



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Aspectos trágicos en dos novelas de Daniel Ferreira

Maira Katherin Suárez Amaya

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Literatura.
Bogotá, Colombia
2019

Aspectos trágicos en dos novelas de Daniel Ferreira

Maira Katherin Suárez Amaya

Trabajo de final de maestría presentado como requisito parcial para optar al título de:
Magister en Estudios Literarios

Directora:

Laura Victoria Almandós Mora

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Literatura.

Bogotá, Colombia

2019

Una vez más,

A Tomás Aurelio

A mis padres y a mi hermana Eliana

Resumen

Esta investigación se centra en dos novelas colombianas tituladas *Viaje al interior de una gota de sangre* y *Rebelión de los oficios inútiles* de Daniel Ferreira, publicadas en el 2011 y el 2014, respectivamente. En las páginas que siguen, esta tesis analiza las relaciones que existen entre las novelas ya mencionadas y la tragedia griega del siglo V. a.C. En primer lugar, aquí se señala que la representación que hace el autor de la realidad colombiana puede ser calificada como ‘trágica’, la cual está enmarcada en el contexto del conflicto armado, en el sentido de una experiencia de dolor colectivo, que es traumática, y en la que la sociedad se siente acechada por el sino de su propia desgracia. En segundo lugar, se destacan una serie de temas que vinculan la experiencia desestructurante de la violencia, representada trágicamente por Ferreira, con la tragedia ática. Los términos de esta comparación son: primero, el rebelde contra el tirano; segundo, la retaliación y la imposibilidad de romper con los ciclos de violencia; tercero, el destino trágico en que los sujetos presienten el fin; cuarto, la muerte como condición trágica; y, finalmente, el duelo y el lamento. En tercer y último lugar, es de interés en este trabajo de grado resaltar que en ambos universos literarios existen diferentes personajes que sobreviven a la catástrofe y que funcionan como narradores-testigo, y; adicionalmente, se destaca que, son narradores comprometidos en el relato que construyen sobre el dolor de los otros. De esta manera, en este texto se construye una red de textos que, a pesar de distanciarse por su lengua, cultura, época, etc. habitan en un mismo universo literario.

Palabras clave: tragedia, tragedia griega, novela contemporánea, conflicto armado, Colombia.

Abstract

This investigation is centered around two Colombian novels titled *Viaje al interior de una gota de sangre* and *Rebelión de los oficios inútiles* by Daniel Ferreira, published in 2011 and 2014 respectively. In the next pages, this thesis analyzes the relationship that exists between these novels and the Greek tragedy from V. b.C. Firstly, it is pointed out that the author represents a reality that could be "tragic", a reality which is surrounded by a context in armed conflict, that is traumatic, and in which society feels attacked by the luck of its own disgrace. Secondly, a series of subjects are highlighted that link the destructing violence, represented tragically by Ferreira, with the Attic tragedy. Among the subjects analyzed there is: firstly, rebel versus tyrant, secondly, the retaliation and the impossibility of breaking the circles of violence; thirdly, the tragic destiny in which the subjects forebode the end and finally, grief and mourning. Third and lastly, this work is interested in highlighting that in both literary universes there exist different characters that survive catastrophe and that provide the narrator-witness point of view, and; additionally, it is highlighted that, they are narrators that are committed to the account over the others' pain. In this way, a net of texts is built in this text that, despite being distanced by their language, culture, era, etc. they inhabit the same literary universe.

Keyword: tragedy, Greek tragedy, contemporary novel, armed conflict, Colombia.

Contenido

Resumen.....	VII
Introducción	1
La propuesta estética de Daniel Ferreira	5
Viaje al interior de una gota de sangre	10
Rebelión de los oficios inútiles.....	11
1. La embestida de un río desbordado: lo trágico en <i>Viaje al interior de una gota de sangre</i> y <i>Rebelión de los oficios inútiles</i>	14
1.1 La tragedia como experiencia humana	15
1.2 El drama trágico ateniense y sus herederos.....	16
1.2.1 La definición aristotélica de tragedia.....	18
1.2.2 Algunos cambios en la concepción de tragedia.....	21
1.2.3 Entre dos géneros: el drama trágico y la novela.....	23
1.3 La tragedia en la Modernidad: la tragedia en el marco de la crisis social.....	26
1.3.1 Lo trágico en la realidad colombiana	30
1.4 Consideraciones finales.....	32
2. Una constelación trágica: entre la tragedia griega y las representaciones trágicas de Daniel Ferreira	36
2.1 El rebelde contra el tirano	38
2.2 La venganza y la imposibilidad de detener los ciclos de violencia.....	43
2.3 El destino: el presentimiento del fin	48
2.4 La muerte como condición trágica	54
2.5 El duelo y el lamento: la exposición del dolor.....	56
2.5.1 Rituales funerarios griegos	58
2.5.2 El lamento en el drama trágico	60
2.5.3 El duelo y el lamento en dos obras de Daniel Ferreira.....	62

2.6 Consideraciones finales.....	66
3. El narrador- testigo: espectadores de nuestro propio naufragio.....	67
3.1 La presencia del testigo sobreviviente	69
3.1.1 Una narración limitada y restringida	71
3.2 Ir entre las olas: el espectador pierde su posición	73
3.2.1 Contemplar el sufrimiento a través de los ojos de Deyanira	75
3.2.2 Áyax a través de la percepción de Tecmesa y Odiseo.....	80
3.2.3 El ‘niño’: lector de lienzos corporales	84
3.2.4 Joaquín Borja y Ana Larrota: miradas que conjuran la catástrofe	91
3.3 Consideraciones finales.....	101
Conclusiones	103
Bibliografía	107

Introducción

A pesar de las muchas transformaciones que el mundo ha sufrido la concepción de la tragedia se mantiene, en lo esencial, idéntica, de la misma manera que llorar es hoy tan intrínseco al hombre como en todo tiempo pasado.

Soren Kierkegaard

Llegué a trazar un diálogo entre la tragedia de la antigua Grecia y *Viaje al interior* (2011) *de una gota de sangre* y *Rebelión de los oficios inútiles* (2014) de Daniel Ferreira sin haberlo planeado. Durante los últimos años siempre tuve un fuerte interés por la literatura colombiana que indagaba sobre el lenguaje del dolor en momentos de crisis política. Luego, hace un año, quizás más, volví a encontrarme con la tragedia griega. Lo hice como un ejercicio de reconciliación: no le guardaba ninguna gratitud a las primeras lecturas que hice de Sófocles, Esquilo y Eurípides. Volví a ellas sin imaginarme que la tragedia del siglo V. a.C. habría de convertirse en el conjunto de obras que más celebro y admiro, además, que serían los textos que me ayudarían a trazar el objetivo de mi trabajo final de maestría. Partí, intuitivamente, de que quizá de la tragedia griega se desprendía una moraleja útil para entender nuestra propia situación histórica. Luego, llegué a las obras de Daniel Ferreira. De estas obras advertí la presencia de un lenguaje cuidadoso para narrar momentos de profunda violencia; además, narradores que articulaban sus relatos a partir de una única necesidad: darles un lugar a voces olvidadas dentro de la historia de la violencia nacional (víctimas como niños, trabajadores de oficios considerados inútiles, integrantes de la iglesia católica, periodistas, entre otros). Aludí antes a la intuición que me guiaba, la idea de que la tragedia

griega tiene mucho que enseñarnos sobre nuestra actualidad, y encontré en Daniel Ferreira un lugar para explorar este presentimiento.

Decidí examinar esta intuición, no quería hacer un salto entre los extremos de ese puente; es decir, relacionar estos conjuntos de obras sin darme cuenta realmente de cuál era el material de construcción que tendía aquel vínculo. De este propósito inicial es interesante advertir que lo veía como una empresa casi imposible, encontraba más diferencias que similitudes entre un conjunto de obras separadas por el tiempo, la lengua, la cultura, el propósito de escritura y un largo etcétera. Sin embargo, a medida que iba a explorando cada una de las obras me permití indagar en las pocas similitudes que en un principio había encontrado. Así, por esta línea, el trabajo de grado que aquí presento se funda en la idea de que una obra literaria hace parte de una gran red de escritos que se relacionan entre sí. Bajo esta perspectiva, uno de los propósitos de este trabajo es llevar a cabo una práctica intertextual, entendida como la “relación constructora de sentido entre textos” (Camarero, *Intertextualidad*, 90). Aquí asumo mi tarea como lectora: asociar un conjunto de obras que se distancian, pero que habitan en mi universo literario. Ahora bien, debo advertir que en este trabajo no busco reconocer, simplemente, cómo la tragedia está presente en la obra contemporánea de Ferreira en los recursos textuales (citas, alusiones), en la imitación de acciones, personajes y escenarios, es claro que esta nunca ha sido la intención de Ferreira; pretendo señalar la posibilidad de que toda lectura evoca otro texto, que en *Viaje al interior de una gota de sangre* y *Rebelión de los oficios inútiles* el género dramático de la tragedia griega, desde la lectura que aquí propongo, está virtualmente presente.

Conforme a este propósito, en el capítulo “La embestida de un río desbordado: lo trágico en *Viaje al interior de una gota de sangre* y *Rebelión de los oficios inútiles*” indagaré en qué sentido podemos calificar de trágica la representación que hace Daniel Ferreira de la realidad colombiana, allí me preguntaré por lo ‘trágico’ en una representación que se acerca al dolor colectivo de una sociedad que se siente acechada por el destino de su propia desgracia y en que los sujetos se perciben vulnerables bajo el poder de los soberanos. De lo anterior se desprende la necesidad de reflexionar sobre la evolución histórica del término ‘tragedia’, he aquí que yo sostengo que el sentido de la tragedia cambia bajo la aparente envoltura de una palabra. Cabe aquí anticipar que me concentraré en cuatro momentos de la

cristalización de dicho concepto: primero, en el uso corriente del término ‘tragedia’; luego, en el origen del concepto en el drama trágico del siglo V. a. C., enseguida, en algunos cambios históricos de ‘lo trágico’ en el drama y, finalmente, en aquello que consideramos ‘trágico’ a partir de la Modernidad, cuando el término se aleja de la forma dramática y aterriza en otros terrenos relacionados con momentos de profunda crisis social. En este lugar deberé reparar en una nueva necesidad: indagar por la presencia de lo trágico en el género narrativo de la novela y así detenerme en algunos vestigios del drama trágico, más allá de su forma, en las novelas mencionadas al inicio de este párrafo.

Con el propósito de hallar los lazos entre la tragedia ática y las novelas de Ferreira, en el segundo capítulo titulado “Una constelación trágica: entre la tragedia griega y las representaciones trágicas de Daniel Ferreira”, me centraré en estudiar los temas que constituyen, desde mi perspectiva, el sentido de lo trágico —aquel que busco indagar en el primer capítulo—y que están presentes en ambos conjuntos de obras. Debo señalar que en este capítulo analizaré la manera en que estos temas no aparecen de forma idéntica, como si se tratase de una imitación, sino que en *Viaje al interior de una gota de sangre* y *Rebelión de los oficios inútiles* estos temas emergen con una serie de desplazamientos y transformaciones que responden a un momento histórico y a un propósito; a saber, la revisión histórica que hace Daniel Ferreira de momentos de profunda crisis política en la historia colombiana y la manera en que estos eventos interrumpen las cotidianidades de los individuos. De este modo, los temas que construyen una compleja relación entre ambos conjuntos de obras son: primero, el rebelde contra el tirano; segundo, la retaliación y la imposibilidad de detener los ciclos de violencia; tercero, el destino como el presentimiento de un futuro lamentable producto de la violencia; cuarto, la constante presencia de la muerte como condición trágica y; finalmente, la comunicabilidad del dolor en el duelo y el lamento.

En los capítulos ya mencionados rondaré por las abrumadoras escenas de incertidumbre, vulnerabilidad y dolor humano que pueblan el sentido de lo ‘trágico’, presente tanto en la tragedia griega como a *Viaje al interior de una gota de sangre* y *Rebelión de los oficios inútiles*. Por esta línea, buscando comprender el puente entre ambos conjuntos de obras, me inquieté por la actitud que asume el lector ante el dolor del otro o ante estas escenas de devastación de estos dos universos textuales. Sin embargo, esta pregunta puede

ser trasladada a las coordenadas de la ficción. Me explico: podemos preguntarnos qué actitud toman, no ya los lectores, sino los personajes que observan un espectáculo doloroso y, que, además, lo narran. Así, en el tercer capítulo, titulado “El narrador-testigo: espectadores de nuestro propio naufragio”, me ocuparé de analizar la manera en que ciertos personajes, testigos sobrevivientes de la catástrofe, cuentan lo ocurrido. En este lugar de exhortación, me aproximaré a aquellos caracteres que, en ambas obras, se sienten profundamente implicados en el sufrimiento que ocurre ante sus ojos, pues, perciben que el naufragio que devasta la vida de los otros también está tocando a su puerta.

Antes de comenzar este recorrido, vale la pena ubicar la propuesta estética de Daniel Ferreira, específicamente *Viaje al interior de una gota de sangre* (2011) y *Rebelión de los oficios inútiles* (2014), en la tradición literaria de Colombia. Pues, me interesa resaltar que estas obras se adhieren a una literatura que está estrechamente motivada por narrar la multiplicidad de violencias que acechan a Colombia.

La propuesta estética de Daniel Ferreira

El objeto de estudio de este trabajo de grado, a la luz de la tragedia griega, son las novelas *Viaje al interior de una gota de sangre* (2011) y *Rebelión de los oficios inútiles* (2014),¹ obras que hacen parte de la *Pentalogía (infame) de Colombia*, una serie de novelas de Daniel Ferreira que, junto a *La balada de los bandoleros baladíes* (2011) y *El año del sol negro* (2018), se adhieren a la tradición literaria que busca representar la violencia multiforme en el territorio colombiano.² Será, pues, oportuno señalar que la producción narrativa del joven autor santandereano ronda por las violencias que han sacudido Colombia por más de un siglo. Estas obras pertenecen a esa gran tradición literaria sobre el conflicto, cuya eclosión se dio con la Narrativa de La Violencia, y que, dicho sea de paso, continúa (renunciado a este nombre) ahondando en la evolución de la historia nacional; indagando en las metamorfosis y los nuevos actores del conflicto (guerrillas, paramilitarismo, narcotráfico, fuerzas armadas, sicariato, etc.). Por esta línea, como afirma Iván Padilla Chasing “no existe escritor o artista que no haya vivido directa o indirectamente los efectos de la violencia” (Padilla, *Sobre el uso de la categoría de la violencia*, 12). Y, como resultado, la violencia se ha convertido en uno de los principales objetos estético del arte colombiano en nuestro país (las artes plásticas, el teatro, la literatura, etc.), pues, “buena parte de los artistas

¹ La elección de ambas obras literarias responde a criterios estéticos y temáticos. Por un lado, decidí acercarme a obras que tuvieran una riqueza literaria, entendida como una amplia exploración por parte del autor a mecanismos narrativos, retóricos o poéticos, y, por otro lado, busqué que las obras escogidas representaran la experiencia privada y pública de la violencia en Colombia, como un estado permanente que ha vivido el país durante aproximadamente los últimos setenta años.

² En este trabajo de grado no me concentraré en *La balada de los bandoleros baladíes* ni en *El año del sol negro*. La primera novela, ganadora de Premio Latinoamericano de Primera Novela Sergio Galindo 2010, narra la historia de diferentes personajes que se encuentran abatidos en una violencia multiforme y monótona durante los años noventa en Colombia: una madre que debe cuidar a su hijo enfermo (tiene comportamientos considerados ‘anormales’) y Putamarre y Malaverga, quienes se mueven en el negocio de la violencia rural (Ferreira, “Recordar es la obligación del escritor”). Por otro lado, *El año del sol negro*, la novela más reciente del autor, tiene como contexto histórico los primeros años de la guerra de Los mil días, a finales del siglo XIX, y tiene como escenario la región de Santander. Allí, el autor cuenta la historia de un hombre que se resuelve a adherirse a las filas de la guerrilla liberal de Rosario Díaz.

colombianos han asumido la tarea de representar, interpretar, valorar y volver a interpretar no solo los hechos y la variedad de manifestaciones de violencia, sino los efectos que estos han producido en la conciencia de los colombianos” (Padilla, *Sobre el uso de la categoría de la violencia*, 13).

Dije más arriba que el origen de esta tradición literaria se dio con la Narrativa de la Violencia, aquella que nació durante el lapso tristemente célebre de la historia colombiana entre 1948 y 1958.³ Por un lado, me adhiero a que el hecho detonante de este período fue el asesinato del candidato presidencial del partido liberal Jorge Eliecer Gaitán y; por otro, la fecha en que culmina este hito coincide con la creación del Frente Nacional, acuerdo pactado entre los líderes de los partidos tradicionales, Alberto Lleras Camargo y Laureano Gómez, del partido Liberal y Conservador, respectivamente. La narrativa de la Violencia, así denominada por Cristo Figueroa en “Gramática-Violencia”, es la producción literaria que surgió durante este período, cuyo propósito era evaluar el presente de aquel espacio de tiempo.⁴ Tanto Cristo Figueroa, como Augusto Escobar e Iván Padilla Chasing coinciden en la escasa riqueza estética de esta narrativa. Entre las razones se encuentran: la excesiva proximidad de los hechos, puesto que esto inhibió la posibilidad de una disyunción emocional y llevó a que las perspectivas sobre La Violencia fueran escasas; es decir, “la literatura sigue paso a paso los hechos históricos” (Escobar, “Literatura y violencia en la línea de fuego”, 323), la estética pasa a un segundo plano en cuanto lo que debe emerger es una clara relación entre la literatura y realidad; además de esto, “se evidenció una expresa actitud de compromiso político por encima de la libertad inherente al proceso de creación artística” (Figueroa, “Gramática-violencia”, 97); por otro lado, esta literatura tenía un tinte testimonial, referencial, documental y naturalista, donde había una abundancia de descripciones de escenas de horror, masacres y formas de producir muerte, el interés por estas escenas ‘crudas’ y ‘sanguinarias’ se ve reflejado en los títulos de las obras de aquel tiempo; por ejemplo, encontramos *Ciudad enloquecida* (1951) de Pablo Rueda Arciniegas,

³ Como asegura Iván Padilla Chasing, la periodización de La Violencia es diversa: algunos historiadores la ubican entre 1948 y 1964, otros entre 1946 y 1966, otros tantos le ponen fin a este período en 1953, cuando el general Gustavo Rojas Pinilla toma el poder (Padilla, *Sobre el uso de la categoría de la violencia*, 7-8).

⁴ La periodización de la literatura de la Violencia es diversa. Por ejemplo, Bodan Piotrowsky, en su texto “La realidad nacional colombiana en su narrativa contemporánea”, divide esta categoría estética de la siguiente manera: un primer tramo va desde 1951 hasta 1954, el segundo tramo desde inicios a finales del año 1954 y finalmente de las novelas publicadas de 1958 hasta 1981 (Piotrowsky, “La realidad nacional colombiana”).

Sangre (1953) de Domingo Almova, *Las memorias del odio* (1953) de Rogerio Velásquez, *Los cuervos tienen hambre* (1954) de Carlos Esguerra Flórez, *Tierras sin Dios* (1954) de Julio Ortiz Márquez, *El Cristo de espaldas* (1952) de Eduardo Caballero Calderón, entre otros.

Como muestra Augusto Escobar en “Literatura y violencia en línea de fuego”, poco a poco la literatura comienza a alejarse de esta primera etapa; pierde los tintes de los bandos en pugna, el rojo y azul, y “los escritores se despojan de los estereotipos, del anecdotismo y superan el maniqueísmo” (Escobar, “Literatura y violencia”, 324). Como se advierte, existió una transición de “La narrativa de la Violencia” a “La narrativa sobre la violencia” este segundo momento se caracterizó por ser un intento maduro por dilucidar de manera reflexiva y consciente los acontecimientos ocurridos en el período de 1948 y 1958. Si la anterior etapa se caracterizaba por su escasa cercanía con los eventos que relataba, este nuevo momento lo hace por la distancia que toma. Como afirma Marino Troncoso, el florecimiento de esta nueva etapa literaria tuvo que ver con la creación de organismos estatales y hasta a la fundación de la primera facultad de sociología de la Universidad Nacional que surgió durante la década de los años sesenta (Troncoso, “De la novela en la violencia a la novela de La Violencia, 32). Por esta línea, Iván Padilla Chasing afirma que el segundo momento se caracteriza

(...) por la variada experimentación formal del *Boom* y del realismo mágico [que] da como resultado novelas con trasfondo histórico ubicado en lugares extratemporales (Macondo, Balandú, Tambo, la casa grande) en las que se realiza una evaluación mítico legendaria, mágica, no solo de dicha violencia sino de otras que la anteceden (Padilla, *Sobre el uso de la categoría de la violencia*, 45).

Entre las obras que aparecen durante esta nueva etapa encontramos *La mala hora* (1962) de Gabriel García Márquez, *Marea de ratas* (1960) de Arturo Echeverri Mejía, *La casa grande* (1962) de Álvaro Cepeda Samudio, *El día señalado* (1964) de Manuel Mejía Vallejo, *Cóndores no entierran todos los días* (1972) de Álvares Gardezabal, *Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón* (1975) de Albalucía Ángel, para citar solo algunos ejemplos.

Ahora bien, en Colombia, durante los años setenta y ochenta se da un auge de la literatura testimonial. Esta surge como un intento por incluir dentro de la Historia Oficial⁵ aquellas circunstancias históricas y acontecimientos tanto privados como públicos de los afectados por la guerra que han sido excluidos del relato nacional. En palabras de Cristo Figueroa, el nuevo género literario:

Desafía las fronteras, se ubica entre cruces e hibridaciones que desdibujan los límites entre la literatura y oralidad, autobiografía y demografía, autoría individual y autoría colectiva, obras canonizadas y escritura de minorías, imaginario y verosímil, lenguaje autónomo y lenguaje heterónimo. (Figueroa, “Gramática-violencia”, 104)

Algunos textos colombianos que se adhirieron al género testimonial a partir de la década de los ochenta fueron, valga como ejemplo: *Siguiendo el corte* (1989), *Trochas y fusiles* (1993) y *Ahí les dejo esos fierros* (2009) de Alfredo Molano, *No nacimos pa' semilla* (1990) de Alonso Salazar, *Razones de vida* (2000) de Vera Grabe, entre otros.⁶

Este breve recorrido histórico que acabamos de observar nos conduce a que ‘la violencia’ ya no solo se refiere al fenómeno histórico ocurrido entre 1948 y 1958; sino también a las múltiples violencias generadas por otros factores, como, por ejemplo: el sicariato, el narcotráfico, el paramilitarismo, la participación de las fuerzas armadas, entre muchas otras. Y ‘la violencia’ alude a sus numerosas formas de despertar miedo y dolor: masacres, asesinatos, desapariciones forzadas, falsos positivos, desplazamiento forzado, torturas, feminicidios, crímenes sexuales etc. Lo que esta vez me importa destacar es que estas dinámicas violentas también permean la literatura, como es el caso de obras como *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *Scorpio City* (1998) y *Satanás* (2002) de Mario Mendoza, *La caravana de Gardel* (1998) de Fernando Cruz Kronfly, *Rosario tijeras* (1999) de Jorge Franco, *Sangre ajena* (2000) de Arturo Alape, *El esquimal y la mariposa* (2005) y *Lara* (2008) de Nahúm Montt, *Rencor* (2006) de Óscar Collazos, *Los ejércitos* (2007) de Evelio Rosero y *Tanta sangre vista* (2008) de Rafael Baena, entre otros.

