Ignacio de Márquez, a favor del cual se posiciona en su escritura por haber sido elegido por el pueblo de manera democrática. Asimismo, centra la acción en Sonsón, narrando la contraofensiva que efectuaron los partidarios del presidente.

<sup>5</sup> La guerra de los Supremos, también llamada Guerra de los Conventos fue un proceso histórico que tuvo lugar en Colombia en el siglo XIX, de 1839 a 1840.

un mundo estructurado por los hombres. Es así como no sólo narra el acontecimiento desde un punto de vista general, sino también desde su propia perspectiva íntima y personal, circunscribiendo su experiencia en el momento histórico que relata. Si en la primera mitad del diario se limita a ofrecer a la Historia oficial una resemantización personal de los conflictos políticos a los que se enfrenta, la segunda se corresponde con la decisión de realizar una actividad contundente por la causa. La entrada directa a la acción y la transcripción de los hechos a la escritura se asemeja con los relatos testimoniales de las combatientes y excombatientes actuales, pues se dedica a narrar de manera paralela, por una parte, la dificultad física de la empresa que acomete (dureza de los caminos que tiene que cruzar, trochas imposibles, ríos caudalosos, y temperaturas difíciles de soportar por el ser humano) y la problemática que supone, en el siglo diecinueve, ser mujer en un mundo propio de los varones.

Ya en el siglo veinte y veintiuno, durante la época de La Violencia y el narcotráfico en Colombia, las mujeres han ocupado diferentes posicionamientos con respecto a las consecuencias del conflicto. La guerra ha sido sufrida por los sectores femeninos de todas y cada una de las clases sociales que conforman el país, no sólo en el lado de las víctimas sino también en el de los agentes activos; asimismo, la violencia ha afectado desde a mujeres negras, indígenas y campesinas hasta representantes de la alta burguesía. En las últimas décadas, el número de mujeres en el Ejército, en los grupos insurgentes y contrainsurgentes ha ido en aumento. La mayoría de ellas, sobre todo al inicio de la vida de tales grupos, eran campesinas con escasos recursos económicos, que no veían otra salida que el ingreso en estas instituciones como medio de subsistencia. En general, la mayoría de las mujeres que ingresaban en los grupos guerrilleros lo hacían por eliminación y necesidad, por abandonar duras realidades de su vida cotidiana, generalmente dominadas por la violencia familiar y la pobreza, o bien con la finalidad de realizarse como persona ante las escasas opciones existentes. Buscaban, por tanto, una alternativa al «vacío de identidad» al que les había llevado su pertenencia a una sociedad patriarcal y desigual desde una perspectiva económica y educacional (Londoño F. y Nieto V., 2006: 25). A medida que la vida de tales agrupaciones de combatientes avanzaba, comenzaron a adherirse a la causa mujeres con una mayor preparación cultural, motivadas ya no sólo por intereses económicos sino, sobre todo, por principios ideológicos. De esta manera se fue formando un colectivo femenino potente desde el punto de vista de lo ideológico que permitió, por una parte, que la palabra de las mujeres fuera relevante con respecto a la reconstrucción de una nación corrompida por la impunidad, los asesinatos y las injusticias económicas, sociales y políticas. Por otro lado, estos núcleos de pensamiento y actuación fomentaron que las mujeres pudieran escalar puestos en el interior de la jerarquía de las

organizaciones insurgentes y tener acceso de manera paulatina a posiciones de poder cada vez más relevantes dentro de sus respectivas agrupaciones. Sin lugar a dudas, uno de los grupos en los que la figura de la mujer ha contado con una mayor representación en los cargos de poder es el grupo revolucionario M-19. Al contrario de lo que ocurrió en las FARC o en los grupos Paramilitares, como han señalado en sus testimonios muchas de sus excombatientes<sup>6</sup>, el M-19 ha sido considerado en multitud de ocasiones como la estructura más liberal, abierta y plural en este sentido (Londoño F. y Nieto V., 2006: 28). Dos de los testimonios más relevantes en este campo, que han traspasado fronteras y que se han convertido en textos-bandera de la participación de la mujer en las luchas políticas e ideológicas de forma activa, pertenecen a dos mujeres excombatientes de dicho grupo: *Escrito para no morir* y *Razones de vida*, escritos por María Eugenia Vásquez y por Vera Grabe, respectivamente. Alix María Salazar, excombatiente del M-19 y una de las mayores representantes y activistas de las actuales asociaciones de paz, señala como «algunos compañeros decían que [se trataba] de una guerrilla femenina, porque el M tuvo mujeres desde su creación y [porque] la [primera] reunión del M-19 se hace en casa de una mujer» (Cárdenas y Lozano). En la actualidad del postconflicto, la mayoría de las mujeres que se asociaron a grupos guerrilleros, e incluso, paramilitares, trabajan hoy por la reinserción social, por la consecución de la paz y por la resignificación de sus memorias personales y colectivas a través de la configuración de las asociaciones de mujeres desmovilizadas, donde continúan con las luchas políticas en favor de la obtención de un país mejor, esta vez, usando como arma la palabra. El Colectivo de Mujeres Excombatientes, creado a través de la iniciativa de María Eugenia Vásquez Perdomo, funciona como una opción de resistencia en contra del olvido y en favor de la memoria y la identidad, pasada, presente y futura, de mujeres desmovilizadas.

Observamos, por todo esto, cómo a pesar de la participación de las mujeres en la historia bélica y política colombiana, ya sea desde el plano del discurso, desde los movimientos guerrilleros de la etapa contemporánea (FARC, ELN, M-19, EPL, etc.), o desde ambos, sus voces y experiencias han estado excluidas, generalmente, de los discursos oficiales de guerra y paz en Colombia. Tanto las mujeres, por las circunstancias que acabamos de esbozar, como los grupos subalternos, han plasmado por escrito sus experiencias personales como método de desahogo y liberación personal. Estos sectores sociales han encontrado en el testimonio y sus variantes, por la flexibilidad y el carácter no-canónico de sus manifestaciones textuales, el instrumento más eficaz para expresar sus vivencias, e incorporar sus voces a los discursos históricos oficiales de la nación. Es llamativo, por otra parte, el hecho de que, de manera paralela, han sido mujeres periodistas y literatas

---

<sup>6</sup> Véase Patricia Lara (2000).

en su inmensa mayoría quiénes han dibujado a través de la escritura –y por medio de géneros diversos– ese reverso no oficial de la historia de Colombia, dando lugar a relatos, casi todos ellos, vividos en primera persona, que presentan como telón de fondo bien eventos históricos, cuya versión hegemónica está dirigida a los intereses de los vencedores, bien historias personales –femeninas en su mayoría– vinculadas con la violencia desprendida del conflicto armado. Una de las consecuencias de extrema relevancia de la participación –agentes– y el sometimiento –víctimas– de mujeres en y por la guerra es precisamente el enorme caudal de testimonios, representaciones del conflicto y de momentos históricos, ya sean éstos de manera directa o indirecta, ya sea a través de sus protagonistas, o de la mano de intelectuales y escritoras. Este hecho demuestra la importancia de la representación y perpetuación de la memoria personal de mujeres que se pronuncian por escrito con el fin de proyectar, de manera colectiva, el sentido individual de una experiencia y de resignificar un evento histórico determinado o una vivencia personal en relación con la violencia.

## **Aproximación al concepto de memoria**

*Recordar el olvido es hacer memoria, y hacer memoria es una condición indispensable para recuperar con sentido las historias personales o colectivas y poder entonces mirarlas cara a cara, para aprender del pasado, enriquecer el presente y construir el futuro.*

Luz María Londoño y Yoana Fernanda Nieto

La preservación de la memoria por parte del ser humano a lo largo de toda la geografía ha constituido una obsesión constante desde el principio de los tiempos. La necesidad de todas las civilizaciones de transmitir de generación en generación mitos, creencias populares, religiones, idiosincrasias, tradiciones, personajes célebres y costumbres, ha favorecido la creación de métodos de perpetuación de los hechos individuales y colectivos a través de la invención de instrumentos mnemotécnicos como ábacos, quipus, y elementos de representación como pinturas prehistóricas, pictogramas y otros procedimientos gráficos. Estos sistemas dieron paso a los palimpsestos, y éstos últimos a la creación de la escritura, la invención de la imprenta y la divulgación de libros, calendarios y almanaques. En épocas más modernas ha sido la imagen la revolución de esta perpetuación de la memoria, con su materialización en fotografías y más adelante en películas, documentales y videojuegos. Existe una tendencia en los días presentes a coleccionar, rememorar y conservar representaciones del pasado. En la actualidad, Internet y toda una revolución en el terreno de la informática, con «cerebros electrónicos» tales como las memorias USB, discos duros



externos, espacios de almacenamiento en la llamada «nube» y dispositivos que funcionan como apoyos del recuerdo y del culto a lo perecedero, se constituyen como los grandes representantes del afán de perpetuación de la memoria (Jelin, 2002: 9-10; Candau, 2006: 10-11; Rincón, 2010: 25-26).

Pero, ¿a qué se debe este fenómeno de conservación obsesiva de lo pasado? Sin entrar aquí en precisiones exhaustivas sobre lo que es y lo que significa la sucesión del tiempo en nuestra vida, desde un punto de vista estricto tan sólo contaríamos con la existencia real del presente (Bergson, 1957: 47), como una sucesión de momentos instantáneos, pues, como señalaba San Agustín en sus *Confesiones*, lo pasado ya no existe y tampoco aquello que está por acontecer. Así, tanto el reconocimiento de los hechos pasados, como la proyección de éstos hacia el futuro dependen de la existencia de la memoria. Si tenemos en cuenta el desarrollo vital de cualquier individuo, observamos que tan sólo perpetuamos en nuestro presente un minúsculo porcentaje de las vivencias que tuvieron lugar en nuestro pasado desde nuestro nacimiento, y que va en aumento a medida que nos acercamos progresivamente a la edad actual. Sin embargo, estos ínfimos recuerdos, se constituyen como esenciales para la construcción de la identidad de cada persona y se erigen como representación del pasado en cuestión (Bergson, 1957: 48). Estos mínimos recuerdos actuarían con un carácter de colectividad de todos aquellos que se quedaron en el olvido. Según todo esto, la concatenación, ya no sólo de grandes bloques temporales, sino de meros instantes de la vida diaria, el aprendizaje de cualquier hecho o disciplina, la existencia de las relaciones interpersonales y, en definitiva, la integridad como ser humano, dependerían de la memoria.

Consideramos, por tanto, esencial, el fomento del estudio de las representaciones de la memoria como un ejercicio clave en el desarrollo de las humanidades y, concretamente, en la antropología moderna, con la que se vincula el espacio de lo literario en nuestro caso, pues la reflexión anterior sobre la importancia de la memoria en la vida de cualquier persona desde el punto de vista de su individualidad, puede extrapolarse al devenir de familias, pueblos, grandes civilizaciones, grupos sociales en conflicto –como el colectivo de mujeres colombianas participantes del discurso de la violencia, la guerra y la paz– y, en definitiva, al total de la humanidad en su conjunto. La nación colombiana, tanto por la complejidad de su proceso histórico, como por el desarrollo y consecución de rasgos de especificidad de su producción literaria, especialmente compleja hasta la aparición de García Márquez, se ha caracterizado por caminar a pasos agigantados hacia la reconstrucción de su identidad como país y de su discurso nacional que lo autodefina. Ha sido el ciclo de la novela de *La Violencia*, el primer bastión en el terreno literario al servicio de la caracterización identitaria de las letras colombianas. Estos textos estaban cargados de testimonios y elementos fácticos tomados de la realidad y pasados por el filtro de la ficción, algunos

en mayor medida que otros, para poder llegar hasta los lectores, con la finalidad de perpetuarse en el tiempo con mayor eficacia. Podemos decir, así, que desde el inicio de su producción literaria –tomando incluso como ejemplo obras como *El carnero* o *La vorágine*– los intelectuales colombianos han hecho uso de estrategias discursivas como el testimonio, encaminados a la perpetuación en el tiempo de los hechos acaecidos, desde diversas perspectivas. Colombia, para narrarse a sí misma, ha necesitado de este elemento fundamental: la memoria, considerada como el soporte de los recuerdos y de los olvidos. Es a través de esta recuperación y perpetuación de su memoria como, sus gentes, su literatura, su historia, han buscado sentido a su esencia. Reconstruir la trama de su vida será aquello que le permita encontrar tal sentido desde una perspectiva diferente a la que ofrece la historiografía tradicional. Como cita Joanne Rappaport, en su ensayo «La política de la memoria. Interpretación indígena de la historia de los Andes Colombianos» Gabriel García Márquez en *Los funerales de la Mamá Grande* expresa la premura por terminar el relato «antes de que los historiadores tengan tiempo de llegar». A pesar de que éstos últimos ya hubieran hecho acto de presencia, el Nobel colombiano ya evidencia la necesidad de «corregir los errores de la historiografía colombiana» y recalcar aquellos acontecimientos que «habiendo sido olvidados y omitidos durante mucho tiempo, deberían haber estado en el centro de la conciencia histórica del país» (Rappaport, 2000: 29). Si prestamos atención al binomio Historia y Memoria, podemos afirmar sin reservas cómo el segundo concepto –y aquí englobamos a los relatos testimoniales, diarios, autobiografías y demás representaciones escritas– funciona como un elemento básico de cara a la reconstrucción del primer elemento. Como indica Elizabeth Jelin «la memoria es una fuente crucial para la historia [...] y funciona de estímulo en la elaboración de la investigación histórica». Del otro lado, y demostrando el carácter complementario de ambas formas de escribir los acontecimientos, «la historia permite cuestionar y probar críticamente los contenidos de las memorias» (Jelin, 2001: 75).

Pero continuando con la importancia de la reflexión en torno a la recuperación de la memoria por parte del ser humano, podemos comprobar cómo ya desde la Antigüedad Griega, los pensadores que después han venido a constituir los grandes mitos de la historia de la filosofía han dedicado sus esfuerzos a reflexionar sobre el significado y la importancia de esta facultad universal. En el politeísmo que caracterizaba a esta civilización, Mnemosina (*Mnemosuné* o *Mnemosyné*) era el nombre de la diosa titánide que la personificaba. Toda la producción literaria grecolatina desde Homero refleja esta mitología destinada a la transmisión de conocimientos para que las generaciones sucesivas tuvieran la oportunidad de conocer a las deidades y personalidades heroicas que conformaron su pasado. En una segunda corriente de pensamiento,

representada esencialmente por Píndaro, Esquilo, Empédocles y la escuela pitagórica, Mnemosina pasa de ser la gran representante de los actos heroicos del pasado a ser la fuerza de la que depende el destino de las almas en la transición entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos (Candau, 2006: 22). Esta segunda corriente tiene la virtud de llevar a cabo este proceso de olvido entre una vida que acaba y su reencarnación en otro cuerpo. En una tercera corriente aparece Platón y sus seguidores, para el que la memoria «se vuelve la facultad de conocimiento, en tanto el esfuerzo de rememoración se confunde con la búsqueda de la verdad» (Candau, 2006: 23). Es Aristóteles el encargado de anunciar las nuevas formas de pensamiento. Su concepto de memoria viene a recordar el carácter imperfecto e incompleto del cuerpo que nos posee (Ricoeur, 2000: 33), así la memoria sería la responsable de hacer al hombre reflexionar sobre el paso del tiempo. Es de esta manera como le abre camino a San Agustín de Hipona, para el que la memoria es un medio que permite el autoconocimiento del hombre. En sus reflexiones sobre ésta, San Agustín distingue tres formas diferentes de memoria. La memoria de los sentidos, que conserva todas aquellas sensaciones que entran a través de la vista, el gusto, el oído, el tacto y el olfato, permitiría a través del recuerdo evocar luz, colores, olores, formas, texturas y sabores, que se transportarían del pasado al presente. Menciona también a la memoria intelectual, que se trata de la rememoración de formas que ya no obtenemos de los sentidos, sino a través de nosotros mismos, de nuestra inteligencia. Por último, enuncia la memoria de los sentimientos, lo que permitiría al ser humano recordar la felicidad, la tristeza u otro sentimiento determinado, sin necesidad de estar sintiéndolo en ese momento (Candau, 2006: 26-28).

En el contexto sociocultural colombiano, en relación con la presencia de voces afectadas por la violencia y con la existencia de intelectuales que fomentan la perpetuación de tales individualidades, nos interesan, de manera especial, las reflexiones acerca del sentido colectivo de la memoria, que comenzaron a tener cabida de manera explícita a principios del siglo veinte. El término «Memoria colectiva» que tanta trascendencia ha tenido en los análisis de las sociedades modernas, y en las reconstrucciones históricas de las diferentes naciones, corresponde al sociólogo francés y profesor de la Sorbonne, Maurice Halbwachs. Este intelectual esboza dicha categoría en su obra titulada *Les Cadres sociaux de la mémoire* (1925) a través de lo que él, en una primera instancia, tituló «marcos sociales de la memoria», concepto que supuso la antesala del sintagma «memoria colectiva». Estos marcos sociales, que pueden considerarse como el resultado de la existencia del individuo en un grupo social, son el producto de la pertenencia del mismo a ciertas comunidades, que también son, en sí mismas, comunidades de memoria. Las categorías creadas por Halbwachs fueron, más tarde,

recogidas en su obra póstuma *La mémoire collective* (1950), la cual vino a compilar gran parte de las teorías que había desarrollado durante toda su vida. En ellas defiende el carácter exclusivamente sociológico de la memoria y, en definitiva, la consideración del pasado como construcción social que aparece en el individuo y se recupera en la medida en la que éste se hace necesario como colectividad (Rincón, 2010: 38). En definitiva, Halbwachs viene a indicar la manera en la que, para acordarse de algo o de nosotros mismos, necesitamos de los otros. Desde esta perspectiva la memoria de un individuo se formaría a partir de la relación de éste con núcleos de personas tales como la familia, la clase social a la que pertenece, o la religión que practica (1950: 70-71). A través de estas interacciones, se formarían constelaciones de relaciones con diferentes grupos sociales que darían lugar a la formación de la memoria, considerada como memoria social. A partir de aquí, Halbwachs establecería diferencia entre «memoria personal» o «memoria autobiográfica» y «memoria social»:

Il y aurait donc lieu de distinguer en effet deux mémoires, qu'on appellerait, si l'on veut, l'une intérieure ou interne, l'autre extérieure, ou bien l'une mémoire personnelle, l'autre mémoire sociale. Nous dirions plus exactement encore: mémoire autobiographique et mémoire historique. La première s'aiderait de la seconde, puisque après tout l'histoire de notre vie fait partie de l'histoire en général. Mais la seconde serait, naturellement, bien plus éntendue que la première. D'autre part, elle ne nous représenterait le passé que sous une forme résumée et schématique, tandis que la mémoire de notre vie nous en présenterait un tableau bien plus continu et plus dense (26-27).

En definitiva, Maurice Halbwachs acuñó el término «memoria colectiva» para referirse a la representación de las acciones, acontecimientos y recuerdos de una sociedad determinada, que es construida, compartida y, finalmente, transmitida por la totalidad de sus componentes.

En el terreno de la antropología actual, la memoria colectiva de una determinada nación está considerada como la perpetuación de aquellos elementos, materiales o intangibles, que vienen a definir un aspecto concreto en el devenir histórico de un grupo social. Monumentos, museos, emblemas, memorias escritas, testimonios y diferentes formas de narrativa se muestran como los responsables de inmortalizar, o, incluso, deconstruir y revalorizar las consecuencias de un acontecimiento determinado. El Holocausto Nazi en Alemania y las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, los muertos en España durante la Guerra Civil y el franquismo, las políticas represoras en países como Nigeria, China, Corea, las desapariciones de bebés durante la dictadura de Videla, causa de las dictaduras militares en el Cono Sur, y toda la historia del derramamiento de sangre en Perú o en Colombia, son tan sólo algunos de los ejemplos que de manera más evidente han dado lugar a la creación de eventos, leyes y, en definitiva, espacios físicos y

figurados, destinados al cuestionamiento y homenaje de tales crímenes a la humanidad.

El alemán Jan Assmann, reabrirá el debate de la cuestión terminológica de la memoria lanzando un nuevo marbete que sigue, igualmente, la veta sociológica iniciada por Halbwachs. Hablamos del concepto de «memoria cultural», que consiste en la consideración del patrimonio cultural de una nación o grupo social como una forma de memoria colectiva (Rincón, 2010: 41). El relevo en esta cuestión lo tomará el historiador parisino Pierre Nora que destaca en este campo de reflexión por un trabajo titulado *Les Lieux de mémoire* (1984), en el que con un amplio equipo de investigación buscó cuáles eran y dónde estaban los lugares de memoria en Francia, considerados éstos como «puntos de cristalización» o «espacios de memoria» donde un grupo social determinado encuentra sus referentes culturales, su pasado y su devenir histórico. Estos lugares son tanto tangibles como alegóricos<sup>7</sup>. La irrupción en el debate de las teorías de Nora –y que serán continuadas por Todorov y Candau fundamentalmente– comienza a arrojar luz a nuestro estudio, pues esta escuela francesa comienza a insinuar el sentido complementario de la memoria y la historia para la configuración, lo más certera posible, del discurso de la nación. Su obra más célebre resalta por la creación de un binomio irresoluble formado por la «memoria», ligada ésta intrínsecamente al destino de la «nación», a la vez que se obceca por distinguir radicalmente el concepto de «historia» del concepto de «memoria». Así, consideraría la primera de ellas como la reconstrucción, ya sea ésta incompleta, parcial o tendenciosa, de los hechos acaecidos. La historia sería una representación del pasado que pertenece a todos y a nadie y que tiene vocación de universalidad. Ésta es demandante de un análisis, un discurso crítico y una explicación de las causas y consecuencias de los eventos acontecidos. Por el contrario, la memoria,

Est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations [...] est un phénomène toujours actuel, un lieu vécu au présent éternel [...] Parce qu'elle est affective et magique, la mémoire ne s'accommode que des détails qui la confortent; elle se nourrit de souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensible à tous les transferts, écrans, censure ou projections [...] S'installe le souvenir dans le sacré, l'histoire l'en débusque, elle prosaïse toujours. La mémoire sourd d'un groupe qu'elle soude, ce qui revient à dire, comme Halbwachs l'a fait, qu'il y a autant de mémoires

---

<sup>7</sup> El grupo de investigadores con Pierre Nora a la cabeza, llega a la conclusión de que los lugares de la memoria en Francia eran archivos, bibliotecas, los diccionarios, los museos de la igualdad, las Fiestas, la Marsellesa, el Panteón, el Arco del Triunfo, el muro de los Federados, cementerios, santuarios, testimonios, etc.

que de groupes; qu'elle est, par nature, multiple et démultipliée, collective, plurielle et individualisée [...] La mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet (Nora, 1984: XIX).

De esta manera, la «memoria histórica» para Pierre Nora sería la recuperación del pasado por parte de ciertos grupos sociales a través de la reconstrucción histórica de sus lugares más comunes. La radical diferenciación de la memoria y la historia, propugnada por Pierre Nora, se ve suavizada por otros estudiosos contemporáneos, como Tzvetan Todorov, que en su artículo «La mémoire devant l'histoire», publicado en la revista *Terrain* en 1995, une los conceptos de historia y memoria indicando la gran importancia de ésta última para completar la visión de la historia, en una gran multitud de los casos, sesgada e imparcial. Con respecto a esta cuestión, y continuando la estela de la crítica francesa, es en 2006 cuando se da otro paso adelante en los estudios sobre memoria e historia. Se trata de la obra *Antropología de la memoria* llevada a cabo por el crítico Joël Candau. En ella, el antropólogo diferencia a la memoria de la historia, definiendo a la primera como «una instauración del pasado», como un elemento «fundacional» que viene a «modelar [sus] formas», llegando, incluso, a «fusionarse» con él; algo que se hace posible a través del «desorden, la pasión, las emociones y el afecto». Por contra, la historia, tendría la función fundamental de «aclara los hechos del pasado», de «buscar y revelar sus formas» poniendo una barrera de distancia, por medio de su función «legitimadora», a través de la «exactitud» y la «verosimilitud» (Candau, 2006: 58). A pesar de esta distinción, Joël Candau considera a la memoria y a la historia como complementarias para llevar a cabo una íntegra representación del pasado.

Quizá [...] la memoria [muestre] una verdad semántica de los acontecimientos que no encontramos fácilmente en la verdad de los acontecimientos restituida por el trabajo del historiador [...] Incluso un testimonio erróneo o alterado por el olvido puede permitir alcanzar el sentido de un acontecimiento [...] De hecho, memoria e historia son complementarias y el peligro estaría en sacarle la memoria a la historia, del mismo modo que es posible sacarle el encanto al mundo (59).

Así, ni la historia debe ignorar la aportación de la memoria, ni viceversa, pues la verdadera historia sería aquella que presentase en sus formas tanto la memoria como la historia oral (59).

Las definiciones sobre la memoria de Nora, Candau y Todorov, y el sentido complementario que estas aportan a la historia, sustentan la hipótesis de este trabajo y engazarían a la perfección con el sentido de los testimonios de mujeres, activistas e intelectuales, que ofrecen su perspectiva personal ante el conflicto armado en Colombia. Sin embargo, en la mayor parte de los estudios antropológicos sobre la defensa y la recuperación de la memoria

en el interior de sociedades golpeadas por el trauma, aparece la discusión que pone el contrapunto a la defensa sin límites de tales memorias: ¿dónde queda el punto exacto entre la memoria y el olvido en naciones marcadas por el conflicto?

En este sentido, y con respecto a este debate, Paul Ricoeur es uno de los filósofos que más ha destacado. En su obra *La memoria, la historia y el olvido* (2000) no sólo continúa con la definición de términos que habían sido ya esbozados fundamentalmente, como hemos podido observar, por Maurice Halbwachs a principios de siglo veinte y por Pierre Nora en 1984, sino que se convierte en uno de los pioneros en abrir el diálogo con respecto al uso de la memoria en su exacta medida. Ricoeur puede considerarse como uno de los críticos contemporáneos más influyentes en el terreno de la memoria desde un punto de vista internacional por la colosal obra que lleva a cabo. Ésta, dividida en tres partes esenciales y como bien indica el título, se dedica a desentrañar de manera minuciosa y haciendo uso de las teorías de los grandes filósofos de la humanidad los conceptos de «Memoria», «Historia» y «Olvido», como los tres iconos clave en cuanto a la representación del pasado. En su obra recorre algunos de los lugares más reseñables de la historia de la filosofía desde el punto de vista de la memoria. Así estudia dichos conceptos a la luz de las teorías de Platón, Aristóteles, San Agustín, John Locke y Husserl fundamentalmente, a la vez que dialoga con los planteamientos de Halbwachs y Pierre Nora. En un primer bloque del trabajo, Paul Ricoeur analiza la memoria a través de la fenomenología, diferenciando la dimensión individual y colectiva, así como los vínculos entre imaginación y memoria. Un segundo bloque estaría encaminado a desentrañar el significado de la historia, por medio del interrogante que cuestiona su significado, bien como remedio para las determinadas sociedades, bien como elemento que genera malestar y resquemor en éstas. Es difícil encontrar metáforas más certeras que la que expresa el relato de Jorge Luis Borges, «Funes el memorioso», para simbolizar la problemática que generaría la existencia de una memoria que fuese incapaz de olvidar, algo que, tanto a nivel individual, como colectivo – si nos referimos a una nación concreta– se convertiría en un impedimento para lograr la resolución en países en conflicto. Si volvemos aquí a la obra de Paul Ricoeur vemos cómo la solución a estas tensiones entre «Memoria» e «Historia» se basa, ya no tanto en los planteamientos sobre el concepto de memoria, sino en lo que él denomina «la justa memoria» que entraría en dialéctica directa con el concepto de «olvido». Para Ricoeur «el olvido sigue siendo la inquietante amenaza que se perfila en el segundo plano de la fenomenología de la memoria y de la epistemología de la historia» (531). Ésta última sección de la profunda investigación de Ricoeur es aquella que, de manera más funcional, puede aplicarse al devenir de las sociedades en conflicto, entre las que se encuentra Colombia, pues los interrogantes

que surgen a este respecto son: ¿es perjudicial para la superación de un determinado conflicto el abuso de la memoria? ¿De qué manera el olvido se relaciona con el perdón? ¿Hasta dónde una sociedad determinada está dispuesta a olvidar y perdonar, incluso crímenes e injusticias, para llegar a la paz? ¿Qué suponen las amnistías para el desarrollo político y social de un país en guerra? y, por otra parte, ¿cuánta injusticia supone el olvido de realidades silenciadas para ellas mismas y para la identidad de la nación? Ante estas posibles cuestiones, Ricoeur plantea la memoria como justicia y propone la necesidad de «negociar con el olvido» para encontrar a tientas «la justa medida de su equilibrio con él» (532).

Joël Candau realiza una reflexión acerca del sentido del olvido de manera diferente a lo que había hecho Paul Ricoeur. Si éste último plantea la cuestión del olvido como algo necesario para el desarrollo y la consecución de la paz en una situación en conflicto, Candau analiza el olvido en función de la luz que éste pueda aportar con respecto a la reconstrucción histórica de un grupo social determinado. En este sentido, entiende que incluso una manifestación testimonial, considerada ésta como un elemento de manifestación de la memoria, a pesar de la distorsión que pueda presentar, motivada por los conflictos que la rememoración de ciertos acontecimientos trágicos o dolorosos puedan suponer, contiene el potencial de enseñarnos más sobre una sociedad que una reconstrucción histórica fiel (76-77). Desde este punto de vista, conviene considerar a la hora de estudiar el desarrollo histórico de un país, que los silencios pueden hablar más sobre la naturaleza de una nación que aquello que se evidencia mediante el discurso de la representación.

## **Memoria y Violencia**

Colombia es un país devastado por los conflictos, por la guerra y por derramamientos de sangre; un territorio cuyos protagonistas han tenido que lidiar con el terror, el desgarrar y el dolor que supone enfrentarse a coyunturas históricas marcadas por luchas, injusticias, impunidades y desigualdades. Es certero que su conflicto ha sido uno de los más duraderos y complejos de todos los que han acontecido en América Latina, tanto por la cantidad de víctimas ocasionadas, como por el hecho de que han sido varios los bandos de participación: el estado, la guerrilla, las fuerzas paramilitares y el narcotráfico. Identificar a Colombia con la violencia de manera categórica –de la misma manera en la que se ha exportado de manera global la imagen violenta de la nación a través de los productos culturales más mediáticos– supone, no obstante, un error, así como situar la violencia como el rasgo identitario y la categoría de máxima representación de la estructura histórica, política y social del país. Esta consideración implicaría hacer caso omiso a sus facetas más amables, la



diversidad de sus espacios naturales, su poderosa vertiente cultural y la complejidad y riqueza intelectual de sus mayores representantes.

No podemos negar, no obstante, que la violencia ha marcado el devenir histórico del país y como consecuencia hayan ido apareciendo en el panorama nacional otros problemas, colaterales o derivados de ésta, en cualquier caso, no menos importantes, que han hecho que los ánimos de su sociedad se hayan visto mermados durante décadas y que muchos sectores de la misma se vean sumidos en el interior de un profundo sentimiento de opresión. La coexistencia de la violencia con la impunidad, la corrupción, el desequilibrio económico; las diferencias entre clases, el despojo de tierras y los desplazamientos forzosos, entre otros, ha venido a lacerar el sistema y ha supuesto para la nación lacras irresolubles que marcan el inconsciente colectivo y que constituyen heridas difíciles de cerrar por quienes las sufren.

Sin embargo, los análisis sobre la significación política y social de la violencia en Colombia corren el riesgo de resultar reduccionistas, incompletos e infértiles si no se trata la violencia, no ya desde las cifras sino desde las consecuencias sociales más evidentes. María Teresa Uribe de Hincapié, en la presentación del libro de Alonso Salazar, *Mujeres de fuego*, refleja esta idea en la siguiente intervención:

Cómo es posible que en este país de violentólogos, criminólogos y expertos en ciencias políticas, donde los análisis y las interpretaciones sobre el tema [...] retoñan como los hongos después de la lluvia, sepamos tan poco sobre lo que ha significado para los hombres y las mujeres de estos tiempos nublados convivir, confrontarse, ejercer, controlar o juzgar la violencia. Sabemos con detalles cuántos muertos [han ocurrido] cada día, la contabilidad es casi perfecta; nos informan también de los lugares donde fallecieron a manos de sus semejantes y hasta el arma que usaron para arrebatarles la vida; no faltan las categorías analíticas para pensar e interpretar la violencia [...]. Conocemos bien su estructura, las formas organizativas a través de las cuales se actúa [...]. En fin, poseemos un saber sobre la violencia colombiana, sujeto a los más prístinos dictámenes de la madre ciencia: La objetividad, la verificación, la cuantificación y la generalización entre otras, pero ¿qué sabemos de sus acciones y el sentido de sus vidas? ¿Qué sabemos de la manera única, particular e irreplicable como asumieron sus dramas cotidianos? ¿qué conocemos de esas existencias [...] cruzadas por la ternura y la rudeza; ¿por afectos intensos y odios pertinaces, por sueños de vida y muerte, por actos heroicos y por mezquindades? (Salazar J., 1993: 13-14; Presentación del libro por Teresa Uribe de Hincapié).

Que Colombia ha estado marcada por la violencia es un hecho irrevocable, pero, ¿de qué manera podríamos ofrecer una visión del país más variada y plural, sin perder de vista los conflictivos procesos históricos a los que se ha enfrentado y, por consiguiente, sin dejar a un lado el sufrimiento físico y psicológico de su población? Durante años, los análisis

sobre la realidad social del país han estado enfocados a ofrecer visiones fundamentadas en estructuras y puntos de vista meramente empíricos. La tendencia tradicional de los estudiosos ha estado encaminada a tratar la materia por medio de una reflexión sobre los episodios nacionales más relevantes desde el discurso tradicional de la historia. La labor sería, entonces, tratar de abordar en estos estudios ya no solo los datos más ecuánimes y objetivos, sino realizar una valoración de las consecuencias actuales de la violencia y los demás conflictos sociopolíticos de la nación que siguen acarreado dolor, recuerdo y malestar. Con todo esto, nos acercamos a las ventajas que suponen las narrativas de la memoria<sup>8</sup>, entendidas como un proceso de recuperación de las historias individuales de las víctimas y para dotarlas de la importancia y el sentido que en otros contextos se les ha negado. Se trata de un acercamiento a la cara más íntima de los procesos históricos traumáticos, tratando de hacer justicia –según la perspectiva de Paul Ricoeur y de Walter Benjamin– a cada individualidad que haya sufrido la guerra en primera persona.

Gonzalo Sánchez Gómez, en su obra *Guerras, memoria e historia* (2009) afirma que Colombia es un país con una especial problemática en esta cuestión, pues no hablamos de un conflicto acabado. Así, y puesto que «el pasado no pasa, porque la guerra no termina, el culto a la memoria es mucho más ambiguo que en [...] historias ya consumadas» Según Sánchez, trabajar sobre la memoria en Colombia, puede, o bien cubrir una función liberalizadora, o bien producir efectos paralizantes sobre el presente. Sin embargo, los estudiosos de ciencias humanas sobre la sociedad colombiana apuestan por el fomento de la creación de lugares en los cuales «los viejos adversarios puedan hablar de sus contrapuestas visiones del pasado [y] construir un espacio público en el cual debatir abiertamente sobre sus diferenciados proyectos de nación». Éste último se convierte en el objetivo de las actuales asociaciones de paz, colectivos de excombatientes y otros espacios de diálogo a través de los que se está tratando, desde el 2012, de poner fin al conflicto armado e instaurar una nueva etapa pacífica. Estos ejercicios de memoria han de estar configurados con la intención de «retomar los trabajos de crítica de los ideales, valores y principios que han hecho de la Guerra la forma dominante de construcción de [la] identidad nacional [colombiana]» (18-19). Si prestamos atención a la generalidad de las reconstrucciones históricas o de memoria que existen sobre Colombia, al contrario de lo que ocurre con la gran mayoría de países en las que se lleva a cabo una conmemoración del pasado por medio del culto a los hechos heroicos que marcan el inicio de un logro para la patria y el

---

<sup>8</sup> Hemos tomado esta idea y esta concepción de la violencia de la visión que se ofrece de ésta en el número 230 de la revista *Anthropos* editada por Alberto Verón Ospina. Para más información sobre la temática ver Verón Ospina, Alberto. *Colombia: memoria y significación política de la violencia*. 2011.

final de un conflicto determinado, podemos observar como en la nación colombiana, estas rememoraciones se hacen a través de los hechos que marcan el inicio de la violencia. De esta manera, en lugar de conmemorar fechas representativas por los logros conseguidos, se comienza narrando la historia de Colombia –y, por ende, en nuestro caso, la historia de su literatura– desde el asesinato de Gaitán, el 9 de abril de 1948. Este evento alumbró a la historia de la violencia en el país andino tanto hacia atrás, con la guerra de los Mil Días y la Masacre de las Bananeras, –que se consideran como los antecedentes inmediatos de la violencia–, como hacia adelante, con toda una serie de consecuencias de terrorismo y narcotráfico que llegan hasta la actualidad. Es éste un hecho sobre el que conviene reflexionar pues, por una parte, la enunciación por activa y por pasiva de Jorge Eliécer Gaitán, con nombres y apellidos, en todos y cada uno de los focos históricos, puede haber fomentado el hecho de que éste se erija como el representante de toda la colectividad de víctimas de este conflicto que dura ya más de sesenta años. Sin embargo, por otro lado, su figura podría entenderse como silenciadora oficial de todas ellas (Sánchez Gómez, 2009: 87). ¿Qué ocurriría con los cerca de cinco millones de víctimas restantes del conflicto en general (Periódico *El tiempo*, 2012), y los trescientos mil del período de La Violencia? ¿De qué manera se lleva a cabo en Colombia la memoria de, si no todas, la mayor parte de ellas?

No ha sido hasta principios de enero de 2012 cuando el presidente de Colombia, Juan Manuel Santos, firmó la llamada Ley de Víctimas por la cual se ha ido caminando hacia la paz a través de la pretensión del gobierno de recompensar a las diferentes víctimas del conflicto armado colombiano de formas diversas (Periódico *El país Internacional*, 2011). Así, a través de dicha ley, el 9 de abril se fijó como el día de la memoria para las víctimas de la violencia en Colombia. Esta jornada está dedicada a la celebración de actos conmemorativos que rindan homenaje al dolor de los que han sufrido y siguen sufriendo como consecuencia de los desajustes políticos de la nación (Periódico *El tiempo*, 2012). Sin embargo, la larga historia de silenciamiento e invisibilización pesa aún demasiado. Durante las seis décadas de las que aquí estamos hablando, desplazamientos, violaciones, secuestros, profanación de lugares sagrados y guerras inconclusas han supuesto el olvido de las víctimas y la consecuente impunidad para los victimarios. Como señala Gonzalo Sánchez a lo largo de toda su obra, la terminación de la gran mayoría de las guerras en Colombia se ha llevado a cabo de manera ciega, sin haber resuelto las causas de las mismas a través de todo un proceso de amnistías que se repite a lo largo de la historia y al final de cada conflicto. Estas amnistías tienen en el país andino una doble significación, paradójica y contrapuesta. Por una parte, pueden indicar una forma de reconocimiento tardío de los rebeldes (89). Por la otra, se reduce a mero objeto de trueque en el que se ofrece la libertad, por parte de las

fuerzas estatales, a cambio del silencio y la rendición de un grupo que ha luchado por una causa legítima. En este sentido último, la consecuencia sería la aportación de la versión de los vencidos al discurso histórico nacional. Con esta práctica se llevaría a cabo una forma de contramemoria (84). Como el propio Sánchez indica a este respecto:

Sobre los intereses de unos y la vergüenza de los otros se sella el pacto del olvido más que del perdón, como lo practicaron los griegos para superar las rivalidades entre las ciudades. Memoria prohibida, nadie reclama un monumento a las víctimas, no hay héroes a los cuales erigirles una estatua. Puesto que no se trata de una muerte voluntaria por una causa encomiable, no hay cómo dotarla de sentido, ni para los muertos, ni para los sobrevivientes. Las dimensiones espaciales y de tiempo de la memoria son suprimidas. Nadie puede construir un discurso que la justifique. Se ha impuesto la visión de los vencedores. La amnistía coadyuva a su tarea (84).

A partir de aquí, trataríamos, pues, de restringir las interpretaciones más generalistas sobre la violencia en cuanto a esta temática, así como aquellas con sentido universal para dejar paso a lo concreto, a cada una de las historias particulares, a cada una de las voces oprimidas, y a cada uno de los universos personales sesgados por el sufrimiento o por el despojo de su identidad. Equiparar la violencia con el rastreo de la memoria y llevar a cabo una resemantización del recuerdo de la vida de los protagonistas que han padecido de alguna manera las consecuencias del conflicto armado, podría ser el primer paso para la constitución de una nueva imagen del país, más abierta y polivalente que la hasta ahora elaborada (Verón Ospina, 2011).

Candau en su obra ya citada *Antropología de la memoria* indica que es precisamente la existencia del lenguaje y una conciencia de orden superior, aquello que distingue nuestra memoria de la de los animales. La capacidad de conceptualizar, simbolizar y, por tanto, comunicar semánticamente una determinada experiencia o una interpretación del pasado permite al hombre tener conciencia sobre su capacidad memorística y, por tanto, actuar en función de ella, bien para reivindicarla o bien para todo lo contrario (16). Esta capacidad de concreción y simbolización ha dado lugar a la escritura y a la utilización de ésta al servicio de la identidad, ya sea del presente, del pasado o, incluso, del futuro. De esta manera, con el paso del tiempo, se han ido creando, mejorando y perfeccionando diferentes canales discursivos encaminados a perpetuar la memoria. La historiografía oficial y su discurso es uno de ellos, sin embargo, se constituye como una característica propia de ésta la exclusión de las voces de los vencidos y la expresión de discursos marginales y minoritarios.

Si nos referimos a la Historia oficial de Colombia observamos como ésta, alejada de los discursos silenciados de los vencidos, aparece reproducida

por los vencedores, por las fuerzas estatales que han contado los eventos más relevantes según sus propios intereses, silenciando, invisibilizando y excluyendo a los sectores minoritarios, débiles y marginales de su sociedad. Han sido los episodios más sangrientos de la historia del país, aquellos que, de manera más evidente, han sucumbido a esta modificación de la realidad en favor del beneficio de los poderosos. Así, la Masacre de las Bananeras –quizá el caso más emblemático y paradigmático en este sentido, en el que las cifras oscilaban entre los ocho o nueve muertos, según informaciones del gobierno, y las más de tres mil víctimas según las versiones no oficiales– marca un hito en esta cuestión que se ve continuado con otros eventos de semejante índole, como pudo ser la muerte de Gaitán, cuyos asesinos intelectuales siguen aún en el anonimato; o el exterminio perpetrado en la toma del Palacio de Justicia, el cual presenta reconstrucciones parciales sobre los protagonistas y responsables de la masacre. Generalmente, existen versiones tendenciosas, tanto de uno como de otro bando, en cuanto a los diferentes procesos de tregua y diálogo entre el Estado y las guerrillas, concretamente en la que tuvo lugar durante el gobierno de Belisario Betancur o en la posterior, durante el gobierno de Pastrana en San Vicente del Caguán. La inflexibilidad de ambas partes, entre otras situaciones, ha fomentado el enquistamiento del conflicto armado en Colombia, el consecuente crecimiento de la impunidad para los culpables en muchos aspectos, y la metamorfosis constante de los males del país a través de décadas, pues, como dijera William Ospina emulando la máxima física, «las guerras colombianas no se crean ni se destruyen, sólo se transforman». De la misma manera, en multitud de ocasiones, las reconstrucciones sobre la nación han dejado fuera, tanto las experiencias, como las voces de los sectores minoritarios de la población. Mujeres, pobres, desplazados, se han visto, por tanto, despojados de su identidad. Ha sido a través de la escritura, bien de la de ellos mismos, o bien ofreciendo su voz a los nuevos cronistas, la manera en la que han logrado acercarse de nuevo tímidamente a ella, logrando paralelamente una identidad más completa, fiel y homogénea de la totalidad de la nación.

Resumiendo, corroboramos la necesidad de construir la identidad histórica, social y cultural de Colombia, el devenir y el desarrollo del país, no sólo por medio de la supremacía y hegemonía del discurso oficial, sino a través de la semántica que desprende el concepto de memoria, es decir, a través de la unión de la experiencia individual, concreta e irreplicable, de sujetos de grupos sociales diferentes, pues citando a Homi Bhabha, la «realidad social» debe de ser inscrita en los «discursos nacionalistas» de la misma manera en la que «el discurso nacionalista lo constituyen los submundos de una nación» (Bhabha, 1990).

## Formas textuales al servicio de la recuperación de la memoria

Ante esta realidad, concretamente en el ámbito de la historia colombiana, se ha procedido desde diferentes focos a una resemantización de los procesos históricos desde varias perspectivas y diferentes tipos textuales. Aquí presentamos al testimonio y sus variantes (diario, autobiografía, historias de vida, reportaje documental, narrativa testimonial) como la modalidad textual más propicia para ello. De esta manera, y siguiendo la tesis principal de la disertación de Carolyn Hutchinson titulada *Body, Voice, Memory: Modern Latin American Women's* (2011) el testimonio no sería entendido por nosotros como un género o subgénero literario, sino más bien como una modalidad textual y discursiva adaptable a la mayor parte de los géneros, entre los que se encuentra la narrativa de ficción, que tanta importancia ha tenido en este sentido en las letras colombianas, específicamente, en relación con la literatura femenina.

En las últimas décadas, todo un caudal literario ha brotado de las plumas de grupos sociales partícipes del conflicto que han luchado para incorporarse en el marco oficial de los discursos históricos, políticos, sociales y culturales de la nación. Narrativa, lírica y teatro han constituido formas de expresión sobre las consecuencias del conflicto desde la Guerra de los Mil Días, adecuadas a la problemática de dichos sectores de población necesitados de resignificar el desarrollo de los acontecimientos. Sin embargo, la mayor parte de las voces que han tratado de incluir sus perspectivas personales al tronco común de los acontecimientos, han visto en las narrativas de la memoria, es decir, el testimonio y sus variantes, los moldes de escritura más adecuados por sus características, para reproducir versiones históricas de resistencia ante los discursos oficiales. La flexibilidad que ofrece este tipo de géneros, teóricamente más factuales, en términos de Genette (1993), que ficcionales, escritos en primera persona y utilizando como ingrediente básico la representación inmediata de los hechos en detrimento, por lo general, de un uso excesivo de recursos estéticos, hace de éstos un instrumento muy válido para la expresión de ciertos sujetos que tratan de inscribir sus experiencias como medio de resemantizar el acontecimiento y de definirse a sí mismos ante el mundo. En este sentido, y siguiendo a George Yúdice, el testimonio, haciéndolo extensivo a todas las narrativas de la memoria, tiene el potencial de llevar a cabo una función social democratizadora, solidaria (Yúdice, 1999) y, nosotros añadimos, liberalizadora de injusticias, opresiones y/o actuaciones personales derivadas de las consecuencias de un sistema político en conflicto. Estas narrativas presentan una forma de creación literaria de la alteridad. Sería una literatura «otra», diferente a la canónica y situada fuera de los márgenes del discurso literario tradicional, «dispersa», «descentrada» y a caballo entre lo escrito y lo oral (López

Baquero, 2012: 30). La finalidad fundamental, y la pretensión máxima de los que la utilizan, se basa en la necesidad de hacer nacer una nueva línea discursiva que camina paralela al canon preestablecido por las figuras hegemónicas de poder. De esta manera, y volviendo a la mujer colombiana, no es de extrañar que participantes en las guerras, y en los movimientos subversivos, víctimas de la violencia y escritores interesados en reproducir las consecuencias del conflicto, hayan acudido a estos formatos discursivos para reproducir vivencias y reflexionar acerca de sus identidades.

El género testimonial es un tipo de discurso característico especialmente de América Latina. Renato Prada Oropeza, uno de los críticos más relevantes en cuanto a la sistematización y estudio del género testimonial, sitúa el antecedente más remoto de éste en las Crónicas de Indias. Este dato viene a reforzar la hipótesis de que la historia de los pueblos latinoamericanos ha propiciado la aparición de un género que se adapta a la perfección a las vicisitudes históricas, políticas y sociales del continente. Un género propio y eminentemente latinoamericano. Desde el momento en el que salen a la luz los primeros testimonios, van a surgir una gran cantidad de círculos críticos de ambos lados del Océano que van a interesarse por el tema, por lo novedoso y lo exótico del mismo. Sin embargo, no es hasta el inicio del declive del género cuando comienzan a aparecer estudios críticos importantes de investigación que vienen a sistematizar la naturaleza del nuevo formato. Es en la década de los noventa cuando el testimonio, motivado por el convulso contexto sociopolítico latinoamericano, marcado por luchas y revoluciones, ante dictaduras y gobiernos fuertes, contó con mayor auge. En el siglo veintiuno, ha sido el rótulo «testimonio» el que parece haber envejecido en favor de otras formas de denominación genérica. Sin embargo, los rasgos que lo definen no sólo continúan vigentes en el interior de otras formas de representación, sino que, a modo de metátesis, han ido desarrollándose de forma, si cabe, más vigorosa, en la mayor parte de los productos literarios que encontramos en el mercado editorial. A pesar de que desde el momento de su aparición, el testimonio y sus variantes fueron géneros infravalorados y desprestigiados por gran parte de la crítica y de los intelectuales, —en primer lugar, por escaparse de los límites del discurso literario tradicional, y en segundo lugar, porque su pretensión estaba directamente encaminada a incurrir en temáticas incómodas para el sistema—, hoy día el panorama literario se engarza en el seno de las narrativas del «yo». Éstas parecen haber conquistado los intereses de autores, lectores, críticos y casas editoriales, que participan de la proliferación, cada vez más, de productos literarios, tales como epistolarios, autobiografías, diarios y, la, tan en boga, novela autoficcional, en los que el autor y su experiencia, así como la sensación de inmediatez y veracidad, ocupan el primer plano. Estas características hacen que, tanto ahora, como en la primera oleada de aparición de testimonios en el sentido

tradicional, las mencionadas manifestaciones textuales fueran consumidas por parcelas sociales bastante amplias y diferentes entre sí, desde aquellas más trasgresoras, hasta los sectores más tradicionales de poder (Restrepo, 2009: 104).

Si la literatura tiende a emerger como un reflejo de la realidad social en la que se forma, no es extraño, por tanto, que un contexto de profundos conflictos históricos, sociales y políticos, de crisis de todo tipo, de dictaduras, gobiernos militares, y de grupos guerrilleros revolucionarios, segregue todo un caudal de textos encaminados a plasmar y a «dar testimonio» de todos estos movimientos opresores que atentan directamente contra los derechos humanos (García, 2003: 19-20). Se convierte, por tanto, en un discurso por parte de los grupos reprimidos y afectados por estos duros sistemas de gobierno que, ante la experiencia de ver su idiosincrasia distorsionada y su esencia desvirtuada, tratan de ofrecer una nueva visión de lo que para ellos ha sido su historia, como parte de la Historia, y de llevar a cabo un desmonte de los criterios colonizadores que se han asociado a su cultura y a la violencia que la azota. Contarían con un elemento ya no solo de representación de su lucha sino también «con un medio y hasta un modelo para éstas» utilizando palabras de John Beverley. Precisamente, éste último, en la introducción al número 18 de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* dedicada al testimonio, presenta a esta modalidad discursiva como una necesidad del sujeto subalterno de mostrar al mundo su verdad a través de un nuevo tipo de texto que trata de entender la dialéctica establecida entre «opresores y oprimidos, clases dominantes y subordinadas, metrópolis y colonia, centro y periferia, Primer y Tercer Mundo» (Beverley, 1992: 8).

Muchos son y muy discutidos los rasgos definitorios de las narrativas de la memoria y, concretamente, del testimonio. A caballo entre el periodismo, el discurso de la historia, la antropología y la literatura, hace frontera con géneros como la biografía, la autobiografía o las historias de vida. De esta manera, teniendo en cuenta tanto la cantidad de formas a la hora de denominarlo, como la diversidad de sus muchas variantes<sup>9</sup>, podemos considerar como la principal de sus características el maridaje que se produce entre un sujeto oprimido, en gran parte de los casos, iletrado, y entre un intelectual. Éste último, llevando a cabo un acto de solidaridad, se interesa por la historia personal del sujeto que ha sido tiranizado de algún modo y le ofrece su ayuda y sus conocimientos para dar forma a sus vivencias, de manera que éstas puedan adquirir voz, firmeza y autoridad. Esta historia, actuando metonímicamente<sup>10</sup>, pasaría a

---

<sup>9</sup> Testimonio, novela de la no-ficción, historias de vida, biografías, autobiografías, textos memorialísticos, reportajes, textos mixtos, entre otros.

<sup>10</sup> La mayor parte de los críticos que basan sus investigaciones en el estudio del testimonio, haciendo uso de manera ilustrativa de la definición que esta figura retórica presenta –la



representar no solamente al sujeto que presta sus vivencias, sino a todo un grupo social. Por esto, estas narrativas de la memoria vienen a cumplir una pretensión colectiva consistente en deconstruir la historia oficial, llevada a cabo desde un discurso monolítico, y dar paso a otra historia que, en algún momento, pudiera llegar a adquirir la categoría de, como señala Hugo Achúgar, «hegemónica». Este crítico, en su estudio «Historias paralelas/ ejemplares: La historia y la voz del otro», entiende el testimonio como un discurso capaz de «respetar identidades Otras». Esta «Historia alternativa» se haría posible a través de la palabra de los vencidos, de los «excluidos» que, gracias a sus experiencias individuales hacen esfuerzos por acceder al espacio discursivo oficial (Achugar, 1992: 52-62).

Siguiendo la estela iniciada por Rigoberta Menchú y Elisabeth Burgos y de toda la producción testimonial que aparece en América Latina a partir de la segunda mitad de los años sesenta, vemos cómo van apareciendo en el contexto colombiano toda una serie de intelectuales y de textos con estas características narrativas que presentan la finalidad fundamental de abrir paso a las voces reprimidas por el contexto de violencia. Es en los albores del presente siglo cuando comienzan a publicarse testimonios femeninos con el objetivo de contar el dolor ante situaciones traumáticas. Lucía Ortiz, una de las críticas que más esfuerzos ha dedicado al estudio del testimonio en Colombia, concretamente, desde su reverso femenino, indica que éste ha cumplido características específicas con respecto a otras naciones en las que, y siguiendo sobre todo la teorización de Marc Zimmerman, la función esencial era la de expresar la voz de los grupos sociales desfavorecidos en las luchas revolucionarias (Ortiz, 2000: 340). En Colombia, el testimonio se adapta a las necesidades de la complejidad del conflicto armado. De esta manera, no sólo sirve como cauce de expresión a los grupos sociales reprimidos por la violencia, sino que, como característica concreta de este ámbito, actúa también como soporte de la voz de los guerrilleros, paramilitares en menor medida y, sobre todo, como soporte de las experiencias de las víctimas. Si el «boom» testimonial tiene lugar en América Latina a partir de los años setenta aproximadamente, en Colombia, la era del testigo, comienza dos décadas más tarde (Ortiz, 1997). Es en la época de los noventa cuando la narración de la historia y de los hechos acaecidos comienza a contar con un punto de vista diferente y fragmentario. Como indica el historiador Gonzalo Sánchez, hay toda una explosión de testimonios que irrumpen en el panorama con tremenda fuerza, con la finalidad de democratizar el relato de la historia. En los años noventa los protagonistas fueron los «actores armados» sobre todo los guerrilleros y los exguerrilleros, y

---

parte por el todo—, se refieren al término «metonimia» para hacer referencia al carácter de colectividad de la que se caracteriza esta forma discursiva.

más concretamente, las mujeres participantes en las guerras. En el siglo veintiuno son las víctimas, concretamente, los secuestrados, aquellos que de manera más evidente se han pronunciado en este sentido (Sánchez Gómez, 2011: 71). Sin embargo, en el panorama colombiano no puede decirse que contemos con un caso emblemático testimonial, como pueda ocurrir en Cuba, con la *Biografía de un Cimarrón* de Miguel Barnet, en Guatemala con *Mi nombre es Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* de Elisabeth Burgos Debray, o figuras como Rodolfo Walsh, Elena Poniatowska, Domitila Barrios. En Colombia no existió un texto representativo o paradigmático por las particularidades del conflicto armado y la complejidad de la realidad social que éste proyecta, lo que ha llevado incluso a pensar que se trata de un formato textual inexistente.

Otra de las características específicas del testimonio en Colombia es que éste no puede ser adaptado a la terminología tradicional de informante y destinatario, a la vez que no puede aplicársele a las voces narradoras la categoría de sujeto subalterno pues la función del intelectual intermediario no actúa como elemento letrado de cultura que prestigia a una determinada voz, ya que las experiencias narradas, en la inmensa mayoría de los casos, provienen de sujetos académicamente formados y con un alto grado de nivel ideológico. La labor del intermediario es, aquí, por tanto, la de legitimar, desde una posición más neutral, la voz de sujetos afectados por la violencia, así como trazar un enfoque determinado, una perspectiva particular, de aquello que se está narrando. El resultado es la creación de un producto literario dialógico en el que confluyen las experiencias de dos sujetos que expresan, de manera explícita por el informante, y de forma más soterrada por parte del mediador, dos experiencias vitales y ópticas diversas ante una misma realidad. Delimitar y perfilar las características del género testimonial, así como ofrecer una definición del mismo, se traduce en una ardua y compleja tarea si tenemos en cuenta que el principal rasgo definitorio del género es la vasta heterogeneidad que presentan sus formas. Inestable, resbaladizo, colindante, fronterizo, híbrido, difuso, son algunos de los términos con los que la mayor parte de los críticos se han referido al testimonio a la hora de escribir sus estudios sobre el género. Es inestable, tanto por la naturaleza de su temática variable y dispar, como por el lugar en el que se sitúa dentro de canon teórico literario. Carece de género y, a la vez, participa de muchos (Hutchinson, 2011). Es también resbaladizo y de complicada sistematización por el mapa conceptual que se desprende de su análisis. Alejandra Restrepo afirma que el testimonio «franqueó los límites de las distintas disciplinas sociales y géneros literarios e involucró categorías densas, también fronterizas, entre ellas las de sujeto sociopolítico, identidad, memoria y praxis política». Parece obvio admitir que el testimonio se configura como un medio eficaz para publicitar y defender las motivaciones de los movimientos revolucionarios

y liberacionistas (Restrepo, 2009: 101-104). Lo que sí es evidente es que, como mencionamos anteriormente, muchas de las víctimas y victimarios del conflicto armado –y de manera más concreta las mujeres– se acogen a este tipo de discurso para perpetuar su memoria y contar sus experiencias directas o indirectas con respecto a las atrocidades propias de esta guerra. Nace, así, un grupo de obras en Colombia que suponen la aglutinación de un gran número de voces y experiencias personales, generalmente oprimidas por la violencia, que llegan al lector de diversas maneras, bien de manera autobiográfica, o bien a partir de la elaboración de las mismas por un académico, un literato o un intelectual<sup>11</sup>.

