

LA ESTÉTICA DE LO IMPOSIBLE: EXHUMACIÓN, IDENTIDAD Y DESBORDE EN LA NOVELA COLOMBIANA¹

The Aesthetics of the Impossible: Exhumation, Identity and Overflow in Colombian Novels

ORFA KELITA VANEGAS
UNIVERSIDAD DEL TOLIMA (COLOMBIA)
OKVANEGASV@UT.EDU.CO
ORCID: 0000-0002-3455-6563

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.868>
vol. 26 | junio 2022 | 115 - 127

Recibido: 14/03/2022 | Aceptado: 19/05/2022

Resumen

Este artículo estudia las estrategias de escritura de un corpus de narrativas colombianas recientes, interesadas en recuperar la realidad intangible ocasionada por la guerra. Es evidente que la infelicidad política sigue siendo un tema de interés para las letras del país, situación que reclama a los escritores y escritoras la innovación del lenguaje poético al momento de nombrar el horror. Recurrir a la creación de un espacio intersticial donde confluye lo real e irreal, lo corpóreo intangible y tangible, la identidad propia y la identidad múltiple, dice de un interés en recuperar a los muertos y los desaparecidos a fin de nombrar con ellos la experiencia traumática del conflicto armado. Consideramos que las novelas en cuestión proponen una “estética de lo imposible”, capaz de permear los límites de lo evidente y lo palpable, para descubrir umbrales etéreos donde habita la verdad agónica de una sociedad marcada por décadas de infortunio político.

¹ Artículo derivado del proyecto de investigación “Tramas emocionales y sociedad percibida en la narrativa colombiana reciente” (código 30120), adscrito al grupo de investigación Estudios Interdisciplinarios en Literatura, Arte y Cultura (EILAC), de la Universidad del Tolima, Colombia.

Palabras clave

novela colombiana, límite, violencia política, desaparecidos, poética agónica

Abstract

This article studies the writing strategies of a corpus of recent Colombian novels, interested in recovering the intangible reality caused by the war between national armies of different kinds —legal, paralegal and illegal—. It is evident that political unhappiness continues to be a topic of interest for the country's literature, a situation that demands from writers the innovation of poetic language at the moment of naming the horror. Resorting to the creation of an interstitial space where the real and the unreal, the tangible and the intangible corporeal, the self-identity and the multiple identity converge, speaks of a literary imagination interested in recovering the dead and the disappeared, to name with them the traumatic experience of war. We consider that the narrative corpus in question proposes an “aesthetics of the impossible”, capable of going beyond the limits of the evident and the palpable, to enter ethereal places and discover the agonizing truth of a society marked by decades of political misfortune dwells.

Keywords

Colombian Novel, Limit, Political Violence, Disappeared, Agonic Poetics

1. “Nuestra tradición es el desamparo”

La frase que sirve de subtítulo a este apartado fue escrita por Reinaldo Arenas (1991) a propósito del legado emocional de las generaciones cubanas de su época. En esta ocasión, la cita sugiere el recorrido temático que nos proponemos. Quizás, una de las emociones que hermana a las sociedades latinoamericanas sea el desamparo, cada nueva generación actualiza un sentimiento de tribulación ante una realidad que no satisface el sentido de pertenencia ni de identidad. Preguntarse por el clima afectivo que la narrativa incorpora es develar el acontecer político atravesado de feroces luchas por el poder. En el caso colombiano, la novela es portadora de un mundo íntimo traumático y de las consecuencias materiales dejadas por el caos nacional. Se reconoce, inclusive, que la narrativa del país alcanza su independencia estética de los márgenes europeos cuando enfoca la violencia política como motivo poético. En efecto, a partir de los sucesos desencadenados a razón del asesinato del caudillo Jorge Eliécer Gaitán, la violencia comienza a ser tematizada como tal, se convierte en objeto de fabulación y de estudio que domina hasta nuestros días los imaginarios estéticos. Para María Helena Rueda, con las llamadas “novelas de la Violencia”,² la sociedad colombiana empieza a razonar el drama que trae consigo los enfrentamientos políticos (2011: 28). Esta novelística, de hecho, abre una mirada sobre los afectos heredados, los odios y resentimientos que han marcado a generaciones completas. No solo los efectos tangibles son motivo de preocupación de los escritores, también, y cada vez con mayor proporción, las secuelas intangibles, lo afectivo traumático derivado de décadas de sufrimiento y pérdida.

La revisión de la narrativa colombiana deja en claro el interés por la historia política nacional; cada momento de lo literario realiza “vistas de pasado”³ con la finalidad de ordenar y comprender no solo el desafuero político actual sino también el que se ha heredado. La novelística reciente desanda los entresijos del pasado familiar y de la nación para explicar lo que se “es” hoy como sujeto individual y social. En este marco surgen nuevas propuestas preocupadas por la realidad no siempre visible que la violencia lega, a la vez que toman proporción y protagonismo lo emocional y el mundo ominoso habitado por los muertos, y con esto la dislocación de los límites entre la vida y la muerte, lo íntimo y lo público, el “sí mismo” y el “yo otro”. A continuación, en un primer momento, se ubica el corpus de narrativas de estudio⁴ en el campo de la novela colombiana interesada por las consecuencias nefastas de la vida política. Resulta necesario presentar un panorama representativo de las propuestas de escritura más sugerentes en el tratamiento de las causas y consecuencias de las violencias, para, desde allí, dimensionar la novedad de las apuestas estéticas de las obras en cuestión. No sobra enfatizar en la importancia de seguir reflexionando sobre la violencia política en el campo de los estudios literarios; si la narrativa sigue interesada en indagarla, es vital revisar las transformaciones que se generan en torno a dicho flagelo. Sin duda, los imaginarios sociales de hoy no son los mismos de la década del setenta cuando se razona, por ejemplo, sobre el terror como práctica inherente a la construcción de país. En todo caso, el concepto de violencia como categoría semántica debe someterse a constante discusión; y, si bien los estudios literarios no tienen como objeto central de investigación tal fenómeno, sí reclaman una base epistémica sólida cuando se ocupan de estudiar la estética literaria que lo incorpora. En un segundo momento, a partir de

² Los estudios sobre la violencia política colombiana reconocen como la “Violencia”, con mayúscula, al periodo de confrontación armada bipartidista, entre conservadores y liberales, desatado después del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948. Los hechos sangrientos desencadenados en la capital del país a raíz de este asesinato se conocen como el Bogotazo.