Pero aún tenemos que añadir, como bien lo señala Padilla, en su texto *Sobre el uso de la categoría de la violencia en el análisis y explicación de los procesos estéticos*

⁵ Entiendo por Historia Oficial la narrativa que ordena el pasado al servicio del Estado o al gobierno de turno.

⁶ Al género testimonial regresaremos, brevemente, en el tercer capítulo de este trabajo de grado.

colombianos, que a finales del siglo XX e inicios del XXI, algunos escritores han tenido la necesidad de volver a momentos de la historia colombiana “para revisar y evaluar estéticamente” (Padilla, *Sobre el uso de la categoría de la violencia*, 48), como, por ejemplo, retornar a la Guerra de los mil días, a la masacre de las bananeras, a El Bogotazo, al período de La Violencia, a la toma del Palacio de Justicia, entre otros; este es el caso de *El crimen del siglo* (2006) y *El incendio de abril* (2012) de Miguel Torres, *Abraham entre bandidos* (2010) de Tomás González, *Mañana no te presentes* (2013) de Marta Orrantía, *La Oculta* (2014) de Héctor Abad Faciolince y, bastará agregar que, también es el caso del ciclo de novelas de Daniel Ferreira, titulado *Pentalogía (infame) de Colombia*.

De esta manera reconocemos, como bien nos lo demuestra la historiografía literaria, que existe un abundante corpus que ronda los temas de la violencia en Colombia, desde aquel hecho que marcó un hito y fundó una tradición literaria, y antecede la selección de novelas de Daniel Ferreira que trabajaré en este proyecto. En otras palabras, la serie de novelas de *La pentalogía (infame) de Colombia* se adhiere a esta tradición literaria del país, afectado por más de cinco décadas por un conflicto armado interno que aún permanece irresuelto, y que se concentra en la actualidad en la dinámica de un Proceso de Paz. Antes de detenernos en las novelas ya mencionadas, bastará decir que, a mi parecer, la intención que subyace en el proyecto estético de Daniel Ferreira es entender la violencia como un elemento que se adhiere a la historia de Colombia y, en consecuencia, a la historia individual de todos sus ciudadanos. Así, en *La pentalogía (infame) de Colombia* la violencia, esta vez en minúsculas, se entiende como el estado permanente en que vive el territorio colombiano. Ya no se trata únicamente de la circunscripción temporal de La Violencia en mayúsculas, sino de una realidad procedente de diferentes actores sociales y de diversos factores, como económicos y culturales.

Será, pues, oportuno señalar que las obras del santandereano Daniel Ferreira se instalan en el campo de la literatura colombiana que busca revelar la tensión que existe entre la memoria colectiva, la memoria individual y la Historia Oficial. Así, por ejemplo, en *Viaje al interior de una gota de sangre* y *Rebelión de los oficios inútiles*, la anterior disyuntiva se ve reflejada en los distintos puntos de vista, los múltiples focos narrativos y una estructura fragmentada y digresiva que intenta reconstruir parte de la historia, aquella que pareciera

borrarse por un olvido sistemático de la memoria de los colombianos; a este tema regresaremos con más profundidad en el tercer capítulo de este proyecto de grado. Por ahora señalemos que uno de los motivos por los cuales Daniel Ferreira retrocede en el tiempo ya que:

Escrutar el pasado ha significado reconocer que sin el perdón y sin memoria una sociedad no podrá progresar. La Paz y la JEP permitirán reconocer aquello en que nos hemos convertido como nación. Desde la literatura, lo que busco es situarme en los vacíos que hay entre la historia y la realidad. Creo que ahí es donde la literatura y el arte puede ofrecer una nueva resignificación de la vida cotidiana. (Ferreira, “Las escrituras vitales”)

Luego de redondeado el proyecto estético de Daniel Ferreira me interesa centrarme en las dos novelas que trabajaremos en este trabajo de grado, dado que nos referiremos a ellas constantemente en las páginas que siguen.

Viaje al interior de una gota de sangre

Viaje al interior de una gota de sangre es la segunda novela de la *Pentalogía (infame) de Colombia*, ganadora del Premio Latinoamericano de novela Alba Narrativa 2011. Esta novela relata los sucesos ocurridos un viernes 23 de septiembre en un caserío del territorio colombiano durante la década de los ochenta. En medio del reinado popular que se realiza en la plaza central, un grupo de hombres armados, que cubren sus rostros con pasamontañas, llegan a este lugar con una lista de nombres y la orden de matar a todos los que están allí registrados. La obra narra una estremecedora masacre paramilitar haciendo énfasis en cada una de las víctimas y de los sobrevivientes, para luego hacer un impresionante registro de la vida (marcada por la violencia) de aquellos que yacen muertos en medio de la plaza o los que se encuentran reclusos en la iglesia del pueblo. En cada uno de los capítulos conocemos, poco a poco, a las adolescentes que son candidatas a reinas, al pastor Ezequiel Ojarena, al cura Bernardo, a Rafael Chacón, consumidor de drogas, a la líder Guillermina Roa Fonseca, la nadadora Irigna Delfina, al contrabandista Urbano Frías y Rubén Guevara Naranjo, al profesor Arquímedes, a los niños del árbol del cíclope y al pintor Ulises Álvarez; a través de estos ojos el autor retrata la vida de este pequeño pueblo (que bien podría ser cualquiera de aquellos que fueron aniquilados por la violencia en Colombia) antes de la funesta llegada de los encapuchados.

En esta novela, Daniel Ferreira asume una posición crítica frente a una violencia cuyo trasfondo es el abandono del Estado de un territorio colombiano. El narcotráfico, el contrabando, las guerrillas, el Ejército Nacional y el MAS (“Muerte a Secuestradores”⁷) son algunos de los actores que se toman este caserío; pugnas que, sin ser muy explicadas por el autor, desencadenan en una barbárica masacre. El autor santandereano, en rigor de abandonar una descripción de valor documental, desliza su interés en registrar la manera en que estos personajes viven el tiempo y el espacio de la guerra, dentro de las coordenadas del peligro constante y la incertidumbre por el futuro. En este sentido, Ferreira excluye el rigor historicista de revelar causas y efectos, se concentra, más bien, en la conciencia de sus personajes. Sin excepción, a medida que avanza la narración nos va mostrando cómo la violencia afecta la vida privada de cada uno de los caracteres, en palabras de Ángela Pinzón Silva, “los problemas de índole política, vinculados con temas de dinero y poder, logran adentrarse en el corazón de las cotidianidades” (Pinzón, *Literatura y contexto social*, 53); palabras más palabras menos: una violencia que acecha todos los ámbitos de la vida. En efecto, el lector percibe que sobre el destino de cada uno de estos personajes recae la pesadilla de un no futuro, no existe el mañana, en síntesis, como asegura Giulia Nuzzo, “la temporalidad novelesca se encierra claustrofómicamente entre el presente de la matanza y un pasado de densas tensiones privadas como sociales y presagios trágicos” (Nuzzo, “La ‘pentalogía (infame) de Colombia’ de Daniel Ferreira”, 147).

Rebelión de los oficios inútiles

Rebelión de los oficios inútiles (2014) difiere de *Viaje al interior de una gota de sangre* (2011) en la medida en que la primera surge de un trabajo de archivo, de una revisión exhaustiva a una serie de periódicos revolucionarios que abundaron durante los años setenta en la región de Santander; como, por ejemplo, el periódico *El Trópico*, «*el periódico rojo de San Vicente*», dirigido por el dentista Jaime Ramírez Ramírez de San Vicente de Chucurí, quien es la referencia directa para el personaje Joaquín Borja, de igual manera que el periódico ya citado funciona de referencia para el periódico *La gallina política-prensa libre*, en las coordenadas de la ficción. Este trabajo de archivo, junto a las historias que le contaron

⁷ “Muerte a Secuestradores” fue la organización paramilitar financiada por el narcotráfico que precedió a las AUC en el papel de prevenir la expansión de las guerrillas de izquierda.

a Ferreira en Santander, construyen el suceso pivote alrededor del cual gira la novela: “un movimiento social de una toma de tierras que hubo a finales de 1969 y comienzos de 1970” (Ferreira, “Tinta insumisa”) por parte de integrantes de asociaciones de sindicatos de oficios varios que pertenecían a la ANUC (Asociación Nacional de Usuarios Campesinos), cuyo origen legal se dio durante la presidencia de Carlos Lleras Restrepo. Adicionalmente, los acontecimientos, que son punto de referencia en la ficción, se encuentran inmersos en la coyuntura del fraude electoral de 1970, que instalan a Misael Pastrana Borrero en el gobierno y de donde nacen las guerrillas de la década de los setentas. Además, la narración también se ubica en el Estado de sitio que instaura una barbarie legal: el poder ejecutivo les da la facultad a las fuerzas armadas de cometer actos de represión en contra de cualquier acto de sublevación o rebelión. Con todo lo anterior, podemos observar que, en palabras de Giulia Nuzzo, *Rebelión de los oficios inútiles* “descansa sobre un verídico esqueleto documental” (Nuzzo, “La ‘pentalogía (infame) de Colombia’ de Daniel Ferreira”, 149).

Ya hemos examinado el esqueleto sobre el que se construye *Rebelión de los oficios inútiles* (2014), ahora quiero detenerme en el argumento de esta novela, ganadora del prestigioso premio Clarín de Novela en 2014. *Rebelión de los oficios inútiles* narra la invasión a un terreno baldío por parte de un grupo de trabajadores de diversos oficios durante el mes de abril de 1970. La narración se construye a partir de varios relatos que se entretajan a medida que avanza la novela: la historia de la líder de los ‘destechados’ Ana Larrota, vendedora de verduras y frutas, cuya vida está atravesada por la muerte de su hijo y el suicidio de su esposo, la historia de Simón Alemán; dueño del terreno baldío que se toman los ‘destechados’ y un famoso hacendado que debe su popularidad, primero, a su intento de construir en aquel territorio (expropiado por la familia Alemán a campesinos a principios del siglo XX) el Club Kiwanis y, segundo, por su estadía en Italia durante la posguerra, la historia del fotógrafo Giovanni Orozco y el reportero Joaquín Borja; quienes deciden hacer el cubrimiento a la invasión liderada por Ana Dolores Larrota en su periódico de denuncia social *La gallina política-prensa libre*.

He dedicado varios párrafos a resaltar que, tanto *Viaje al interior de una gota de sangre* como *Rebelión de los oficios inútiles* tienen un denominador común: se estructuran alrededor del tema de la violencia, entendida como un estado permanente en el que, por

diferentes factores, vive Colombia. Ahora bien, entretejamos estas obras de Ferreira con la tradición literaria que ya he descrito. Ambas novelas aluden a momentos históricos de Colombia (las masacres paramilitares durante los años ochenta y la represión política durante los años setenta, respectivamente) en territorios alusivos; en otras palabras, el bloguero y periodista Daniel Ferreira nunca nombra un territorio en concreto, su relato es metonímico en cuanto la región alusiva puede ser la historia de cualquier terreno colombiano. Como reconoce el autor “esto había pasado en todo el país: en Cauca, en San Onofre —Sucre—, en Bogotá, en Santander (...)” (Ferreira, “Tinta insumisa”). Adicionalmente, las novelas se abstienen de llevar la bandera de determinado partido político; Ferreira, sobre *Rebelión de los oficios inútiles*, menciona que su propósito era “hacer un lenguaje que no estuviera cargado de adjetivos políticos ni de coordenadas de la época” (Ferreira, “Tinta insumisa”), dicho objetivo, desde mi perspectiva, funciona para ambas novelas. Con todo lo anterior, he aquí como estas dos novelas se alejan de aquella primera corriente literaria cuya eclosión se dio durante La Violencia; cuyo afán era documentar. En este sentido, las novelas objeto de estudio excluyen la explicación política y social del conflicto armado de Colombia, en palabras del autor: “Me atraía el momento político, pero, la novela no es histórica y espero que tampoco panfletaria” (Ferreira, “Tinta insumisa”).

Las anteriores reflexiones en torno a *Rebelión de los oficios inútiles* y *Viaje al interior de una gota de sangre* serán retomadas y ampliadas a lo largo de este trabajo de grado. Luego de expuesto este breve panorama, es necesario que incursionemos en los propósitos de estas páginas: construir y evidenciar los lazos que existen entre las obras mencionadas en la primera línea de este párrafo y la tragedia griega del siglo V. a. C., con la intención de alumbrar con nuevos sentidos tanto las obras del autor colombiano como la realidad que circunscribe a estas obras como a nuestra cotidianidad.

1. La embestida de un río desbordado: lo trágico en *Viaje al interior de una gota de sangre* y *Rebelión de los oficios inútiles*

Hace cincuenta años
Yo viví esta misma tragedia.
Y hoy estoy con mis hijos
Y nietos repitiendo la historia.

Testimonio tomado de la exposición *El testigo*
de Jesús Abad Colorado

El propósito de este trabajo es comprender los vasos comunicantes que existen entre la tragedia griega del siglo V a.C. y la realidad colombiana representada trágicamente en las novelas *Viaje al interior de una gota de sangre* y *Rebelión de los oficios inútiles* de Daniel Ferreira. Esta intención obliga a establecer una serie de precisiones respecto al sentido de la palabra ‘tragedia’. Así, en este capítulo busco mostrar la manera en que la idea de la ‘tragedia’ cambia bajo la aparente envoltura de una palabra y, sin embargo, mantiene huellas de su pasado, rastros de sus anteriores sentidos, los cuales podemos indagar y que nos permiten ampliar la mirada respecto a lo que en nuestros días comprendemos por ‘trágico’ o ‘tragedia’. Así, los objetivos que persigo en este apartado son; primero, explorar, *grosso modo*, los principales cambios que ha sufrido el concepto de tragedia históricamente y; segundo, comprender por qué podemos calificar como ‘trágica’ la representación que hace Daniel Ferreira de la realidad colombiana.

Con relación al primer objetivo, la reflexión apunta hacia la transformación y evolución del término ‘tragedia’ a través de diferentes consideraciones teóricas (Aristóteles,

Raymond Williams, Terry Eagleton y Simon Critchley y John Orr). En este lugar de exhortación teórica destacaré cuatro momentos en el proceso de cristalización de lo que conocemos actualmente como ‘tragedia’ (relacionada a una experiencia colectiva, de sufrimiento y de dolor, que se aproxima a la muerte): el uso corriente del término, la tragedia griega de la antigua Grecia, algunos cambios históricos en la concepción de tragedia y, finalmente, la elaboración de lo trágico en la Modernidad, entendido como un sufrimiento colectivo que se agudiza durante el siglo XX y se aparta radicalmente de la forma dramática. Por esta línea, en un segundo momento de este capítulo, me concentraré en señalar cómo lo trágico se distancia de la forma del drama y se acerca a otras formas literarias, como la de la novela. En este lugar me detendré, a partir de Terry Eagleton, Georg Lukács y Lucien Goldmann, en aquello que podríamos considerar trágico en el género narrativo de la novela, específicamente en las novelas del autor santandereano; a saber: la distancia irremediable entre los valores del individuo y los valores del mundo en el que se encuentra.

1.1 La tragedia como experiencia humana

Al momento de preguntarnos qué es una tragedia deberíamos partir de aquello a lo que usualmente calificamos de esta manera. Frecuentemente denominamos como trágicas aquellas circunstancias hondamente desgraciadas, eventos que percibimos ‘muy tristes’, acontecimientos cuyo desenlace parece profundamente lamentable, incidentes donde recordamos lo frágil y móvil que es la vida humana, aquellas luchas donde el ser humano siente que se acerca al fracaso, donde luego de tanto navegar se perezca a la orilla. Sin temor a equivocarme, podría asegurar que todos, en algún momento de nuestra vida, hemos tenido la desgracia de vivir o estar muy cerca de una tragedia. Un fracaso familiar, la muerte de un ser cercano o un accidente de tráfico que nos recuerda nuestra vulnerabilidad física son circunstancias que comúnmente conocemos como trágicas. Además, las actuales proliferaciones de los medios de comunicación nos han aproximado mucho más a ellas: catástrofes ambientales, emergencias mineras, guerras, masacres, hambrunas, desigualdad, etcétera. Esta forma de entender la tragedia —cercana, actual, presente en la vida

particular— podríamos denominarla ‘tragedia como experiencia’; es decir, la tragedia como una forma particular de nombrar cierto tipo de incidentes dolorosos que sin duda implican la consciencia de un yo en su radical dependencia de los otros; es decir, “la exposición de la vulnerabilidad del yo” (Critchley, *Tragedia y modernidad*, 31). En otras palabras, en nuestra actualidad, aquello que denominamos ‘tragedia’ hace que nos reconozcamos a nosotros mismos como sujetos expuestos a las circunstancias azarosas de la vida, a las inclemencias de la naturaleza o a los cambios sociales o políticos. La tragedia como experiencia nos confronta con la idea, muchas veces aterradora, de que no todo está en nuestras manos, de que no todo depende de nuestra libertad y voluntad.

1.2 El drama trágico ateniense y sus herederos

Parafraseando a Steiner, a pesar de que todos los seres humanos seamos conscientes de la tragedia en la vida, la tragedia como forma dramática no es universal (Steiner, *The Death of Tragedy*, 16). El drama trágico es invención de los griegos y coincidió con el momento de florecimiento democrático de Atenas durante el siglo V a. C. La relación entre estas experiencias penosas y el drama trágico parece reflejarse en que ‘tragedia’ y ‘trágico’ tienen la misma raíz y etimología.⁸ De esta manera, el uso del adjetivo ‘trágico’ para denominar acontecimientos fatídicos es la cristalización de un concepto que ha sufrido grandes desplazamientos desde su origen (el género literario ateniense). En este trayecto ha surgido la tragedia en la Modernidad,⁹ entendido como una forma de entender lo trágico a partir del siglo XVIII, que se ha ido separando de algunas características de su fuente griega (por ejemplo, ya lo veremos a profundidad, la relación del mundo de los hombres con el mundo de los dioses), ha ido reelaborando ciertos preceptos imprescindibles en su origen (el

⁸ La palabra tragedia viene del griego *tragôdia*, compuesta de *tragoz*, que significa ‘chivo’, y *ôdê*, que hace referencia a ‘canción’.

⁹ Uso el término ‘tragedia en la Modernidad’ para separarme de ‘la tragedia moderna’, esta última entendida como una de las formas del drama; donde se dan una serie de limitaciones formales como el uso de personajes, una unidad de acción, diálogos que conllevan a la resolución de un conflicto y una representación mimética de la realidad en un montaje teatral. Algunos de los dramaturgos representativos del drama moderno son Henrik Ibsen, Eugene Gladstone O’Neil, Samuel Becket, Antón Chéjov, Eugène Ionesco, entre otros.

carácter del personaje trágico, el destino, el sufrimiento, entre otros), ha renunciado a sus limitaciones formales. En otras palabras, ha renovado la lectura de la tragedia como tradición estética de la literatura: ha agregado, seleccionado, modificado y eliminado elementos de la tragedia del siglo V a.C.

En este sentido, el modo de comprender el enlace que existe entre la tragedia griega (entendida como género dramático), los herederos de la elaboración dramática de la tragedia a través de la historia, la tragedia en la Modernidad y lo ‘trágico’ como experiencia (en el sentido en que lo expuse en el apartado anterior: el sentimiento universal del infortunio y lo catastrófico) es centrándonos en las particularidades que entrelazan estas formas de comprender lo trágico. Por ahora, procuraré esbozar los rasgos propios de la tragedia griega como género dramático; es decir, señalar y describir un grupo de normas y convenciones que limitan sus formas y contenidos, luego señalaré algunos cambios históricos de la tragedia y, finalmente, me centraré en la tragedia en la Modernidad, cuyo rasgo característico es un sufrimiento que se percibe como colectivo. Así, me remitiré a Aristóteles (sin ignorar que numerosos pensadores se han esforzado por acercarse a la tragedia, entre ellos Hegel en *Lecciones sobre estética*¹⁰ y Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*¹¹), pues, por muy vasto que sea el problema de lo trágico es claro que su punto de partida es la tragedia ática.

¹⁰ En *Lecciones sobre estética*, en la sección dedicada a la poesía dramática, Hegel sostiene que el drama es la fase suprema del arte porque constituye la cohesión de la objetividad de la épica y la subjetividad de la lírica (Hegel, *Lecciones sobre estética*, 831). Por su parte, la objetividad de la épica está caracterizada históricamente por las expediciones colectivas al exterior, las cuales podemos observar en gestas y acontecimientos trascendentales que alimentan el espíritu nacional de un pueblo. Por otro lado, la subjetividad de la lírica se refleja en un yo que expresa las pasiones de su interior. Gracias a la cohesión de ambos principios, la poesía dramática aflora como género predominante en una época ya madura, autoconsciente, en la que ya se ha desarrollado tanto el producto de una vida nacional como la subjetividad autónoma.

¹¹ Nietzsche plantea la tragedia ya no como un fenómeno moral (alejado de su carácter ritual), sino como un fenómeno estético que quiebra la individuación del ser humano (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* 63). El principio de individuación postula que cada sujeto se encuentra bajo coordenadas específicas; en otras palabras, el individuo está en un espacio y tiempo determinado. Como lo menciona Nietzsche, “la individuación [...] conoce una sola ley, el individuo, es decir, el mantenimiento de los límites (...), la mesura en el sentido helénico” (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* 60). Para el filósofo, dicho principio de individuación aleja a los sujetos de la unidad, les impone la soledad. En pocas palabras, lo trágico de la vida es que siempre produce individuaciones, allí la divinización del *principium individuationis* es Apolo (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* 60). Sin embargo; el individuo tiende a buscar la reintegración con la unidad, dicha reunificación sucede, por ejemplo, en los sueños, en el arte y en la muerte.