Ya desde el inicio de la narrativa de la violencia en Colombia encontramos una gran presencia del componente testimonial. En *La vorágine*, que se presenta como la obra primigenia en este sentido, José Eustasio Rivera ya nos introduce la voz de Arturo Cova como testigo de esa violencia desmesurada vivida en la selva. De la misma manera, en el ciclo de *La Violencia* también encontramos un sinfín de novelas que contienen la característica de las voces-testimonio como estrategia de dotar al relato de veracidad inmediata. Sin embargo, los primeros grandes representantes del testimonio colombiano son Arturo Alape<sup>12</sup> y Alfredo Molano<sup>13</sup>, autores influyentes de la esfera política y social que se constituyen como los grandes referentes de los testimonios femeninos. Estos intelectuales, que comienzan a publicar sus obras a principios de los años setenta, son el germen de toda una tradición literaria que se extiende hasta la actualidad. Sus obras, siempre en esta línea, aportan una nueva perspectiva, sobre todo, desde los sectores golpeados de la guerra colombiana y los entresijos de la misma, desde *La Violencia* hasta el narcotráfico. De gran relevancia es, asimismo, la figura de Germán Castro Caycedo. Antropólogo, periodista y escritor, es uno de los cronistas sociales de la violencia más importantes del panorama político-periodístico colombiano que incluso se vio azotado por la realidad del secuestro a manos del M-19. Destaca su obra *Colombia amarga*, una recopilación de historias de vida de sujetos afectados por la crudeza de la realidad social en los recovecos más recónditos de la geografía del país.

Las escritoras colombianas que tratan la violencia en sus textos, amoldan los testimonios a diversos formatos que presentan «diferentes grados de espontaneidad» (Bourdieu, 1985), ante lo narrado, y que

---

<sup>11</sup> Para una clasificación sobre la producción textual testimonial femenina en Colombia véase Sánchez-Blake (2010), Robledo (2005) y Ortiz (2000).

<sup>12</sup> Con sus obras *La paz, la violencia: testigos de excepción* (1985), *Mirando al final del alba* (1998), *Noche de pájaros* (1984), *Tirofijo: Las vidas de Pedro Antonio Marín, Manuel Marulanda Vélez* (1989) y *Sangre Ajena* (2000).

<sup>13</sup> Con sus obras *Los años en tropel* (1985), *Trochas y fusiles* (1994), *Desterrados, crónicas del desarraigo* (2001), entre algunas de las más representativas.

modulan ligeramente el sentido de sus intervenciones. Así encontramos reportajes periodísticos, «historias de vida», en los que una intelectual determinada, periodista por lo general, escribe la historia y la experiencia de una de estas víctimas; autobiografías, en las que la autora coincide con la protagonista; y las novelas testimoniales, en las que el testimonio en cuestión se diluye entre las fauces de la ficción. Son muchos los reportajes testimoniales, como los define Elvira Sánchez-Blake (2010), que aparecen en el terreno editorial. Éstos son fundamentalmente *Siembra vientos y recogerás tempestades* de Patricia Lara; *Historia de una traición* de Laura Restrepo, *Las guerras de la paz* y *Noches de humo* de Olga Behar. No obstante, anticipamos ya aquí la gran controversia en la clasificación de estas variantes del testimonio, pues, por poner un ejemplo, esta última obra es catalogada por Lucía Ortiz como novela testimonial (Ortiz, 2000: 342), mientras por otros críticos es considerada como reportaje (Sánchez-Blake, 2012).

La mujer ha contado, también, con gran representación, a través de las llamadas «historias de vida». Éstas pueden considerarse como un género a caballo entre el periodismo y la literatura. Con rasgos definitorios propios de la entrevista y el reportaje se caracterizan por mostrar a través de pocas páginas, por lo general, un episodio o aspecto concreto de la vida de un personaje o protagonista, que ve la luz a través de la mediación de un periodista que se encarga de trasvasar la historia del canal oral al canal escrito, así como de ofrecer un desarrollo de la misma a través de una estructura y un formato previamente estudiados y establecidos. Esta variante discursiva ha sido llevada a cabo de manera bastante fluida en las últimas décadas, momento de gran eferescencia del conflicto armado colombiano. Se trata de un cauce muy propicio para expresar una historia personal de manera concisa, ágil y directa, así que escritores como Alonso Salazar<sup>14</sup> con *Mujeres de fuego*, Elvira Sánchez-Blake con *Patria se escribe con Sangre*, Patricia Lara con *Las mujeres en la guerra*, Silvia Galvis con *Vida Mía* o Constanza Ardila con *Guerreros ciegos. El conflicto armado en Colombia*, han hecho uso del mismo para dar lugar a una nueva representación de la manera en la que las mujeres colombianas sufren en su cuerpo la experiencia de la violencia.

Es de sobra sabida la dificultad que sienten personas golpeadas por una situación de violencia ante la narración de los acontecimientos. El trauma conlleva desorden y grietas en la continuidad del relato. De esta manera, vemos cómo la participación de las intelectuales en estas obras contribuye a la superación del silencio ante la imposibilidad de la palabra después del acontecimiento. Su papel, que se constituye como «oyente

---

<sup>14</sup> Es uno de los pocos intelectuales masculinos que han ofrecido su obra como espacio de expresión de la voz femenina.

empático» en palabras de Jelin (2001, 85), consiste en el hecho de actuar de mediadoras con sus informantes, las cuales, a pesar de constituir en sí mismas historias individuales, hacen referencia con su experiencia a toda una colectividad, lo que les permite, a ambas partes, constituir un símbolo y ejemplo de un determinado grupo social.

Como escribe Navia Velasco en su obra *Guerra y Paz en Colombia*, las mujeres en Colombia se han ido haciendo progresivamente dueñas de sus propias palabras. De ofrecer a otros intelectuales sus voces, pasaron a auto-escucharse, auto-comprenderse, a reescribirse y finalmente, a hacer suyas sus experiencias. El resultado es la creación de textos autobiográficos, cuya denominación, por la hibridez de sus formas, oscila entre la autobiografía, las memorias y los autorretratos (55-56). En este sentido, si existe otro género en el que las guerrilleras colombianas, y también algunas de las víctimas, han encontrado amparo para poder expresar sus experiencias, éste es sin duda la autobiografía. Este ejercicio escritural que permite el análisis, valoración y retrospectiva de las experiencias contadas (Arriaga Florez, 2001: 63), es un género de clasificación resbaladiza entre muchos sectores de la crítica literaria, ya que los más puristas rechazan su pertenencia a considerarlo como «literatura». Sin embargo, en el caso que nos concierne, los textos autobiográficos, ofrecen una información esencial para la reconstrucción del ideario del conflicto, así como el viraje de ciertos actores hacia sujetos de paz. Desde nuestra perspectiva esta modalidad discursiva da lugar a la ficcionalización –y, por tanto, transformación en literatura– de los hechos personales y de la experiencia de quien escribe.

En el año 2000 se publicaron dos textos de enorme importancia en este sentido. Se trata de dos autobiografías que se constituyen como documentos fundacionales a la hora de entender, escuchar y reconocer la visión de dos mujeres como participantes directas del conflicto colombiano, «son por tanto testimonios directos desde el corazón de la guerra» (Navia Velasco, 2005: 55). Vera Grabe, ex-militante del M-19 reconstruye su testimonio autobiográfico, *Razones de vida*, con la finalidad de presentar el conflicto armado colombiano, su inutilidad y su ineficacia, desde la perspectiva femenina de los acontecimientos. La obra se conforma como un acto de justificación, como un diálogo o una carta destinada a su hija Juanita, en la que expresa las razones de su participación en el conflicto armado, a la vez que narra su paso y hazañas por el grupo revolucionario. Sin embargo, no es la narración de los hechos históricos el aspecto más reseñable del relato, sino que el gran objetivo de Grabe será el acto de auto-escucha al que da lugar, de auto-comprensión ante la decisión de optar por la revolución en detrimento de los cuidados de su hija. Vera Grabe lleva a cabo una «reelaboración de la maternidad» (Robledo, 2002: 5-7) a la vez que narra su historia a través de dos focos de voz, uno público, y externo, a través del

que cuenta su historia en relación con los hechos del M-19, y uno privado e intimista.

Si Vera Grabe constituye su obra como un intento de explicar sus motivaciones revolucionarias ante su hija, María Eugenia Vásquez Perdomo escribe su autobiografía, *Escrito para no morir*, como método de reconstrucción de sus memorias y como mecanismo de afirmación de una identidad que considera perdida en los avatares de la guerra (Navia Velasco, 2005: 62). Vásquez Perdomo, una de las ex integrantes del M-19 más conocidas, no sólo ha cogido el papel y la pluma en aras de escribir un texto en primera persona desde su niñez hasta su desmovilización, sino que también ha prestado su voz a diferentes periodistas e intelectuales que han hecho de su relato secciones imprescindibles en sus respectivos trabajos. Formó parte del robo de la espada de Bolívar, la toma de la Embajada de la República Dominicana, sufre un cruel atentado que casi acaba con su vida, la de su compañero y la del conocido militante del M-19 Antonio Navarro Wolff<sup>15</sup>, y, asiste como espectadora desde Cuba a la Toma del Palacio de Justicia. Le toca asumir la pérdida de la mayor parte de los líderes y compañeros que junto a ella llevaron a cabo la labor del grupo, y, sobre todo, sufre ante el abandono radical de su vida personal por la guerra y lo que para ella supone, posteriormente, sustituir la clandestinidad por la incorporación a la vida civil. Como ocurre con la mayoría de los testimonios femeninos desde la obra de María Martínez de Nisser, va narrando de manera paralela su recorrido por el movimiento guerrillero con su trayectoria personal como mujer. Así, nos hace partícipes de sus embarazos, de las frustraciones que la maternidad le genera y, finalmente, el intento por proyectar su memoria, considerada por ella misma como «hilo que teje la vida».

Pero si hay un sector de la sociedad colombiana que hace uso del formato autobiográfico para narrar su experiencia, éste es, sin lugar a dudas, el de los secuestrados. El más sonado ha sido el llevado a cabo por parte de la ex-candidata a la presidencia Ingrid Betancourt *No hay silencio que no termine* (2010), en el que cuenta detalladamente las penurias sufridas durante los más de siete años que duró su cautiverio, así como su liberación por parte de la Operación Jaque, llevada a cabo por medio de una gran labor de inteligencia por parte del gobierno colombiano. Muchos de los líderes políticos que acompañaron a Ingrid Betancourt en su peregrinaje por las selvas colombianas también publican su testimonio, como es el caso de Clara Rojas con *Cautiva*, o de John Frank Pinchao, policía colombiano secuestrado por las FARC. Pinchao, el único de los secuestrados que consiguió escapar, es coautor de *Mi fuga hacia la libertad* en el que relata sus días de cautiverio y su huida del campamento. Destacan asimismo

---

<sup>15</sup> Quien también, junto con Juan Carlos Iragorri, también escribe su testimonio sobre lo acontecido, titulado *Mi guerra es la paz* (2004).

los textos autobiográficos de Óscar Tulio Lizcano, *Años en silencio*, el de los tres contratistas estadounidenses Keith Stansell, Tom Howes y Marc Gonzalves titulado, *Out of Captivity*. Darío Arizmendi y Luis Eladio Pérez, político que establece un fuerte lazo de amistad con Ingrid Betancourt durante el secuestro, publican una obra titulada *7 años de secuestro por las FARC* (2008). La enorme cobertura mediática a nivel mundial que tuvo el secuestro de la ex-senadora ha hecho que el grueso de estos textos haya alcanzado niveles altos de ventas llegando, muchos de ellos, a la categoría de *best-sellers*, tanto en Colombia como en el extranjero. Como indica María Helena Rueda en su obra *La violencia y sus huellas*, la diferencia fundamental entre este tipo de textos y el de los testimonios de víctimas y victimarios recae en que, al ser sujetos conocidos por la opinión pública, no ocultan su identidad detrás de pseudónimos, sino que, al contrario, la explicitan y la reafirman a través de la narración detallada de múltiples experiencias traumáticas y de supervivencia (Rueda, 2011: 129-131). Éste último es, también, el motivo de su éxito comercial.

## Memoria y ficción. La narrativa testimonial

*En lugar de pretender establecer la versión absoluta y definitiva de nuestras realidades pasadas y presentes [...] la vocación historiadora del narrador se recicla en una deliberada coquetería con lo ficticio, con lo mítico, con lo subjetivo, con lo pecaminosamente personal.*

Ana Lydia Vega

Uno de los elementos más relevantes de este ensayo se centra concretamente en la relación directa del testimonio y la novela; entre el género testimonial, propiamente dicho, y el género literario. Es cierto que la mayor parte de los críticos se han posicionado teóricamente con respecto a esta terminología. Renato Prada Oropeza, por ejemplo, considera que el testimonio es un tipo de discurso que formaría parte de la literatura. Opuestas a esta afirmación estarían Valquiria Wey y Beatriz Sarlo. Alejandra Restrepo, sin embargo, considera que subgéneros como la novela histórica o la novela testimonial, basados y elaborados a través de textos orales y testimonios, complican mucho más la denominación del género y la adscripción del mismo a la literatura (Restrepo, 2009: 113) ¿Por qué resulta tan complejo clasificar el testimonio y la literatura? La respuesta a esta pregunta sería, fundamentalmente, el hecho de que, en este tipo de narrativa híbrida, entran en juego el discurso escrito, desde siempre

asociado con la literatura y la historia, y el discurso oral. Es totalmente novedosa la aparición o la combinación de la oralidad y la escritura en un mismo texto.

Cuando pensamos en la narrativa femenina en Colombia podemos observar, por una parte, en el enterramiento que en la mayor parte de los cánones tradicionales hay de este tipo de producción literaria. Desde el punto de vista editorial, el grueso de las escritoras se ha visto sometido a grandes problemas tanto editoriales como de posterior difusión y conservación de sus trabajos. Por otra parte, observamos la manera en la que estas escritoras construyen con la escritura de sus novelas una combinación de historia, testimonio y ficción; elementos que vienen a crear una herramienta combativa al servicio de la representación y la denuncia de las guerras, los conflictos políticos y sociales, siempre presentándolos a través de la perspectiva de los grupos marginales o debilitados por un determinado motivo (Navia Velasco, 2005: 101). Como señala Ángela Robledo en su trabajo «Postmodernas, realistas y vendedoras en el mercado global. ¿Ha muerto la literatura de ficción escrita por mujeres en Colombia?» (2006), la expresión de la violencia a través de la escritura se ha llevado a cabo de muy diversas formas, pero una de las más importantes, surgida a partir de la década de los sesenta, es precisamente la utilización de un discurso híbrido que mucho debe a las características del nuevo periodismo y sus variantes (*The New Journalism*, término popularizado por Tom Wolfe y Truman Capote, con la *Non fiction-novel*), que hacen uso de la literatura y la subjetividad para llegar a la verdad de los hechos (5). En este mismo ensayo, Robledo trabaja sobre tres de las cuatro autoras que tratamos en este ensayo: Laura Restrepo, Silvia Galvis y Patricia Lara. En él se refiere a ellas como escritoras que han recurrido a la investigación histórica como materia prima de sus obras, y a la literatura de la no-ficción como la herramienta clave «que les ha permitido pasar del periodismo a la novela testimonial» (6). La literatura otorga al testimonio o a la historia la posibilidad de trasladarlos a un «campo simbólico» –término de Bourdieu– que se haga más comprensible para el inconsciente colectivo (2).

Hemos podido observar la existencia de un amplio grupo de escritoras que, dentro de los parámetros en los que nos estamos moviendo, comparten una característica común. Se trata de mujeres periodistas que, tras haber trabajado, bien al servicio de la representación de la historia nacional o, bien en la realización de obras testimoniales en las que han llevado a cabo la función de intermediarias, potenciando y legitimando la voz de mujeres partícipes de las guerras de Colombia, en un determinado punto de su carrera han abandonado el periodismo a favor de otro tipo de textos en los que la ficción es el elemento protagonista. Olga Behar, Ana María Jaramillo, Silvia Galvis, Laura Restrepo, Elvira Sánchez-Blake, Patricia Lara y Mary Daza Orozco, entre otras muchas escritoras, han tenido la



particularidad de elaborar textos en los que la historia, la memoria y la ficción han ido apareciendo combinadas a través de múltiples formas y asociaciones, en las que cada uno de estos ingredientes aparece en un grado diverso.

El objetivo del que partimos consiste en resolver la cuestión: ¿Qué aporta el lenguaje ficcional con respecto al lenguaje académico-periodístico? Nuestra sospecha se centra en tres hipótesis fundamentales. La primera de ellas consiste en la creencia de que la simbología que otorga el lenguaje ficcional permite más expresividad e intensidad ante las duras realidades que estas escritoras tratan de evidenciar, relatar y denunciar. La segunda hipótesis nos lleva a pensar que la narrativa de ficción es un cauce de expresión de intelectuales-periodistas que no han encontrado forma de contrastar de manera empírica el material obtenido en sus investigaciones. Así, historias ahogadas o frustradas encuentran en la conversión a la literatura el mejor medio para salir del silencio. La última y más importante hipótesis nos lleva a augurar que la creación de obras literarias permite inscribir el «yo» de una autora determinada, antes periodista, en el marco de aquello que está narrando de forma más evidente. De esta manera, no solamente fomentaría la expresión de las experiencias que, de modo solidario, narra en los textos de carácter testimonial, en los que intensifica la voz de las protagonistas de mujeres reprimidas por la violencia, sino que serían, su propia voz y su propia experiencia de los hechos vividos, aquello que las llevaría a escribir textos ficcionales. La mayor parte de estas escritoras han sido partícipes de los eventos de la historia de Colombia, y de la misma manera han sufrido un profundo sentimiento de alienación en el momento de enfrentarse al corpus histórico oficial de los hechos narrados. De esta manera, al no corresponderse sus vivencias con la escritura hegemónica de los hechos, éstas han propiciado la creación de moldes escriturales que las representara dentro del decurso histórico de los acontecimientos.

Estamos considerando, por tanto, un tipo de literatura que consiste fundamentalmente en la codificación simbólica y ficcional, combinada o no con elementos fantásticos o irreales, de experiencias personales y vivencias de las escritoras a través de un marco histórico real que trasluce una ideología determinada. Trabajamos con textos que ofrecen una hibridez de formas que van desde la historia, hasta la expresión ideológica, pasando por la literatura. La finalidad de novelar estas experiencias o visiones de los hechos determinados es la de intensificar el mensaje, cargarlo de sentido y hacerlo más comprensible y aprehensible para el lector. Dependiendo de las vivencias, la experiencia y la ideología del interlocutor, el mensaje será recibido de una manera o de otra, dando lugar a una gran multiplicidad de sensaciones y significados diferentes.

Desde este punto de vista, otra de las enormes ventajas que el discurso ficcional plantea sobre el periodístico o testimonial es que éste no sólo expresa la verdad del escritor, sino que el mensaje que la literatura plantea viene a cerrarse a través de la lectura particular del receptor determinado y de su visión de los procesos históricos. Como indica Gustavo Mejía «la literatura refleja aquello que el lector proyecta sobre ella» (2000: 16). Es el lector el que acaba concluyendo un sentido final acorde con sus experiencias y vivencias. En este sentido, los textos que aquí presentamos, por la multiplicidad de sentidos que plantean, pueden relacionarse con la teoría de la estética de la recepción desarrollada por Hans Robert Jauss. Aplicaríamos desde este punto de vista una perspectiva dialógica del sentido de los textos, en el que éstos se convierten en un objeto válido de intercambio de preguntas y respuestas.

En este ensayo traemos a colación, concretamente, a cuatro autoras que han producido obras, tanto periodísticas como de ficción –siempre con el elemento testimonial en el núcleo–, que vienen a demostrarnos esta necesidad que sienten de pasar del lenguaje factual, a un lenguaje más efectivo desde el punto de vista de la expresividad. Las novelas que trataremos combinan la ficción, bien con el discurso de la memoria, y, por tanto, con relatos-testimonio, bien con el discurso de la historia en la que estas escritoras se encargan, en la totalidad de los casos, de ofrecer una visión resignificadora de los periodos históricos que tratan en sus obras y que, como corresponde con nuestro objeto de estudio, se relacionan con la historia de la violencia en Colombia. Utilizando la expresión de Iris Zavala, estas escritoras y sus novelas funcionan como bastiones de insumisión en contra de lo canónico y los formatos ideológicos tradicionales, a la vez que se posicionan a favor de la visibilización de sujetos y textos ideológicos, culturales y literarios ignorados, con el objetivo de reestablecer identidades azotadas por la desigualdad (Zavala, 1992).

Si retomamos la teorización de Halbwachs, Pierre Nora y Joël Candau, observamos que la interpretación sobre el papel y la importancia de la Historia y la Memoria funciona de modo diferente según cada uno de estos críticos. Para Joël Candau la historia tendría la función de aclarar lo mejor posible el pasado integral de toda humanidad, así como de revelar las formas de éste. La memoria buscaría instaurarlo, con la finalidad de modelar sus formas. Halbwachs distingue entre memoria histórica, y memoria colectiva, la primera como una representación prestada, aprendida, escrita, pragmática, larga y unificada, y la segunda como producida, vivida, oral, corta y plural. Pierre Nora considera a la historia como perteneciente a todos y a nadie, con vocación de universalidad, que demanda análisis, discurso crítico, explicación de las causas y consecuencias de los hechos acaecidos. La memoria sería una recuperación del pasado «vehiculizada por grupos de gente viva», «abierto a la dialéctica del recuerdo» (Candau,

2006: 56-68). Para el desarrollo de este ensayo, nuestra posición con respecto a estos términos, será la de considerar tanto a la memoria como a la historia, como vehículos destinados a fomentar la conservación, lograr la perpetuación y rescatar del silenciamiento el pasado de los grupos sociales más desfavorecidos, en este caso, golpeados de manera injusta por la violencia política y social colombiana. Llamaremos discurso memorialístico a aquel que está basado en la recuperación de una historia personal, que actúe como voz colectiva de un grupo social y que esté insertado, bien en obras periodístico-testimoniales, o bien en obras de ficción. Asimismo, nos referimos al discurso histórico en aquellos casos en los que se reflejen eventos determinados de la historia de la violencia en Colombia por las autoras que conforman este estudio. En este caso, la recuperación histórica tendrá la función de reevaluar, resignificar y ofrecer un nuevo enfoque del discurso tradicionalista y hegemónico.



## CAPÍTULO II

### **Silvia Galvis. Resignificación histórica y violencia partidista**

Si ya de por sí ha sido difícil resaltar como escritor en Colombia debido al todopoderoso fenómeno de Gabriel García Márquez, considerado por Seymour Menton (1978) como uno de los cuatro grandes planetas que configuran la historia de la literatura nacional, dicha dificultad se triplica si son plumas femeninas aquellas dispuestas a dar difusión a su voz, su experiencia y sus obras, teniendo en cuenta, además, que durante décadas el discurso social, político y literario ha estado, fundamentalmente, dominado por la impronta masculina (Osorio, 2005: 109). En los últimos treinta años, sin embargo, el discurso femenino ha contado con una fuerza especial. Las mujeres, mediante modos diferentes de escritura, estrategias novedosas y formas dispares de manejo de lo literario, se han dedicado a exponer su visión sobre el conflicto histórico y social en el que ellas, sus antepasados, y el resto de su sociedad se han visto envueltos durante toda su existencia. Historiadoras, sociólogas, intelectuales y víctimas han querido contar, denunciar y exponer situaciones opresivas y momentos históricos violentos, desde otra perspectiva. Es, por tanto, erróneo pensar que las mujeres no se han pronunciado en este aspecto, el problema es quizá otro: debido a que este colectivo no ha formado parte de los discursos oficiales de poder, ya que ha pertenecido a un grupo periférico, «diferente» y «alternativo», la voz femenina ha sido ignorada y silenciada en la gran mayoría de los casos por los procesos de canonización, recepción por parte de los sectores especializados, así como por los medios de difusión y divulgación en cuanto a lo que se consideran las «grandes obras» de los «autores más representativos».

La problemática esencial a la que se enfrenta este tipo de producción literaria femenina es que, generalmente, tanto los trabajos críticos, como el mercado editorial, han silenciado a las voces femeninas no incluyéndolas en los programas formativos, en los estudios críticos de alta envergadura y en los cánones oficiales, de la misma manera en la que sí lo hacen con las obras de escritores consagrados (Navia Velasco, 2005: 13). Muchos de los textos escritos por mujeres han permanecido inéditos y otros han contado con ediciones de corto tiraje (Jaramillo, 1991: 180). El gran ejemplo de esta cuestión recae en la sistematización de lo que se denominó ciclo de literatura

de La Violencia, equiparable ésta a grandes producciones discursivas y literarias nacionales como la Literatura de la Revolución Mexicana, o de la Guerra Civil Española. No han sido pocos los intentos por parte de los críticos sobre literatura colombiana de clasificar y sistematizar obras y escritores que han basado sus trabajos de ficción en eventos históricos que marcaron las etapas de la violencia. Autores y novelas sobre la Guerra de los Mil Días, la Masacre de las Bananeras, el Bogotazo; obras que versan sobre el Frente Nacional, la aparición de las Guerrillas, el Narcotráfico y los problemas derivados de éstos, han sido meticulosamente analizados, sistematizados y puestos al servicio de un canon que ha sido proyectado, de manera más o menos consciente, por estudiosos como Augusto Escobar-Mesa (1997), Manuel Antonio Arango (1985), Pablo González Rodas (2003), Óscar Osorio (2005), Bogdan Piotrowski (1988), Laura Restrepo (1976) o Lucila Inés Mena (1978), entre otros. El ciclo de la literatura de La Violencia se considera, en este sentido, como el conjunto de obras que en mayor medida ha otorgado al país de una identidad literaria hasta el momento débil o insuficiente, en comparación con las literaturas de otras naciones vecinas. Colombia, anteriormente a la explosión de la violencia y, por consiguiente, hasta la constitución del canon de novelas al que nos referimos, había destacado por irrupciones fortuitas de obras concretas. En este sentido, Gabriel García Márquez, en su ensayo «La literatura colombiana: un fraude a la nación. Una literatura de hombres cansados», expresaba esta ausencia de un centro neurálgico de la tradición literaria del país, tanto en el terreno de la lírica como de la narrativa de ficción, de la siguiente manera:

Ningún autor colombiano, hasta hoy [1967], tiene una obra robusta, que pueda compararse, apenas, por ejemplo, a la del venezolano Rómulo Gallegos, o a la del chileno Pablo Neruda, o a la del argentino Eduardo Mallea [...] Seis grandes puntos de referencia podrían servir de apoyo para establecer los colosales vacíos de la literatura colombiana. Desde *El carnero*, de Rodríguez Freyre, hasta *María* de Jorge Isaacs, transcurrieron 200 años, y 60 más hasta la aparición de Rafael Pombo y José Asunción Silva, y otros 60 años la de Porfirio Barba Jacob. Una crítica seria, en un país en el cual sólo puede hablarse con justicia de libros sueltos, se habría detenido a esperar a Tomás Carrasquilla, hace 20 años, y aún seguiría esperando [...] La conclusión podría parecer superficial, pero es perfectamente demostrable: sólo los malos novelistas colombianos han escrito más de una novela [...]. Es explicable, por tanto, que la única explosión literaria del legítimo carácter nacional que hemos tenido en nuestra historia —la llamada «Novela de La Violencia»— haya sido un despertar a la realidad del país literariamente frustrado (García Márquez, 1960).

Como podemos ver, no es hasta el asesinato de Gaitán, la aparición de la literatura de La Violencia y la irrupción en el panorama literario

de las obras del propio Nobel de Aracataca, cuándo Colombia comienza a destacar por su literatura, en general, y por su narrativa en particular. Pues bien, volviendo a la narrativa de mujeres, vemos cómo la mayor parte de los intelectuales encargados de teorizar sobre el mencionado ciclo, han olvidado incluir los trabajos de escritoras, para nada carentes de calidad estético-literaria, que se han pronunciado, y que han ofrecido sus esfuerzos a dibujar, denunciar y relatar momentos convulsos de la historia y, en definitiva, a recuperar la memoria política, histórica y cultural del país<sup>1</sup>. Semblanzas biográficas y obras como las de Albalucía Ángel, Marvel Moreno, Fanny Buitrago, Mary Daza Orozco, Flor Romero, Ana María Jaramillo, Rocío Vélez o la poeta Meira Delmar han permanecido, por tanto, desterradas, de la mayoría de los paradigmas tradicionales sobre literatura de la violencia.

Casi todas estas escritoras que presentan un estilo literario novedoso, postmoderno y deconstructivista, destacan por la creación de novelas de una marcada hibridez genérica, en las que el componente histórico y factual, tanto a nivel de acontecimientos de la vida nacional, como de experiencias vitales y personales verídicas, viene a mezclarse con el elemento ficcional y con el literario, propiamente dicho. La trasgresión formal y literaria, como medio de reafirmar la propia identidad trasgresora, da lugar a la creación de productos de gran calidad discursiva, estética y argumental. Resulta extraño, pues, el hecho de que, a pesar de tales logros artísticos y temáticos, estas autoras no hayan sido equiparadas a los escritores sobre la violencia en los cánones establecidos, mucho más, teniendo en cuenta, que en dichos paradigmas sí que aparecen autores con una, reconocida abiertamente por la crítica, calidad técnica deficitaria, y que justifican su presencia por la importancia del mensaje de denuncia y, por tanto, por el alumbramiento de obras que destacan más por su componente sociológico que literario.

Silvia Galvis Ramírez, (Bucaramanga, 1945-2009) representa un gran ejemplo de este silenciamiento. Conocida en Colombia por su trabajo periodístico e histórico, su obra literaria, sin embargo, ha sido apenas divulgada dentro y fuera de las fronteras del país. Se licenció en Ciencias Políticas en la Universidad de los Andes y comenzó a formar parte como periodista del periódico *Vanguardia Liberal*, del que acabó siendo directora en 1989 y en el que fundó el departamento de investigación. Su magnífica labor de indagación y de lucha contra la corrupción reinante en los procesos históricos nacionales la lleva a alcanzar, dos años después de

---

<sup>1</sup> Resulta, cuanto menos, curioso observar cómo Laura Restrepo o Lucila Inés Mena, contribuyen al silencio del discurso femenino sobre la Violencia, no incluyendo en sendos estudios la obra de autoras ya consagradas en el momento como fueron Flor Romero o Albalucía Ángel.

la fundación de dicho departamento, la mención especial por periodismo investigativo del Premio Nacional Simón Bolívar. Destacó sobremanera por las columnas que periódicamente escribía en *Vanguardia Liberal*, *El Espectador* y la revista *Cambio*, consiguiendo de nuevo toparse con el premio Simón Bolívar en 1987, esta vez como mejor columnista del país.

Como historiadora, la ávida pluma de Silvia Galvis comienza a irrumpir en el panorama cultural colombiano gracias a la publicación de sus primeras investigaciones periodísticas sobre algunos de los episodios más turbios de la trayectoria histórica nacional. Es ésta, por tanto, la impronta de sus dos primeros importantes trabajos, realizados en coautoría con el también periodista investigativo Alberto Donadio. *Colombia Nazi*, ve la luz en 1986 y se configura como el resultado de una gran labor de investigaciones en documentos históricos que lleva a cabo con la pretensión fundamental de ofrecer una visión de la infiltración nazi en Colombia durante la Segunda Guerra Mundial a través de la ejecución de una panorámica que presenta las problemáticas político-sociales fundamentales del país en este período.

Dos años más tarde, en 1988, publican *El Jefe Supremo, Rojas Pinilla en la violencia y el poder*, que consiste en una reconstrucción de los episodios más relevantes de Rojas Pinilla y de la dictadura que protagonizó. De manera descarnada y sin tapujos, investigan acerca de los sucesos más controvertidos de dicho personaje histórico que, asimismo, comienza a convertirse en uno de los más tratados en el universo ficcional de la escritora.

Es con su obra *Vida Mía*, publicada en 1993, cuando Silvia Galvis comienza a decantarse por la construcción y la defensa de universos femeninos en aras de reivindicar la participación de la mujer en la trayectoria político-social colombiana. Participando del sentido colectivo de los testimonios individuales, aporta su grano de arena a la conservación de la memoria femenina, a través de la configuración de un compendio de ocho entrevistas periodísticas realizadas a mujeres de aproximadamente la misma generación, con el objetivo de «[tejer] un hilo que [ate] sus propias vidas a la historia de Colombia»<sup>2</sup>. Como la propia autora indica, se trata de dar voz a mujeres que, unas conservando y defendiendo las tradiciones y las estructuras ideológicas; y otras explorando, trasgrediendo y desafiando, se han encargado de unir el itinerario de la condición femenina a la trayectoria de la nación.

---

<sup>2</sup> Las mujeres elegidas por Silvia Galvis para la creación de esta obra son: Vicky Hernández, actriz de teatro, cine y televisión; la hermana Livia, misionera de la comunidad de las Hijas de San Pablo; Leonor Carrasquilla, La Maga, dedicada al esoterismo; Montserrat Ordóñez, escritora y poeta; Luz Marina Zuluaga, Miss universo; Socorro de Jesús Rincón, campesina y empleada del servicio doméstico; Camila Loboguerrero, directora de cine, y Vera Grabe, ex guerrillera y senadora de la Alianza Democrática M-19 (Tomado de la introducción a la obra, pp. 5-7).



Silvia Galvis también ha aportado su contribución a la figura del premio Nobel colombiano. En 1996, después de haber realizado una recopilación de entrevistas y documentos inéditos de la familia del genio de Aracataca, publica *Los García Márquez*, una agrupación de entrevistas precedidas por un prólogo a nueve miembros de la familia García Márquez que ofrecen al público toda una serie de anécdotas relacionadas tanto con las vivencias, como con la obra del escritor. Su labor periodística queda coronada con la selección que de sus columnas de prensa aparece en *De parte de los infieles*, una obra publicada en 2001, con la que se da muestra de la ideología sarcástica y del estilo ácido que caracteriza a la escritura de la autora.

Sin embargo, su producción literaria es la que de manera más especial arrojará luz a la totalidad de su crítica intrépida y a la representación histórica, política, social y cultural que hace de Colombia, pues, a través de sus novelas, Silvia Galvis fragua y cincela los elementos sustanciales que conforman su universo ideológico; los potencia y carga de sentido y escapa de la censura que hay intrínseca en todo trabajo periodístico. Sus obras literarias entran dentro del contexto discursivo de la postmodernidad. Como afirma Isolina Ballesteros en su ensayo «La creación del espacio femenino en la escritura. La tendencia autobiográfica en la novela», y siguiendo a grandes teorizadores de la temática, la postmodernidad se incardina en los presupuestos del sentido de la escritura de corte memorístico al referirse a un fenómeno sociocultural que viene a cuestionar los principios básicos en los que se había fundamentado la teoría moderna. Si ésta última se caracteriza por sus postulados «universalizadores» y «totalizadores», la teoría postmoderna destaca por adoptar posiciones «perspectivistas» o «relativistas» en las que actúa un «sujeto social» y «lingüísticamente fragmentado y descentrado» y en las que el objetivo es la desacralización de los discursos dominantes falocráticos que excluían el protagonismo de la mujer de sus planteamientos y la relegaban a una posición secundaria y pasiva (350-351).

Así, Silvia Galvis, al igual que la mayor parte de las autoras de su tiempo, participaría con sus obras literarias de este tipo de discurso deconstructivo y deslegitimador, pues lleva a cabo toda una serie de estructuras trasgresoras, lenguajes inventados y estrategias narrativas inverosímiles, que tienen la finalidad de subvertir tanto los textos convencionales como la significación de la mujer, ya sea ésta como escritora o como figura literaria. En el caso de la escritora de Bucaramanga, sus novelas están posicionadas en contra de cualquier forma de valor hegemónico u oficial. Es así como marca sus denuncias a las estructuras del país a través de moldes discursivos como lo autobiográfico –modalidad periférica para la crítica–, el reverso femenino de los hechos históricos, el componente melodramático y la inscripción de la cultura de masas, situándose, de este modo, en frente del «clasicismo cultural» vigente. Galvis, de esta manera, entra dentro del grupo de escritoras

colombianas que, ante la imperiosa necesidad de acabar con el destino de «opresión, manipulación e injusticia» al que se ven sometidas las mujeres (Rozo-Moorhouse, 1995: 5) tratan de romper radicalmente con el punto de vista oficial y hegemónico de la historia del país y articular un discurso alternativo. Por esta razón, escribe novelas históricas en las que priman textos mordaces, hábiles y siempre enfocados a la búsqueda de una verdad que resulta, en la mayoría de los casos, molesta para el sistema. La tesis fundamental de la que partimos consiste en señalar tres ingredientes esenciales de los que Silvia Galvis hace uso en su literatura: una crítica incisiva de la historia y la política de su país que no le es difícil debido a su labor de periodista investigativa; el fuerte homenaje a la memoria del sector femenino que articula la totalidad de sus obras –con lo que podemos catalogarla como una de las grandes representantes colombianas de las narrativas memorísticas femeninas–; y, por último, la combinación magistral en su escritura entre la ficción y lo factual, entre la historia y la literatura.

Su debut en cuanto a la publicación de textos de ficción viene de la mano de su obra *¡Viva Cristo Rey!*, publicada en 1991; una novela histórica de trasfondo feminista que reproduce el período de enfrentamientos fratricidas entre liberales y conservadores propios del período posterior a la guerra de los Mil Días y que se corresponde con el ciclo de la novela de la Violencia. *Sabor a Mí*, que ve la luz en 1994, es su segunda obra de ficción. Resulta especialmente interesante ya que Silvia Galvis articula la obra a través de un metadiscurso en el que aplica los principios teóricos propios de la escritura femenina. Se trata de una novela de formación cuyas estructuras básicas están dominadas por la presencia de las mujeres que protagonizan el relato.

Silvia Galvis es una autora que, también, ha realizado una incursión en el mundo del teatro. De esta manera, aparece en 1997 *De la caída de un ángel puro por culpa de un beso apasionado*, una obra de poca acogida entre la crítica en la que aparece la propia Silvia, La Autora, como uno de los personajes. Tras la aparición de un Dios mujer, y a través de una cascada de humor, se repiten los símbolos de lo que para ella son sus principios esenciales, es decir, la neutralización de las desigualdades y la liberación de fanatismos y doctrinas que acaban apresando y coaccionando a la sociedad.

Pero no es hasta el año 2002 el momento en el que ve la luz el proyecto más ambicioso de Silvia Galvis y considerado por muchos como su obra maestra. 888 páginas dan forma a su segunda novela histórica *Soledad, conspiraciones y suspiros*, un trabajo que, aun reproduciendo la biografía del controvertido presidente colombiano Rafael Núñez, se centra en la figura de su esposa, Soledad Román. A través de las páginas que lo

conforman cuestiona la trayectoria política de Núñez y el protagonismo en ésta de su compañera. Como indica Helena Araújo «a la vez construida como relato ficcional y dotada de rigor historiográfico, esta obra de Silvia Galvis concierne una versión y una interpretación del pasado colombiano». Focalizada en un personaje político de la dimensión de Rafael Núñez, aspira a una valoración revisionista a partir de la influencia que en su itinerario de estadista tuviera Soledad Román (Araújo, 2006: 159).

En 2006 participa de la representación del narcotráfico con la publicación de *La mujer que sabía demasiado*, una novela negra, basada en el proceso 8.000, en la que se investiga acerca del asesinato de una explosiva mujer que simboliza a Monita Retrechera. En esta obra, Silvia Galvis traza las relaciones entre el inframundo propio de los círculos de la droga y la corrupción que, por la influencia de éstos, sufren los altos cargos del Estado.

Su última creación es publicada de manera póstuma. En 2009 aparece *Un mal asunto*, una novela de tono policíaco que toca las fibras de *Crónica de una muerte anunciada* en la que se investiga acerca del asesinato de una parlamentaria cuya autoría intelectual corre a cargo de su propia hermana. En ella se siguen manteniendo firmes las dotes narrativas de la escritora santandereana en cuanto a la efectiva combinación de la realidad y la ficción.

## Revisión y reconstrucción del discurso histórico colombiano en *Sabor a mí*

En 1994 aparece en el mercado, como hemos mencionado, su segunda novela, *Sabor a mí*. Ésta aglutina la totalidad de características estilísticas y temáticas de la autora y podría ser leída como el complemento intimista y doméstico de *¡Viva Cristo Rey!* publicada cuatro años antes. En ambas obras aparece inserto de manera fehaciente el interés de Silvia Galvis por preservar y proyectar hacia el futuro la memoria histórica del país, la presencia metaficcional de la escritura femenina como forma de reafirmarse ante un mundo desigual, y la crítica hacia la educación religiosa. Sin embargo, si en la primera relata la violencia en Colombia y la conformación del movimiento sindicalista en Santander, desde el plano político, y desde los hechos históricos –flirteando, así, no sin controversia, con el marbete de *Novela Histórica*<sup>3</sup>–, la segunda marca el contrapunto doméstico de lo que supusieron las violencias y las guerras nacionales. *Sabor a mí* relata las consecuencias de los conflictos en su reverso social, haciendo frente al siguiente interrogante: ¿Qué es lo que ocurre cuando las violencias políticas traspasan las puertas de los hogares y se filtran en la configuración de las

---

<sup>3</sup> Araújo (2006), Navia Velasco (2005), Uribe-Duncan (2011).

familias?<sup>4</sup> Asimismo, *Sabor a mí* coloca sobre el foco de atención otras violencias vividas por mujeres, más soterradas, pero no por ello menos importantes, como son la violencia sistémica o subjetiva –para Žižek, violencia de los agentes sociales, de los individuos malvados, aparatos disciplinados de represión y multitudes fanáticas–; violencia colateral; violencia doméstica o violencia ideológica –también siguiendo a Žižek, violencia derivada del racismo, odio o discriminación sexual–. Además de contener la denuncia a todos estos modos de crimen, *Sabor a mí* es una obra que reproduce un proceso de metaescritura a través del que, no sólo origina un texto de ficción, sino que lleva a cabo una reinterpretación de la historia desde una óptica diferente, así como una teorización implícita sobre los rasgos definitorios de la escritura femenina, concretamente, de la autobiografía. Por todo esto, *Sabor a mí* resulta relevante, tanto desde el punto de vista de la temática, como desde el punto de vista de las innovaciones formales que utiliza. Ana Peralta, una sagaz joven de diez años de edad, impactada por la película *El Diario de Ana Frank*, y motivada por una inquietud interior que la hace destacar del núcleo social en el que se mueve, se propone escribir un diario como recurso para triunfar en la vida y alcanzar la fama que tan tarde le llegó a su tocaya judía. Pero al empezar a hacerlo, se percató de que su trayectoria vital está irremediamente ligada a la de su mejor amiga, Elena Olmedo, por lo que la redacción del diario acaba convirtiéndose en un proyecto conjunto entre las dos niñas. Este hecho regirá la disposición y la estructura posterior, tanto del meta-relato que se genera, como de la obra de Galvis, pues se articulará mediante la alternancia de estas dos voces narrativas protagonistas, a lo largo de los capítulos que lo conforman.

Ana Peralta pertenece a una familia liberal de la clase alta colombiana, en un pueblo o pequeña ciudad no indicada dependiente de Bogotá. Su padre, Rodrigo Peralta, es un reconocido doctor, y su madre, María Cristina de Peralta, se pasa el día en un club social acompañada de sus amistades, devorando compulsivamente novelas melodramáticas y dando órdenes de moralidad a sus hijos –a Ana y a su hermano Federico–. Se trata de una familia detractora del régimen político de Laureano Gómez

---

<sup>4</sup> Uribe-Duncan en su tesis doctoral titulada *Historia y periodismo en las novelas de Silvia Galvis* traza una pertinente relación entre *¡Viva Cristo Rey!* de Silvia Galvis y *La novia oscura* de Laura Restrepo publicada ocho años después. Así, indica: «Son dos novelas de temática similar [...] Ambas novelas [...] se desarrollan en pueblos petroleros: Onán y Tora [...], demuestran la formación de movimientos sindicalistas y el desarrollo de negocios dependientes al petróleo, como bares y prostíbulos». Asimismo «Ambas novelas presentan mujeres campesinas que han padecido el trauma del abuso y la violencia doméstica y política del país, y buscan la prostitución como forma de vida» (95-96).

y en la que dominan ideas claramente anticlericales. Dichas actitudes de reminiscencias autobiográficas y representativas de la tendencia social, colectiva, que lleva a sumir tendencias políticas por herencia familiar, son asimiladas y continuadas por Ana que se muestra férrea e inflexible ante ideologías antitéticas que observa en otros referentes adultos. Así, por ejemplo, rechaza la amistad de su prima Susana, que, ennoviada con un chico conservador, se opone radicalmente al modo de pensar de su familia de origen. Un personaje de extrema importancia en la narración es el de Trinidad, la criada-niñera en la casa de los Peralta, que lleva una trágica historia personal a sus espaldas y que actúa como una suerte de centro neurálgico afectivo en el hogar, concretamente para Ana, la protagonista. Esta figura, portadora de una poderosa semántica antihegemónica, aparece en la mayor parte de los diálogos que tienen lugar en el escenario narrativo de la casa de los Peralta. Se trata de una mujer alegre, desenfadada y cariñosa que llena de comicidad los pasajes textuales que protagoniza y que se encarga de suplir las carencias afectivas a las que da lugar María Cristina de Peralta. No en vano, al final de la novela, será ella quien, después de la catástrofe familiar que cae directamente sobre Ana, y que transforma la comicidad en desencanto, se constituya como «la única amiga que [le] queda» (283).

Por el contrario, Elena Olmedo proviene del seno de una familia conservadora cuyo padre, Octavio Olmedo, aparece en la historia como el jefe del directorio conservador, bebedor habitual, infiel y maltratador de su mujer, María Elena Linares de Olmedo, una belleza inusitada que, a pesar de sus circunstancias, mantiene con firmeza las apariencias ya que, según las malas lenguas, también anda en escarceos románticos con Rodrigo Peralta. Conviven con su tía Lucrecia, una mujer mayor y soltera; chismosa e insolente que quedó trastornada por el trauma que le produjo una relación frustrada a los dieciocho años de edad. Si Ana es emprendedora, soñadora, contestataria y rebelde, Elena se caracteriza más por la asunción de las normas establecidas que tanto su familia, como, incluso, su propia amiga y el orden religioso que impera en la escuela –que no es sino un trasunto de la realidad cultural del país–, le van imponiendo en su vida diaria. Así, reduce sus inquietudes personales a convertirse en reina de la belleza y en cultivar para ello los encantos físicos que ha heredado de su madre. Es éste el motivo por el que no siente motivación por seguir cultivándose, pues ella cree que, como su padre indica, «no hay nada más detestable en este mundo que una mujer metida a hombre [...] Las mujeres sabihondas son peores que los hombres ignorantes» (19). Mientras Ana defiende su valía como persona ante las injusticias que sufre, sobre todo por parte de los educadores en el colegio, Elena se configura como un ser pusilánime y conformista que acaba inmiscuyéndose en la mediocridad y el sometimiento que le imponen los que la rodean. Ambas protagonistas dan lugar a un antitético binomio

que funciona como representante absoluto de las dos facciones políticas del país.

Es esencial destacar el componente autobiográfico, que se consagra como uno de los pilares principales. La novela presenta una estructura novedosa a la par que compleja, pues se trata de una obra configurada a través de una pluma femenina –Silvia Galvis–, que, siguiendo la estela de las narrativas del «yo», escribe una novela articulada mediante voces narrativas femeninas que a la vez deciden escribir sus vidas en un diario, de modo autobiográfico, con la finalidad de reivindicar su posición y su voz como mujeres reprimidas por un orden social retrógrado, violento y opresor. Así encontramos una obra marcada desde el primer momento por la «metanarración», o metaficción autobiográfica, una estrategia que viene a reforzar e intensificar los principios ideológicos sobre los cuales está motivada la novela, cuya idea básica consiste en la reivindicación del proceso de escritura por mujeres. En este sentido, señalamos como uno de los aspectos claves de *Sabor a mí* aquel que hace referencia a la reflexión intrínseca e implícita que el propio relato realiza de la escritura femenina o, mejor dicho y como indicábamos anteriormente, metaescritura femenina. Desde el propio inicio, Silvia Galvis nos presenta un mundo, aunque reducido a las características del personaje infantil que lo protagoniza, creado por la impronta del que Virginia Woolf desarrolla en *Un cuarto propio*, propagando y homenajando, de un mismo golpe, toda la ideología feminista con la que la escritora británica configurara su relato. De esta manera, Ana Peralta destaca en los albores del relato por la exhalación de un gran entusiasmo y por la necesidad de comenzar a escribir su diario en la soledad de su habitación. Es así como rechaza la compañía de Trini, quien intenta persuadirla con chismes sobre películas y radionovelas que no estaban al alcance de las chicas de su edad. Así, Ana declara:

Me costó trabajo quedarme sola en mi cuarto porque Trinidad quería que le contara la película [...] – Ya me voy, niña, espérese un momentico, le doblo la blusa del uniforme. Pero nada que se iba. – En cambio, yo vi una buenísima, La Perversa, con Elsa Aguirre [...] y no se la voy a contar porque es para mayores de veintiuno, dijo para picarme, pero como lo que yo quería era empezar a escribir ligero, no le rogué que me la contara, ni siquiera recortándole las partes prohibidas (8-9).

El motor de la novela queda constituido por el objetivo de la protagonista que, debido al carácter de *bildungsroman*, va evolucionando a lo largo del texto desde el deseo de escribir para conseguir la fama, hasta escribir con la finalidad esencial de defender y difundir su voz ante la realidad social que la aprisiona; y de denunciar las injusticias que laceran el panorama vital de los personajes que la rodean. Así, al inicio de la escritura de su diario, presenta una sentencia tan contundente como trasgresora:

Voy a escribir como me salga y lo que me salga y voy a hacer que me lo publiquen antes de que me muera o me maten en este país que matan tanto (7).

En cuanto al carácter autobiográfico del texto y la utilización del modelo del *bildungsroman*, es pertinente señalar la influencia que han ejercido sobre Galvis autoras anteriores a ella. Destaca especialmente en esta cuestión la figura de Albalucía Ángel<sup>5</sup> con su obra *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* publicada en 1984 y situada en los cánones, superando las barreras propias de su género, como una de las obras más representativas del ciclo de La Violencia en Colombia<sup>6</sup>. Albalucía Ángel reconoció su obra como un medio para expresar su propia identidad y sus vivencias personales (Jaramillo *et al.*, 1991: 204). Es por esto, por lo que el componente autobiográfico, o autoficcional, del que posteriormente vendrá a beber Galvis, será un elemento identitario para el texto. A través de la historia en primera persona de Ana, desde su infancia a su madurez, nos cuenta los sucesos atroces ocurridos en Colombia desde el asesinato de Gaitán, dando lugar a una historia circular, como forma de sugerir la repetición indefinida de los hechos violentos que una vez se acontecen sin descanso en Colombia (Figueroa Sánchez, 1994: 190). De la misma manera que lo hará Galvis, Albalucía Ángel, va alternando «el relatar» de lo ficcional, con «el historiar» de lo real, en un tejido temático en el que va combinando las luchas entre partidos políticos con la afirmación de los derechos de la mujer; las mentiras y manipulaciones por parte de las Fuerzas Armadas con las experiencias sexuales de la protagonista; y, en definitiva, las torturas, las injusticias, el desequilibrio de clases, las expropiaciones, las matanzas, las violaciones reales acontecidas, con el desencanto final de Ana, que se encarga de homogeneizar una estructura narrativa muy lograda, tanto desde el punto de vista de la forma, como de la expresión y el contenido. El perspectivismo, las analepsis, los flash-backs, la multiplicidad episódica y la combinación del plano histórico e individual suponen una gran subversión literaria en el momento en el que Ángel escribe y una construcción trasgresora, tanto en el plano formal como en el del contenido, que marcará la senda de escritoras posteriores, como es el caso Galvis.

---

<sup>5</sup> Albalucía Ángel, nacida en Pereira en 1939, ha hecho importantes esfuerzos a la hora de otorgar voz al discurso femenino de La Violencia en Colombia. Escritora con una personalidad de gran peculiaridad, viajó por todo el mundo adquiriendo las particularidades de cada sitio sin, por ello, abandonar sus raíces y sus características autóctonas. Además de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* ha publicado otras obras como *Los girasoles en invierno* (1996), *Dos veces Alicia* (1972), *Misía Señora* (1982), *Tierra de nadie* (2003), además de cuatro libros de poemas y algunas piezas teatrales como *La manzana de piedra*, aún inédita.

<sup>6</sup> Óscar Osorio llegó a considerarla como «la gran novela de La Violencia en Colombia» (Osorio, 2005: 117).

Como novedad en la trasgresión del discurso, Silvia Galvis lleva a cabo, ya desde el propio título, también, la introducción explícita de la cultura massmediática en su novela, algo prácticamente inaudito hasta el momento, exceptuando intervenciones aisladas como la de Andrés Caicedo con su obra *¡Qué viva la música!* (1977). Además de la historia propia de los personajes de la obra, la trama se alterna con un foco de acción secundario que queda constituido por la radionovela *El derecho de nacer*, un elemento narrativo que ofrece mucho juego a la hora de explicar las convenciones sociales, ideológicas y educacionales imperantes en la sociedad del momento. Este elemento paratextual –o hipertextual–, constituye una referencia directa con una novela real, cubana, escrita por Félix B. Cagnet, que cuenta la historia de una tradicional y rica familia de la Habana, la familia Junco, de principios del siglo veinte. En *Sabor a mí*, la radionovela constituye un elemento social, subversivo y provocador, que homogeneiza, con una función a la que podemos denominar como democratizadora, la totalidad del universo femenino que determina la estructura del relato. De esta manera, se convierte en una cita obligada, e incluso, en un referente vital, tanto para las mujeres de la clase alta, como para las señoras dedicadas al servicio del hogar; tanto para las adultas, como para las niñas, a pesar de ser, para éstas últimas, un obstáculo que superar en cada una de las emisiones, o un motivo de alianza y complicidad con la criada. La radionovela no sólo se corona como el favorito de los temas de conversación entre las refinadas damas del exquisito club social, sino que, además, contribuye a la efervescencia de muchos de los tabúes sociales que, de alguna manera, atentan contra la libertad de pensamiento de la sociedad colombiana en el momento histórico de la obra. Así, por ejemplo, aparecen como base de la radiotransmisión temas tan escandalosos para las élites sociales del momento como la concepción de hijos ilegítimos, las relaciones carnales antes del matrimonio o, incluso, la posibilidad de interrumpir voluntariamente un embarazo que ha sido gestado en el seno de una situación pecaminosa.

La técnica narrativa utilizada por Galvis en *Sabor a mí*, nos lleva a vincularla con el escritor argentino Manuel Puig, que reproduce un estilo de escritura, tendente a la innovación formal de sus relatos, muy semejante en su obra *Boquitas Pintadas* (1969)<sup>7</sup>. Puig publica su segunda novela emulando las entregas periódicas de folletines en prensa, en las que combina las formas narrativas tradicionales con todo un caudal paratextual de referencias extraliterarias. Para escribir la trama elabora todo un tejido narrativo hipertextual que se mueve en dos direcciones: por una parte, toda una serie de referencias ecfrásticas al cine de Hollywood, a las radionovelas y a la música popular latinoamericana, funcionando

---

<sup>7</sup> Para más información sobre la relación entre la obra de Galvis y Puig véase Capote Díaz (2013).



éstas como elementos de representación de todas y cada una de las culturas que forman parte de la narración; y por otra, todo un caudal de elementos discursivos alternativos tales como cartas, fragmentos de diarios personales, expedientes, publicaciones de revistas y diálogos, que presentados de manera fragmentada y entrópica invitan al lector a la reconstrucción de la historia, a través de la composición personal/individual de este material descentrado. De la misma manera que también lo hará Galvis en *Sabor a mí*, ponen en juego un sinfín de referencias al séptimo arte, al teatro, al tango y al bolero, dando lugar a una potente hibridez genérica. Como una suerte de «portazo» a un sistema corrupto, y en un intento de resistencia que apuesta por la búsqueda escapista de nuevas realidades, Puig, en la Argentina del Peronismo, y Galvis en la Colombia de las guerras partidistas, juegan en sus obras con referencias hipertextuales, elementos paratextuales y formas populares de la cultura de masas, ensayando nuevas maneras de acercamiento a la crítica política y social que vengan, a la vez, a reforzar las estrategias postmodernas de la literatura de ambos autores.

Los lugares en los que se gesta la acción funcionan en la novela como espacios de representación ideológica nacional que relatan a la Colombia de las guerras fratricidas como un ente bicéfalo, dicotomizado y maniqueo. Estos lugares son, fundamentalmente, la casa de los Peralta, la casa de los Olmedo, el club social y la Iglesia, escenarios predominantemente pertenecientes al ámbito de lo privado, y por ende, de lo femenino, que se corresponden con los grandes centros neurálgicos de pensamiento que conforman el panorama colombiano del momento. De esta manera, la casa de los Peralta constituye la proyección del estrato social liberal, contrarios a la iglesia, concienciados por las abismales diferencias entre las clases sociales y decepcionados por la gestión política del general Rojas Pinilla, pues, a pesar de haber sido calificado como «el segundo libertador» en el momento de su ascenso, «todos se daban cuenta de que el país seguía lo mismo y hasta peor, porque antes [había] un presidente que ordenaba la violencia desde el gobierno [...] y, en cambio, el de ahora no solo impulsaba la violencia, sino que se estaba enriqueciendo haciendo negocios oscuros» (95). La casa de los Olmedo, donde eran ultra-religiosos y defensores de Rojas Pinilla, corresponde al trasunto del sector conservador de la sociedad. Estas ideas tan radicales y antagónicas provocan conflictos entre las niñas, Ana y Elena, que asisten a conversaciones de adultos en ambas casas y que dudan a la hora de decantarse por una opinión propia. Así, Elena ante una crítica del padre de Ana hacia Rojas Pinilla, afirma:

Mi tía Lucre dice que eran puras mentiras, que Rodrigo Peralta podía saber mucho pero no podíamos olvidar que no le gusta el general Rojas, porque no le gustan los militares de presidentes. La verdad, yo no sé a quién creerle porque mi tía Lucre adora al General, dice que es muy católico y defiende la

religión y que ha hecho mucho para evitar que los protestantes acaben con la fe en Colombia, pero, por otro lado, a cada rato pasan cosas terribles en Bogotá y el otro día oí que Cristóbal le decía a Belén que todo seguía muy mal en su tierra, o sea, el Tolima, porque el ejército no paraba de perseguir y matar a los campesinos acusándolos de guerrilleros y comunistas (108).