³ Sintagma utilizado por Benveniste para explicar la relación entre lengua y tiempo. Para el pensador el tiempo de la lengua es el presente, por tanto, cuando se construye discurso es el presente el tiempo que lo determina. La evocación y la proyección (el pasado y el futuro) son construcciones de tiempos a partir del presente narrado. La novela, en este orden, al revisar el pasado de la nación propone una memoria literaria bajo el foco interpretativo del presente, con la intención de entender lo que nos constituye como sujetos individuales y sociales (1971: 78).

⁴ Las narrativas que componen el corpus de estudio son: *Los ejércitos* (2007) de Evelio Rosero, *La invención del pasado* (2016) de Miguel Torres, y *La sombra de Orión* (2021) de Pablo Montoya.

la idea de frontera (Heidegger, 1994; Szurmuk e Irwin, 2009; Moraña, 2010) revisamos la dinámica simbólica que esta adopta en la escritura. La construcción literaria de un espacio intersticial entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos dice de una literatura que transgrede los límites estético-ontológicos, para recuperar la realidad robada y dar voz y representación a los muertos y los desaparecidos. Consideramos que ante el desgaste de las estéticas canónicas, la apuesta de los escritores por la elaboración poética de un umbral etéreo, por donde transita lo posible y lo imposible, lo inasequible y lo innombrable, funda otro discurso acerca de lo que nos ha pasado como nación, a la vez que recupera lo que el poder criminal ha querido desaparecer sin dejar rastro, esto es, a nuestros muertos.

2. “En Colombia el pasado no pasa”

La expresión “en Colombia el pasado no pasa” recoge el panorama desolador de la vida nacional. El trauma de la guerra y la confrontación armada sigue hoy extendiéndose en múltiples direcciones como una especie de “hidra policéfala” imposible de contener. Pareciera que ante el propósito político de aliviar el “estado de violencia”, más bien se desboca su reproducción y extensión; una dinámica que devela la aporía del fenómeno. Los medios y las formas políticas no han contenido la violencia sino que han terminado, por el contrario, incendiando más el país. Se podría afirmar con Balibar que “no sabemos cómo salir” de la violencia, y este desconocimiento, este “no saber”, deviene, paradójicamente, en una de sus condiciones (2010: 18). La preocupación del hacer literario por ese “no saber” es, sin duda, una de las razones para seguir narrando la realidad del país; indagar en la novela el posible estado de violencia construye miradas varias que, si bien no llevan a la solución, sí produce conocimiento para la comprensión del flagelo. *La vorágine*, aparecida en 1924, es reconocida como una de las primeras publicaciones fictivas interesadas por la exploración de los problemas sociales. El notable tratamiento estético de la violencia, la reflexión que propone acerca de los mecanismos del poder y la segregación homicida que este produce, además de su consideración sobre lo que implica leer y escribir sobre la violencia, ubica este libro como un importante antecedente literario de la narrativa de la violencia sociopolítica en Colombia (Rueda, 2011: 44). Rivera apuesta por una escritura interesada en los desafueros fraticidas de quienes buscan imponerse sobre el territorio y la población. Se preocupa por abordar los horrores sufridos por los caucheros a manos de los colonizadores de la cuenca amazónica. Es una novela, a propósito, que sigue muy vigente para la crítica literaria y para los escritores, pues es quizás la primera vez que aparece en la trama ficcional del país el tópico del personaje desaparecido, del narrador intelectual con postura ética ante los proyectos de nación, además de valorar el cuidado del lenguaje cuando tematiza el horror.

Si bien *La vorágine* se publica en 1924 y revela el interés literario por la vida política del país, es solo a mediados de los cincuenta del siglo pasado que los escritores empiezan a mostrar interés por la violencia como motivo ficcional. Las investigaciones de Jaramillo, Osorio y Robledo (2000) confirman que entre 1946 y 1965 se publican por lo menos sesenta y cuatro relatos escritos sobre el Bogotazo. Hoy, vale señalar, sigue punzando la imaginación creadora: piénsese, por caso, en “La trilogía del 9 de abril” de Miguel Torres⁵ y en *La forma de las ruinas* (2015) de Juan Gabriel Vásquez. Así entonces, como Laura Restrepo (1985) señala en uno de los primeros análisis retrospectivos sobre la influencia de la Violencia en la novela, este episodio de la historia ha sido —y sigue siendo— el punto de referencia obligado de, ahora, siete decenios de narrativa. “No hay autor que no pase, directa o indirectamente, por el tema; este está siempre presente, subyacente o explícito, en cada obra” (Restrepo, 1985: 124). En 1959 García Márquez opina que todas las novelas de la Violencia publicadas hasta ese momento son “malas”. Los

⁵ La *Trilogía del 9 de abril* narra el Bogotazo: la barbarie desencadenada horas después del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán, el 9 de abril de 1948. Las novelas que la componen son *El crimen del siglo* (2006), *El incendio de abril* (2012) y *La invención del pasado* (2016).

escritores “[a]pabullados por el material de que disponían, se los tragó la tierra en la descripción de la masacre, sin permitirse una pausa que les habría servido para preguntarse si lo más importante, humana y por tanto literariamente, eran los muertos o los vivos” (García Márquez, 1959: 1). El descuido del lenguaje y el exhibicionismo de escenas macabras resultaba indicativo de la falta de atención en el tratamiento estético de la muerte y el terror. El Nobel, apoyado en la magistral narración de la peste en Camus, pide a la novela colombiana no limitarse a “poner los pelos de punta”. Lo explícito del cuerpo deshecho es “contra-estético”, no solo porque sacrifica la poética del lenguaje a una representación minuciosa y grotesca de la persona asesinada, sino también porque en el afán de representar a los muertos, son dejados de lado los supervivientes de la masacre y la realidad intangible derivada de esta.

Puntualmente, para García Márquez el vuelo literario de la novela reside en el cuidado del tema y en narrar lo intangible derivado de la masacre, desde el ángulo de quienes la sobrevivieron: “La novela no estaba en los muertos de tripas sacadas, sino en los vivos que debieron sudar hielos en su escondite, sabiendo que a cada latido del corazón corrían el riesgo de que les sacaran las tripas” (1959: 1). Este enfoque dice de un escritor que se pregunta por “cómo” representar el dolor. La conciencia del sufrimiento evade la estetización de la tragedia, busca un equilibrio entre lo ético y lo estético, esquivo la exhibición morbosa de la malignidad humana para suscitar, más bien, su reflexión y exploración moral. La violencia como objeto de representación necesita conservar su carácter excepcional, alejarse de la impresión cotidianizada y evitar el tratamiento frívolo y oportunista.