1.2.1 La definición aristotélica de tragedia

En la *Poética*, Aristóteles se aproxima a la tragedia con el interés de definirla como forma de imitación, como género literario y por determinar los caracteres, situaciones y desenlaces considerados como trágicos. Aristóteles define la tragedia de la siguiente manera:

Es, pues, la tragedia imitación de una acción elevada y perfecta, de una determinada extensión, con un lenguaje diversamente ornado en cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce, a través de la compasión y del temor, a la purificación de estas pasiones (Aristóteles, *Poética*, 1449b27).

En este sentido, la tragedia es una especie de poesía que se distingue de la poesía épica y lírica por el modo en que imita (por medio de la actuación: representa la acción y no solo la relata) y, por la finalidad o el efecto que busca tener (conducir a la purificación por medio de la compasión y el temor).

Ahora bien, la comprensión aristotélica de la poesía trágica señala que el objeto de imitación debe ser una acción realizada por un individuo ilustre que lo lleve de la fortuna a la desdicha o viceversa. En otras palabras, no se trata de la representación de los sujetos, sino de sus acciones. Así, tanto los sujetos como las circunstancias delimitan la respuesta del espectador; es decir, las personas y las circunstancias representadas conducen a inspirar determinados sentimientos en la audiencia. Y, puesto que el fin de la tragedia es producir temor y compasión entonces es necesario representar personajes que en su paso de la fortuna al infortunio o de la desdicha a la dicha emocionen o alteren al espectador, en este caso, siguiendo a Aristóteles, lo más indicado será mostrar personajes nobles;¹² es decir, aquellos que no son completamente virtuoso ni aquellos que son completamente malvados, en palabras de Aristóteles: “(...) el que no sobresale por su virtud o su justicia, pero que no llega a la desdicha por maldad o perversidad sino por algún error propio (...)” (Aristóteles, *Poética*, 1453a9-1453a12). En otras palabras, esta acción (catalizadora del cambio de

¹² Aristóteles hace una distinción entre los sujetos que son representados en las diferentes formas poéticas, por ejemplo: la tragedia imitará las acciones graves de los caracteres nobles y la comedia imitará acciones vulgares de los caracteres ligeros (Aristóteles, *Poética*, 1449a2).

fortuna) está determinada por el carácter del individuo; es decir, por su modo de actuar y de pensar.¹³

Aristóteles afirma que “[el] principio y casi alma de la tragedia es (...) el argumento” (Aristóteles, *Poética*, 1450a48). El argumento es la estructuración de los hechos que hace el poeta al componer una tragedia; esta estructuración debe tener en cuenta las emociones trágicas (temor y compasión) que el espectador debe sentir; en otras palabras, la disposición de los hechos debe tener ciertas características formales en función de dicho fin. Así, el argumento debe ser completo; es decir, tener un principio, un medio y un final, debe poseer una determinada dimensión, establecida por aquello que el espectador puede recordar y, finalmente, el poeta debe “referir (...) lo que podría suceder y los acontecimientos posibles” (Aristóteles, *Poética*, 1451a41). Además, el argumento está vinculado directamente con la acción, en tanto que la estructuración de los hechos hace posible que la acción de la tragedia avance hacia su resolución o colisión. El argumento está compuesto por una serie de eventos que se suceden uno tras otro bajo el principio de causalidad; es decir, en tanto que una es consecuencia o efecto de la anterior. Además de esto, a fin de que el espectador experimente las emociones propias de la tragedia, estos acontecimientos deben tener determinadas características, a saber: la audiencia no sentirá temor ni compasión por el daño que se infrinjan dos sujetos que no tienen ninguna filiación sanguínea o que sean enemigos, puesto que esto es propio de la dinámica de la guerra y no de la tragedia; de esta manera el poeta debe interesarse por los conflictos que surgen entre sujetos que deberían estimarse, por ejemplo, entre amigos o aquellos que tienen vínculos filiales.

Siguiendo a Aristóteles, el poeta cuenta con tres recursos para producir estos efectos trágicos y, además, hacer avanzar la acción hacia su desenlace: la peripecia (*peripeteia*), la agnición (*anagnórisis*) y la acción pasional o lance patético (*pathos*). Sin embargo; estos elementos puede que no estén presentes en todas las tragedias. La peripecia es una circunstancia que provoca el cambio de estado en el argumento trágico; por ejemplo, en *Edipo Rey*, el rey tebano pasa de la fortuna al infortunio, de la dicha a la desdicha. La *anagnórisis* es el cambio de la ignorancia al conocimiento por parte de uno o varios

¹³ En el capítulo tercero de esta tesis el carácter del personaje, de la manera en que lo entiende Aristóteles, será esencial para comprender los rasgos compasivos de ciertos personajes de tragedia griega (Tecmesa, Odiseo, Deyanira).

personajes; es decir, es el momento en que un carácter se entera de algo que antes no conocía. Finalmente, la acción pasional es una acción aflictiva; es decir, aquella que causa excesivo dolor en uno o varios de personajes (Aristóteles, *Poética*, 1452a20-1452b12). Ahora bien, como lo menciona Mejía, en “La comprensión aristotélica de lo trágico”, estos recursos (la peripecia, agnición y acción pasional) y acontecimientos (conflictos entre aquellos que no deben hacerse daño) no deben considerarse como exclusivos de la tragedia como género mientras no se remitan a la mimesis propiamente trágica; es decir, a su objeto de imitación, al modo en que imita y a su finalidad (Mejía, “La comprensión aristotélica de lo trágico”, 89-90). En este sentido, estos recursos trágicos pueden estar presentes en otras formas literarias, no como una copia sino como una apropiación en la que se reconfiguran cada uno de estos elementos, como, por ejemplo, las emociones trágicas, las acciones o sus personajes.

Finalmente, con lo dicho podemos considerar expuestos los elementos que configuran la tragedia en la *Poética* de Aristóteles. Me interesa resaltar; primero, que estos conceptos definen la tragedia griega como una forma del género dramático; es decir, limitan la definición de ‘tragedia’ a una serie de convenciones propias de un género y; segundo, en este texto trabajaré con una serie de tragedias que coinciden, precisamente, a esta definición aristotélica de tragedia.¹⁴ Ahora, conviene reparar en que el término coloquial de ‘tragedia’, aquel que linda con el sentido expuesto en el apartado “tragedia como experiencia” toma rasgos del sentido técnico de la tragedia, como por ejemplo: el cambio de estado, las emociones trágicas, la caída, el fatalismo, entre otras. En otras palabras, en nuestra lengua existen dos sentidos de lo trágico o de la tragedia que no coinciden completamente entre sí, pero que guardan una relación. Uno es coloquial, menos preciso, y otro es técnico. Redondeada así la definición aristotélica de tragedia vale la pena anticipar que, desde mi perspectiva, las obras de Ferreira se acercan a lo trágico en el sentido coloquial del término; sin embargo, lo hacen con la particularidad de ser una tragedia colectiva, rasgo propio de la

¹⁴ Las tragedias que he elegido para trabajar en los siguientes capítulos de este texto son *Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides* de Esquilo, *Áyax*, *Electra* y *Las traquinias* de Sófocles. La elección de estas obras responde a una necesidad: entablar una relación con *Viaje al interior de una gota de sangre* y *Rebelión de los oficios inútiles* de Daniel Ferreira. En este sentido, he seleccionado aquellas obras que, desde mi perspectiva, funcionan como un punto de partida para hablar sobre la ‘tragedia’ social de Colombia representada por Daniel Ferreira (a esto ya regresaremos).

tragedia en la Modernidad, ya llegaremos a ello. Para arribar a este lugar es necesario resaltar que las propiedades trágicas expuestas por Aristóteles están presentes en diferente período históricos de la literatura; sin embargo, dichos períodos modifican estos elementos según las especificidades de su época, veamos algunos ejemplos de esto último.

1.2.2 Algunos cambios en la concepción de tragedia

Pensemos, por ejemplo, en la manera en que diferentes épocas recibieron y leyeron el drama trágico del siglo V a.C., siguiendo a Raymond Williams. Durante el Medioevo fueron escasas las manifestaciones trágicas de la tradición clásica, puesto que durante el período bizantino la iglesia prohibió las manifestaciones dramáticas en tanto que Dios era el único que tenía la potestad de crear mundos, en palabras de Williams: “the general structure of mediaeval belief had little place for the genuinely tragic action” (Williams, *Modern Tragedy*, 41). De acuerdo con Williams, a pesar la poca proliferación de la tragedia como género sí podemos afirmar que existieron algunas manifestaciones de esta representación dramática en el período medieval; no solo se representaron los grandes trágicos (Esquilo, Sófocles y Eurípides), sino también surgieron definiciones de la tragedia—por ejemplo, la tan conocida definición de tragedia en “The Monk’s tale” de Geoffrey Chaucer¹⁵—. El Medioevo puso énfasis en la mutación de la condición humana; es decir, en el cambio de estado, la movilidad del hombre de la prosperidad a la adversidad, de la riqueza a la pobreza. El modo de comprender esta mudanza fue a partir de la idea del cambio de fortuna; término complejo, puesto que podía incluir la idea del destino, del sino, del azar, de la suerte y de la providencia (Williams, *Modern Tragedy*, 42). La idea de la fortuna rechazaba la concepción de que el carácter individual era el origen de las metamorfosis de la vida, por el contrario, la razón de la mutabilidad humana eran fuerzas —arbitrarias e incomprensibles— que iban más allá del limitado entendimiento del hombre. En palabras de Williams “the individual could act by choice within limits set by the powers beyond him” (Williams, *Modern*

¹⁵ “Tragedy is to say a certain story, / As old books make us memorize, / Of hymn that stood in greet prosperity, / And is fallen out of height degree, / Into misery, underneath wretchedly” (Chaucer citado por Raymond Williams, *Modern Tragedy*, 41).

Tragedy, 42). Por otro lado, la época medieval enfatizó en el rango que debían tener los individuos que caían presas del cambio de fortuna. Así, el medioevo fue heredero de algunas ideas de la antigua tragedia griega, la acción trágica de esta última afectaba a caracteres que pertenecían a familias legendarias, como, por ejemplo, a los atridas o los labdácidas. Sin embargo, como menciona Aristóteles, en la época de la tragedia ática los personajes importaban más por sus acciones que por su rango, en contraposición con la época del Medioevo, donde el rango adquiere más relevancia; de allí que algunos escritores tomen como tragedia la caída de hombres ejemplares, como, por ejemplo, en el ocaso de la edad media, con la obra de Giovanni Boccaccio titulada *On the Fates of Famous Men*, que relata “sad stories of kings and public matters” (Williams, *Modern Tragedy*, 44). Según George Steiner, en el Medioevo “there is no inference that the notion of tragedy is particularly related to drama” (Steiner, *The Death of Tragedy*, 24). Esto quiere decir que en la Edad Media la tragedia no estaba vinculada a una forma, sino a un contenido, a saber: la caída de un hombre célebre.

Más tarde, en la época del teatro isabelino y jacobino, la noción de tragedia de nuevo adquirió el carácter de drama (*grosso modo*, una representación escénica que se realiza ante un público) también continuó definiéndose respecto al tema que elaboraba, en palabras de Steiner: “a play dealing with tragic matters” (Steiner, *The Death of Tragedy*, 32). Respecto a estos temas propiamente trágicos (el cambio de estado, el infortunio, el destino, etc.), la tragedia isabelina y jacobina retomó la importancia medieval del personaje trágico atado a su condición noble: “The tragic personage is nobler and closer to the dark springs of life than the average human being” (Steiner, *The Death of Tragedy*, 31). Sin embargo, durante el Renacimiento, la tragedia enfatizó en la caída en el infortunio como una experiencia del hombre común; en otras palabras, un cambio de fortuna no solo incumbía a los hombres célebres, sino que dicha mutabilidad era propia de la condición humana.

Ahora bien, siguiendo a Raymond Williams, durante el Neoclasicismo la tragedia se adhirió de forma radical a los postulados de Aristóteles; especialmente a lo que usualmente se denominó el principio de las tres unidades —la unidad de acción, unidad de tiempo y

unidad de lugar—. ¹⁶ Así, el surgimiento del término *decorum*, concepto que designa el uso apropiado de una forma según el tema representado, fue prueba de que el neoclasicismo francés se sometió a los principios de la razón y de las reglas aristotélicas. En este sentido, en comparación con las épocas precedentes, el carácter noble del personaje trágico solo fue importante porque estaba acompañado de un estilo determinado (Williams, *Modern Tragedy*, 48). Por esta línea, el personaje trágico adquirió una nueva particularidad: “What we find in the new emphasis is an increasingly isolated interpretation of the character of the hero: the error is moral, a weakness in an otherwise good man” (Williams, *Modern Tragedy*, 48); la grandeza del héroe radicaba en su comportamiento ante la desgracia, “the way to handle suffering” (Williams, *Modern Tragedy*, 48). Y, en consecuencia, el personaje de la tragedia neoclásica era más cercano al hombre como esencia, como naturaleza humana y no como ser histórico y social. La pregunta por el comportamiento ante el sufrimiento inevitablemente repercutió en el espectador, ¿cómo debe responder el espectador ante el dolor puesto en escena? Pese que mi objetivo en este apartado no es la discusión sobre los efectos trágicos en el espectador, sino acercarme a la noción de tragedia a través de la historia, no está de más observar que la reflexión toma un nuevo camino, a saber: la consideración moral de obtener placer estético ante la representación del sufrimiento, en el tercer capítulo se profundizará más en este tema.

1.2.3 Entre dos géneros: el drama trágico y la novela

En las líneas anteriores he trabajado sobre el cambio que ha tenido el término tragedia y su representación estética. Por esta línea, ahora quisiera detenerme en la transición del género dramático al género narrativo de la novela, pues una de las preguntas que me surgió fue si era posible que lo trágico estuviese presente en este modo narrativo. Al respecto, las palabras

¹⁶ Las unidades planteadas por Aristóteles en su *Poética* son la de tiempo y de acción. Respecto a la primera, el estagirita afirma que la extensión de la tragedia debe estar justificada por la inteligibilidad; es decir, que el espectador pueda seguir sin dificultad la trama de la representación (Aristóteles, *Poética*, 1451a13-1451a16). Con relación a la unidad de acción, el filósofo afirma que no se trata de construir una trama que gire en torno a un solo héroe, sino que todo gire en torno a un solo tema o propósito (Aristotélica, *Poética*, 1451a21-1451a32). Referente al principio de la unidad de lugar es importante resaltar que, aunque es atribuido a Aristóteles, este postulado no está en su *Poética* y se le atribuye a Hegel, en sus *Lecciones sobre estética*.

de Terry Eagleton, en “Tragedy and the Novel”, en su libro *Sweet Violence*, pueden ser esclarecedoras. El crítico británico se pregunta por qué razón solo se denomina ‘tragedia’ aquello que tiene un carácter dramático; de allí que se cuestione: “¿Is this because there is something inherently untragic about the novel?” (Eagleton, *Sweet Violence*, 178). Siguiendo a Steiner, la razón del declive del drama (heredero de la tragedia) se debió al auge de la novela (Steiner, *The Death of Tragedy*, 77).¹⁷ No obstante, cuando declina una forma literaria de arraigo, esta no se dispersa rápida ni enteramente. En este sentido, la novela ha desarrollado y puesto a su disposición una lista de ideas o recursos del legado del drama en decadencia. Como, por ejemplo, la idea de que los sujetos perciben que existe la imposibilidad de alcanzar sus metas; en otras palabras, advierten que no pueden encontrar armonía entre sus ideales y el mundo ficcional que los rodea. Necesario es decir que, para Terry Eagleton, el tiempo de la novela también es un medio trágico: “once executed, actions are eternally irrevocable, and will bear their blighted fruit in the future” (Eagleton, *Sweet Violence*, 187); sin embargo, debo agregar que el despliegue temporal de la novela también puede prometer una redención de estos reveses de la vida, pues, en algunos casos, vemos a sus personajes formarse a través del tiempo y superar los obstáculos que se le imponen en la ficción.

Ahora bien, en el párrafo anterior he resaltado un nuevo sentido de lo trágico: la imposibilidad de una armonía entre los ideales y el mundo. Sin embargo, sin pretender entrar aquí en una discusión teórica amplia y difícil de abarcar en su totalidad, es necesario mencionar algunas divergencias entre ambos géneros. Siguiendo a Eagleton, la novela tiene mayor interés en la historia, en el paso del tiempo histórico, en las convenciones sociales; mientras que el drama trágico y sus sucesores se han interesado por el peso del tiempo en momentos decisivos de la vida de los hombres célebres, de los individuos (Eagleton, *Sweet Violence*, 181). Por esta línea, al contrario de la tragedia y sus herederos dramáticos, la novela se acerca a las catástrofes de las personas comunes en la vida cotidiana y, sobre todo,

¹⁷ Siguiendo a Steiner, uno de los motivos del auge de la novela es que durante el siglo XIX los lectores tenían un fácil acceso a las novelas en prosa debido a que la imprenta se encontraba en su momento de esplendor. En este sentido, esta forma del género narrativo podía llegar a su público de una forma más sencilla que el drama: el individuo culto de clase media compraba una novela en su librería favorita y disponía de ella en la tranquilidad y soledad de su hogar; situación que no era posible con el drama. (Steiner, *El género pitagórico*, 103).

por la agencia humana en vez de la lucha contra un destino inquebrantable. Además de esto, es evidente que estos géneros literarios están separados debido a sus medios de representación; es decir, uno muestra y otro dice, uno se centra en la presentación dramática y el otro en la presentación narrativa. Sin embargo, Eagleton afirma que la novela francesa del siglo XIX está minada por argumentos trágicos que son planteados con recursos de la novela. Debo aclarar que lejos de mi ánimo está asegurar que las novelas, a pesar de mantener un vestigio trágico, sean tragedias. Mi punto es que en el género narrativo de la novela existen experiencias trágicas, como, por ejemplo, siguiendo a Eagleton, *Madame Bovary* es “the tragic destruction of a deluded young woman” (Eagleton, *Sweet Violence*, 181)—. Así, Terry Eagleton plantea que lo trágico presente en la novela es que sus protagonistas —solo por citar algunos ejemplos, Julien Sorel, Frédéric Moreau, Fabrizio del Dongo— están atrapados entre la ambición y el *contemptus mundi* (desprecio al mundo terrenal). En pocas palabras, pareciera que los ideales y la realidad no son reconciliables, existe una distancia entre los anhelos de los sujetos y aquello que ofrece la mundaneidad. En palabras de Eagleton: “Ideas are still absolute, but they can no longer be realized; and this, for Stendhal as for Lucien Goldmann in *Hidden God* is a tragic condition” (Eagleton, *Sweet Tragedy*, 182).

Referido a este contexto, las dos novelas que nos ocupan en este trabajo, *La rebelión de los oficios inútiles* y *Viaje al interior de una gota de*, no son ‘tragedias’ ya que no pertenecen a esta especie del género dramático. Por el contrario, evidentemente, los dos textos del escritor santandereano se alejan de los límites formales de la tragedia que, en un principio, Aristóteles establece en su *Poética*. Adicionalmente, en las novelas de Ferreira no existe un mundo regido por deidades, ni mucho menos se despliega la acción de un héroe trágico en la acumulación temporal de sucesos en el transcurso de algunos días. Como lo he demostrado, queda el hecho de que lo trágico tiene la posibilidad de renunciar a su forma dramática y estar presente en otras formas estéticas, como la novela. Por esta línea, lo trágico está presente en estas obras como una forma de indagar los terrenos del desastre social en el marco de la representación del conflicto colombiano; es decir, lo trágico entendido como un sufrimiento colectivo, que es traumático, y que desarticula completamente el tejido comunal. Queda por aclarar, entonces, la manera en que la tragedia, a partir de la Modernidad, adquiere este tinte particular; a saber, el de la catástrofe social.

1.3 La tragedia en la Modernidad: la tragedia en el marco de la crisis social

Otro momento esencial en la evolución del término ‘tragedia’ es durante la Modernidad. En *The Death Of Tragedy*, George Steiner pone en duda la existencia de la tragedia durante este período. Para el teórico alemán, la tragedia está sumergida tanto en su carácter religioso como en su representación ritual y no puede existir si faltan tales condiciones.¹⁸ De allí el título de la obra: el autor asume la imposibilidad de la existencia de la tragedia moderna; es decir, a partir de finales del siglo XVIII, aproximadamente. Sin embargo, Steiner sospecha que existe un vínculo entre la tragedia y sus herederos, pues tanto los unos como los otros representan “the same wild and pure lament over man’s inhumanity and waste of man. The curve of tragedy is, perhaps, unbroken” (Steiner, *The Death of Tragedy*, 210). Adicionalmente, Simon Critchley y Raymond Williams, en *Tragedia y modernidad* y *Modern Tragedy*, respectivamente, se refieren a lo ‘trágico’ en este período fuera de su forma dramática; es decir, comprenden que lo trágico está presente en otras esferas fuera del drama, evidentemente lejos del carácter ritual de la tragedia griega. Así, Simon Critchley asegura que aquello que caracteriza tanto la tragedia antigua como la moderna (más allá de su forma) es, por un lado, “personajes completamente desorientados por la situación a la que se han visto abocados” (Critchley, *Tragedia y modernidad*, 31) y, por otro lado, la relación que tiene la tragedia con momentos de profunda crisis política; por esta línea, Raymond Williams asegura: “the tragedy can not be discussed without reference to the deep social crises, of war and revolution” (Williams, *Modern Tragedy*, 87).¹⁹ Inclusive John Orr asegura

¹⁸ La tragedia griega nació del ritual al dios Dionisio; era un canto coral en el metro poético del ditrambo (de Romilly, *La tragedia griega*, 16). Así, las tragedias se representaban en las fiestas urbanas de Dionisias y Leneas. En este sentido, la tragedia fue la evolución de un rito, sus medios se enriquecieron y sus formas variaron; sin embargo, la tragedia estuvo estrechamente vinculada con lo sagrado. Como asegura Raymond Williams, en *Modern Tragedy*, únicamente en la antigua Grecia la tragedia tenía un papel totalmente religioso. Así, el proceso de secularización se dio lentamente, pero —siguiendo a Williams— alcanzó su totalidad durante el Renacimiento (Williams, *Modern Tragedy*, 87).

¹⁹ Por ejemplo, la tragedia más antigua que conservamos, *Los persas* de Esquilo, surge luego del triunfo obtenido por Atenas sobre los invasores persas, esta obra recrea las consecuencias de la batalla de Salamina en el 480 a.C. Además, no debemos perder de vista que la mayoría de las tragedias que aún conservamos

que la tragedia moderna (esta vez como una forma de la amplia tradición literaria del drama cuya raíz es la tragedia griega) se encuentra relacionada con lo social, puesto que deja a un lado el individuo y se concentra en lo colectivo, en el sentido de que fractura el tejido de una comunidad. Ahora bien, dejando aparte los postulados de Williams y Critchley, detengámonos en Orr, quien se centra en el drama trágico de la modernidad; es decir, en su estatuto teatral.