El exquisito club social al que acuden y en el que se reúnen las mujeres de la ciudad es el lugar en el que se gesta la mayor parte de las conversaciones referidas a la moral, al puritanismo y la religiosidad. Las tertulias del club denotan la gran hipocresía del sector social al que se refiere la autora del relato, pues, después de un gran número de críticas despiadadas, de defensa de situaciones idílicas y amparadas por la Iglesia, y de objeciones superficiales y sin sentido, observamos cómo todas tienen por qué callar, ya que reproducen en sus hogares las mismas situaciones que posteriormente censuran.

Como atmósfera temática que lo envuelve todo, y que además se convierte en uno de los ejes temáticos colocados en el punto de mira de la autora, se encuentra la temática religiosa, que ha sido tratada desde la misma línea crítica por otros autores representativos de la literatura colombiana contemporánea como son Emma Reyes, en su obra, *Memoria por correspondencia*, Héctor Abad Faciolince, en *El olvido que seremos*, o Marvel Moreno en *En diciembre llegan las brisas*, relatos y autores que, como el título de sus obras indica, tampoco se separan de las narrativas de la memoria. La crítica a la Iglesia en Silvia Galvis, como también hace la barranquillera Marvel Moreno, recuerda el sentido de carnavalización y cultura de la risa que plantea Mijail Bajtin (1971). La cultura religiosa, de esta manera, se configura como uno de los aspectos más caricaturizados de *Sabor a mí*, presentando despuntes hiperbólicos que hacen vincular la tragedia y la parodia en una misma posición en aras de cuestionar los elementos consagrados de la sociedad y sus valores oficiales. Las hermanas del «María Inmaculada», colegio al que asisten Ana y Elena, aparecen en la obra como figuras de represión que no hacen sino incitar pánicos y coaccionar el comportamiento de las chicas que tienen a su cargo. El ejemplo de María Goretti, mártir italiana que prefiere morir antes que pecar «y dejarse ser violada» se convierte en un elemento que aparece en repetidas ocasiones y se constituye como enseñanza clave para la configuración de la educación religiosa. Así, la religión acaba reduciéndose a una imposición ilógica de ciertos principios que no son comprendidos y asimilados por las discípulas y que se conforman como un adoctrinamiento basado en la turbación por el miedo a cometer pecados y a soportar culpas que puedan alejar sus almas de la salvación eterna. Las protagonistas se someten a castigos injustos por parte de las monjas, o se ven obligadas a comulgar sin estar convencidas por miedo a ser interrogadas y a verse con la intimidad violada. La religión y la educación puritana recorren el relato como una corriente subterránea, e

irrigan cada ángulo del mismo con sutilísimas denuncias, ironías sugerentes y guiños, a un sistema eclesiástico y educacional en el que se tacha ante todo la impudicia, en el que las enseñanzas se promulgan mediante tapujos, tabúes y eufemismos o en el que los besos, los bailes, y la mayor parte de las escenas de las películas del momento se acaban convirtiendo en motivo de pecado. La educación religiosa, por tanto, lejos de significar un conocimiento de la historia sagrada o de la figura de Dios, consiste en un foco de represión social hacia actitudes cotidianas de la vida de los protagonistas.

La impronta periodística de Silvia Galvis le permite condensar en una novela de ficción discursos, noticias y citas tomados de la realidad<sup>8</sup> que funcionan como referencias intertextuales. En el caso concreto de la religión, éstas están posicionadas con tal maestría, que, de manera muy sugerente, acaban convirtiéndose, por sí solas, en elementos cargados de sarcasmo que se constituyen como las claves esenciales para poder llevar a cabo un discurso, a la vez que divertido y desenfadado, absolutamente desmitificador de tales estructuras. El sexo y los temas amorosos son, también, temas tabúes a los que las niñas tienen acceso mediante las filtraciones que les llegan de los problemas maritales de sus mayores, mediante la famosa telenovela *El derecho de nacer* y a través del cine, un elemento que aparece en el relato como una nebulosa constante que lo impregna todo. Parafraseando discursos de curas y obispos de la época, progresivamente, se va configurando un panorama de besos lícitos o pecaminosos, dependiendo de si la pareja cinematográfica ha pasado, o no, por el altar en la vida real, cuya recepción visual por parte de Ana y Elena en el cine se convierten en motivo de peregrinación hacia el confesionario y de consecuente castigo por parte de los confesores. Son continuas las referencias que Ana Peralta hace al séptimo arte, pues la protagonista de la historia parece comprender o exponer sus experiencias vitales a través de paralelismos que encuentra con los libros que lee y con los largometrajes a los que asiste. Así, Silvia Galvis entreteje un tapiz en el que los protagonistas políticos de la vida nacional y las escenas cotidianas de la sociedad a la que dibuja conviven a lo largo de toda la obra con un cosmos elaborado a través de películas, actores y directores cinematográficos. Ambas protagonistas, Ana y Elena, por tanto, vienen a marcar, la una, el contrapunto de la otra y a perfilar el contraste que tanto caracterizaba a la sociedad colombiana en el

---

<sup>8</sup> Para ejemplificar esta cuestión, vemos cómo en la contraportada de *Sabor a mí* se afirma que: «Pese a ser ficción, los personajes citan y repiten discursos, peroratas y escritos auténticos de la época; por eso el lector avisado, seguramente, encontrará asombrosos el parecido entre los sermones de monseñor Generoso Mota y los del Obispo Miguel Ángel Builes, de Santa Rosa de Osos, Antioquia. También las propagandas radiales, las hojas volantes contra el peligro protestante, son extraídas de documentos encontrados por la autora en archivos naciones y otras fuentes».

momento de ambientación de la novela. Ana y Elena cuentan la historia de Colombia desde la inocencia, la ingenuidad y la lógica innata y desprovista de manipulaciones que se deriva de sus miradas infantiles e incorruptas. El uso de la inocencia infantil para relatar la violencia política, es una tendencia que también encontramos de manera mucho más exacerbada en la ya mencionada obra de Emma Reyes, donde relata su penosa infancia, pasada mayoritariamente en un convento, a través de veintitrés cartas que envía desde Francia a su amigo Germán Arciniegas.

El período histórico en el que se circunscribe la obra son exactamente los cinco años que van desde la irrupción en el poder de Rojas Pinilla y la llegada de Alberto Lleras Restrepo; un período caracterizado por el caos, la inestabilidad y los dudosos intereses personales de los dirigentes que ocupan los altos cargos políticos. Es este lapso temporal en el que comienza a fraguarse una transición entre los tradicionales enfrentamientos entre liberales y conservadores que hasta ahora habían marcado la trayectoria política y social de la vida colombiana y que comienza a marcar el rumbo de lo que será la nueva problemática iniciada por el Frente Nacional, es decir, la separación radical en cuanto a intereses, y el enfrentamiento directo entre la oligarquía y las clases socioeconómicas más desfavorecidas. No en vano, esta escisión de la sociedad queda plasmada en la novela de manera clarividente debido a la axiomática diferenciación que la autora representa en cuanto a las jerarquías sociales.

Si bien es cierto que en Colombia contamos con la novela fundacional lacrimógena, *María de Isaacs*, y que a partir del final de los noventa han surgido escritores, sobre todo en el contexto temático del narcotráfico, que han puesto su atención en la importancia del melodrama y lo tele-novelesco, no podemos decir que encontremos en el país andino, una corriente homogénea y densa de la que partir por los motivos histórico-políticos que hemos referido. Desde este punto de vista, tiene especial importancia la dinámica llevada a cabo por Silvia Galvis en sus obras, la cual se configura como una de las precursoras de este componente textual que es capaz de incurrir en un nuevo tipo de denuncia al sistema de violencia basado en otra forma de discurso más cercano a lo paródico. Para ejemplificar esta temática podemos recurrir a la figura de Trinidad, que una vez más nos parece sustancial por encarnar en su personaje esta acuciante problemática que se constituye, además, como una de las polémicas esenciales del relato. Se trata de la violencia contra las mujeres. Al inicio de la novela nos sorprende con una frase inquietante que sitúa al lector en la gravedad del trasfondo político y social que Galvis representa. Negándose a escuchar la desgraciada historia de Ana Frank que Ana Peralta pretende contarle señala: «Para llorar a moco tendido, niña, mejor me pongo a pensar en mis propios recuerdos y me sale gratis» (8). Trini había sido violada por el abuelo de Ana Peralta y se había visto sometida a seguir soportando la

presencia de su agresor a lo largo de toda la vida de éste. Silvia Galvis configura este personaje con la intención de representar los perjuicios a los que, por su condición, se enfrentan las mujeres en la sociedad colombiana de la época. De esta manera, dibuja un prototipo de mujer desafortunada que viene a aglutinar tres tipos de violencia: la violencia política que devasta Colombia en todos y cada uno de los sectores sociales, la violencia sexual emanada de su condición femenina –que la lleva a la explotación de su cuerpo por parte del abuelo de Ana Peralta– y aquella derivada de su clase mestiza y económicamente inferior. La violencia a la mujer, o violencia ideológica, también la observamos en el maltrato que recibe la madre de Elena de Olmedo, quien sufre agresiones físicas por parte de su padre, conformándose como una clara víctima de tortura psicológica. No obstante, creemos percibir que la escritora utiliza esta escena manifiesta de malos tratos para denunciar otra situación tanto o más importante, pero, sin embargo, menos evidente. Se trata de lo que hemos denominado «violencia colateral», que viene a definir, desde un punto de vista sociológico, los daños colaterales que, en este caso, perjudican a Elena, la hija de la familia, que sufre de manera desmedida, primeramente, ante las amenazas políticas que acechan sobre la figura de su padre, jefe del directorio conservador, y en segundo lugar y más importante, ante la impotencia que le produce el hecho de no poder servir de apoyo y defender a su madre de los embates violentos de su progenitor.

El sentido final de la novela es el desencanto y la denuncia a una sociedad hipócrita y maniquea, desde el punto de vista ideológico y político, que, dividida en dos facciones irreconciliables, no sólo se destruye por los ataques y embestidas al bando contrario, sino que también lo hace, por las propias traiciones acaecidas dentro del mismo grupo.

## **Historia, mujeres y ficción. La herencia literaria de Silvia Galvis**

Como indica Lucía Ortiz en su ensayo «La subversión del discurso histórico oficial en Olga Behar, Ana María Jaramillo y Mary Daza Orozco», la novela femenina del siglo veinte ha demostrado su gran interés por reevaluar la historia, motivada por la desilusión que genera la reconstrucción del devenir nacional por parte del discurso oficial (Ortiz 1995: 186-187). Silvia Galvis es un exponente claro de esta cuestión, pues a lo largo de su producción literaria ha colmado sus novelas de los episodios históricos más relevantes de Colombia, desde los primeros enfrentamientos fratricidas, hasta los sucesos más cruentos del período del narcotráfico, siempre dando lugar a una visión diferente a la canónica. La trayectoria literaria de la también periodista y escritora Flor Romero de Nohra, nacida en 1933, puede ser una gran influencia para Galvis –y para el resto de

escritoras que conforma este ensayo— en cuanto a la reproducción de estos modelos. Flor Romero, compañera de García Márquez en la redacción del Diario *El Espectador*, ofrece su aporte al ciclo de la Novela de la Violencia en Colombia con dos obras que serán finalistas del Premio Planeta: *Mi Capitán Fabián Sicachá* (1967) y *Triquitraques del Trópico* (1972). La denuncia de la presencia constante de la ideología patriarcal en todos los ámbitos de la cultura colombiana y la necesidad de la construcción de la identidad femenina es uno de los elementos transversales de su narrativa. La segunda de las grandes características será, al igual que lo hacen también Galvis y Albalucía Ángel en sus obras, la representación del elemento histórico —la violencia rural de los años cincuenta en Colombia— desde la otredad, reaccionando siempre contra la Historia oficial y la perspectiva del discurso hegemónico. Tanto Galvis como Ángel y Romero de Nohra aplican el componente histórico en sus textos, aplicando el sentido de Ciplijaskautié, según el cual: «La historia sigue siendo el eje estructural, pero es historia filtrada por una conciencia individual. La concentración en lo subjetivo permite ramificaciones tangenciales, invita a remozar y ampliar la temática considerada como historia» (1994: 27).

Siguiendo esta tendencia, Silvia Galvis ha recorrido, también, los vericuetos de la Guerra de los Mil Días y los enfrentamientos entre liberales y conservadores en *¡Viva Cristo Rey!*, una novela que ofrece los resultados de exhaustivas investigaciones históricas sobre las estructuras ideológicas de los grupos conservadores a los que la autora siempre se mostró tan contraria. Así, los cuestiona, los ridiculiza con un humorismo mordaz e incisivo, y los relaciona con la Iglesia Católica, otro de los grandes blancos a los que apunta. El anticlericalismo ideológico de Galvis, propio del rechazo que pudo generar el contacto con la religión tras haber pasado su infancia en colegios de monjas obsesionadas con el pecado y partícipes de injusticias sociales, hace que ésta dispare con fuerza contra los pilares de la Iglesia Católica. Ésta es la manera en la que presenta a una institución donde domina la hipocresía, las injusticias y en la que los valores positivos no se ven superados por los negativos. Sus novelas aparecen cargadas de monjas represivas y crueles; de curas que viven enamorados de las chicas del pueblo, que encubren u ocultan sin piedad abusos sexuales por parte de los caciques; y de clérigos chismosos, que viven en una doble moral y que son capaces de marcar irreversiblemente con la desgracia la vida de algunos de sus fieles<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> En *¡Viva Cristo Rey!* se cuenta la historia de Visitación, un personaje que escribe un diario con la finalidad de descargar sus penas. Tras sufrir abusos sexuales por parte del gamonal del pueblo, al igual que le había ocurrido a su madre, y tras el silencio del párroco, que prefiere seguir protegiendo al gamonal antes que denunciar el abuso, se ve obligada a asistir durante años a un convento de monjas maltratadoras y a trabajar de por vida en un burdel pues su honra había sido irremediabilmente marcada.

Es precisamente este atentado voraz contra el modelo eclesiástico una de las grandes señales de la tendencia al liberalismo que Silvia Galvis apunta en sus escritos. Así, y continuando con la introducción de sucesos históricos en sus obras de ficción, podemos trazar como uno de sus rasgos definitorios más característicos, la presentación de elementos y episodios dramáticos a través de un tamiz de sutileza y de un lenguaje humorístico que genera una mezcla de sensaciones, absolutamente eficiente para concienciación por parte del lector, del hecho histórico y su resemantización. Contextos literarios inicialmente joviales, acaban contaminándose de la negatividad y la violencia que desprenden los enfrentamientos entre liberales y conservadores, el asesinato de Gaitán, la presencia de los pájaros y chulavitas, las decepciones por la falta de eficacia de los gobiernos de turno, las contradicciones de los dictadores, los conflictos generados por la aparición de los movimientos guerrilleros, la expropiación de tierras, la corrupción y el narcotráfico, o la explotación sexual a la que se ven sometidas las mujeres.

Éste último es un tema ante el que Silvia Galvis se muestra especialmente sensibilizada. Tanto en *¡Viva Cristo Rey!* como en *Sabor a mí*, presenta a personajes que han sufrido en sus carnes la dureza de las violaciones por parte de sus superiores. La violencia contra la mujer se convierte, de esta manera, en uno de los pilares temáticos en sus obras, una violencia que se manifiesta en todas sus variedades: violencia sexual, violencia colateral<sup>10</sup> y la violencia propia del devenir histórico al que asisten<sup>11</sup>.

De esta manera, como no podía ser menos y al igual que la mayor parte de los autores de su tiempo y su nacionalidad, Silvia Galvis no puede abstraerse de una de las lacras que de manera más agresiva azotan el contexto nacional. La violencia aparece, por tanto, en la mayor parte de sus ficciones. Sin embargo, es especial y característico el modo que tiene de hacerlo, pues, en lugar de relatar situaciones evidentes de violencia o de realizar, como García Márquez indicó, meros «inventarios de muertos», Silvia Galvis adopta una estrategia diferente a la de la mayor parte de las plumas del momento. No reproduce una literatura en la que la violencia sea un tema explícito, y tampoco recurre a la técnica narrativa, como hace otro grupo de escritores, de denunciar atrocidades cometidas a través de «lo no dicho». La escritora, por el contrario, se concentra en relatar una

---

<sup>10</sup> En Colombia las masacres han estado fundamentalmente dirigidas a la figura del varón. Sin embargo, durante La Violencia, las mujeres asistían en primera persona al asesinato de maridos, padres, hermanos o hijos, así como en la época actual se enfrentan a los miedos por la pérdida o el secuestro de sus seres más queridos. Es precisamente esto, lo que nosotros entendemos como violencia colateral.

<sup>11</sup> En el caso de la violencia nacional y la figura de la mujer, si hacemos referencia al conflicto armado colombiano, es especialmente interesante el testimonio que Silvia Galvis recoge de la vida de la ex-guerrillera del M-19 Vera Grabe en su obra *Vida Mía*.

historia de opresión y represión en la que la violencia, sin dejar de ser un tema sustancial y protagonista, aparece, sin embargo, tratado de manera sutil y sugerente, y a través del recurso de la ironía, el melodrama, lo massmediático y la parodia.

Esta tendencia a narrar los elementos más opresivos del contexto sociopolítico colombiano hace que la autora se centre en episodios históricos resultado de los conflictos generados entre los grupos guerrilleros, la política ilícita y la presencia de los cárteles de la droga. Secuestros, asesinatos y corrupción marcan el ritmo de sus novelas. Es el caso del trasfondo temático que aparece en *La mujer que sabía demasiado*; se trata del proceso 8.000, por el que se acusó al presidente Ernesto Samper de haber contado con los fondos del narcotráfico para financiar su campaña presidencial, y que dejó al descubierto la intrincada red de relaciones entre políticos, personajes públicos y narcotraficantes, que marcó en gran medida la vida cotidiana del país durante los años noventa.

Cada novela se convierte en el resultado de una profunda investigación que queda plasmada en el papel a través de una perfecta hibridez entre la ficción y la narración histórica. Sin embargo, resulta marcadamente característico, en cuanto al estilo de este legado literario, el hecho de que cada una de estas creaciones aparezca vinculada con una mujer relevante en la historia de Colombia, lo que nos lleva a pensar que es más que posible que Silvia Galvis configurara sus obras literarias como una suerte de homenaje o como perpetuación de la memoria de figuras femeninas destacadas, pero, sin embargo, silenciadas por el discurso oficial, y/o sometidas por injusticias. Así, *¡Viva Cristo Rey!* representa a María Cano, la primera líder política socialista del país; *Soledad, conspiraciones y suspiros*, a Soledad Román de Núñez, la emblemática esposa de Rafael Núñez; *La mujer que sabía demasiado* a Elizabeth Montoya de Sarria, conocida como «Monita Retrechera» y asesinada por desvelar la información que vinculaba a Ernesto Samper con el apoyo económico de narcotraficantes; y su obra póstuma, *Un mal asunto*, a Martha Catalina Daniels, de la cual se ofrecen los detalles de su investigación judicial. Por tanto, Silvia Galvis, siguiendo la trayectoria de otras novelistas anteriores como Albalucía Ángel (Ortiz, 1995: 191), Mary Daza Orozco o Flor Romero de Nohra, aún en sus novelas los problemas que se desprenden del ser femenino y los problemas derivados del conflicto político y social de violencia y desigualdad que golpea a Colombia.

En cuanto al modo de escritura, vemos como en sus novelas, lejos de reproducir estilos canónicos y utilizar los moldes institucionales, reproduce un tono insólito y diferente, cargado de ironía, sarcasmo y humor; un estilo hábil y elegante, en el que se utilizan recursos muy alejados de los aplicados en el discurso hegemónico masculino. De esta manera, a través de estos



elementos, podemos percibir cómo el uso de la ficción le ofrece a Galvis la posibilidad de ahondar con más energía en la denuncia de la realidad a la que se enfrenta, así como construir testimonios más vehementes y pasionales, fundamentados en los planos personales de los personajes a los que crea. Con la ficción Silvia Galvis humaniza sus investigaciones y las dota de la intensidad que a menudo, y como ciencia más empírica, no le es posible mediante el periodismo.

Concluyendo, podemos afirmar, que la obra de Silvia Galvis no es sino el mero reflejo de una escritora regida por los principios del compromiso, la ética y la valentía; de una intelectual movida por la verticalidad, la integridad de sus principios y la coherencia de su pensamiento, el cual se conforma como la columna vertebral de sus creaciones. El aporte que ha ofrecido a la literatura nacional, ha sido la presentación de una realidad histórica y social, tratada desde una óptica alternativa, particular y alejada de la oficial, en la que se han puesto patas arriba la mayor parte de las creencias tradicionales sobre las estructuras de poder en Colombia. Cada una de estas irrupciones en las diferentes etapas, o episodios concretos de la historia nacional que la autora bumanguesa refleja en sus textos, han ido de la mano de mujeres enérgicas y paradigmáticas que han contado, en la mayoría de los casos, con un referente en la vida real. Historia, memoria, mujeres y ficción quedan, por tanto, engranadas de manera efectiva, y aglutinadas en una fórmula que actúa en sus textos con la finalidad esencial de remover las injusticias, las infamias y las desigualdades sociales para impedirles el descanso en el lecho de la impunidad.



### CAPÍTULO III

## Patricia Lara y Elvira Sánchez-Blake. Feminismo Militante y Realidad Social

*Si antes de comenzar a matarnos tuviéramos la ocasión de conversar y de ver al ser humano que hay enfrente acabaríamos la guerra y cambiaríamos el país.*

Patricia Lara

Historias personales, resignificaciones de momentos históricos y trasvases de las experiencias vitales de un tercero –de mujeres, en casi todos los casos– comienzan a recorrer, a principios de la era del 2000, las creaciones literarias y periodísticas de muchas de las intelectuales del momento. En *Mi amor, mi juez*, Mercedes Arriaga señala que «los textos autobiográficos femeninos [y por ende los testimoniales] [...] se colocan en las zonas periféricas del género [...] [Éstos] casi nunca encajan en los esquemas cerrados de la autobiografía, sino que siguen y fundan esquemas de escritura diferentes» (74). Siguiendo con las teorizaciones de Arriaga, podemos observar en el contexto colombiano cómo las mujeres no han aceptado como propios, en la gran mayoría de los casos, los cauces de expresión existentes, sino que han ido creando, modificando y perfeccionando un tipo textual propio, trasgresor y subversivo, que contara con la virtud de reflejar con fuerza la identidad de lo femenino en un contexto de guerra y violencia. El principal rasgo definitorio de este molde propio es la hibridez genérica que se forma como el resultado de la combinación de diferentes ingredientes discursivos al servicio de la perpetuación de la memoria: la autobiografía, el testimonio<sup>1</sup>, la resemantización de la historia y la ficción. Patricia Lara y Elvira Sánchez-Blake han sido dos periodistas pioneras en la utilización de este tipo de discurso. El contacto directo con mujeres protagonistas de la realidad de la violencia, la vivencia de momentos históricos de absoluta trascendencia y la necesidad de incluir sus visiones y experiencias en el decurso oficial de los hechos, han dado lugar a la creación de obras construidas con material, ya sea referencial ya ficcional, con las fronteras entre ambos campos no siempre bien delimitadas.

---

<sup>1</sup> Aplicado a múltiples formatos como las entrevistas, reportajes periodísticos, historias de vida, etc.

Estos textos genéricamente ambiguos destacan, sobre todo, por el valor social y antropológico que proyectan, al cumplir un efectivo ejercicio de resemantización de la historia y prolongación de memorias, tanto propias como ajenas, de mujeres golpeadas por el conflicto y sus horrores.

Si la particularidad temática de las novelas de Silvia Galvis fue la representación de la mujer durante el período de la violencia partidista en Colombia a través de un uso sustancial de la ficcionalización de momentos y personajes históricos, la combinación de memoria y violencia en las obras de Elvira Sánchez-Blake y Patricia Lara, nos será de utilidad para adentrarnos en el mundo del narcotráfico, sus conflictos y consecuencias. Mujeres guerrilleras, paramilitares, secuestradas, desaparecidas, aparecen en sus discursos literarios en aras de contribuir a la configuración de la historia y la memoria de manera constructiva y sanadora, en el sentido de «memoria ejemplar» de Todorov. Los personajes de sus obras, a través de distintos formatos textuales, quedan configurados por medio de historias de vida, así como por las propias experiencias de las autoras que también quedan incluidas autobiográficamente como un testimonio más. La diferencia fundamental, por tanto, entre las obras de la escritora de Bucaramanga y las de Lara y Sánchez-Blake es que, mientras que la primera produjo novelas de ficción que sirvieron de homenaje a mujeres colombianas reales, pero en las que las voces factuales corrían a cargo tanto de su propia experiencia autobiográfica como del discurso de la historia, la particularidad de las obras literarias de Lara y Sánchez-Blake recae el uso directo de testimonios obtenidos durante sus investigaciones periodísticas de manera mucho más clarividente. Las voces testimoniales que irrigan las ficciones de estas dos autoras-periodistas aparecen exentas de fuertes retóricas y/o formas de camuflaje, siendo, por tanto, fácilmente identificables por los receptores, y más aún, si éstos son conocedores de sus publicaciones periodísticas previas. Además, la mayor parte de las historias que representan en sus reportajes y que trasladan a la ficción, responden a la vida de mujeres anónimas y que, sin embargo, han ofrecido sus vidas al conflicto. Estas historias de vida, elegidas por Blake y Lara para ser rescatadas del silencio, cuentan con el privilegio de aparecer publicadas a través de distintos enfoques y moldes. Los relatos periodísticos, por tanto, acaban siendo novelados y condimentados por las escritoras a través del uso de los «intensificadores» de significado que la ficción pone a su disposición. En su obra *Tiempo y Narración* (1984), Paul Ricoeur menciona, basándose en el binomio entre la historia y la ficción, los procesos de innovación semántica que un determinado autor utiliza para contar la verdad a través de la ficción, o para contar ficción a través de la historia. Vinculando esta idea con el sentido abusivo que los sistemas que han sufrido un «trauma histórico» (LaCapra, 2009) llevan a cabo en multitud de ocasiones, Todorov denuncia la tendencia a la «repetición» en detrimento de la «elaboración»

(Todorov, 2000: 16). La ficcionalización de los testimonios, por tanto, se constituye, a nuestro modo de ver, como una de las mejores formas al servicio de esta elaboración. Volviendo a la escritura de estas intelectuales, vemos como, en este sentido, el refuerzo del componente trágico-amoroso por medio de la creación de conexiones intertextuales con el mundo clásico y con los grandes lugares comunes de las tragedias románticas de la historia de la literatura, supone el *modus operandi* cardinal para convertir los textos periodísticos en literatura. Héctor Abad Faciolince, en *El olvido que seremos*, texto autobiográfico que escribe para rendir homenaje a la figura de su padre asesinado a manos de fuerzas paramilitares, indica:

*Han pasado casi veinte años desde que lo mataron, y durante estos veinte años [...] yo he sentido que tenía el deber ineludible, no digo de vengar su muerte, pero sí, al menos, de contarla [...] Es posible que todo esto no sirva de nada; ninguna palabra podrá resucitarlo, la historia de su vida y de su muerte no le dará nuevo aliento a sus huesos, no va a recuperar su carcajadas, ni su inmenso valor, ni el habla convincente y vigorosa, pero de todas formas yo necesito contarla. Sus asesinos siguen libres, cada día son más y más poderosos, y mis manos no pueden combatirlos. Solamente mis dedos, hundiendo una tecla tras otra, pueden decir la verdad y declarar la injusticia. Uso su misma arma: las palabras. ¿Para qué? Para nada; o para lo más simple y esencial: para que se sepa. Para alargar su recuerdo un poco más, antes de que llegue el olvido definitivo (254-255 El resaltado es mío).*

Este sentido de contar, para hacer justicia, para perpetuar el recuerdo, es el que se aplica en las obras de las dos autoras que aquí tratamos. El procedimiento de novelar permite preparar a los relatos para su conservación y preservarlos del olvido, y de la banalización a la que conduce el arsenal de historias de guerra que, a raíz del conflicto armado, aparecen contadas de manera empírica.

Tanto Silvia Galvis como Patricia Lara y Sánchez-Blake –y de la misma manera en la que también lo hará Laura Restrepo– forman parte de la fusión tan común entre periodismo y literatura, en cuanto a la figura de autor se refiere, que reina en el período contemporáneo, y de la cual son representantes escritores en boga en el mundo editorial en lengua española como Juan Gabriel Vásquez, Héctor Abad, Gustavo Arango, Santiago Gamboa, Rafael Baena y, de manera especial, Mary Daza Orozco que toca las mismas teclas que las autoras que conforman este ensayo. Esta alianza responde a un hecho muy común en la historia literaria de América Latina desde que en el siglo diecinueve surgieran en el panorama intelectual figuras tan reseñables como la de José Martí, en Cuba, o la de la bogotana Soledad Acosta de Samper. El campo literario colombiano, como señala Pablo Montoya, «tiene en su nombre el gran exponente de lo que significa el feliz maridaje entre literatura y periodismo» (Montoya,

2014: 37-38) gracias a la figura de escritores representativos en cuanto a la reescritura de la violencia y la memoria, como son Germán Castro Caycedo o Gabriel García Márquez, pues además, *Noticia de un secuestro*, por sus características tanto temáticas como formales, puede constituirse como una fuente de influencia indiscutible para la literatura de Lara y Sánchez-Blake, al compartir con las obras de ambas multitud de rasgos definitorios y mecanismos de elaboración.

Patricia Lara es una de las intelectuales más relevantes e influyentes en el campo intelectual colombiano con sus aportes y reflexiones sobre la situación del país. Periodista y escritora, nace en Bogotá en 1951. Desde muy pequeña, se ve obligada a mirar cara a cara a la violencia, pues son varias las muertes, secuestros y amenazas que afectan a familiares directos<sup>2</sup>. Se licencia en Filosofía y Letras por la Universidad de los Andes. Su interés desde sus primeras etapas por la escritura de actualidad la lleva a estudiar un posgrado en el *Institut Français de Presse y de Sciences de L'Information* de la Universidad de París II, y más adelante, aconsejada por el propio García Márquez cursa un máster en periodismo por el *Graduate School of Journalism* de la Universidad de Columbia en Nueva York. Ya desde su juventud, antes de viajar a París, ejerce como periodista en su país natal. En 1974 fundó en Bogotá la revista *Nueva Frontera*, en asociación con el político colombiano Carlos Lleras Restrepo. En este semanario trabajó como corresponsal en Europa y en Estados Unidos donde tiene lugar su especialización como periodista. Más adelante escribe para la revista *Alternativa* y para *El Espectador*, presentando publicaciones en los que cubre los sucesos acontecidos en Centroamérica. Se vincula al diario *El Tiempo* como reportera dominical y en 1994, tras una serie de complejas negociaciones, funda *Cambio 16 Colombia* en asociación a Juan Tomás de Salas, que acabará transformándose en la revista *Cambio*. Colabora con *Cromos* y *Latin American Newsletter* y fue profesora de periodismo en la Universidad de los Andes.

Su obra ha estado encaminada a desvelar las causas de la violencia en Colombia y mitigar sus efectos a través de la representación de los argumentos de cada uno de los ángulos que conforman el conflicto. En esta

---

<sup>2</sup> En la entrevista personal que nos concede la autora declara haber crecido con la situación del secuestro del hermano de su padre, Oliverio Lara, durante cinco años y medio. Como la propia autora indica: «Mí padre, desde el momento del secuestro, se dedicó por completo a la búsqueda de su hermano desaparecido. Yo, entonces, pasé mi adolescencia al lado de mí padre en estas circunstancias, entonces a mí aquello me marcó muchísimo. Los restos aparecieron como a los cinco años y medio de secuestrado [...] Habían matado a mi tío al día siguiente de haberlo secuestrado de una manera terrible. A mi tío Oliverio le hicieron cavar la fosa, a él mismo, a las doce horas de secuestrado. Lo meten en el hueco y le cortan la cabeza». Patricia Lara también vive de cerca otro de los grandes crímenes que sacuden la conciencia del país. Se trata del secuestro y asesinato, en 1982, de su prima Gloria Lara, hija de Oliverio.

dirección, publica su primer trabajo titulado *Siembra vientos y recogerás tempestades* en 1982. Se trata de una obra testimonial que se convierte en un gran referente desde el punto de vista histórico sobre el desarrollo, causas y consecuencias de la Violencia política de los años cincuenta y por la que obtiene el Premio Nacional de Periodismo CPB. Es en el año 2000 cuando consigue el Premio Planeta de Periodismo por su segunda gran obra, *Las mujeres en la guerra*, un trabajo catalogado genéricamente como periodismo literario que funciona como bisagra de unión entre el universo testimonial y ficcional de Lara. Éste se constituye como representante de esta segunda etapa de violencia en Colombia, dominada por los grupos insurgentes y contrainsurgentes, así como arma de denuncia de la violencia social. Cinco años más tarde tiene lugar la aparición de *Amor Enemigo*, novela periodística basada en testimonios reales que analiza las causas por las que los jóvenes colombianos pasan a engrosar las filas de los grupos guerrilleros y paramilitares. Su última novela, *Hilo de Sangre Azul*, ve la luz en 2009 y viene a representar el entramado de relaciones sociales y asociaciones inverosímiles que se vive en Colombia como herencia de la violencia, el narcotráfico y la tan dispar lucha de fuerzas contrarias.

Elvira Sánchez-Blake, por su parte, es una periodista y escritora colombiana nacida en Bogotá y afincada en Estados Unidos desde hace más de veinticinco años. Estudiante de la Universidad Javeriana en Bogotá formó parte integrante del equipo de prensa presidencial de los mandatarios colombianos Julio César Turbay durante los últimos años de su mandato (1981-1982) y de todo el período de gobierno de Belisario Betancur Cuartas (1982-1986). Desencantada por la política nacional, por la deshonestidad y la falta de claridad del gobierno en sus acciones, y tras sufrir amenazas, decide abandonar Colombia con la finalidad de cursar una maestría en Comunicación en Nueva York en la Universidad de Cornell. Más adelante realiza un doctorado en Literatura Hispánica sobre Escritura Hispanoamericana Contemporánea en relación con tres conceptos clave: Cuerpo, Nación y Escritura. Es en este momento en el que Sánchez-Blake comienza a erigirse como una de las periodistas colombianas más importantes en cuanto a los estudios y la reescritura del papel de la mujer en la historia de Colombia. Jonathan Tittler se refiere a ella como una personalidad trasgresora, una mentalidad «desobediente» enmarcada dentro de una vida que bien responde a las «expectativas de su familia y su clase» (Sánchez-Blake, 2000: Prólogo de Jonathan Tittler), una intelectual que decide denunciar la realidad, proteger al otro, al marginal y abrir paso a toda una serie de voces oprimidas y opresoras del sistema político colombiano de la violencia. Es autora de varios artículos teóricos de corte académico sobre mujeres, guerra y paz, y co-editora de la obra de crítica literaria *El Universo Literario de Laura Restrepo*. Sus dos obras sobre memorias de mujeres, *Patria se escribe con sangre*, publicada en

el año 2000, y *Espiral de silencios* novela corta que ve la luz en 2009, participan de dos canales diferentes de expresión –testimonio referencial y ficcionalización de éste– con el objetivo de ofrecer lo que ella considera su verdad histórica en relación con la historia de Colombia y con vida de las mujeres que presenta.

## **Obras testimoniales y uso del lenguaje factual en Lara y Sánchez-Blake**

Patricia Lara comienza su andadura en el campo de la representación del conflicto con la escritura de *Siembra vientos y recogerás tempestades*. Como marca el propio título, la obra trata de sugerir las consecuencias de la guerra a través de la reconstrucción histórica del M-19 contada de primera mano por sus protagonistas más directos. Esta obra es un reflejo de la ardua investigación periodística que la hace posible, que se basó en la recolección de los testimonios y las historias de vida de Álvaro Fayad, apodado El Turco; Iván Marino Ospina, conocido como Felipe; y Jaime Bateman Cayón, nombrado como Pablo. A través de sus voces, la obra ofrece una visión perspectivista y fragmentaria de la violencia en Colombia desde el asesinato de Gaitán hasta el nacimiento de los movimientos guerrilleros. Concretamente realiza un recorrido por lo que fue la experiencia de estos tres activistas en la época de La Violencia, que coincide con su infancia y sus primeras vivencias traumáticas. Posteriormente relata el paso de los activistas por las FARC y, finalmente, su militancia en el M-19. La investigación que inicia Lara para elaborar esta primera obra se debe al interés y la curiosidad de la periodista por un apenas naciente M-19, un movimiento guerrillero urbano del que tan sólo se conocían en el momento acciones tales como el robo las armas del Cantón Norte, la toma de la Embajada de la República Dominicana y el secuestro de José Raquel Mercado, pero, al fin y al cabo, un movimiento oculto aún en cuanto a sus estructuras, líderes y formas de organización. Es así como, tratando de recoger los alicientes del ingreso en la guerrilla de estos tres personajes –de Bateman en especial–, Patricia Lara ofrece, además, una panorámica histórica sobre La Violencia en Colombia en los años cincuenta, esta vez usando como material revelador la historia personal, los testimonios individuales y la memoria de tres protagonistas concretos.

El libro, prologado por el propio Belisario Betancur, está precedido por el testimonio personal de la propia Patricia Lara que cuenta y comparte con el lector de manera directa y sin artificios las razones que motivaron la escritura del relato, así como el delicado proceso de elaboración y consecución de los testimonios; empresa personal que la lleva a sufrir riesgos e, incluso, humillaciones:



A mediados del 81, luego de haber terminado de escribir los relatos –en primera persona– de Bateman y de Ospina, fui un domingo a la Picota [...] Antes [de entrar] las mujeres teníamos que someternos a que unos gendarmes que parecían incapaces de amar, nos palparan, nos obligaran a levantarnos las faldas y a bajarnos los pantalones y nos hicieran mostrarles minuciosamente nuestros órganos genitales (24).

*Siembra vientos y recogerás tempestades* se acaba constituyendo como una obra clave para comprender la problemática histórica de La Violencia en Colombia desde los años cincuenta. A pesar de su carácter mixto, es considerada como una obra de historia por algunos críticos sobre la producción femenina sobre el conflicto, como es el caso de Navia Velasco (Velasco-Navia, 2005: 30). Este componente histórico, sin embargo, no aparece en la obra desde la perspectiva tradicionalista y hegemónica de la disciplina. A través de este trabajo de investigación Patricia Lara diluye y reparte su voz y su visión de los acontecimientos narrados entre los testimonios de Bateman, Fayad y Ospina. Es así como relata el devenir político del M-19, cuyos antecedentes se hacen posibles gracias a los relatos de infancia, familia y juventud de cada uno de los protagonistas. El asesinato de Gaitán, acontecimiento que parte en dos la historia reciente de Colombia, la revolución ideológica llevada a cabo por el cura Camilo Torres, el nacimiento de los movimientos guerrilleros, la fundación de las FARC, el ELN y el M-19, así como la posterior negociación, desarme y paso a la política legal, están contados a través de tres puntos de vista diferentes y registrados en el relato en combinación con la tendencia y vivencia de Patricia Lara. Cada una de estas voces nos muestra, por ser provenientes de familias unos liberales y otros conservadores, un relato de cada una de las partes que desembocan en el actual conflicto. Sin embargo, lo que sí funciona como denominador común a los personajes de la obra es el destino de todos ellos, que se materializa en la participación en la guerra cumpliendo el rol paralelo y simultáneo de ser víctimas y perpetuadores de un mismo mal: la violencia. De esta manera, Patricia Lara cumple dos funciones sustanciales con *Siembra vientos*. En primer lugar, la de la recuperación y reevaluación de este periodo de la historia de Colombia desde una perspectiva multifocal y fragmentada, y, en segundo, la perpetuación de la memoria de estos tres protagonistas de los que pretendió obtener no sólo los héroes históricos –pues ya eran existentes tanto en la historia como en la imaginaria oficial–, sino también la persona y los sentimientos que se encontraron detrás del mito.

Como indica la propia Lara, el título de esta obra que se constituye como un clásico de la historia de la violencia en Colombia, tendrá vigencia hasta la resolución del conflicto y la consecución de la paz. De esta manera, podemos considerar que, «los vientos que siembra Turbay, son las tempestades que aún hoy estamos cosechando» (Entrevista con

la autora). Pero además de los vientos, Patricia Lara siembra aquí las líneas temáticas que desarrollará en sus futuras creaciones, las cuales se materializan, primero, en el desmonte de esquematizaciones maniqueas sobre el conflicto; en segundo lugar, en la metaforización a través de espacios literarios determinados de la imagen nacional y, por último, en la indagación sobre las causas y la significación de la violencia en Colombia.

En el año 2000, Patricia Lara, recibe el Premio Planeta de Periodismo, por la escritura de un texto que se convertirá en una de las obras más representativas del periodismo literario colombiano en cuanto a la narración del conflicto armado se refiere. Lara se alza con el galardón por su segundo trabajo *Las mujeres en la guerra*. Se trata de un conjunto de pequeños relatos biográficos de mujeres que de una manera o de otra han sufrido la guerra y la violencia colombiana, de una obra polifónica que se muestra como el resultado de una exhaustiva investigación basada en la recogida de experiencias femeninas truncadas por la violencia, a través de la que se acerca a los recovecos más recónditos de los episodios de vida de diez mujeres colombianas víctimas y agentes del conflicto. Participan de este proyecto personas de ideologías contrarias, clases sociales dispares, posiciones políticas opuestas, y realidades vitales que nada tienen que ver entre sí, con la característica común de ser mujeres, y de haber sido partícipes de las consecuencias dañinas, de una manera o de otra, del sistema de guerra y represión de libertades e identidades que afecta a la nación colombiana. Así, con estas diez historias, monta un rompecabezas en el que cada relato simboliza a cada una de las piezas que conforman el mapa social durante el conflicto armado.

La imagen final de *Las mujeres en la guerra* constituye, de manera certera, la recreación simbólica de las fuerzas que conforman el conflicto, así como de las víctimas que cada una de éstas van dejando. Lara construye con este compendio de relatos una suerte de alegoría de lo que es la nación, pues, de la manera más exhaustiva posible, cada una de las representaciones sociales queda metaforizada tanto a nivel de clases, como en cuanto a la distribución de la sociedad en categorías y binomios indisolubles tales como víctimas *versus* victimarios, guerrilleras *versus* paramilitares, FARC, ELN o M-19, viudas, huérfanas y/o madres de secuestrados y asesinados. A través del dibujo de este microcosmos habitado por mujeres, Patricia Lara plantearía, al contrario de lo que ha venido haciendo el punto de vista tradicionalista y hegemónico, lo que para ella sería el reverso femenino de este período concreto de la historia de Colombia, de un momento histórico en el que la violencia y los efectos corrosivos de la guerra desgarran por igual a guerrilleras, paramilitares, ricos y pobres, adultas y a niñas, y en definitiva, a todos y a cada uno de los estamentos sociales que conforman la sociedad. Como señala María Mercedes Jaramillo, es curioso observar como dato positivo que, a pesar de las trágicas realidades a las que se

enfrentan las protagonistas, sobrevive en todas las mujeres un deseo «por la vida, el amor y la solidaridad». Además, desde el punto de vista del estilo de la obra «no hay exabruptos» en la narración, sino que, por el contrario, se basa en una forma de contar madura y serena, sin caer en maniqueísmos, con lo que se crea un efecto mucho más efectivo en el receptor de las obras (Jaramillo, 2008: 485-486) a la par que realista, desde el punto de vista de la concienciación social. El mensaje que el texto desprende acerca del conflicto que vive el país, es el de un sistema que ha hecho que mujeres con interioridades afines sufran, desde posiciones diferentes, e incluso enfrentadas, un mismo dolor, motivado, al fin y al cabo, por una misma realidad. Que ninguna de las mujeres se sienta cómoda en la realidad de la guerra, incluyendo en esta opinión al grupo de las guerrilleras, es la característica común y final que unifica a todas y a cada una de ellas.

Si alguna conclusión destaca Patricia Lara en su obra, subrayando con su intervención la opinión de sus informantes, es que, al fin y al cabo, todas las mujeres que aparecen en estas páginas, son víctimas con mayúsculas de un mismo sistema. Es así como ante este problema, las ideologías, los grupos de pertenencia y las clases sociales, quedan relegados a un segundo plano. Patricia Lara no solamente ofrece una visión de la guerra desde todos y cada uno de los ángulos que la conforman, sino que la especificidad del texto que la catapulta al éxito periodístico, consiste en ahondar, en la medida de lo posible, en la importancia del detalle, en la esencia especial de cada relato, en la identidad de cada historia personal. Con este tipo de artefacto literario Lara no sólo se queda con los datos más objetivos y ecuanímenes de la cuestión, sino que da un paso más al ofrecer, también, los sentimientos y las verdades más íntimas que se generan en estas diez mujeres a partir de las consecuencias más dolorosas de la guerra, de la misma manera en la que lo había hecho previamente en su obra anterior.

Si tuviéramos que realizar una división de *Las mujeres en la guerra*, hablaríamos en primer lugar de los tres primeros testimonios, pues, éstos representan a mujeres excombatientes, pertenecientes a reconocidos movimientos de conflicto que han formado parte activa, como agentes, de la guerra que devasta el país. Así, quedan encargados de inaugurar el libro los testimonios de Dora Margarita, una ex-combatiente del ELN y el M-19, de Liliana López, comandante de las FARC y mujer del desaparecido Raúl Reyes e Isabel Bolaños, dirigente de las Autodefensas. Esta primera parte de la obra constituye un documento de gran valor antropológico por los datos que aporta en cuanto a la situación de la mujer en la guerra. Maternidad, aborto, violencia contra la mujer, machismo y neutralización de la identidad femenina son tratados y expuestos por Lara con la pretensión de denunciarlos ante la sociedad, teniendo en cuenta la deficiencia de la legislación y el desamparo de las mujeres en este sentido. Para los líderes de los grupos revolucionarios la figura de la mujer, dentro de la guerrilla, ha

sido entendida como objeto de placer en muchos casos. Este hecho queda patente en el testimonio de Dora-Margarita:

Él es Fabio Vásquez, el jefe [...] Después supe que el único que podía tener mujer en el campamento era él. Los demás vivían en total abstinencia. Fabio cogía por turnos. Duraba con cada una siete u ocho meses, se aburría y escogía otra (40). Pero una noche llegó un compañero a mi hamaca y me dijo: «la llama el jefe». Yo sentí temor [...] En ese momento él no tenía compañera [...] me pidió que me acostara a su lado. Lo hice. Yo no tenía deseos. Pero temía que si le desobedecía me hiciera un juicio y me condenara por algo que se inventara (Lara, 2000: 44).

Maternidad y aborto también encuentran su representación en *Las mujeres en la guerra*. La obra nos hace ver cómo en la mayoría de los grupos insurgentes y contrainsurgentes la cualidad maternal ha sido considerada como un obstáculo para el desarrollo de las mujeres como guerrilleras, algo que no afecta de ningún modo a la figura del varón. Este hecho ha dado lugar a varias formas de violencia en el interior de los grupos revolucionarios como la obligación al aborto, la utilización permanente de métodos anticonceptivos o la regulación de la sexualidad y de las relaciones interpersonales, medidas que constituyen un atentado contra la identidad femenina. De la misma manera, la maternidad conforma una gran problemática en las filas de la guerrilla, debido a la culpabilidad, la angustia y el dolor que supone el decidir entre la lucha subversiva y no tener que alejarse de los hijos (Londoño F. y Nieto V., 2006: 35). El testimonio de Liliana López, comandante de las FARC, conocida como Olga Lucía Marín<sup>3</sup> hace referencia a esta cuestión:

En el monte duré embarazada cinco meses. Disfruté mucho el embarazo. Me encantaba sentir que mi hija se movía. Salí del monte. Tuve a la niña. Descubrí la maternidad. Es lo más hermoso del mundo [...] Estuve con ella un año, pero era muy difícil tenerla conmigo y desarrollar la actividad guerrillera [...] Entonces decidí dejarla con unos amigos y estar pendiente de ella en la distancia [...] A uno lo golpea separarse de los hijos. Pero no es fácil tomar la decisión de salirse de las FARC después de llevar tantos años metido en esa lucha [...] (Lara, 2000: 125-127).

Hasta aquí, Patricia Lara utiliza sus testimonios para marcar los puntos de análisis esenciales acerca de las manifestaciones de la violencia en cuanto a la participación activa femenina en la guerra. Pero las mujeres se constituyen también como víctimas de diversas formas de violencia

---

<sup>3</sup> En el último testimonio citado, a la protagonista se le permitió llevar a cabo su embarazo por ser la compañera del ya fallecido comandante de las FARC Raúl Reyes. Pero la situación del embarazo de las guerrilleras es mucho más crítica si éstas no forman parte de las posiciones de poder.

sociopolítica a nivel pasivo. De la representación de éstas últimas formas se hace responsable un segundo sector del trabajo. De este modo encontramos la historia de María Eugenia de Antequera, viuda del líder de la Unión Patriótica, José Antequera, que sufre toda su vida los efectos colaterales de la actividad política de su marido; Maxelén Boada de Pulido, viuda del teniente del ejército Carlos Alberto Pulido de Aguilar quien, marcada por un profundo dolor, señala la crueldad que un asesinato supone, no tanto para la víctima, como para los que aman a ese ser. Lara, en esta segunda sección de la obra, profundiza también en uno de los métodos de extorsión y financiación de grupos ilegales que, en mayor medida, ha supuesto daños en la memoria histórica de la nación: el secuestro. Como representación colectiva de esta forma de crimen, encontramos los testimonios del soldado secuestrado por las FARC Jairo René Roa Sierra, a través de la voz de su madre Myriam de Roa, así como el de la niña secuestrada durante dos años por el ELN cuando el grupo guerrillero se hizo con el control del avión de Avianca en una ruta Bucaramanga-Bogotá. Este último es especial pues, fortaleciendo el perspectivismo tan logrado del que disfruta la obra, va alternando los relatos de la madre y de la hija durante el tiempo que duró el secuestro. Sin dejar un cabo suelto sobre las realidades del conflicto, Patricia Lara presenta, también, un testimonio del desgarró que provocan los desplazamientos internos a campesinos e indígenas en Colombia a través de la voz de Juana Sánchez. Se trata de una de las secciones de la obra más impactantes tanto por la incidencia de la violencia y el reflejo de tan deshumanizante realidad que millones de desplazados han tenido que soportar, como por la especial fuerza y vehemencia con la que se caracteriza el relato de esta la historia. Patricia Lara pone el broche final a *Las mujeres en la guerra* con una de las historias más estremecedoras por la acumulación de dolor que aglutina. Se trata de la vida de Margot Leongómez de Pizarro. La última informante simboliza en su persona las intrincadas paradojas y las complejas contradicciones que el conflicto colombiano entraña, pues su corazón estuvo dividido por el ejército y la guerrilla. Así, el testimonio comienza de la siguiente manera:

Mi papá era coronel del Ejército, mi marido era almirante de la Armada y tres de mis hijos –Carlos, Hernando y Nina– fueron guerrilleros. Entonces a mí me duele profundamente la muerte de cada soldado y de cada de guerrillero (Lara, 2000: 264).

Perteneciente a la aristocracia colombiana y relacionada con políticos y militares de renombre en el devenir histórico de la nación, forma familia con el almirante del ejército Juan Antonio Pizarro García, en la que reinaron los principios propios del conservadurismo y el catolicismo. Fue un matrimonio feliz cuyos miembros, profundamente concienciados con los problemas sociales del país, especialmente con aquellos relacionados

con las desigualdades entre clases, no podían presagiar las ráfagas de dolor que, sobre todo a Margot, le iba a tocar soportar en la vida. Tras llevar a cabo la narración de los acontecimientos más relevantes de la familia, se va inmiscuyendo, progresivamente, en el inicio de los problemas, pues dos cánceres, uno real que ataca a Juan Antonio Pizarro y otro simbólico, acaban con el bienestar de la familia. El cáncer simbólico comienza con la incursión de tres de sus hijos en movimientos políticos revolucionarios de diversa índole. Como ella misma indica «hubo un momento en el que todos estaban metidos en la «vaina»: Juan Antonio y Eduardo en la Juco, Hernando en las FARC y Carlos y Nina en el M-19. Nosotros no lo sabíamos» (Lara, 2000: 273).

Con respecto a la clasificación genérica de estos testimonios, Lara considera la totalidad de los que aparecen *Las mujeres en la guerra* como «periodismo literario», excepto el primero. Desde el segundo testimonio, la voz y la experiencia de cada uno de los relatos, se corresponde, de manera fiel, con la persona que aparece. La «conversión a lo literario», entonces, se debe a una reestructuración y construcción del material obtenido por Patricia Lara que se encarga de pulir el lenguaje, modificar secuencias y enfatizar simbologías, con la finalidad de hacer el testimonio perdurable en el tiempo, evitando, así la banalización de la violencia. Ante la pregunta a la periodista sobre el posible uso abusivo de las formas de la memoria en cuanto a la superación social del conflicto armado, ella responde:

A mí me parece que es muy importante pasar los duelos. Si tú no haces duelo, si tú no entierras al muerto, si no hablas del muerto, si no tratas eso, uno no sale de ahí. Entonces el país sí que necesita urgentemente sacar esa guerra no simplemente a través de noticias en el periódico, de estadísticas, sino curar ese dolor personal y colectivo de la gente. [...] Yo creo que al final, llega un momento en el que uno se vuelve sordo. Por ejemplo, los libros de secuestrados se han publicado muchísimo, y al final puede acabar resultando todo muy igual entre sí. Por eso yo digo que me parece muy importante el valor literario de los testimonios. Para que un testimonio sobreviva tiene que tener una elaboración literaria (Entrevista con la autora).

Como la propia Lara confiesa, el primer testimonio que aparece en la obra se trata de la primera incursión que lleva a cabo en el mundo de la ficción, pues se trata de la mezcla de dos personajes: Durante las conversaciones con Margarita «me sentí muy cómoda, muy libre, [así que] ella me permitió ensayar la literatura».

Margarita es el personaje básico, desde el punto de vista psicológico de la infancia de ella, los abortos, la mamá, la sopa, los gusanos, el hambre... Pero ella no quería acordarse de la parte de la guerra y la violencia, así que yo entrevisté a Dorita [...] Toda esa parte de la guerra la tomo del testimonio de Dorita y la pongo en boca de Margarita (Entrevista).

Resulta innovador, teniendo en cuenta la generalidad de relatos sobre el conflicto, el modo en el que aparecen los episodios históricos más reseñables de la violencia contemporánea en *Las mujeres en la guerra*, pues no sólo nos los encontramos de la boca de los propios protagonistas, sino que, además, estos relatos de vida aparecen confrontados en la obra con los demás testimonios de personajes del bando opuesto, de parte de las víctimas y también de los victimarios. Así, el nombramiento de la toma del Palacio de Justicia, la masacre de Tacueyó, la masacre de Pichiró y la de San Onofre, la operación Anorí, con personajes como José Antequera, Carlos Pizarro, Carlos Castaño y Fabio Vázquez entre otros, trazan un mapa del conflicto armado, contado desde sus perspectivas personales y contrarias entre sí, que nos lleva a la conclusión de que, al final, todos los participantes acaban obteniendo un sentimiento de frustración, de desencanto y de culpabilidad que los lleva a renegar y lamentarse de su experiencia. Un ejemplo de esta cuestión lo vemos en el testimonio de la viuda de José Antequera, asesinado por grupos paramilitares. Tras convivir con el odio, el deseo de venganza y la «rabia sorda» se dedicó a trabajar en la asociación Madres por la Vida, creada con la finalidad de «juntar a viudas y a madres de muertos por la violencia que tuviera ideologías y condiciones distintas» (Lara, 2000: 206) con la idea de acabar con el dolor provocado a las familias de las víctimas en la medida de lo posible. Es quizá la sección más reseñable del testimonio y una de las más destacables de la obra, pues además de confluir toda una serie de personajes que aparecen en los demás relatos, se explicita la idea de que el dolor ante la muerte de un ser querido acaba uniendo a las personas, incluso a aquellas de ideales diferentes y grupos armados opuestos. Esta misma conclusión aparece reproducida en la intervención de otros personajes del libro. Veamos, pues, la reflexión a la que llega María Eugenia de Antequera:

[...] Me encontré con doña Nydia Quintero de Balcázar, madre de Diana Turbay, secuestrada por Pablo Escobar y asesinada durante el operativo de rescate; con Margot Leongómez de Pizarro, madre de los guerrilleros Carlos y Hernando Pizarro, ambos asesinados [...] Actualmente seguimos reuniéndonos. Realizamos actividades para ayudar a que a la gente no se le repita nuestro dolor: llevamos el mensaje de que solamente el diálogo, la tolerancia y la sensatez nos van a conducir a vivir en paz... Nos proponemos inculcarles a las nuevas generaciones el respeto al otro y el amor a la vida, y hacer que entiendan que el alma te duele exactamente igual a ti, a mí, a todos, no importa que nuestros muertos sean de la guerrilla, de los paramilitares, del Ejército o del narcotráfico. [...] Hasta ese momento, yo pensaba que en la guerra solamente habíamos sufrido los civiles y los de izquierda. Pero ese día sentí el dolor de los otros, ese dolor que no había visto o que no había querido ver. Entonces me di cuenta de que el dolor es igual para todos (Lara, 2000: 206-207).