La narración ficcional del estado de violencia que sufre el país, su origen y mutación, se ofrece como campo de conocimiento. La cifra escueta y deshumanizada de muertes y desastres toma sentido y recupera su vitalidad cuando la poética del lenguaje la nutre del sufrimiento particular. La novela, entonces, brinda vías de comprensión no solo del hecho concreto sino también de las maneras como los colombianos han “aprendido a vivir” en estado de violencia. Si “la práctica de la violencia se sustenta en patrones de comportamiento asociados con un discurso que la justifica, en el seno de ese mismo discurso surgen también expresiones culturales que la cuestionan y la problematizan” (Rueda, 2011: 10). De este modo, el estudio de la novela desde el ángulo de los personajes representativos de la violencia ofrece maneras de entenderla y motiva constructos sociales que pueden visibilizar o nublar situaciones asociadas a dicho fenómeno.

Si retomamos a García Márquez, es evidente su inclinación por el tratamiento de la violencia a partir de los sobrevivientes. Los muertos no interesan a su escritura: “los pobrecitos muertos que ya no servían sino para ser enterrados no eran más que la justificación documental” (García Márquez, 1959: 1). *La mala hora* es una de las primeras novelas representativas del alcance de la violencia a partir de la sensibilidad del sobreviviente. El libro fija como figura protagonista a quien queda vivo después de la masacre, incluso, al victimario mismo. Este enfoque narrativo es quizás uno de los más transitados por las letras del país hasta bien entrada la década del noventa. Son numerosas las publicaciones con protagonistas del conflicto, muchos de ellos figuras representativas del poder: alcaldes, sacerdotes, jueces, etc. Situación similar sucede cuando se revisan las ficciones encargadas de indagar momentos precisos como el narcotráfico: los narcotraficantes, mujeres de la mafia, sicarios y corruptos ocupan un lugar central en la trama. De hecho, el protagonismo del sicario en *Rosario Tijeras*, *La virgen de los sicarios*, *El pelaito que no duró nada*, *Hijos de la nieve*, entre otros relatos, conforman lo que Abad Faciolince denomina como “narrativa sicaresca”; textos dedicados a exaltar desde una mirada romántica “tergiversada” al muchacho sicario.

La novela colombiana hasta cierto momento nos acostumbró a percibir la vida del país a partir de personajes con participación activa en los conflictos. Estos son, por supuesto, figuras expresivas de la complejidad de un mundo trágico, mas no dejan de ser proyecciones del poder y de quien entra en la confrontación por decisión propia. Es numeroso el corpus de obras, valiosas en su propuesta poética, que han tomado forma a partir de ese tipo de héroe, pero, nos atrevemos a afirmar, dicho paradigma

literario ha ido perdiendo fuerza aunque se siga actualizando.⁶ Los imaginarios contemporáneos sobre la violencia nacional reclaman a las letras del país una renovación en las estrategias ficcionales. Quienes han caído en el fuego cruzado de los diversos ejércitos o que son aludidos como daños colaterales en el discurso castrense vienen desplazando a las metáforas del poder. La figura protagónica de la narración es la víctima inerme. En oposición a la consigna de García Márquez, los muertos toman el lugar central en el escenario ficcional de reciente data, para contar lo que les pasó. Este giro estético reactualiza formas narrativas de escritores como Rulfo y su *Pedro Páramo*, Shakespeare con *Hamlet*, o Dante Alighieri cuando en *La divina comedia* desciende con sus personajes al infierno. Los muertos como protagonistas iluminan la agonía íntima de quien no hace parte activa de los revuelos políticos, sin embargo, es el blanco militar y se le desaparece sin clemencia. El cambio de pensamiento de la sociedad actual, especialmente el de las generaciones recientes, direcciona el rumbo estético que la novela viene recorriendo. Se cuestionan hoy con amplia resonancia los discursos acerca de la necesidad de la guerra y el poder militar —el proyecto “Seguridad democrática” de las últimas décadas, por ejemplo— en los procesos de construcción de nación. Las ideologías políticas revolucionarias y sus propósitos de justicia social, de igual forma, han perdido legitimidad por estar ancladas a la lucha armada y sostener vínculos criminales con el narcotráfico y demás mafias. En otras palabras, la mirada literaria de la violencia a partir del sufrimiento de personajes indefensos,⁷ encarna la discusión del alto costo humano que deja la guerra, de la pérdida de la esperanza y el vacío de futuro.

3. Lugar intersticial, espectros y narración

Una frontera no es aquello ante lo cual algo se detiene, sino, como lo habían reconocido los griegos, la frontera es aquello desde lo cual algo comienza a ser lo que es
Martin Heidegger, *Construir habitar pensar* (1971)

Referir el lugar intersticial es pensar políticamente las fronteras que lo han provocado. La existencia o presuposición de un afuera constitutivo espacial, identitario o temporal toma forma de la idea de límite, borde o frontera —vocablos del mismo campo semántico— (Moraña, 2010: 11). La frontera, en principio, conjetura lo propio, demarca una situación visible y una serie de leyes y lenguajes conocidos por quienes están dentro del espacio delimitado —material e imaginario—. No obstante, en toda delimitación converge la provocación, la transgresión y un desafío constante a su sentido (Bhabha, 1994; Szurmuk e Irwin, 2009). El espacio intersticial depende de la frontera, y la frontera, a su vez, provoca el lugar intersticial, el desborde, “lo abyecto”; son dimensiones interdependientes. Hablar de límites es señalar, entonces, lo que está por fuera de ellos, o entre ellos; lo intersticial se ubica siempre más allá de lo visible, de la norma y lo impuesto.

⁶ Dos novelas de reciente publicación que siguen ancladas a la figura activa del terrorismo político son *La cuadra*, (2016) de Gilmer Mesa y *A la sombra del presidente* (2020) de León Valencia.