Críticos como John Orr, en *Tragic Drama and Modern Society*, son de la opinión de: “to call drama ‘tragic’ is to posit the continued existence of a particular mode of writing over a period of two-and-half-thousand years” (Orr, *Tragic Drama and Modern Society*, xi). De esta manera, el autor resalta que el vínculo que existe entre este modo moderno de tragedia y la de los antiguos es que ambos movilizan el mismo sentido de lo ‘trágico’, en palabras de Orr, “the essential tragic experience is that of irreparable human loss” (Orr, *Tragic Drama and Modern Society*, xii). Por esta vía existe un abanico de eventos que son ejemplo de las irreparables pérdidas humanas como la muerte, el suicidio, el asesinato, la locura, etc. Por su parte, lo que caracteriza a las pérdidas del drama trágico de la modernidad es que se dan en un marco social, en palabras de Orr: “The Greek mode is basically divine, the renaissance mode predominantly noble, while the modern mode is fundamentally social” (Orr, *Tragic Drama and Modern Society*, xii). Una de las razones por las cuales el drama trágico moderno es fundamentalmente social, siguiendo al autor, se debe a la consciencia social de la Modernidad, aquella que le debemos, en parte, a la crítica social de Marx.

De modo parecido, Terry Eagleton menciona que el sufrimiento, causado por diferentes motivos (entre ellos las pérdidas humanas), es una idea y realidad reiterativa a través de la historia, pues el hombre, como ser biológico, es irremediamente vulnerable. Prueba de ello es que todos compartimos un cuerpo humano desde los comienzos de la civilización hasta el presente y bajo este marco existe la fragilidad humana, rasgo que está presente en el sentido de lo ‘trágico’, tanto en su forma técnica como en su uso en nuestra actualidad, en lo cotidiano (Eagleton, *Sweet Violence*, xvi). Sin embargo, es innegable que el sufrimiento es contextualmente específico: la esclavitud africana difiere de las injusticias

fueron escritas durante el estallido de las guerras del Peloponeso, guerra en que sucumbió Atenas a los ataques de Esparta.

que las mujeres debemos sufrir día tras día; en otras palabras, ninguna experiencia dolorosa es intercambiable con otra.

Ahora bien, para comprender el carácter del sufrimiento presente en la tragedia de la Modernidad,²⁰ debemos considerar que uno de los rasgos de este período es “the division of experience into social and personal categories” (Williams, *Modern Tragedy*, 149). Por esta línea, existen diferentes formas de sufrimiento, de experimentar una tragedia, en el sentido amplio del término:

There is social tragedy: men destroyed by power and famine; a civilization destroyed or destroying itself. And then there is personal tragedy: men and women suffering and destroyed in their closest relationships; the individual knowing his destiny, in a cold universe, in which death and ultimate spiritual isolation are alternative forms of the same suffering and heroism. (Williams, *Modern Tragedy*, 149)

Evidentemente las fronteras entre una tragedia social y una individual parecen difusas: una catástrofe en una comunidad repercute en el individuo de igual forma como un dolor privado puede fácilmente acceder a la esfera pública. Sin embargo, el sentido de ‘la tragedia’ o de lo ‘trágico’ en la Modernidad da un nuevo salto: del sufrimiento individual de la tragedia griega al sufrimiento colectivo. Ya no se trata, como en el género dramático de la antigua Grecia, de un sujeto que pasa de la dicha a la desgracia por razones que, debido a su limitado conocimiento, no puede comprender; tampoco se trata de un cambio de estado debido a un error moral. A partir de la Modernidad la tragedia designa una experiencia dolorosa, traumática, que a la vez es un sufrimiento colectivo y social.²¹ En relación con la tragedia social, en un pequeño ensayo titulado “Filosofía de la tragedia, tragedia de la filosofía”, Critchley plantea que el papel que el destino tenía para los antiguos (una fuerza que obra sobre los dioses, los hombres y sus circunstancias) lo tiene lo político en el mundo moderno (Critchley, *Tragedia y modernidad*, 37), a este lugar regresaremos en el próximo capítulo. Sin embargo, a diferencia del destino, lo político no condena a los individuos a un futuro inquebrantable, en este caso, dirigido por determinados gobiernos; antes bien, los

²⁰ Ver nota al pie número nueve de este trabajo de grado.

²¹ Cabe aclarar que esta afirmación no implica que la tragedia de la Antigua Grecia no tuviese una carga colectiva; sin embargo, podríamos afirmar que su énfasis estaba en el individuo.

sujetos pueden —o por lo menos pueden intentar— conspirar contra las fuerzas de ciertos regímenes (de allí la revolución, la rebelión, etc.²²).

La idea de tragedia entendida como un sufrimiento colectivo se agudizó durante el siglo XX,²³ pues, en esta época los individuos invirtieron sueños, sangre y vida por ver prosperar nuevas formas de política (por ejemplo, el comunismo, el fascismo o el socialismo), el mundo se dividió en diferentes clases sociales a consecuencia de la Segunda Guerra Mundial (primer, segundo y tercer mundo) y se inició un fuerte proceso de industrialización que repercutió en la abundancia de información y en la constante creación de novedades. Este desarrollo también incidió en el progreso armamentístico, asesinar nunca fue más fácil, la tortura ya no solo se ocupa de daños físicos, sino también de dejar efectos psicológicos, las guerras se extendieron aún más y tuvieron alcances sorprendentes — campos de tortura, desapariciones masivas—.

Ahora bien, recapitulemos: en las páginas anteriores me he referido a tres momentos importantes en la movilización de lo ‘trágico’: primero, el nacimiento de la tragedia griega en el siglo V. a.C.; segundo, algunos cambios históricos de la tragedia en su representación literaria y; tercero, la tragedia en la Modernidad. Vale la pena resaltar que, cuanto he dicho hasta ahora, responde al propósito de comprender cómo ha evolucionado históricamente el término, así como las manifestaciones trágicas en la esfera estética, e identificar cuáles son los elementos análogos en los sistemas trágicos precedentes. Lo que he querido demostrar es que en todos los momentos históricos el sentido de ‘lo trágico’, cuyo vehículo ha sido el drama, envuelve una experiencia de sufrimiento que arroja a los sujetos a percibir una carencia de futuro. Pero convendría caer en cuenta de que en cierto momento el término se dividió, casi que, de manera radical, de los presupuestos aristotélicos que vinculaban la tragedia a una convención de un género y adquirió el estatuto de calificativo que sirve para denominar experiencias luctuosas fuera de las coordenadas artísticas, como, por ejemplo,

²² Este tema será tratado con más profundidad en el siguiente capítulo, en la sección.

²³ De hecho, siguiendo a Francisco Ortega, buena parte de la reflexión sobre el trauma colectivo ocurre a partir del esfuerzo por comprender el sufrimiento y los legados de la Segunda Guerra mundial: “en 1967 los sociólogos alemanes Alexander y Margaret Mitscherlich publican *Fundamentos del comportamiento colectivo: la incapacidad de sentir duelo*. El libro se apropia de los principios generales expuestos por Freud para discernir las dinámicas sociales (es decir, no comportamientos individuales)” (Ortega, “Violencia social e historia”, 34).

aquellas que he señalado en el apartado de “La tragedia como experiencia”, relacionadas a momentos de la vida humana y, adicionalmente, a partir de la Modernidad, a experiencias que desestructuran una sociedad o comunidad²⁴. Se comprende así que es en este último sentido en que podemos calificar de trágica la realidad colombiana, aquella representada por Daniel Ferreira.

1.3.1 Lo trágico en la realidad colombiana

Constantemente se ha usado el calificativo de ‘trágico’ para describir la situación social colombiana a partir de la segunda mitad del siglo XX.²⁵ El uso de la palabra ‘tragedia’, en el sentido de un conflicto o situación dolorosa que se asume tanto social como personalmente y que desemboca o se acerca a la muerte, está presente en el periodismo, así como en las manifestaciones estéticas. Por ejemplo, en el artículo publicado en el *The New York Times*, “Luz Marina Bernal en el país del horror”, el autor Alberto Salcedo Ramos describe con gran acierto y elocuencia la percepción que algunas víctimas tienen sobre la violencia en Colombia. La violencia se asemeja a una avalancha que generación tras generación ha arrasado con todo: territorios, vidas, sueños, etc. Así, la historia colombiana parece estar signada por el fatalismo y los individuos por la resignación. Pareciera que con frecuencia la sociedad colombiana se sintiera acechada por el sino de su propia desgracia. En el artículo ya mencionado, a través de las palabras de Salcedo, Luz Marina Bernal, perteneciente al grupo Madres de Soacha, “define la mala suerte como un encuentro inesperado con la fatalidad” (Salcedo, “Luz Marina Bernal en el país del horror”).²⁶ Luz

²⁴ Entiendo por experiencia desestructurante aquellos acontecimientos traumáticos que generan una ruptura con una forma de vida establecida en un espacio social concreto. En otras palabras, la vida del día a día de la comunidad se ve interrumpida.

²⁵ Debido al objeto de estudio de este trabajo (*Rebelión de los oficios inútiles* y *Viaje al interior de una gota de sangre*) me centraré únicamente en la segunda mitad del siglo XX, ya que los sucesos de ambas novelas transcurren durante este período. Como lo mencionaba en la introducción, *Rebelión de los oficios inútiles* narra una toma de tierras ocurrida en los años setenta y *Viaje al interior de una gota de sangre* una masacre ocurrida a finales de los años ochenta.

²⁶ El colectivo Madres de Soacha está conformado por las madres, esposas, hermanas e hijas de diecinueve jóvenes habitantes de Soacha y Bogotá que fueron presentados como muertos en combate en el año 2008. Estos jóvenes fueron llevados hasta Ocaña, Norte de Santander, con falsas promesas de empleo y nunca regresaron.

Marina siente que toda su familia ha sido embestida por la desventura y advierte “que ella también le ha sumado sucesos *trágicos* a la cadena de infortunios familiares” (Salcedo, “Luz Marina Bernal en el país del horror”). Salcedo narra la muerte inesperada de Donato Parra —abuelo de Luz Marina Bernal— cuyo deceso no fue consecuencia de la violencia, sino por un resbalón al pisar una cascara de plátano en la Plaza de Bolívar: “por algo la primera *tragedia* que le incumbe se presentó, precisamente, en una plaza que ha sido morada de gobernantes” (Salcedo, “Luz Marina Bernal en el país del horror”).²⁷ Como podemos observar en lo descrito por Luz Marina, el uso de la palabra ‘tragedia’ sirve, en los casos anteriores, para describir situaciones funestas relacionadas con momentos de excesivo dolor y profundo daño. La ‘tragedia’, como calificativo de actos luctuosos, también la encontramos en la investigación realizada por el Centro de memoria histórica titulada *Trujillo: una tragedia que no cesa*. Trujillo, departamento del Valle, ha sido escenario de una violencia múltiple y continuada, donde las víctimas intentan construir “un sentido acerca de los eventos trágicos del pasado” (Centro de memoria histórica, *Trujillo: una tragedia que no cesa*, 173).

Otro ejemplo del uso del calificativo ‘trágico’ lo hallamos en la investigación del Ministerio de Cultura titulada *Luchando contra el olvido*.²⁸ En este último texto, parafraseando al autor, Enrique Pulecio plantea que la palabra tragedia está vinculada con situaciones de dolor como las que han sufrido las víctimas del conflicto armado en Colombia. En relación con el apartado anterior, con lo mencionado por Critchley, Enrique Pulecio dice que “para nuestro caso colombiano [sustituimos] las nociones de hado, destino o participación de los dioses en la existencia, por las de un cierto orden social como determinante de las acciones trágicas y de la suerte de los hombres” (Pulecio, *Luchando contra el olvido*, 31), así, para Pulecio, las estructuras políticas diseñadas por los seres humanos determinan la realidad de los individuos; realidad marcada por el sufrimiento y el caos en una época de profunda violencia.

Ahora bien, adhiriéndonos a las ideas ya desarrolladas por Williams respecto al vínculo de la tragedia con lo social, a mi modo de ver, las novelas de Daniel Ferreira, *Viaje*

²⁷ Todas las cursivas son mías.

²⁸ *Luchando contra el olvido* es una investigación sobre el papel de la dramaturgia colombiana en la tarea de registrar los daños causados a las víctimas del conflicto armado interno.

al interior de una gota de sangre y *Rebelión de los oficios inútiles*, cristalizan esta concepción de la tragedia como un sufrimiento de naturaleza colectivo, se trata entonces de una tragedia que rompe vínculos con la forma del drama trágico. En otras palabras, estas novelas relacionan lo trágico con un campo social determinado; a saber: el de la violencia colombiana y sus múltiples manifestaciones (toma de tierras, masacres, desapariciones forzadas, torturas, violencias de género, minas antipersona, etcétera). Se trata, pues, de una representación trágica en el sentido de que nos recuerda que estos acontecimientos no son una guerra ajena, que estos testimonios no fueron tomados en un país lejano, que esta sucesión cotidiana del horror acontece y sigue aconteciendo aquí, en nuestro país. Y que ha sido una violencia que ha fragmentado nuestros lazos como comunidad, pues vivimos con miedo de una repetición, de que el destino trágico que pareciera cernirse sobre nuestro territorio volviera a imponer su ley. Las dos obras de Ferreira nos recuerdan que las cifras no logran reflejar la magnitud del oprobio, las heridas y el dolor que las víctimas han tenido que sufrir, que 262.197 víctimas fatales, 80.572 desapariciones forzadas y 24.418 masacres (Centro de memoria histórica, “262.197 muertos nos dejó el conflicto”) no son cifras aisladas, sino seres humanos, que compartían la misma fragilidad humana, y que se sintieron profundamente vulnerables ante un conflicto en el que las fronteras entre víctima y victimario se han vuelto difusas.

1.4 Consideraciones finales

En este capítulo he explorado la idea de ‘lo trágico’ desde varias aristas. En un primer momento me detuve en la tragedia como experiencia, quizá la más cercana a nuestra vida cotidiana, luego retornamos al origen de la tragedia, al drama trágico del siglo V a. C., y continuamos nuestro camino con algunos cambios históricos del término de lo trágico relacionado con la forma dramática y, finalmente, en la idea de tragedia en la Modernidad, la cual está relacionada con la idea de una tragedia social, que es dolorosa, y traumática. Como espero haberlo demostrado, el término se ha ido transformando conforme a las necesidades de cada época. Estos cambios fueron o bien de forma o de contenido; sin embargo, la tragedia y sus metamorfosis, siempre han mantenido huellas de su origen; a saber, el de la tragedia ática. En un segundo momento, con el objetivo de seguir la ruta de

la ‘trágico’ en la representación de la realidad colombiana en *Viaje al interior y Rebelión de los oficios*, hallé que lo ‘trágico colombiano’ en estas novelas está construido como un inevitable encuentro con la fatalidad que pareciera cernirse sobre el país y que el horror vivido ha truncado proyectos de vida, así como a desestructurado nuestros lazos como comunidad o sociedad.

Así, podría decir que, a pesar de que la tragedia haya tomado innumerables caminos, aquello que se denomina trágico (ya sea la tragedia griega, la jacobina e isabelina o incluso lo trágico de la representación de la realidad colombiana) siempre funcionara como “un instante de tiempo que vale por todo el tiempo” (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 36); tal vez porque el material de construcción de lo ‘trágico’, más allá de su forma dramática, no es otro que el de individuos derrotados, el de un destino inexorable, de batallas perdidas, de muertes violentas, de individuos saturados de incertidumbres, etc.²⁹ En pocas palabras, la tragedia trabaja en los territorios del desastre, territorios a los que, a través de la historia, constantemente retornamos. No ignoro que existen grandes diferencias entre lo ‘trágico’ de Ferreira y, por citar un ejemplo, una tragedia de Sófocles (la estructura no es la misma, los temas son distintos, el público es incomparable); sin embargo, en la tragedia griega la reflexión sobre lo humano en épocas de crisis (como, por ejemplo, los conflictos políticos de un país) se revela con una desnudez extraordinaria, de allí mi necesidad de volver a esta forma inicial del género.

Finalmente, quisiera cerrar con una lúcida reflexión de Joaquín Borja, redactor de *La gallina política*, sobre cómo el arte que trabaja con estas derrotas, con estas tragedias, siempre se mantendrá vigente:

Para que una fotografía continúe vigente en la historia debe hablar de esa tragedia recurrente, de esa constante de tiempo que vuelve a repetirse, de ese heroísmo o esa vileza permanente, humana, que regresa y pasa de una lucha a otra, de un lugar a otro, y que se convierte en metáfora de todas las iniquidades habidas y las por venir, los judíos en el gueto de Varsovia que cruzan el puente de la calle Chtoda rumbo a trabajos forzados, los esqueletos

²⁹ No debemos ignorar que esta es cierta idea de lo trágico. A pesar de que lo trágico está construido sobre distintas experiencias relacionadas con el sufrimiento, no hay que ignorar que existen tragedias sin desenlaces fatales, como por ejemplo *Orestíada* de Esquilo, en la que las Erinias se convierten en las Euménides, pasan de hacer daño a la ciudad por abogar por su bienestar.

sobrevivientes a Treblinka y Belzec y Auschwitz, donde ‘el trabajo os hará libres’, fotografías que están ahí para atestiguar un instante, aunque el mundo se niegue a aceptarlas, o porque el mundo que viene ignora que existió Auschwitz y algunos se atreverán a desmentir lo ocurrido. (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 36)

2. Una constelación trágica: entre la tragedia griega y las representaciones trágicas de Daniel Ferreira

En la introducción señalaba que tanto *Viaje al interior* como *Rebelión de los oficios* representan de forma trágica dos eventos que se encuentran dentro del marco de la violencia en Colombia: una masacre de un pueblo que no tiene nombre, ocurrida durante los años ochenta, y una toma de tierras, que acontece durante los años setenta, por parte de una serie de individuos que ejercen oficios que parecen irrelevantes para la sociedad colombiana de aquella ficción (vendedores de frutas y verduras, lavanderas, soldados, etc.). En el capítulo anterior decía que lo trágico en estas obras estaba relacionado con una serie de experiencias dolorosas que se aproximan al sufrimiento colectivo y que, muchas veces, se acercan a la muerte. Allí el papel del destino de la tragedia griega es remplazado por fuerzas económicas y políticas, que parecen no estar bajo nuestro control y que son desconocidas. Me referí a la tragedia griega y a su tradición y, de manera general, a algunos aspectos presentes en ella (por ejemplo, individuos cuyos ideales se oponen a los del mundo exterior, la lucha contra fuerzas que van más allá del control humano, eventos que son percibidos como ‘tristes’, etc.) que, desde mi perspectiva, podían entablar un diálogo con las novelas objeto de este trabajo. No sobraría decir que esta red de relaciones que he venido tejiendo a lo largo de estas páginas no pretende afirmar que la obra de Ferreira haga una lectura, una copia o una interpretación de las obras clásicas de la tragedia, debe quedar claro que no existen referencias directas ni ningún tipo de alusión a la tradición griega; por el contrario, trazar estas relaciones no ha sido la intención del autor, hasta donde se puede ver en sus obras.

Por esta línea, tanto en la tradición griega como en las novelas objeto de análisis, lo trágico está construido a partir de diferentes elementos, apenas enunciados, *grosso modo*, en

el capítulo anterior: la rebelión, la venganza, el destino, la aproximación a la muerte y, finalmente, el lamento y el duelo. Estos elementos, que en adelante denominaré temas, están presentes en ambos universos textuales; sin embargo, bastará resaltar que estos no aparecen de forma idéntica; por el contrario, como ya lo veremos, en *Viaje al interior* y *Rebelión de los oficios* estos temas aparecen con una serie de transformaciones y actualizaciones, que responden tanto a un momento histórico diferente como a un género literario totalmente distinto; a saber: la novela contemporánea.

Ahora bien, antes de ir a los objetivos que persigo en este capítulo, definiré precisamente lo que entiendo por ‘tema’. Así, comprendo por tema: “(...) Un nivel de abstracción que precede su realización en un texto concreto (...), se presenta, en fin, como forma pre-textual invariante susceptible de variaciones textuales” (Pimentel, “Tematología y transtextualidad”, 220). En otras palabras, es la materia prima con la que trabaja el escritor y, en consecuencia, es abstracta porque precede a la escritura misma, como lo sería, solo por citar un ejemplo, el tema de la rebelión. Además de esto, el tema está caracterizado por el fenómeno de la “recursividad”; es decir, se conecta (consciente o inconscientemente) con una tradición literaria o con otros elementos de la cultura (Pimentel, “Tematología y transtextualidad”, 217)

Con esta definición quiero evitar el contacto con dos tipos de problemas: primero, relacionar las obras de Ferreira con una historia específica ligada a un personaje de la tradición literaria, como por ejemplo el tema de Antígona, en tanto que aquí el tema tiene todo su valor en conjunción con un personaje mitológico (la obra de Ferreira no declara una filiación con un determinado carácter) y; segundo, mi intención no es hacer un trabajo de inventario; es decir, señalar o enumerar las formas en que ha evolucionado determinado tema. Además de esto, quiero hacer hincapié en que, como asegura Claudio Guillén, en “Los temas: la tematología”, la elección de dichos temas puede que no se den de forma consciente por parte del autor, se trata más bien de una serie de relaciones y vínculos que realizada el lector; en otras palabras, esta conexión entre ambos universos literarios surge a partir de mi lectura. Este trabajo se adhiere a lo señalado por Guillén, el autor afirma que es el lector “quien sin cesar elige, extrae, cita, es decir, (...) las formas y los temas, más que entidades

discretas, son elementos parciales cuyo montaje se debe en definitiva a la intervención del lector” (Guillén, “Los temas: tematología”,49).

El objetivo de este capítulo es poner en diálogo dos universos textuales alrededor de una serie de temas que, desde mi perspectiva, se agrupan para construir la constelación de cierta idea de lo trágico, la cual está construida sobre la base de distintas experiencias dolorosas que afectan a los individuos y a las comunidades. Como lo mencionaba en el capítulo anterior, a pesar de los innumerables cambios que ha tenido históricamente la definición de la tragedia, y lo trágico, esta mantiene una serie de aspectos comunes. Entonces, en este capítulo me propongo analizar cinco temas que se encuentran presentes en las obras de Ferreira y en la tragedia griega, estos elementos son la oposición al tirano, la justicia y la venganza, el destino como fuerza social, la aproximación a la muerte y, finalmente, el lamento y el duelo. Para hacer evidente estas constantes en el tiempo, en algunos momentos de este capítulo, recurriré a algunos pasajes de las obras trágicas de la antigua Grecia, como *La Orestíada* de Esquilo, a *Electra* y *Las traquinias* de Sófocles.