La labor investigativa de Patricia Lara sobre la violencia en Colombia comienza a raíz de un proyecto que surge en la revista *Cambio 16* que presenta como objetivo clave responder a la pregunta: ¿Por qué son violentos los colombianos? La investigación presentaba de fondo la teoría del experto psiquiatra sobre los comportamientos de la violencia y el psicoanálisis: el doctor Otto F. Kernberg, por la cual, las causas ideológicas fundamentales del ser violento son, en primer lugar, el maltrato físico sufrido en la infancia, en segundo lugar, en el maltrato psicológico, y, por último, en el maltrato sexual. Es a raíz de la participación en esta investigación cuando Lara comienza a elaborar encuestas, realizar entrevistas y recopilar testimonios con la finalidad de encontrar respuesta al interrogante: ¿influye el pasado de violencia y abandono en la infancia en la posterior decisión de vinculación a los movimientos guerrilleros en Colombia? o, interpretado de otra manera, ¿está la violencia política en Colombia vinculada y alimentada por la violencia social y doméstica presente en los estratos socioculturales más bajos? Con este material que va obteniendo, Patricia Lara comienza a desarrollar la idea inicial de configurar un libro basado en los testimonios de personas inmiscuidas en la violencia desde diferentes ángulos: hombres, mujeres, niños, guerrilleros, paramilitares, escoltas, policías, miembros del ejército. Sin embargo, los hombres de las FARC no aceptaron participar en un libro donde también figuraran los paramilitares. Fue así, como Patricia Lara rediseñó la estructura de su obra acogiendo voces que sí necesitaban ser escuchadas y leídas: las mujeres de la guerra, dando lugar a una representación del conflicto armado colombiano, con sus causas y sobre todo con sus nefastas consecuencias, en todas sus perspectivas y vertientes. Lara desmenuza y metafórica todas las posiciones sociales tratando de que el lector empatice con las informantes y comprenda las motivaciones, actitudes y sentimientos de cada una de ellas. El resultado final es la obtención de una obra que destaca tanto por su valor histórico como memorístico, pues, por el perspectivismo que presenta, no solamente ofrece datos útiles al servicio de la reconstrucción de la historia reciente del país, sino que, además, contribuye a la sanación de las víctimas y victimarios que, no solo sienten respaldada su experiencia, se ven escuchados y reconocidos, sino que además lanzan un mensaje de desahogo colectivo para sus semejantes. En boca de la propia Patricia Lara:

Con las reacciones de las informantes comprobé que había cumplido uno de mis objetivos principales, que era el de fomentar que uno viera su vida reflejada en el libro, pero al mismo tiempo la de los demás, para que sirviera como un espejo, con el fin de que logaran percibir el daño que hacían (Entrevista).

Coincidiendo en el tiempo con *Las mujeres en la guerra*, aparece publicada también en el año 2000 la obra de Elvira Sánchez-Blake *Patria*



*se escribe con sangre*, provocando un momento de gran efervescencia en cuanto a la representación femenina de la guerra y las consecuencias de violencia. En esta obra, Elvira Sánchez-Blake incluye los testimonios de dos mujeres afectadas por la violencia que ilustran a la gran mayoría de las problemáticas que afectan a las mujeres en Colombia desde la aparición de la ola de Violencia en los años cincuenta hasta la actualidad, creando, de la misma manera que lo hacía Lara en *Las mujeres en la guerra*, una suerte de alegoría nacional basada en relatos de memoria femenina. La novedad que supone la obra de Sánchez-Blake con respecto a textos semejantes en el que se circunscriben historias femeninas –tales como *Las mujeres en la guerra*, de Lara, *Mujeres de fuego*, de Alonso Salazar, o *Guerreros ciegos* de Constanza Ardila– es que no se limita a presentar los testimonios en bruto, sino que los apuntala, de manera crítica y académica, a través de los tres conceptos que, a su juicio, facilitan este trabajo de corte antropológico sobre la relectura de la nación a través de la escucha de mujeres golpeadas por el trauma. Marca, así, las claves de lo que la violencia en Colombia ha supuesto tanto para las víctimas como para las agentes del conflicto. Por medio de la introducción titulada *La herencia de la violencia* Sánchez-Blake presenta cuatro voces testimoniales, Isabel, María Eugenia, Elsa e Inés, situadas en diferentes ángulos y manifestaciones de la violencia.

Isabel asiste al asesinato de su marido y su hermano inválido por parte de un peón de su finca. Queda sola en el mundo al cuidado de sus dos hijos con la dificultad que en la época de la Violencia suponía vivir para una mujer sin la presencia de un hombre que la respaldara. María Eugenia se presenta como cofundadora del M-19 y decide entregar todos sus esfuerzos vitales a la revolución y a la consecución de un país mejor. Inés nace en un contexto de violencia, tanto política como familiar, en el seno de una familia humilde y desestructurada que le hace salir de casa huyendo de la agresividad de su padre, logrando sobrevivir de diferentes maneras. Por último, Elsa Alvarado, perteneciente a la clase media, pierde la vida junto con su marido y su padre, delante del hijo de ambos, de dieciocho meses de edad, por decidir abogar en favor de los derechos humanos.

Durante la época de la violencia de los años cincuenta, muchas mujeres se vieron obligadas a salir desterradas de sus fincas, dejando atrás a maridos, hermanos, y padres asesinados o, peor aún, abandonadas por ellos cuando se unían a uno de los bandos en pugna. Muchas de esas mujeres sobrevivieron a través de la prostitución; otras lo hicieron en innumerables oficios y quehaceres, intentando siempre borrar el pasado, con el objetivo de sacar adelante a sus hijos para que en el futuro pudieran vengar su terrible destino (5).

El objetivo de Sánchez-Blake en estas obras es presentar a mujeres cotidianas, sin grandes medallas, ni heroicidades; mujeres que comparten

el mismo destino de vivir a lo largo del siglo veinte en Colombia, sorteando y gestionando, en la medida de lo posible, la violencia que les ha tocado afrontar, y, sobre todo, luchando por sobrevivir tanto física como espiritualmente usando su ingenio de diferentes maneras. Siguiendo a Francine Masiello e Ileana Rodríguez, escribe su relato con el propósito de incluir los testimonios que presenta en la obra dentro del marco de la historia oficial. A través de éstos, se lograría que la mujer se considerara como parte de la nación pues, como indica Masiello, la opresión sobre el cuerpo femenino permite vislumbrar nuevos datos y coordenadas acerca de la significación de la participación de la misma en el devenir histórico (Sánchez-Blake, 2000: 7). La tesis principal que fundamenta el marco teórico que plantea Elvira Sánchez-Blake se sostiene en la conjugación de los conceptos de «cuerpo», de «mujer» y de «patria». Según Sánchez-Blake el cuerpo femenino engloba en sí mismo una amalgama de influencias físicas, psicológicas y culturales que puede tener un reflejo en la escritura que ellas reproducen:

Yo sostengo que los conceptos de mujer y patria se entrelazan entre sí alrededor del concepto de «cuerpo». Es decir, que el cuerpo obra como el eje alrededor del cual gira la conciencia política y la búsqueda de identidad de la mujer (11).

A partir de aquí, relaciona esta hipótesis con las experiencias de sus dos informantes, y analiza de qué forma cada una de ellas siente y utiliza su cuerpo. Esta manera de poseer el cuerpo, según cada una de sus protagonistas, oscila entre la posibilidad de considerarlo como herramienta, bien de represión, o bien de liberación. Asimismo, Sánchez-Blake estudia la relación que estas historias de vida tienen con el concepto de «Patria» que se representa a través de dos formas distintas a la luz de los testimonios de María Eugenia e Inés. La Patria tendría dos significados opuestos, pero complementarios y, por tanto, paradójicos. Por una parte, sería el lugar por el cual habría que luchar, hacer la revolución, por el que habría que destruir para volver a construir, con la pretensión de tener un mejor legado que dejar a las futuras generaciones. Pero por otra parte constituiría la fuente del dolor y la opresión que las mujeres, como sujetos luchadores, tienen que asimilar en su paso por la vida (14).

La unión de las dos historias que Sánchez-Blake nos presenta en su obra viene a metaforizar en gran medida la situación de la mujer en Colombia en las últimas décadas de siglo veinte. Se trata de dos mujeres de orígenes y trayectorias diferentes –en muchos de los momentos vitales, incluso, contrarias– que sin embargo tienen un elemento en común que comparten con el resto de mujeres afectadas por la violencia. Se trata, en primer lugar, de la lucha por sobrevivir en un lugar hostil y complejo en el que las circunstancias dificultan hasta el extremo la consecución de una situación de vida anodina, y, en segundo lugar, la fuerte convicción de

invertir las energías necesarias para la construcción de una nación mejor tanto para ellas mismas como para sus sucesores en el mundo.

La siguiente historia a la que da cabida Elvira Sánchez-Blake en *Patria se escribe con sangre* corresponde a la de María Eugenia Vásquez. Este segundo testimonio aparece en forma de entrevista y profundiza en ciertas cuestiones de la vida de la exguerrillera del M-19 que tienen que ver, en gran medida, con su faceta de mujer en relación con la guerra. Vásquez, motivada por la educación en temas sociales desde su infancia, siempre sensibilizada con las clases más débiles, ingresa en la militancia del M-19 casi en el momento de formación del movimiento (1974).

La historia de María Eugenia ha sido una constante presente en varias de las obras de testimonio publicadas en Colombia. Además de escribir su propia autobiografía, *Escrito para no morir*, tanto Elvira Sánchez-Blake en *Patria se escribe con sangre*, como Alonso Salazar en *Mujeres de fuego* (1993), entre otros, le dan paso a su historia, haciendo de intermediarios en sus respectivas obras. Teniendo en cuenta que María Eugenia Vásquez no responde a la tradicional figura de informante iletrado que se ve necesitado de un intelectual que actúe en favor de la legitimación de su voz, ¿qué aportan estas historias de vida de novedoso, tanto para la propia protagonista como para los lectores, una vez construida la autobiografía de la autora?, ¿a qué contribuye, en este caso concreto, la figura de intermediario? Si comparamos los dos testimonios, el de Alonso Salazar, y el de Sánchez-Blake, con la manera de narrar de María Eugenia Vásquez en su propia autobiografía, observamos que los resultados a los que llevan estos tres canales de expresión difieren los unos de los otros: Alonso Salazar, consigue en su testimonio que la protagonista abandone los diques emocionales que reproduce en la escritura de su autobiografía en la que nos encontramos con un lenguaje siempre intenso pero, en algunos casos, contenido. Así elabora un texto en el que la línea cronológica de los hechos desaparece en favor de una mayor intensidad en la expresión de los sentimientos, de los acontecimientos y, sobre todo, de la sexualidad, la cual ofrece sin tapujos. El lenguaje literario que domina en la autobiografía da paso a un lenguaje más coloquial y a una exposición de los hechos en la que, en ocasiones, se abandona la tendencia de «lo políticamente correcto». Entre el relato de Alonso Salazar y la autobiografía de María Eugenia Vásquez, difieren en ciertos momentos, como hemos señalado, la intensidad en el tono del lenguaje y la presentación cronológica de los hechos, pero ambos mantienen la misma línea discursiva. Sánchez-Blake, por el contrario, trata de incidir en la entrevista que sostiene con la protagonista en las características femeninas de esta experiencia vital, o lo que es lo mismo, las particularidades que, como mujer, tuvieron su paso por la militancia. De esta manera, ahonda en los conflictos de la feminidad en la guerra; la compatibilidad entre la maternidad, las relaciones de pareja y la causa; o las

dificultades fisiológicas –menstruación y embarazo–, a las que se enfrentan las guerrilleras en un constructo elaborado por y para las necesidades masculinas. Consigue, así, la escritura de un testimonio constituido por el reverso femenino de la guerra como elemento predominante. La mediación de Sánchez-Blake supone que María Eugenia Vásquez arroje luz sobre la situación de la mujer en el M-19 durante el momento de su militancia dentro de las estructuras jerárquicas y de poder del grupo subversivo, así como la consideración de la mujer para cada uno de los dirigentes del movimiento, ofreciendo información al cauce oficial de la historia del conflicto, rompiendo la visión estándar del acontecimiento:

Siempre que se aborda esta conversación se dice que el M-19 fue de las organizaciones alzadas en armas, las menos machistas. Y sin embargo, allí nosotras también jugamos un papel muy secundario [...] Yo pienso que a las mujeres nos tocaba demostrar muchísimo más, con doble trabajo de nuestras capacidades para ser valoradas. Estas mujeres que llegaron a rangos de distinción fueron mujeres tan buenas, tan buenas que por fin fueron reconocidas. [...] había unos compañeros que valoraban más a las mujeres y otros que las valoraban menos. [...] Bateman, por ejemplo, valoró mucho más la participación de la mujer y la destacó mucho más. A Carlos, por concepción misma, no era porque fuera mejor ni peor; era por su formación militar [...] pero yo pienso que en Carlos había cierta subvaloración de la mujer. [...] Es que, dentro de las estructuras militares, la valoración exacta de la mujer es muy difícil. Ese es un espacio de varones (63).

Destaca la visión de María Eugenia sobre la violencia social a la que es sometida la mujer en los grupos guerrilleros en Colombia. Denuncia el exceso de trabajo con respecto a los varones, la necesidad de ingeniárselas en buscar estrategias para ser obedecidas por los hombres en caso de que las militantes tuvieran puestos importantes de poder. Resalta la absoluta incompatibilidad entre la guerra y la maternidad, o la dificultad de mantener la vida familiar activa. Ante esta situación, María Eugenia Vásquez indicaba: «El día que yo tenga un marido como las mujeres que ustedes tienen, ese día yo podré estar feliz en la guerra» (63). Sin embargo, y a pesar de estos sacrificios, dentro de la guerra las mujeres «siguen jugando esos papeles femeninos» (64) y los roles tradicionales de género.

La conclusión a la que llegamos a través de este análisis, es al hecho de que los mediadores, a pesar de no llevar a cabo la labor del «intelectual» tradicional, pues los sujetos a los que entrevistan no son iletrados, cuentan con la posibilidad de trazar un enfoque determinado a la historia que se está contando. El resultado de la creación textual es, por tanto, la experiencia de dos sujetos, y la visión fusionada de dos experiencias vitales, dos ópticas diferentes ante una misma realidad. Tanto en las autobiografías o en los testimonios de primera mano, como en los textos en los que aparece una figura mediadora, vemos como se desprende una

retórica específica y propia de este tipo de discurso, un estilo de escritura que hemos definido como «retórica de la feminidad» que difiere de la llevada a cabo por la voz masculina en textos de esta naturaleza.

## **Guerra y mujer. Discurso ficcional**

Tras haber conseguido numerosos reconocimientos, Lara da el salto definitivo a la ficción con la publicación, en 2005, de su obra *Amor Enemigo*. En ella, y emulando a la clásica *Romeo y Julieta*, construye, en medio del conflicto armado, una historia de amor imposible entre una guerrillera y un paramilitar que acaba en tragedia. Se trata de un relato de ficción construido por medio de testimonios reales que la autora obtiene a través de diversas fuentes e investigaciones. Ella misma ha catalogado su obra como «novela periodística».

Mileidi es una joven colombiana que, con no más de quince años de edad, decide enrolarse a la lucha guerrillera. Es allí donde conoce a Pedro, su gran primer amor, al que sigue y del que aprende a vivir en el monte. El ritmo de la acción comienza tras la toma, por parte de la guerrilla, de un pueblo llamado Arrecifes en el que la protagonista arroja una bomba de mano a una iglesia que no llega a explotar, y Pedro termina alcanzado por una bala del bando contrario que acaba con su vida. Es aquí donde comienza su escisión interior. Abandonada a su suerte, se siente formar parte de un mundo que no le pertenece, de un universo construido según la impronta masculina.

Patricia Lara, una vez más, crea un microcosmos narrativo en el que confluyen la visión, desde el lado más humano, de guerrilleros, paramilitares, militares del ejército, de víctimas y victimarios, desde todas las perspectivas posibles. Si la mayor parte de escritores que tratan estas temáticas en sus obras suelen llevar a cabo la resemantización de un momento histórico concreto, o una fase política determinada de la historia de Colombia, Patricia Lara, sin embargo, representa a un grupo de intelectuales que llevan a cabo una evaluación de la nación desde una perspectiva más cercana a la historia social de Colombia. A pesar de que con su narrativa de ficción presenta historias personales reales, basadas en rastreos de información y en exhaustivas investigaciones, el objetivo no es tanto el hacer perdurar la memoria de dichos protagonistas, que presentan nombres falsos y visiones fragmentarias, sino ponerlos al servicio de una función, encaminada a, por medio de la colectivización de dichos personajes, lanzar denuncias, mensajes e interpretaciones propias acerca del conflicto armado en el que está sumergido el país.

La escritora continúa en su novela las mismas líneas temáticas que plantea en su obra periodística y testimonial. Es así como a lo largo de la lectura observamos puentes conectores de una obra a la otra, quedando

presentes en ambos textos actitudes, comportamientos y vivencias. A través de sus páginas, y conforme va relatando la trama de la historia, se va encargando de dibujar, como gran objetivo de la novela, el mapa social de la realidad de la guerra. Machismo, relegación, escasa participación de la mujer en política, abusos de poder en el interior de las filas guerrilleras, violencia sexual, maternidad, abortos y sentimentalidad, constituyen el epicentro narrativo de la novela y los hilos conductores de la crítica que a lo largo de ella va trazando.

Con respecto a estos testimonios, Patricia Lara crea situaciones simbólico-representativas que vienen a intensificar y, por ende, a dar sentido, a todas las temáticas que, con respecto a la guerra de Colombia y derivados de sus entrevistas e investigaciones, pretende transmitir a sus receptores. Una de las grandes tendencias en la narrativa latinoamericana desde los años sesenta es la utilización de contenidos y estructuras melodramáticas como forma de expresar contenidos sociales y políticos de la realidad. El imaginario melodramático se constituye como una clave fundamental al servicio de la construcción de identidades de los pueblos de América Latina, así como a la creación de una dialéctica entre lo social y lo histórico de éstos. El melodrama, en palabras de Deymonnaz, «supone siempre la puesta en escena de un conflicto social intenso, que no debe aparecer como una mera hipérbole de las pasiones» (Deymonnaz, 2013: 109-122). Como indica Camila Segura, muchos han sido los modelos textuales que han utilizado los intelectuales colombianos para la narración de la violencia. Pero «resulta significativo que una cantidad considerable de novelas colombianas contemporáneas de violencia sigan utilizando los códigos del modo melodramático para darle sentido a la violencia colombiana» (Segura, 2007: 56-57). En este sentido, observamos, como anticipábamos con Silvia Galvis, como una constante, la utilización de fórmulas melodramáticas también por parte de estas mujeres periodistas, como instrumento para elevar sus testimonios a ficción, para dotarlos de expresividad y para favorecer una nueva forma de comprender y asimilar la violencia. Como también ocurre con obras como *La multitud errante* de Laura Restrepo, *Satanás* de Mario Mendoza, *Sin tetas no hay paraíso* de Gustavo Bolívar o *La Virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, por citar algunos ejemplos, *Amor enemigo*, lleva consigo un quiebre afectivo y melodramático en el que se nos presenta un perfil de los informantes desde el plano sociológico y personal, es decir, dejando, quizá, a un lado las razones políticas del conflicto para incidir en el plano referente a problemáticas sociales del país.

En relación con el binomio violencia-melodrama, no podemos dejar de citar aquí a la periodista de Manaure (departamento de La Guajira) Mary Daza Orozco, autora de una de las obras pioneras de entre las catalogadas como «novelas testimoniales» sobre la violencia: *¡Los muertos no se*

*cuentan así!* (1991). Esta novela, enormemente aclamada por la crítica, se imbrica a la perfección con cada uno de los focos temáticos que las autoras que forman parte de este ensayo tratan con su narrativa, lo que nos permite situarla como un relevante foco de influencia. Su novela corta, que presenta como telón de fondo una historia de amor truncada por la muerte del amante, narra las consecuencias de las represalias tomadas hacia los sindicalistas de las bananeras del golfo de Urabá y lo que ella llamará en la obra *Nuevas Fuerzas*, como pseudónimo de lo que fue la Unión Patriótica a través del prisma de la vivencia concreta de su protagonista: Oceana Crayón. La relevancia del relato recae en la manifestación por los cuatro costados de todas las formas de violencia sobre las mujeres. La también periodista de formación, da a luz, con esta obra, a un tipo de narrativa híbrida entre el testimonio y la ficción, en la que centra su atención en la representación radical de un universo femenino real, sesgado y truncado por la realidad social colombiana. El prólogo, escrito en primera persona por Mary Daza Orozco, narra el proceso de elaboración de la novela, así como las entrevistas realizadas a su protagonista indicando: «muchas horas escuché su voz que se quebraba por momentos o se hacía imperceptible, mientras que la cinta magnetofónica grababa suspiros y sus espesos silencios, sus monólogos repetidos y sus respuestas temblorosas» (7). Su segunda novela *Cuando Cante el Cuervo Azul*, amplía ligeramente el foco de atención del universo narrativo al realizar una suerte de cuadro de costumbres adaptado a la época de La Violencia en Colombia. Si en la primera obra el protagonista indiscutible de la misma era, sin lugar a dudas, el testimonio de Oceana, en ésta segunda novela, situada en un pueblo bañado por el Caribe: La Gran Ciénaga, la ficción aparece intensificada fagocitando, en una medida mucho mayor, a los elementos periodísticos o tomados de la realidad. El fuerte acento mágico e hiperbólico, así como el marcado componente melodramático que recorre el relato, difuminan las historias veraces y los hechos tomados de la realidad. El elemento esencial para ello es la historia de amor prohibido entre la joven periodista, Eunice Eluard, que se refugia en la aldea tras resultar ilesa de un atentado contra ella, y Astete Celedón, años mayor que Eunice, que, huyendo de una venganza contra él, también se refugia en esta misma aldea, rodeada de agua por todas partes, donde aprende a vivir de la pesca rehuyendo a la muerte. Luchas ancestrales entre las distintas estirpes, peleas galleras y tradicionales fiestas masculinas bañadas en bailes y en licores, aparecen como telón de fondo de las historias personales de los personajes, todas ellas marcadas por el dolor, el desamor, la pérdida o la amenaza de muerte propios de un contexto de violencia. A través de una estructura narrativa basada en yuxtaposiciones, retrospecciones y alternancia de épocas, la intención de la obra es la creación de un microcosmos narrativo, con cierto cariz mítico, heredado de los pueblos mágico-realistas, que sirva

de escenario de la relación amorosa entre Eunice Eluard, hija de la última metamorfosis de la violencia, del narcotráfico y los atentados a políticos en un contexto más urbano, y Astete Celedón, representante de La Violencia de los años cincuenta. El melodrama dota de fuerza y representación a la ficción y carga las páginas de un exquisito lirismo y una prosa cargada de belleza y sugerencia.

Si una de sus virtudes de la obra testimonial de Patricia Lara era que ésta estaba exenta de maniqueísmos –pues la sensación directa de veracidad era ya suficiente para atrapar la conciencia del lector– en su novela, y al igual que hace Mary Daza Orozco, consigue ficcionalizar sus investigaciones periodísticas convertidas en testimonios literarios y dotarlos de más fuerza discursiva a través de este énfasis melodramático. En palabras de la propia escritora en una intervención oral realizada en *Pro Davinci. Ideas para el progreso*, titulada con el rótulo «Conflicto, periodismo y literatura», afirma: «La ficción permite tomar una distancia mayor, así como mostrar la realidad mucho mejor que el periodismo, mucho más fielmente que éste» (ProDavinci, 2005).

La preocupación esencial en sus trabajos es dejar en evidencia y denunciar la realidad y los motivos que llevan a los jóvenes colombianos –niños de no más de trece años en la gran mayoría de los casos– a acabar engrosando las filas de los movimientos guerrilleros por falta de mejores alternativas, y, sobre todo, huyendo de situaciones de violencia en el hogar familiar. Ya en la preparación de su anterior obra *Las mujeres en la guerra*, se siente con la inquietud de describir la realidad de que la guerra colombiana es una guerra de niños y adolescentes en un porcentaje altísimo. Según relata «había venido observando a estas niñas guerrilleras con sus ojitos y sus uñas pintadas, y comienzo a preguntarme: ¿qué les pasa a estas niñas por la cabeza para decidir meterse en la guerra?». En definitiva, podemos concluir afirmando que Patricia Lara desarrolla a lo largo de sus tres obras mencionadas los pilares básicos de su ideología, que van evolucionando en cuanto a madurez y a diferentes maneras de expresión. Así, remarca hasta la saciedad el carácter fraternal de la guerra que desangra a Colombia, en la que todos los participantes se acaban convirtiendo, a la misma vez, en víctimas y verdugos y en la que los sustratos ideológicos brillan por su ausencia en favor de una necesidad económica que se convierte en la motivación principal para ingresar en las filas de los movimientos militares insurgentes y contrainsurgentes, cuyo destino acaba constituyendo las consecuencias de un azar macabro. Lara no cuestiona a ninguna de las partes, no legitima a un grupo determinado en detrimento del otro, sino que presenta la verdad de cada uno de ellos de manera aséptica. Asimismo, denuncia la base de violencia doméstica y social de las primeras etapas de la infancia como la gran responsable de esta masificación de jóvenes en la guerrilla y en la militancia paramilitar. Para entender todo este tinglado se



hace necesario, por una parte, el desmonte de esquematizaciones simplistas sobre quiénes son los buenos y los malos, y, por otra, la metaforización y construcción simbólica por medio de microcosmos literarios determinados de los problemas concretos que devastan a la nación. Esta indagación sobre las causas y la significación de la violencia en Colombia, así como el planteamiento, a lo largo de sus obras, de un mapa del conflicto de 360 grados, acaba convirtiendo a la escritora en uno de los grandes referentes de la narración de la violencia en Colombia.

Elvira Sánchez-Blake realiza su incursión en el mundo de la ficción en 2009, año de la publicación de su novela titulada *Espiral de Silencios*. Se trata de una creación literaria en la que la escritora proyecta un universo femenino que da cuenta de lo que es la violencia en Colombia desde cada uno de los ángulos que la conforman. Cronológicamente los hechos que acontecen se sitúan en los años de efervescencia de los movimientos guerrilleros comunistas que reinan en el país, así como el contraataque de los principales movimientos contrainsurgentes; con conexiones hacia épocas pasadas en las que primaban los enfrentamientos entre liberales y conservadores. Haciendo uso de las historias reales que recoge en su etapa como periodista, Sánchez-Blake presenta una novela testimonial que se va construyendo progresivamente a través de la alternancia aleatoria de los relatos de cuatro mujeres protagonistas a las que se le suma, en ciertos momentos del relato, la voz de la narradora omnisciente.

El eje central de la obra está ocupado por la vida de María Teresa Giraldo, Mariate, una joven mujer de quince años de edad, en el comienzo de la narración, que da con sus huesos en la cárcel estando embarazada debido al descubrimiento en su hogar por parte de la policía de un arsenal de armas pertenecientes a su marido. A ella se la acusa de cómplice a pesar de su falta de conocimiento de este hecho y es enviada como presa política a la cárcel del Buen Pastor de Medellín. Es allí donde entre reclusas tiene a su primer hijo, Miguel Ángel, el cual pasa los primeros meses de su vida entre el calor de su madre y el resto de mujeres, que vuelcan en el pequeño sus instintos frustrados y anhelos ahogados por la prisión. Una vez más encontramos en la narrativa testimonial femenina la representación de la represión eclesiástica a través del personaje de la madre Susana Restrepo, una monja de oscuro y cruel pasado que se va revelando a medida que avanza el acontecer de la novela.

Sánchez-Blake da lugar a un tipo de discurso que cuenta con escasos precedente entre las escritoras contemporáneas que reproducen narrativa testimonial. Su novela, genéricamente híbrida, combina sucesos históricos, hilos testimoniales y elementos de ficción. Si otras escritoras optan, o bien por el discurso de la historia, o bien por la exposición a través del marco de la ficción, de experiencias verídicas de mujeres, la escritora de

Bogotá da lugar a lo que podríamos denominar como una novela histórico-testimonial. Esta viene a cumplir, por una parte, un acto de justicia con respecto a historias individuales que han quedado impunes –y que, además, pueden ser leídas en clave colectiva–, pero, por otra, nace con el objetivo de relatar un período histórico, convulso y violento, de la historia del país que fue vivido por Sánchez-Blake como testigo, como es la Toma del Palacio de Justicia. Esta última característica la vincularía con el estilo literario de las novelas sobre la violencia al albergar en su esencia la necesidad urgente de denunciar un hecho silenciado ante la verdad oficial.

Su reescritura sobre la historia del país no se limita a la mencionada Toma del Palacio de Justicia, sino que retoma en los antecedentes del acontecimiento mencionando también los episodios históricos más relevantes de la historia nacional, desde las guerras civiles y las sangrientas consecuencias de los enfrentamientos entre liberales y conservadores de las primeras décadas del siglo veinte –en los que tienen especial relevancia la aparición de las primeras bandas de pájaros o chulavitas–, hasta los conflictos posteriores, prestando especial atención a la época de expansión de los movimientos insurgentes y contrainsurgentes. A la par que trabaja en la creación y las relaciones entre sus personajes, recorre los acontecimientos que dieron forma a la historia del M-19, como fueron la Toma de la Embajada de la República Dominicana con el fin de conseguir la amnistía por parte del gobierno para todos los presos políticos en todas las cárceles de Colombia; la proclamación de la misma a partir de la publicación de la ley 35, en noviembre 1982, así como la toma del Palacio de Justicia y el holocausto que supuso para el país. Ofrece incluso una larga descripción de lo que para la Elvira Sánchez-Blake que cubrió el evento como periodista supuso este episodio:

Un comando del M-19 compuesto por treinta y cinco guerrilleros asaltó la Corte Suprema de Justicia, una edificación localizada al frente del Capitolio y a una cuadra del Palacio de Nariño en Bogotá [...] Tomaron como rehenes a los Magistrados de la Corte [...] Apenas se instalaron, llamaron a las emisoras y declararon su objetivo. Reclamaban al Presidente el incumplimiento de los acuerdos de paz ante el país y denunciaban las violaciones a la tregua pactados con el Gobierno nacional [...] La Decimotercera Brigada envió todo un regimiento por tierra y aire para combatir el asalto. Tanques de guerra blindados Orutú y Cascavel, se apostaron en la Plaza de Bolívar y, comenzaron a disparar (92).

El lenguaje oscila desde la sugerencia y el lirismo hasta el empirismo propio del discurso histórico. La escritora aprovecha el canal que ella misma está construyendo para la expresión de su verdad histórica, una verdad diferente a la tradicionalmente establecida y alternativa a la propia del discurso oficial. En ella no escatima en detalles y datos que

irrumpen en el relato con la finalidad de desahogar las escenas que fijó en su retina cuando cubría el acontecimiento a escasos metros de la masacre:

asaltos por todos los costados, helicópteros que sobrevolaban desembarcando comandos GOES, Grupo de Operaciones Especiales de la Policía Nacional, al tiempo que lanzaban ráfagas de metralletas y torpedos por todos los extremos del Palacio de Justicia. Los tanques de guerra constituían el espectáculo más escabroso. Esa maquinaria blindada nunca usada semejava reliquias prehistóricas. Cada detonación estremecía la tierra y horadaba boquetes de un tamaño absurdo en las paredes de la edificación. Todo el operativo en sí constituía un espectáculo macabro (92-93).

Así, la autora de *Espiral de silencios* toma partido de su novela para dar su versión sobre lo ocurrido desde su perspectiva personal, no sólo descriptiva, sino también crítica. Expresa el desolador panorama de lucha, fuego y drama; plantea el rechazo del pueblo hacia el presidente Belisario Betancur por su mutismo, por no impedir el asalto por parte de las fuerzas del ejército que estaban atentando contra «todo lo que se moviese» y, por tanto, masacrando a civiles, magistrados y guerrilleros; por no hacer honor a sus promesas de paz; por permitir la escisión entre la política central y el ejército para la toma de decisiones, y, por último, por dejar el asunto en manos del general Vega Uribe y el coronel Samudio:

Las súplicas se hacían estremecedoras [...] ¿Cómo era posible [...] que el Mandatario no contestara a este llamado? Éste era el mismo Jefe de Estado que había prometido «ni una gota más de sangre» [...] el que estaba candidatizado como Premio Nobel de la Paz. Ni siquiera las intervenciones del Arzobispo Especial de Bogotá [...] ofreciendo su mediación y suplicando detener el asalto armado, hicieron mella en la feroz acometida. Los periodistas no lo creían, los Magistrados menos. El país entero sucumbía en la zozobra [...] Era la ocasión perfecta que estaban esperando para cobrárselas todas al Presidente. En primer lugar por pusilánime, por haber despojado a las Fuerzas Armadas de su fuero especial y por recortarles el presupuesto. A los guerrilleros para darles una lección y hacerles olvidar de una vez por todas sus falsas pretensiones. ¿Diálogo? ¿Negociación? Plomo era lo que iban a tener. No iban a repetir la vergüenza pública que habían sufrido hacía cinco años [...] Esta era la forma de demostrar quién ejercía el poder y la autoridad [...] Cuando llegó la noche, el Palacio de Justicia, perforado por todos sus costados, comenzó a arder por efecto de la mezcla de gases explosivos [...] los guerrilleros permitieron la salida a algunos de los rehenes, pero al asomarse a la puerta, varios de ellos sucumbieron a los disparos del Ejército (93-95).

El hecho de que el elemento central de *Espiral de Silencios* sea la narración de lo acontecido el 6 de noviembre del 1985 nos lleva irremediablemente situar la novela *Las horas secretas*, de Ana María

Jaramillo<sup>4</sup> (1990), como uno de los antecedentes más relevantes de la obra de Sánchez-Blake. Este relato, fundador de una nueva estética que vincula la interpretación nacional con el erotismo, posee, igualmente, un marcado carácter histórico al convertir a la ficción el ingrediente factual de la Toma del Palacio de Justicia usando el componente trágico-amoroso y la sexualidad desde una perspectiva femenina. Ana María Jaramillo, incorporando a su relato un concepto tan importante en el trabajo crítico de Sánchez-Blake como es el de «cuerpo», narra una historia de amor entre un militante del movimiento M-19 y una mujer –voz narradora– que vive atormentada por el paso de su pareja por el grupo guerrillero. Esta historia, que se posiciona doblemente con la voz contra-hegemónica del otro y de los vencidos –por venir desde la pluma de una escritora y por contradecir a la verdad oficial–, narra de manera paralela los acontecimientos sociales y políticos del momento con los personales de la protagonista. Como también ocurrirá en *Espiral de silencios*, la novela se configura como un arma al servicio de la resemantización de los hechos, del compromiso y la justicia, y como un conjuro contra el olvido de las consecuencias personales y políticas que suponen masacres como las de la Toma. Ana María Jaramillo, de manera metafórica, vincula el final de ambos caminos –el personal y el histórico–, haciendo coincidir el destino del país con el destino de los amantes. De la misma manera, si tenemos en cuenta la configuración del discurso histórico en *Espiral de Silencios*, vemos como, a la par que Sánchez-Blake narra la adhesión de sus personajes a movimientos guerrilleros como el M-19 o el ELN, va relatando el nacimiento de los grupos paramilitares y, sobre todo, la presencia ilegítima de éstos y los grupos narcotraficantes en la política gubernamental y en las estructuras del Ejército. La novela habla del M.A.S.<sup>5</sup> y de la forma de creación y funcionamiento de dicha organización a través del personaje de Ricardo. Sánchez-Blake recrea, asimismo, el periodo de hegemonía del Cartel de Medellín, con Pablo Escobar a la cabeza, en un momento en el que la política estatal parece romperse en pedazos. Como también hace Ana María Jaramillo en *Las horas secretas*, en esta novela se señala con vehemencia la falta de cumplimiento por parte del Estado de las treguas y las negociaciones de paz con los grupos guerrilleros y el consecuente contentamiento del Ejército que «se complacía en agudizar el conflicto con incursiones y operaciones militares no autorizadas» (69) lo que conllevaba el riesgo de que el gobierno fuese suplantado por un mandato militar.

---

<sup>4</sup> Además de *Las horas secretas*, Ana María Jaramillo destaca por sus obras *Crímenes domésticos* (1993), *La curiosidad al gato mató* (1996), o *La luciérnaga extraviada* (1999).

<sup>5</sup> Muerte a secuestradores.

Corroborar el carácter histórico de la novela la aparición de todo un arsenal de nombres que corresponden a personajes decisivos en esta etapa de la historia de Colombia. Así aparecen desde Camilo Torres y el Nupalom, la mítica guerrillera apodada La Chiqui, que tanta importancia tuvo en las negociaciones en la Toma de la Embajada de la República Dominicana, Carlos Pizarro, otro de los dirigentes primigenios del M-19, los hermanos Castaño, José Echevarría (cacique), el Turco, Afranio, Almarales, Camacho Leyva y la famosa cámara de Torturas. Asimismo, expone las torturas recibidas por los presos en las cárceles nombrando las famosas Caballerizas de la Escuela Militar. Sánchez-Blake reproduce en su novela el paso de la historia en la urbe pero también en zonas rurales. De esta manera hace especial mención al miedo sufrido en los pueblos y explicita en varios capítulos la manera de proceder y de intimidar de la guerrilla y los paramilitares para ocupar en su expansión territorial las zonas campesinas:

Era parte de la estrategia sistemática que aplicaban en cada poblado: amedrentar a los habitantes para asegurar su adhesión y cortar los soportes logísticos de la guerrilla. Escogían a unos cuantos sospechosos de ser colaboradores, los daban de baja, los ponían como escarmiento para obligar a los demás a delatar a los subversivos. Ellos asumían que las autoridades locales les daban el respaldo y de todas maneras, no había opción (50-51).

## **Relatos testimoniales y recuperación de memorias fragmentadas**

Pero Sánchez-Blake no sólo reproduce una versión resignificadora de la historia oficial, sino que combina la presentación de dicha versión histórica con historias testimoniales de mujeres que han formado parte del conflicto armado colombiano. A través de ellas realiza una representación colectiva de cada uno de estos hilos memoriales. La importancia del relato, desde este punto de vista, recae en el hecho de conocer exactamente a qué grupo social representa cada uno de los protagonistas. Mariate funciona en la novela como metáfora de la clase urbana, pobre, comprometida ideológicamente y que, tras su concienciación política decide formar parte de un movimiento guerrillero como medio tanto de subsistencia como de lucha política. Mujer con escasos recursos, excombatiente, afectada por la violencia política y social representa a todas aquellas mujeres que, a falta de una mejor opción, se ven tentadas a formar parte, tomando la opción de las armas, del embrollo de guerra que sufre el país. Asimismo, representa a todas aquellas excombatientes que han sufrido el vacío y el desgarramiento que supone pasar a formar parte de la vida civil y el esfuerzo por llevar a cabo y pertenecer a movimientos e instituciones en favor de la desmovilización y los procesos de paz. El testimonio de Mariate se configura como el hilo

de narración principal en el relato que da paso a todos los demás. A través de ella se ramifican historias paralelas que vienen a completar este mapa social desde la vertiente femenina.

Norma constituye el contrapunto de Mariate. Mujer proveniente de una familia poderosa con riquezas y una gran cantidad de tierras representa a la clase alta y las injusticias de género que también existen en este estrato social. Norma termina de consolidar su estatus social al contraer matrimonio con un coronel del ejército que le abre camino a las reuniones con la alta sociedad. Sin embargo, se enfrenta a la presión social de no poder concebir y dar descendencia a su marido, y a la consecuente inferioridad que, para su contexto social, este hecho provoca. Norma sufre los designios de la soledad, de la falta de comunicación con un marido que amasa en silencio un pasado oculto y que progresivamente va conquistando el terreno de los negocios ilícitos al aceptar lazos de actuación entre la cúpula del Ejército y los nacientes grupos paramilitares (M.A.S.).

La tercera voz narrativa corresponde a Amparo, una chica joven que sitúa su historia aproximadamente veinte años después del desarrollo principal de la novela. Sin embargo, a pesar de este salto cronológico, Sánchez-Blake continúa entrelazando la historia de ésta con la del resto de la narración, lo que otorga al conjunto del relato una mayor complejidad narrativa que motiva la curiosidad del lector. Amparo, la hija del inspector de policía, vive en el pueblo de San Juan y representa las vicisitudes y problemáticas a las que se enfrenta cualquier mujer de su edad en un ambiente rural. De la mano de Amparo entramos en la vertiente rural del conflicto armado y asistimos a las cruentas realidades que las familias de los ambientes campesinos tienen que sortear para sobrevivir. En el plano del relato, Amparo constituye la bisagra que une las historias de las dos mujeres, pues conforma una suerte de triángulo amoroso junto con Miguel, hijo adoptivo de Norma, y Gabriel Ángel, segundo hijo de Mariate, que los lleva a un trágico final.

Aparte de los datos empíricos que Elvira Sánchez-Blake presenta a través del plano histórico del relato, este último análisis desde el plano de la memoria nos demuestra que a través de éste, la autora incursiona en el terreno de la historia en su vertiente social. Así enfoca las acciones de sus personajes alrededor de las Comunidades de Paz, de la coalición de las mujeres de San Juan bajo el lema «No más guerra, no más odio, no más sangre». Esboza problemáticas tales como el desplazamiento –un tópico recurrente en la literatura femenina sobre el conflicto armado como veremos con Laura Restrepo–, los mecanismos y motivaciones por los cuales se producen los alistamientos a los diferentes movimientos insurgentes y contrainsurgentes, o las ansias de venganza entre los incentivos de dichos alistamientos. La novela plantea las desigualdades que se desprenden

del desnivel económico entre unas clases sociales y otras, y, por último, como centro neurálgico de los planteamientos teóricos de la escritora, encontramos la realidad a la que la mujer tiene que enfrentarse en cada una de estas tesis.

Sánchez-Blake realiza un repaso por la realidad social de la mujer colombiana a la vez que pone en tela de juicio el papel de la Iglesia Católica. Esta relación queda perfectamente representada en la figura de la monja Susana, un elemento enigmático pero absolutamente relevante en la narración, que arroja mucha luz al desarrollo de los hechos. A pesar de no poder equipararse al personaje protagonista de Mariate, se constituye como un centro gravitatorio de la acción que tiene el papel fundamental de unificar las dos historias que se relatan en el marco de la contemporaneidad. Asimismo, se muestra como un ser capaz de generar desde el odio más repulsivo, hasta la compasión más extrema en el lector. Susana Restrepo, jefa de prisión en la cárcel del Buen Pastor de Medellín, decide arrebatarse el hijo a Mariate con la finalidad de entregárselo al frustrado matrimonio compuesto por Norma y su hermano. Lo que parece, en un principio, un personaje plano, insustancial y circunstancial, acaba convirtiéndose en uno de los focos de la narración que más información y experiencias aportan a la historia en cuanto a lo que la significación social de la violencia en Colombia se refiere. Susana proviene de una familia tradicional pudiente y liberal de las montañas de Medellín. Su adolescencia se ve truncada por los enfrentamientos ente los «Pájaros» de Laureano Gómez y los Liberales en un momento en el que «los niveles de violencia alcanzaron límites espeluznantes, generando hordas de desplazados que huyeron a refugiarse en el monte» (81).

De esta manera, podemos vislumbrar la importancia del personaje de Susana, pues se encarga de desvelar el pasado de la familia de Ricardo y planta la semilla de lo que será la interpretación de la violencia como un cúmulo de odios engendrados que tienen sus orígenes en las épocas más remotas. Además, centrándonos en la faceta histórico-social que refleja el relato observamos cómo la monja Susana representa uno de los personajes que mejor demuestran las escasas formas de realización personal de las que disponían los grupos sociales femeninos, así como las tragedias que podían suponer para la vida de mujeres jóvenes los prejuicios sociales del momento acerca del concepto de honra y honor familiar.

En esa época ser madre soltera era el peor castigo que podía caer, no sólo sobre las mujeres, sino sobre la familia y la honra de los varones. En una familia tradicional y profundamente cristiana, la alternativa era separar a la mujer deshonrada del núcleo familiar [...] En cierta forma, abrir las compuertas del pasado le permitía verse como lo que era, una mujer sin opción. Si no hubiera entrado al convento, se habría convertido en prostituta. Esa era la alternativa. En el fondo, no le reclamaba nada a la vida; sólo veía su destino como una

sucesión de ciclos repetidos. La violencia que le costó la vida a su familia se expandía como círculos concéntricos en una espiral de demencia (83-86).

Lo realmente curioso es el hecho de que, a pesar de la dura realidad que ha marcado su vida, no sólo no comprende y empatiza con situaciones afines a la suya, sino que se convierte en el motor de la acción al arrebatarse a una mujer indefensa su hijo en favor del bienestar de otra familia. Con todo esto, Sánchez-Blake simboliza lo que puede considerarse como uno de los males fundamentales de la situación sociopolítica colombiana: la reproducción de esquemas, patrones y abusos que vienen a minar el desarrollo de la nación. Igualmente, y de manera implícita, la autora trasluce una crítica a las convicciones del sistema eclesiástico en Colombia como también hicieron Silvia Galvis, Emma Reyes o Marvel Moreno, así como la penetración de éste último en las decisiones sobre el futuro del país, tanto a pequeña como a gran escala. Desde este punto de vista, podemos afirmar que Sánchez-Blake participa con su novela dentro de la línea de intelectuales que llevan a cabo un discurso deconstructivo que viene a poner en cuestionamiento los pilares básicos en los que se fundamenta la estructura nacional, en este caso, a través de la puesta en duda de las motivaciones o las circunstancias por las cuales los líderes eclesiásticos irrumpen en las decisiones del país.

Además de los núcleos centrales de la historia en *Espiral de silencios* – Mariate, Amparo, Norma y Susana –, encontramos representaciones sinecdóticas de otros de los sectores sociales femeninos afectados por la violencia. Así vemos a Nora, activista y guerrillera incansable; a Celina, mujer de don Eusebio que colectiviza con su presencia en el relato a todas las viudas de asesinados; y a Doña Oviedo Patrocinio y Doña María Alarcón, desplazadas por la violencia que han sufrido la ausencia de seres queridos por las fuerzas guerrilleras y paramilitares. Doña María Alarcón lamentaba la pérdida de sus tres hijos a los cuales reclutaron de manera obligatoria fuerzas insurgentes o contrainsurgentes a cambio de sueldo, ropa y comida. Por todo esto, vemos que la obra de Elvira Sánchez-Blake resulta especialmente ilustrativa en su vertiente testimonial, pues sus personajes alegorizan los efectos que la violencia ha tenido en el sector femenino de la sociedad colombiana a lo largo de las tres décadas que dura el conflicto en la novela.

Recapitulando, podemos decir que la escritora bogotana combina historia y memoria a través de un tercer elemento que unifica la estructura de la novela y le da la forma como tal. Se trata de la ficción, elemento sustancial para afrontar ciertas denuncias que contadas de manera empírica quedarían en el tintero. Así, la pregunta que habría que formular ahora sería: ¿cómo convierte Sánchez-Blake su discurso histórico y testimonial en literatura? Como ocurre con Patricia Lara y de manera opuesta a lo



que sucedía con Silvia Galvis o Laura Restrepo, el hecho de que estas dos autoras-periodistas publicaran previamente a la escritura de sus novelas los testimonios que posteriormente se colocarían en el centro de las mismas, permite que podamos «espíar» en su taller literario y asistir en primera persona a los procedimientos técnicos que éstas usan para convertir el material factual con el que cuentan en ficción. En el caso de Sánchez-Blake, son tres los recursos fundamentales que se emplean para llevar a cabo tal conversión. El primero y más importante responde a la creación de un juego de referencias hipertextuales e influencias que, además, entroncan con la tradición literaria colombiana. Nos referimos, esencialmente, a la inclusión de un sustrato mítico-mitológico a través del cual la novela adquiere una connotación fantástica que construye un puente de conexión con la narrativa mágico-realista más estereotípica de Colombia. De esta manera vemos como la autora de *Espiral de silencios* aporta a su relato toda una imaginería que fluctúa entre la tradición bíblico-religiosa y la mitología grecolatina, al concluir su relato con un final que bien podría considerarse como una reescritura del mito griego de *Edipo Rey*.

La novela en su totalidad podría analizarse a través de la relación con la tragedia de Sófocles como símbolo que metaforiza los resultados de la guerra en Colombia. Su estructura comienza en una separación inicial entre Mariate y Miguel. Éste último parece haber nacido con una maldición, que agoreramente vaticina la madre Susana en el momento de entrega del niño a su hermano y su mujer. Así, evocando la sagrada escritura, incide en numerosas ocasiones en el hecho de que el hijo de Mariate tiene la marca de Caín por haber llegado al mundo en la cárcel donde su madre estaba prisionera.

– Recuerden que el muchacho tiene la marca de Caín. De eso no lo podrán salvar, por más que lo intenten (37).

Efectivamente, ni el tiempo ni el espacio consiguen eliminar esta premonición del destino de la familia. De manera truculenta, el desarrollo vital de Miguel, por una parte, y de Mariate y sus otros dos hijos por otra, hace que cada una de ellas vaya inmiscuyéndose progresivamente en cada uno de los frentes encontrados del conflicto armado. Así, Miguel acaba convirtiéndose en comandante de uno de los grupos paramilitares, mientras que Mariate y Gabriel, con la ayuda en esta ocasión de Rafael, entregan sus esfuerzos a la lucha a través de la sección guerrillera que pugna por la ocupación de San Juan. El desenlace de la novela es fatal, pues tras un enfrentamiento directo con doble motivación entre ambos hermanos, Gabriel y Miguel, por el amor de Amparo y por la ocupación del territorio, Mariate acude a defender a Gabriel acometiendo un infanticidio sobre su desconocido primogénito. Es en el momento de su muerte cuando llegan Norma y su fiel sirvienta, Carmen, a desvelar la

identidad del recién asesinado tras la confesión de la verdad por parte de la monja Susana en su lecho de muerte. Esta recreación del mito griego en el país tropical no viene sino a metaforizar la hipótesis fundamental de la novela, consistente en evidenciar lo absurdo de un conflicto en el que se produce un cotidiano derramamiento de sangre entre iguales, entre hermanos, entre, incluso, madres e hijos.

El segundo de los elementos a través de los cuales Sánchez-Blake ficcionaliza su vertiente histórico-memorialística es a través del elemento lúdico. Una de las claves de la obra consiste en ir ofreciendo información muy progresivamente sobre los lazos de unión entre las diferentes historias que van apareciendo. La escritora presenta un trabajo en el que juega con el lector, que va recibiendo pistas de manera paulatina y que van poniéndolo en alerta sobre dicha cuestión. Por último, la complejidad estructural y narrativa del relato –no dejando claro, igualmente, si la autora participa de la narración, o si, por el contrario, se trata del personaje de Nora la que se hace responsable del tono metaliterario de ésta– supone un aporte más para la conversión en ficción de los esquemas que conforman la novela, así como del desafío narrativo que el descubrimiento del enigma final pueda suponer para los receptores. Este ingrediente metafictional complica los planos estructurales a la vez que otorga intensidad a la narración.

Una vez llegados a este punto convendría que nos preguntásemos, ¿Qué encontramos de diferente en la novela con respecto a su obra de testimonios y con respecto a la teorización académica que realiza sobre la temática? ¿qué aporta su obra ficcional a su discurso anterior? Sánchez-Blake en su novela viene a presentar la realidad colombiana desde una perspectiva que hasta ahora no se había planteado. Se trata de una visión de la vida y la historia diferente a la de sus textos más teórico-periodísticos. De esta manera, presenta una realidad menos segmentada, más global y homogeneizada. Si en sus testimonios anteriores da lugar a la representación de la cara del conflicto propio de la guerrilla, de excombatientes, militantes en las cúpulas de conocidos movimientos insurgentes y de víctimas a través de un marco exclusivamente femenino, en su novela construye un microcosmos que podría considerarse como el trasunto de lo que significa la guerra en su globalidad entre numerosas fuerzas que han azotado al país durante décadas. De esta manera elabora personajes que, haciendo honor a una de las características fundamentales del testimonio, es decir, el carácter colectivo del mismo, vengán a representar lo que sería cada uno de los ángulos del conflicto armado colombiano a lo largo de tres generaciones. Así, no sólo presenta la realidad desde el enfoque de las guerrillas comunistas, sino que incursiona también en la perspectiva del Ejército, las fuerzas paramilitares y el narcotráfico. Igualmente, acude a la representación de cada una de las fuerzas económicas y sitúa la acción en ambientes tanto urbanos como rurales. Por todo esto, podemos afirmar que Sánchez-Blake da un paso de

gigante con su novela, tanto en representación como en expresividad, de lo que suponen el conflicto armado y sus consecuencias en cada una de las esferas que conforman la estructura sociopolítica del país.

Si analizamos la evolución discursiva de Elvira Sánchez-Blake desde sus estudios críticos hasta su obra ficcional, podemos afirmar que establece un claro imaginario de lo que considera que es la situación social y política nacional, especialmente en cuanto a las mujeres se refiere. Es claro el hecho de que nutra a su novela de elementos que obtiene a partir de su bagaje académico y testimonial, concretamente a partir de los materiales que conforman su obra *Patria se escribe con sangre*. De esta manera, tanto los personajes, como las situaciones y los lugares espacio-temporales que presenta en *Espiral de silencios* constituyen un híbrido, una amalgama de Inés, María Eugenia y María Isabel, una informante de la que Sánchez-Blake obtuvo la historia, pero no pruebas fehacientes que la corroboraran. Así, emulando el mito griego de Penélope, María Teresa se dedica a tejer mientras espera el reencuentro con su hijo y la llegada de la paz a su comunidad. Inés y María Teresa tejen y elaboran tapices para reafirmarse ante el mundo, para expresar una voz, una idea, y para ofrecer su visión de su lucha por la consecución de una patria mejor. Resulta curioso observar cómo en ocasiones, la vida de Inés es más rocambolesca y exagerada en acontecimientos y vivencias transversales relacionadas con la violencia que la propia historia literaria que en *Espiral de silencios* elabora Sánchez-Blake, lo cual afirma el tópico de que la realidad, y mucho más en el conflicto armado colombiano y sus consecuencias, supera a la ficción.

Elvira Sánchez-Blake utiliza sus obras literarias con la finalidad de prestar su espacio crítico a la representación del otro, del marginado, del invisible, que en este caso se magnifica en la figura de la mujer y los grupos sociales que se ven especialmente golpeados por el paso de la guerra. Presenta una realidad social en la que hace especial incidencia en la manera de cristalizarse las estructuras de guerra en Colombia. Con sus obras Sánchez-Blake afirma cómo el sistema va absorbiendo progresivamente a los ciudadanos colombianos, en muchos casos, por casualidad, a la participación en estructuras bélicas. Deja clara su postura sobre la pertenencia a uno y otro bando, que, en la mayor parte de las veces, no depende de ideologías determinadas, o de elementos de decisión, reflexión, sino de la más absoluta casualidad. A través de la simbología de sus obras incide sobremanera, de modo implícito y explícito, en la idea de que, al final, todos los guerrilleros que dejan su vida acaban convirtiéndose en víctimas de un sistema dañado y viciado.

La representación en sus espacios literarios de todos los estratos sociales femeninos que conforman el panorama social en Colombia hace que Sánchez-Blake sea una de las escritoras partícipes del grupo de intelectuales

que presentan con sus creaciones literarias lo que hemos denominado hasta ahora una alegoría nacional, es decir, obras encargadas de representar entre sus páginas a la sociedad colombiana en su conjunto, con sus problemas para superar el conflicto y las dificultades para llegar hasta la paz. Esta característica no sería posible sin el carácter colectivo que permite el uso del testimonio y sin la reconstrucción histórica que realiza y con la que ofrece el contrapunto del discurso histórico tradicionalista y hegemónico.

Concluimos este apartado esbozando las motivaciones que esta intelectual, educada en el periodismo, tuvo para dar el salto en sus escritos hacia el lenguaje de ficción. Como enunciamos anteriormente, el motivo más pesado, en principio, para crear *Espiral de silencios*, es el encuentro que, en un momento concreto, Elvira Sánchez-Blake tiene con María Teresa. Se trata de una historia de una gran dureza que, sin embargo, no puede ser contada a la manera de Inés o de María Eugenia, pues la autora no encuentra una prueba fidedigna para ello. Es así como en palabras de la propia Sánchez-Blake, se queda «con una historia atragantada», que no puede difundir u homenajear. *Espiral de silencios*, por tanto, supone un doble desahogo. Por una parte, contribuye a la preservación de la memoria de mujeres luchadoras y víctimas de la violencia del país, como son María Eugenia, Inés y María Isabel. En segundo lugar, supone el desahogo sobre su visión y su perspectiva acerca de la historia de la violencia en Colombia, concretamente en el período de mayor efervescencia de la misma. La ficción, además de para crear símbolos al servicio de la intensificación del mensaje, de perpetuar y legitimar, de manera solidaria, la vida de otras mujeres golpeadas, constituye el cauce perfecto para que Elvira Sánchez-Blake cuente con la posibilidad de escribirse a sí misma a través de las páginas que conforman su novela.

## CAPÍTULO IV

### Laura Restrepo: Ficción, Periodismo y Mitos

Laura Restrepo, escritora bogotana nacida en 1950, es una de las figuras literarias más populares y representativas de la narrativa colombiana contemporánea, dentro y fuera de las fronteras nacionales. Ocupa una relevancia especial en el panorama cultural e intelectual en lengua española al haber llevado a cabo, a lo largo de su vida profesional, una intensa actividad como literata, política y periodista a ambos lados del Atlántico. Por su trayectoria intelectual, sus modelos de escritura y la dimensión referencial de sus obras, ha sido relacionada con el polifacético escritor Alfredo Molano<sup>1</sup>. Su posición ideológica se imbrica dentro del discurso de la voz de los marginales y desfavorecidos, abogando, a través de su literatura, en contra de la pobreza, la injusticia, las desigualdades sociales, las consecuencias de la guerra, las masacres, matanzas y odios fratricidas propios de la sociedad de su tiempo y, en la mayor parte de los casos, de su nación. Éstos son, precisamente, los hechos que denuncia en sus textos de naturaleza híbrida, que van desde la crónica periodística hasta trabajos literarios donde la fusión entre el periodismo, el testimonio, la memoria y la ficción juegan un papel determinante. Su obra se engarza dentro de la corriente de escritores-periodistas que proyectan identidad a un sector importante del discurso literario colombiano, y funciona, también, como un nuevo prisma de influencia para las generaciones venideras. Su compromiso político y social no sólo se reduce a Colombia, sino que superó sus fronteras participando de situaciones problemáticas de otras geografías. Restrepo vive su exilio en México y Argentina, lleva a cabo una militancia de tres años de duración en el Partido Socialista Obrero Español y combate, desde su discurso político y literario, en contra de la represión favorecida por regímenes políticos que atentan contra las libertades del pueblo. Estas actividades y contextos nacionales se han visto reflejados en su evolución literaria:

---

<sup>1</sup> Para estudiar más profundamente la relación entre Laura Restrepo y Alfredo Molano ver el artículo de Felipe Martínez Pinzón «La fuga al mito Laura Restrepo y Alfredo Molano: el cronista colombiano y la tradición literaria nacional» (2008) y el ensayo de Rory O'Bryen *Literature, Testimony and cinema in contemporary colombian culture. Spectres of La Violencia* (2008).