⁷ Un seguimiento de los héroes que transitan el espacio literario en novelas como *Los ejércitos*, *La sombra de Orión*, *Los derrotados*, *El olvido que seremos*, *El ruido de las cosas al caer*, *Plegarias Nocturnas*, *Viaje al interior de una gota de sangre*, *Hot Sur*, *La invención del pasado*, *Historia oficial del amor*, entre otras, deja ver que las metáforas del poder han sido desplazadas por las metáforas de los vencidos al momento de indagar la realidad nacional, construir verdades alternativas y dar forma a una memoria colectiva. Un libro que vale la pena mencionar acá, aunque no se ajuste al género novela es *La mata* (2020), de Eliana Hernández y con ilustraciones de María Isabel Rueda. Es un largo y bello poema que rememora la masacre de El Salado. Las voces sumergen al lector en un ambiente desolador y de profunda angustia; a medida que se avanza en la lectura se intuye lo que sucede en el silencio o el rumor de quien cuenta lo sucedido. Notable también resulta el papel abrumador que juega la naturaleza, un elemento que toma forma en el diseño mismo del libro. En definitiva, son otras las formas estéticas que la literatura reciente adopta, para entrar al corazón de la violencia y narrar desde ahí la desazón existencial de la sociedad colombiana contemporánea.

La proporción entre el límite y lo que habita su afuera no se reduce al territorio material habitado, por supuesto, sino que abarca también el lenguaje simbólico, los imaginarios colectivos y la realidad intangible que definen lo particular de los grupos sociales. Cuando nos referimos, por caso, al fenómeno de la muerte, desde el ángulo antropológico, el ser humano trasciende el límite del “estado de naturaleza” al “estado humano” cuando da sepultura a los muertos. Para Edgar Morin, en las fronteras de la *no man’s land* “el primer testimonio fundamental, universal, de la muerte humana lo da la sepultura” (1974: 23). Dar sepultura a los muertos viene a establecer en la zona humana la inquietud por el “más allá” y a motivar prácticas rituales que buscan la preservación del muerto. El vestigio de los primeros actos y montículos funerarios si bien están sujetos a diversas interpretaciones, son representativos de cómo la humanidad de la muerte afirma al sujeto y lo prolonga en el tiempo, la muerte ritualizada se esfuerza en adaptar al mundo a quien ha quedado por fuera de él. En palabras de Morin, las primeras sepulturas son indicativas de que “el cadáver humano ha suscitado ya emociones que han adquirido carácter social en forma de prácticas funerarias, y que esta conservación del cadáver implica una prolongación de la vida” (23). Cuando las novelas en cuestión se preguntan por la muerte sistemática como instrumento de gobierno, dialogan directamente con imaginarios sociales en los que la muerte tiene una dimensión ritual representativa de campos delimitados de conocimiento y proceder humano con los muertos. Los sucesos ficcionales, en este orden, vendrían a esclarecer dos situaciones específicas de los modos como el muerto gira en “elemento” político.

La primera situación señala a los representantes del poder y la forma como aprovechan los imaginarios en torno a la muerte y el tratamiento del cadáver, para transgredirlos e imponer leyes y actos. El objetivo básico de quien se arroga el poder de matar al otro es deshumanizar al muerto, en tanto recurre a la negación de la sepultura y su reconocimiento ritual. Este proceder político ha motivado desde la antigüedad el hecho literario, por ejemplo, cuando leemos *Antígona* de Sófocles: la crueldad de la orden de Creonte de no dar sepultura a Polinices rompe una norma de humanidad. El mandatario de Tebas se comporta como un tirano cuando prohíbe honores fúnebres al muerto; orden que desborda una ley inmutable y desafía un principio fundamental de civilización. Dice Antígona lamentándose de la suerte de su hermano: “a Polinices, tristemente muerto, asegura la gente que un heraldo comunicó a nuestros conciudadanos que nadie le de sepultura ni lo llore, sino, al contrario, que lo dejen abandonado sin dedicarle una lágrima y sin enterrar ¡dulce tesoro que ha de proporcionar gran placer a los pajarracos que tengan la suerte de divisarlo y devorarlo!” (Sófocles, 2019: 527). La manipulación política de la sacralidad del cadáver expulsa su valor humano, un acto abyecto que equipara el cadáver de la persona con el de la bestia que se descompone a la intemperie y no tiene dolientes. La segunda situación ofrecida por las novelas problematiza tal tratamiento político del cuerpo. Si las estrategias del terror deshumanizan y nulifican lo humano de la víctima, la escritura gira en gesto de resistencia y funda un espacio intersticial para restituir a los muertos y los desaparecidos, les recobra su identidad, les devuelve su nombre, sus afectos y su biografía.

Los modos como los escritores significan el horror de la guerra dan forma a una zona de contacto entre los vivos y los muertos. *La sombra de Orión* de Pablo Montoya, *Los ejércitos* de Evelio Rosero y *La invención del pasado* de Miguel Torres penetran el plano de la muerte para arrebatar a los violentos las vidas usurpadas. La imposición feroz del poder se desobedece en la intención poética de ubicar un lugar donde los muertos cobren presencia concreta, narren lo que les pasó y señalen a los directos responsables de su tragedia. De manera simbólica, el espacio literario se transforma en territorio para el rito funerario. La posibilidad de la palabra ficcional de ubicarse entre la sensibilidad de los vivos y el sentir de los muertos facilita un diálogo de reconocimiento mutuo y con ello la reflexión sobre nuestra postura ante formas tan atroces del poder.

“¿Cómo delimitar a un desaparecido? Ni siquiera otorgándole la muerte es posible hacerlo” (Montoya, 2021: 304), se interpela Pedro Cadavid, un alter ego de escritor, en *La sombra de Orión*. La

novela se ocupa, entre otras cosas, de la nefasta realidad desatada durante la “Operación Orión”⁸; y para ello recurre una vez más al personaje Pedro Cadavid,⁹ quien bajo el interés de escribir una novela¹⁰ sobre ese momento funesto, se dedica a investigar lo sucedido con las víctimas. El escritor inventado de Montoya incorpora a su proyecto narrativo un sinnúmero de presencias fantasmagóricas, las “almas” de los desaparecidos, en un intento por recuperar su presencia y devolverles su estatus de persona. El capítulo “La Escombrera” (297-383) se compone de veintiséis semblanzas de desaparecidos. Las semblanzas están narradas en primera persona. Son relatos anclados a la voz de Pedro Cadavid y a través de él o con él se interconectan las voces de las víctimas. En el transcurso de la lectura seguimos muy de cerca los recorridos materiales concretos y de reflexión moral de Pedro. La técnica narrativa persigue un efecto de objetividad en la exégesis del escritor sobre su propia exploración de campo y la búsqueda empecinada de documentos y archivos: registros estatales, fotos particulares, entrevistas con familias, visita a los lugares de la muerte, fichas judiciales, etc. La escritura adopta un tono empático —además de seguir el estilo reflexivo del relato documental o de la crónica de opinión— cuando refiere las circunstancias individuales de cada desaparecido y testimonia el vacío emocional y la angustia de los familiares. Dice Pedro:

Cuando escucho a las víctimas de desaparición forzada, cuando leo las fichas de estos destinos truncos, cuando pongo los discos y casetes donde hablan sus familiares, cuando voy a los museos de memoria y frecuento sus archivos, cuando participo en los plantones y veo sus fotografías, concluyo que en ellos no hubo maldad. Que no fueron guerrilleros, ni milicianos, ni paramilitares, ni narcotraficantes, ni miembros de bandas criminales, ni policías ni soldados. Y así hayan sido sus amigos, sus allegados o sus amantes, fueron gentes humildes que cayeron en el magma de las confrontaciones. (Montoya, 2021: 306)

La cita deja ver el compromiso irrestricto del escritor —factual y ficcional— con la búsqueda de lo singular propio de cada persona desaparecida. Descubrir quién era, qué hacía y qué lugar ocupaba en su familia y círculo social lleva al lector a coincidir con la víctima, a identificarse empáticamente con la singularidad de ese devenir cotidiano y la red afectiva que lo enlaza a los otros. Los muertos perdidos son rescatados en el testimonio de la ficción. Nombrar al desaparecido con todo lo que este “es”, ciertamente, contrapone la capacidad de singularización de la palabra literaria a lo abstracto de los informes oficiales y sus porcentajes de listas monótonas de muertes indiferenciadas. En la posibilidad de la palabra encarnar, dar voz y cuerpo a cada muerto rastreado, se recupera la identidad, el nombre y la realidad de quien narra. Tulio Andrés Acevedo, Ofelia María Cifuentes, Armando Morales López, el Zarco, Machuca, Juan Raúl, Piquiña y todos los desaparecidos nombrados en el capítulo “La escombrera” “son” en cuanto pueden narrarse a sí mismos en la novela que Pedro está escribiendo. Acá, se recurre a los nombres, a los gestos individuales y marcas de pertenencia —cicatrices, lunares, tatuajes— como expresión posible para

⁸ La Operación Orión fue un operativo militar presidido por el gobierno de Álvaro Uribe Vélez bajo el proyecto de gobierno “Seguridad democrática”. Se desarrolló entre el 16 y el 17 de octubre de 2002 en la Comuna 13 de Medellín con el propósito de exterminar la presencia de las Milicias Urbanas de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FARC), del Ejército de Liberación Nacional (ELN) y de los Comandos Armados del Pueblo (CAP). Bajo la declaratoria de Estado de Excepción la fuerza pública asociada con grupos paramilitares irrumpió en la Comuna y dejó un saldo importante de heridos civiles, más de 15 homicidios cometidos por la fuerza pública, 12 personas torturadas, 92 desapariciones forzadas y 370 detenciones arbitrarias, según la Corporación Jurídica Libertad. La Escombrera, un terreno de casi tres hectáreas para el desecho de escombros de construcción, fue el lugar utilizado por los actores materiales de la operación Orión para ocultar los cuerpos de las víctimas. Para mayor información de este hecho remitirse al informe *La buella invisible de la guerra. Desplazamiento forzado en la Comuna 13*, del Grupo de Memoria Histórica.

⁹ Pedro Cadavid es personaje eje en *Los derrotados* (2012), *La escuela de Música* (2018) y *La sombra de Orión* (2021); asimismo, por inferencia lo reconocemos en el tono discursivo y alusión a experiencias comunes —viajes, publicaciones, ocupación— en *Tríptico de la infamia* (2014), *Cuaderno de París* (2016), entre otros relatos.

¹⁰ En *La sombra de Orión* la metafiction adquiere un rasgo sofisticado cuando constatamos que el libro que estamos leyendo es el mismo libro que Pedro está escribiendo. La técnica del *mise en abyme aporistique* o *paradoxal*, esto es, la obra que se nombra a sí misma en su propio desarrollo narrativo, la auto-inclusión narrativa (Dällenbach, 2007), se aprovecha en la escritura para explorar la identidad del narrador y sus múltiples transformaciones. Este tema lo trabajamos con mayor detenimiento en otro texto.

devolver lo material-corporal y su respectiva dimensión moral a los desaparecidos. Nombrar un cuerpo perdido, un NN, restaura inmediatamente su estatus humano. Hacer visible lo impalpable y lo orgánico del cuerpo al que se le desconoce su paradero pasa por el nombre.

De cierta manera, y paradójicamente, lo inmaterial de la identidad nominal recupera lo material del “ser” que define. “Todo pasa por el nombre propio” (Colonna, 1989: 47), al enigma identitario lo recubre el nombre personal, de hecho, este “contiene todo el laberinto de la novela familiar”, recuerda Colonna cuando cita a Macé (1989: 47). El nombre afirma el grado superior ontológico, vale decir, se “es” en cuanto se posee un nombre. En *La sombra de Orión* un desaparecido le dice a Pedro: “Pero sé que me llamo Tulio Andrés Acevedo” (319), y le hace saber, asimismo, que no es fácil hablar de su condición ni decir quién es, ni saber dónde está. Pero como aún recuerda su nombre puede ubicarse en un tiempo pasado, en un lugar y círculo familiar. De hecho, desde la imposibilidad misma de la enunciación —Tulio habla desde las entrañas de la tierra, está bajo las piedras y los desechos (319-320)—, y reconociendo incluso su condición de NN para quienes arriba siguen vivos, el vigor de su presencia lo adhiere a su grafía nominal. La zona intersticial toma consistencia a partir de la interpelación que Tulio le hace a Pedro. El espectro recobra vitalidad en el plano literario cuando Pedro le da la palabra, escucha su relato y deja a la narración construirse a partir de la reflexión íntima que ese desaparecido le confiesa.