2.1 El rebelde contra el tirano

En el capítulo anterior mencionábamos que, tanto en la tragedia griega como en sus herederos (la tragedia de La Edad Media, el Renacimiento y la tragedia en la Modernidad) el conflicto o la confrontación entre dos fuerzas siempre está presente.³⁰ Así, a lo largo de la historia del drama trágico, esta confrontación se puede dar de múltiples maneras; por ejemplo, entre individuos y estructuras religiosas, políticas e incluso familiares. Por esta línea, se puede mencionar que, en la tragedia de la antigua Grecia, dice Mark Griffith, es usual el choque entre fuerzas donde una o dos de estas representan una autoridad (Griffith, “Authority Figures”, 333). Por citar algunos casos, esto lo vemos en el personaje de Antígona, quien se enfrenta a Creonte, rey de Tebas, pues este último ha prohibido el entierro de su hermano Polinices (Sófocles, *Antígona*, 441-525)³¹ o en el caso de la confrontación

³⁰ De hecho, toda acción dramática es de naturaleza conflictiva. Estos conflictos, denominados por Hegel en *Lecciones sobre estética* como colisiones, los podemos asociar con las fuerzas oponentes, pugnas y oposiciones de intereses (Hegel, *Lecciones sobre estética*, 832).

³¹ En este trabajo no me detendré en *Antígona* de Sófocles; sin embargo, me parece importante señalar que esta obra se desarrolla a través de diferentes confrontaciones: Antígona-Ismene, Antígona-Creonte, Creonte-

entre Orestes y las Erinis, en *Euménides* de Esquilo, pues estas últimas sentencian a Orestes por el asesinato de su madre Clitemnestra y recriminan al dios Apolo por el apoyo brindado a tal hecho (Esquilo, *Euménides*, 307-355).

Por esta línea, de acuerdo con Albert Camus: “There is a tragedy when man (...) battle with the divine order, personified by a god or incarnated in society. And the more legitimate this rebellion, and the more necessary this order, the greater tragedy will be” (Albert Camus citado por D. Love, *Creating Tragic Spectators*, 3). Dos cosas podemos inferir a partir de la cita anterior; por un lado, la naturaleza trágica de la confrontación es uno de los rasgos que perdura históricamente en el concepto de ‘tragedia’; y, por otro lado, con el correr del tiempo el sujeto ya no solamente confronta un orden divino (por ejemplo, en el caso de Orestes al confrontar a las Erinis), sino también el sujeto lucha contra un orden social, como sucede con lo trágico en la Modernidad, en este caso en la representación trágica que hace Ferreira, donde los sujetos se oponen el orden social de Colombia. Será preciso señalar que allí donde surge la confrontación entre un sujeto y el orden impuesto por un régimen político surge la imagen del rebelde, un individuo problemático, que se mueve por la necesidad de superar un orden injusto que los soberanos le han impuesto tanto a él como a los otros.

Es preciso señalar que en las novelas de Daniel Ferreira son recurrentes los personajes que enfrentan a una autoridad. En *Viaje al interior* encontramos a el profesor Arquímedes y Ulises Álvarez y, en *Rebelión de los oficios* encontramos a Ana Dolores Larrota y Joaquín Borja, cada uno de estos caracteres se enfrentan a la desazón, a la injusticia, al caos y a la arbitrariedad de la violencia.

En *Viaje al interior* encontramos a Arquímedes, profesor de historia, quien funciona como un ejemplo de la confrontación de la que hablaba en el párrafo anterior. En una escena, antes de la masacre de aquel caserío, el profesor exclama a un pabellón de pupitres vacíos: “— Todo lo que se haga contra el tirano, vale la pena” (Ferreira, *Viaje al interior*, 68). Arquímedes desea evadir la disonancia que existe entre la realidad enmarcada por la

Hemón y Creonte-Tiresias. El tema de la rebelión está presente en la confrontación entre Antígona y Creonte. Allí, siguiendo a Jacqueline de Romilly, hallamos una condena a aquellos que usan su poder para ejercer violencia sobre los demás (de Romilly, *La Grecia antigua contra la violencia*, 43).

violencia y sus anhelos de una consciencia histórica, de allí que viva en una constante remembranza del pasado; rememoración que se mezcla con la ingesta de alcohol y una profunda admiración a su abuelo, quien fue pintor y bolchevique perteneciente al Comité Central Conspirativo, grupo que, como ya lo había mencionado, se alzaría en armas en un episodio de la rebelión obrero campesina y popular ocurrida a finales de julio de 1929, contra el tirano venezolano Juan Vicente Gómez. No ocurrió, su abuelo murió días antes, acribillado en una de las calles del caserío en donde Arquímedes impartía clases. Días antes de la muerte del abuelo Ulises Álvarez, los alzados en armas huirían y el levantamiento se cancelaría. Su pasado familiar interpela su presente, ¿su abuelo, tan delgado, tan débil, de dónde sacó valor? ¿por qué él, Arquímedes, no puede actuar y cumplir sus anhelos? Aquel día de 1929, dice Arquímedes recordando la lucha de su abuelo Ulises, “iba a caer la tiranía, y la hegemonía terrorista conservadora sería arrodillada” (Ferreira, *Viaje al interior*, 68); sin embargo, la hilera de sillas vacías le devuelve la mirada, y continúa: “—Todavía la palabra terrorismo significaba lo que en la Francia de Robespierre —explica a las sillas—: *régimen de violencia instaurado por un gobierno, y no los actos legítimos de un pueblo contra el tirano*” (Ferreira, *Viaje al interior*, 68).³²

Para el profesor Arquímedes manifestarse contra el tirano era un acto legítimo de todo pueblo. Siguiendo la cita, la rebelión se trata de un acto colectivo, no de un acto individual, que busca manifestar la inconformidad de un pueblo ante un régimen político. Estos planteamientos nos llevan a la idea de tragedia a partir de la Modernidad; en otras palabras, esta idea colinda con la tragedia de las sociedades en crisis: la necesidad de conspirar contra la tiranía, la cual se caracteriza por la violencia y la injusticia, en consecuencia, por el dolor y el sufrimiento. En este orden de ideas, la rebelión, al ser una acción que se despliega en beneficio de la existencia de los individuos, es un acto profundamente humano que surge, siguiendo al profesor Arquímedes, de la pasión por la vida:

Lo hacía, sobre todo, por pasión. Esa era la respuesta a la que había llegado: pasión. El primer acto de rebeldía empieza siempre por una pasión. Estar apasionado es exigir que algo se repita. La primera rebelión empieza siempre por un orgasmo, o por un castigo. La primera

³² las cursivas son del autor.

rebelión es una elección. Pasión es razón y elección y rebeldía. (Ferreira, *Viaje al interior*, 74).

Esta pasión por la vida que plantea Arquímedes tiene relación con lo propuesto por Raymond Williams respecto a la rebelión y la revolución. Williams plantea que estos dos términos, aparentemente, son términos contradictorios, ya que el primero implica la lucha del hombre ante la imposibilidad de alternar las condiciones humanas y los dos últimos, por el contrario, manifiestan la posibilidad humana de la transformación (Williams, *Modern Tragedy*, 92-93). De esta forma, hablando estrictamente de los tiempos de crisis, la rebelión puede tener rasgos pesimistas, pero guarda la idea de “a recognition; the recognition of revolution as a whole action of living men. Both the wholeness of the action, and in this sense its humanity, are then inescapable” (Williams, *Modern Tragedy*, 90).

Sin embargo, a pesar de esta pasión por la vida, Arquímedes se siente frustrado ante la imposibilidad de cumplir sus anhelos —escribir un libro sobre la historia de los bolcheviques, sentir que cumple su labor de docente o superar el dolor de haber visto morir a su amante—. Este desengaño ante la vida, ante la imposibilidad de salir de aquel ciclo de desilusión, se manifiesta en la ingesta diaria de alcohol. Así, embargado por la desazón y saciado de bebida, el profesor Arquímedes muere en su escuela, asesinado por los encapuchados.

Ahora bien, en *Viaje al interior* y *Rebelión de los oficios*, los curas Bernardo Partigiani³³ y Bernardo, respectivamente, también luchan contra un orden social enmarcado por la violencia y la injusticia. Respecto a *Viaje al interior*, en el transcurso de su lectura nos encontramos con un grito estremecedor que lanzan los encapuchados frente a la iglesia del caserío, ellos exclaman: “—¡Qué salga el cura comunista!” (Ferreira, *Viaje al interior* 115). Los sujetos con el rostro cubierto buscan al cura Bernardo Partigiani, quien está en compañía del sacristán. A este último lo había conocido años atrás, cuando cautivado por el talento que el monaguillo tenía con el dibujo y la pintura, le pidió que le ayudara con dos bosquejos en el frontispicio de la iglesia: “un fresco sangriento que debía servir de alegoría a las matanzas de los últimos años” (Ferreira, *Viaje al interior*, 118). El fresco era “la

³³ El apellido ‘Partigiani’ del cura Bernardo es significativo puesto que recuerda al movimiento Resistencia Partisana (en italiano, *Resistenza italiana* o *Partigiana*) que se opuso al fascismo y a las tropas nazis instaladas en Italia durante la Segunda Guerra Mundial.

memoria y el inventario dibujado de los crímenes que se cometían a diario en la región” (Ferreira, *Viaje al interior* 127). Tan pronto como el cura Bernardo Partigiani empezó a organizar las huelgas y cooperativas del caserío, tan pronto como empezó a reclamar a los guerrilleros la muerte injustificada de algún campesino, un panfleto amenazante llegó a la puerta de la iglesia. Así, en uno de los reclamos que hace el cura Partigiani a un comandante de la guerrilla este último le replica:

—Yo también estoy con los pobres, padre.

—¿Sí? — replicó el cura—: Entonces dígame por qué les disparan.

—Nosotros no disparamos, padre; pegamos tiros revolucionarios.

El cura frunció el ceño y sintió que era inútil controvertir.

—Aunque usted use la Biblia y yo fusiles, mi causa es su misma causa (Ferreira, *Viaje al interior*, 125).

Respecto a la otra novela, en *Rebelión de los oficios* también encontramos un personaje que es cura y, que al igual que en *Viaje al interior*, se llama Bernardo. Al igual que Bernardo Partigiani, el cura de *Rebelión de los oficios* es extranjero, pero esta vez de Lovaina. Este cura belga se había educado en la Teología de la liberación, había recorrido la Guajira, el Chocó y la capital de Bolivia, lo había hecho luchando contra de la injusticia y la barbarie. El cura belga es descrito como un rebelde, una de las razones es porque a pesar del toque de queda, establecido por el alcalde militar, llegó a acompañar al periodista Borja en el duelo de su hermana Luisa, quien falleció en el atentado a la *Gallina política-prensa libre*. Era un cura que, durante las ceremonias fúnebres de Luisa, en vez de dar un sermón fúnebre recitó César Vallejo, Joaquín Pasos, Barba Jacob y Pablo Neruda, “en lugar de un discurso eclesiástico, dos o tres poemas que son lo mejor que se ha dicho sobre la vida y la muerte y la revolución y la injusticia” (Ferreira, *Viaje al interior*, 264).

Como lo podemos observar, la narrativa de Ferreira se preocupa por la participación de la institución eclesiástica en el conflicto armado.³⁴ Sin embargo, el autor lo hace con una característica importante, ambos integrantes de la institución eclesiástica, los dos Bernardos, son padres que promueven la paz y que abogan por movimientos de resistencia ante la

³⁴ Como resultado de una breve pesquisa, otras obras sobre la violencia y de La Violencia que construyen personajes pertenecientes a la institución eclesiástica son *El año del tropel* y *Sangre ajena* de Alfredo Molano, *Viento seco* de Daniel Caicedo y *Lo que el cielo no perdona* de Fidel Blandón Berrío, *Como esta tarde para siempre* de Jaime Manrique, *Cóndores no entierran todos los días* de Gustavo Álvarez Gardeazábal.

violencia que se presenta en sus territorios. Esto es propio del continente Latinoamericano a partir de los años setenta, durante esta época se destaca el papel de algunos miembros del clero en procesos revolucionarios, como el de Colombia, como el tan conocido caso del padre Camilo Torres, reconocido por abogar por un movimiento político religioso que daría como resultado la llamada Teología de la liberación, fue tal su compromiso político que ingresó a las filas de la naciente guerrilla del Ejército de Liberación Nacional (Plata y Vega, “Religión, conflicto armado colombiano y resistencia”, 128).³⁵ Sin duda, a través de la historia, la religión, especialmente la institución católica, ha tenido diversas visiones sobre su rol en lo político, esta diversidad impide que señalemos de manera general y tajante cuál ha sido su lugar en la historia del conflicto armado. Mas, es claro que el papel que busca resaltar Ferreira es el de los eclesiásticos que se adhieren a la idea de que toda acción que se haga contra el tirano vale la pena, en palabras de Bernardo: “esta sociedad fracturada por intereses económicos necesita[ba] de modelos humanistas” (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 264).

Todo lo anterior señala una constante en la narrativa de Ferreira; a saber, el tema de la oposición del rebelde contra un orden social determinado, en ambos casos, un orden que está enmarcado por la violencia y sus múltiples manifestaciones. Como lo mencioné al principio de este apartado, la confrontación entre dos órdenes parecer ser uno de los contenidos trágicos que se mantiene a través del tiempo y, como lo observamos, está presente en la representación trágica que hace Daniel Ferreira.

2.2 La venganza y la imposibilidad de detener los ciclos de violencia

Otro tema relevante que está presente en ambos universos textuales es el de la venganza y la justicia. En efecto, las reflexiones sobre este tema tienen un lugar importante tanto en la

³⁵ Por ejemplo, el grupo sacerdotal “Golconda” fue una asociación de clérigos católicos colombianos que optaron por trabajar bajo la orientación de la Teología de la liberación durante los años 60 y comienzos de los años 70.

tragedia como las obras de Ferreira. Por una parte, es evidente que algunas de las tragedias griegas giran alrededor de un hecho violento de retaliación, como, por ejemplo, los crímenes de los atridas (representados por los tres grandes trágicos: Esquilo, Sófocles y Eurípides), *Medea* de Eurípides o *Áyax* de Sófocles. De forma similar, pero guardado sus distancias, en *Viaje al interior* y *Rebelión de los oficios*, la violencia en el marco del conflicto armado “se convierte pretexto para la venganza, las delaciones, la revancha por viejas deudas, el destierro” (Rendón, “Las gotas de la violencia”).

Para los griegos, como afirma Pippin Burnett: “(...) revenge was not a problem but a solution” (Burnett, “Preface”, xvi). Es decir, la retaliación era vista como una compensación o retribución que, por decirlo de alguna manera, mantenía el equilibrio o el orden de la sociedad y del cosmos: “And the negative exchange of evil for evil, like the exchange of coin, was a mode of behavior recognized, regulated, and sometimes implemented, by orderly city. Private vengeance had once been the only form of justice” (Burnett, “Preface”, xvi). Respecto al tema de la retaliación y de la justicia, los investigadores clásicos han mostrado un gran interés en *Orestíada* de Esquilo, especialmente en *Euménides*, por la representación que el autor hace del paso de la venganza a una nueva estructura social basada en el juicio de la comunidad. *Euménides* es una de las tres tragedias que, junto con *Agamenón* y *Coéforas*, conforman *Orestíada* de Esquilo. Esta última parte de la trilogía debe ser leída a la luz de las tensiones y de los problemas que el autor trágico ha planteado en *Agamenón* y *Coéforas* (el rol femenino y masculino, el lugar de la maternidad y la paternidad, la motivación de las acciones de los personajes, la tiranía de Clitemnestra, etc.). Sin embargo, aquí nos centraremos únicamente en la manera en que Esquilo plantea y, sobre todo, problematiza el tema de la venganza, la *lex talionis*. Pensando en este asunto, debemos hacer un breve recorrido por las principales acciones en *Agamenón* y *Coéforas* que giran alrededor del tema de la venganza y, a partir de allí, trazar un puente con las obras de Daniel Ferreira.

En la primera parte de la trilogía, Clitemnestra ha asesinado a su esposo, varón y guerrero Agamenón, debido a que este ha matado a su hija Ifigenia. Así la vemos exclamar: “(...) ¡Por Justicia —la vengadora de mi hija— por Ate y Erinis, en cuyo honor degollé a

ése (...)!” (Esquilo, *Agamenón*, 1433-1435).³⁶ Clitemnestra se ve a sí misma, no solamente como la esposa de Agamenón, sino como una fuerza que encarna un curso ancestral. En otras palabras, ella es un instrumento que sirve para establecer un equilibrio o regular el curso de un orden social. Así, como la misma Clitemnestra lo proclama, ella no solo es la vengadora de la muerte de su hija, sino también la vengadora de unos niños asesinados por Atreo, padre de Agamenón, quien degolló y asesinó a los hijos de su hermano Tiestes (Esquilo, *Agamenón*, 1449-1500). En pocas palabras, se trata de la ley de ojo por ojo y diente por diente; la muerte de Agamenón no es otra cosa que un nuevo eslabón de una larga cadena de crímenes. Ahora bien, la segunda parte de la trilogía, *Coéforas*, inicia con el retorno de Orestes, hijo de Agamenón y Clitemnestra, en compañía de su amigo Pílates. Orestes ha regresado a Argos, por orden de Apolo, a vengar la deshonra que Agamenón ha sufrido a manos de su madre.³⁷ Como lo podemos inferir, una retribución sigue a la anterior, la ley que impera es la ley de dar muerte por muerte o la de otorgar sangre por sangre:

CORO: —¡Oh grandiosas Moiras, por designio de Zeus dad fin a esto de esa manera con que lo justo hace cambiar la situación! «Que a palabras de odio, respondan palabras de odio», dice a grandes gritos Justicia cobrando la deuda. «Que por golpe asesino se pague otro golpe asesino: que el que lo hizo sufra». Eso dice un refrán antiguo (Esquilo, *Coéforas*, 307-310).

Al final de *Coéforas*, luego que de Orestes venga el asesinato de su padre, exclama: “esas son claramente las rencorosas perras que pretenden vengar a mi madre” (Esquilo, *Coéforas*, 1054). Se refiere a las Erinis, hijas de la noche (Esquilo, *Euménides*, 69), viejas diosas que parecen seres bestiales, criaturas caninas que rastrean el olor de la sangre vertida (Esquilo, *Euménides*, 246), que gruñen y olfatean. Ellas se rigen por un código, en sus palabras: “cuando un Ares llega a existir en el seno de la familia y mata a un pariente, contra él —¡ah! —vamos en persecución y, por vigoroso que sea, lo aniquilamos, como

³⁶ No obstante, el sacrificio de Ifigenia no es la única razón por la cual Clitemnestra asesina a Agamenón. La reina también lo hace por vengar a “las Criseidas al pie de Ilio” y también a Casandra, adivina que permanece prisionera de Agamenón (Esquilo, *Agamenón*, 1438). Desde mi perspectiva, esto puede ser entendido de dos maneras: primero, como la venganza de Clitemnestra por aquellas mujeres que han sido botín de guerra o, segundo, por la infidelidad de Agamenón. No sobra decir que no debemos contemplar la muerte de Ifigenia como un pretexto, el sacrificio por parte de su padre es una de las razones con más peso que tiene Clitemnestra para cometer el homicidio de su marido.

³⁷ “No me traicionará el muy poderoso oráculo de Loxias (...). Mucho alzó la voz y me gritó las muchas desgracias que helarán mi ardiente corazón, si no voy contra los que mataron a mi padre de la misma manera que ellos lo hicieron, y me estuvo diciendo que los matara en compensación” (Esquilo, *Coéforas*, 270-175).

responsable de la sangre creciente” (Esquilo, *Euménides*, 355). Es decir, las Erinis vengan los asesinatos cuando existen vínculos de sangre entre la víctima y el victimario.

La idea sobre la venganza que desarrolla *Viaje al interior* y *Rebelión de los oficios*, respecto a la historia de la violencia en Colombia, me parece particularmente sugestiva, sobre todo, al ponerla en juego con lo planteado por Esquilo en *Orestíada*. En esta relación que planteo, entre estos dos textos, sobresalen algunas diferencias: primero, en *Orestíada*, la *lex talionis* sucede dentro de una familia y en las novelas del Ferreira la venganza sucede en un plano social (a esto ya volveremos); segundo, relacionado con esta primera diferencia, la venganza surge en ambos casos por diferentes causas, *grosso modo*, en *Orestíada* el detonante de esta cadena de retaliaciones son las pasiones humanas vinculadas al dolor, el deshonor, eventos ocurridos en el pasado; en cambio, en las obras de Ferreira, la motivación es la revancha por viejas deudas que ha dejado el conflicto armado en Colombia, conflicto que ha durado más de setenta años y donde ya no son claras las fronteras entre víctimas y victimarios.

En *Rebelión de los oficios*, Daniel Ferreira pone en boca del periodista Joaquín Borja una larga diatriba en contra de la sociedad colombiana. Así, luego de que su hermana murió en el atentado en contra de *La gallina política-prensa libre*, Borja califica a los individuos de aquella sociedad (ficcional y también real) como vengadores; en unas palabras que hacen eco con lo planteado por Esquilo, Borja proclama: “un país rodeado de muerte que se regodea con imágenes de millares de seres caídos y pide enseguida la pena de muerte a la justicia para cobrarse crimen con crimen (...)” (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 259). En otras palabras, el editor de *La gallina política* resalta que la sociedad colombiana se guía por el código de la retaliación, aquel por el que abogan las Erinis, “un país (...) que pide ajusticiar en la ley del ojo por ojo y diente por diente, un país que lleva dentro la letrina que le dejaron por corazón” (Ferreira, *Rebelión de los oficios inútiles*, 260). Daniel Ferreira concluye que el país, debido a la imposibilidad de detener aquel ciclo de violencia, que se rige bajo la *lex talionis*, terminará “acabando con una generación entera que será enterrada en fosas comunes desperdigadas por todo el territorio” (Ferreira, *Rebelión de los oficios* 260). Al igual que en *Agamenón* y *Coéforas*, toda violencia “en respuesta tendrá violencia, porque la venganza [es] la única justicia” (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 139).

Ambas novelas de Daniel Ferreira representan estructuras sociales que se rigen por el código de la venganza, aquel que aboga por la justicia por mano propia, resultado de rivalidades heredadas (Ferreira, *Viaje al interior*, 63). En el caso de *Viaje al interior*, encontramos el grupo paramilitar Muerte a secuestradores, grupo que asesinó al padre de Irigna Delfina en el último viaje que este hizo como contrabandista a Venezuela. En *Rebelión de los oficios* encontramos La sociedad de hierro, un grupo paramilitar “que aterrorizó a todo el mundo con la oriflama de defender los valores más excelsos de la sociedad” (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 39), grupo que amenazó a todos los integrantes del periódico *La Gallina Política-Prensa libre* y que, en consecuencia, logró que todos los integrantes huyeran despavoridos.