Renuncié a las clases de literatura que dictaba en la Universidad Nacional y a cualquier tipo de vida académica o de pretensión económica o cultural, para meterme de lleno en esa otra dimensión de la realidad que llamábamos «la revolución». Me adherí a un partido trotskista, y, siguiendo la creencia de que el mundo entero estaba allí para que nos lo apropiáramos, y la historia a nuestra disposición para transformarla, me dediqué de lleno a la política, primero en Colombia, luego por un par de años en el Partido Socialista Obrero en España y después en la Argentina, donde durante cuatro años me vinculé a la resistencia clandestina contra la dictadura militar (Liro, 2007: 357).

De manera coherente a sus vivencias, su vasta producción se localiza, asimismo, en conflictos y situaciones políticas complejas de distintas latitudes. Es así como no sólo lleva a cabo una representación de la violencia en Colombia, el narcotráfico o la prostitución, sino que en sus novelas se sitúa, también, en el México de la Revolución, la Argentina de Videla o en los conflictos derivados de la migración en Estados Unidos.

Con respecto a su faceta de testigo y, a la vez, de narradora del conflicto armado, es evidente la vinculación de su vida personal con los acontecimientos violentos que han golpeado a Colombia. Este hecho queda ratificado por la participación de la escritora, junto con otras autoras-testigo como Rocío Vélez de Piedrahita o Vera Grabe, en las negociaciones de paz llevadas a cabo entre el gobierno de Belisario Betancur Cuartas y el M-19. Laura Restrepo fue nombrada por el presidente colombiano miembro del Comité Negociador, lo cual supuso en la periodista un inicial entusiasmo que viró –tras el fracaso del proceso y el asesinato de una gran cantidad de guerrilleros tras el abandono de las armas– hacia una profunda decepción. Además, desde este momento, su vida comienza a correr peligro, por lo que tras las amenazas recibidas se ve obligada a exiliarse del país durante seis años. Producto de esta experiencia es su reportaje-testimonio *Historia de una traición*, que cambió su título a *Historia de un entusiasmo* en una segunda edición.

Desde sus primeras incursiones en la escritura, Restrepo se ha dedicado a pensar el país. Su contribución a la reflexión intelectual sobre los conflictos ya se ve reflejada en su tesis de maestría. Dedicada al estudio de la Novela de La Violencia en Colombia, en ésta se encarga de analizar los puentes conectores entre los hechos históricos en los años cuarenta y cincuenta en Colombia y los que aparecen proyectados por los escritores en el terreno literario. A raíz de esta investigación académica publicará uno de los artículos que se convierten en referencia obligada en la temática titulado ‘Niveles de realidad en la literatura de la «violencia» colombiana’. Desde este momento Laura Restrepo proyecta los pilares ideológicos en los que se sostendrá su trayectoria literaria. Su poética, oscilante entre el periodismo, el lenguaje académico y la ficción; entre

la historia y la memoria, se inserta en un discurso híbrido y mestizo que spondrá la clave de la riqueza discursiva de sus obras.

Como vamos evidenciando, el bagaje tanto profesional como personal de Laura Restrepo hace que ésta se constituya como un testigo directo que vierte en sus novelas su visión de aquello que tiene la oportunidad de presenciar. Es, por tanto, un rasgo definitorio esencial en su narrativa la relectura de la Historia y la visión perspectivista, personal y única que de ella presenta. Guerras fratricidas, violencia y narcotráfico, realidades como el desplazamiento y la violencia social, aparecen como trasfondo de *Leopardo al sol*, *La multitud errante*, *Delirio*, *La novia oscura* o *Dulce compañía*, en donde, sin embargo, los elementos protagonistas y cargados de simbología, más que la historia política, son las realidades individuales sociales, violentas y caóticas que en estas obras se inscriben.

Asimismo, encara esta reconstrucción de la historia no de manera generalista. Al contrario, el relato histórico siempre viene planteado a través de un foco insólito, inaudito, y, tradicionalmente, ignorado por las versiones oficiales históricas, que sirve para trazar puentes conectores entre lo local, y lo global, entre el significado nacional que pueda generar en la sociedad colombiana y la relación de las problemáticas que trata con otras de semejante naturaleza en contextos transnacionales. Rory O'Bryen entiende la orientación de Laura Restrepo como una perspectiva que: «entails neither the erasure of the local by the global (or viceversa), but rather an exploration of the precarious balance and constant imbrications between the two» (2008: 101). Tora, con sus prostitutas silenciadas y víctimas de la violencia económica y social, Galilea, en la parte sur de Bogotá, con su población marginal y sus creencias tradicionales, o Clipperton, atolón cuyos habitantes han sido abandonados a su suerte por el gobierno mexicano, acaban constituyendo símbolos de los sectores olvidados, marginados y silenciados de la historia. De esta manera, sus novelas están encaminadas a ofrecer una visión determinada de los hechos nacionales a través de la construcción de eventos históricos por medio de la recreación de pequeñas situaciones individuales, fragmentadas, cotidianas, plurales «y sin aspiraciones de convertirse en verdades absolutas, pero sí sobrecargadas de una capacidad creadora de mitos» (Mejía, 2000: 15).

Este discurso histórico aparece nutrido por voces reales, herederas de la tradición periodística de Laura Restrepo, que cumplen la función testimonial y que, por tanto, vienen a perpetuar el carácter de recuperación de la memoria de individualidades, muchas de ellas, golpeadas por las injusticias y la marginación histórico-social. Su voz en primera persona se deja entrever en la mayor parte de sus trabajos, mucho más en aquellos en los que la ficción irrumpe con mayor fuerza en detrimento de la referencialidad factual. Es evidente el componente testimonial real

que presenta en su primera obra *Historia de una traición/Historia de un entusiasmo*, o, de manera más encubierta, la personalidad que trasluce bajo los personajes de periodistas que dibuja en *La isla de la Pasión*, *La novia oscura* o *Dulce compañía*. Sin embargo, no será hasta la publicación de *Demasiados héroes* cuando la autora se aventure a introducir de manera directa su voz, su experiencia autobiográfica y su persona, como protagonista en una de sus novelas, dando lugar a un discurso que, vinculado en gran medida con la auto-ficción, supone la culminación de los componentes con los que había estado experimentando hasta el momento: historia, experiencia personal y ficción.

Laura Restrepo despliega en su literatura la versatilidad y la destreza estilística de combinar Historia, historias y ficción; discurso empírico y discurso ficcional, con el propósito de superar las limitaciones de significación y expresividad que cada uno de los discursos presenta, y, por ende, tomar partido de manera complementaria de las virtudes que ambas formas de expresión infieren, la una sobre la otra. Sus textos evidencian una carga de referencias intertextuales, y se basan, en gran medida, en la recuperación y reescritura de ecos de la historia literaria que funcionan como herramienta al servicio de la conversión en ficción de sus investigaciones periodísticas. A pesar de que su estilo nunca abandona definitivamente ni el lenguaje periodístico-testimonial, ni sus incursiones en los momentos de mayor relevancia histórica de Colombia, sí que es cierto que la autora bogotana encuentra muy tempranamente en la novela el mejor medio a su disposición para expresar su verdad histórica, así como su relación personal con la nación a la que representa. Y es que esta novelización del material periodístico que obtiene, sirve a Laura Restrepo, bien de máscara, o bien de escudo ante las distintas formas de censura, y ante los peligros que la acechan, por hacer uso de la verdad y por contar la historia de personajes de la vida real con nombres y apellidos.

Desde su primera publicación, va caminando progresivamente hacia textos cada vez más contagiados y atrapados por el elemento literario. *La isla de la Pasión* alterna capítulos de ficción con extractos de periodismo fiel —o de «meta investigación histórica»—. Más adelante aparece *Leopardo al sol*, en la que reviste de técnicas literarias el trabajo de once años de investigación (Restrepo por Manrique, 2007: 362). Ante la necesidad de ocultar los datos oficiales por las amenazas recibidas por sus protagonistas, ella misma indica: «no decides del todo tu estilo, sino que en su afán de supervivencia tus libros deciden por ti» (366). Esta ambigüedad genérica, llega a su culmen con *Dulce compañía*, novela autoficcional en la que las fronteras del género metadiscursivo, a caballo entre realidad y ficción, discurso periodístico y discurso literario, se rompen drásticamente en el momento en el que la protagonista periodista —símbolo de lo real— se enamora del Ángel y concibe una hija con él —símbolo



de lo ficticio—. La ficción le permite escabullirse de las amenazas, inscribir su experiencia y completar sus historias como «las piezas que te faltan en un rompecabezas a partir del contorno de las piezas vecinas» (Restrepo por Manrique, 2007: 366). Por último, la ficción intensifica el mensaje y el carácter simbólico y alegórico que tantas significaciones supone en su narrativa. *Leopardo al sol*, con sus dos familias de mafiosos en el desierto de La Guajira, actuando de manera metonímica sobre la realidad general; *La multitud errante*, novela corta que narra el horror del desplazamiento y *Delirio*, a través de la desmemoria de Agustina y la búsqueda de la re-identificación de ésta a lo largo de la novela, son metáforas de la situación de destrucción y degeneración a la que se enfrenta Colombia durante los años ochenta. Ambas obras están dominadas por una fuerte presencia de la realidad de la violencia y, sobre todo, de la del narcotráfico. *Dulce compañía* y *La novia oscura*, por otra parte, alegorizan la reivindicación de los mundos marginales, y el requerimiento de los sectores sociales marcados por la violencia política, social y económica.

Pero si hay un elemento que destaca en la poética de Laura Restrepo y que funciona como denominador común de su narrativa, éste es el protagonismo que adquieren los universos femeninos, los cuales, de manera individual, o a través de la creación de microcosmos dominados por mujeres, acaban constituyendo, de manera previsible desde el principio de la novela, o dando un giro a lo largo del desarrollo de la misma, el verdadero motor de la acción de los relatos. La propia autora en *Historia de un entusiasmo*, Lorenza en *Demasiados héroes*, Ojos de Agua en *La multitud errante*, Agustina en *Delirio*, María Paz en *Hot Sur*, Irina, Las Susanas, Ana y Emma en *Pecado*, constituyen los personajes principales en sus respectivas obras. De la misma manera, son las protagonistas de *La novia oscura* las responsables de representar tanto el mundo de la prostitución en Barrancabermeja, como el intervencionismo imperialista y las guerras sindicalistas que caen como telón de fondo de la acción. En *La isla de la Pasión* el grupo social de mujeres que se forma en Clipperton, a la cabeza de la joven Alicia, tras la muerte de los hombres de la isla, va ganándole terreno al protagonismo masculino conforme se va desarrollando la narración. Éstas, finalmente, acaban convirtiéndose en las verdaderas heroínas, que se organizan para luchar por sus hijos y sobrevivir en un terreno hostil, desamparadas y sin ayuda. Por último, con Alina Jericó a la cabeza, y al igual que ocurre con la novela anterior, las mujeres Barragán y Monsalve acaban siendo en *Leopardo al sol* los miembros más activos en cuanto a la ansiada búsqueda de la paz.

De esta manera, las tendencias de Laura Restrepo se basan en la creación de novelas de contrastes en las que operan tensiones temáticas no resueltas como clave de las mismas, en las que se forman microcosmos que dan cabida a realidades nacionales desgarradas y apasionantes; ricas y

paupérrimas; cargadas de belleza y de horror; y en las que actúa un fuerte acento femenino que lo acaba envolviendo todo. Estos rasgos definitorios, afirman el carácter alegórico-nacional que, sin lugar a dudas, presenta la generalidad de su literatura.

## **Laura Restrepo y el discurso testimonial en primera persona**

El primer trabajo publicado y difundido de Laura Restrepo es una obra periodística, testimonial, que resalta por el nivel de transgresión que sus páginas desprenden, referidas a una época de gran efervescencia de violencia en la historia de Colombia. La escritora, a través de esta primera publicación, escrita en estilo periodístico y factual, aunque no por ello rigurosamente histórico, anticipa lo que será su perspectiva y su reinterpretación de la historia desde el lado no oficial. La obra ha sido catalogada por diferentes críticos bajo los marbetes de «testimonio», «reportaje», y «reportaje autobiográfico»<sup>2</sup>.

Se trata de un texto de gran complejidad, ya no tanto por los hechos que narra, sino por el modo en el que los representa y se representa a sí misma ante ellos. Este texto fue reeditado en dos ocasiones diferentes. La primera, en 1986, desde su exilio, justo después de que ocurrieran los acontecimientos y de que tuviera lugar el fracaso de las negociaciones entre el gobierno y los grupos guerrilleros. La segunda, tiene lugar en 1999, trece años después. La primera fecha marca la de la irrupción de la escritora como periodista, mientras que la segunda, puede simbolizar su vuelta al campo periodístico, esta vez como escritora de ficción consagrada, no sólo en Colombia sino en el panorama general de las letras en lengua española (Sánchez-Blake, 2007). Cada una de las ediciones responde a un título diferente que, sin la justificación de la propia escritora en el prólogo de la última edición, puede resultar, incluso, antagónico. Así, *Historia de una traición*, da lugar a *Historia de un entusiasmo*, una versión posterior de este testimonio al que pasa por el filtro de la racionalización, de la observación de la historia, y de su propia experiencia una década después:

Este libro relata un instante de fervoroso entusiasmo [...] Nunca pude mantener una actitud distante frente a lo que acontecía; me fascinaba y me dolía demasiado. Fui escribiendo este libro en caliente, en el escenario de los hechos, sobre tiquetes de avión y servilletas y lo terminé en el exilio, hirviendo de indignación y angustia, cuando en Colombia se cerraba el ciclo con un baño de sangre que acababa con la vida de casi todos sus protagonistas. De ahí su título original: *Historia de una traición*. [...] Al releerlo tantos años después, lo que más fuerte me vuelve al alma no es el recuerdo del

---

<sup>2</sup> Véase (Sánchez-Blake, 2010).

trágico final, sino el sabor de un entusiasmo que hace tiempo no sentimos tan intenso. El entusiasmo, como también indica en el prólogo, se debía a la posibilidad del fin de la guerra y la consecución de la paz ante la inminente tregua planeada por el gobierno de Betancur. Por eso he querido cambiarle el nombre por el de *Historia de un entusiasmo* (15).

Habiendo sido elegida por Belisario Betancur como miembro de la comisión negociadora, Restrepo ofrece aquí un testimonio de lo que fue su experiencia directa en los procesos de negociación de paz del gobierno de mencionado presidente con las guerrillas socialistas. En él, Laura Restrepo inserta su visión personal sobre el malogrado proceso de paz y sobre sus protagonistas, posicionándose en contra de Betancur. No en vano, en el momento en el que dicho presidente le otorga una beca para la escritura de esta obra, Laura Restrepo afirma: «es un libro contra usted». No es por tanto un documento histórico neutral con una mera intención divulgativa, sino que desde el primer momento se constituye como un método para expresar la experiencia individual y subjetiva de Restrepo (Navia-Velasco, 2005: 37). De esta manera, y narrando a partir del inicio de su mandato, a principios de la década de los ochenta, realiza un recorrido que va desde el inicio de las negociaciones de tregua, centrándose en la trayectoria del movimiento M-19, hasta el atentado que casi acaba con la vida de María Eugenia Vásquez Perdomo y Antonio Navarro Wolff. Para ello, la autora, compartiendo espacio dentro de la estela creada por obras como *Siembra vientos y recogerás tempestades* de Patricia Lara, o *Las guerras de la paz* de Olga Behar, configura su relato a través de su óptica personal, por medio de una descripción individual y humana de algunos de los personajes más sonados del momento histórico en el que se centra, comenzando por el propio Belisario Betancur—del que realiza una crítica totalmente destructiva y negativa— hasta Jaime Bateman, Álvaro Fayad, Carlos Pizarro o Antonio Navarro Wolff, de los que resalta, esencialmente, sus virtudes personales. La prácticamente totalidad de su obra literaria participa de un tipo textual caracterizado por la mescolanza genérica, y, en ese sentido, *Historia de una traición* no constituye una excepción. A caballo entre el periodismo, el reportaje, el documento histórico, y el testimonio, la obra traza lo que fue la vivencia personal de Laura Restrepo durante los años de negociaciones; una vivencia diluida, sin embargo, entre la historia general de todo el proceso. Son escasas las intervenciones en primera persona acerca de los procesos históricos que relata, pero, si prestamos atención a la forma en la que están narrados los acontecimientos, son evidentes el posicionamiento y la manera en la que se decanta a favor de la organización de la que se siente partícipe, abandonando la imparcialidad y la inflexibilidad en el estilo que se hacen necesarios para pasar a formar parte, con la obra, del discurso tradicional de la historia. Como Laura Restrepo afirma en una entrevista ofrecida a Pedro Saboulard:

Ese libro pretendía ser mi testimonio, el reflejo honesto de mi propia subjetividad [...] El estar comprometida con una de las partes me llevó a minimizar sus errores. Lo cual es en sí mismo un error. Las personas del M-19 que yo conocí solían ser heridos que iban a dar al exilio porque de una y otra manera iban sobreviviendo a los atentados y a la guerra. También llegaban huérfanos y viudas, y esos eran mis amigos. La historia del M-19 –Historia de un entusiasmo– que yo conocí era una historia de heridas (Saboulard, 2007: 370).

Esta versión de la historia, alejada de la canónica, devaluadora de las fuerzas oficiales y mitificadora de las insurgentes, pudo ser la causa del rechazo y la escasa recepción que la obra tuvo en Colombia en el momento de su publicación (Sánchez-Blake, 2007). Se trata de un documento que persigue un discurso histórico revelador de una nueva verdad. Es relevante porque presenta la voz de Laura Restrepo directa y personal, sin filtros ni ficciones y a través de una prosa austera, sin artificio literario y que, por su retórica y estilo, no puede ser catalogada dentro del discurso de la ficción. Su particularidad, sin embargo, reside en el hecho de que se trata de la voz de una periodista e intelectual que, tras haber concluido una vivencia intensa en el panorama de la política colombiana de los años ochenta, se decide a ofrecer su testimonio, su verdad, su experiencia, su voz, en un mundo hostil que la lleva al exilio. Con esta obra siembra la semilla de lo que será su filosofía posterior que veremos desarrollada en su narrativa de ficción. Ésta se encaminará siempre hacia la consideración y la defensa de los grupos sociales más desfavorecidos, aquellos situados al margen de lo oficial y que, sin embargo, aunando fuerzas y valores, luchan por la consecución de un mundo mejor.

## **Memorias e Historia en *La novia oscura***

*Intenté entonces explicarle que lo había invitado a buscar la moneda porque quienes nos ganamos la vida escribiendo vivimos a la caza de mínimas coincidencias que nos confirmen que lo que escribimos es, si no necesario, al menos útil, porque responde a cauces que corren por debajo de lo aparente, cauces que vuelven sobre sí mismos y anudan el azar en anillos (32).*

*Nos veneran si nos ven brillar al fondo y en lo oscuro, pero nos aplastan si pretendemos asomarnos a la luz del día. No olvides, niña, la gran verdad del amor de café: las putas estamos siempre en guerra (195).*

En 1999 Laura Restrepo da a luz a su quinta novela titulada *La novia oscura*, considerada como una de las más bellas de su repertorio por multitud de fuentes críticas. Carmaña Navia Velasco, como posteriormente hará con *Hot Sur*, en su obra titulada *Narrativa femenina en Colombia*, se refiere a ella como Novela total según la definición dada por Mario Vargas Llosa:

[...] [se trata] de creaciones demencialmente ambiciosas que compiten con la realidad real de igual a igual, enfrentándole una imagen de vitalidad, vastedad y complejidad cualitativamente equivalentes [...] pretende describir una realidad total, enfrentar a la realidad real una imagen que es su expresión y negación (Citado por Navia-Velasco, 2007: 149).

Es una obra que combina el discurso histórico, el testimonial y el ficcional de manera difusa, ambigua y compleja. Se trata de una novela extensa y con una gran densidad de información e historias superpuestas, que se reparten a lo largo de las casi quinientas páginas que la conforman. En ella se lleva a cabo la reconstrucción de la vida de Sayonara, una prostituta del barrio de la Catunga que, con el paso de la narración, va adquiriendo progresivamente un aura especial de importancia que la va trasladando en el espacio literario que ocupa desde el más cruel anonimato a la fantasía colectiva de la sociedad de la que participa<sup>3</sup>.

Sayonara, joven mestiza, de padre blanco y madre indígena, es un ser atropellado por el violento final que golpea a su familia. Teniendo que enfrentarse a la muerte de su madre y de su hermano en dramáticas y extrañas circunstancias y al abandono de su padre, recibe los golpes de la marginación social ante la cual, y sabiéndose sin posibilidades de realización, decide, siendo aún una niña, ingresar en la vida de la prostitución. Es así como con la ayuda de Sacramento<sup>4</sup>, zorrero de la zona que acaba enamorándose de Sayonara con el paso del tiempo, ingresa en el club más conocido de la región de la mano de la que será su madrina, Todos los Santos, que la cuida, la educa y la instruye física y emocionalmente para la profesión de la prostitución. Sayonara, sin embargo, obvia la gran enseñanza de su madrina, enamorándose del Payanés, uno de los petroleros que una vez al mes asisten al poblado de Tora, el barrio de las prostitutas. La novela evoluciona alrededor de las tensiones que surgen a partir de la creación del triángulo amoroso que se forma entre Sayonara, Sacramento y el Payanés, en cuyos núcleos de acción operan dos mundos paralelos: el de las prostitutas, con su día a día y sus conflictos vitales, y el de los petroleros, trabajadores de la Tropical Oil Company, multinacional estadounidense afincada en tierras colombianas. Esta última esfera social está enfocada por la autora a través de los conflictos que se desprenden de las huelgas sindicalistas de los trabajadores hacia la institución por reclamar mejoras ante las duras condiciones de trabajo que éstos tienen que soportar. Es de esta manera cómo Laura Restrepo introduce el discurso histórico y la denuncia social

---

<sup>3</sup> Todas las citas del documento siguen la paginación de la edición de *La novia oscura* de la editorial Anagrama (1999).

<sup>4</sup> Como se indica en la obra «Sacramento era el nombre que le daban a todos los bastardos, marcándolos con el agua bautismal y condenándolos a ese distintivo, que no se podía borrar por estar infligido en solemnidad de bendición» (30-31).

en la obra. La novela en sí se engloba dentro de la estela de textos que se encargan de plasmar las memorias no oficiales, individuales y parciales, a la vez que participa dentro de la tendencia de resemantización de la historia – en donde destaca la denuncia al imperialismo y al intervencionismo americano– en aras de retratar una importante consecuencia social de los conflictos, en la Colombia del momento, que trasciende en el tiempo tanto de manera retrospectiva, como hacia el futuro: la prostitución.

En *La novia oscura*, Laura Restrepo construye un discurso que alterna la revisión histórica y la crítica social. El trasfondo espacio-temporal tiene lugar alrededor de los años cincuenta en una zona pobre de Barrancabermeja, municipio colombiano situado al noreste de Colombia, en el departamento de Santander, lugar en el que se encuentran los yacimientos de petróleo más importantes del país. Anteriormente a la llegada de la empresa colombiana Ecopetrol, a principios de los años veinte, en este lugar se asienta la multinacional norteamericana Tropical Oil Company con la iniciativa de proceder a la explotación de los recursos petrolíficos de la zona con una política equiparable a la llevada a cabo por la Tropical Fruit Company, la cual generó la masacre de las bananeras en 1928. Laura Restrepo expone cómo la economía de la zona se sustenta a través de dos grupos fundamentales: La Troco<sup>5</sup> y el mundo de la prostitución, que aparece en la obra como la gran motivación de los petroleros para trabajar horas y horas de sol a sol y ganarse el jornal que el sábado gastarán en el barrio de la Catunga.

Es éste el pretexto que utiliza la escritora colombiana para recordar episodios relacionados con la multinacional que han tenido escasa repercusión en la fijación por escrito de la historia nacional colombiana. Se trata concretamente de las numerosas huelgas obreras y luchas sindicalistas que tienen lugar en los años cuarenta y cincuenta debido a la escasez de recursos y a la dureza de las condiciones laborales en la Troco, las cuales se materializaron en la llamada «huelga del arroz». Ésta última consistió en una movilización por parte de los empleados de la multinacional que, ante el hastío de las nefastas condiciones de trabajo, salubridad y alimentación, deciden emprender un paro laboral y rebelarse lanzando las escuetas e insulsas bolas de arroz cocido que los dirigentes de la empresa solían dar a sus empleados para comer.

Este episodio se configura como uno de los más importantes de la obra pues es en el que tiene lugar la unión de los dos mundos que actúan como pilares que sustentan la novela. Las prostitutas se solidarizan con los petroleros, apoyan su paro laboral y llevan a cabo el suyo propio. Los destinos paralelos de unos y otros acaban confluyendo en un mismo punto, en una huelga que fue sofocada por la irrupción de las fuerzas del ejército

---

<sup>5</sup> Manera en la que los lugareños se referían a la Tropical Oil Company.

que, una vez más, se posicionan en favor de las fuerzas estadounidenses en detrimento de los derechos de los trabajadores de su propia nación. Los trabajadores abogaban a favor de mejoras salariales, de acabar con las arbitrariedades cometidas a los empleados del Campo 26 y, sobre todo, de destruir la rígida jerarquía que imperaba dentro de la multinacional en la que obreros, técnicos y directivos, trabajadores extranjeros y nacionales, constituían mundos diferentes y tratados con desigualdad absoluta, como de costumbre, en beneficio de lo foráneo. Detrás de un pliego de peticiones se asomaban todos aquellos grupos sociales marginales que en Tora se han sentido amenazados o violados en cuanto a derechos fundamentales se refiere. Es de esta manera como se unen las prostitutas y los petroleros en pro de un mayor estado de bienestar social.

Se plantea la reevaluación y se da voz a un episodio de la historia de Colombia que, a pesar de no haber contado con demasiada trascendencia, marca un hito importante en cuanto al sindicalismo y a la lucha, ya no sólo por mejorar las condiciones de un grupo social determinado, sino por buscar una identidad personal y grupal. La escritora incursiona de manera importante en el mundo de la prostitución que tanta trascendencia tuvo en cualquier lugar de la geografía nacional colombiana desde el inicio de siglo veinte. Lo hace, igualmente, desde un punto de vista reevaluator, pues el objetivo principal es el de denunciar el maltrato, la violencia de género<sup>6</sup> al que las chicas debían de enfrentarse en su día a día, las humillaciones constantes por parte del resto de la sociedad y la carencia de un sistema de salud pública que velara por su seguridad (Aristizábal-Montes, 2005: 114). Como señala Navia Velasco «las mujeres que viven en la Catunga traen consigo no sólo la exclusión, sino su mirada evacuativa sobre la sociedad, la mujer y el hombre. De la misma manera «la obra deja claro que el camino hacia la prostitución es el camino del hombre, del abandono, de la exclusión del desamor» (Navia-Velasco, 2007: 151).

Pero es la falta de alternativas laborales y la violencia social lo que en mayor medida engrandece la denuncia en el texto. Sin embargo, si prestamos atención al análisis del sentido de la obra con respecto a la crítica que realiza de la situación de la mujer, observamos que el mensaje que se lleva a cabo a través de las páginas que conforman la novela, plantea una dificultad de resolución, de inquietud o incomodidad por parte del lector que hace que éste se replantee constantemente la intencionalidad del discurso de la autora y la finalidad que con éste está queriendo transmitir, o mejor dicho,

---

<sup>6</sup> La violencia de género según De Celis, se entiende como «todas las formas de violencia que se ejercen por parte del hombre sobre la mujer en función de su rol de género: violencia sexual, tráfico de mujeres, explotación sexual, mutilación genital, etc., independientemente del tipo de relaciones interpersonales que mantenga agresor y víctima, que pueden ser de tipo sentimental, laboral, familiar o inexistentes» (De Celis, 2011: 95).

cuál es el punto de vista crítico e ideológico a través del que está realizando esta exaltación u homenaje a las mujeres de la Catunga, cuya vida pretende dejar por escrito. Esta última aseveración se debe a que, prácticamente desde el principio de la narración, se plantea un conflicto de resolución de la siguiente complejidad. La presentación temática de la autora fluctúa entre un relato que bien podría recordarnos a las historias de amor cortés del siglo quince, pues encontramos a Todos los Santos manteniendo la figura de Celestina y a Sayonara de Melibea, reproduciendo unos valores maniqueos sobre el papel de la mujer en el mundo que vienen a perpetuar, a través del discurso ideológico de la novela, los roles tradicionales de género, en cuanto a literatura femenina se refiere<sup>7</sup>. Sin embargo, esta Celestina tropical convive con una visión de la prostitución y su mundo desde una perspectiva trasgresora que tiene como trasfondo una crítica social a la escasez de posibilidades de las mujeres, así como de realización personal de éstas a principios del siglo veinte. Consideramos a la literatura en general y a esta novela en particular como un instrumento o vehículo literario al servicio de la Historia, o como elemento revelador y portador de ésta en el plano político y social. La importancia de la prostitución en el tejido social colombiano a principios del siglo veinte y, sin embargo, los escasos reconocimientos hacia las prostitutas se constituyen como la crítica actante<sup>8</sup> más relevante en el plano de la denuncia social del relato.

Magdala Velásquez Toro, en su trabajo sobre «La condición jurídica y social de la mujer» (1989), afirma que el perfil de prostituta a principios del siglo veinte se caracterizaba por ser el de una mujer pobre, víctima de la miseria o de una situación de deshonor para con su familia entre las que se consideraban como tal haber sufrido violaciones. Ante el abandono y la carencia de otras formas de subsistencia, pasan a formar parte del oficio. Además, desde el punto de vista de la moral, la prostitución estaba considerada por la Iglesia Católica como «un medio para la defensa de las mujeres buenas, depositarias de la virtud». De esta manera «Para preservar la honradez de la mujer buena y virtuosa, la mujer pobre y prostituta satisfacía la incontinenencia sexual de los varones» (16). Como indica Virginia Gutiérrez de Pineda en su obra *Familia y cultura en Colombia*, en Santander, departamento donde tiene lugar el desarrollo de la novela, una de las obligaciones que debían cumplir las madres de familia era «vigilar celosamente la conducta sexual prematrimonial de sus hijas». Esto era así porque «los hombres tenían el derecho cultural de encontrar virgen a su esposa», sin embargo, si se trataba del hijo el responsable de este tipo de

---

<sup>7</sup> Julie Lirot, en el artículo anteriormente citado confirma esta última idea afirmando que se trata de una novela de gran dificultad de análisis para la crítica feminista pues combina «acciones feministas y antifeministas» (159).

<sup>8</sup> Término propio de la teoría semítica estructural de Algirdas Julius Greimas.



actos, eran «usualmente calificadas de travesuras viriles» y éstos seguían gozando de la protección familiar (Citado por Velásquez-Toro, 1989: 17). De la misma manera que en la sociedad santanderina la prostitución regulaba la moral social, en La Catunga favorecía la regulación de la empresa petrolera (Aristizábal-Montes, 2005: 112).

En la obra, a través de la voz del médico de Tora, Antonio María Florez, se enuncia otro de los grandes problemas de la prostitución en Colombia después de este sometimiento de la mujer: la transmisión de enfermedades venéreas. La sífilis y la blenorragia pasaban del mundo del burdel al mundo familiar afectando a todas las clases sociales. Entre otras cosas, esto ocurría por la falta de un sistema sanitario e ideológico abierto y eficaz (Velásquez Toro, 1989: 19). La pobreza, la discriminación, la marginación y el rechazo económico y racial está igualmente expuesto en la novela a todos los niveles. En la Catunga las prostitutas estaban valoradas por orden de procedencia, considerándose lo exótico y extranjero en detrimento de lo autóctono. Así, las francesas se llevaban la palma, eran las más cotizadas y las distinguía el foco de luz color verde. Las seguían las italianas, con una bombilla roja, azul para las chicas de países limítrofes con Colombia como Brasil, Perú y Venezuela. A las colombianas las distinguía la bombilla amarilla, y para las indígenas «que sólo aspiraban al mendrugo de pan para sus muchos hijos» las bombillas blancas «bombilla Philips de la vulgar» (15):

Sayonara [que haciéndose pasar por japonesa], la diosa esquiva de ojos oblicuos, más venerada aun que las legendarias Yvonne y Mistinguett, y única en toda la historia del barrio en cuya ventana brilló un foco color violeta [...] Era luz de un color incierto, antinatural, que nadie había imaginado (15).

La fuerte perspectiva deconstructiva y postmoderna que Laura Restrepo lleva a cabo en la creación de la novela alcanza su máximo exponente en la crítica hacia la Iglesia Católica que asume el rol de villano en el relato, en oposición al mundo de las prostitutas que se erigen ante el lector con un elegante sentido de la dignidad, presentándose, de manera sugerente, como fuertes víctimas del sistema eclesiástico. Así, este trasfondo social aparece acompañado de la violencia política circundante en el país en los años cincuenta y fluye constante como el correr de las aguas del río Magdalena, las cuales traen consigo oleadas continuas de muertos hinchados y maniatados.

A pesar de ser la recuperación del discurso de la historia por lo que en mayor medida destaca *La novia oscura*, hay también, en este trabajo, un fuerte sustrato del discurso de la memoria, pues como ya anticipábamos al inicio del análisis, se trata de un texto construido a través de la superposición, en ocasiones caótica, de una gran multitud de voces individuales, voces marginales que encuentran en la construcción de la obra una salida a su silenciamiento. Como ha señalado Lindsay Claire, haciendo dialogar a la

memoria y a la historia, el texto se fragua como una denuncia a la amnesia colectiva de la sociedad colombiana ante el trauma social generado por la violencia en la época en la que se sitúa el relato (Lindsay, 2003: 49-50).

Como indica Laura Restrepo, fue una investigación sobre la Tropical Oil Company en la región de Barrancabermeja lo que dio origen a la creación de esta novela. La escritora acudió a la zona financiada por Ecopetrol, con la finalidad de realizar un reportaje sobre el robo y la distribución clandestina de gasolina en dicha región del país, sin embargo, Laura Restrepo acabó fascinada por las historias de los más ancianos del lugar, que le ofrecieron una serie de entrevistas y de material importante y fundamental para la creación de su novela (Entrevista a Manrique, 2007: 364-365). Monserrat Ordoñez, en su artículo «Ángeles y prostitutas: dos novelas de Laura Restrepo», afirma que en una ocasión en la que escritora colombiana impartió una conferencia en la Universidad de los Andes acerca del trabajo de las prostitutas en la literatura, fue cuando inició su proceso de investigación, percatándose de que «estas mujeres, algunas de ochenta años o más, tenían un enorme deseo de contar y de que las contaran». Así, ante esta situación, ante «esta ansiedad individual y colectiva por contar la propia historia» comienza el proceso de elaboración de *La novia oscura*:

Desde hace seis o siete años [...] vivo de mis derechos de autor, pero antes tenía que escribir de noche y ganarme el pan durante el día en diversas actividades que iban desde el periodismo hasta los guiones para telenovela. Uno de esos trabajos fue una investigación para Ecopetrol [...] Fui a parar, pues, a la muy paradójica ciudad petrolera de Barrancabermeja, de larga historia antimperialista y sindical [...] de día entrevistaba ingenieros norteamericanos, altos ejecutivos internacionales, jefes militares y jefes guerrilleros, comandantes del Ejército, defensores de los derechos humanos, contrabandistas de gasolina, buscafortunas y desplazados de la violencia; mientras que de noche, entre balceras y luces rojas, me sentaba en alguno de los bares de la ciudad a conversar con las putas y con los obreros petroleros, en especial los más viejos, los que habían trabajado y luchado hacia los años cuarenta, en épocas de [...] la famosa Tropical Oil Company antes de la nacionalización del petróleo en Colombia (Entrevista a Manrique, 2007: 364).

Todos los Santos, el Payanés, Sacramento, Frank Brasco, La Fideo, Olguita, La Machuca, y Antonio María Flórez, el médico de Tora, cuentan su vida desde un presente estéril y se esmeran por reconstruir un pasado, a través de una amalgama de recuerdos, en el que encontraron sus identidades<sup>9</sup> verdaderas. Se narra a través de la memoria, con todas las interferencias personales que esto pueda ocasionar, o a través de la aplicación de la

---

<sup>9</sup> Para más información sobre la cuestión de la identidad en *La novia oscura* véase el trabajo de Deborah Martin titulado «Mother and Nomadic Subjects: Configurations of identity and desire in Laura Restrepo's *La novia oscura*» (2008).

memoria selectiva (Candau, 2006) en la que, sin embargo, a través de toda una tesela de retrospectivas y alternancia de voces, dibujan un pasado con identidad para sí mismos, que tendrá la finalidad principal de conservar su esencia en un presente degradado y destruido.

Sayonara agradeció la información y se alejó de este segundo escenario de su pasado, al que pronto le pasarían por encima los bulldózers así como al primero, el de su niñez, lo habían devorado las llamas, y así como al tercero, el de su matrimonio, ya empezaba a pasarlo el lado quito de la memoria (391).

Además, cada una de estas voces, de estas historias individuales, responde a un sentido de colectividad, de representación de ciertos patrones o arquetipos en el círculo social en el que se reconstruye el relato, los cuales vienen a afirmar este discurso testimonial-memorialístico.

Pero, ¿en qué momentos de la novela se dilucida en mayor medida el carácter de colectividad pretendido por Laura Restrepo? Por una parte y en primer lugar, se evidencia que la reconstrucción de Sayonara viene dada a través de una multitud de voces narrativas que confluyen y que van otorgando progresivamente más firmeza al personaje principal de la obra. Así, su figura, su persona y su historia se hacen posibles gracias a esta polifonía de relatos superpuestos que van apareciendo desde diferentes ángulos y a lo largo del desarrollo de la novela. Pero no sólo esto, sino que a la vez de ser posible a través de una multitud, el personaje de Sayonara, ficticio o no, proyecta otra multitud, toda una colectividad de mujeres que han sufrido en Colombia los designios de la violencia, de la marginación social y, por último, de la prostitución. La obra en su conjunto se hace posible gracias a la cohesión que este personaje otorga a esa cantidad de historias personales fragmentadas, por lo que, en última instancia, podemos afirmar que es la colectividad y el sentido que se desprende de la misma lo que, finalmente, posibilita la escritura de *La novia oscura*. Sayonara se convierte en amalgama y alegoría de la violencia, de la sensualidad y del sexo, de la marginación social por el racismo y, en definitiva, de la memoria colectiva, pues todos los personajes que aportan su voz a la constitución del personaje principal de la obra, persiguen una resemantización de su historia en el plano social. Este hecho provoca que la figura de la protagonista se constituya como un mito, como una leyenda, no sólo en el plano de la trama que se desarrolla sino también en el plano del discurso teórico y metaliterario. Asimismo, cada uno de los personajes que dan lugar a la figura de informantes representa, cada uno de ellos, a una colectividad. Un indicio de esta cuestión es el hecho de que ninguno de ellos tiene nombre propio, lo que refuerza la impersonalidad y el anonimato que Laura Restrepo sugiere. Como afirma Julie Lirot, la colectividad de estos personajes queda patente tanto en cuanto a lo que representan, como, por ejemplo, en lo que los nombres simbolizan, elegidos por Laura Restrepo al azar. Así, Sayonara y

Todos los Santos, hacen referencia a nombres inventados, Payanés es un topónimo, natural de Popayán, y Sacramento, como además se explicita en la novela se refiere a un hijo cualquiera de prostituta (Lirot, 2007: 160).

Una conclusión de importancia que emerge del estudio de la obra y que arroja luz la investigación sobre la importancia de la memoria recae en la dificultad para cifrar el argumento de la misma. Resulta claro el hecho de que hay una protagonista evidente, Sayonara, que tiene la finalidad de homogeneizar el total de voces que conforman la estructura. Sin embargo, a partir de ella se ramifican toda una serie de historias personales que vale la pena contar, que merecen y necesitan ser contadas, y que, es más, parecen contar con características factuales en el plano referencial de manera mucho más evidente que el propio personaje de Sayonara. Es decir, los personajes secundarios –en su mayoría prostitutas y habitantes marginales del barrio– responden a historias verídicas, con nombres y apellidos, que Laura Restrepo recopiló y reescribió en la novela. De esta manera, la figura ficticia a la que, según nuestra hipótesis, corresponde Sayonara, es una moneda con doble cara, ya que existe gracias a los testimonios del resto de protagonistas de la obra, pero también funciona como imán y representación. Es gracias a este personaje protagonista cómo el resto de testimonios se articulan para los lectores, como una suerte de aleph, y adquieren cuerpo e identidad en el relato. Sayonara nos permite, a partir de ella y su proyección de colectividad, conocer las historias convergentes en la novela:

Todos los Santos, Sacramento, la Olguita, la Machuca y la Fideo fueron narradores extraordinarios, dotados de una asombrosa capacidad de contar sus tragedias sin patetismo y de hablar de sí mismos sin vanidad, imprimiéndoles a los datos la intensidad de quienes, por motivos que aún no comprendo aceptan confesarse ante un desconocido por el sólo hecho de que escribe, o de que es precisamente eso, un desconocido, o quizá por la sola razón de que escucha. Como si el acto mismo de narrar la propia historia ante un tercero le imprimiera un propósito, la hiciera de alguna manera perdurable, le aclarara el sentido (142).

Impacta, por ejemplo, la vida de Todos los Santos, prostituta retirada con una ideología que se adelanta a su tiempo, un glorioso pasado y un físico imponente en su juventud del que no queda sino el recuerdo. Dedicó sus esfuerzos a dirigir el burdel y a captar y entrenar prostitutas jóvenes para el oficio. A Todos los Santos la caracteriza una mezcla de ternura y exigencia, de madre, madrina e institutriz, cuya tensión se convierte en el rasgo definitorio más reseñable de su persona. No pasa inadvertida, tampoco, la vida de Sacramento, hijo de una prostituta que sufre desde el inicio de sus días la marca social que caracteriza a los hijos bastardos. Los dos personajes comparten un sino común, pues además de ser ambos figuras

importantes en el desarrollo de la historia y protagonistas esenciales para la reconstrucción de la vida de Sayonara, adquieren relevancia al erigirse en el relato como voz colectiva y de denuncia de las denigrantes situaciones a las que se enfrentan los hijos ilegítimos en Colombia. Todos los Santos es el resultado de una relación furtiva entre un hacendado antioqueño y una cocinera, un primer domingo de Semana Santa, mientras la esposa y los hijos acudían a misa. «Pese a su belleza y a la blancura europea de una piel heredada del padre, se hizo prostituta siguiendo el camino trazado desde el instante de su concepción» (22). Por su parte, Sacramento es hijo de una joven prostituta que lo deja abandonado a su suerte. Crece de mano en mano y de familia en familia hasta que se hacen cargo de él los curas franciscanos cuando llegan a Tora/Barrancabermeja, con la intención de evangelizar. La existencia de estos dos personajes con un mismo sino nos sirve para establecer una comparativa entre las desventajas de las mujeres ante una situación tan concreta como es esta realidad que la propia Laura Restrepo esboza en la obra. En sendas ocasiones los individuos se ven obligados a enfrentarse a toda una situación de desamparo con escasas posibilidades de acción. O se optaba por la prostitución en el mundo femenino, y la mala vida, o bien se recurría al amparo de órdenes religiosas de distinta índole, con el sometimiento ideológico y el requerimiento de conciencia por parte de los párrocos y monjas que esto suponía. Si obras como *Sabor a mí*, de Silvia Galvis, *Memoria por correspondencia*, de Emma Reyes, o, incluso, *Espiral de silencios* de Sánchez-Blake a través del personaje de Susana, han sido destinadas a contar las consecuencias de aceptar el influjo de instituciones religiosas para sortear problemas políticos, económicos o sociales, *La novia oscura* representa la salida de la prostitución para mujeres sin recursos:

A los hijos bastardos los metían de peones de la hacienda y se acabó el dilema – me cuenta–. Pero con las mujeres era más enredoso. Había hijas ilegítimas del patrón, como yo, y también otras que llamaban hijas del desliz, que era producto del pecado de una muchacha de alcurmia. Las hijas del desliz lo pasaban peor, escondidas en la alacena de la casa grande o detrás de los cortinajes, mientras nosotras las ilegítimas crecíamos sueltas por el campo, como animalitos. Al llegar al uso de razón, a unas y otras nos sepultaban vivas donde las monjas de clausura hasta la adolescencia, cuando pocas tomaban los hábitos y las más hacían como yo, volarse del convento y aterrizar en el burdel (22-23).

La vida de la prostitución cuenta con una gran amplitud de representación en el cuerpo del texto, el cual se encarga de englobar las historias de chicas de alterne anónimas que habitaron en la zona de investigación de la periodista y novelista. Así ilustran la temática y refuerzan la intención de desenterrar ciertas individualidades marginales, de rescatar del silencio las historias personales de Olga, prostituta enferma de polio que lucha contra sus limitaciones para ejercer su trabajo; de La Fideo, prostituta poco

codiciada en Tora que llega al final de sus días soportando una sífilis que la consume. La Fideo fue una adolescente violada, alcohólica que encuentra en la prostitución y en la relación con un pintor albino y deforme la única salida a sus penurias. Es reseñable, asimismo, la vida de la Machuca, la única de ellas que ejerce la profesión por placer y que, por ello, se gana la enemistad y las críticas de muchas de sus compañeras; la de Claire, que no soporta el desamor de su amante casado y se lanza a las vías del tren; la de La Viuda del Soldado, hija de ricos desterrada de su tierra por haber sido amante de un indígena; o la de la Negra Florecida, chica encargada de gestionar velorios y acudir a los partos de las que quedaban encintas. Destaca y representa especialmente el sino de las prostitutas de la época la vida de la Correcaminos, de poca relevancia en el relato, pero sin embargo voz colectiva de un alto porcentaje de ellas:

A la Correcaminos le sucedió como a tantas, que en 24 horas pasan de vírgenes a putas. Era una niña decente y analfabeta de familia pobre que un día perdió la virginidad, quedó embarazada y se convirtió en el deshonor de su gente. Tú ya no eres hija mía, le oyó decir a su padre que era muy católico, y al minuto siguiente se vio sola en la calle sin perdón ni regreso, con la criatura en las entrañas y sin techo sobre la cabeza. Todo lo que había sido suyo de repente ya no era: padre, madre, hermanos, barrio, amigas, pan en la mesa, sol de la mañana, lluvia de la tarde (73).

Vemos de esta manera cómo, en palabras de Navia Velasco, «Laura Restrepo nos entrega un fresco totalizante de este drama humano presentado por la mirada femenina» (Navia-Velasco, 2007: 152). Todos estos datos nos llevan a mantener nuestra hipótesis de que *La novia oscura* de Laura Restrepo es una novela que hace honor a las características más representativas del testimonio teniendo en cuenta las definiciones tradicionales del género. Así, resumiendo, vemos cómo se trata de un entramado de voces marginales que se cuentan a ellos mismos y, a la vez, se encargan de releer y reconstruir un episodio importante para el devenir de un determinado lugar, en este caso Barrancabermeja, a través de la figura de un intermediario que se expresa a través de un lenguaje basado en la oralidad, en la historia no oficial de la zona, de las calles y la cotidianidad y que supone una contribución importante a la memoria colectiva en el plano de la escritura:

Trato de concentrarme en los datos sobre la famosa huelga del arroz que he recogido en la prensa de la época, en expedientes y en actas sindicales, pero mi cabeza se dispara hacia diez lados distintos a la vez, como queriéndolos atrapar todos de un solo manotazo. Escribir esta historia se me ha convertido en una carrera perdida de antemano contra el tiempo y la desmemoria, que son dos hermanos gemelos de dedos largos que todo lo tocan. Cada día aparecen y revolotean por un instante ante mis ojos atisbos y reflejos de situaciones,

de momentos, de palabras calladas o dichas, de rostros que reconozco como invaluable piezas sueltas del gran rompecabezas de La Catunga y que me abruman con sus vocecitas gritándome que las atienda y ordenándome que las registre por escrito, o de lo contrario serán barridas por la escoba y se perderán entre los escombros. No doy abasto en este intento de aprisionar un mundo que pasa en ráfagas como un sueño recordado al despertar: esquivo en su vaguedad y alucinado en su intensidad (229).

Los personajes que actúan y funcionan como testigos unifican su voz en torno a la figura de Sayonara y a través de ésta elaboran un discurso acusatorio por medio del cual se encargan de resaltar las penurias e injusticias de los grupos sociales de los que forman parte, bien como mujeres sometidas al sistema o bien como marginados económicos, raciales o de ambas partes, que se constituyen como un sector silenciado de la historia y se oponen en minoría a ideologías avasalladoras (Calderón-Zamora, 2008: 20-34).

Si tuviéramos que llevar a cabo un análisis del texto en sí mismo, sin realizar ningún tipo de indagación fuera de las páginas que lo conforman y sin tener en cuenta las referencias extra-textuales y contextuales que a través de la trayectoria personal de Laura Restrepo conocemos, diríamos que *La novia oscura*, por el mero hecho de ser presentada como una novela, cuenta la historia de una periodista que escribe un relato en primera persona sobre los acontecimientos que ya hemos indicado. Como ya ocurría con Silvia Galvis, una vez más contamos con un texto en el que la escritura dentro de la escritura se convierte en rasgo esencial, característico y determinante. Esta reflexión metaficcional, o incluso, meta-periodística, constituye todo un elemento de complejidad a la hora de sistematizar la totalidad del relato, pues la realidad es que, conociendo la trayectoria de Laura Restrepo y su hacer periodístico, cuesta mucho pensar que la voz que aparece en toda una multitud de digresiones a lo largo de la obra no responda a su propia experiencia. A partir de los datos que nos ofrece a través de estos apartes en primera persona, nos desvela huellas bastante significativas sobre el proceso de producción del texto e, incluso, acerca de las problemáticas que se plantearon en cuanto a la configuración de las temáticas, la dificultad de la introducción en el relato de ciertos personajes y las fuentes que la llevaron a crearlo:

[...] a Sayonara no llegué a conocerla personalmente. Supe los pormenores de su historia a través de los relatos y recuerdos de su gente [...] y por eso sería absurdo llamar investigación, o reportaje, o novela, a lo que fue una fascinación de mi parte por unos seres y sus circunstancias (141-142).

De esta manera, aparecen embutidas en el marco de la ficción y de la estructura de la novela entrevistas personales, crónicas y secciones testimoniales en las que la voz del otro está presente a través de la figura del intermediario. Encontramos, asimismo, toda una serie de datos sobre

el propósito de la narración, el cariz de la investigación, la evolución de la misma y, por supuesto, recreaciones ficcionales a través de toda esta información, en la que todo lo anterior aparece entretejido en una amalgama de alternancias. La clave narrativa recae en la forma en la que Laura Restrepo difumina esta cantidad de información en un todo, en el que las fronteras entre lo real y lo ficticio aparecen borradas y abandonadas a la intuición del lector.

La novela pierde su dimensión referencial, la cual aparece diluida, difusa, sin indicios de veracidad, pues la escritora se afana en dejar incógnitas abiertas, no resueltas, ante la construcción de la trama, la veracidad de existencia de los personajes que presenta y su propia presencia autobiográfica. Como indica Mejía, es precisamente en la no-concreción de esta referencialidad histórica donde podemos encontrar el gran filón discursivo del texto y una de las grandes claves del éxito del mismo (Mejía, 2000: 16). Esta característica hace que se abra todo un abanico de posibilidades discursivas e interpretativas, así como toda una riqueza de significados que vienen a nutrir el carácter expresivo del mensaje, o los mensajes implícitos en la obra. Laura Restrepo juega con el lector mezclando situaciones reales y ficticias, personajes verídicos e inventados. Así, el argumento fluctúa entre la historia de Sayonara, el triángulo amoroso que a partir de ella se establece en Tora, los problemas relacionados con la Tropical Oil Company, el intervencionismo americano en ciertas zonas de Colombia y las historias personales de las prostitutas del barrio de la Catunga (Angarita-Palencia, 2007: 177). Tanto en el cuerpo del texto, como luego en distintos foros en los que se ha tenido la posibilidad de entrevistar a Restrepo, el primer objetivo de la periodista ficticia de la novela y de Laura Restrepo, fue el de realizar una investigación sobre una parte de la historia económica y política de la Tropical Oil Company; sin embargo, ambas periodistas, Laura Restrepo y su alter ego, acaban fascinadas y desviadas por las historias de la gente más popular de Tora/Barrancabermeja. Esta fascinación la lleva a construir una novela a través de muy pocos datos oficiales, pues no hay testimonios de que existan las vidas de los personajes a los que cuenta. Quedan por tanto difusos los datos históricos y memorísticos factuales. Sin embargo, desde un punto de vista intuitivo, y si consideramos como indicio de ficcionalización las recreaciones con sustrato mítico y de marcada tradición literaria, parece bastante evidente el hecho de que la estructura que presenta la autora está basada en una clara alternancia entre, por una parte, los documentos testimoniales que recoge, verídicos y certeros que ayudan a reconstruir la historia real de este grupo social marginal, y, por otra, la recreación ficcional que construye alrededor de la misma.

Así, nuestra hipótesis ante estos hechos consiste en considerar la historia de Sayonara, su persona, el mito y sus hechos en la novela como una



herramienta ficticia al servicio de los testimonios que se cuentan en la obra. Si realizamos aquí una interpretación acerca de la hipertextualidad de la novela son claras las influencias que hay en ella de las obras de importancia acerca de la recreación de la prostitución en Colombia. La sugerencia y el barroquismo del lenguaje nos hacen recordar la estética garcimarquiana en la mítica recreación ficcional que el escritor de Aracataca realiza en «La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada» (Ordoñez, 2007: 191) o incluso, a través de la obsesión que en la novela se desprende por conseguir a una Sayonara japonesa, nos atrevemos a afirmar que en la mente de la autora rondaría la obra del premio Nobel japonés, Yasunari Kawabata *La casa de las bellas durmientes*, relato que años después inspiraría a Gabriel García Márquez para la escritura de *Memoria de mis putas tristes*<sup>10</sup>. La obra se convierte en una digna continuadora de esta estirpe imaginaria sobre la prostitución, reforzada estéticamente con la inclusión en el relato a través de referencias al mundo de los burdeles y los cabarets parisinos.

Es bastante evidente la rememoración de la figura de Toulouse-Lautrec<sup>11</sup> al cual lanza un guiño por medio de la creación del personaje de Enrique Ladrón de Guevara y Vernantes, enano, deforme y albino, amante de la Fideo en la novela (Ordoñez, 2007: 191), o Leo Matiz<sup>12</sup> representado en la novela por el Tigre Ortiz, de cuya autoría es la foto que aparece en la cubierta de la edición publicada por Anagrama y que, tras llegar azarosamente a Laura Restrepo, se convierte en la causa, la inspiración y la base de elaboración de la novela.

Como ya esbozábamos al principio del análisis de *La novia oscura*, Laura Restrepo siembra a lo largo del desarrollo de la obra toda una serie de disyuntivas, de símbolos y temáticas no resueltas que dificultan la comprensión del mensaje. Una de las claves más importantes del conjunto de la novela recae en el hecho de presentar una crítica feminista ambigua, que oscila desde la más absoluta transgresión hasta la más maniquea y tradicionalista de las visiones.

Estas paradojas de sentido responden, en realidad, a una metafORIZACIÓN de lo que el mundo de la prostitución supone para la gran generalidad

---

<sup>10</sup> Como curiosidad, indicamos el siguiente dato: en una entrevista realizada por Daniela Melis en la que se le pregunta a Laura Restrepo sobre las preferencias literarias de la autora, ésta afirma que, aunque durante un tiempo estuvo obsesionada con la literatura japonesa, concretamente con la figura de Kawabata, esta literatura no le gusta, ya que: «me parece que tiene tal conocimiento del sabor de la muerte que hasta a los colombianos nos violenta» (Melis, 2005).

<sup>11</sup> Pintor francés post-impresionista (1864-1901) que destacó por sus retratos a prostitutas y a la vida parisina nocturna, sobre todo de los cabarets.

<sup>12</sup> Uno de los fotógrafos y caricaturistas colombianos más representativos, nacido en Aracataca en 1917. Muere en Bogotá en 1998.

de las mujeres, pues, como ocurre con las que participan de guerras, de movimientos insurgentes o contrainsurgentes, aquí también se trata de enfrentarse a un universo construido para las necesidades de otro sexo, en el que ellas son un ser objeto en la mayor parte de los casos, sin opciones de realización personal, que sufren numerosos conflictos internos, se enfrentan a escisiones personales, confrontaciones de sensaciones e intereses, y lucha a muerte en busca de una identidad y de un sentido para la forma a la que dedican su vida. Esta búsqueda de identidad frustrada, como posteriormente ocurre, queda materializada en la trayectoria que Sayonara sufre a lo largo de la novela, a través de la cual, el personaje experimenta toda una evolución. Este crecimiento y estos cambios a los que se enfrenta Sayonara podrían catalogar al relato como un Bildungsroman, formato del que participaron autoras como Silvia Galvis y Albalucía Ángel, en el que la protagonista, retomando notas de la tradición picaresca, crece a través de las dificultades que le impone la violencia del mundo de la prostitución en las zonas rurales de la Colombia de los años cincuenta. Así nos encontramos, al inicio de la obra, con una niña esquelética, sucia y desarrapada, que huyendo de su lugar de origen y dejando atrás un duro pasado saca toda su garra para imponerse a las dificultades y negativas que se le puedan presentar, poniendo a prueba a todo ser que se le cruce en su camino, como es el caso de Sacramento y Todos los Santos, y demostrando una fuerza interior inusitada y fuera de lo común. Cuando la niña se hace mujer comienzan a introducirla en el mundo de la prostitución con un ritual que bien puede hacer honor a esta primera metamorfosis y a este primer cambio de identidad. De esta manera, la bautizan como Sayonara, la arreglan con trajes asiáticos, la peinan y la maquillan para hacerla pasar por japonesa con la finalidad de mostrarla como única y exótica y, por consiguiente, más cotizada. Deciden para ella la señal de la lámpara morada para diferenciarla del resto y otorgarle un valor especial y a través de toda esta parafernalia pasa a ser la prostituta más codiciada de la ciudad.