Uno de los propósitos eje de la narrativa de Montoya es la redención de las víctimas dejadas por la desdicha política. Si bien *La sombra de Orión* se centra en los desaparecidos, novelas como *Los derrotados*, *Tríptico de la infamia*, *La escuela de música*, *Lejos de Roma*, además de varios de sus poemas en prosa y cuentos, iluminan en sus tramas a quienes padecen todo tipo de vejámenes o caen bajo el peso del terror. A propósito, hay un bello pasaje en *Tríptico de la infamia* (Montoya, 2016) donde el pintor, François Dubois, en medio de su desesperanza y tristeza, duda de la capacidad del arte para traducir estéticamente el horror; sin embargo, queremos enfatizar, Dubois pinta el cuadro que se propone: “La masacre de San Bartolomé”. La novela deja en claro con esta decisión que el arte es el medio que hace posible una expresión humana, empática, del sufrimiento del otro. El artista expresa: “Lo que habría que preguntarse ahora es qué hacer con esos fantasmas insepultos. ¿Cómo introducirlos en la pintura que debo ejecutar? ¿De qué manera lograr que con unos cuantos rasgos se exprese la dimensión de un mundo despiadado? ¿Cómo unir en los ojos de quien mira dos fenómenos diferentes pero que deben complementarse?, pues sé que jamás es lo mismo una masacre que su representación” (Montoya, 2016: 185).

La inquietud por el tratamiento estético del dolor y los muertos se infiere también en *Los ejércitos* (2006). “¿No habrá ningún peligro en parodiar a un muerto?” es el epígrafe que da inicio a la trama de Evelio Rosero. Obsérvese que la cita a Molière sugiere que la representación de los muertos en la trama literaria estaría “a cargo” de los vivos. Se trata de una parodia de la muerte, es decir, la creación de una realidad contigua a partir de una realidad previa, donde, generalmente, la realidad nueva se carga de sentidos inversos al original. En su acepción tradicional, como recuerdan Agamben (2005), la parodia remite al sentido de transposición de lo serio a lo irónico, lo cómico o grotesco (47-50), y en el caso de *Los ejércitos* tal alteración tendría que ver con la experiencia abyecta de la muerte. Es la inversión extrema de la existencia paradisiaca en exterminio horrendo. Es la muerte misma por fuera de su propio estado, expulsada de su sentido humano cuando los habitantes de San José son ejecutados como animales de matadero. Y, en el relato de esta realidad terrible, parodiar es también seguir el recorrido de la voz vicaria del personaje narrador que vive como propio el estertor de la muerte del otro.

Uno de los intereses de la crítica literaria en torno a la novela de Rosero ha sido la habilidad de la escritura para dar representación a lo inefable, es decir, al dolor, el horror y el vértigo de quien sabe que se está muriendo (Moraña, 2010; Padilla Chasing, 2012; Vanegas, 2016). Ciertamente, el lector se confronta con una narración capaz de dar espesor a lo intangible y contar lo que se niega a la articulación del verbo. El dolor y el sufrimiento extremo son las emociones trágicas que atraviesan gran parte de la trama, brotan como signo ominoso de la tortura y la desaparición de los cuerpos de los habitantes de San

José. En el relato, a partir de cierto momento, los personajes son solo cuerpos dolientes; el gemido y el llanto se levantan como una presencia, tangible y persistente, que testifica la anulación del sí mismo y la total ruptura de cualquier esperanza. Una de las apuestas de la escritura es la potencia que toma el efecto emocional generado del acto atroz; si bien se nombra el hecho concreto de cortar un rostro, desmembrar dedos y orejas o arrancar una cabeza, la palabra da centralidad a las emociones pánicas generadas de estos sucesos.¹¹ Para la figuración del cuadro extremo de horror, como es la decapitación de Oye, un alarido invasivo se instala como ambiente agónico en el espacio literario, al llevar al protagonista, Ismael Pasos, a la impotencia absoluta y al hundimiento de su yo horrorizado en una oquedad pavorosa:

Busqué la esquina donde Oye se paraba eternamente a vender sus empanadas. Escuché el grito. Volvió el escalofrío porque otra vez me pareció que brotaba de todos los sitios, de todas las cosas, incluso de adentro de mí mismo. “Entonces es posible que esté imaginando el grito” dije en voz alta, y oí mi propia voz como si fuera de otro, es tu locura, Ismael, dije, y el viento siguió al grito, un viento frío, distinto, y la esquina de Oye apareció sin buscarla, en mi camino. No lo vi a él: solo la estufa rodante, ante mí, pero el grito se escuchó de nuevo, “Entonces no me imagino el grito”, pensé, “el que grita tiene que encontrarse en algún sitio.” Otro grito, mayor aún, se dejó oír, dentro de la esquina, y se multiplicaba con fuerza ascendente, era un redoble de voz, afilado, que me obligó a taparme los oídos. Vi que la estufa rodante se cubría velozmente de una costra de arena rojiza, una miríada de hormigas que zigzagueaban aquí y allá, y, en la paila, como si antes de verla ya la presintiera, medio hundida en el aceite frío y negro, como petrificada, la cabeza de Oye: en mitad de la frente una cucaracha apareció, brillante, como apareció otra vez, el grito: la locura tiene que ser eso, pensaba, huyendo, saber que en realidad el grito no se escucha, pero se escucha por dentro, real, real; hui del grito, físico, patente, y lo seguí escuchando tendido al fin en mi casa, en mi cama, bocarriba, la almohada en mi cara, cubriendo mi nariz y mis oídos como si pretendiera asfixiarme para no oír más. (Rosero, 2010: 199-200)

Necesitamos la transcripción del pasaje completo porque nos interesa la ilación y continuidad de varios aspectos. El grito irrumpe en el espacio narrativo hasta destrozar la diferencia entre dentro y fuera, perturba el acontecer exterior y la vivencia interior, a la vez que se desborda como un padecimiento insoportable que reduce al personaje a un cuerpo deseante de la muerte. El grito de Oye es único y múltiple, es símbolo integral de los tormentos sufridos por los habitantes de San José; condensa el horror no solo del decapitado ante su propio asesinato, sino también la agitación emocional del poblado desde la llegada de los ejércitos. La anticipación del horror de lo “inmirable”¹² se augura en el grito que acosa a Ismael. Fenómeno siniestro que el lector logra percibir a partir del delirio del viejo profesor. La escena previene sobre el horror de mirar la cabeza arrancada, aunque luego nos confronte con ella: “como si antes de verla ya la presintiera, medio hundida en el aceite frío y negro, como petrificada, la cabeza de Oye”. De esta manera, si el inicio del relato muestra a un personaje *voyeur*, fascinado ante la visualidad sensual que le ofrece el cuerpo femenino, los acontecimientos finales dicen de una mirada deseante invertida. Después de la acumulación de estremecimientos ante escenas macabras, el protagonista, en efecto, sigue siendo un ojo vidente y lúcido, mas su mirada ha perdido el principio deseante. La obligación de ver lo horroroso es la parodia del *voyeur*.