Ahora bien, regresando a *Orestíada*, al final de *Euménides*, las coéforas le sugieren a Orestes buscar a Apolo para que este, por medio de la purificación, lo deje libre de los sufrimientos causados por las Erinis (Esquilo, *Coéforas*, 1060). Apolo ordena a Orestes que vaya a la Ciudad de Palas (Esquilo, *Euménides*, 80). Allí, Atenea, con el objetivo de juzgar los actos cometidos por Orestes, funda el Areópago, conformado por los mejores ciudadanos de la ciudad de la que Palas es diosa epónima (Esquilo, *Euménides*, 482-490). Los jueces escuchan los discursos persuasivos de cada una de las partes (Orestes/Erinis) y eligen a cuál favorecerán con sus votos.³⁸ Los argumentos de Apolo, quien acude en defensa de Orestes, solo convencen a la mitad de la audiencia, lo mismo sucede con los argumentos de las Erinis. Ante la igualdad de votos, Atenea decide dar su veredicto a favor de Orestes (Esquilo, *Euménides*, 734-746) y, en consecuencia, este triunfa. Las Erinis se sienten deshonradas, puesto que los dioses más jóvenes (Apolo, Atenea y Zeus) han “pataleado la antigua ley” (Esquilo, *Euménides*, 809), aquella que defendían, la de vengar la muerte cuando existen vínculos filiales, la de pagar muerte por muerte. Ante dicha humillación, las Erinis prometen vengarse de la ciudad de Palas, prometen atacar a las plantas y los animales (Esquilo, *Euménides*, 709); sin embargo, Atenea las persuade de que no arrojen su daño resentimiento y les promete un lugar en su ciudad, donde serán veneradas por sus habitantes (Esquilo, *Euménides*, 900). Las Erinis se unen a la ciudad de Atenea, disipan su ira; de

³⁸ Por el objetivo de este apartado (tejer relaciones entre la manera en que es tratado el tema de la venganza tanto en el drama trágico como en las obras de Ferreira) no me detendré en el argumento de cada una de las partes.

posibles destructoras pasan a protectoras de la *Polis*, la justicia ha sido transferida a los ciudadanos (Esquilo, *Euménides*, 1030).

Por esta línea, uno de los puntos centrales de mi enfoque es demostrar que la tragedia como tradición tiene mucho que decirnos sobre circunstancias históricas donde el sufrimiento y el dolor parecen poner un sello indeleble. En este sentido, a partir de lo planteado por Daniel Ferreira en sus dos obras, nuestra tragedia colectiva y la tragedia *Orestíada* de Esquilo tienen en común que tiene que ver con los ciclos de venganza motivados por el dolor, la pena y la enorme dificultad de los dolientes por detenerlos. Sin embargo, en *Euménides* esta vieja estructura inflexible es finalmente reemplazada por una justicia representada en un tribunal, que puso fin a una serie de matanzas transformando a las Erinias en Euménides. Así, desde mi perspectiva, como lo plantea *Orestíada* y, de cierto modo, *Viaje al interior* y *Rebelión de los oficios*, es necesario establecer una nueva forma de justicia, para que de esta manera podamos renunciar a aquel código que agrega “una ruina a otra ruina” (Esquilo, *Coéforas*, 400).

2.3 El destino: el presentimiento del fin

Además de los temas anteriores, el destino es fundamental en la concepción de tragedia. Así, en *Viaje al interior* y *Rebelión de los oficios* el lector percibe que sobre los personajes pesa un destino inevitable: la muerte. Como ya lo mencionábamos, el concepto de destino ha sufrido grandes modificaciones, adaptándose a los intereses y necesidades de los hombres de todas las épocas. Siguiendo a Sewell-Rutter, en “Fate”, el destino en la antigua Grecia; por un lado, podía representar un orden más antiguo que el de los dioses olímpicos, un orden que también oprime a los sujetos, y; por otro lado, puede entenderse como un orden que proviene de ellos mismos (Sewell-Rutter, “Fate”, 144). En definitiva, la relación entre el orden divino y el destino es problemática, y nos faltarían páginas para abordarlo exhaustivamente. Sin embargo, bastará decir, que el destino en la Modernidad, incluye el legado cultural de la Grecia antigua y también está impregnado por la concepción del destino

del cristianismo.³⁹ A pesar de ello, nuestra concepción sobre el destino está construida a partir de la condición de lo ineluctable.

Es claro que el concepto de destino ha sufrido un tránsito (en el caso que nos interesa, de un orden antiguo de los dioses olímpicos a un orden establecido por un régimen político, como lo mencionábamos en el capítulo anterior); sin embargo, el panorama general, usualmente, abarca la idea de una fuerza que ejerce control sobre las circunstancias de los individuos. En otras palabras, el destino está relacionado con aquello de lo que no se puede huir, aquello contra lo que no podemos luchar porque la lucha redundará en su cumplimiento. Importa notar, que, a partir de la Modernidad, el destino se aleja particularmente de una esfera religiosa y se acerca a una esfera política. Como lo mencionábamos con anterioridad, Simon Critchley sostiene —siguiendo a Hegel— que los regímenes políticos adoptan el papel del destino, entendido como aquello que el individuo no puede modificar mediante su voluntad o sus acciones. Aquí la cita de Hegel, en *Lectures on the History of Philosophy*:

Napoleon, in a conversation which he once had with Goethe on the nature of Tragedy, expressed the opinion that its modern phase differed from the ancient, through our no longer recognizing a Destiny to which men are absolutely subject, and that Policy occupies the place of the ancient Fate. This therefore he thought must be used as the modern form of Destiny in Tragedy —the irresistible power of circumstances to which individuality must bend. (Hegel, *Lectures on the History of Philosophy*, 289)

Siguiendo a Critchley, desde la Modernidad, no necesitamos de dioses y oráculos para comprender el ineludible poder del destino (Critchley, *Tragedia y modernidad*, 37-38). Por esta línea, en las novelas de Ferreira, el destino de los individuos se encuentra bajo las coordenadas de las múltiples violencias —violencia sexual, desaparición forzada, sevicia y tortura, desplazamiento forzado, masacres, minas anti persona, entre otras—. En este sentido, la situación social, que escapa de la voluntad de los individuos, les impide salir de aquel ciclo de dolor y de barbarie. Así, Irigna Delfina, en *Viaje al interior de una gota de*

³⁹ Sewell-Rutter sostiene que son dos los conceptos que permean la noción de destino en la contemporaneidad: la ‘predestinación’ y el ‘determinismo’. Ambos son notablemente diferenciables del concepto de ‘destino’. El primero de ellos contempla que, así como ciertas almas están predestinadas por un dios para alcanzar el cielo otras están sentenciadas a la condena (Sewell-Rutter, “Fate”, 137). Por otro lado, siguiendo a la autora, el ‘determinismo’ afirma que todo fenómeno del mundo está fijado por unas leyes prestablecidas y, en consecuencia, nuestra voluntad ejerce poco o nada de control sobre las circunstancias del mundo (Sewell-Rutter, “Fate”, 139).

sangre, se siente presa de un destino desgraciado y siente la imposibilidad de salir de él. Ella “está atada a un pueblo que vive en el atraso” (Ferreira, *Viaje al interior*, 44). La única forma de ‘librarse’ de aquel pueblo, de la falta de oportunidades, de la pobreza, de la injusticia, es por un lado nadando, regresando al agua primordial donde la adversidad no existe,⁴⁰ y, por otro lado, vendiéndose a un hombre adinerado y alcohólico, Urbano Frías. En pocas palabras, buscando dinero para huir y complacer a la madre. Paradójicamente, el camino que ella ve como una liberación terminaría hundiéndola más en aquel estado de desazón e incertidumbre, como efectivamente sucede. Irigna Delfina no puede escapar de la violencia: sucumbe el día de la masacre.

De manera similar, en *Viaje al interior*, el ‘niño’ percibe que cuando se ha “nacido en un lugar así no necesitas explicaciones para entender lo que es la guerra” (Ferreira, *Viaje al interior*, 87). En otras palabras, el ‘niño’ tiene la impresión de conocer cuál es su destino porque este se encuentra escrito en el ambiente, “[e]n las familias que suben unas pocas cosas a un camión destartalado y luego ya no las vuelves a ver. En los muertos que amanecen en las acequias, o en los remansos del río, o en la esquina de la calle donde está tu casa. En los helicópteros que disparan proyectiles a la cima de un cerro” (Ferreira, *Viaje al interior*, 87).

En la guerra, los sujetos perciben que la vida ofrece un único camino; a saber: el de la muerte por causas violentas. Esta idea está presente en el mural que cubre el frontispicio de la iglesia, aquel que el cura Bernardo mandó a pintar. Este mural representa:

(...) la imagen de un hombre barbado y con sotana a la usanza antigua que tenía un parecido explícito con el sacerdote. Cuatro encapuchados le apuntaban de muy cerca, como si pretendieran fusilarlo, y el hombre, con las manos atadas a la espalda, ofrecía esa mirada desafiante y dura a sus perpetradores, una mirada que denotaba más desdén que temor ante la muerte. (*Viaje al interior* 127)

Como lo podemos observar, las novelas *Viaje al interior* y *Rebelión de los oficios* proponen que el destino de los individuos en el conflicto armado es la muerte. Por supuesto, este es el destino de todo ser vivo; sin embargo, en los casos de crisis social se trata de una

⁴⁰ Rubén, el padre de Irigna, le enseñó a nadar antes de haber sido asesinado. Irigna Delfina retorna a las aguas del río para huir de la realidad: “A simple vista, el río. (...) El sitio ideal para olvidarse de todo” (Ferreira, *Viaje al interior*, 44).

muerte por causas violentas. Desde mi criterio, los personajes de *Viaje al interior* están constantemente ante “el espectáculo de su propio fin” (Ferreira, *Viaje al interior*, 128). A razón de presentir aquello que les espera son personajes que parecieran no temerle a la muerte, la encaran y la enfrentan; por ejemplo, el cura Bernardo quien, al encontrar un grafiti amenazante en la casa cural, en donde le exigían no interviniera en los asuntos políticos, puso “cara de aquel que no teme a la muerte y le trata como a una inocua amiga con la se tiene una cita muy postergada y ya inevitable” (Ferreira, *Viaje al interior*, 122).

Este presentimiento del fin también está presente en las madres en duelo de ambas novelas (a este tema volveremos en el último apartado de este capítulo). En *Rebelión de los oficios* la madre del ‘niño’ administra el hotel del caserío —aquel que arderá en llamas durante la masacre— en él trabajan la cocinera Carmen Guerrero y la lavandera Etelvina. Misiá Carmen era la madre del sacristán, aquel que pintó el frontispicio de la iglesia, esta madre vivía siempre triste, en un permanente silencio, pues conoce el destino de su hijo: él ha recibido una carta donde lo sentencian a muerte, la razón es “ser la mano derecha del cura Bernal” (Ferreira, *Viaje al interior*, 89). Situación parecida vive Etelvina, hermana de “un peón de hacienda desaparecido años atrás al que habría de hallar posteriormente torturado, con los párpados cosidos y el miembro cortado, irreconocible en un pedregal” (Ferreira, *Viaje al interior*, 89), quien tiene dos pequeñas niñas; por esta razón, Etelvina trabaja con la firme voluntad de que sus hijas no sufran el destino que les impone la violencia, una vida donde son degradadas a objetos e, inevitablemente, perecen en medio de la guerra. Adicionalmente, ambas madres huyen “en busca de sus hijos bajo los rayos y centellas de una tormenta” (Ferreira, *Viaje al interior*, 89), las dos lloran en silencio mientras realizan las tareas del hotel, pues presienten el destino que espera tanto a sus hijos como a ellas: la muerte como resultado de la violencia, como efectivamente sucede un día del mes de septiembre, cuando un grupo de hombres arremetieron contra todos los habitantes de aquel caserío.

Retrocediendo un poco al capítulo anterior de este trabajo de grado y a la idea de los ciclos de violencia, podríamos decir que el destino impuesto por un régimen político a una sociedad, recae sobre los individuos generación tras generación. Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en *Rebelión de los oficios*; Larrota, líder de los ‘destechados’, se siente

acechada por un sino desgraciado: su hijo de seis años murió por una bala “que no se supo de qué bando venía” (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 96), por esta razón, días después, su esposo se suicidó. Al final de su vida, mientras muere desangrada en una cárcel, acusada de rebelión, ella contempla que su vida ha estado “marcada por la ley del talión donde la muerte se ha empeñado en quitarle a todos sus seres queridos” (*Rebelión de los oficios* 90). Desde mi perspectiva, en este contexto, la *lex talionis* consiste en una violencia propia del conflicto armado colombiano, que se hereda de generación tras generación. En detalle, la ley del talión de la que habla Larrota difiere de la retaliación de la que hablábamos párrafos más arriba, a propósito de los ciclos de violencia, puesto que Larrota no ha hecho nada para merecer la muerte de sus seres queridos, se trata de una violencia que ha caído sin razón, injustificadamente, sobre ella y sobre los miembros de su familia hasta extinguir cualquier posibilidad de vida del grupo familiar.

Otro ejemplo del destino como una mancha que va de generación en generación, en *Rebelión de los oficios*, es la historia del terreno invadido por los ‘destechados’, en el sentido de que es un conflicto tierras que no ha cesado desde La Guerra de los Mil Días, como ya lo veremos. Como lo había mencionado en la introducción de este trabajo de grado, los ‘destechados’ eran trabajadores de diversos oficios que, durante el mes de abril de 1970, se tomaron un terreno ubicado en la Cordillera de los cobardes, lugar en donde el último heredero de aquel territorio, Simón Alemán, construiría el Club Kiwanis. El periódico de Borja, titulado *La gallina política-Prensa libre*, publicó en el mes de mayo un reportaje donde evidenciaba, por medio de diferentes documentos, periódicos y escrituras públicas, que la cordillera, años atrás:

había sido usurpada a sus colonos y pioneros para otorgarla a veteranos de guerra del novecientos, que los latifundios crecieron a fuego y sangre, que los hacendados de esta región se las habían apañado siempre en buen grado con dos virtudes nacionales llamadas explotación y expropiación. (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 205)

En otras palabras, los “destechados” eran solo un eslabón de una larga cadena, de viejas deudas heredadas, de un territorio con una “titularidad dudosa” (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 206), resultado de una lucha de clases que se manifestaba como una constante tensión entre pobres (los “destechados”, desplazados, etc.) y ricos (La sociedad de hierro, el heredero Alemán, la fuerza pública, etc.), una constante que se movía a través del tiempo:

Ese terreno en pugna que reclamaban para vivir sin techo y sin agua hombres desconocedores de que su abuelo fue campesino, de que su padre fue acribillado, de que su madre los abandonó en medio de la desesperación y que su abuela prohibió siquiera mencionarlos porque de nada servía recordar la imagen de sus miembros sexuales cortados y puestos con alevosía dentro de las bocas abiertas, ¿para qué?, el que siembra odio recogerá odio, decían las ancianas, y morían en silencio, resignadas, mientras cubrían con el sudario el cuerpo del esposo muerto, y sepultaban el pasado para que no volviera a repetirse, sin saber que lo que se sepulta, erupciona o lo desentierra un sabueso. (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 208)

Al igual que en *Viaje al interior*, los personajes en *Rebelión de los oficios* tienen el presentimiento de que algo pesaroso va a suceder. La líder de los destechados Ana Dolores Larrota imagina el incendio que acabará con todas esas casas de plástico, con los cambuches y campamentos, “[e]s como si de repente estuviese poseída por una visión fugaz del caos” (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 28). Como en efecto sucede, al final de la novela somos testigos “las flamas que se levantaban en todo el campamento” (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 284). Al igual que Ana Dolores Larrota, Joaquín Borja también tiene la corazonada de que un suceso trágico pronto va a acontecer. La noche en que sucede el atentado a *La Gallina Política*, en el que perece su hermana Luisa, Borja medita: “pero en realidad una corazonada me decía vete a tu casa, Joaquín, esta noche hay malos vientos, algo malo va a pasar, percibe el aire, que huele a azufre, que huele a plomo, a gente armada (...)” (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 38).

Para sintetizar, desde mi perspectiva, la idea de un destino determinado por la violencia despiadada y arbitraria, semejante a la de las Erinias, que conduce a la muerte constituye una parte del sentido de la tragedia colectiva colombiana. Lo trágico, de acuerdo con esto, es la experiencia de vivir en espera de una catástrofe; muchas veces consecuencia de la ley del talión, de la lucha de clases, de las faltas que cometieron nuestros antepasados. Por esta línea, en una entrevista realizada a Daniel Ferreira, el autor dice que:

El destino colectivo es una matanza. Lo que yo quería observar eran los destinos individuales que avanzan a destino colectivo. Hay toda una época de matanzas en Colombia donde los destinos individuales se borraron por la barbarie, y eso ocurrió porque había fuerzas políticas que gobernaban la vida, y no eres dueño de tu destino cuando alguien quiere dominar tu territorio. (Ferreira, “Las gotas de la violencia”)

Ahora bien, Simon Critchley dice que una lección de la tragedia es “que conspiramos con nuestro propio destino. Es decir, el destino requiere nuestra libertad para poder consumarse” (Critchley, *Tragedia y modernidad*, 37). Critchley afirma que a pesar de lo ineluctable del sino muchas veces somos nosotros mismos quienes nos condenamos, como sucede con Edipo, pues, a pesar de conocer su maldición y de tener sospechas respecto a la identidad de su padre, es él quien asesina a un hombre mayor en un cruce de caminos. Lo que trato de decir está presente en las obras de Ferreira: tenemos el gobierno que, con nuestros actos, nos merecemos: “la tragedia tiene una especie de estructura de búmeran que hace que la acción que hemos arrojado al mundo se vuelva contra nosotros” (Critchley, *Tragedia y modernidad*, 38). Esta idea consume el pensamiento del escritor Joaquín Borja, en *Rebelión de los oficios*, allí él sentencia que el pueblo colombiano “merece que lo sometan, que lo manipulen, que lo estafen” (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 259).

2.4 La muerte como condición trágica

La tragedia del siglo V a. C. evita representar la muerte en escena. Por supuesto, esta forma dramática exhibe la disposición del crimen, el lamento que la acompaña y la situación una vez el hecho violento se ha consumado. Así, la tragedia griega se nutre de una idea particular del sufrimiento, del dolor y de la condición mortal del ser humano. Para ilustrar la presencia de la muerte en la tragedia ática podemos pensar en las obras de Eurípides, como en *Medea*, obra dramática que muestra la muerte de unos hijos a manos de su propia madre; en *Las troyanas*, obra que presenta el asesinato del pequeño hijo de Héctor y Andrómaca; o en Sófocles, donde encontramos el suicidio de Yocasta, en *Edipo rey*, el suicidio de Áyax, en la obra que lleva este mismo nombre o la muerte de Antígona en *Antígona*. Y, por supuesto, no podemos olvidar los crímenes de los atridas, representados por los tres grandes trágicos.

Como asegura Sandro Romero Rey, a pesar de que las preocupaciones del drama trágico han cambiado a través de la historia siempre “está el tema de la muerte, avasallante, neutralizador, concluyente” (Romero, *Género y destino*, 142). Así, a pesar de que la tragedia

griega, como parte del género dramático, ‘muestre’ y, por el contrario, la narrativa de Daniel Ferreira ‘cuente’, en ambas formas de escritura existe la denuncia explícita al carácter odioso de la violencia al intensificar la representación de esta con las múltiples imágenes de la muerte.

Viaje al interior relata los sucesos ocurridos un viernes 23 de septiembre en un caserío del territorio colombiano. Como ya lo he mencionado, en medio del reinado popular que se realiza en la plaza central, un grupo de hombres armados llegan con la orden de matar a todos los que están allí. La novela narra el momento en que comienzan a sonar las primeras ráfagas y a caer los primeros cuerpos. Luego, el narrador nos lleva por un recorrido mortuorio, asistimos a la plaza del pueblo, en donde los cuerpos sin vida se extienden alrededor de la tarima. La situación es caótica, las imágenes se sobreponen una tras otra: “tres mil casquillos de balas disparadas y medio centenar de cuerpos yacen en el corazón del caserío, iluminados apenas por el brillo último del atardecer” (Ferreira, *Viaje al interior*, 31).

Ahora bien, respecto a *Rebelión de los oficios*, el lector se tropieza con una serie de imágenes que lindan con lo caótico de la tortura. Durante el mes de abril de 1970, por orden del alcalde militar Porfirio Becerra, las víctimas —individuos que desempeñan oficios considerados ‘irrelevantes’— son llevadas en un camión Dodge verde oliva a la parte trasera de la alcaldía. La mayoría de ellos son torturados y luego desaparecidos, como el caso del quiropráctico Maximino Velásquez, del albañil Serafín Meneses Tovar, del Cacaotero Benigno Durán, del líder del Sindicato de Oficios Varios Antonio Blas, de la empleada del servicio doméstico Herminda de Rangel, del volteador de abastos Miguel Macías, del amansador de caballos Orlando Granados, del celador de la construcción del nuevo acueducto municipal Manolo Rivera, del curtidor de cuero Donald de Jesús Estrada, del vendedor de bisutería Ismael Toloza, del maestro de escuela Andrés Gualdrón Otálora, del locutor Abigaíl Gildardo, del cocinero de los comedores escolares Pablo Moreno y del soldador y electricista Argemiro Araújo, entre otros (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 14-20). En los “patios” de la alcaldía las víctimas son sometidas a diversas formas de tortura: golpes de tabla en diferentes partes del cuerpo, bofetadas, baldes de agua que los mantienen despiertos por más de setenta y dos horas, helicópteros que los lanzan por el aire, los

militares queman los genitales de las víctimas, también les ponen choques eléctricos en las uñas, etcétera.

Viaje al interior y *Rebelión de los oficios* representan la pesadilla de la destrucción, la brutalidad y la aflicción. Estos elementos están presentes en la representación de la violencia en Colombia, así como en las tragedias griegas. Sin embargo, siguiendo a Sandro Romero Rey: “no hay que olvidar que, en la tragedia griega se muestra también el orden, la búsqueda del orden y su instauración (...). Sin embargo, el énfasis está puesto en la destrucción” (Romero, *Género y destino*, 50). Desde mi perspectiva, en las obras objeto de estudio, el énfasis no está exclusivamente en la destrucción producto de los actos violentos, sino en la lucha por restaurar un orden a través de la narración y en la imposibilidad de alcanzarlo, pero, sobre todo, en la fuerza que ponen algunos de sus personajes por intentarlo, de allí el papel del rebelde, de los ‘destechados’. Lo que trato de decir es que algunos caracteres de ambas novelas de Daniel Ferreira asumen el desafío de la resistencia.