A partir de aquí la identidad de Sayonara bien podría corresponderse con la imagen de la *femme fatale*, de una mujer deseada más allá de las fronteras que ella misma pueda imaginar, y de una figura elevada a la categoría de mito colectivo. Sin embargo, esta segunda etapa de su identidad tiene igualmente los días contados, pues se enamora de uno de los hombres que pasan por su cama, lo que provoca el derrumbe del artificio de su poderío. La *femme fatale* se transforma en una mujer débil. La autora vira ahora hacia un personaje que encarna las características de la mujer tradicional, sufridora por un amor injusto y no correspondido y que se mantiene pasiva y a la espera. Esta faceta de Sayonara es la antesala de su metamorfosis más radical, pues tras el desengaño amoroso, decide abandonar la vida de la prostitución y pasar a ser una perfecta casada, ama de casa, participe del

recato y las buenas formas, ocultando su pelo bajo un pañuelo, y cambiando, incluso, su nombre de Sayonara a Amanda.

La protagonista de *La novia oscura* fracasa en todas sus variaciones y búsquedas de identidad, así que, una última vez, gira su personalidad, convirtiéndose de nuevo en Sayonara, abandonando a su marido y volviendo a su estado primitivo, pero ya conservando, irremediabilmente, características de cada una de sus etapas anteriores, para concluir la novela en una hibridez que fomenta la ambigüedad de interpretación de dichos cambios. Sayonara nunca vuelve a ser la del principio, por lo que resulta dificultoso saber a dónde ha llegado el bagaje personal de la protagonista y, sobre todo, conocer el significado que para Laura Restrepo tiene tal viaje y tal fin.

Escondido en el traje azul de novicia extraviada, el cuerpo de Sayonara se dejaba domesticar y encerrar en la jaula, su nombre se agazapaba bajo el nombre de Amanda y sus ojos invernaban refugiados en las cuencas, mientras todo su ser y todo su desear navegaban a kilómetros de allí, buscando la huella del Payanés por las aguas del Magdalena (365).

De nuevo nos replanteamos si *La novia oscura* responde a un ejercicio de transgresión o, por el contrario, de convencionalismo. Un primer acercamiento a la lectura de la novela, nos lleva a observar una estructura innovadora, en la que la presentación de la realidad que refleja la escritora bogotana es posible gracias a la narración de la historia por parte de un universo femenino, concretamente a partir de la voz de prostitutas ancianas y sectores sociales desfavorecidos, lo que le otorga un halo alternativo y una dirección opuesta al discurso tradicionalista y hegemónico. Además, hay una fuerza marcadamente deconstructiva en el discurso del relato al defender y dar protagonismo a los núcleos de población marginados tradicionalmente y deslegitimar a los protegidos por el poder, oponiendo prostitución *versus* Iglesia Católica a lo largo de toda la obra en favor de la primera de ellas. Igualmente, y aunque de manera más subjetiva y sugerente que la crítica social que impregna la obra, se cuestiona la pasividad femenina y la perpetuación del binomio mujer-objeto en un alto porcentaje de las mujeres del tejido social colombiano (Liro, 2007: 159).

Sin embargo, a medida que avanzamos en la lectura del relato y nos vamos inmiscuyendo progresivamente en la profundidad de las historias que aparecen yuxtapuestas, la congruencia de este tono transgresor acaba siendo puesto en duda. Por una parte encontramos toda una serie de tópicos que fluctúan entre los códigos propios del amor cortés y del romanticismo. Vemos a una Todos los Santos, una Celestina caribe que nos hace pensar en algunas de sus intervenciones en el mítico personaje de Fernando de Rojas. Tenemos a una Sayonara que sufre trágicamente el desamor; asistimos a la creación de un triángulo amoroso en el que no falla ni uno de los tópicos

tradicionales: la bella mujer que sufre por el amor imposible y donjuanesco del Payanés y la figura doliente de Sacramento que vaga en la novela como una suerte de «Werther Tropical» como la propia autora denomina en una de sus numerosas digresiones:

[...] tan obsesivo e irreal en su amor que se sale de esta época para penetrar en otra, melodramática y desmedida [...] Cómo acercarse a Sacramento, a su estridente costumbre de amar hasta la muerte y a su vocación de vivir muriendo (221).

Asimismo tenemos una historia de amores imposibles que bien podría recordarnos al mito ovidiano de Píramo y Tisbe que tantas inspiraciones posteriores ha causado, o a obras decimonónicas como *Rojo y negro* de Stendhal. Se trata de la historia de amor entre «la Viuda del Soldado», una de las prostitutas del burdel que finalmente decide optar por la vida conventual, y el hermano de Sayonara, mestizo y encarcelado, que a causa de la intromisión del hermano de su novia para que el amor no pueda consumarse, decide quitarse la vida cortándose las venas. Ante esta realidad, la madre de Sayonara acaba igualmente con su vida pegándose fuego. Como indica Julie Lirot, la historia violenta y «rocambolésca» y «condenada a la tragedia» de Sayonara refleja un fuerte sustrato romántico, en el que no sólo encontramos las historias de amor truncadas, sino el clásico mito del blanco que rapta a una india convirtiéndola en esclava (168). En definitiva, encontramos una alternancia de fórmulas trasgresoras y otras convencionales que no responden a un simple azar. Por una parte, a toda esta serie de motivos mitológicos clásicos y románticos le otorgamos la responsabilidad de literaturizar el mensaje de la novela. Estas claves, además, sirven de indicadoras, y dejan patente el carácter ficcional de estos sectores de la obra. Se convierten, por tanto, en el instrumento de la autora para convertir en novela lo que había sido un inicial proyecto periodístico basado en entrevistas y testimonios personales. Con esta novela Laura Restrepo llega a la cima de su producción narrativa esbozada en épocas anteriores como escritora.

Entre las líneas de esta hibridez de registro entre periodismo, ficción, testimonio y entrevistas, se evidencia un hecho claro: la enorme fuerza simbólica que se desprende de la escritura de Laura Restrepo. Por medio de toda una serie de metáforas y de críticas articuladas a través de elementos alegóricos podemos decir que Laura Restrepo se hace partícipe a través de la escritura de *La novia oscura* en general, y de la configuración del personaje de Sayonara en particular, de toda una estela narrativa de autores que con sus personajes femeninos elaboran metáforas de lo que ellos consideran que es la nación.

Sayonara está relacionada en la novela con el color morado, un color misterioso y calmado, sensual y sugerente que simboliza a la mujer, a la

belleza y, a su vez, a la muerte. Es un personaje constituido en la obra como una belleza exótica, mestiza que nace de la unión entre un hombre blanco que toma como esclava a una mujer indígena. Es abandonada, despreciada y, sin embargo, codiciada con la valía de lo más alto. La niña, Sayonara, Amanda, es un ser contradictorio, una persona dulce y altiva, niña y adulta, privilegiada y doliente, convulsa, sufridora de eternas metamorfosis que, sobre todo, lucha ansiadamente por conquistar una identidad que le permita sobrevivir física y emocionalmente. Sayonara, la novia oscura, es un trasunto de la nación, un elemento ficticio pero que, como Colombia, existe gracias a la presencia en sus espacios y tiempos vitales de experiencias particulares, únicas e irrepetibles; un ser que, como Colombia está colmado de Historia, historias y memoria.

### **Violencia política, narcotráfico y desplazamientos. *Leopardo al sol y La multitud errante***

A pesar de la importancia de las narrativas situadas territorialmente fuera de Colombia, han sido la violencia y el narcotráfico colombianos, así como las consecuencias y los problemas colaterales que de éstos se derivan los puntos cardinales de su narrativa y aquellos que llevaron a la escritora a obtener visibilidad internacional. Es a través de estos ejes temáticos como en 1993 publica *Leopardo al sol*. Se trata de una novela de una marcada hibridez genérica que, por la complejidad y lo delicado de su temática, no tuvo una gran acogida en Colombia en el momento de su publicación desde el punto de vista de su recepción (Navia-Velasco, 2007: 21). Sin embargo, fuera de las fronteras nacionales, es considerada por la crítica como la novela más representativa del estilo de la autora, y una de las que, de manera más evidente, transmite el mensaje de lo que significa el mayor mal de la política y la sociedad del país andino en el momento de su publicación: el narcotráfico.

Como todas las obras de Restrepo, *Leopardo al sol* es también producto de una ardua investigación de más de una década de duración (Restrepo por Manrique, 2007: 362) sobre el funcionamiento de las familias tribales y las mafias en el desierto de La Guajira, al norte del país. Ante la problemática de publicar un trabajo periodístico de este calibre, a nivel tanto académico como de seguridad personal, Laura Restrepo opta por novelar la información que toma, inventar a sus personajes a través de datos tomados de la realidad y pasar sus investigaciones por el tamiz del lenguaje literario. Es de esta manera cómo la escritora nos introduce en el mundo de dos familias hermanas, los Barragán y los Monsalve, que:

salvo que los Monsalve eran verdes y los Barraganes amarillos, no había diferencia entre ellos. Al padre y al tío les decían papá, a la madre y a la tía les decían mamá, a cualquier anciano le decían abuelo, y los adultos, sin hacer

distingos entre nietos, hijos o sobrinos, los criaron a todos revueltos, por docenas, en montonera, a punta de voluntad, higos y yucos secos (22).

Sin embargo, el destino de estas dos familias conservadoras que hasta el momento habían sobrevivido pacíficamente «en el desierto del trueque de carneros y borregos», robándole «el agua a las piedras, la leche a las cabras, las cabras a las garras del tigre» (22), comienza a cambiar, en el momento en el que las nuevas generaciones ingresan en el negocio del contrabando, traficando con cigarrillos Malboro, y saltando por encima de la vieja tradición de sus ancestros de vivir de manera honrada de la naturaleza. Éste termina radicalmente el día en el que Nando Barragán asesina a su primo Adriano Monsalve, en un arrebato de alcohol y de celos. A partir de aquí, por medio de la profecía de un anciano miembro de la familia, se desata la guerra entre ambos clanes, cuya motivación principal, de unos y de otros, durante décadas, será la de vengar con sangre a muertos de una y otra familia hasta que no quede ni un solo miembro varón.

En esta novela, Laura Restrepo, reproduce una relectura de la historia moderna de Colombia marcada irreversiblemente por las absurdas guerras fratricidas que reinan en el país. La escritora plantea en *Leopardo al sol* la concepción sobre la violencia con la que Daniel Pécaut (2003) describe la historia colombiana. Según ésta plantea la idea de una violencia que no concluye, de un pasado que acaba configurándose en el presente, como una suerte de mal endémico, hereditario e inevitable. Restrepo, participando de la corriente de resemantización de la historia violenta del país, sin embargo, no explicita de manera evidente su intencionalidad, y evita subrayar clarivamente tanto la recreación que sugiere de los orígenes de esta división de la sociedad en dos, entre liberales y conservadores, como la posterior evolución que sufre La Violencia hasta llegar al narcotráfico. En este sentido, la propia escritora indica como dato curioso que en ningún momento del relato se menciona la palabra «droga» (Restrepo por Manrique, 2007: 363). Y es que ni la violencia ni el narcotráfico aparecen colocados en el centro exacto del desarrollo de la trama. Al contrario, se presenta esta realidad a través de una intrincada red de relaciones personales en la que los protagonistas de esta violencia aparecen a través de un matiz de humanización, con miedos, debilidades y amores frustrados propios de seres humanos de a pie, que vienen a transmitir lo absurdo del conflicto en el que se ve inmersa la nación.

De todas las novelas de Restrepo ésta es, quizá, aquella en la que el componente memorístico aparece más disgregado, pues a pesar de la veracidad de los hechos que relata, no existe una línea personal argumental que lleve a la obra a ser catalogada como testimonial. Sin embargo, tanto la trama como los personajes que construye, son elementos útiles al servicio de la denuncia de la desmemoria acerca de injusticias acaecidas por la

violencia, así como de la importancia del papel de los sectores femeninos en la historia del país. Destaca, también, en el texto el repertorio de elementos narratológicos de los que Laura Restrepo hace uso para relatar esta maldición cíclica, constante y metamorfoseante que acecha a las familias colombianas como una maldición. La acción frenética aparece combinada por la técnica del melodrama, de las historias de amor, y adornada con todo un despliegue de representaciones de la cultura popular –a través de técnicas del cómic, la telenovela y el cine– y del lenguaje massmediático, como ya haría Silvia Galvis y como sucederá en otras obras de Restrepo como *Demasiados héroes* o *Pecado*. A pesar del contexto que representa, la historia está contada de manera pacífica y por medio de un acuciado perspectivismo, un todo polifónico, a través de las voces de un grupo de ciudadanos que, como si de un coro griego se tratara, intervienen en el diálogo comentando el desarrollo de la historia, ofreciendo, incluso, diferentes versiones sobre los hechos, interpretaciones de distinta índole y alternándose la palabra sin apasionamientos, y alejados física y emocionalmente, del epicentro de la acción. En *Leopardo al Sol*, se condensa ya no sólo la realidad política del momento cronológico de la narración sino todo el sustrato social, psicológico, ideológico y mítico de las sociedades wayuu, en particular, en los primeros momentos de la narración, y de Colombia, en general, atendiendo a los espacios urbanos en los que concluye la novela. Así, el relato se carga de todo un cúmulo de tradiciones ancestrales, de clanes longevos que con el paso de los años y la irrupción de la modernidad acaban desapareciendo en favor de estrategias más eficaces a la par que indignas. La novela en este sentido es deudora, como ya venía ocurriendo en novelas anteriores y como reconoce Restrepo en los agradecimientos de la obra, de una herencia proveniente de García Márquez al estar cubierta, toda ella, por un barniz mágico-realista que viene a remarcar la fuerza del *fatum*, el acento de tradiciones guajiras, del misticismo de su sociedad, de profecías, de creencias, de sentencias visionarias, de figuras monstruosas y destinos irrevocables<sup>13</sup>.

Por otra parte, a través de la óptica individual de la historia de los Barragán y los Monsalve, Laura Restrepo reconstruye la dimensión cultural del narco tanto en la fase de su formación, como en una segunda etapa acontecida veinte años después, en un momento en el que las normas morales y humanas acaban dando paso a motivaciones materiales y fines económicos, y en donde la ruptura de valores, las venganzas y el ojo por ojo acaban convirtiéndose en la tónica dominante. Paralelamente al mundo de la guerra, los negocios y los asesinatos, se configura, progresivamente y de manera ascendente, todo un universo femenino que va ganando en

---

<sup>13</sup> Para una lectura más profunda sobre los ecos de la literatura de García Márquez en *Leopardo al sol* ver María Caballero (2009).

presencia y en importancia a medida que va avanzando la trama. Así, las mujeres de ambas familias, cumplidoras de estereotipos sociales bien definidos y diferenciados entre ellos, se acaban convirtiendo, al final, en los grandes motores de la acción, con una estrategia que Laura Restrepo ya había anunciado en *La Isla de la Pasión*. Milena y Ana Santana, amante y mujer de Nando Barragán, respectivamente, La Muda Barragán, Severina, La Mona Barragán y Alina Jericó, bellísima mujer del Mani Monsalve, acaban constituyendo claves importantes en el desarrollo de la acción y piezas determinantes para su significado. Todas ellas se muestran como figuras alejadas de la guerra a muerte entre sus maridos y como símbolos de paz, angustiadas por evitar la muerte de sus varones, a través de engaños, de artimañas y de amenazas para que, cada uno de ellos, abandone la violencia. En este sentido encontramos la siguiente cita, que bien nos hace pensar en la apertura de *El coronel no tiene quien le escriba*, por el impacto que le supone la desaparición de alguien por muerte natural:

No conozco a nadie que se haya muerto de viejo entre una cama –le comentó cuando ella entró al cuarto a retirarle el charol–. A Ana le parece una añoranza en contravía para estos tiempos en que la muerte caracolea más alborotada y vistosa que la vida, cuando de nadie se comenta «se murió Fulano», sino «lo mataron» (318).

Así, en esta reinterpretación de la historia de Colombia, son dos las claves esenciales que la novela hace destacar. Por una parte, sobresale el repaso por lo que pudieron ser las tres etapas de la violencia, empezando por las guerras civiles, continuando por el nacimiento de grupos insurgentes y contrainsurgentes en el que tiene cabida el cambio de escenarios, de ambientes rurales a urbanos y, finalmente, la explosión del narco con la contratación de sicarios. En medio de esta dinámica, Laura Restrepo marca perfectamente las motivaciones iniciales y las consecuencias finales, un inicio motivado por un desafortunado comienzo, fruto de una desgraciada casualidad. Ello da pie a una primera guerra por honor que acaba desembocando en una segunda, por dinero, en una dinámica de la que, aunque se quisiera, es imposible salir como, por extensión, ocurre con la guerra colombiana. Esta idea queda perfectamente expresada en el momento de la novela en el que Nando Barragán ve pasar las horas de uno de los días marcados para la venganza, las zetas, inquieto ante la idea de que esa noche concluya sin un muerto:

Severina nunca ha visto a su hijo tan nervioso [...] lo que le preocupa no es que los enemigos ataquen, sino que no lo hagan. No resiste que le rompan los esquemas. La sola idea de que una zeta trascurra en paz lo saca de quicio. – ¿Y si no atacan? –le pregunta Nando con voz lela al vacío–. ¿Si esta vez no hay muerto? –Le va a dar la gripa –dictamina alguno. – Es el cansancio, corrige



otro. –Es la tensión. – No –dice Severina–. Es la sospecha. –¿La sospecha? – La sospecha de que la vida podría ser distinta (157).

*Leopardo al sol* potencia la idea de una Colombia que camina con paso acelerado y sin retorno hacia el borde del precipicio de la violencia, inmiscuyéndose progresivamente en problemáticas cada vez más y más complejas y cuya única opción para la liberación de ello acaba siendo el escape a otras geografías. No es casual el destino elegido por Alina Jericó y el abogado Méndez para su huida y para alejar al futuro hijo de Alina de la maldición de los Monsalve. México fue el país que acogió a la autora durante su exilio de Colombia después de la publicación de *Historia de una traición*. Por todo esto, la obra puede ser considerada como una metáfora del sicariato, como una alegoría de las guerras de Colombia en todas y cada una de sus etapas, y como una parábola del destino irrevocable y fratricida de la nación.

Si en *Leopardo al sol* se presta atención a la descripción del mundo de los contra-héroes, de los matones, de los victimarios, en *La multitud errante* Laura Restrepo vuelve a situar su pluma del lado de las vivencias de las víctimas, relatando uno de los males que en mayor medida ha golpeado a sociedades colombianas enteras en las últimas décadas: los desplazamientos internos. En esta novela, publicada en 2001 enuncia el desgarramiento sufrido por miles de desplazados que han perdido sus raíces y han vivido –obligados a formar parte de inmensos cordones de pobreza que circundan las periferias de las grandes ciudades– en búsqueda de un lugar digno donde poder asentarse. Como bien anticipa desde el propio<sup>14</sup>, con este relato homenajea la memoria de la realidad del desplazamiento situándola como una de las consecuencias del conflicto más dramáticas a las que se enfrenta el pueblo de Colombia en su momento de publicación. Sus causas y secuelas, ampliamente analizadas y denunciadas por sociólogos y antropólogos, igualmente, encuentran reflejo en el espacio literario. Es así como Laura Restrepo elabora dos hilos argumentales que dan forma a la trama y que confluyen entre sí. Por una parte, encontramos la historia de Siete por Tres, un niño abandonado a los pocos días de nacer que es acogido por Matilde Lina con la que establece un vínculo que se define a caballo entre la relación maternal y amorosa. Siete por Tres, apodado así por haber nacido con un sexto dedo en el pie, acaba perdiendo también a Matilde Lina después de una irrupción del Ejército y su posterior secuestro a manos de éstos últimos. A partir de este momento el único objetivo de su vida se centra en buscarla por cualquier ángulo de la geografía nacional,

---

<sup>14</sup> Para más información sobre el título de la obra véase el artículo de Gustavo Mejía titulado «Fragmentación del discurso histórico: individuo y multitud en *La multitud errante* de Laura Restrepo» (2004).

vagando cual alma en pena por los albergues de refugiados repartidos a lo largo del país.

Como no podía ser de otra manera, el relato, sin embargo, aparece narrado a través de la voz de una mujer, una chica extranjera, nombrada en el texto como Ojos de Agua, que decide acudir a Colombia como voluntaria para asistir a una monja francesa en este refugio de desplazados. Es allí donde coincide con Siete por Tres del que, de manera no correspondida, se acaba enamorando. A través de la creación de este complejo sistema amoroso y haciendo uso, una vez más de estrategias melodramáticas, la obra denuncia la complejidad y la injusticia del conflicto armado colombiano en el que los fanatismos, las pugnas entre guerrilleros, paramilitares y ejército, acaban mermando la trayectoria de toda una multitud. La novela se posiciona de parte de los sectores sociales afectados por la guerra y la violencia en Colombia y crea todo un tejido de referencias a obras y personajes del campo intelectual y político que han dedicado sus vidas y su producción escrita a la denuncia de dichas situaciones<sup>15</sup>.

### **Violencias sociales y violencia de género: *Dulce compañía* y *Delirio***

El influjo literario de García Márquez, y más concretamente los vínculos hipertextuales con su cuento *Un señor muy viejo con unas alas muy grandes*, comienzan a hacerse evidentes en la narrativa de Laura Restrepo con la publicación de su obra *Dulce compañía* (1995), que la llevará a la obtención del premio Sor Juana Inés de la Cruz de novela femenina en 1997, y el Prix France Culture en 1998. *Dulce Compañía* está estructurada a través de la voz de una periodista de la revista Somos<sup>16</sup> que actúa como narrador homodiegético y participa de la historia, a la vez que se constituye como personaje protagonista. Ésta, hastiada por cubrir año tras año el evento de reina de la belleza, realizando insustanciales entrevistas a mujeres de escaso interés intelectual, recibe el novedoso encargo de cubrir, en el marginal barrio de Galilea en la zona Sur de Bogotá, la presunta aparición de un ángel.

---

<sup>15</sup> En este sentido lanza guiños a personajes relevantes, tanto de la crítica, como es el caso de Alfredo Molano, al cual homenajea en el prólogo, como del activismo político, como ocurre con Jaime Bateman. Con respecto al primer intelectual mencionado plantea un desafío para los lectores que se materializa de la siguiente manera: «Como creo que la escritura es un oficio en buena medida colectivo y que cada voz individual debe buscar su entronque generacional, he querido que este libro sea un puente entre los míos y los de Alfredo Molano, también él colombiano, cincuentón, testigo de las mismas guerras y cronista de similares bregas. Con su autorización, he entreverado en mi texto una docena de líneas que son de su autoría y que sus lectores sabrán reconocer» (11).

<sup>16</sup> Guiño que lanza Laura Restrepo a las revistas colombianas *Semana* y *Cromos*.

En esta obra Laura Restrepo elabora una construcción argumental centrada en narrar las diferencias económicas en Colombia y la violencia social que éstas generan, así como para señalar la fuerte religiosidad que impregna la ideología en el país. Para llevar a cambio esta denuncia refuerza la presencia temática de la existencia de dos universos en paralelo, separados abismalmente por un mar de diferencias sociales, culturales y económicas, pero espacialmente situados uno al lado del otro. Así, la novela transcurre en las dos caras de la capital de Colombia, la zona Norte, rica y establecida, y la zona Sur, pobre, caótica y regida por unas normas ideológicas bien distintas. El elemento de unión de ambos universos lo constituye la periodista protagonista del relato que, movida al inicio de la narración, por un afán empírico y realista ante la inverosímil noticia, se esfuerza por realizar un reportaje gráfico y documental, lo más objetivo posible, acerca del fenómeno sobrenatural acontecido.

Haciendo uso de ecos fantásticos, la protagonista, que comienza de manera progresiva formar parte de la vida de los habitantes y la idiosincrasia de Galilea, va aceptando paralelamente la existencia del Ángel, como ser mágico, hasta llegar incluso a enamorarse perdidamente de él. Esta entrega simboliza la ascensión de este cosmos marginal que la lleva a lidiar con la tensión producida por las fricciones entre la pertenencia a dos lugares antagónicos entre sí. Es así como de la mano de la periodista, rubia, blanca y símbolo de lo foráneo, considerada por las mujeres del barrio como la perfecta continuadora de la estirpe del Ángel, Laura Restrepo introduce al lector en el mundo de Galilea, el mundo Otro, marginal, de la Bogotá que habita, poniéndolo en contacto con la vida de mujeres que, cuidando a su ángel aparecido, viven en confrontación con la fuerza eclesíástica del barrio, el sacerdote, empeñado en considerar a la nueva presencia como una encarnación del demonio.

Ara, Crucifijo, Sweet Baby Killer y el resto de personajes, no sólo son mujeres golpeadas por la violencia y las injusticias sociales imperantes en Colombia, sino que se configuran, también, como representantes de la historia oral y las creencias populares basadas en mitos religiosos y fantásticos, y que tratan de dar sentido a sus vidas a través de tradiciones y rituales que se salen de lo común. Es esta la causa por la que la llegada de este extraño ser a Galilea, cuya interpretación en la obra fluctúa entre la de un ángel y la de un joven con un turbio pasado y problemas de salud mental, tiene la función de dar sentido e identidad tanto a la individualidad de sus vidas como al lugar físico en el que habitan, caracterizado en el relato como una antesala del infierno en el que las lluvias torrenciales que marcan abruptamente el paso de un mundo al otro, así como los acontecimientos violentos que allí transcurren, hacen que sean la oscuridad, y las tonalidades apocalípticas, los rasgos definitorios más característicos más acuciados de esta parte de la ciudad.

El argumento que aquí plantea, por tanto, es la coartada de Laura Restrepo para presentar la realidad colombiana desde núcleos silenciados, desde los ojos de los focos marginales de Bogotá, desde el manicomio en el que ingresa el ángel y desde el frenocomio de la Picota, en el que tan crueles historias se encuentran. Imitando a la realidad que representa, la escritora colombiana elabora una novela de contrastes en la que las diferencias entre la comodidad del Norte y del Sur, las ambigüedades temáticas, el choque entre los rasgos de la periodista, «mona» y blanca, y las mujeres del lugar, la oposición entre veracidad y realidad, entre discurso canónico eclesiástico y creencias populares, y la hibridez de géneros discursivos diversos como la crónica, el testimonio y la ficción, acaban constituyendo la gran clave de la obra y una de las estrategias narrativas y narratológicas de Laura Restrepo que continuará utilizando a lo largo de su proyección literaria posterior. La protagonista del relato, aún perteneciente al mundo del Norte, acaba embaucada por este nuevo mundo. De esta manera, ante la negativa de los profesionales en la clínica psiquiátrica a considerarlo como un ser especial y sobrenatural ella responde: «Me lo voy a llevar de vuelta a su barrio. Allá arriba es un ángel, mientras que aquí abajo es un pobre loco» (161).

La novela, asimismo, refleja la problemática de la recuperación de la memoria, y trae a colación la disyuntiva planteada por Ricoeur: ¿hasta qué punto es necesario o contraproducente la implementación de políticas del recuerdo?:

El muchacho había sido tímido y retraído, pero al llegar a la adolescencia le dio por hacer las perrerías propias de su edad. Probó la droga y se volvió marihuano, y dizque le robaba plata al padre adoptivo para comprar sus vicios (173).

Mi intervención en los acontecimientos celestiales de Galilea los había dejado reducidos a miseria humana. ¿Qué sentido tenía someter al ángel a terapias que lo obligaran a recordar, si sus recuerdos eran vidrios afilados que le romperían el corazón a él, a su madre, a su hermano, a mí misma y quién sabe cuántos más? Estúpida de mí, que quemaba el mito de un ángel, sabiendo que de sus cenizas sólo surgiría una cruel realidad de hombre (175).

En *Dulce compañía*, Laura Restrepo comienza a esbozar temáticas como la locura, la pérdida de la memoria y, por ende, de la identidad, y el desequilibrio personal, temáticas que encuentran su apogeo y su máxima representación en *Delirio*, obra con la que la autora encuentra su más reconocido prestigio, tanto por la crítica como por el público<sup>17</sup>, a nivel nacional e internacional, al resultar vencedora del premio Alfaguara de novela en el año 2004. Esta creación ha sido considerada por muchos como el gran

---

<sup>17</sup> A pesar de que Laura Restrepo se disputa con Fernando Vallejo el «banal pero inevitable» título de escritor colombiano más representativo en la actualidad (O'Bryen, 2008: 100), sus trabajos literarios, como ha señalado Lindsay Claire, han contado con una mejor recepción por parte del público, que por parte de la crítica (Lindsay, 2003: 47).

*capolavoro* de la autora por incluir en sus líneas los ingredientes básicos y estructurales de su narrativa, los cuales entroncan con la complejidad política y social de la Colombia de la violencia y el narcotráfico. El relato es un intento de reproducir esta violencia en el interior de los hogares, y, más profundamente aún, en el interior de cada individuo.

A través del leitmotiv de la enajenación mental, cuenta la historia de Agustina, una joven colombiana de clase alta que, tras verse superada por la dureza de los conflictos que la rodean, propios de la problemática intrínseca que desprende la complejidad del sistema colombiano en todos sus ángulos, pierde su memoria y su identidad al entrar en un estado de locura y embriaguez transitoria. La necesidad de Aguilar, marido de la protagonista, de descubrir la causa de tal delirio, que ocurre de manera abrupta en una salida eventual del hogar familiar, se convierte en el motor de desarrollo de la acción. A través del uso de la analepsis, de la exposición de una estructura fragmentada y de una visión perspectivista, se lleva al lector a que actúe como detective a lo largo de la novela para descifrar dicho interrogante mediante la alternancia arbitraria de cuatro relatos, el de Midas McAlister, el de Aguilar, el de Sofía, tía de la protagonista, y los abuelos de Agustina, cuyas voces fluctúan de manera caótica en el espacio y en el tiempo.

La finalidad de esta disposición narrativa está encaminada a reforzar la imagen de delirio, de violencia y de desorden que reinan en las páginas que conforman la obra literaria, así como de representar en esta misma línea la figura de Agustina, que puede ser entendida como metáfora de la Nación. Estas voces, además, se erigen como representantes de cada uno de los focos temáticos que aparecen en el texto y, lo más relevante, los protagonistas de los mismos se constituyen como los estereotipos sociales fundamentales que operan en la sociedad colombiana.

Aguilar es un tipo de clase media, dedicado a la enseñanza de la literatura, en paro y con escasos recursos económicos. Es un hombre separado y con dos hijos que, tras meses de ausencia para éstos últimos, decide dedicarles un fin de semana completo en el que, a pesar de las reticencias de Agustina que intenta retenerlo, permanece alejado de ella. Al volver encuentra a una mujer diferente a la que había dejado, alejada del mundo y de sí misma, por lo que su principal labor se encamina a recuperar el estado primigenio de su esposa. Agustina pertenece a la familia Londoño. Un clan de clase burguesa y estructuras fuertemente patriarcales que llevan a la protagonista del relato a hacerse víctima de un fuerte sentimiento de escisión. Desde el inicio de su vida Agustina siente que no pertenece al mundo en el que nace. Su padre, oligarca tradicionalista, siembra la discordia en casa, fundamentalmente, por los abusos acometidos a su hijo menor, el Bichi, de tendencia homosexual desde la infancia, al que agrede físicamente a pesar de la mediación de Agustina. El dolor causado por los actos violentos del padre une de manera

irreversible a Agustina y a su hermano menor, marcando una diferencia considerable de relación con el hermano mayor de ambos, protegido del padre y partícipe de los negocios sucios que estos llevan a cabo. La madre de Agustina, Eugenia, colombiana de raíces alemanas, cumple un papel de madre y esposa ausente en el hogar familiar. Absolutamente doblegada a las intenciones del marido cumple con el prototipo de la pasividad. Tal es así que fomenta la relación entre su hermana, Sofía, y su marido cuya vinculación es descubierta por Agustina y el Bichi en una incursión secreta a la caja fuerte de su padre en la que encuentra unas fotos de la cámara de su progenitor que retratan a la tía Sofi desnuda.

El elitismo imperante entre los Londoño, la necesidad de aparentar, el clasismo exacerbado, el sustrato ideológico capitalista, la intolerancia radical con su hijo homosexual y la no aceptación de Aguilar como pareja de Agustina, caracterizan los pilares fundamentales de esta familia que se constituye como un símbolo de la clase pudiente colombiana, heredera de la tradición oligárquica que tiene lugar en el país a mediados de los años ochenta.

Me sentía unido a la Agustina que vivía conmigo aquí y ahora pero no tanto a la que pertenecía a otros tiempos y a otras gentes, y hoy, cuando sería decisivo reconstruir el rompecabezas de su memoria, Aguilar llora sobre las preguntas que no le hizo, extraña esos interminables relatos suyos, que encontraron en él oídos sordos acerca de peleas con los padres o con pasados amores [...] Esa gente se ha negado a tratarme porque les parezco un manteco, la misma Agustina me confesó alguna vez que ésa es la palabra que usan para referirse a mí, un manteco, o sea, un clasemedio impresentable, un profesor de mediopelo, y eso que aún no saben que desde hace un tiempo ando sin trabajo; Agustina le contó que además enumeran otros inconvenientes, como que no se ha divorciado de su primera esposa, que no habla idiomas, que es comunista, que no gana suficiente, que parece vestido por sus enemigos. Es cosa más que sabida que entre esa gente y la mía se levanta una muralla de desprecio, dice Aguilar, pero lo extraño, lo verdaderamente intrigante es que la clase a la que pertenece Agustina no sólo excluye a las otras clases sino que además se purga a sí misma, se va deshaciendo de una parte de sus propios integrantes, aquellos que por razones sutiles no acaban de cumplir con los requisitos, como Agustina, como la tía Sofi (32-33).

A pesar de todo esto, uno de los elementos más importantes en la formación de la novela es el personaje del Midas McAlister, pues éste funciona como el vínculo conector de la clase media (Aguilar y el propio Midas McAlister) y la clase alta (la familia de los Londoño), y a su vez de ésta con el narcotráfico. Conforme avanza la novela, vamos descubriendo que mientras tiene lugar la huida de Aguilar a tierra caliente con sus hijos, Agustina acude a este personaje para rellenar ciertos interrogantes de su vida y su pasado. Agustina y el Midas McAlister se conocen desde su infancia,

y llevan a sus espaldas una trágica historia de violencia psicológica contra ella. Los interrogantes comienzan a surgir en este momento, y la respuesta a los mismos se acaba convirtiendo en una crítica a nivel general de los mecanismos de funcionamiento de las relaciones entre las distintas clases en Colombia y los vínculos de éstas con el narco. ¿Por qué la familia Londoño sigue adorando al Midas McAlister a pesar de la afrenta a Agustina? ¿Por qué tratándose tanto de Aguilar como del Midas McAlister, ambos de clase media, es éste último el que acaba constituyéndose como el rey de los Londoño? Estos mismos cuestionamientos responden al interés de la protagonista por desvelar su pasado. La respuesta, sin embargo es evidente. El Midas McAlister lleva a cabo negocios con el propio Pablo Escobar que le permiten suministrar económicamente a toda la familia Londoño. Estos cuentan con el estatus social pero no con el respaldo económico que requieren sus necesidades, por lo que, de esta manera, entran, también a formar parte del entramado del narcotráfico, quizá el mal más corruptor de la sociedad colombiana pero a su vez un recurso para solventar problemáticas de índole económica para los sectores sociales de poder a los que ayuda a mantener un determinado estatus, una determinada apariencia y un estilo de vida acorde con ello (Ávila Ortega, 2007: 271).

Mostrando las diferencias entre el capitalismo ideológico y económico y el mundo alternativo de Agustina y Aguilar, Restrepo expresa en la novela la realidad histórica y social del momento, que se basa en dualidades bien marcadas. Realiza un recorrido por la ciudad de Bogotá en la que el mundo de los ricos, el Norte, adornado por tiendas de lujo y gimnasios a los que acuden chicas adineradas, difiere radicalmente del de los pobres, compuesto por barrios marginales del Sur, la Carrera Séptima y la ladera de Montserrate, donde el peligro acecha en cada rincón. Realiza una radiografía social y caleidoscópica de una sociedad en la que la protagonista indiscutible es una nueva burguesía alimentada de los negocios del narcotráfico. Aparece, incluso, Pablo Escobar Gaviria, que funciona en el relato como un elemento más de la narración, como motor con control remoto que mueve los hilos de la trama. La violencia lo atrapa todo a través de una atmósfera envolvente y penetrante en cada ángulo relatado. Aparece la violencia doméstica o de género en los abusos que el padre de Agustina acomete contra su hijo El Bichi, así como la violencia sexual, política y social a través de las revueltas estudiantiles, la discriminación racial, sexual y de clases:

Si el Bichi llega a Bogotá con ese novio que tiene en México, ni el Bichi ni su puto novio van a pisar esta casa; ni ésta ni la de La Cabrera ni la de tierra caliente. Porque si se acercan los saco a patadas (226).

De esta manera, y siguiendo la tradición o línea temática del resto de sus obras, refleja, la inquietud de retomar y reconstruir el contexto histórico nacional, pues no sólo se explicitan personajes verídicos de la historia de

Colombia, el tratado de extradición, o el papel del DEA, –Drug Enforcement Agency–, sino que, si prestamos atención al plano de la referencialidad simbólica observamos cómo no es gratuito el hecho de que en la obra se vayan alternando aleatoriamente las intervenciones de tres generaciones de una misma familia en la que los focos creadores de problemas se van irremediabilmente transmitiendo de los viejos a los jóvenes. La locura, el delirio, la enajenación y la homosexualidad, sufridos por los abuelos y los nietos vienen a representar la forma en la que se entroncan los problemas con el pasado. Las tres generaciones, por tanto, serían las grandes representantes de cada una de las etapas del discurrir histórico: Guerras Civiles, nacimiento de la violencia y, por último, narcotráfico, cuyos males se metamorfosean hasta llegar a los días actuales. Toda esta situación acaba desquiciando a Agustina que se hace víctima de tensiones no resultas entre amar a sus orígenes y rechazarlos; entre la necesidad de crear el puzzle de su pasado y de, a la vez, situarlo como el causante de su trastorno. Restrepo perfila una novela en la que, bien sea Agustina, o bien la totalidad de la misma, se constituye, como un trasunto de la Colombia del momento, con sus conflictos y sus riquezas; con su entropía y con el encanto que entraña.

### **Compromiso foráneo: Memoria y auto-representación en *La Isla de la Pasión, Demasiados héroes y Hot Sur***

Pero Laura Restrepo no sólo ha relatado realidades de su nación, sino que, como anticipábamos, se ha mostrado receptiva al tratamiento de conflictos políticos y sociales que no se circunscriben a las fronteras colombianas. Aprovechando su residencia en otros espacios geográficos, por motivos voluntarios o no, ha vinculado sus destrezas literarias, –sin dejar en ningún momento a un lado el binomio historia y memoria–, a la defensa de la justicia social y política en México, Argentina o Estados Unidos. Este trabajo se ha materializado en la escritura de *La Isla de la Pasión, Demasiados héroes y Hot Sur*. La primera de ellas coincide con la primera publicación de un género abiertamente ficcional. En 1989 Laura Restrepo lanza al mercado una novela en la que esboza los rasgos temáticos, discursivos y narratológicos que la caracterizarán a lo largo de toda su proyección literaria posterior. Situada histórica y geográficamente en el México del Porfiriato, cuenta la historia de un antiguo oficial del ejército mexicano que, tras haber desertado una vez y haberse arrepentido por ello hasta la saciedad, recibe, por parte del dictador, el regalo envenenado de ser gobernador y defensor de un atolón perdido en medio del Pacífico, ante la inminente llegada de tropas francesas, con la promesa del ejército de que una vez cada dos meses haría partir a la isla un barco desde México con enseres, alimentos y provisiones de todo tipo. Es así como el protagonista inicial de la obra, Ramón Arnaud, pone rumbo junto con su recién estrenada



y adolescente esposa, Alicia, y once familias más a Isla de la Pasión, bautizada por Magallanes cuando la divisó por primera vez entre 1519 y 1521, y renombrada como la Isla de Clipperton por un corsario británico en 1725. Sin embargo, en medio de la Revolución Mexicana, el inicio de la primera Guerra Mundial y la caída del Porfiriato, el barco de las provisiones llega cada vez con menos frecuencia hasta llegar al olvido absoluto de los habitantes de la isla que viven nueve años abandonados a su suerte.

Laura Restrepo escribe esta obra durante su exilio en México después de realizar una ardua investigación sobre los hechos acaecidos en ese remoto lugar de la geografía mexicana. Así, constituye un relato con fachada de investigación histórico-periodística en la que la que interacciona de manera lúdica con el lector a través de todo un despliegue de citas, notas a pie e, incluso, bibliografía, que anuncian esta mezcla entre ficción y realidad. A través de los testimonios de los pocos supervivientes encontrados por la escritora setenta años después de los hechos, construye esta compleja novela en la que se estrena en el mundo de lo ficcional. No en vano inaugura el texto con la siguiente nota:

Los hechos históricos, lugares, nombres, fechas, documentos, testimonios, personajes, personas vivas y muertas que aparecen en este relato son reales. Los detalles menores también lo son, a veces (Restrepo, 1989: 9).

La propia Laura Restrepo, que desde la publicación de esta primera obra hasta la de *Pecado* en 2016 ha jugado y defendido la hibridez genérica en sus textos, definió su novela como un «falso reportaje», pues fue intercalando los fragmentos de investigación periodística de corte historiográfico y, por tanto, empírico con reconstrucciones ficcionales a causa de la falta de pruebas, con la finalidad de conseguir las «piezas que faltan en un rompecabezas a partir del contorno de las piezas vecinas» y poder obtener «licencia para mentir un poco» (Entrevista a Manrique, 2007: 366). Se trata de un texto en el que, tras haber realizado una perspicaz investigación sobre hechos reales, Laura Restrepo rescata un cronotopo de la historia mexicana que había contado con escasas referencias en la actualidad. Es así como elabora un relato destinado a salvar del olvido tanto a la Isla de Clipperton como a sus habitantes que, víctimas del rencor, el castigo y la posterior desidia del gobierno porfirista, participaron de una tragedia colectiva silenciada durante décadas.

En esta novela utiliza una estrategia narrativa caracterizada por la mezcla de formas a la que lleva esa mezcla entre ficción, difusión de la referencialidad histórica y testimonio. A pesar de que el marco político que establece se aleja de las fronteras colombianas, es una novela de especial importancia, pues en ella, Laura Restrepo inaugurará las bases de lo que serán los rasgos definitorios de su poética en el plano temático, discursivo y narratológico. De la misma manera, sembrará la semilla de lo

que constituirán sus preocupaciones literarias esenciales: ficción, revisión histórica y memoria. Desde el punto de vista de la historia, Laura Restrepo retoma la tan representada temática de la Revolución Mexicana que plumas de todos los tiempos, tanto mexicanas, como foráneas, se han encargado de plasmar hasta la saciedad desde enfoques y maneras diferentes. La perspectiva de la autora, sin embargo, va mucho más allá, pues presenta dicho evento histórico desde un punto de la geografía mexicana, escasamente habitado que ni siquiera aparece en las cartografías del lugar. Generando una potente simbología sobre lo marginal, lo específico y lo silenciado, da paso a una recreación del suceso en el que los protagonistas son un sector condenado y olvidado tanto por las fuerzas oficiales, como por los discursos de representación.

Para llevar a cabo tal interpretación postcolonial y deconstructiva, se parte del testimonio de los supervivientes y descendientes de éstos que viven en constante lucha entre la memoria y la desmemoria, algunos de ellos por vivir con la férrea obsesión de contar y ser contados, y otros obstinados por mantener el doloroso pasado en estado de letargo. De esta manera, plantea una situación diferente a la del resto de sus novelas posteriores al verse ante la disyuntiva de recuperar un pasado que no hace bien a todos los que de él formaron parte. Esta idea queda representada en la entrevista que Laura Restrepo realiza a Alicia Arnaud de Loyo, una de las supervivientes de la tragedia, hija de Ramón y Alicia:

No venga a alborotarme los recuerdos, dice con dulzura. Pero ella conoce, puede dar testimonio. En algún rincón de su memoria está enroscada y conservada esta historia, que yo busco [...] No me hable del pasado, dice. Déjeme olvidarlo, repite, hace tanto que no hablo de Clipperton. Yo nací en esa isla en 1911 [...] Mientras ella dice que no y que no, Clipperton empieza a volver y va invadiendo su cocina, suavemente, poco a poco. A medida que habla, doña Alicia se entusiasma. Se le entona la voz. Se le olvida la leche (18-19).

El objetivo primordial de la novela es darle un sentido al trágico final que vivió este grupo de exiliados de México y recuperar esta historia verídica, tan dramática como fascinante, del injusto olvido al que la sometió la reconstrucción de la historia oficial mexicana (Vignolo, 2007; Osorio, 2007: 64-98). Sin embargo, esta hibridez genérica entre elementos factuales y ficcionales y este rescate de la oscuridad y el silencio de un episodio concreto, funcionan también como instrumento en favor de la necesidad interior de Laura Restrepo de expresarse y dibujarse ante las circunstancias vitales que atraviesa en el momento de la escritura de la novela que, desde un punto de vista metafórico y alegórico, desprende un fuerte acento personal y autoficcional, reflejado y simbolizado a través de la imaginaria de la isla.

Si trazamos paralelismos entre el desarrollo del argumento y el transcurrir de la vida de Laura Restrepo a finales de los años ochenta, podemos localizar numerosos puntos de encuentro. Por una parte, asistimos a la historia de un grupo de mexicanos alejados de su tierra por motivos políticos, que sienten la agresión contra su dignidad, la adversidad ante el hambre y los embates de la naturaleza, la añoranza por su gente, y la necesidad de organizar sus vidas a través de unas coordenadas que antes no les han pertenecido. El lugar de llegada es un *topos* que se debate entre el paraíso y el infierno mismo. Este sentimiento de desterritorialización es el mismo al que se enfrenta Laura Restrepo ante el exilio en México y que representa en la obra motivada por la asfixia que le supone el alejamiento obligado de su patria y, a la vez, la acogida en un país que ella misma define como maravilloso (Entrevista a Manrique, 2007: 361). Así, la ficción, en este caso, es el camino a través del cual ella misma pueda realizar su auto-representación de manera soterrada, ambigua y sugerente.

Resulta especialmente relevante para dilucidar la función simbólica el discurrir de los acontecimientos en el interior de esta isla. Como no podía ser menos en Laura Restrepo, la representación femenina conlleva un significado intrínseco que va aumentando en matices a medida que éste avanza. Por tanto, de manera progresiva y casi imperceptible, el ritmo de los acontecimientos hace que Ramón Arnaud vaya cediéndole progresivamente el protagonismo a su joven mujer Alicia, que acaba convirtiéndose en la verdadera heroína de la historia, al pasar de elemento pasivo a protagonista indiscutible, encargada de construir todo un entramado microcósmico de organización social en el atolón perdido para conseguir su supervivencia, la de los niños y la del resto de viudas que han quedado solas tras los embates de la naturaleza, el escorbuto y otros males en la isla. Es éste el modo de reivindicación de Laura Restrepo con respecto a la presencia femenina y a la incuestionable importancia de las mujeres desde todos los ángulos de la novela: de presentando referencias históricas, por ejemplo, a las soldaderas y subrayando la relevancia que tuvieron éstas en la historia nacional mexicana. Casi al final del relato, ante la presencia de un superviviente que se auto-proclama dueño de la isla abusando sexualmente de todas las mujeres, éstas se ven obligadas a organizarse para cometer un tiranicidio que, igualmente, desprende una gran carga de significados alegóricos: son las mujeres las responsables de combatir el poder autoritario y abusivo.

*La isla de la Pasión* es quizá una de las obras de la autora bogotana más olvidadas por la crítica, sin embargo, nos encontramos ante un texto con un enorme potencial interpretativo que permite multitud de líneas de estudio y posibilidades de lectura. Desde el punto de vista de la estética, la riqueza discursiva de la novela combina la denuncia política y social, con ecos hipertextuales de tradiciones literarias que van desde las novelas de caballerías, *El Quijote*, relatos de piratas, corsarios y robinsones,

imagería de novelas aventureras y, por supuesto, referencias míticas a microcosmos inventados en los que, a la manera de Rulfo con Comala, y García Márquez con Macondo, conviven los vivos con los espíritus de los que ya no están, todo esto a través de una sensibilidad lírica portadora de un enorme goce estético. Esta fluidez narrativa, basada en el desarrollo de un lenguaje sugestivo y sensorial, será un elemento transversal a lo largo de toda la novelística de Laura Restrepo. Además, esta novela que vincula la experiencia del exilio y la recuperación de la historia en su núcleo, y que está escrita en aras de la más necesitada auto-representación, traza otra conexión, esta vez con las crónicas de indias y los tiempos de la Conquista, recogiendo el espíritu de autores que –como hiciera Alvar Núñez Cabeza de Vaca en la escritura de sus *Naufragios y comentarios*– relatan la soledad, la necesidad de construcción de todo un proceso de organización social y la lucha por la supervivencia ante una madre natura inhóspita e inaccesible. *La isla de la Pasión* es una crónica del fracaso, un relato que representa las incompatibilidades entre el hombre y la naturaleza americana, una novela que retoma y reescribe temáticas tan propias del discurso americanista más genuino como son la configuración de la identidad, la aterradora naturaleza con su representación como infierno verde –y como «la maldita circunstancia del agua por todas partes»– o la lucha ante el olvido y la marginación de sociedades «otras», esta vez, de la mano de héroes en su versión femenina.

De México a Argentina, de la Revolución a la Dictadura, es la dirección que Laura Restrepo toma en *Demasiados héroes*. Esta novela, publicada en 2009 se posiciona políticamente en contra de las consecuencias de la dictadura de Videla, desarrollando su trama a través de las complejidades y persecuciones que, la oposición al régimen dictatorial, suponen en cualquier contexto nacional. Se trata de una obra ejecutada sobre una estructura temática que apuntala las herramientas narrativas de Laura Restrepo usadas en la totalidad de su producción escrita como son el uso del testimonio, la auto-ficción y la representación de mujeres, combinadas a través de múltiples formas. *Demasiados héroes*, de esta manera, trasluce una fuerte presencia del sustrato histórico, un protagonismo omnipresente de la experiencia autobiográfica de la escritora durante su etapa en Argentina, y una crónica de las causas, peripecias y efectos de la militancia política femenina en relación con la vida personal. Con el uso de esta última temática, Laura Restrepo reactiva y conecta con uno de los grandes focos de interés de la antropología contemporánea en el contexto colombiano que ya había sido trabajado por Patricia Lara y Elvira Sánchez-Blake a través del análisis de testimonios de mujeres activistas y ex-guerrilleras.

La historia de *Demasiados héroes* se desarrolla a través de la pareja formada por Lorenza, alter ego de Laura Restrepo, que se encuentra en Argentina por motivos relacionados con su trabajo como novelista, y su

hijo Mateo, descastado de su memoria y afanado por la cultura popular y globalizada del momento, quienes emprenden la búsqueda del padre de Mateo y ex marido de Lorenza, y de manera paralela la reconstrucción de las raíces culturales y familiares del vástago. Steven Boldy, en su ensayo «Political Violence Revisited: Intellectual and Family in Five Latin American Novels, 2006 to 2009» coloca *Demasiados héroes* dentro de una tendencia contemporánea existente por parte de un grupo de escritores latinoamericanos que tienden a narrar el trauma y la violencia política a través de una serie de características comunes. Éstas coinciden con la forma de presentar el relato por parte de Restrepo y se basan en la ficcionalización de experiencias autobiográficas y autorreferenciales de un intelectual, perteneciente a la clase media, generalmente monoparental, activista o ex activista y que sitúa a sus hijos en un estrato protagonista del relato (Boldy, 2012). La novela, a través de la configuración del personaje de la escritora colombiana, protagonista activo en las negociaciones de paz de país y miembro del partido político de izquierdas Partido Socialista de los Trabajadores, traza lazos muy fructíferos entre Colombia y Argentina, entre la perspectiva política general y la familiar y, por último, entre los conceptos de «memoria», referida tanto al conflicto colombiano, como a la perspectiva intimista del relato, y el de «post-memoria», una noción mucho más pertinente en relación con el relato que hace de la Argentina de la década de los setenta (Boldy, 2012) y que participa de las narrativas actuales de sanación de los conflictos post-dictatoriales, sobre todo, en el Cono Sur.

La imperante necesidad de Lorenza de contar, reconstruir, y, en definitiva, expresar lo ocurrido, darle forma a sus recuerdos y compartirlos es aquello que acaba constituyendo el verdadero motor del relato:

Y fue allí, en el departamento de Gabriela, donde Lorenza creyó encontrar el tono que iba a permitirle escribir, ahora sí, ese capítulo de su historia. Necesitaba ponerle, por fin, palabras a esta historia hasta ahora marcada por el silencio. Siempre había sabido que tarde o temprano tendría que darse a la tarea, no quedaba más remedio, porque pasado que no ha sido amansado con palabras no es memoria, es acechanza (234).

Esta última cita contiene la esencia del texto, y podría erigirse como resumen y temática del relato: Lorenza abandona el silencio que la angustia con la finalidad no sólo, de no alimentarlo más, sino de hacerlo desaparecer. De esta manera, se liberaría de un suceso oscuro y tormentoso, en el que se mezclan lo político y lo personal. Una vez más tenemos el testimonio de una mujer que, en su lucha política, combina su compromiso con su esencia femenina; sus conflictos, con sus sentimientos más profundos: familia y maternidad. En *Demasiados héroes* –como también veíamos en *Las mujeres en la guerra, Patria se escribe con Sangre y Espiral de silencios*–,

la maternidad se configura como elemento de constante reflexión y punto de inflexión determinante en la vida de la mayor parte de las mujeres que se adentran en el mundo de la política de una manera o de otra, ya sea como guerrilleras, o como militantes activistas en un determinado partido político o contexto nacional. En el caso de Lorenza, es el nacimiento de su hijo lo que la lleva a comenzar a sentir el miedo ante las acciones políticas, algo desconocido en sus etapas anteriores:

Para poder seguir militando, Ramón y ella habían tomado la decisión de matricularlo desde los tres meses de nacido en una guardería para bebés [...] y en las tardes se turnaban para recogerlo, a las cuatro en punto [...] Ésa fue la cara que para mí tuvo el miedo [...] Empecé a obsesionarme con la idea de que un día nos pasara algo, a Ramón y a mí, y dieran las cuatro de la tarde y nadie recogiera a Mateo [...] Hasta entonces no había sabido bien lo que era la zozobra. Ni la vez que tuvo que abandonar una casa por el tejado, ni tampoco cuando le cotizó San Jacinto al partido, firmando las escrituras ante notario y despidiéndose de su única herencia. No recordaba haber tenido miedo durante las veinticuatro horas que permanecí detenida en una comisaría en Icho Cruz, segura de que no iba a salir con vida. Sobresalto sí y adrenalina a chorros [...] Pero no miedo. Miedo, lo que se llama miedo, esa sobra del enemigo que te invade y te va derrotando de a poco y desde dentro, de eso no había tenido. Hasta que nació Mateo.

Esta reflexión acerca del miedo –como ocurre en otras reflexiones personales del relato– dejan el relevo interpretativo en la reconstrucción de cada lector que adapta los hechos a experiencias cotidianas propias. El texto es adaptable a la vida de cada lector. De esta manera, a través de la lectura se activan todas las funciones de las narrativas testimoniales, pues los hechos relatados se proyectan en su sentido colectivo de sanación y empatía. Además, la obra supone una reivindicación de la intimidad, de la necesidad de desahogar una historia que presiona sin ostentaciones y sin heroicidades:

El problema había sido cómo contarlo, y ahora creía descubrirlo: íntimo, simple, como una conversación a puerta cerrada entre dos mujeres que recuerdan. Sin héroes, sin adjetivos, sin consignas. En tono menor. Sin entrarle a los acontecimientos, quedándose apenas con el eco, para envolverlo en su papel de seda, como las sábanas, a ver si por fin dejaba de latir y poco a poco se iba amarilleando. Envolver en papel de seda, era bueno el símil, a lo mejor de eso, justamente, se trataba: era sedante la cháchara, la risa, el entretejido de momentos y dolores, las pequeñas confesiones que iban reduciendo a rumor cotidiano el viejo espanto (234).

Este rechazo a la ostentación, que además aparece vinculado en este fragmento con la confidencia femenina y el modo de contar entre dos mujeres, representa una alternativa a la consagración de los protagonistas de

los hechos históricos desde el punto de vista oficial y hegemónico a la vez que propone, de manera implícita, nuevas miradas, nuevas resignificaciones, ante la construcción de las identidades históricas nacionales.

*Hot Sur* (2013) fue la última obra que Laura Restrepo escribió en formato de novela y de manera más concreta, como ha indicado Carmiña Navia Velasco en diferentes lugares de prensa, siguiendo el modelo de Novela total. Este trabajo marca un antes y un después en la narrativa de Laura Restrepo desde el punto de vista del enfoque temático. Si hasta *Demasiados héroes* el «compromiso» con realidades políticas conflictivas, desde una perspectiva sociológica o etnográfica, era un hecho evidente, con este último relato la escritora colombiana –que en el momento de la publicación del texto reside en México por casi una década– camina hacia la globalización y la deslocalización propia de los nuevos formatos literarios de Latinoamérica. Se hace evidente, por tanto, un enfoque que había estado gestándose desde su primera publicación. Como ella misma indica, a partir de *Hot Sur* su interés no es ya tanto en denunciar temáticas concretas en geografías determinadas por medio de la presentación novelada de investigaciones periodísticas de corte sociológico, sino, más bien, el de presentar personajes literarios a través de palabras que funcionen de representación de cualquier persona o situación semejante en cualquier lugar del planeta (Restrepo por Carla Sagástegui, 2013). Con *Hot Sur*, Laura Restrepo cuenta la historia de María Paz, una joven latina que, movida por la utopía y por el afán de perseguir el sueño americano, viaja a Estados Unidos, símbolo del imperialismo y de las murallas sociales, donde vive una realidad que nada tiene que ver lo anhelado. Es así como se casa por conveniencia con un oficial de policía, también descendiente de inmigrantes eslovacos, cuyo fallecimiento de manera violenta y misteriosa, acaba con la acusación a María Paz, que da con sus huesos en la cárcel.