El desborde convulso del sí mismo se produce cuando la mirada voluptuosa se envilece ante la visión de la cabeza desmembrada. A diferencia del acto de ver voluntario que busca el cuerpo deseado como placentera proyección de la vida y los sentidos, la obligación de mirar y escuchar el horror abandona al héroe a la desesperación y la avidez de una muerte pronta. Empero, en este cuadro de desesperanza, la novela, paradójicamente, abre un espacio de redención de los muertos. En el momento de pasar de mirar la cabeza decapitada a sufrir el horror que esta provoca, Ismael, como figura vicaria, da voz y

¹¹ El miedo, el horror y el terror como emociones pánicas son manifestación del clima emocional de la sociedad colombiana. Este tema lo trabajamos en un corpus de novelas colombianas recientes (Vanegas, 2020).

¹² Lo “inmirable” de una escena de horror es aquello que por la repugnancia y pavor que produce rechaza la mirada, mas, a su vez, suscita en el espectador el deseo de mirar (Cavarero, 2009: 37).

representación a la persona ultimada. El dolor de Oye adopta la forma del grito que inunda el mundo interior del personaje narrador. Un grito punzante que nos recuerda el sufrimiento de un ser humano asesinado de manera cruel. El grito recuerda quién fue Oye. Así entonces, ante la imposibilidad narrativa¹³ del decapitado, Ismael se construye como umbral en el que reconocemos la presencia de Oye y los muertos de San José. Ciertamente, el discurso delirante articula de manera inteligible el sufrimiento de los otros. El dolor toma forma en la enajenación acústica que hunde a Ismael en el vacío de sí mismo. De observar y narrar la agonía de la víctima, Ismael pasa a ser víctima y observado. La agonía que contempla el héroe se convierte en su propia agonía. La decapitación de Oye es su propia decapitación.

De su parte, *La invención del pasado* (2016) de Miguel Torres se interesa por los muertos desaparecidos durante los años siniestros posteriores al Bogotazo y la Violencia: los sesenta y setenta. Una vez más, el interés de la escritura enfoca la vista al pasado de la nación para narrarlo con otra perspectiva. Son ahora los ciudadanos de aquel momento quienes van dando forma a la trama a partir de sus experiencias y razonamientos del momento político que los constriñe. Las figuras políticas o el caudillo asesinado poco interesan; toman relevancia más bien los efectos traumáticos intangibles de aquella violencia; el presente ficcional los actualiza a partir de las peripecias de quien vive indefenso frente al embate de la guerra. Recuérdese que *La invención del pasado* es la última publicación de la trilogía sobre el Bogotazo. En esta novela aparece de nuevo Ana Barbusse, la protagonista de *El incendio de abril*, con el propósito de reconocer a partir de su historia amorosa-personal las vicisitudes de una serie de personajes y su confrontación con el momento histórico del que el libro se ocupa.

El epicentro temático de la desaparición se ubica entonces en la memoria dolorosa de Ana. Desde los acontecimientos narrados en *El incendio de abril* (2012) nos enteramos de que ella ha perdido a su esposo el 9 de abril de 1948: fecha fatídica a causa del terror desencadenado a razón del asesinato de Gaitán. Por las calles incendiadas y en medio de los escombros, Ana deambula en búsqueda de Francisco, un pintor, quien había salido a entregar un cuadro a uno de sus clientes y desde tal instante se desconoce su rumbo. Esta historia se retoma en *La invención del pasado*, y la figura del esposo desaparecido se unirá a otra serie de relatos de mujeres y hombres que van siendo desaparecidos por el orden gubernativo armado. Si bien reconocemos en la novela dos estrategias para representar y devolver la humanidad a los muertos desconocidos en su paradero, por las condiciones de espacio de este artículo nos vamos a centrar solo en una de ellas.

Una de las tácticas narrativas¹⁴ consiste en inventar un “espacio espectral” íntimo en la casa que Ana habita. La buhardilla-taller de Francisco deviene en pasaje donde confluyen en verosímil paradoja la vida y la muerte. Las visitas fantasmagóricas, pero felices y afectivas, de Francisco a su mujer se perciben como reales, lo imposible se hace posible en los episodios dedicados a estos encuentros. A partir de la mirada (in)discreta de Henry, de los fisgoneos sensuales a su madre Ana, el lector se entera del universo secreto e imaginario de ella en torno al esposo perdido. Convertir el espacio personal de Francisco en pasaje espectral que acerca a los amantes es recurso poético renovador de las formas habituales de la narración de la violencia en la novela colombiana. Torres aventura un movimiento hacia lo “fantasioso-

¹³ La idea de la imposibilidad narrativa viene de la categoría: “narrador imposible” de Agamben (2000: 143-180), entendida como la voz que corresponde a un testigo imposible y no al testigo real. Esto porque quien ha vivido circunstancias extremas de violencia y terror está muerto o ha retornado mudo. Así entonces, el testigo imposible habla sobre un hecho imposible de decir: el dolor supremo o la muerte, de ahí lo figurativo de su presencia y lenguaje. En el caso de la novela de Rosero, Ismael es un testigo imposible por cuanto no sufre la decapitación, pero la siente con la fuerza de lo real en el grito que lo avasalla.

¹⁴ La otra estrategia que inferimos en la novela para recuperar a los muertos y los desaparecidos se sostiene en la intercalación del lenguaje visual. Henry, hijo adoptivo de Ana, recibe el legado de Francisco y deviene pintor. Motivado por el vacío y el silencio triste que lo habita a causa de la desaparición de su joven esposa, Henry se propone rastrear a los desaparecidos que ha ido dejando la persecución de la policía; visita a los familiares, se entrevista con ellos y va compilando una serie de fotos de los seres queridos: hijas, madres, padres, hermanos, para concretar un proyecto artístico.

metafísico” al hacer un esguince a la representación netamente realista que ha caracterizado la estética de la violencia.