2.5 El duelo y el lamento: la exposición del dolor

Como lo he venido demostrando, tanto en la tragedia griega como en las obras escogidas, el lector es testigo de circunstancias dolorosas (violencia, muertes, derrotas, etc.) que se desencadenan en momentos de luto. Respecto a la tragedia griega, vemos, por ejemplo, en la familia de los atridas, el sacrificio de Ifigenia por parte de su padre Agamenón, el asesinato del marido Agamenón por parte de su esposa Clitemnestra y, luego, el asesinato de la madre Clitemnestra por parte de su hijo Orestes.⁴¹ Por otro lado, en las obras de Ferreira conocemos fracasos y pérdidas. En el caso de *Rebelión de los oficios*, somos testigos de los cuerpos torturados de algunos de los ‘destechados’; de la muerte de la hermana de Joaquín Borja, la pequeña Luisa, quien murió por un atentado a *La gallina política-prensa libre*, también conocemos la muerte de Larrota en una cárcel, por haber denunciado públicamente las injusticias de diferentes entes de poder de aquel corregimiento (la falsa promesa de un sistema de alcantarillado, el incumplimiento en los pagos a los trabajadores del futuro Club

⁴¹ Como ya lo hemos visto, este tema es representado por *Orestíada* de Esquilo y por otros trágicos que les interesó fijarse en este drama familiar, por ejemplo, las obras tituladas *Electra* tanto de Sófocles como de Eurípides.

Kiwanis, la carencia de una vivienda digna, etc.). En el caso de *Viaje al interior* el lector presencia el recorrido de un niño por un pueblo que ha sido víctima de una masacre.

Estas situaciones dolorosas desencadenan en duelos, ya que el trabajo del duelo se deriva de una pérdida, ya sea al perder a otro ser humano o cuando nos sentimos derrotados por circunstancias de la vida; por ejemplo, al ser despojados de una comunidad o una nación. Respecto al duelo debemos decir que a veces pensamos que es algo privado: una situación solitaria, exclusivamente familiar, un momento reservado a un lugar doméstico. Nada más alejado de ello, es necesario considerar el trabajo de duelo dentro de la esfera política. Judith Butler, en “Violencia, duelo, política”, dice que el duelo reafirma una comunidad en tanto “nos enseña la sujeción a la que nos somete nuestra relación con los otros” (Butler, “Violencia, duelo, política”, 49); en otras palabras, este dolor demuestra que somos seres ligados entre sí, de esta manera ser individuos no excluye que nos involucremos en vidas que no sean la nuestra; en este sentido, en momentos de profunda pena intentamos comunicar a otros la situación que nos atrapa,⁴² para que esos otros estén *con* nosotros. El duelo es una experiencia individual que se convierte en una experiencia colectiva al tocar las redes que le dan sentido a la vida social. Ahora bien, los griegos ya se habían percatado del poder político del duelo; es decir, del lugar público de esta manifestación del dolor. Como consecuencia, en el siglo VI a. C. las prácticas funerarias de la antigua Grecia sufrieron una serie de reformas puesto que amenazaban la armonía de la *polis*, para comprender la manera en que era amenazado el orden cívico es necesario conocer el rol de la mujer en los rituales funerarios durante la época arcaica y clásica de Grecia, puesto que ellas eran el núcleo de estos momentos de luto, luego de ello retornaremos al trabajo de duelo y su lugar público que propone *Viaje al interior* y *Rebelión de los oficios*.

⁴² Uso la palabra ‘intentar’ porque una de las experiencias del doliente es la imposibilidad de articular su pena con el instrumento del lenguaje. En palabras de Avelar: “Existe un abismo entre el imperativo irreductible de narrar y la percepción angustiosa de que el lenguaje no puede expresar completamente tal experiencia, de que ningún interlocutor consigue capturar su dimensión real, ni siquiera escuchar el relato con suficiente atención” (Avelar, *Alegorías de la derrota*, 171).

2.5.1 Rituales funerarios griegos

La información sobre los rituales funerarios de la época arcaica y clásica de Grecia ha sido extraída de recursos literarios (por ejemplo, de la tragedia griega del siglo V a. C.) y también de la iconografía en cerámica. En la cerámica ateniense se observan tres escenas que conforman el ritual funerario: la exposición del cuerpo sin vida (*próthesis*), luego la procesión del cuerpo hacia la tumba (*ekphorá*) y, finalmente, la visita a la tumba (Stears, “Death Becomes Her”, 139-140).⁴³

En la *próthesis*, en la medida de lo posible, el cuerpo debía retornar al *oikos*, tarea realizada por los varones que tuvieran un vínculo de sangre con el fallecido, luego, las mujeres, con alguna relación filial, tenían la responsabilidad de arreglar el cuerpo; ellas lo lavaban y, finalmente, lo envolvían en mantas. Después todo estaba listo para recibir a las visitas, que asistían exclusivamente a la *próthesis*. Este primer momento del ritual funerario tenía lugar en el espacio privado del *oikos*, allí (no se sabe con precisión en qué parte de la casa) se ubicaba el cuerpo y alrededor de él se situaban los integrantes de la familia. Alrededor de la parte superior del cuerpo se ubicaban los miembros femeninos (tías, abuelas, etc.) y la mujer que, podríamos decir, sentía un dolor más profundo se ubicaba en la cabeza. La ubicación y el papel de los varones era muy distinta al de las mujeres, ellos se ubicaban alrededor de la parte inferior y la responsabilidad que tenían consistía en prestar atención a los invitados (Stears, “Death Becomes Her”, 141).

En la *ekphorá* también existía una división entre las funciones y la ubicación de las mujeres y de los hombres. Los varones eran quienes lideraban la procesión del cuerpo desde el *oikos* hacia la sepultura, mientras las mujeres seguían la procesión con cantos y lamentos. A diferencia de la *próthesis*, el cortejo fúnebre se llevaba a cabo en el espacio público de la *polis*. Luego de la procesión los varones se encargaban del entierro o la cremación del cuerpo, ellos preparaban y disponían la tumba. Stears menciona que posterior al entierro los visitantes y los dolientes con vínculos de sangre regresaban al *oikos* y participaban de un baño que los purificaba de la polución de la muerte (Stears, “Death Becomes Her”, 142).

⁴³Algunos críticos, como Nicole Loraux, contemplan el *táphos* (el entierro del muerto) como otro momento del ritual funerario. Es decir, existe una diferencia con lo que Stears propone, pues esta última no contempla el entierro como una etapa más, más bien incluye este momento dentro de la *ekphorá*.

Con este baño iniciaba otro momento que conformaba los rituales fúnebres: los rituales de polución, que ocurrían después de la *ekphorá* y duraban aproximadamente treinta días. En estos días las mujeres, protagonistas en este momento, llevaban comida y libaciones a la tumba del recién fallecido, ellas tenían el deber de lidiar con lo impuro de la muerte. Después de este número de días, la casa y sus integrantes estarían libres de toda polución que trajo la muerte.⁴⁴

Ahora bien, este paréntesis sobre el ritual funerario era necesario para comprender el porqué de las leyes de Solón. Al respecto, Foley, en “The Politics Of Tragic Lamentation”, menciona que durante el período que va de la Grecia arcaica al período de la Grecia clásica, Solón estableció unas leyes que redujeron y pusieron límites a las ceremonias fúnebres que, durante el periodo arcaico en Grecia, eran ocasiones ostentar riqueza. (Foley, “The Politics Of Tragic Lamentation”, 22); en otras palabras, por poner término a las “extravagancias” de los rituales funerarios porque afectaban la armonía de la ciudad al inducir a la rivalidad, al exigir justicia, al denunciar el orden e incitar a la venganza (Stears, “Death becomes her”, 142). Ahora bien, a razón de que las mujeres eran el corazón de los rituales fúnebres, estas leyes recayeron directamente en la manera en que estas expresaban su dolor, en su lamento, esta legislación intentaba circunscribir la desmesura de este sentimiento.

Me parece fundamental destacar tres restricciones que Solón realizó al lamento, exclusivo de las mujeres durante la antigua Grecia. Primero, Solón prohibió las plañideras; las plañideras eran mujeres a las que se les pagaba para que lamentaran y lloraran al fallecido en la *próthesis* y la *ekphorá*. La justificación de dicha práctica es que la cantidad de dolor que se manifestaba en el acto luctuoso demostraba el honor y la importancia del muerto (Foley, “The Politics Of Tragic Lamentation”, 23), solo las mujeres que tenían una relación de parentesco podían llorar y lamentar la muerte, así como eran las únicas que tenían permitido asistir a ambos momentos de la ceremonia. Segundo, prohibió lamentar la muerte por largos períodos de tiempo y, finalmente, restringió la manera en que las mujeres

⁴⁴ El deceso de un ser humano era fuente de contaminación y aquellos (varones y mujeres) que habían tenido algún contacto con el cuerpo del fallecido durante la *próthesis* y la *ekphorá* debían someterse a un ritual de limpieza del *miasma* adquirido. No hay pruebas que evidencien que una etapa del ritual funerario trajera mayor o menor impureza, así las mujeres que bañaban y arreglaban al muerto durante la *próthesis* y los varones que cargaban al fallecido durante la *ekphorá* estaban igual de contaminados.

manifestaban su dolor, puesto que ellas expresaban su dolor desgarrando sus prendas, cortando su pelo e infligiéndose daño a sí mismas.⁴⁵

Las leyes de Solón son prueba de que el duelo y sus expresiones de dolor son un acto político (en cuanto afectan el orden de la *polis*); de allí el propósito de estas leyes en el mundo griego: limitar el duelo a lo privado. Sin embargo, la tragedia griega es prueba de la imposibilidad de dicha pretensión: el duelo se encuentra dentro de la esfera pública y no se pueden limitar las emociones dolorosas de la pérdida, nada asegura que “the funeral rites will be enough to exorcise the fascination of loss —this pleasure of tears” (Loraux, *Mothers in mourning*, 10). Así, el lamento amenaza el orden del estado puesto que se manifiesta bajo un abanico de opciones, este puede expresar dolor, despertar el deseo de venganza, reclamar justicia, denunciar y, finalmente, preservar, organizar y comunicar las memorias de un pasado.

2.5.2 El lamento en el drama trágico

Sófocles en *Electra* es un ejemplo del poder político del lamento como expresión del dolor. *Electra* de Sófocles solo desarrolla una parte del tema trágico de los atridas: el asesinato de Clitemnestra y Egisto a manos de Orestes. En la escena que abre *Electra*, encontramos a Orestes, quien tiene el propósito de seguir el plan que le ha dado el oráculo de Febo: Orestes con ayuda del pedagogo —aquel que en el pasado recibió de las manos de Electra al pequeño Orestes para que lo protegiera y cuidara hasta que tuviera la edad para vengar a su padre (Sófocles, *Electra*, 11-15)— fingirá que el hijo de Agamenón ha muerto durante un fatal accidente en los juegos píticos y luego, después de rendir tributos fúnebres a Agamenón, regresarán con una urna que contiene las falsas cenizas del hijo fallecido y en provecho de este momento cumplirán la orden del dios Apolo, cobrar venganza en nombre de Agamenón: matar a Egisto y a Clitemnestra (Sófocles, *Electra*, 45-78). Al inicio de la tragedia,⁴⁶ Orestes

⁴⁵ A pesar de que las leyes impuestas por Solón querían limitar estos comportamientos se cree que los cambios se dieron de manera paulatina y que las prácticas funerarias preservaron algunos de estos comportamientos. Estas muestras de dolor se contraponían con las de los varones, quienes cuidaban su aspecto físico y expresaban su pena ‘moderadamente’.

⁴⁶ Debido al propósito de este apartado, solo me centraré en la escena inicial de la obra *Electra*.

y el Pedagogo se encuentran frente al palacio, dispuestos a seguir el plan ya descrito, cuando de repente escuchan el lamento de Electra:

¡Ay de mí, infortunada de mí! (...) ¡Oh luz inocente y aire que recubres por igual a la tierra! Muchas veces escuchaste cantos de duelo y muchas percibiste golpes en el pecho que me hacían brotar sangre, cuando la sombría noche terminaba. Los odiosos lechos de esta casa desdichada son ya concedores de lo que ocurre durante la noche: cuántas veces gimo por mi infortunado padre (...) Y ningún lamento ante estos hechos parte de otro que no sea yo, por ti, padre, tan injusta y lastimosamente muerto. Pero, ciertamente, no cesaré en duelos y en sombríos lloros mientras vea los resplandecientes centelleos de las estrellas y la luz de día. No dejaré de hacer oír a todos el sonido de mi queja —cual ruiñeñor que ha perdido a su hijo— en un plañido lastimero ante estas puertas paternas. (Sófocles, *Electra*, 78-120)

Electra, frente a la puerta del palacio, lamenta la muerte de su padre y guerrero Agamenón. Electra está allí solo porque Egisto y Clitemnestra se encuentran en el campo, pues estos últimos habían recluido a la hija de Agamenón dentro de dicha vivienda (Sófocles, *Electra*, 310-315). Como mencionábamos en la introducción de este apartado, las demostraciones femeninas del dolor eran limitadas, las mujeres no tenían permitido lastimarse y el lamento estaba restringido tanto al lugar privado del *oikos* como a las visitas mensuales o anuales a la tumba del muerto. La situación en *Electra* es diferente, pues su lamento no se manifiesta de esta manera: por un lado, Electra no está ante la tumba de su padre sino en las puertas del palacio; por otro lado, su padre ha muerto hace bastantes años y; por último, Electra se ha infligido daño a sí misma como muestra de su pena.

Ahora bien, ante el lamento de Electra, el coro de mujeres de Micenas acude a dialogar con la hija de Agamenón, le pide que actúe con mesura, como lo hacen sus dos hermanas Crisótemis e Ifianasa (Sófocles, *Electra*, 157); el coro le pide que reflexione, porque su ánimo malhumorado solo le traerá desgracias (Sófocles, *Electra*, 215-220). En su lamento, Electra manifiesta ser consciente de su cólera (Sófocles, *Electra*, 222), sentir rabia por los actos cometidos por su madre y Egisto (Sófocles, *Electra*, 203-213), sentirse desgraciada por la manera en que debe vivir —en la casa de los asesinos, sin casamiento y sin hijos— (Sófocles, *Electra*, 165), ser fiel a su deshonorado padre Agamenón (Sófocles, *Electra*, 243), aborrecer el ultraje de ver a su madre con Egisto compartiendo el lecho de su padre (Sófocles, *Electra*, 270-280) y, finalmente, manifiesta honrar a Agamenón en su memoria (Sófocles, *Electra*, 145, 239).

El coro de mujeres intenta aquietar sus llantos con el argumento de que el lamento es inútil, estas declaman:

no sacarás a tu padre de la laguna común a todos, del Hades, ni con gemidos ni con súplicas, sino que, abandonando la medida te destrozas en un dolor irremediable lamentándote siempre, sin encontrar en ello ninguna liberación de las desgracias, ¿por qué no te evades de las aflicciones? (Sófocles, *Electra*, 137-144)

En resumen, el coro de mujeres intenta aquietar los llantos de Electra con el argumento de que su lamento no hará que algo cambie. Sófocles demuestra todo lo contrario en su obra *Electra*, no porque el lamento reviva los muertos, sino porque el lamento sí hace que algo cambie, por ejemplo, incita a la acción; es decir, tiene un efecto en la acción del drama (en el asesinato de Casandra y Egisto en manos de Orestes, pues incita de pasión al vengador) y mantiene viva la memoria de Agamenón.⁴⁷ De hecho, es aquí donde me interesa hacer más énfasis, el lamento, como lenguaje del duelo, es tan poderoso que incluso el mismo coro cambia de opinión: de abogar por la medida pasan a hacerlo por la venganza, así, las mujeres de Micenas declaman: “Yo hija, he venido procurando por lo tuyo tanto como por lo mío. Y si no hablo con sensatez, prevalezca tu opinión. Nosotros te seguiremos” (Sófocles, *Electra*, 245-250).

2.5.3 El duelo y el lamento en dos obras de Daniel Ferreira

Al poner en diálogo *Viaje al interior* y *Rebelión de los oficios* con el lamento y el duelo en la Grecia antigua, específicamente en la obra *Electra* de Sófocles, nacen reflexiones sugestivas y enriquecedoras. La reflexión apunta hacia dos lugares: primero, analizar el papel de las mujeres como dolientes, esta vez en la realidad colombiana representada trágicamente por Ferreira y; segundo, comprender las novelas objeto de estudio como un lamento que, al igual que el lamento de Electra, expresa dolor, reclama justicia, denuncia y; finalmente, preserva, organiza y comunica las memorias de un pasado.

Detengámonos en el primer punto: el papel de las mujeres como dolientes de la realidad colombiana. Tanto *Viaje al interior* como *Rebelión de los oficios* representan

⁴⁷ Con memoria me refiero a los recuerdos del pasado, así como a las circunstancias de su muerte, injustas desde la perspectiva de Electra.

figuras femeninas, en su gran mayoría madres, que padecen la muerte de un ser amado.⁴⁸ En *Viaje al interior* encontramos a Edelmira de Peñaranda, una mujer de edad avanzada que vive cerca al parque central, que pasa sus tardes sentada en una mecedora en la terraza de su casa, un día, desde este lugar contempla a su hijo tendido sobre el empedrado, luego de que los encapuchados le han disparado (Ferreira, *Viaje al interior*, 19); Carmiña Ortega Gómez, una madre que tendida de bruces observa la manera en que matan a su hija, una de las candidatas a reina; también encontramos a Magdalena, la esposa del pintor Ulises Álvarez, quien recogería el cuerpo de su esposo, luego de que muriera con el cerebro taladrado por una bala en un día de 1929 (Ferreira, *Viaje al interior*, 67); las ya mencionadas trabajadoras del hotel, Carmen Guerrero y Etelvina, “ambas mujeres fúnebres” por el destino que le espera a sus hijos, el de la muerte producto de la violencia (Ferreira, *Viaje al interior*, 89) y, finalmente, la madre de ‘el niño’, que intuye lo que le espera a su hijo por haber nacido en una tierra llena de devastación, de allí que ‘el niño’ se pregunte: “Pobre madre mía, ¿por qué llorará mirándome?” (Ferreira, *Viaje al interior*, 102).

En *Rebelión de los oficios*, Daniel Ferreira solo se centra en una mujer en duelo: Ana Larrota, uno de los personajes alrededor de quien gira la narración:

La anciana limpia la lluvia que empapa sus trenzas más para espantar la solemnidad que para exprimir el agua.

—Nadie es totalmente bueno ni totalmente malo, Pedro Juan. Por un hijo, todos somos capaces de matar.

Silencio.

—¿Usted tiene hijos, Anita?

—Tuve uno, pero ya no está vivo.

Silencio. (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 30)

Como ya lo habíamos mencionado, el hijo de Ana Larrota murió por una bala pérdida, fue su esposo quien presencié la muerte del niño de seis años. A raíz de esta pérdida el esposo de la líder de ‘los destechados’ se suicidó. Por esta línea, en esta novela nos encontramos con personajes varones que son dolientes. Además del esposo de Larrota, otro varón que también es un doliente es Joaquín Borja, pues su hermana Luisa murió en un

⁴⁸ El arte colombiano representa a las madres que lloran a sus hijos, ya sea que estén muertos o desaparecidos; en pocas palabras, víctimas de la violencia en Colombia, solo por nombrar algunos ejemplos: en el teatro encontramos; *Antígonas, tribunal de mujeres* de Carlos Satizabal; en las artes visuales tenemos *Magdalenas por el cauca* de Gabriel Posada y Yorlady Ruiz, *Sudarios* de Erika Diettes, entre otros.

atentado a *La gallina política*. El sentimiento de pérdida, tanto de Ana Larrota producto de la muerte de su esposo e hijo, como de Joaquín Borja por el deceso de su hermana Luisa, motivan la escritura y la rebelión de cada uno de estos personajes.⁴⁹ En el caso de Ana Larrota, como lo podemos inferir de la última cita, ella percibe que no queda nada más que perder después de la muerte de su hijo, esto es lo que la impulsa a luchar, a enfrentarse a la desigualdad y a la falta de recursos de aquel caserío (escasea la comida, no existe alcantarillado y parte de los habitantes no tienen un terreno digno donde vivir).

Por el contrario, en *Viaje al interior*, los varones están ausentes en la vida privada; en la vida doméstica de esta región, que bien podría ser cualquier región de Colombia. Esta carencia es expresada por ‘el niño’:

Vivíamos en una tierra sin hombres. Con madres que corrían solas los muebles, que pagaban recibos que tenían una explicación para cada ruido oculto en la oscuridad. Tú eras mi madre y mi padre. Tú no esperaste nada de aquellos que te malquisieron. (Ferreira, *Viaje al interior*, 88)

Las madres en duelo es una imagen recurrente desde la antigua Grecia: en *Agamenón* de Esquilo, Clitemnestra llora la muerte de su hija Ifigenia; en *Electra* de Sófocles, Electra llora la falsa muerte de su hermano Orestes; en *Las troyanas* de Eurípides, Andrómaca lamenta la muerte de su hijo Astianacte y Hécuba a la sacrificada Políxena. Por otro lado, la mitología griega también ha representado las madres en duelo con la imagen del ruiñeñor, figura que está presente en el lamento de Electra, en la obra de Sófocles que lleva este mismo nombre, recordemos como se lamenta la hija de Agamenón: “No dejaré de hacer oír a todos el sonido de mi queja —cual ruiñeñor que ha perdido a su hijo— en un plañido lastimero ante estas puertas paternas” (Sófocles, *Electra* 107-108).⁵⁰

⁴⁹ Respecto a la escritura de Joaquín Borja en *Rebelión de los oficios* me detendré en el siguiente capítulo.