La novela se constituye como una segunda parte del cuento de los inmigrantes que consiguen con éxito llegar a sus destinos. El sueño, la utopía, y el deseo, acaban transformándose en un modo de violencia que bien podría representar a la teoría «del chivo expiatorio» enunciada por René Girard (2005). Si María Paz se constituye como imagen del ímpetu femenino en situaciones semejantes, y como homenaje a la fortaleza de los inmigrantes; la presencia de intertextualidades al cine norteamericano de la segunda mitad del siglo veinte, o la imagen de la cárcel, se erigen como metáforas de una nación que limita su entrada a habitantes del mundo a través de visados inhumanos y por medio de la construcción de diques sociales, culturales y, en definitiva, antidemocráticos. A su vez, la novela entera se construye como un no-lugar, como un espacio desterritorializado que funciona con la intención de contar el nomadismo, las riadas de migraciones y los desplazamientos en cualquier latitud, una dinámica, por otro lado, propia de la historia de la humanidad en su conjunto. Si en

*La multitud errante*, era la temática del desplazamiento colombiano la protagonista, en *Hot sur*, amplía su perspectiva gracias a la carga alegórica que desprende la historia concreta de María Paz, narrando los procesos de transculturación y, en algunos casos, de aculturación<sup>18</sup> que sociedades de todo el mundo y todas las épocas han tenido que afrontar al enfrentarse, con miedo al otro, a espacios alejados de sus lugares de origen.

## Espacios globales e intertextualidad en la narrativa breve

Una de las características más acuciantes, como venimos viendo, en la obra de Laura Restrepo es la hibridez, el transvase y el juego con los géneros. Dentro de estas hibridaciones y variantes textuales, ha sido la novela el género que ha dominado y denominado la mayor parte de sus obras. Parece un hecho bastante evidente, no obstante, el uso distinto que hace del cuento, y las formas breves de narrativa, pues ya anticipamos, que estas modalidades permiten a la escritora explorar y experimentar temáticas, construcciones, juegos con el lenguaje y modos del relato alejados del compromiso y la denuncia de contextos sociales determinados. Después de su primera incursión en el cuento a través del libro infantil *Las vacas comen espaguetis*, publicada en 1989, Laura Restrepo hace un alto en su camino literario temático con la publicación de su novela corta titulada *Olor a rosas invisibles* (2002). En ella abandona la tendencia continuada hasta el momento de escribir relatos novelísticos en los que el contexto histórico que rodea a la trama, recargado de historia política, violencia, narcotráfico y realidad social, pesa más que el propio hilo argumental. Por el contrario, en este texto, la autora presenta un relato en el que la memoria sigue siendo un elemento protagonista, planteado, esta vez, desde una perspectiva plenamente intimista que se aleja de las vertientes sociales y políticas de las novelas anteriores. En este relato presenta de manera sencilla y austera la vida de Luis Campos C. economista asentado, casado y ya con nietos, que resistiéndose a la entrada en el mundo de la senectud que lo aguarda incansable, haciendo frente a las inevitables inclemencias de la edad, achaques de salud y costumbres maniáticas que van mermando progresivamente su personalidad, combate la monotonía de sus días a través un recuerdo cristalizado que le quedó de su juventud: «Luis Campos C. tuvo que hacer acopio de todo su poder de concentración para arrinconar al ratón hambriento que desde hacía un tiempo roía el queso blando de su memoria» (9).

---

<sup>18</sup> El miedo ante lo desconocido, las situaciones de desarraigo, las adversidades para lidiar en un mundo nuevo y el fenómeno de la transculturación, reflejado en lo cultural, lo emocional y lo lingüístico –el spanglish– nos hacen, una vez más en la narrativa de Laura Restrepo, citar a obras fundacionales de lo hispanoamericano, como es el caso de la crónica de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios*.



Se trata de una historia de amor pasada y rota en su mayor momento de esplendor por fuerzas ajenas, que se fragua en escenarios de Egipto e Italia, donde, por azar, ambos jóvenes se encuentran. La tensión narrativa se constituye a través de la aparición en escena de Eloísa, décadas después, quien, tras sufrir la desaparición de su marido, pasa del intercambio inocente de notas escritas y llamadas telefónicas con Luis Campos C., a la planificación de un reencuentro en alguna parte del planeta. Desde el punto de vista de la construcción del relato, la autora utiliza una estrategia que caracteriza a numerosas de sus creaciones ficcionales. La narración de la obra está elaborada a través de una voz externa, ajena a los personajes que actúa como un narrador a caballo entre el narrador-testigo y el narrador heterodiegético. Se trata de uno de los miembros de un grupo de amigos que, ante el peso que le supone el paso de los años, decide rendir homenaje a un tiempo pasado en el que todos se reunían para rememorar antiguas historias de amor, en el Café Automático, ahora convertido en la impersonal heladería Sussy's, la cual se convierte en un espacio en el que «las lámparas opacas que hundían en luz lechosa y confidencial las tardes de amigos» y «la cafetera cromada que soltaba vapores como una caldera e impregnaba la cuadra del aroma evocador del tinto recién hecho» dan paso a «desabridas mesas de fórmica amarilla y altas butacas en cuerina del mismo color» (59). Sin embargo, este narrador se obstina en frecuentar esa esquina y «disfrutar de un helado de vainilla en vasito y cuchara de plástico» (60), así como en recuperar la memoria de aquellos días de tertulia. De esta manera, *Olor a rosas invisibles*, se convierte en un doble canto a la importancia y la autenticidad del pasado, en la recuperación de éste a través de la reconstrucción de su memoria, que gana en magia y en riqueza a través de la asimilación de ésta en el presente.

*Olor a rosas invisibles* ha sido reeditado e inserto en la última publicación de Laura Restrepo *Pecado* (2016), esta vez cambiando el foco de luz –un hecho motivado por el hilo conductor de la totalidad de la obra– desde el componente memorístico-intimista hasta el adulterio ligero y maduro que aparece como telón de fondo. *Pecado* es un libro de cuentos compuesto por siete relatos que reflejan historias de trasgresiones humanas de distinto nivel, desde descuartizamientos hasta infidelidades inocentes y no consumadas. Estos cuentos, sin embargo, están dominados por una estructura superior, global que se superpone a todos ellos. De esta manera, rememorando la máxima horaciana «Ut pictura poesis», Restrepo articula cada narración individual como una reproducción efrástica<sup>19</sup> de un sector del tríptico del Bosco –Hieronimus Bosch– *El jardín de las delicias*, que

---

<sup>19</sup> Una estrategia que ya había llevado a cabo en *La novia Oscura*, con la obra de Toulouse Lautrec y Leo Matiz.

aparece resemantizado a través de cada uno de los cuentos, como corriente subterránea encargada de otorgar homogeneidad al conjunto narrativo.

*Pecado* es un arsenal de referencias intertextuales e intermediales que se puede comprender como una sinopsis de las técnicas literarias, intereses y temáticas de lo que ha significado su literatura hasta el momento. Estructuralmente, el texto sigue el modelo de los relatos enmarcados anunciados por obras de la Literatura Universal como el *Decamerón* o las *Mil y una noches*. Es así como la narración toma el testigo del pasado, de los mensajes lanzados por los padres de la Iglesia, como San Agustín, y clásicos de la literatura universal como La Biblia, «Dante o Balzac» (15), entre el misticismo y el laicismo, y entre lo sagrado y lo profano, haciéndolo viajar por la historia del arte, pero también proyectándolo hacia futuro, a través de referencias a manifestaciones culturales, populares y actuales, como son las series de televisión. Tejiendo un complejo tapiz de relecturas y nuevas significaciones, vincula en el proemio la imaginería caótica y perturbadora del *Jardín de las delicias*, con el desfile de decapitaciones, sangre, violencia incestos y estéticas ambiguas –entre la fantasía y la historia, entre el paraíso y el infierno– que constituye el fenómeno actual de masas *Game of Thrones* (21).

Esta inclusión de referencias a la cultura massmediática, al séptimo arte, a la música clásica y popular –«Irina se sienta al sol en el Patio de los Evangelistas y tararea una canción de La Cabra Mecánica, y tú que eres tan guapa y tan lista, y tú que te mereces un príncipe, o un dentista» (19)–, y a las nuevas manifestaciones de la tecnología –como el envío de información por WhatsApp y la gama de dispositivos de la casa Apple–, anuncia la dirección hacia la globalización de los espacios que aparecen en sus obras, así como la desterritorialización que comienza a advertirse en sus narraciones. Laura Restrepo sigue sin abandonar ni los espacios, ni las realidades más dramáticas de su Colombia natal. El paramilitarismo, el sicariato como forma de subsistencia de familias enteras, la impermeabilidad hacia las comunas, la situación de las presas en las cárceles de Bogotá, e incluso reproducciones autobiográficas a su pasado como periodista aparecen inmersos en los cuentos *Las Susanas en su paraíso*, reescritura de *El jardín del Edén* y de la vanidad, *Lindo y malo, ese muñeco*, que cuenta la historia de un niño sicario, o *Amor sin pies ni cabeza*, relato sobre una descuartizadora que acaba lanzando una llamada de atención sobre la pobreza. Sin embargo, la violencia y el narcotráfico no se sitúan como el centro exacto, la causa y las consecuencias de los argumentos, un hecho que desmarca a Restrepo de la tendencia general de la literatura colombiana contemporánea. Además, el resto de textos, que, sin estar exentos de referencias espaciales concretas, tienden a aparecer cada vez más desprovistos de localismos y más dominados por la neutralidad territorial. Entre lo local y lo global, entre lo sagrado y lo profano, entre la demencia y lo prodigioso, están escritos

los cuentos que conforman *Pecado*, y de manera mucho más evidente *La promesa*, *Olor a rosas invisibles*, *Pelo de elefante* y *El Siríaco*, en donde la escritora, vinculando escenas del tríptico del Bosco con pecados humanos, nos presenta a una mujer que tiene una relación incestuosa con su padre, a un conato de adulterio, a un meticuloso asesino, y a un extraño individuo desequilibrado y soberbio cuyo relato nos trae reminiscencias del conflicto actual en Siria. El enfoque temático de mencionadas situaciones se escapa de los lugares comunes y deja al lector, en la posición de juez, como responsable del cierre de tales crímenes, pecados y trasgresiones: ¿hasta dónde llega la culpa de los protagonistas, y hasta donde la justificación de las acciones? ¿En qué medida son las situaciones sociales insostenibles las verdaderas culpables de tales desenlaces?

*Pecado* desarrolla, en gran medida, estrategias estilísticas esbozadas previamente en la narrativa anterior de Laura Restrepo. Es así como da lugar a una propuesta literaria novedosa basada en juegos de erudición, en el uso de las relaciones entre las diferentes esferas artísticas, en intertextualidades de la alta cultura y la cultura de masas. Pero, sobre todo, resultan llamativos los espacios deslocalizados, y la desterritorialización que comienza a llevar a cabo tanto de Colombia como de América Latina y que suponen una buena muestra del rumbo que puede estar tomando sus nuevas formas de expresión.



## A modo de conclusión

En el camino hacia la reconstrucción tanto de los sujetos individuales golpeados tras el trauma, como de la generalidad de la nación en su faceta cultural y literaria, ha sido la reflexión de la memoria uno de los elementos que han contribuido, en mayor nivel, a la búsqueda de lo identitario. Así bien, y como han expresado la casi totalidad de los intelectuales que se han pronunciado en esta cuestión, el equilibrio entre la memoria y el olvido cumple importantes funciones sociales, a la vez que ofrece información sobre el estado por el que atraviesa un país determinado. La perpetuación del significado de la nación, a través de la resemantización y el revisionismo de los hechos históricos, por medio de voces alternativas y en distintos moldes discursivos, la enunciación de ideales erigiendo monumentos y otros «lugares de la memoria» (Nora, 1984), así como la difusión de narraciones testimoniales a través de diferentes modos de expresión –todo ello siempre «en su justa medida» y en relación con la necesidad del olvido (Ricoeur)–, constituyen el sentido conjunto que el concepto de «memoria» presenta en este ensayo. En un país como Colombia el cultivo de prácticas en torno a lo memorístico que se ha llevado a cabo en diferentes campos de pensamiento –en aras de hacer frente a la destrucción, a los asesinatos, a las violaciones de distinta índole y al miedo– supone una gran esperanza en cuanto a la reconstrucción de la damnificada unidad política y social del país, tras los casi sesenta años que van ya de conflicto armado.

Son los testimonios los principales textos al servicio de esta necesidad, que materializados en formatos diversos –como pueden ser diarios, biografías, autobiografías, historias de vida, crónicas periodísticas y novelas testimoniales– han conformado en los últimos tiempos, sobre todo a partir de la década de los noventa, en América Latina y Colombia en particular, todo un corpus textual de relatos de vida personales sobre la guerra, el conflicto armado y las consecuencias sociales que se desprenden, en el que se insertan, sobre todo, voces de mujeres, bien sean éstas víctimas o victimarios, viudas, madres, desplazadas o militantes de diferentes grupos insurgentes o contrainsurgentes. Estos textos están encaminados, fundamentalmente, a la búsqueda del sentido de la guerra, y al apaciguamiento del dolor producido por la violencia en sus múltiples variantes. Tienen el sentido paliativo de ofrecer imágenes de lo ocurrido desde la importancia de cada experiencia y de cada historia personal. Tales testimonios, con sentido fragmentario, aplican la propia visión del conflicto

desde perspectivas únicas e intrínsecas, ofreciendo reconstrucciones sobre los propios «recuerdos, silencios, olvidos, [los] propios héroes y víctimas, y también [las] propias expectativas» de quienes los han vivido (Sánchez-Gómez, 2009: 65). Asimismo, ofrecen la posibilidad de rescatar del silencio a todo un caudal de historias injustamente acalladas e ignoradas a lo largo del proceso de guerra. De esta manera, el corpus textual que aquí recogemos, precisamente debido a este carácter plural, múltiple y perspectivista, supone la representación más adecuada de la naturaleza histórica de la guerra colombiana en las últimas décadas.

En este contexto, podemos afirmar de manera categórica y taxativa que las mujeres colombianas han estado muy presentes en el devenir de la nación, tanto en sus procesos históricos, como en cuanto a la escritura y a la representación del país. Guerreras de todos los tiempos, participantes de movimientos insurgentes, escritoras y periodistas, han realizado su aportación al desarrollo y a la evaluación de Colombia, tanto desde el punto de vista de la historia en general, así como desde sus propias experiencias en particular. María Martínez de Nisser, en el siglo diecinueve, guerrera en contra del poder opresor y testigo a través de la escritura de su diario, las Juanas en la Guerra de los Mil Días, guerrilleras de diferentes movimientos insurgentes y contrainsurgentes, intelectuales destacadas como Soledad Acosta de Samper, figuras míticas en la revolución de ideales como María Cano y Betsabé Espinal y participantes de la política y los procesos de paz, entre las que destacan los nombres de Laura Restrepo, Rocío Vélez, Vera Grabe y María Eugenia Vásquez, han supuesto importantes contribuciones al conocimiento de la verdad a pesar del silenciamiento y las dificultades de expresión a las que se han visto sometidas a lo largo de la historia. Además, tras el análisis de la producción femenina en cuanto a la literatura de la violencia, observamos cómo escritoras que habían creado obras que reprodujesen como trasunto histórico la violencia del momento, en mayor medida a través de la narrativa, pero también en la lírica y el teatro, aparecían en la casi totalidad de los casos fuera de los cánones elaborados por los críticos violentólogos en el terreno literario. Flor Romero, Silvia Galvis, Rocío Vélez, Mary Daza Orozco, entre las más silenciadas, y Albalucía Ángel y Ana María Jaramillo de manera menos evidente, aparecían excluidas a pesar de que los logros estéticos y las novedosas técnicas narrativas aplicadas en sus obras igualasen o, en la mayor parte de los casos, superasen la calidad técnica del grueso de novelas masculinas incluidas en los elencos sobre La Violencia y el narcotráfico.

Silvia Galvis, Patricia Lara, Elvira Sánchez-Blake y Laura Restrepo comparten la característica común de haberse expresado en esta experiencia de la guerra a través del testimonio, encarnando la figura de intelectuales-periodistas para con otras voces oprimidas. Estas autoras han dejado a un lado el periodismo, en un momento determinado de su carrera, ensayando

nuevas formas de expresión más eficaces, en las que la ficción se convierte en la protagonista indiscutible. De esta manera, bien mediante textos testimoniales, o bien mediante la resemantización de procesos históricos, llevaron a cabo la recuperación de la memoria de mujeres agentes y víctimas, de violencia política y violencias sociales, derivadas del conflicto armado colombiano. Patricia Lara y Elvira Sánchez-Blake escribieron obras literarias, tanto testimoniales como ficcionales, en las que la reescritura del conflicto venía de manos de protagonistas militantes en los movimientos revolucionarios colombianos. Representantes de las FARC, el ELN, el M-19 e incluso de las AUC, aparecen encarnadas en diferentes personajes de las obras de estas intelectuales que cuentan en sus novelas con una mayor presencia de lenguaje periodístico y corte testimonial. Otro sector de escritoras dio lugar, fundamentalmente, a un nuevo enfoque en cuanto a la resemantización del país y en cuanto a las temáticas tratadas. El feminismo militante de la época del narcotráfico, presente en las obras de Patricia Lara y Elvira Sánchez-Blake, dejó paso a una perspectiva más centrada en las víctimas de los horrores del conflicto, concretamente en la violencia desprendida de los enfrentamientos entre liberales y conservadores, trasfondo histórico de la obra *Sabor a mí* de Silvia Galvis, y en las violencias sociales de los grupos marginales, asuntos protagonistas de la mayoría de las obras de Laura Restrepo. Además, pudimos comprobar, la manera en la que la condensación literaria y la utilización del elemento ficcional iba incrementándose progresivamente desde las obras de Patricia Lara y Sánchez-Blake hasta las de Silvia Galvis y, en último lugar, de Laura Restrepo. En cualquier caso, la relevancia del hecho no recae ya el cálculo sobre una mayor o menor cantidad de «realidad» o «invención», sino en señalar cómo, en la mayor parte de los casos, las escritoras dedicadas al periodismo, al lenguaje documental, testimonial y/o académico acaban dedicando sus esfuerzos a la elaboración y construcción de novelas de ficción. Éstas terminan encontrando en el lenguaje literario un instrumento que les permite expresar más y mejor aquello que las angustia, que las presiona, debido a la capacidad simbólica y metaforizante del mismo, como si de un exorcismo se tratara. Toda aquella información que lucha por salir, obstaculizada por el empirismo y la rectitud del lenguaje periodístico-testimonial, encuentran en la novela la salida más inmediata a esas «historias atragantadas» –terminología de Sánchez-Blake– que han quedado en el corazón de la vida periodística de estas escritoras. Como señala Gustavo Mejía:

Es así como la investigación de las ciencias sociales y humanas a través del testimonio [y nosotros añadimos también a la literatura] completa y amplía la observación sobre muchas áreas de la realidad, al tiempo que hace posible al discurso científico explorar espacios antes ignorados o desatendidos (19).

El resultado es la creación de todo un corpus textual que presenta un estilo afín y unas características comunes. Así, además de la configuración de espacios literarios dominados y proyectados fundamentalmente por mujeres, por almas femeninas afectadas por el sistema sociopolítico colombiano de la violencia, podemos enumerar una serie de rasgos definitorios comunes que le otorgan identidad a este tipo de producción literaria. En primer lugar, citamos el perspectivismo: ¿Cuál es la causa por la que la mayor parte de estas autoras, tanto en sus obras de testimonio como en aquellas de ficción, hacen uso de la mirada multifocal para la construcción de sus relatos? La conclusión tras el análisis y el desciframiento de los códigos ideológicos de estas obras nos lleva a afirmar que estas escritoras hacen uso de la mencionada estrategia como una herramienta literaria al servicio del carácter alegórico de la colectividad imperante en su discurso. Se fomenta, desde todos los planos, la pluralidad, la polifonía discursiva y la reconstrucción de una historia determinada a través de testimonios diversos que vienen, a su vez, a representar lo que consideramos un incipiente discurso histórico basado en la diversidad y la subjetividad, que se enfrenta al foco de los vencedores.

El segundo gran rasgo definitorio de estas novelas es el carácter metadiscursivo que presentan. Tanto Elvira Sánchez-Blake, en *Espiral de silencios*, como Silvia Galvis en *Sabor a mí*, Laura Restrepo con *La novia oscura*, Mary Daza Orozco con *Los muertos no se cuentan* así y un largo etcétera de escritoras, implementan estructuras narrativas en las que juegan con la auto-representación y con la idea de insertar el periodismo, o la autobiografía dentro de sus novelas. El elemento autorreferencial en relación con la escritura aparece casi al cien por cien expuesto en las obras de estas escritoras-periodistas. Entre ellas es Silvia Galvis aquella que lo lleva a cabo de manera más evidente en *Sabor a mí*, pues crea un componente esencial en la obra que podría comprenderse como arte poética de la teoría que aquí esbozamos: se trata de una escritora femenina, que proyecta una obra mediante voces y universos femeninos, que, a su vez, observan en el ejercicio de la escritura un modo de representarse ellas y de representar el momento histórico y represor al que se están enfrentando para combatir la mirada hegemónica dominante.

De la misma manera, participan con sus obras de distintas formas de deconstrucción y deslegitimación de estructuras tradicionales temáticas, políticas y sociales, a la misma vez que, nutriéndose del campo de la postmodernidad, ofrecen su propia visión de los acontecimientos históricos que reescriben. Así, construyen pasajes protagonizados por monjas crueles, como una fórmula anticlerical, y como una puesta en cuestión del dogma religioso en Colombia, a la vez que plantean una presentación o representación de las esferas marginales de la sociedad en la que los protagonistas son los contra-héroes. Guerrilleras, prostitutas, mujeres con



escasez de recursos acaban convirtiéndose en los ejes fundamentales a través de los cuales se estructuran los relatos.

Las cuatro autoras son mujeres escritoras-periodistas que participan activamente de la historia colombiana de alguna manera. Silvia Galvis cuenta en su haber con un enorme corpus bibliográfico referido a motivos históricos en el que, como señalamos, realiza un desmonte de la visión canónica de los hechos oficiales; Elvira Sánchez-Blake participa como reportera en la toma del Palacio de Justicia y plantea su novela como un desahogo personal que le permite expresar su verdad sobre lo ocurrido<sup>1</sup>. Laura Restrepo formó parte de los diálogos de paz durante el gobierno de Belisario Betancur y ofrece su exilio a cambio de su verdad, que adquiere voz y forma a través de *Historia de una tradición/Historia de un entusiasmo* y, por último, Patricia Lara ha asistido muy de cerca a las estructuras revolucionarias y contrarrevolucionarias de Colombia debido a su indagación política. De esta manera estas escritoras no sólo buscan redibujar a las mujeres que representan, sino que a través de ellas pretenden afirmar su propia visión de la historia, particular, fragmentaria y única. A través del lenguaje periodístico, o a través del mundo simbólico y representativo que les ofrece la ficción y sus metáforas, representan y se representan ante el mundo, redibujan y se redibujan a ellas mismas. Trabajando con la escritura y la ficción, insertan su experiencia particular en el marco público-discursivo de la Historia. Estas intelectuales buscan, consciente o inconscientemente, su propia identidad en el interior de los relatos que diseñan. Así, dan lugar a una combinación de la Historia, sus historias, la memoria y la ficción en novelas en las que la referencialidad factual va oscilando desde la nitidez más absoluta, como ocurre en *Espiral de silencios*, hasta lo difuso y lo confuso, como ocurre en las novelas de Laura Restrepo. Con respecto a esta última idea, si comparamos *La novia oscura* con la obra de Elvira Sánchez-Blake, *Espiral de silencios*, podemos comprobar cómo la primera de ellas alcanza un grado de ficcionalización mucho mayor, por lo que el discurso literario, dando lugar a un producto que alcanzaría categóricamente el título de novela, se situaría más cercano a la ficción tanto por la mezcla de su temática como por el lenguaje, la estética y el estilo que ésta presenta.

El análisis de las trayectorias de las narradoras que presentamos, así como las obras que producen, nos llevan a la conclusión de que éstas participan de una tendencia encaminada a «construir un pasado en el que ell[a]s pudieran figurar». La construcción de un pasado en el que se sintieran representadas, que hablara de ellas y por ellas y que tuviese la capacidad

---

<sup>1</sup> Esta «verdad propia» no sólo la ha dejado plasmada en *Espiral de silencios*, sino que la ha expresado en diferentes foros, lo que da muestra de la importancia que para ella tiene expresar esta realidad histórica, esta verdadera realidad histórica.

de aportar esa experiencia única como proyección general ante lo que un determinado evento o momento histórico pudo significar. Estas escritoras no son historiadoras desde un punto de vista canónico, ni llevan a cabo una reproducción científica, pero debido a sus experiencias se ven necesitadas de la reproducción y «rescate» de «ese pasado» al que quisieran convertir más que en Historia, en historias, así en plural» (Mejía, 2000).

## **Hipertextualidad, resemantización y auto-representación**

El elemento literario se convierte en una pista clave con respecto al estudio del mecanismo de elaboración de las obras que aquí tratamos. El haber conocido, a través de la publicación periodística y testimonial previa, tanto las historias de vida en la que las escritoras se basaron, como los eventos de la historia oficial de Colombia y sus protagonistas, nos ofrece la posibilidad de adentrarnos en la forma de convertir los datos referenciales a la ficción y de asistir a los procesos y mecanismos internos de escritura, unas estrategias que, además, son compartidas por todas ellas. Las herramientas al servicio de la ficcionalización son fundamentalmente dos: En primer lugar, la utilización de referencias intertextuales se convierte en una constante en las cuatro autoras que comparten protagonismo en este ensayo. Patricia Lara, juega con el melodrama y recrea en *Amor enemigo* una historia en la que reproduce los ecos de Romeo y Julieta, una novela en la que Mantua y Verona, dan paso a las selvas caribes, y los Capuleto y los Montesco, a familias ideológicas formadas por guerrilleros y paramilitares. Silvia Galvis, haciendo uso de hipotextos y paratextos propios del universo massmediático, recorre en sus páginas un sinfín de escenas de cine clásico protagonizadas por Jeff Chandler, Anthony Quinn, Elizabeth Taylor, Paul Newman o Ava Gardner. Ana Peralta, su protagonista, trata de entender el mundo de los adultos a través de paralelismos que establece con referencias al séptimo arte. Sin embargo, evidenciamos, como una de las estrategias de ficcionalización más eficaces, la aportación de reminiscencias del mundo clásico. Como indica José Manuel Camacho-Delgado a lo largo su obra *Césares tiranos y santos en el otoño del Patriarca* (1997), Gabriel García Márquez es el primer escritor que universaliza la historia de Colombia haciéndola descansar en ciertos mitos griegos y bíblicos a lo largo de la casi totalidad de su producción literaria. Retomando esta tendencia han sido especialmente Laura Restrepo y Elvira Sánchez-Blake las encargadas, dentro del corpus textual femenino, de retomar este relevo literario, perpetuando, así, las reescrituras del mundo clásico y, a la misma vez, evidenciando influencias en su escritura del estilo literario del Nobel de Aracataca, pues, como indica Camacho-Delgado, fue éste el que «consiguió romper con la tradición literaria precedente, dejando las puertas abiertas a una nueva concepción de novela histórica, fecundada con el sello característico del realismo mágico» (340). Esta presencia de elementos

grecolatinos y bíblicos en Restrepo y Sánchez-Blake se evidencia en la estructura de las obras, así como en la temática de las mismas. Tanto la una como la otra ponen a su servicio esta utilización del elemento mítico-religioso con la finalidad de convertir en literatura sus testimonios y su interpretación de la historia, con la pretensión de establecer, a la vez, lazos de unión con la narrativa mágico realista tradicional colombiana. Sánchez-Blake reproduce en *Espiral de silencios* tanto el mito de Sófocles como la maldición de Caín. Asimismo, presenta una novela estructuralmente basada en un perspectivismo propio de los coros griegos, una estrategia narrativa que, de manera explícita y reconocida, también pone en práctica Laura Restrepo en *Leopardo al sol*, novela cuyas voces narrativas fragmentadas y diversas, contradicen y desdicen continuamente a la anterior. Mediante la utilización de este elemento, ambas dos, tratan de alegorizar, en la realidad colombiana, esta costumbre de poner en tela de juicio las interpretaciones sobre la historia de las voces oficiales. De esta manera, llegamos a la conclusión de que la recreación de mitos griegos y bíblicos en el país tropical, consiste en evidenciar la manera en la que el conflicto armado colombiano no es sino una manifestación de conflictos que, a la manera del cortazariano «Todos los fuegos, el fuego», son universales, en todas las épocas, civilizaciones y culturas.

Tanto Elvira Sánchez-Blake en *Espiral de silencios* como Laura Restrepo en *Dulce compañía*, *Demasiados héroes* y *La novia oscura*, utilizan este proceso de auto-representación, en el que, en la mayoría de los casos, quien cuenta la historia es una periodista, coincidiendo, absolutamente con la realidad de las escritoras. Pero ¿A qué responde este hecho? Hasta ahora hemos venido indicando que una de las pretensiones de las autoras a las que les damos cabida en este ensayo es ofrecer un espacio intelectual al reconocimiento de experiencias de mujeres oprimidas por el sistema de violencia. Sin embargo, tras reflexionar de manera profunda el interrogante acerca de «¿qué es lo que les aporta a estas escritoras la ficción?», llegamos a la conclusión, de que, si a través del testimonio escriben figuras ajenas a sus experiencias vitales, la producción de novelas les otorga la posibilidad de dibujarse y reescribirse a ellas mismas, en relación con la realidad política y social que les rodea. Patricia Lara afirma que la ficción le permite darse cuenta de quién es ella realmente: «el mejor psicoanálisis lo constituyen [sus] propios libros», Laura Restrepo se esconde detrás de ellos para poder expresar todo aquello que le reportaría consecuencias negativas si lo hiciese abiertamente a través del lenguaje periodístico, así relata su exilio en México en clave simbólica en *La Isla de Pasión*, o nos regala en *Leopardo al sol* los resultados de su ardua investigación sobre familias tribales de narcotraficantes del desierto de La Guajira sin miedo a represalias. En *Espiral de silencios*, Elvira Sánchez-Blake pudo desahogar una historia personal sobre una mujer víctima de la violencia, de la que no obtuvo

pruebas suficientes para poder publicar en modo periodístico. Esta historia y las de otras vidas de guerrilleras y víctimas que ya habían visto la luz en *Patria se escribe con sangre*, se aglutinan en su novela donde, además, y como pieza angular, ofrece su propia visión acerca de los acontecimientos acaecidos durante la toma del Palacio de Justicia que, como periodista del gobierno, tuvo la oportunidad de presenciar.

## **Alegorías nacionales y multiplicidad de sentidos**

Las autoras que aquí tratamos han llevado a cabo con sus obras un desmonte de esquematizaciones maniqueas y predeterminadas sobre el funcionamiento del conflicto armado. A través de su literatura han dado lugar a un proceso de indagación, en primer lugar, y de posterior representación de las causas y significación de la violencia en Colombia. Patricia Lara es el ejemplo más evidente por la publicación de *Las mujeres en la guerra*, donde aparecen diez testimonios provenientes de cada uno de los ángulos del conflicto. Como ya indicamos, sus obras cumplen la función de «entender el punto de vista de cada cual, mostrarlo». En sus textos de ficción, a través de la creación de espacios literarios encargados de metaforizar la dureza de la nación, muchos de ellos intensificados por elementos lacrimógenos y por historias de amor imposibles, resalta constantemente la idea de lo absurdo de la situación de guerra, en la que todos los focos actúan de manera paralela como víctimas y victimarios a la misma vez. En *Amor Enemigo*, Mileidi pierde a su pareja, Pedro, guerrillero que a su vez ha privado de la vida al prometido paramilitar de la hija de la dueña del hostel donde se hospeda la protagonista de la obra. Ambas sufren un mismo dolor, motivado por una misma realidad que tiene nombres diferentes. En *Las mujeres en la guerra* destaca la historia de Margot Leongómez de Pizarro, que casi puede exponer a su familia como trasunto de lo que es Colombia, al ser su marido almirante del ejército y sus hijos militantes en diferentes movimientos insurgentes. Especialmente recurrente es un motivo ficcional practicado en gran medida por Elvira Sánchez-Blake y Patricia Lara: con la acertada pretensión de alegorizar el carácter fraternal de la guerra colombiana y lo aleatorio que puede resultar el pertenecer a uno y otro bando, estas escritoras se han encargado de representar familias, generalmente sin recursos, cuyos miembros pasan a formar parte de grupos guerrilleros, paramilitares y del narcotráfico colombiano. Impregnando las obras de tintes «edípico-cainescos», configuran personajes que, pertenecientes a un mismo núcleo familiar, tras perderse la pista después de años sin contacto, terminan atacándose y asesinandose entre ellos, haciéndose conscientes de la identidad de sus rivales una vez que la tragedia está ya consumada. Esta multiplicidad de sentidos e interpretaciones de un conflicto dominado por fuerzas e ideologías contrarias, alude a la teoría literaria de la estética de la recepción, modulada ésta por un matiz social y antropológico, pues

en este tipo de textos, más que nunca, es el lector el que cuenta con la responsabilidad de cerrar el sentido final del texto, según sea su tendencia política, sus vivencias determinadas, su experiencia y su historicidad.

Son Silvia Galvis y Patricia Lara las encargadas de representar en mayor medida, dentro de nuestro corpus, las violencias sociales que imperan en Colombia, así como la violencia de género en los distintos estratos. La primera de ellas en *Sabor a mí* destaca las consecuencias negativas vividas debido a las tensiones producidas por los enfrentamientos entre liberales y conservadores anteriores a la época de La Violencia, las enormes diferencias económicas entre clases y la violencia doméstica a mujeres. Laura Restrepo representa la violencia política en su obra testimonial *Historia de una traición/Historia de un entusiasmo*, sin embargo, si algo caracteriza a su narrativa es la enorme virtud de darle visibilidad a los más débiles, de otorgarle voz a los silenciados. Es de esta manera cómo, a través de una crítica sugerente, denuncia la injusticia del olvido político y social de grupos minoritarios en *La Isla de la Pasión* y *La novia oscura*; cómo señala las tremendas diferencias entre la Bogotá del norte y la del sur en *Dulce compañía* y *Delirio* o la dureza del desplazamiento en *La multitud errante*. Para reforzar esta imagen alegórica de Colombia, estas intelectuales crean personajes femeninos que, por sus características, funcionen como trasunto de la nación. El caso más evidente entre las novelas analizadas fue el personaje de Sayonara en *La novia oscura*, una india prostituta con una personalidad de fuertes contrastes que vive en búsqueda de su identidad. Sin embargo, el carácter entrópico de Colombia, en lucha por la recuperación de la memoria, también lo observamos en Agustina, la protagonista de *Delirio*, o en Ana Peralta y Elena Olmedo, protagonistas en *Sabor a mí* de Silvia Galvis, representantes de la Colombia liberal y conservadora respectivamente.

Concluimos señalando que el corpus de textos que aquí hemos estudiado, y actuando éste como representación del resto de autoras colombianas que trabajan sobre estos ejes de acción, funciona perfectamente como expresión de metáforas del país, en las que se ven representados todos y cada uno de los focos del conflicto armado en su faceta política y social, y desde su reverso femenino. Dibujan, así, un panorama de contrastes y diferencias demoledoras, un conflicto cuyos protagonistas se ven predestinados a cumplir la profecía de la marca de Caín, de la guerra entre hermanos que, desde los tiempos más remotos, se ha convertido en el más triste rasgo definitorio de la historia de la nación.



## Bibliografía

- Abad Faciolince, Héctor. *El olvido que seremos*. Madrid: Alfaguara, 2006.
- Achugar, Hugo. «Historias paralelas / ejemplares: La historia y la voz del otro». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 18, 36 (2º trimestre), pp. 49-73, 1992.
- Acosta, Carmen Elisa (ed.). *Relatos autobiográficos y otras formas del yo*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2010.
- Agudelo Ochoa, Ana María. *Devenir Escritora. Emergencia y formación de dos narradoras colombianas en el siglo XIX (1840-1870)*. Lima, Centro estudios literarios: Antonio Cornejo Polar, 2015.
- Alape, Arturo. *La paz, la violencia: testigos de excepción*. Bogotá: Planeta, 1985.
- . *Mirando al final del alba*. Bogotá: Espasa, 1998.
- . *Noche de pájaros*. Bogotá: Planeta, 1984.
- . *Sangre Ajena*. Santafé de Bogotá: Seix Barral, 2000.
- . *Tirofijo: Las vidas de Pedro Antonio Marin, Manuel Marulanda Velez*. Bogotá: Planeta, 1989.
- Angarita Palencia, Luz Stella. «Tres historias paralelas en La novia oscura». En Sánchez Blake, Elvira y Lirot, Julie, *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Taurus, pp. 173-185, 2007.
- Ángel, Albalucía. *Dos veces Alicia*. Barcelona: Círculo de lectores, 1973.
- . *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Barcelona: Argos Vergara, 1975.
- . *Las andariegas*. Barcelona: Vergara, 1984.
- . *Los girasoles en invierno*. Bogotá: Linotipia Bolívar, 1970.
- Arango, Manuel Antonio. *Gabriel García Márquez y la novela de la Violencia en Colombia*. México: Tierra Firme, 1985.
- Araújo, Helena. «Aída Martínez y Silvia Galvis: Del documento al relato y de la ficción a la historia». *Literatura: teoría, historia y crítica*. Universidad Nacional de Colombia, pp. 143-163, 2006.
- Ardila Galvis, Constanza. *Guerreros ciegos: el conflicto armado en Colombia*. Santafé de Bogotá: CedaVida, 1998.
- Aristizábal Montes, Patricia. *Panorama de la narrativa femenina en Colombia en el siglo XX*. Cali: Tierra Firme, 2005.
- Arriaga Florez, Mercedes. *Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*. Barcelona: Anthropos, 2001.

- Ávila Ortega, Grisel. «La mimesis trágica: Acercamiento a la fragmentación social». En Sánchez Blake, Elvira y Lirot, Julie, *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Taurus, 2007.
- Bajtín, Mijail. «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela». En *Ensayos sobre Poética Histórica*. Madrid: Taurus, 1989.
- . *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- . «Carnaval y Literatura». *Revista Eco*, 129, pp. 311-338, 1971.
- Ballesteros, Isolina. *La creación del espacio femenino en la escritura. La tendencia autobiográfica en la novela*. vol. II, En Jaramillo, María Mercedes, Osorio, Betty y Robledo, Ángela Inés (eds.). *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas*. Universidad de Antioquia, pp. 349-379, 1995.
- Bedoya, Luis Iván, y Escobar Mesa, Augusto. *La novela de violencia en Colombia. El día señalado*. Medellín: Hombre nuevo, 1981.
- . *La novela de violencia en Colombia. Viento Seco*. Medellín: Hombre nuevo, 1980.
- Behar, Olga. *Las guerras de la paz*. Bogotá: Planeta, 1985.
- . *Noches de humo. Cómo se planeó y ejecutó la toma del Palacio de Justicia*. Bogotá: Planeta, 1988.
- Bergson, Henri. *Memoria y vida*. Madrid: Alianza Editorial, 1957.
- Betancourt, Ingrid. *No hay silencio que no termine*. Madrid: Aguilar, 2010.
- Beverly, John. «El testimonio en la encrucijada». *Revista Iberoamericana* LIX, 164-165 (julio-diciembre), pp. 485-495, 1993.
- Beverly, John. «Introducción». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 18, 36 (2º trimestre), pp. 7-19, 1999.
- Bhabha, Homi K. *Nation and Narration*. Londres: Routledge, 1990.
- . *The location of culture*. London: Routledge, 1994.
- Boldy, Steven. «Political Violence Revisited: Intellectual and Family in Five Latin American Novels, 2006 to 2009». *Forum for Modern Languages Studies* 48 (3), pp. 336-350, 2012.
- Borges, Jorge Luis. «Funes el memorioso». En *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- Borsò, Victoria. «La escritura femenina en Colombia en la década de los 80». En Giraldo, Luz Mary (ed.). *La novela colombiana ante la crítica, 1975-1990*. Cali: Centro Editorial Javeriano, pp. 71-97, 1994.
- Bourdieu, Pierre. *Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal, 1985.
- Caballero, María. «Leopardo al sol: la garra de García Márquez en Laura Restrepo». En Camacho Delgado, José Manuel y Díaz Ruiz, Fernando (eds.). *Gabriel García Márquez, la modernidad de un clásico*. Madrid: Verbum, 2009.
- Calderón Zamora, Nesly Janney. «Cuerpo y memoria en La novia oscura de Laura Restrepo». Tesis doctoral. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2008.



- Camacho Delgado, José Manuel. *Césares, tiranos y santos en el Otoño del Patriarca. La falsa biografía del guerrero*. Sevilla: Editorial Nuestra América, 1997.
- . *Magia y desencanto en la narrativa colombiana*. Murcia: Cuadernos de América sin nombre, 2006.
- . *La narrativa colombiana contemporánea: magia, violencia y narcotráfico*. vol. III, En Barrera, Trinidad (ed.). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Candau, Joël. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.
- . *Memoria e Identidad*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2008.
- Capote Díaz, Virginia. «Historia, mujeres y ficción. La herencia literaria de Silvia Galvis». *Revista de Estudios Colombianos*, 37-38, pp. 97-102, 2011.
- . «Silvia Galvis heredera de la tradición massmediática de Manuel Puig. De *Boquitas pintadas* a *Sabor a mí*». En Montoya-Juárez, J. *Imágenes de la tecnología y la globalización en las literaturas hispánicas*, Iberoamericana-Vervuert, pp. 171-188, 2013.
- . «Mujeres colombianas en medio del conflicto armado. Entrevista a Elvira Sánchez-Blake». En *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*, 14, 56, 2014.
- Cárdenas y Lozano. Web Colectivo Mujeres Excombatientes. <<http://monicaalozanop.wix.com/combatientes-mujeres#!colectivo-mujeres-excombatientes/c1s8e>> (Última consulta el 14/05/2016).
- Carr, Robert. «Re-presentando el testimonio: notas sobre el cruce divisorio primer mundo/tercer mundo». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 18, 36 (2º trimestre), pp. 75-96, 1992.
- Castro Caycedo, Germán. *La bruja. Coca, política y demonio*. Bogotá: Planeta, 1994.
- Castro Lee, C. (ed.). *En torno a la Violencia en Colombia. Una propuesta interdisciplinaria*. Cali: Universidad del Valle, 2005.
- Castro Lee, Cecilia. «La novela de formación en la narrativa de Rocío Vélez, Ketty Cuello, Silvia Galvis y Consuelo Triviño». En Jaramillo, M., Osorio, B., Robledo, A. (eds.). *Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.
- Ciplijaskautiė, Birutė. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Corbatta, Jorgelina. «Presencia del imaginario colectivo en la narrativa escrita por mujeres». Castro Lee, C. (ed.). *En torno a la Violencia en Colombia. Una propuesta interdisciplinaria*. Cali: Universidad del Valle, 2005.
- Corsi, Jorge y Peyrú, Graciela M. (eds.). *Violencias sociales*. Barcelona: Ariel, 2003.

- Cruz Calvo, Mery. «La construcción del personaje femenino en Dulce Compañía». En Sánchez Blake, Elvira y Lirot, Julie (eds.), *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Taurus, 2007.
- Davies, Lloyd Hughes. «Imperfect portraits of a postcolonial heroine: Laura Restrepo's». *Modern Language Review* 102, 2007.
- Daza Orozco, Mary. *¡Los muertos no se cuentan así!* Bogotá: Plaza & Janés, 1991.
- . *Cuando cante el cuervo azul*. Santafé de Bogotá: Plaza & Janés, 1994.
- De Celis, Estibaliz. «Prevención de la violencia de género». En Perez, J. y Escobar, A. (eds.) *Perspectivas de la violencia de género*. Grupo 5, Editorial Madrid, 2011.
- Deymonnaz, Santiago. «Melodrama, política y género en la literatura argentina de los años 70». En Semilla Durán, M. (ed.) *Variaciones sobre el melodrama*. Casa de Cartón, 2013.
- El País Internacional. «Santos aprueba la Ley de Víctimas y Restitución de las Tierras», Bogotá, 11 junio 2011. <[http://internacional.elpais.com/internacional/2011/06/11/actualidad/1307743202\\_850215.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2011/06/11/actualidad/1307743202_850215.html)> (Última consulta el 05/04/2016).
- El Tiempo. «Víctimas del conflicto armado colombiano conmemoran hoy su día» Bogotá, 9 abril 2012. <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-11523204>> (Última consulta el 05/04/2016)
- Escobar Mesa, Augusto. *Literatura y violencia en la línea de fuego*. vol. II, En *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*, Jaramillo, María Mercedes, Osorio, Betty y Robledo, Ángela Inés (eds.). Bogotá: Ministerio de Cultura, pp. 321-338, 2000.
- . «Reflexiones sobre una y múltiples violencias». En Escobar Mesa, Augusto (ed.). *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana*. Santafé de Bogotá: Universidad Central, pp. 401-437, 1997.
- Figuroa Sánchez, Cristo Rafael. «Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón: la proliferación del enunciado». En Giraldo, Luz Mary (ed.). *La novela colombiana ante la crítica, 1975-1990*. Cali: Centro Editorial Javeriano, pp. 177-203, 1994.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.
- Franco, Jorge. *Rosario Tijeras*. Bogotá: Plaza & Janés, 1999.
- Galvis, Silvia. *Colombia nazi, 1939-1945: espionaje alemán, la cacería del FBI, Santos López y los pactos secretos*. Bogotá: Planeta, 1986.
- . *El jefe supremo: Rojas Pinilla, en la violencia y el poder*. Bogotá: Planeta, 1988.
- . *¡Viva Cristo Rey!* Bogotá: Planeta, 1991.
- . *Vida Mía*. Santafé de Bogotá: Planeta, 1993.
- . *Sabor a mí*. Bogotá: Arango, 1994.

- . *Los García Márquez*. Bogotá: Arango, 1997.
- . *De parte de los infieles*. Medellín: Hombre nuevo, 2001.
- . *Soledad: conspiraciones y suspiros*. Bogotá: Arango, 2002.
- . *La mujer que sabía demasiado*. Bogotá: Planeta, 2006.
- . *Un mal asunto*. Bogotá: Emecé Editores, 2009.
- García Márquez, Gabriel. «La literatura colombiana: Un fraude a la nación. Una literatura de hombres cansados». *Acción Liberal* 2, 1960.
- . *El coronel no tiene quien le escriba*. Madrid: Austral-Espasa Calpe, 1961.
- . *El otoño del patriarca*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975.
- . *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá: La Oveja Negra, 1981.
- . *Noticia de un secuestro*. Barcelona: Mondadori, 1996.
- . *Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia*. vol. 3, en *Obra periodística*, pp. 575-579. Bogotá: Norma, 1997.
- García, Gustavo V. *La literatura testimonial latinoamericana. (Re)presentación y (auto)construcción del sujeto subalterno*. Madrid: Pliegos, 2003.
- Genette, Gérard. «Relato ficcional, relato factual». *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1993.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Giraldo, Luz Mery. *La novela colombiana ante la crítica, 1975-1990*. Cali: Centro Editorial Javeriano, 1994.
- . *Ellas cuentan: una antología de relatos de escritoras colombianas, de la colonia a nuestros días*. Santafé de Bogotá: Seix Barral, 1998.
- . «Fanny Buitrago: Relatos y retratos». En *La novela colombiana ante la crítica, 1975-1990*. Cali: Centro Editorial Javeriano, 1994.
- . *Narrativa colombiana: Búsqueda de un nuevo canon 1975-1995*. Bogotá: CEJA, 2000.
- . *Testimonios de una literatura no testimonial. Inmigración y desplazamiento en la narrativa colombiana contemporánea*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2002.
- . *En otro lugar. Migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana contemporánea*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2008.
- González Rodas, Pablo. *Colombia: novela y violencia*. Manizales: Secretaría de cultura de Caldas, 2003.
- Grabe, Vera. *Razones de vida*. Bogotá: Planeta, 2000.
- Grasselli, Fabiana y Salomone, Mariano. «La escritura testimonial en Rodolfo Walsh: politización del arte y experiencia histórica». *Aisthesis*, 49. Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 145-162, 2011.
- Guzmán Campos, Germán. *La violencia en Colombia; parte descriptiva*. Cali: Ediciones Progreso, 1968.

- Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. París: Les Presses universitaires de France, 1950.
- . *Les cadres sociaux de la mémoire*. París: Albin Michel, 1925.
- Hutchinson, Carolyn. *Body, Voice, Memory: Modern Latin American Women's testimonios*. Tesis doctoral. Illinois, Urbana: University of Illinois at Urbana-Champaign, 2010.
- Huyssen, Andreas. «En busca del tiempo futuro». *Revista Puentes* 1, II, 2000.
- Jaramillo, Ana María. *Las horas secretas*. Bogotá: Planeta, 1990.
- . *Crímenes domésticos*. Santafé de Bogotá: Colcultura, 1993.
- . *La curiosidad mató al gato*. México: Ediciones del Ermitaño, 1996.
- . *La luciérnaga extraviada*. México: Ediciones Sin Nombre, 1999.
- Jaramillo, Carlos Eduardo. «Antecedentes generales de la guerra de los Mil Días y golpe de estado del 31 de julio de 1900». En Tirado Mejía, Álvaro *et al.* (eds.) *Nueva historia de Colombia*. Bogotá: Planeta, 1989.
- Jaramillo, María Mercedes, Osorio, Betty, y Robledo, Ángela Inés. *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.
- Jaramillo, María Mercedes. «La violencia como tema estructural en el teatro colombiano contemporáneo». En Castro Lee, Cecilia (ed.) *En torno a la Violencia en Colombia. Una propuesta interdisciplinaria*. Cali: Universidad del Valle, pp. 253-272, 2000.
- . «Las mujeres y la guerra». *Revista Iberoamericana* 74, 223 (abril-junio), pp. 483-495, 2008.
- Jaramillo, María Mercedes, Robledo, Ángela Inés, y Rodríguez Arenas, Flor María (eds.). *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1991.
- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. París: Gallimard, 1987.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2001.
- Kalli López, Leszli. *Secuestrada*. Bogotá: Planeta, 2000.
- LaCapra, Dominick. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo, 2008.
- Lara, Patricia. *Siembra vientos y recogerás tempestades*. Barcelona: Fontmora, 1982.
- . *Las mujeres en la guerra*. Bogotá: Planeta, 2000.
- . *Amor enemigo*. Bogotá: Planeta, 2005.
- . *Hilo de sangre azul*. Bogotá: Norma, 2009.
- Lindsay, Claire. «Clear and Present Danger: Trauma, Memory and Laura Restrepo's *La novia oscura*». *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies* 4, (1), 2003.

- Liriot, Julie. «El desarrollo de la mujer protagonista: visiones opacas y cuerpos transparentes». En Sánchez Blake, Elvira y Liriot, Julie (eds.), *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Taurus, 2007.
- . «Laura Restrepo por sí misma». En Sánchez Blake, Elvira y Liriot, Julie, (eds.) *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Taurus, 2007.
- Londoño F., Luz María, y Yoana Fernanda Nieto V. *Mujeres no contadas. Procesos de desmovilización y retorno a la vida civil de mujeres excombatientes en Colombia 1990-2003*. Medellín: La Carreta Social Editores, 2006.
- López Baquero, Constanza. «Trauma, memoria y cuerpo: El testimonio femenino en Colombia (1985-2000)». *Templo, Ariz: AILCFH*, 2012.
- Maiz-Peña, Magdalena. «Geografías textuales, cultura material y género». En Sánchez Blake, Elvira y Liriot, Julie, (eds.) *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Taurus, pp. 79-92, 2007.
- Manrique, Jaime. «Entrevista con Laura Restrepo». En Sánchez Blake, Elvira y Liriot, Julie, (eds.) *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Taurus, 2007.
- Martin, Deborah. «Nomadic Subjects: Configurations of Identity and Desire in Laura Restrepo's *La novia oscura*». *Modern Language Review* 103, pp. 113-128, 2008.
- Martínez de Nisser, María. *Diario de los sucesos de la revolución en la provincia de Antioquia en los años de 1840 y 1841*. <<http://www.eafit.edu.co/bicentenario/coleccion/Paginas/sucesos-revolucion-provincia-antioquia.aspx>> (Última consulta el 14/05/2016).
- Martínez Pinzón, Felipe. «La fuga al mito Laura Restrepo y Alfredo Molano: El cronista colombiano y la tradición literaria nacional». *LLJournal*, 2008.
- Martínez, Ezequiel Mario. «Laura Restrepo: 'Los latinoamericanos hemos pretendido novelar nuestra historia con personajes de corte épico'». *Cuadernos Hispanoamericanos* 715 (enero), pp. 99-105, 2010.
- Masiello, Francine. «Cuerpo/presencia: mujer y estado social en la narrativa argentina durante el proceso militar». *Nuevo texto crítico* 4, pp. 155-171, 1989.
- Mejía, Gustavo. «Fragmentación del discurso histórico: Individuo y multitud en 'La multitud errante' de Laura Restrepo». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 30, (59), pp. 297-304, 2009.
- . «Historia e historias en 'La novia oscura' de Laura Restrepo». *Revista de Estudios Colombianos* 21, pp. 14-19, 2009.
- Melis, Daniela. «Una entrevista con Laura Restrepo». *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 34, (1) (mayo), pp. 114-129, 2005.
- Mena, Lucila Inés. «Bibliografía anotada sobre el ciclo de la violencia en la literatura colombiana». *Latin American Research Review* XIII, (3), 1978.
- Menchú, Rigoberta. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Por Elizabeth Burgos-Debray. Barcelona: Seix Barral, 1992.

- Mendoza, Mario. *Satanás*. Bogotá: Seix Barral, 2002.
- Menton, Seymour. *La novela colombiana. Planetas y Satélites*. Bogotá: Plaza & Janés, 1978.
- Millás, Juan José. «El relato del infierno según Ingrid. Vidas al límite». *El País Semanal*, domingo 12 de octubre, pp. 44-58, 2008.
- Montes Garcés, Elizabeth. «Deseo social e individual en ‘Delirio’ de Laura Restrepo». En Sánchez Blake, Elvira y Lirot, Julie (eds.), *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Taurus, 2007.
- Montoya, Pablo. «La representación de la violencia en la reciente literatura colombiana». *Estudios de literatura colombiana* 4 (enero-junio), pp. 107-115, 1999.
- . «La novela colombiana actual: canon, marketing y periodismo». En Corti, E. y Rodríguez Amaya, F. (eds.) *Periplo Colombiano*. Bérghamo: Bergamo University Press, 2014.
- Moreno, Marvel. *Algo tan feo en la vida de una señora bien*. Bogotá: Pluma, 1980.
- . *En diciembre llegaban las brisas*. Barcelona: Plaza & Janés, 1987.
- Navarro Wolff, Antonio, y Iragorri, Juan Carlos. *Mi guerra es la paz*. Bogotá: Planeta, 2004.
- Navia Velasco, Carmiña. *Guerras y Paz en Colombia: Las mujeres escriben*. Cali: Universidad del Valle, 2005.
- . «Introducción». En Sánchez Blake, Elvira y Lirot, Julie (eds.), *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Taurus, pp. 9-39, 2007.
- Nora, Pierre (ed.). *Les lieux de mémoire*. París: Gallimard, 1984.
- Ordoñez, Montserrat. «Ángeles y Prostitutas: Dos novelas de Laura Restrepo». En Sánchez Blake, Elvira y Lirot, Julie (eds.), *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Taurus, pp. 185-195, 2007.
- Orlando Melo, Jorge. *Introducción a educación y ciencia, recreación, vida diaria y feminismo en Colombia*. vol. IV, 5-7. En Tirado Mejía, Álvaro et al. (eds.) *Nueva historia de Colombia*. Bogotá: Planeta, 1989.
- . «Una María de Armas Tomar» Bogotá, 2012. <<http://www.jorgeorlandomelo.com/unamaria.htm>> (Última consulta el 01/05/2016)
- Ortiz, Lucía. «La subversión del discurso histórico oficial en: Olga Behar, Ana María Jaramillo y Mery Daza Orozco». En Jaramillo, María Mercedes, Osorio, Betty y Robledo, Ángela Inés (eds.). *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX*. Santafé de Bogotá: Ediciones Uniandes, Universidad de Antioquia, 1995.
- . *La novela colombiana hacia finales del siglo XX. Una nueva aproximación a la historia*. New York: Peter Lang, 1997.
- . «Pasado y presente de la violencia en las crónicas de Alfredo Molano». *Meeting of the Latin American Studies Association*. Illinois, Chicago, 1998.

- . «Narrativa testimonial en Colombia: Alfredo Molano, Alonso Salazar, Sandra Afanador». 339-378. En En Jaramillo, María Mercedes, Osorio, Betty y Robledo, Ángela Inés (eds.) *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.
- Osorio, Betty (ed.). *Construcción de la memoria indígena*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2007.
- Osorio, José Jesús. «Relaciones ambiguas: Periodismo y Literatura en La Isla de la Pasión». En Sánchez Blake, Elvira y Lirot, Julie (eds.), *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Taurus, pp. 93-108, 2007.
- Osorio, Óscar. *Historia de una pájara sin alas*. Cali: Universidad del Valle, 2003.
- . *Violencia y marginalidad en la literatura hispanoamericana*. Cali: Universidad del Valle, 2005.
- Ospina, Claudia. «Representación de la violencia en la novela del narcotráfico y el cine colombiano contemporáneo». Ph.D. dissertation. Kentucky: University of Kentucky, 2010.
- Pécaut, Daniel. *La experiencia de la violencia: Los desafíos del relato y la memoria*. Medellín: La Carreta Editores, 2013.
- Pérez Silva, Vicente. «La autobiografía en Colombia. María Martínez de Nisser». *La autobiografía en Colombia. María Martínez de Nisser*. Bogotá, 2012.
- Pérez, Luis Eladio. *Infierno verde: siete años secuestrado por las FARC*. Por Darío Arizmendi. Madrid: Aguilar, 2008.
- Pineda Botero, Álvaro. *Estudios críticos sobre la novela colombiana 1990-2004*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2005.
- Piotrowski, Bogdan. *La realidad nacional colombiana en su narrativa contemporánea*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1988.
- O'Bryen, Rory. *Literature, Testimony and cinema in contemporary colombian culture. Spectres of La Violencia*. London: Tamesis, 2008.
- ProDavinci, Video. «Conflicto, periodismo y literatura». 2005. <<https://www.youtube.com/watch?v=xyZUhkZ8Ysk>> (Última consulta el 14/05/2016).
- Puig, Manuel. *Boquitas Pintadas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- Quimbayo Durán, Alirio y Burgos, Luis Fernando. *Discurso de género en la novelística de Flor Romero. Hacia una Lectura desde el Horizonte Femenino de Textos Escritos por Mujeres*. Bogotá: UNEDA, 2000.
- Randall, Margaret. «Que es, y como se hace un testimonio». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 18, (36) (2º trimestre), pp. 23-47, 1992.
- Rappaport, Joanne. «Introducción: La interpretación del pasado». En *La política de la memoria: Interpretación indígena de la historia en Los Andes colombianos*. Popayán: Universidad del Cauca, 2000.
- Restrepo, Alejandra. «El testimonio: género fronterizo». *Cuadernos Americanos* 23, (127) (junio-marzo), pp. 101-123, 2009.