Con extrema cautela se fue acercando [...] Al levantar la mirada vio el transparente encaje del humo flotando perezosamente sobre la cúspide de las escaleras. Y desde más allá, como surgiendo de las entrañas del silencio, le llegó el tintineo del chocar de dos copas, una risa breve, festiva, la de Ana, y luego su voz hablando en aplacados susurros [...] Parecía estar hablando con alguien muy próximo a ella, y por momentos su voz languidecía, como si estuviera escuchando a su interlocutor, pero Henry no oía otra voz. (Torres, 2016:136)

La escritura apuesta por la inclusión de lo irreal fantasmático; el espectro del desaparecido regresa a habitar su espacio íntimo, mas se evita acá cualquier sentido ominoso del hecho. Mas bien, el tratamiento sensitivo en el que la risa, el tintinear de las copas, la música y los susurros de una conversación cómplice generan un ambiente dichoso que, aunque envuelto en un halo de misterio, no opaca la alegría de Ana ante el recobro de Francisco. El imaginario espectral propuesto por Torres, ubicado en un lugar íntimo, gira en topos afectivo y vivifica la memoria del ser amado. Ana se niega a olvidar a Francisco, le sabe muerto, es consciente de su desaparición, sin embargo, en un gesto ético y profundamente amoroso, lo reinventa y lleva consigo en las citas de la buhardilla. Esta mujer, además, entrega sus cartas personales y una serie de manuscritos a quien narra la novela, dato que se conoce en el prólogo y epílogo. Por lo tanto, la tenencia de los manuscritos secretos, por parte de quien cuenta, desencadena la trama que, como metáfora de la recordación, redime a quienes han sido blanco del terror criminal a manos del Estado. La novela con sus juegos retóricos da vuelo literario al tema central, además de tejer el entramado de la memoria plural política, a partir de la verdad personal de Ana Barbusse.

4. Conclusiones

Consideramos que ante el desgaste de los lenguajes paradigmáticos para representar la violencia, los escritores arriesgan otras estrategias literarias, en que lo “irreal” y lo “real”, el “límite” y el “desborde”, la “identidad singular” y la “identidad múltiple”, se amalgaman de renovada manera para lograr penetrar la realidad ominosa a partir del sufrimiento de quienes lo padecen. Es evidente la preocupación de los escritores por el “estar” de las víctimas: son estas las que vienen ahora a tomar visibilidad en el espacio literario y con ellas los imaginarios contemporáneos en torno a la confrontación del discurso bélico y su insistencia en la necesidad de la violencia para la constitución de país. Recuperar a los muertos y los desaparecidos en el plano ficcional denuncia también el alto costo humano que deja la guerra, la injusticia a la que está sometida gran parte de la sociedad colombiana y la malignidad del poder cuando la muerte criminal se convierte en instrumento de deshumanización y emblema del miedo para imponer la ley propia. La narración de la experiencia cruel del poder sobre los cuerpos de las víctimas da forma a una “estética de lo imposible”, en el sentido que el lenguaje desarticulado producido sobre los cuerpos por el acto de violencia —el grito, el silencio, la desaparición, la muerte misma— cobra espesor y realidad en las apuestas de escritura. Finalmente, el tratamiento poético de la muerte nutre de sensibilidad moral la reflexión sobre los estragos de la violencia y, junto a esto, genera también en el lector la pregunta sobre la postura propia ante los imaginarios cotidianos que tienden a normalizar la crueldad en el mundo.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2000), *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Antonio Gimeno Cuspinera (trads.). Valencia, Pre-textos.
- AGAMBEN, Giorgio (2005), *Profanaciones*. Flavia Costa y Edgardo Castro (trads.). Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- ARENAS, Reinaldo (1990), *Meditaciones de Saint-Nazaire*. Paris, Meet.
- BALIBAR, Étienne (2010), *Violence et civilité. Wellek Library Lectures et autres essais de philosophie politique*. Paris, Galilée.
- CAVARERO, Adriana (2009), *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Saleta de Salvador Agra (trad.). Barcelona, Anthropos.
- COLONNA, Vincent (1989), “L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature”. Tesis para optar al grado de doctor. École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977), *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil.
- ESQUILO, Sófocles, Eurípides (2019) *Obras completas*. José Alsina, José Vara Donado, Juan Antonio López Férrez y Juan Miguel Labiano (trads.). Madrid, Cátedra.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1959), “Dos o tres cosas sobre ‘La novela de la violencia’”, en *La Calle*, año 2, n.º 103, pp.12-13.
- HEIDEGGER, Martin (1994)m *Construir habitar pensar. Conferencias y artículos*. Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 133-134.
- PADILLA CHASING, Iván Vicente (2012), “‘Los ejércitos’: Novela del miedo, la incertidumbre y la desesperanza”, en *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 14, n.º 1. pp. 121-158.
- MONTOYA, Pablo (2012), *Los derrotados*. Medellín, Sílabo.
- MONTOYA, Pablo (2021), *La sombra de Orión*. Bogotá: Penguin Random House.
- MORAÑA, Mabel (2010), *La escritura del límite*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert.
- MORIN, Edgar (1974), *El hombre y la muerte*. Trad. Abraham Vélez de Cea (trad.). Barcelona, Kairós.
- PADILLA CHASING, Iván Vicente (2012), “‘Los ejércitos’: novela del miedo, la incertidumbre y la desesperanza”, en *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, n.º 1, pp. 121-158.
- RIVERA, José Eustasio (2015), *La Vorágine*. Madrid, Drácena.
- RESTREPO, Laura (1985), “Niveles de realidad en la literatura de la violencia colombiana”, en Cárdenas, Martha (ed.), *Once ensayos sobre la Violencia*. Bogotá, CEREC y Centro Gaitán, pp. 117-169.
- ROSETO, Evelio (2006), *Los ejércitos*. Barcelona, Tusquets.
- RUEDA, María Elena (2011), *La violencia y sus huellas. Una mirada desde la narrativa colombiana*. Madrid y Frankfurt, Iberoamericana y Vervuert.
- TORRES, Miguel (2016), *La invención del pasado*. Bogotá, Tusquets.
- SZURMUK, Mónica e Irwin Robert Mckee (coords.) (2009), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Ciudad de México, Siglo XX.
- VANEGAS, Orfa Kelita (2016), “Simbolismo de la decapitación en Los ejércitos de Evelio Rosero y Los derrotados de Pablo Montoya”, en *Revista Estudios de Literatura Colombiana*, n.º 38, pp. 39-55.
- VANEGAS, Orfa Kelita (2020), *Imaginarios políticos del miedo en la narrativa colombiana reciente*. Ibagué, Sello editorial Universidad del Tolima.