- Restrepo, Laura. «Niveles de realidad en la literatura de la ‘violencia’ colombiana». En *Once ensayos sobre la violencia*, VV.AA., Bogotá: CEREC, pp. 117-169, 1976.
- . *Historia de una traición. Historia de perdón y de ira, de amor y de muerte, de pactos y de traiciones*. Bogotá: Plaza & Janés, 1986.
  - . *La isla de la pasión*. Bogotá: Planeta, 1989.
  - . *Leopardo al sol*. Barcelona: Anagrama, 1993.
  - . *Dulce compañía*. Santafé de Bogotá: Norma, 1995.
  - . *La novia oscura*. Barcelona: Anagrama, 1999.
  - . *Olor a rosas invisibles*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2002.
  - . *La multitud errante*. Barcelona: Anagrama, 2003.
  - . *Delirio*. Bogotá: Alfaguara, 2004.
  - . *Demasiados héroes*. Madrid: Alfaguara, 2009.
  - . *Hot Sur*. Madrid: Planeta, 2013
  - . *Pecado*. Madrid: Alfaguara, 2016
- Rettberg Beil, Beatriz Angelika. *Preparar el futuro: conflicto y post-conflicto en Colombia*. Bogotá: Alfaomega colombiana, 2002.
- Reyes, Emma. *Memoria por correspondencia*. Barcelona: Libros del Asteroide, 2016.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit. Tome II: La configuration dans le récit de fiction*. Le Seuil, 1984.
- . *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de cultura económica, 2000.
- Rincón, Carlos. «Memoria y nación: Una introducción». En Rincón, Carlos, De Mojica, Sarah y Gómez, Liliana (eds.). *Entre el olvido y el recuerdo. Iconos, lugares de memoria y cánones de la historia y la literatura en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2010.
- Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Monserrat Ordóñez (ed.). Madrid: Cátedra, 2006.
- Rivero, Eliana. «Acerca del género ‘Testimonio’: Textos, narradores y artefactos». *Revista Hispamérica* 16, pp. 41-56, 1987.
- Robledo, Ángela Inés. «Escritoras de la Nación. Apuntes sobre la construcción de una simbólica de lo reprimido». En *Mujer, nación, identidad y ciudadanía: siglos XIX y XX. IX Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado. Memorias 2004*. 194-214. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2005.
- . «Escritura para construir la patria: Razones de Vida de Vera Grabe». *Nova et Vetera* 47 (abril-junio), pp. 86-97, 2002.
  - . «Posmodernas, realistas y vendedoras en el mercado global. ¿Ha muerto la literatura de ficción escrita por mujeres en Colombia?» En Acosta, Carmen Elisa et al. (eds.). *Literatura, prácticas, críticas y transformación cultural*. Bogotá:



- Ediciones Uniandes, Pontificia Universidad Javeriana, Universidad Nacional de Colombia, 2006.
- Rodríguez, Ileana. *Women, guerrillas, and love: understanding war in Central America*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1996.
- Rodríguez-Arenas, Flor María. «Mujer, tradición y novelas en el siglo XIX en Colombia». En Jaramillo, María Mercedes, Robledo, Ángela Inés y Rodríguez-Arenas, Flor (eds.). *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1991.
- Rojas, Clara. *Cautiva*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2009.
- Romero de Nohra, Flor. *Mi capitán Fabián Sicachá*. Barcelona: Círculo de lectores, 1968.
- . *Triquitraques del trópico*. Barcelona: Planeta, 1972.
- Rozo-Moorhouse, Teresa. *Expresión, voces y protagonismo de la mujer colombiana contemporánea*. vol. I, En Jaramillo, María Mercedes, Osorio, Betty y Robledo, Ángela Inés (eds.). *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX*. Santafé de Bogotá: Universidad de Antioquia, 1995.
- Rueda, María Elena. «Escrituras del desplazamiento. Los sentidos del desarraigo en la narrativa colombiana reciente». *Revista Iberoamericana* 70: 207 (Apr-June 2004), pp. 391-408, 2004.
- . *La violencia y sus huellas. Una mirada desde la narrativa colombiana*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2011.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Barcelona: Planeta, 1975.
- Saboulard, Pedro. «Casi todo sobre mi madre». En Sánchez Blake, Elvira y Lirot, Julie (eds.), *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Taurus, 2007.
- Sagástegui, Carla. Entrevista a Laura Restrepo: <<https://www.youtube.com/watch?v=WtORxzgzRcs>> (Última consulta el 14/05/2016).
- Salazar J., Alonso. *Mujeres de fuego*. Medellín: Corporación Región, 1993.
- Sánchez Gómez, Gonzalo. *Guerras, memoria e historia*. Medellín: La Carreta Editores E.U., 2009.
- Sánchez Gómez, Gonzalo. «La (des)memoria de los victimarios. Silencios y voces de víctimas y victimarios». *Anthropos. Colombia. Memoria y significación política de la violencia* 230, pp. 71-80, 2011.
- Sánchez-Blake, Elvira, y Lirot Julie (eds.). *El Universo Literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Taurus, 2007.
- Sánchez-Blake, Elvira. *Patria se escribe con sangre*. Barcelona: Anthropos, 2000.
- . «Colombia, un país en el camino: Conversación con Laura Restrepo». *Revista de Estudios Colombianos* 22, pp. 58-61, 2001.
- . «De la traición al entusiasmo», pp. 39-57. Bogotá, 2007.
- . *Espiral de silencios*. Colombia: Beaumont Editores, 2009.

- . «Memoria de las combatientes: Testimonio y literatura». *LASA Congress*. Toronto, Canadá, 2010.
- Sarlo, Beatriz. «Introducción». En *Women's writing in Latin America: an anthology*. Boulder: Westview, 1991.
- Segura, Camila. «Violencia y melodrama en la novela colombiana contemporánea». En *América Latina Hoy*, 47, 2007.
- Skłodowska, Elzbieta. *Testimonio Hispanoamericano. Historia, teoría, poética*. New York: Peter Lang, 1992.
- Tirado Mejía, Álvaro, Orlando Melo, Jorge, y Bejarano, José Antonio. *Nueva historia de Colombia*. Bogotá: Planeta, 1989.
- Todorov, Tzvetan. «La mémoire devant l'histoire». *Terrain* 25 (septiembre), 1995.
- . *Les abus de la mémoire*. París: Arléa, 1995.
- Uribe Alarcón, María Victoria. *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia*. Bogotá: Norma, 2004.
- Uribe Duncan, Jeannette. *Historia y periodismo en las novelas de Silvia Galvis*. Tesis doctoral. Universidad de Nottingham, 2011.
- Uribe, Graciela. «El devenir mujer en la propuesta estética de Albalucía Ángel». En Jaramillo, María Mercedes, Osorio, Betty y Robledo, Ángela Inés (eds.), *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. Bogotá: Ministerio de Cultura, pp. 205-224, 2000.
- Vásquez Perdomo, María Eugenia. *Escrito para no morir: bitácora de una militancia*. vol. Primera edición. Colombia: Ministerio de Cultura, 2000.
- . *My life as a Colombian revolutionary: reflection of a former guerrillera*. Philadelphia: Temple University Press, 2005.
- Velasquez Toro, Magdala. *Condición jurídica y social de la mujer*. vol. IV, En Tirado Mejía, Álvaro et al. (eds.) *Nueva historia de Colombia*. Bogotá: Planeta, pp. 9-60, 1989.
- Velásquez Toro, Magdala. «María Cano (Biografía)». Bogotá, 2012. <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/maria-cano-credencial>> (Última consulta el 06/02/2016).
- Vélez de Piedrahita, Rocío. *El pacto de las dos Rosas; otro cuento desagradable*. Medellín: Bedout, 1962.
- . *La cisterna*. Medellín: Editorial Colina, 1971.
- . *Terrateniente*. Bogotá: C. Valencia Editores, 1980.
- . *El diálogo y la paz: mi perspectiva*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1988.
- Vergara, Isabel R. «La novia oscura o la historia en combustión». *Inti: Revista de Literatura Hispánica* 63-64, pp. 21-38, 2006.
- Verón Ospina, Alberto. «Violencia y memoria: la experiencia colombiana». En *Colombia: memoria y significación política de la violencia*. Barcelona: Anthropos, pp. 30-33, 2011.

- Video «El drama de las niñas guerrilleras de las FARC. Abortos, muertes y niñas menores violadas por las FARC». Febrero 2008. <<https://realidadalternativa.wordpress.com/2008/02/07/video.abortos.muerte-y-ni~nas-violadas-por-las-farc/>> (Última consulta el 20/12/2008).
- Vignolo, Paolo. «Doubtful Existence: Entre Historia y Utopía». En Sánchez Blake, Elvira y Lirot, Julie (eds.), *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Taurus, pp. 59-78, 2007.
- VV.AA. (ed.). *Rostros del secuestro*. Santafé de Bogotá: Planeta, 1994.
- Web, «Betsabé Espinal. Una mujer admirable». 2012. <<https://legadoantioquia.wordpress.com/2010/08/13/betsabe-espinal-una-mujer-admirable/>> (Última consulta el 14/05/2016).
- Wolfé, Tom. *The New Journalism*. Londres: Picador, 1973.
- Zamora Bello, Nelly. *La Novela Colombiana Contemporánea 1980-1995*. New Orleans: University Press of the South, 1999.
- Zavala, Iris M. *Breve historia feminista de la literatura española*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- Zimmerman, Marc. «El otro de Rigoberta: Los testimonios de Ignacio Bizarro Ujpan y la resistencia indígena en Guatemala». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 18, 36 (2º trimestre), pp. 233-247, 1992.
- Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia: Séis reflexiones marginales*. Buenos Aires, Paidós, 2009.



## Anexos

### Entrevista a Elvira Sánchez-Blake

La presente entrevista fue realizada el 5 de agosto de 2011 en la ciudad de Bucaramanga, donde tuvo lugar una congregación de críticos y escritores con motivo del encuentro bienal de la Asociación de Colombianistas<sup>1</sup>.

**Virginia Capote Díaz (VC):** ¿Cuándo empezó a escribir y por qué?

**Elvira Sánchez-Blake (ES):** He escrito desde siempre, pero aprendí el oficio haciendo periodismo y luego en los estudios de literatura.

**VC:** Su trayectoria como representación de realidades humanas relacionadas con la mujer y con la violencia ha pasado por diversas formas de expresión. Ha pasado por el tamiz del lenguaje periodístico, del lenguaje académico y, finalmente, por la escritura de una novela. ¿Qué considera que aporta el testimonio con respecto a la ficción y viceversa?

**ES:** Yo he hecho periodismo, después escritura académica y la escritura de la novela supuso para mí como una catarsis de todo lo que tenía guardado porque no lo podía difundir de otra forma, ni de manera periodística, ni de manera académica, así que decidí escribirlo de una forma ficcionalizada. De esta manera he podido contar muchas cosas que tal vez no podía contar de otra forma mejor.

La trama central [de *Espiral de Silencios*] se basa en la historia de una mujer, María Teresa, el personaje principal, con la que coincidí cuando empecé a recoger testimonios de combatientes. María Teresa fue la primera mujer guerrillera que yo conocí y que me embaucó con su historia. Me la contó una noche en la que fuimos a tomar agua de panela con queso y nos pusimos a hablar. Realmente me pareció una historia increíble y fascinante. Se trata de una mujer que a los quince años la meten presa en una cárcel, ¡con quince años!, porque a su compañero que tenía dieciocho, le encuentran unas armas que eran de la guerrilla. Sin embargo, aunque ella no sabía de la existencia de las armas, va a la cárcel por culpa del descubrimiento de éstas en la casa de ambos, unas armas que eran del

---

<sup>1</sup> Esta entrevista fue publicada previamente a través de los siguientes datos: Capote Díaz, Virginia. «Mujeres colombianas en medio del conflicto armado. Entrevista a Elvira Sánchez-Blake». En *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*, vol. 14, 56, 2014.

M-19, de la toma del Cantón Norte... toda una historia. Entonces ella, que está embarazada, tiene a su hijo en prisión. A ese niño se lo roban, se lo roba el ejército. Ella no sabe qué pasa con su hijo y nunca lo encuentra. Es una historia tristísima. Es María Isabel Giraldo. El personaje en la novela se llama María Teresa Giraldo. ¿Qué pasa con ella? Después yo la busco, y digo, ahora ya sí, yo voy a contar su historia. Ella me contó su historia y yo me veo con la necesidad de contarla. Así que emprendo la búsqueda. La busco y la busco y no, y ella no está...

**VC:** ¿No está?

**ES:** La desaparecieron. Entonces yo me quedé con esa historia atragantada, porque ¿cómo la podía contar? No tenía una grabación, yo no tenía una prueba fidedigna, no tenía más que el recuerdo de la conversación. Era una historia que me había contado así, tal cual, al azar. Entonces yo no contaba con un material riguroso que yo pudiera catalogar como «testimonio». Así que siempre me quedé con esa espina, con esa necesidad de contar ese relato, porque se trataba de la vida tortuosa de una mujer a la que había tenido la oportunidad de conocer. Muchas de las cosas que ella me contó están ahí, en la novela. Pero claro, yo no tengo todos los detalles, no sé cómo la mataron, porque yo creo que la mataron ya que ella me contó en aquella conversación que la estaban persiguiendo. Así que para mí la escritura de esta novela fue como un ejercicio de catarsis en el que tuve la oportunidad de sacarlo todo. Entonces lo que yo hice en la novela fue unir un poco las historias de Inés y María Eugenia. En *Espiral de silencios* aparece mucho Inés, y todo lo referido a la cárcel, por ejemplo, lo tomé del testimonio de María Eugenia. Para mí era importante contar la cárcel dentro de la obra, pero ¿cómo podía hacerlo sin conocerla desde dentro? Entonces vi que era factible hacerlo a través del testimonio de María Eugenia. Yo le pedí permiso a ella y a partir de ahí empecé a escribir la cárcel de Antioquia como la escribe ella, a través de las compañeras, la situación, las monjas que estaban a su cargo, etc.

Lo cierto es que para mí, la escritura ficcional es realmente mi pasión. Es lo que yo quiero hacer en la vida, escribir novelas. De hecho he escrito novelas, cuentos y obras de teatro.

**VC:** ¿Cómo fue el proceso de escritura de *Espiral de silencios*?

**ES:** Muy largo y complejo. Primero escribí todo el texto de una forma cronológica y lineal. No me gustó... Se sentía decimonónico. Quería darle más complejidad. Comencé a intentar otras estructuras. Pasé años investigando sobre los eventos históricos que quería recrear en la novela, mirando las noticias, siguiendo a los movimientos de paz, hasta que encontré el que quería, el de las mujeres del oriente antioqueño. Allí situé la novela porque me pareció el sitio adecuado donde se imbricaban todos los elementos.

**VC:** Si nos centramos en la producción literaria discursiva de Colombia, observamos que son abundantes los relatos autobiográficos de excombatientes femeninos, como el de María Eugenia Vásquez, la Negra, Vera Grabe, Alix Salazar, etc. ¿Cuál cree usted que es el motivo por el cual los hombres aparecen más bien ausentes en este terreno?

**ES:** Hay varios testimonios de hombres, los recogidos por Alfredo Molano y por Germán Castro Caicedo. También hay autobiografías de guerrilleros de las FARC. Pero, es cierto, las mujeres han encontrado en el testimonio el medio de expresión que valida su experiencia como víctimas y victimarias de la guerra.

**VC:** A mi modo de ver su novela combina a la perfección dos ejes fundamentales: la historia y la memoria, los datos históricos y el rasgo testimonial como característica social de colectividad, pero ¿hay algo de autobiográfico?

**ES:** Ahí también cuento mi propia versión del Palacio de Justicia (6 de noviembre de 1985) que yo viví como periodista. Yo lo viví, lo cubrí, yo estuve ahí. Yo cubría el Palacio de Justicia desde una terraza en un edificio cercano al lugar de los hechos. Así que yo pude observar desde mi posición que era bastante privilegiada cómo los militares perpetraron con tanques, con cañones, con helicópteros contra el Palacio. Vi el fuego, el incendio e incluso cómo rebotaban las balas.

**VC:** ¿Fue la experiencia más impactante de su carrera periodista?

**ES:** Fue la experiencia más impactante de la vida en general. Todo, como persona, me cambió la vida, fue horrible, fue una cosa... para siempre, y que me hizo cuestionarme muchísimo, ¿por qué los del M-19 lo hicieron? Yo vi todo, yo vi cuando sacaron a los muertos, yo vi cómo se incendió el Palacio, yo vi lo que le pasó al presidente. Mi historia de lo que le pasó al presidente es la historia real y esa historia no se cuenta. Fui de las pocas personas que pudo presenciar el secuestro del que fue víctima el Presidente Belisario Betancur y su equipo político por parte de los militares, y vi cómo a partir de ahí tomaron las riendas de la situación de manera ilegítima. Sin duda El Palacio de Justicia fue la experiencia personal y profesional que más me marcó... y saber que al presidente lo tomaron como rehén los militares y lo vi y lo he contado mil veces, y no me creen... no me creen y es en ese tipo de hechos donde uno se da cuenta de que la verdad se puede manipular de todas las formas.

**VC:** Después del golpe que supuso para la sociedad colombiana la toma del Palacio de Justicia, ¿qué sensaciones le surgen al entrevistar a partícipes de aquella tragedia, como es el caso de María Eugenia Vásquez?

**ES:** Pero ella no lo vivió, ninguna de las guerrilleras que yo entrevisté del M-19 estuvieron. Primero porque todos los que lo vivieron murieron,

entonces no hay testimonio propio de eso. María Eugenia acababa de sufrir un atentado y ella estaba fuera del país. Ella vio lo que estaba pasando desde Cuba, Laura Restrepo también lo vio desde Cuba, Vera Grabe tampoco estaba en el País. Estas guerrilleras no lo vivieron de cerca ni fueron parte de la planeación.

**VC:** ¿Antes de la Toma la sociedad colombiana tenía una especie de simpatía por este movimiento guerrillero más urbano?

**ES:** Sí, sí había una simpatía general. Yo no estaba dentro de eso porque yo trabajaba para el gobierno. Yo participaba más desde el punto de vista del Estado, pero sí, los estudiantes, muchos sectores, muchos grupos sociales sí tenían esa simpatía hacia el M. Luego, después estos sectores culparon, muchos al ejército, y muchos al M-19, por haber cometido algo tan estúpido, que no tenía ningún sentido, completamente estúpido, como fue la Toma del Palacio de Justicia.

**VC:** ¿Se les fue de las manos...?

**ES:** Sí, ellos confiaron en algo que no era posible. Pensaron que iban a tener respaldo, y no lo tuvieron, en un momento en el que los militares estaban demasiado afectados con todo lo que estaba pasando con todos los procesos de paz de Betancur. Así que al presidente, lo cogieron, lo metieron en un salón, lo encerraron, ¡lo encerraron! Así ¡Encerrado! ¡Yo lo vi! Y el que se encargó de todo, y es realmente el más culpable de todos, no aparece, no se nombra, no se dice ni una palabra... fue el Ministro de Defensa en ese momento, el general Miguel Vera Uribe. Él dio las órdenes... Ahora están en proceso todos los militares, pero ellos recibieron órdenes. Es cierto que él murió, que a él no se le puede juzgar, pero tampoco se le nombra.

**VC:** ¿A qué más eventos de la historia colombiana ha asistido en primera persona como periodista?

**ES:** Yo entrevisté a Tirofijo en Casa Verde. Fui enviada como periodista del gobierno en la Comisión de Paz. Trabajé en la oficina de prensa de la presidencia, entonces en ese momento siempre tenía el rol de mostrar la cara del gobierno. Así que cuando dejé este trabajo, para mí, también supuso una liberación el hecho de mostrar la otra cara, la cual yo había vivido pero me había visto obligada a obviar. Así que me emocionaba la idea de mostrar la misma verdad con otra óptica.

En *Patria*... yo digo que me habían hecho manipular la información, que me siento culpable, pues esa era mi labor. Escriba esto de esta manera, para desviar la atención pública, y eso para mí ha sido un horror, que tuve que decir, y ahora voy a contar la historia del otro.

**VC:** ¿Fue éste quizá uno de los motivos que le hizo dejar el periodismo?



**ES:** Cuando entrevisté a Tirofijo, cuando me mandaron como periodista con un camarógrafo para entrevistar a Tirofijo, con la comisión de Paz, una cuestión que era del gobierno, no me dejaban llevar una cámara fotográfica, pero yo tenía que tomar las fotos del evento y dárselas a toda la prensa. La función de la oficina de prensa presidencial es darle el material y la información a toda la prensa. Se trata de la información del gobierno. Yo entonces no llevé cámara, llevaba un rollo fotográfico, que en esa época eran las *Slides*. Y entonces llegamos allá, tuvimos que ir en una avioneta desde Neiva, de Neiva hasta Casa Verde que quedaba en una montaña allá en la zona del Huila, en un helicóptero del ejército. Nos llevaron en helicóptero, nos dejaron ahí y nos dijeron: a las tres de la tarde tienen que estar preparados para devolvernos porque si no las nubes bajan y se tienen que quedar aquí. Lo que teníamos que hacer era una cuestión muy específica. Allí se estaban tratando los asuntos de la tregua, así que en medio de todo, tuve la oportunidad de entrevistar a varios guerrilleros, a Tirofijo, a los de la Unión Patriótica, a Bernardo Jaramillo, a Jacobo Arenas, a los máximos jefes de las FARC que después se convirtieron en los Jefes de la Unión Patriótica. Lo que ocurrió, entonces, es que, para poder obtener testimonios gráficos, los guerrilleros me entregaron una cámara para que hiciera las fotos que me exigían. Así que terminó el día, llegó el helicóptero, y yo tenía que sacar el rollo de la cámara que me habían dejado los guerrilleros para hacer las fotos. En esa época, para obtener el reportaje fotográfico, uno tenía que rebobinar, sacar el carrete, era todo un proceso, un mecanismo difícil. Era una cámara *Minolta* que yo no conocía y, además, era una cámara ya antigua para esa época, era la cámara de los guerrilleros, ¡Y se trabó! Y yo no podía llegar a Bogotá sin fotos, ¡no podía! O mejor dicho, era lo peor que le podía pasar a uno. La única persona que tenía fotos del evento, llega sin fotos del evento de la firma de paz con las FARC, yo casi me muero cuando se trabó. Y ya estaba el helicóptero en marcha. Me decían: ¡señorita periodista! Pero yo no me iba sin el rollo. Yo les decía: présteme la cámara, y ellos decían: no le podemos prestar la cámara. Así que llegó Tirofijo, me agarró, me metió debajo de una ruana<sup>2</sup> él y yo, unos minutos, y cogió la cámara y sacó el rollo. Pero yo estuve unos minutos con el tipo más temido de Colombia bajo una ruana.

**VC:** ¿Y qué sintió al estar tan cerca del máximo cabecilla de las FARC?

**ES:** Olía horrible el tipo [sonríe]. Entonces me dio el rollo, pero el helicóptero ya se estaba yendo, estaban furiosos conmigo, ya eran las tres y pico de la tarde, ya era tarde, ya estaban bajando las nubes, y todo el mundo estaba furioso. Así que me mandaron una escalerita, como la de las películas, y si no me la hubieran mandado, me hubiera tenido que quedar

<sup>2</sup> Prenda de vestir utilizada a modo de capa que se deja caer sobre el cuerpo. También llamada «Poncho».

con los guerrilleros. El caso es que yo llegué con las fotos a Bogotá y todavía las tengo. Pero pasó lo siguiente: A la semana siguiente, el mayor edecán del gobierno, el del ejército, de la presidencia [el gobierno tiene cuatro edecanes, uno del ejército, otro de la policía, otro de la fuerza aérea y otro de la armada] me contactó. Yo lo conocía porque yo estaba ahí, y me dijo: señorita periodista, tráigame las fotos que usted tomó. Las fotos salieron en la prensa y en todas partes pero yo me quedé con las originales, entonces me dijo: necesito esas fotos, tráigame esas fotos. Se acaba de firmar el acuerdo de paz, y yo le dije, ¿Y el presidente está de acuerdo? Y entonces la respuesta del edecán fue: ¿usted sabe que el presidente sale en tres meses? Usted sabe que esa tregua no vale nada, que todo es una farsa, nosotros necesitamos identificar a todos los guerrilleros. Para mí fue una cosa violenta, entonces yo dije: quisiera que el presidente autorizara todo esto, porque a mí esto no me parece bien, no me parece ético. Él entonces respondió. No sea boba, el presidente no va autorizar nada, así que usted me da las fotos por las buenas o usted sabe que se las puedo conseguir por las malas. Una amenaza de ese tamaño por parte del Ejército es cosa seria cuando tú sabes todo lo que ha pasado y todo lo que puede pasar y todas las cosas terribles que acontecieron en aquella época. Los militares estaban furiosos y me repitieron: espérese que salga el presidente, y entonces nosotros esas fotos las vamos a conseguir por las buenas, o las vamos a conseguir por las malas.

Yo ya tenía mi beca para irme a Cornell University en ese momento, y yo ya sabía que me iba en agosto. El día en que salía el presidente yo también salía, y entonces yo hice esfuerzos para que pasaran esos tres meses. Él no me podía tocar durante esos tres meses porque obviamente sería demasiado evidente. Pero yo sabía que el día que saliera el Presidente Betancur yo quedaba completamente desamparada. Así que yo me fui para Cornell University y hasta la fecha tengo esas fotos. Y no es que defendiera a los guerrilleros, pero acababan de firmar una tregua que ellos empezaron a violar con la matanza de todos los de la Unión Patriótica, entonces yo no iba a contribuir con ese material que yo tenía a la ruptura de la tregua. Además, yo no sabía en ese momento que posteriormente se desencadenaría todas esas matanzas, pero el hecho de que él me dijera que las fotos servirían para identificar pues... ¡no! No les iba a ayudar.

**VC:** ¿Cómo afecta a su persona vivir y trabajar con estas tragedias tan enormes tan de cerca?

**ES:** Es duro... duro, muy duro... yo en un momento dado dije: no más, dejo este tema, porque me afectaba personalmente, así que después de terminar el libro dije: no más, punto, se acabó, no quiero saber más. Pero no lo pude dejar, me ha seguido llamando, me ha seguido cautivando. Aunque procuro dedicarme a otros temas, porque el enfrentarte directamente con

ellas hace que surjan momentos muy duros, muy traumáticos para mí como persona. En un momento alguien me pidió que escribiera otra historia semejante y me negué, dije: no, no puedo más. No podía, tuve que alejarme del tema.

**VC:** ¿Qué le llevó a dedicarse tan de lleno sobre la defensa de los derechos humanos y en particular, sobre la exaltación de las voces marginadas?

**ES:** En mi caso, el hecho de vivir experiencias que me tocó presenciar desde tan de cerca, decisivas para la historia del país, para la historia social, y tener que reportarlas de la forma que me imponían fue terrible. Yo ya no confío en los medios de comunicación. Siempre que tú veas una noticia en el periódico pregunta qué hay detrás de eso. Siempre que haya un dato, un titular... todo es planeado, todo está pensado para el que el lector, piense esto, crea lo otro, o reaccione de esta forma. Siempre hay una intención detrás. Entonces, cuando yo trabajé en la oficina de prensa de la presidencia, a mí se me decía: esta noticia no la presente hoy, hoy presente la del viernes, tenga cuidado sobre cómo enfoca esto, cuidadito con estos datos, tiene que enfocarlos de tal forma, maquille las cifras, destaque no sé qué. Mi experiencia como periodista me ha llevado a ver la realidad desde el lado oficial. Tuve la oportunidad de ser espectadora de todos los procesos políticos que determinaron el porvenir del país durante una de las épocas de mayor violencia a finales de los ochenta y principios de los noventa. En ese momento fui testigo directo de la enorme manipulación que se llevaba a cabo en cuanto a lo referido al Estado. Allí pude escuchar conversaciones, por ejemplo, entre militares que hablan de innumerables y novedosas técnicas de tortura que no dejaban marcas, o de la manipulación que se hacían a las fotografías con la finalidad de que, personajes determinados, pudieran aparecer al lado de niños de grupos sociales empobrecidos a pesar del rechazo que realmente le suponían a dicho personaje.

Entonces cuando yo salgo de Colombia y viajo a Ithaca, en Cornell, empiezo a estudiar, a asimilar teorías, y empiezo a conectar mis vivencias y mi experiencia como periodista con esas teorizaciones. Es entonces cuando empiezo a hacerme consciente de que yo quiero explicar qué hay al otro lado, quiero estudiar la visión del otro, aquel lado que en un principio yo no podía ofrecer, o no podía mencionar. Lo que para mí era una intuición, un interés, de repente comienza a adquirir un nombre, entonces yo vi que esto se llama —el otro— esto se llama el marginado, esto se llaman las voces silenciadas. Lo terrible es si uno solo tiene la teoría y no vive la experiencia, porque entonces se queda en esa parte que no tiene anclaje a la tierra, entonces uno tiene que vivir la vida, ver las realidades.

## Entrevista a Patricia Lara

La siguiente entrevista tuvo lugar en Barcelona en julio de 2012, durante una estancia de Patricia Lara en España con sus dos hijos menores. Ésta se hizo posible a lo largo de más de cuatro horas de conversación con la escritora

**Virginia Capote (VC):** En primer lugar me gustaría que me contara cómo ha sido su trayectoria académica y literaria y de dónde viene su formación intelectual. ¿Cuándo comenzó a escribir?

**Patricia Lara (PL):** Lo cierto es que siempre me gustó escribir. Ya desde niña escribía poesía. Yo estudié filosofía y letras, y después de eso quise ser periodista. Desde muy temprano empecé a trabajar con un político colombiano muy conocido e importante: Carlos Lleras Restrepo. Él había sido presidente y fue derrotado por Alfonso López. Juntos fundamos la Revista *Nueva Frontera*. Él era el director y yo me encargaba de todo lo demás, desde corregir las pruebas hasta conseguir los archivos y la plata. Fue en ese momento, al lado de Lleras Restrepo, cuando yo me di cuenta de que quería dedicarme al periodismo y estudiarlo en serio. Así que a los cuatro años decidí irme a Francia para hacer una maestría en el *Institute de Sciences de L'Information*. París es una ciudad espléndida, pero la Universidad, adscrita a la extrema derecha y con estrategias muy mnemotécnicas no me aportó demasiado.

Sin embargo, fue en París cuando yo comencé a acercarme mucho a los García Márquez. En Francia vivía Miriam Garzón, que había sido compañera mía en la Universidad y que estaba casada con Eligio, el hermano menor de Gabriel García Márquez, también periodista y escritor. En ese momento, no sólo fraguamos una gran amistad, sino que juntos fuimos, también, creando una identidad política e ideológica. Eligio García Márquez escribía para la *Revista Alternativa* y fue de su mano cómo comencé, yo también, a escribir artículos para *Alternativa*.

Yo ya era amiga de los cubanos, había viajado a la Habana y había trabajado en unas crónicas periodísticas en el año 76 y fue ahí, también, dónde conocí a Gabriel García Márquez, que contándole mi descontento con la Universidad de París, me ayudó a ingresar en la Universidad de Columbia, que estaba considerada por Gabo como la mejor escuela de periodismo del momento, donde, entre otros, estudiaron Alvaro Cepeda Samudio. En la Universidad de Columbia hice el máster de periodismo y allí aprendí todo lo que sé.

Al mismo tiempo trabajaba como corresponsal en *Nueva Frontera* y en *El Espectador*. Estamos hablando de los años 79-80, así que ahí tuve la oportunidad de cubrir eventos como el triunfo Sandinista en Nicaragua, la

Revolución de Centroamérica, los salvadoreños, todo... y fue, realmente, una experiencia espléndida.

**VC:** ¿Ha tenido relación directa y familiar con la violencia?

**PL:** Mi papá era del Huila y mamá era de la costa. Ambos de familia liberal. Aún recuerdo cuando íbamos a la finca con mi papá y mi mamá los viernes por la tarde. Íbamos los viernes y volvíamos los lunes, temprano, y los domingos cuando ya entré al colegio. Salíamos sobre las ocho en la noche, por carreteras que no eran las de hoy en día. Era una carretera de neblina. Recuerdo concretamente una noche de tempestad, de neblina. Esa noche alguien anunció: ¡Pasó Sangre Negra!

Sangre Negra era uno de los bandoleros de la época de la violencia liberal y conservadora. Recuerdo el miedo, se me erizó la piel. Aún recuerdo que mi papá viajaba siempre con un revólver. Para mí la figura de mi papá era un ídolo, un todopoderoso. Yo iba con él y él me protegía. Pero el miedo de Sangre Negra todavía lo tengo, todavía perdura.

En el año 64-65 secuestraron al hermano menor de mi papá, a mi tío Oliverio Lara. Fue un secuestro muy traumático, porque duró desaparecido cinco años y medio. La familia de mi papá era una familia de empresarios importantes, entonces parece ser que lo secuestraron buscando un rescate por esta parte. Mi padre, desde el momento del secuestro, se dedicó por completo a la búsqueda de su hermano desaparecido. Yo, entonces, pasé mi adolescencia al lado de mi padre en estas circunstancias, entonces aquello a mí me marcó muchísimo.

Los restos aparecieron como a los cinco años y medio de secuestrado, y fue entonces cuando supimos que, del miedo, por la llegada del Ejército a la zona y la escasa infraestructura de los secuestradores, habían matado a mi tío al día siguiente de haberlo secuestrado, de una manera terrible. A mi tío Oliverio le hicieron cavar la fosa, a él mismo, a las doce horas de secuestrado. Lo meten en el hueco y le cortan la cabeza.

Se trató del segundo gran secuestro en Colombia. El primero había ocurrido veinte días antes, también a un empresario.

El lugar en el que ocurrió era una zona de influencia de las FARC, que por aquel entonces, se acababan de crear. Era una zona de violencia.

A raíz de ahí yo empecé a preguntarme el porqué de la violencia, qué es lo que ocurre en el interior de las personas para que alguien como usted o como yo pueda acabar matando.

Pero las desgracias en mi familia no quedan ahí. En el año 82 secuestran a Gloria Lara, hija de Oliverio y la matan. Seis meses después aparece su cadáver en una calle en Bogotá. Se trató de un secuestro y un asesinato que conmovió al país.

**VC:** ¿Cuál ha sido su experiencia más impactante como periodista o que la ha marcado en mayor medida?

**PL:** Quizá mi proceso de búsqueda de paramilitares para conseguir testimonios para mis obras. Fue muy impactante el encuentro con Carlos Castaño<sup>3</sup> y ver en el año 2002 que quienes mandaban en Córdoba y tenían el control de la situación eran los paramilitares. Cuando hice ese viaje ayudada por la Chave, pasábamos por los retenes como Pedro por su casa. Castaño dominaba totalmente la zona y poder comprobar eso fue realmente impactante para mí. La hechura de *Siembra Vientos...*, a pesar de mi rechazo y mi miedo inicial, me supuso hablar con Castaño y todo eso fue tremendamente impactante.

**VC:** Hablemos de su primer trabajo, *Siembra vientos y recogerás tempestades*, ¿Cómo surge la proyección de la obra?

**PL:** Estando yo terminando unas crónicas sobre Centroamérica, había ido a Washington, en la casa de la embajada de Colombia en Washington porque el embajador, Virgilio Barco, era amigo mío. Así que, estando desayunando, llegó en la bandeja del desayuno el Washington Post anunciando que el M-19 había secuestrado a Germán Castro Caycedo. Hasta ese momento, el M-19 era un movimiento terrorista urbano que hacía unos golpes espectaculares del que se conocía muy poco. Ya había tenido lugar el robo de las armas del Cantón Norte, la toma de la Embajada de la República Dominicana, el secuestro de José Raquel Mercado, pero no se conocía nada a nivel de estructuras, de líderes, etc. Es cierto que era un movimiento que generó un efecto político gigantesco en proporción con las víctimas, al contrario de lo que ocurría con las FARC, que eran muerte, muerte y más muerte.

En ese momento yo descubro que el cabecilla del movimiento era un tal Bateman, un apellido muy común en la Costa, de Santa Marta, lo cual me sorprendió muchísimo, porque la Costa nunca ha sido una zona de violencia, algo que, por otra parte supuso una fuerte incógnita para mí, y algo por lo que, aún hoy, me sigo preguntando ¿Por qué en el centro y el sur hay muchísima violencia, y en la costa no?

El caso es que a mí me causó una gran intriga el personaje de Bateman, costeño y jefe del M-19, un fenómeno político, con más del 85% de simpatía popular en plena campaña electoral como candidato clandestino, así que decidí hacerle una entrevista y publicar un trabajo sobre su persona.

Cuando llego a Bogotá para hacer la entrevista, me ponen en contacto con él, de manera clandestina y finalmente me encuentro con un tipo increíblemente tímido, encantador, brillante, costeño, buen bailarín, buen

---

<sup>3</sup> Carlos Castaño Gil fue un jefe paramilitar, máximo líder de las Autodefensas Unidas de Colombia.

tocador de tambor, buen cantante, pero que no hablaba nada de sí mismo. A mí lo que me interesaba era trazar un perfil de carne y hueso sobre la figura y el personaje de Bateman, que era la idea inicial que yo tenía para mi libro.

Sin embargo él me dijo:

- Si usted quiere saber de mí, váyase a Santa Marta y hable con mi mamá, con mis familiares, con mis amigos. Si usted quiere, yo se lo comunico y ya ellos la buscan a usted. Váyase a Panamá, y allá la buscan.

Entonces yo viajo a Panamá, y allí me encuentro con Iván Marino Ospina, un tipo con un impresionante sentido del relato que me sorprende porque fue el primero en contarme la historia de la Violencia en Colombia desde el lado completamente opuesto al que yo había vivido. Mi familia era liberal, y la de Mariano Ospina, era conservadora, así que me fascina la manera en la que de manera tan radical, para los que para mí habían sido los malos, para Iván Marino Ospina eran los buenos, y viceversa.

Bateman había organizado para mí un encuentro, también con Álvaro Fayad, que por aquel entonces estaba en la cárcel ya que lo habían capturado a raíz del robo de armas en el Cantón Norte y la atroz represión que se vivió en el País después de esto. Así que llego a la cárcel y me encuentro con otro tipo muy distinto a Ospina, un tipo cultísimo especialmente en el tema literario. De él me sorprende la impresionante manera que tuvo al arrancar el relato en mi entrevista con él. Para mí era importante situar el inicio del libro a partir de la muerte de Gaitán, que es el inicio de la violencia en Colombia, y él comienza de esta manera tan desgarradora: «Poco después de la muerte de Gaitán asesinaron a papá, cayó tendido sobre el piso de baldosa amarilla. Un hilo de sangre inundó de rojo su camisa blanca...»

De nuevo, me encuentro con una versión de lo que fue la Violencia en Colombia desde el lado opuesto al de Iván Marino Ospina, más cercano a las vivencias que yo de niña había tenido.

Así que recogí los tres testimonios y enfoqué la creación del libro en el significado de la Violencia en Colombia en los años cincuenta, prestando especial atención a los motivos por los que estos tres personajes, especialmente Bateman, habían decidido ingresar en la guerrilla. Sin embargo, quedo sin respuesta clara de por qué éste último guerrillero se mete de lleno en la violencia. Vislumbramos razones políticas, aparentemente, pero queda mucho más evidente la realización de este acto, como un acto de rebelión interna contra su padre que lo abandona de niño. Los otros dos informantes también tienen razones políticas para ingresar, pero, digamos, que la *psique* de ellos dos, no la tengo tan interiorizada y tan analizada como la de Bateman.

*Siembra vientos* se constituye como un clásico entre los libros que tratan sobre la violencia en Colombia y sobre la explicación de su evolución desde el punto de vista político. Aparecen los antecedentes de la Guerra de los Mil Días y se observa qué es lo que ocurre con las FARC y el M-19.

**VC:** ¿Y qué ocurre con *Las Mujeres en la Guerra?*, ¿De dónde nace este proyecto?

**PL:** Estando yo trabajando en la revista *Cambio 16 Colombia*, decidimos emprender un proyecto basado en una investigación de tres o cuatro ediciones tratando de responder al interrogante de: ¿por qué somos violentos los colombianos? La investigación la basamos, por una parte, en la elaboración de una encuesta, y por otra a través de la teoría de unos expertos psiquiatras sobre los comportamientos de la violencia y el psicoanálisis. Se trata de los doctores Kernberg, las mayores autoridades en personalidades fronterizas.

La conclusión de la teorización de los Kernberg era que las causas ideológicas fundamentales del ser violento, eran, en primer lugar, el maltrato físico en la infancia, en segundo lugar, el maltrato psicológico y, por último, el maltrato sexual. Inflúan otros factores adyuvantes como el medio, los pequeños abandonos de la infancia, el hacinamiento que genera la pobreza, la falta de justicia, el maniqueísmo y la división del mundo en buenos y malos.

La encuesta que hicimos venía a comprobar a nivel estadístico que todo esto era cierto. Así que yo me propuse seguir corroborando mediante el reportaje esta teoría y fue así como yo comencé a entrar en la época de *Las mujeres en la guerra*.

La idea inicial fue hacer un libro de personas inmiscuidas en la violencia desde diferentes ángulos: hombres, mujeres, niños, guerrilleros, paramilitares, escoltas, policías, ejército, es decir, gente que decidía escoger la carrera de las armas, o la vida de las armas, por una razón o por otra, pero no pensé específicamente en las mujeres.

Entonces le escribí a Olga Marín, que era la encargada internacional de las FARC. Contestó a los pocos días aceptando la propuesta y afirmando que le interesaba mucho hablar conmigo. Así que quedamos en México, donde pude entrevistarla. Fue ella quien me indicó que viajara al Caguán, pues era el momento de las negociaciones del gobierno de Pastrana con la guerrilla. Allí Olga Marín me organizó una cita con Raúl Reyes, su marido en el momento, pero, sin embargo, los hombres de las FARC no aceptaron estar en un libro donde también aparecieran paramilitares. Así que el proyecto inicial cayó en ese momento.

Sin embargo, en ese preciso instante comencé a pensar en otro libro motivado por otra inquietud que empezaba a rondarme la cabeza. Yo había



venido observando a estas niñas guerrilleras con sus ojitos y sus uñas pintadas, y comienzo a preguntarme: ¿qué les pasa a estas niñas por la cabeza para decidir meterse en la guerra? Y es a partir de este interrogante cómo yo articulo la investigación.

En un primer lugar, yo había pensado que el libro estuviera dirigido tan sólo a los victimarios, a mujeres guerrilleras, pero la incertidumbre que me supuso en ese momento el secuestro de otra prima cercana hizo que incluyera también la voz de las víctimas.

**VC:** ¿Fue complicado contactar a las protagonistas de la obra?

**PL:** Realmente fue bastante fácil, pues lo hice a través de las organizaciones que había de reinsertados y de las organizaciones de mujeres. Quizá la más difícil fue la Chave, la paramilitar.

**VC:** ¿Difícil en qué sentido? ¿En el de establecer el contacto o en el de elaborar su testimonio?

**PL:** Fue el más difícil en ambos sentidos. Fue, por una parte, el personaje con el que menos me identifiqué, el que más me costó elaborar. Además en ninguna parte aparecían paramilitares mujeres, sólo hombres.

Así que el contacto lo conseguí a través de un gran amigo mío, que me indicó que visitara la Cárcel del Buen Pastor, sin cita previa ni nada, y que buscara a Isabel Bolaños, una mujer paramilitar. La Chave era muy psicótica, le vislumbré una doble vida y hablaba con demasiados detalles sobre las masacres, justificándolas en exceso y denominándolas como «objetivos militares múltiples». Así que como yo elaboré esas entrevistas, y sobre todo, en el punto concreto en el que tenía que contar las masacres, al ser testimonios en primera persona, llegó un momento en el que yo incluso me paré y vomité.

**VC:** ¿Con qué informante se siente más identificada?

**PL:** Quizá con Margarita. Si la Chave me supuso cierta desconfianza, la de Margarita sí que me parece una entrevista supremamente dolorosa y desgarradora, esa sí me llegó al fondo. En general, también me llegaron los testimonios del resto de las víctimas.

Con las guerrilleras que entrevisté tuve la oportunidad de comprobar que sí que había raíces psicológicas clarísimas de violencia.

**VC:** ¿Son reales todos los testimonios que aparecen?

**PL:** Todos los testimonios son verídicos.

**VC:** ¿Entonces no ficcionaliza en *Las mujeres en la Guerra*?

**PL:** Excepto el primer testimonio todo es absolutamente periodismo. En el primero de ellos aparece el personaje de Margarita, y es con él con el que doy mi primer salto hacia la ficción, ya que es una mezcla de dos personajes. Todo lo demás es periodismo literario, pero periodismo

puro al fin y al cabo. No es exactamente el testimonio tal y como ellas lo hicieron, pero sí que es su lenguaje, su fondo, sí que es su ser. Me sentí muy cómoda, muy libre, con el personaje de Margarita, ella me permitió ensayar la literatura.

**VC:** ¿Y quiénes son las identidades de esos dos testimonios?

**PL:** Margarita es el personaje básico, desde el punto de vista psicológico de la infancia de ella, los abortos, la mamá, la sopa, los gusanos, el hambre. Pero ella no quería acordarse de la parte de la guerra y la violencia, así que yo entrevisté a Dorita, a ella sí que no le gustó el testimonio, pero no le gustó obviamente porque no es ella. Toda esa parte de la guerra la tomo del testimonio de Dorita y lo pongo en boca de Margarita.

**VC:** ¿Cómo lleva a cabo el proceso de elaboración de los testimonios? ¿De qué manera los «manipula» en el buen sentido de la palabra y los diluye en sus obras?

**PL:** En *Las mujeres en la guerra*, por ejemplo, los testimonios de las guerreras fueron grabados. El resto los tomé a través de apuntes. A mí me gusta más porque para mí es más fácil la elaboración. Me permite conectarme más con el personaje en cuestión, sin embargo, los de las guerreras los grabé porque quería la prueba. Cuando se trata de entrevistas a políticos en las que es muy importante todo lo que dicen, los entrecomillados y cada detalle, generalmente los grabo, pero cuando lo que me interesa es más el ser interior de la persona, uso más la nota.

Una vez que tengo el testimonio «desgrabado», lo leo muy bien, casi me lo aprendo de memoria y comienzo a ordenarlo por temáticas: infancia, mamá, partido liberal... etc. y luego hago como quien arma una obra de teatro en su cabeza, como un guion.

García Márquez dice que armar un reportaje es como armar una salchicha, si se tiene el comienzo y el final, tan sólo hay que rellenar el medio.

**VC:** ¿Digamos que, entonces, su intervención consiste tan sólo en darle un orden determinado a la entrevista?

**PL:** Darle un orden y meterme en el lenguaje de la persona. Hablar como ella. Eso implica meterse mucho dentro del personaje.

**VC:** ¿Cómo catalogaría su obra? ¿Periodismos literario, relatos de vida, historias de vida?

**PL:** Yo creo que tanto *Siembra vientos...* como *Las mujeres en la guerra* son periodismo literario.

**VC:** Si nos centramos en la producción literaria discursiva de Colombia, observamos que son abundantes los relatos autobiográficos de excombatientes femeninos, como el de María Eugenia Vásquez, la Negra;

Vera Grabe; Alix Salazar, etc. ¿Cuál cree usted que es el motivo por el cual los hombres aparecen más bien ausentes en este terreno?

**PL:** Las mujeres no están hechas para la guerra pero sí que somos cómplices de ella. Lo único que se me ocurre para responderte es una frase que le oí mucho a García Márquez. Gabo dice que él cree que son las mujeres las que tienen el sentido de la realidad y carecen del sentido histórico.

**VC:** Continuando con la línea de la pregunta anterior, ¿Por qué hay escasos testimonios de paramilitares?

**PL:** Hay también testimonios de paras, pero es cierto que no tienen calidad. Primero, el paramilitar no es un intelectual, para ser guerrillero hay que tener elaboración intelectual, política, y es mucho más factible que haya más intelectuales en la guerrilla que en los grupos paramilitares. Éstos últimos, en su mayoría, se suman a la guerra porque están defendiendo su tierra, vengándose del secuestro, están aliados con el narcotráfico. Es la plata la que los mueve.

**VC:** ¿Qué reacciones tuvo el pueblo colombiano ante la publicación de *Las mujeres en la Guerra*? ¿Sufrió algún tipo de amenaza?

**PL:** No, no sufrí amenazas, ni levantó ampollas, pero sí que fue un libro que penetró muy hondo. Sobre todo en los grupos femeninos. Y en los colegios, y en las universidades y en la obra de teatro que ha ido por el mundo entero. La experiencia del teatro ha sido muy interesante, porque uno escribe y uno no ve la reacción de la gente, o el impacto de la obra literaria en el lector. A uno le escriben, le dicen, muy bueno su libro, o muy malo, pero eso de ver a un extranjero llorando ante un testimonio de estos...

En Israel, por ejemplo, sé que tuvo mucho impacto, como ellos tienen la guerra tan cercana... también en Grecia. En fin, entonces eso es una cosa muy emocionante.

Con respecto a los grupos armados, lo cierto es que he tenido escasa respuesta. Yo les mandé a las guerrilleras la versión final antes de que se publicasen los testimonios y ninguna cambió nada. Olga no respondió, no me dijo si el libro le había parecido bueno o malo. Más tarde supe que a Carlos Castaño le encantó el libro, compró muchos ejemplares, así como a la Chave. Mi intuición es que a las FARC no le debió gustar tanto...

**VC:** ¿Ha vuelto a tener contacto con las guerrilleras, protagonistas entrevistadas? ¿Sabe qué ha sido de ellas?

**PL:** Con Margarita he tenido mucho contacto. Con Dora me he visto un par de veces. Con la Chave también, ella me puso en contacto con los paramilitares para que pudiera escribir *Amor enemigo*. Y con Olga la guerrillera de las FARC, nada. Sabemos que sigue viva, no tenemos noticia de que esté muerta, pero nada más, no he vuelto a tener contacto.

**VC:** Usted ha tenido la posibilidad de entrevistar a los más grandes guerrilleros de Colombia, Jaime Bateman, Iván Marino Ospina, Álvaro Fayad. ¿Cree que hay diferencias entre los informantes masculinos y los femeninos a la hora de contar sus historias y trabajar con ellos?

**PL:** Yo sí creo... y tiene que ver con el hecho de que la mujer va más a las pequeñas cosas de su vida, es mucho más capaz de hablar de sentimientos. El hombre habla de sus hazañas y la mujer habla mucho más de su mundo interior a la par que habla de las hazañas.

Sin embargo, los hombres también tienen una gran necesidad de contar. Ellos no van por ahí escribiendo su testimonio en primera persona como ocurre con muchas mujeres excombatientes, pero sí que adoran que se los entreviste. Es cierto que no es muy común que ellos decidan de primeras ponerse a narrar, pero yo creo que necesitan que se sepa de sus experiencias vividas en la guerra, y esto es así porque tanto hombres como mujeres tienen una sensación de vida perdida muy angustiada. Los del M-19 seguro, y yo me imagino que los de otros grupos también. Han dejado todo, han renunciado a todo, se les han muerto sus familiares, han dejado de ver a los amigos, han matado a gente, se sueñan con los muertos... supuestamente por lograr un ideal colectivo que finalmente no se ha logrado. Entonces, al final se hacen todos la pregunta de: al final, ¿tanto muerto para qué? para nada.

Así que volviendo a tu pregunta, afirmo que sí, que también los hombres tienen una necesidad muy grande de contarse a sí mismos, y de justificar que tanta vida perdida no fue en balde. Para eso el testimonio se hace muy importante.

**VC:** ¿Cómo es el proceso de creación de *Amor enemigo*?

**PL:** Digamos que el interrogante básico de ¿por qué entran los niños y las niñas en la guerra? seguía rondándome la cabeza, así como la teoría de los Kernberg, la cual yo seguía afanada en continuar corroborando. La guerra nuestra es una guerra de niños y adolescentes en un porcentaje altísimo. En ese momento aún no había salido la ley en la que se decía que el Ejército no podía permitir niños que tuvieran menos de dieciocho años. Así que comencé a entrevistar a una serie de desmovilizados que llegaban a Bogotá a los hogares de reinserción de bienestar familiar. Y ahí la teoría de los Kernberg se hizo evidente en casi un cien por cien de los casos. Todos los guerrilleros tenían maltrato en su infancia de distinta índole. Así que *Amor Enemigo* es una mezcla de varios testimonios, de guerrilleros y de paramilitares.

**VC:** ¿Podría decirse, entonces, que la violencia política en Colombia es una consecuencia de la violencia social o de la violencia doméstica en la nación?

**PL:** Indudablemente. Doméstica, primero, social después.

**VC:** ¿Es una novela testimonial real? ¿Cómo la define genéricamente?

**PL:** Es una novela periodística, formada por varios testimonios, de guerrilleros y de paramilitares, ahora bien, ¿de dónde viene la historia de amor? Esta historia viene de cuando yo estaba realizando *Las mujeres en la guerra*. Una de las protagonistas que se mencionan en la obra, Nina Pizarro, guerrillera, tenía una relación de pareja que aún subsiste con un ex militar de los más fieros de la lucha contra la guerrilla, de los que más torturaron y atacaron. Esta relación se mantiene aún hoy después de quince o veinte años. De hecho, las historias de todo lo que hace el Ejército en *Amor Enemigo*, son las historias que me cuenta a mí el marido de Nina.

**VC:** ¿De dónde surge *Hilo de sangre azul*?

**PL:** *Hilo de sangre azul* tiene el mérito de mostrar esa ética gris de la clase alta. Por una parte, esa corrupción de la justicia, por otro ese convivir de ladrones y policías, de buenos y malos, todo en un mismo hábitat.

**VC:** ¿Cuál considera que es la función general de sus obras? ¿Están destinadas a homenajear a una colectividad femenina silenciada o vienen a recuperar la historia y darle una nueva significación?

**PL:** La función de mis obras es entender el punto de vista de cada cual, mostrarlo. Ese es el tema.

**VC:** ¿Diría que sus obras tienen la función específica de hacer reflexionar a cada una de las partes del conflicto sobre lo doloroso de éste?

**PL:** No sé si lo hagan, pero sí me gustaría que reflexionaran. Pero soy pesimista en eso. No confío demasiado en que reflexionen los violentos.

**VC:** Su trayectoria como representación de realidades humanas relacionadas con la mujer y con la violencia ha sufrido diferentes formas de expresión. Ha utilizado el lenguaje periodístico y, finalmente, con *Amor Enemigo* e *Hilo de Sangre Azul*, por el lenguaje de ficción. ¿Qué le aporta la ficción con respecto al testimonio?

**PL:** Darme cuenta, descubrir que dentro de Patricia hay muchas Patricias y poner a jugar a las Patricias y verlas actuar. Gabo decía que la literatura es el mejor instrumento para burlarse de la gente. Y yo añado que no sólo de la gente, sino de uno mismo. Para mí el mejor psicoanálisis son mis libros. Cuando yo comencé a escribir ficción me di cuenta de que la literatura, de que escribir, era mejor que cualquier psicoanálisis, y eso no te lo da el periodismo.

**VC:** ¿Podría decirse que a través del testimonio usted escribe la vida de otras personas pero a través de la ficción usted se escribe a sí misma?

**PL:** Total, sin duda. Uno es cada personaje. La ficción te permite verte en las dos dimensiones, verte como espectador de la película en la que tú eres el actor principal. Es como un espejo.

**VC:** ¿Hay mucho de autobiográfico en sus obras?

**PL:** En toda ficción. Toda novela es una autobiografía.

**VC:** ¿Qué ha supuesto para usted enfrentarse a testimonios tan duros, tan estremecedores?

**PL:** Margarita me causó mucho dolor. El hambre de Margarita. Cuando ella me contó todo lo del hambre, me dio un hambre tan terrible que me engordé como cinco kilos a raíz de ese testimonio. A mí ese testimonio me llegó muy hondo. El de la desplazada también. El hecho de dejarlo todo y salir corriendo me marcó profundamente. El de Margot, también me impactó mucho. Margot dice unas cosas impresionantes, como que le duele la muerte de cada guerrillero, o que si a ella le causa tanto dolor la muerte de sus hijos, más dolor le causa el dolor que a otras madres les han causado sus propios hijos.

**VC:** ¿Cuál es su opinión con respecto a todo este boom que ha habido con respecto a la recuperación de la memoria histórica a través de los testimonios?

**PL:** A mí me parece que es muy importante pasar los duelos. Si tú no haces el duelo, si tú no entierras al muerto, si no hablas del muerto, no tratas eso, tú no sales de ahí. Entonces el país sí que necesita urgentemente sacar esa guerra no simplemente a través de noticias en el periódico, de estadísticas, sino curar ese dolor personal y colectivo de la gente. Todo lo que sea sanar me parece importante.

**VC:** ¿Y no piensa que el uso abusivo de estos testimonios puede llegar a malear la significación política de lo que es la violencia?

**PL:** Yo lo que creo es que al final llega un momento en el que uno se vuelve sordo. Por ejemplo, los libros de secuestrados han publicado muchísimos, y al final puede acabar resultado todo muy igual entre sí. Por eso yo digo que me parece muy importante el valor literario de los testimonios. Para que un testimonio sobreviva tiene que tener una elaboración literaria.

**VC:** ¿Podría hacer un diagnóstico de la situación actual del conflicto armado? ¿Augura el fin de éste?

**PL:** Ojalá estemos cerca. Yo tengo la esperanza de que termine. Ayuda mucho la situación internacional. Pero también hay unos factores muy difíciles de resolver como el narcotráfico que abastece económicamente tanto a la guerrilla como a los grupos paramilitares. Y hay elementos complicados, como por ejemplos las BACRIM que son las bandas criminales emergentes en Colombia, que son reductos de ex-paramilitares

y que son consecuencia de que el proceso de reinserción de los paramilitares no fue hecho correctamente. Estos tipos no tienen opción. Son una serie de personas acostumbradas a conseguirlo todo matando y robando y que, de la noche a la mañana, se quedaron sin organización y sin jefes. Entonces los extraditaron. Se sienten traicionados y responden como única salida a la delincuencia y al narcotráfico. Así que el problema fundamental reside en educar a los niños desde la infancia. Sanar desde las primeras edades para evitar abandonos y posterior violencia. Ahí está la clave de la sanación de Colombia.

[www.peterlang.com](http://www.peterlang.com)