⁵⁰ El ruiñeñor como figura del lamento femenino también está presente en el lamento de Casandra, en *Agamenón* de Esquilo: “¡Ay! ¡Ay! ¡Vida envidiable del ruiñeñor canoro! Le han otorgado los dioses un cuerpo dotado de alas y una dulce vida sin lágrimas. En cambio, a mí solo me espera que me rajen con una espada de doble filo”. (Esquilo, *Agamenón*, 1140-1156). Nicole Loraux reconstruye el mito del ruiñeñor de la siguiente manera: Tereo, rey de Tracia, se casó con Procne, hija de un rey de Atenas. Procne y su hermana Filomena tenían una relación muy cercana, pero este vínculo se rompió luego del matrimonio de Procne con Tereo. Entonces, Procne suplicó a Tereo que trajera a su hermana Filomena, petición a la que él accedió. Tereo va a Atenas por Filomena, pero se enamora de ella y la viola, entonces para evitar que ella lo acusara le cortó la lengua. Filomena incapaz de comunicarse por medio del habla decide tejer lo sucedido y así mostrarle a Procne su desgracia. Procne decide vengarse: asesina a su hijo Itis, hijo también de Tereo. Entonces, Tereo llevado por la ira convierte a ambas hermanas en aves, Procne en un ruiñeñor y Filomena en una golondrina (Loraux,

En síntesis, el lamento en boca de las figuras femeninas de la tragedia griega es evocado como el canto de un ruiseñor que intenta comunicar una experiencia dolorosa. Ferreira se propone una tarea similar con *Viaje al interior* y *Rebelión de los oficios*: reclamar justicia, denunciar un orden establecido por el gobierno, organizar y comunicar las memorias de un pasado. Por supuesto, no ignoro las múltiples diferencias que existen entre el lamento de los dolientes en la antigua Grecia y las obras de Ferreira: en el primero, es un intento de comunicar el dolor por un sujeto que, en la obra dramática, ha sufrido los eventos vivencialmente, en el segundo caso, Ferreira presta sus textos, su cuerpo de escritos, para articular un dolor que no ha podido ser comunicado por un otro. Al inicio de este apartado mencioné que en momentos de profundo dolor intentamos comunicar nuestro padecimiento para que otros estén con nosotros. Quiero retornar a esta idea porque el lamento de *Electra*, como el de las madres en duelo de *Viaje al interior* y *Rebelión de los oficios*, como las obras mismas son un intento de comunicar el dolor. En aquellas líneas mencionaba que la experiencia del dolor parece incomunicable; sin embargo, no significa que lo sea, permitir que alguien me comunique su dolor (como sucede, desde mi experiencia de recepción, en las obras de Ferreira) es dejar que el dolor del otro suceda en mí, así nunca pueda apropiármelo del todo. En este sentido, desde mi perspectiva, en el caso de Ferreira, se trata de un ejercicio de restauración simbólica por los derrotados. En palabras de Ferreira: “Las historias que escribo son sobre derrotas morales y políticas, y derrotas de la utopía y derrotas del individuo, casi siempre derrotas, es decir que escribo una literatura de derrotados” (Ferreira, “El arte trabaja contra el borrado”). Esta literatura de derrotados es un ejercicio de restauración simbólica, ya que intenta resarcir los daños sufridos por las víctimas en el conflicto armado (ya sean individuos o comunidades), pues aquellos que padecen estas heridas no pueden ser reparados materialmente. Daniel Ferreira asume esta tarea de reparación por una vía: la de la memoria. En este sentido, las obras *Viaje al interior* y *Rebelión de los oficios* son una lucha contra la amnesia colectiva, de la cual, parafraseando

Mothers in mourning, 57-58) La autora reconstruye el mito a partir de la tragedia *Tereos* de Sófocles, de la cual se conservan solo algunos fragmentos. Yo me he fijado en la versión latina que aparece en el “Canto VI” de *Las Metamorfosis* de Ovidio. En la versión latina de *Las metamorfosis* de Ovidio es Filomena quien se convierte en ruiseñor y Procne en golondrina (Ovidio, *Las metamorfosis*, 111). La versión del mito es distinta en el pie de página de *Electra* de Sófocles, según esta versión, quienes transformaron a Procne en ruiseñor fueron los dioses.

a Ferreira, los gobiernos se han aprovechado “para acomodar el relato oficial y negar lo que ha sido el magnicidio, el oprobio, la tortura, el exterminio, el holocausto” (Ferreira, “El arte trabaja contra el borrado”).

Finalmente, no queda más que preguntarnos si acaso las obras de Ferreira que aquí trabajo no son una invitación al lector para que acompañe a otro en el dolor (haga memoria, cuestione una forma de soberanía, reconozca un orden, etc.), así como el lamento de Electra es una invitación al coro para que comparta su deseo de venganza.

2.6 Consideraciones finales

En síntesis, en este capítulo señalé cómo (a pesar de la distancia de lugar, tiempo, lengua, cultura, género, etc.) dos universos textuales comparten una esencia y unos temas comunes. La esencia, tanto del drama trágico como de *Viaje al interior* y *Rebelión de los oficios*, es naufragar o contemplar las aguas de la devastación y de la pérdida; el lector es testigo de personas que padecen las secuelas de un trauma y viven sobrellevando este sufrimiento. Me centré en analizar algunos temas que comparten estos conjuntos de obras literarias, puentes que las relacionan entre sí. Estos temas fueron; primero, el de un gobierno que está siendo cuestionado; segundo, la imposibilidad de detener los ciclos de violencia si opera la ley del talión; tercero, la idea de un destino ineluctable, donde prima la percepción de que a pesar de que las cosas puedan ser de otra manera se sabe que no lo serán; cuarto, la muerte como condición trágica y; finalmente, el duelo y el lamento, entendido como una invitación para pedir reconocimiento del otro, en tanto dolor compartido, a pesar de que esto no libere totalmente al doliente del dolor. Esta serie de relaciones las he establecido a partir de mi lectura; con la idea de que la literatura es la interacción o la capacidad de relación entre diferentes textos y que, a pesar de las distancias, en las obras de Daniel Ferreira la tragedia griega se encuentra virtualmente presente.

3. El narrador- testigo: espectadores de nuestro propio naufragio

A veces nos gana la ilusión de que podemos mirar cómo se hunden los otros porque nos creemos a salvo sobre el lomo del monstruo ¿Naufragio con espectadores o espectadores de nuestro propio naufragio? La única certeza, al menos ahora, es que somos espectadores irremediabilmente implicados. Ante las imágenes podemos sentirnos perturbados, pero ellas ya no están bajo sospecha, son inevitablemente reconocibles porque en ellas andamos sumergidos.

Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo*

La tragedia griega y *Viaje al interior* y *Rebelión de los oficios* constituyen un intento por mostrar o narrar momentos de intenso dolor. Decía que, por usar una metáfora, ambos universos textuales son como dos riberas de un mismo río, que a pesar de su distancia (épocas, recursos narrativos y propósitos dispares) tocan la misma agua, el mismo terreno de devastación, y que allí recurren a algunos temas que, elaborados de formas diferentes, constituyen parte de lo trágico: narran la venganza, lo ineluctable del destino, la aproximación a la muerte y el dolor que deriva de fracasos. Desde mi perspectiva, comprender los temas que abarcan ambos textos hace que surja la necesidad de analizar la manera en que son relatados estos momentos de inmenso dolor. Nace, entonces, la pregunta sobre los recursos narratológicos (aspectos formales y estructurales) a los que recurren tanto las obras trágicas como las novelas de Ferreira para sumergirse en la catástrofe, preguntarnos si acaso el único que tiene la posibilidad de contar es el sobreviviente. En consecuencia, preguntarnos si las narraciones emitidas por el testigo no contribuyen a configurar determinada respuesta en el espectador, ya sea un estado de ‘empatía’, ‘piedad’ o, por el contrario, de ‘indiferencia’ ante los hechos que ordena, rescata y denuncia.

Con el propósito de analizar la manera en que son narradas estas experiencias luctuosas, en este capítulo me delimitaré a las narraciones que, emitidas por narradores-testigo (aquel sobreviviente que presenció un evento doloroso y posteriormente lo cuenta) funcionan como un informe de momentos penosos. Y que, adicionalmente, son narraciones en las cuales los narradores-testigo se sienten implicados en el evento luctuoso que narran. Me interesa hacer hincapié en que, desde mi lectura, estas narraciones tienen una característica en particular: son relatos en los cuales sobresale la vulnerabilidad de los seres humanos; en otras palabras, enfatizan en que la vida depende de circunstancias ajenas a la voluntad de los sujetos y; por otro lado, subraya la movilidad de la vida humana, que, la existencia del hombre tiene la posibilidad de un cambio de fortuna. Es decir, estos testigos, sobrevivientes de la catástrofe, se sienten profundamente implicados al percibir que, así como otros han sido víctimas también ellos podrían llegar serlo; es decir, rompen con la distancia de aquel que narra desde la lejanía, en la seguridad los palcos, para sentir que la catástrofe también ha golpeado su puerta.

Para ejemplificar el uso del narrador-testigo y la manera en qué son narradas estas experiencias de violencia, sufrimiento y de pérdida en la tragedia griega me detendré en *Las traquinias* y en *Áyax* de Sófocles, de forma específica en el personaje Deyanira y Odiseo y Tecmesa, respectivamente. Luego, dirigiré mi interés en los narradores-testigo de las novelas de Ferreira; en el caso de *Viaje al interior*, analizaré las narraciones de ‘el niño’ y en el caso de *Rebelión de los oficios* los relatos enunciados por Ana Larrota y Joaquín Borja. En cada uno de estos relatos, me detendré en aquello que ‘ven’ los narradores espectadores desde sus perspectivas, analizar de qué manera su narración está restringida por su subjetividad (su pasado, creencias y convicciones) y limitada a un tiempo y lugar específico. Sobre todo, me interesa resaltar que lo que tienen en común la tragedia griega y las obras de Ferreira respecto al narrador-testigo es que cada uno de estos narradores se caracteriza por estar implicados; léase afectados, comprometidos, lo que se refleja en sus acciones y palabras. Así, me serviré de un elemento constitutivo de la metáfora náutica para comprender de qué manera se construye este tipo de narrador-testigo: el espectador en el naufragio.

3.1 La presencia del testigo sobreviviente

Frecuentemente, en la tragedia de la antigua Grecia encontramos un testigo que reporta, tanto a los demás caracteres en el escenario como al público, una desgracia que ocurrió ante sus ojos, pero que sucedió fuera de escena. En la épica como en la tragedia griega siempre “there is someone looking on —a witness, watching and reacting to the actions and misfortunes unfolding before his eyes.” (Allen-Hornblower, *From Agent to Spectator*, 1). Un ejemplo de esto lo encontramos en *Electra* de Sófocles. Luego de la escena del lamento de Electra y posterior a la llegada de Clitemnestra al palacio, el pedagogo anuncia a estos dos personajes la falsa muerte de Orestes (Sófocles, *Electra*, 671-672).⁵¹ Siguiendo el plan ideado por Apolo, con el fin vengar a Agamenón, el ayo se hace pasar por un enviado de Fanoteo y reporta el modo en que ocurrió la falsa muerte: Orestes falleció en los juegos píticos (Sófocles, *Electra*, 680-760). El uso frecuente del testigo en la tragedia no solo lo comprueba este pasaje, sino también; por ejemplo, el Coro y Clitemnestra, en *Agamenón* de Esquilo. El Coro, compuesto por ancianos argivos, reporta las circunstancias que desencadenaron el sacrificio de Ifigenia (Esquilo, *Agamenón*, 123-140) y, por otro lado, Clitemnestra cuenta a los ancianos la manera en que asesinó a su esposo Agamenón (Esquilo, *Agamenón*, 1379-1393). Ambos eventos suceden fuera de escena; ocultos de la visión de la audiencia. Otros ejemplos del narrador-testigo lo encontramos en *Las traquinias* y *Áyax* de Sófocles, obras en las que nos detendremos en los siguientes apartados. Bastará decir que en la tragedia griega estos ‘testigos’ de eventos lamentables usualmente son caracteres principales o, personajes secundarios (heraldos, mensajeros, nodrizas).

Ahora bien, desde mi perspectiva, este interés por el testigo no está presente exclusivamente en la tragedia griega del siglo V. a. C. también lo encontramos en expresiones artísticas que, al igual que la tragedia, representan momentos violentos, en el caso que nos interesa, como la reelaboración de la historia colombiana. Así, Enrique Pulecio Mariño, en *Luchando contra el olvido*, afirma que el testigo ocupa un lugar ejemplar en la dramaturgia del conflicto colombiano (Pulecio, *Luchando contra el olvido*, 52). Siguiendo a

⁵¹ Como ya lo hemos visto en el capítulo anterior, el oráculo pítico ordena a Orestes que, desprovisto de ejército, vengue a su padre Agamenón. Entonces, con el fin de enterarse de todo lo que sucede dentro del palacio, Orestes envía a su ayo; el motivo de su visita será la falsa noticia de que Orestes ha muerto (Sófocles, *Electra*, 34-45)

este autor, en esta dramaturgia, el público ya no está ante un personaje que participa en una acción violenta (ya sea como víctima o victimario), sino ante una figura que regresa del “horror presenciado”; un personaje que es “víctima sobreviviente” (Pulecio, *Luchando contra el olvido*, 52) y cuyo poder en escena es el de la memoria.⁵² El público se sitúa al mismo nivel que los personajes en escena; en pocas palabras, ambos (público y personajes) son receptores de los mismos hechos que narra el testigo. Por esta línea, Marina Lemus Obregón, en el mismo libro, sostiene que la dramaturgia colombiana sobre el conflicto contempla al público como un testigo de los testigos de la ficción teatral (Lemus, *Luchando contra el olvido*, 20). En otras palabras, el testigo transfiere un hecho, con lo que el público se convierte en un nuevo testigo. Próximo a esto, la artista plástica Doris Salcedo, en una conferencia pronunciada en Zúrich sobre la situación política y artística en Colombia, menciona que para el arte el evento violento permanece siempre casi que inaccesible, de allí esa “(...) lógica con que opera el arte contemporáneo en general. La idea de ser testigo del testigo” (Salcedo, *Guerra y pájara*, 146-147).

Por otro lado, en la novela sobre la violencia encontramos numerosos personajes que reportan vivencias dolorosas de la que fueron testigos, como en *Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón* (1975) de Albalucía Ángel, una novela que pertenece a “la narrativa sobre La Violencia”. Allí, solo por citar un ejemplo, el flaco Bejarano, amigo de la protagonista, narra los sucesos de los que fue testigo el 9 de abril de 1948. El flaco Bejarano es un testigo que relata lo que vivió en pleno centro de Bogotá, luego de que Jorge Eliecer Gaitán fuera asesinado: el caos de la ciudad y los cuerpos que yacen expuestos en lugares públicos. También vale como ilustración *Mañana no te presentes* (2016), de la escritora colombiana Marta Orrantía. En esta novela, Yolanda, militante del grupo guerrillero M19, es el personaje que articula la narración; ella es testigo sobreviviente de la toma del palacio de justicia, evento ocurrido el 6 de noviembre de 1985. La voz ficcional de Yolanda narra lo que vivió al interior del palacio durante esas 27 horas en las que el país fue testigo de una masacre que dejó una marca indeleble en la historia colombiana.

⁵² Enrique Pulecio reconoce la presencia del testigo en las siguientes obras dramáticas: *El deber de Fenster* de Humberto Dorado y Matías Maldonado, *Pies hinchados* de Ana María Vallejo, en *Como la lluvia en el lago* de Eric Leyton, *Los adioses de José* de Víctor Viviescas y *Gallina y el otro* de Carolina Vivas.

Lo cierto es que la crítica literaria ha prestado escasa atención al uso del narrador testigo en textos que se aproximan a momentos ‘trágicos’ de la historia colombiana. El acercamiento de la crítica literaria ha sido de otra índole, a saber: al narrador protagonista del género testimonial. Amplio y complejo es la cuestión de este género, célebre a partir de la década de los setenta y ochenta en Latinoamérica, no lo abordaremos en su totalidad, bastará decir que lo que lo distingue es, por un lado, el modo narrativo de la primera persona y, segundo, su naturaleza vivencial (Beverly, “Anatomía del testimonio”, 9). Respecto al primer punto debemos decir que el uso de esta voz narrativa no es exclusivo del género testimonial, también está presente, por ejemplo, en la novela, donde se juega con el estatuto de la ficción, a esto ya regresaremos. Respecto al segundo punto, en efecto, el narrador del testimonio es quien, en el pasado, en las coordenadas de la realidad, ha sido espectador de un sufrimiento ajeno o ha vivido en carne propia momentos de profundo dolor. Dicho en pocas palabras, el género testimonial se caracteriza por su referencialidad. Siguiendo a Beverly, el género testimonial también se distingue por una urgencia por contar; se trata de “una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen o lucha” (Beverly, “Anatomía del testimonio”, 9).⁵³

Luego de enunciadas estas primeras apreciaciones respecto al testigo y su recurrente presencia en diferentes manifestaciones artísticas que se acercan a momentos de profundo dolor y antes de abordar el objetivo principal de este capítulo (las implicaciones de un narrador testigo en las obras de Daniel Ferreira) es necesario preguntar por qué podemos clasificar a ciertas intervenciones, tanto de la tragedia griega como las novelas del autor santandereano, como narraciones que adoptan la perspectiva de un testigo; en consecuencia, adoptan el modo narrativo de la primera persona.

3.1.1 Una narración limitada y restringida

Las características que definen a un narrador en primera persona son: primero, la participación del personaje en aquello que relata y, segundo, su punto de vista restringido y

⁵³ Desde mi perspectiva, esta urgencia por contar no es única del género testimonial, otros géneros literarios también hacen esta apuesta por narrar momentos de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen o lucha; por ejemplo, la tragedia griega del siglo V. a.C. o las novelas objeto de estudio, *Viaje al interior o Rebelión de los oficios*.

limitado. Respecto al primer punto, desde la narratología, Gerard Genette afirma que el escritor siempre debe elegir entre dos actitudes narrativas; a saber: “contar la historia por uno de sus personajes o por un narrador extraño a dicha historia” (Genette, “Voz”, 298); en otras palabras, el autor debe optar, ya sea por una narrativa contada por un carácter que juega un rol en los eventos que está narrando o por un agente narrativo que no participa en los hechos que cuenta; ajeno al mundo de sus personajes. Genette denominó estas actitudes narrativas como narrador homodiegético y heterodiegético, respectivamente. A propósito del narrador en primera persona, la narratología lo distingue por ser un personaje (aquel que experimenta los eventos) que, al mismo tiempo, es el punto de focalización (el lugar desde donde observa) y el narrador (aquel que verbaliza los sucesos a partir de su ‘punto de vista’). A propósito de la focalización, podríamos decir que este término busca responder a la pregunta de desde qué lugar se observan los hechos. Así, la focalización está relacionada con un ángulo de visión o perspectiva restringida, ya que compromete un tiempo y un espacio limitado. Respecto a la segunda característica del narrador en primera persona, un relato restringido o limitado se relaciona con la focalización o la perspectiva, ya que condiciona la información ofrecida; es decir, el narrador homodiegético no puede contemplar sucesos que pasan en tiempos y lugares simultáneos, reporta solamente aquello que puede ver y aquello que conoce; además, como sostiene Rimmon-Kenan este tipo de narrador no solo se ciñe a lo visual, puesto que este agente narrativo, valga la comparación, se comporta como un filtro que elige, extrae y selecciona lo que va a relatar y la manera en que va a hacerlo (Rimmon-Kenan, “Text: focalization”, 60); en pocas palabras, su relato es una narración comprometida. Así, el narrador en primera persona se encuentra envuelto en una serie de circunstancias, ya sean cognitivas, emotivas o ideológicas que impiden o dificultan que su relato sea objetivo o neutral.⁵⁴

⁵⁴ Para Shlomith Rimmon-Kenan, ‘el punto de vista’ del narrador homodiegético no es lo único que limita el relato. La autora sostiene que existe una faceta psicológica que también restringe la narración; en esta faceta encontramos el conocimiento y las emociones del agente narrativo. Respecto al conocimiento, la autora hace referencia a que, a diferencia del narrador heterodiegético, el narrador en primera persona tiene un conocimiento restringido respecto al mundo ficcional en el que se encuentra. Y, a propósito de lo emocional, sostiene que la subjetividad del narrador impregna los acontecimientos que son objeto de su relato; las emociones intervienen en él (Rimmon-Kenan, “Text: focalization”, 81-84). Ahora bien, Rommon-Kenan contempla que la faceta ideológica también delimita la narración: “This facet consists of ‘a general system of viewing the world conceptually’ (Rimmon-Kenan, “Text: focalization”, 82-83).

Tanto la tragedia griega como las novelas de Ferreira tienen narradores en primera persona que se adhieren a las características explicadas en esta sección: participan en aquello que relatan y su narración es restringida y limitada; es decir, lo narrado responde a la subjetividad de cada personaje. Ahora bien, en la tragedia griega podemos encontrar numerosos ejemplos de narraciones limitadas y restringidas; sin embargo, mi interés se limitará a obras donde el narrador se siente parte del dolor que contempla y describe; en pocas palabras, me centraré en los espectadores implicados que pierden su posición privilegiada y se sienten involucrados en los acontecimientos que se presentan ante ellos. Antes de detenerme en la manera en que son elaborados los relatos por parte de los sobrevivientes (Deyanira en *Las traquinias* y Odiseo y Tecmesa en *Áyax* y en las obras de Ferreira) quiero centrarme en la forma en que entiendo la idea de un espectador implicado. Como lo enuncié en la introducción de este capítulo, la metáfora náutica, a partir de Hans Blumenberg, es una buena herramienta para comprender por qué los narradores-testigo, tanto en la tragedias griegas que aquí nos interesan como en las obras de Daniel Ferreira, padecen también lo relatado.

3.2 Ir entre las olas: el espectador pierde su posición

Aquel que asiste a un espectáculo, léase suceso que se presenta a la vista o contemplación, compromete su mirada, pues observar no es una actitud que sea indiferente; por el contrario, en palabras de Diéguez, “mirar implica, compromete, perturba, aun cuando intentáramos mirar pasivamente” (Diéguez, “Entre las imágenes”, 4). Este problema de la observación ha estado condensado desde la tradición clásica hasta la actualidad en la metáfora náutica. Blumenberg, en el campo de la historia de los conceptos de la filosofía, entiende el concepto de ‘metáfora’ como una imagen que acompaña o guía el pensamiento; es decir, acompaña las transformaciones en la esfera de lo conceptual; en otras palabras, son los rieles por los que se encarrila el pensamiento. Una de las características de la metáfora es que tiene la posibilidad de transformar sus elementos constitutivos sin nunca agotar su depósito de imágenes. La metáfora nunca concluye, esta se pliega o se despliega sobre sí o a partir de sí misma (Blumenberg, “Mito y metafórica” 153).

Son numerosos los elementos constitutivos de la metafórica náutica: el mar, costas, puertos, islas, velas, faros, pilotos, brújulas, naufragos y naufragios. A esta metafórica marina se opone, usualmente, la metafórica de la tierra firme. Por un lado, el ser humano ha entendido el mar como el elemento de la naturaleza que se caracteriza por lo infinito, desconocido, imprevisible, inestable y anárquico. De este lugar proceden monstruos míticos, es la manifestación del mal, en donde todo es absorbido y engullido. La representación de estos peligros del mar sirve para resaltar “la comodidad y la calma, la seguridad y serenidad del puerto” (Blumenberg, *Naufragio*, 13), que se asocia con la imagen de un espectador que, en tierra firme, contempla la navegación de una embarcación. Hans Blumenberg parte del “Libro segundo” del poeta romano Lucrecio y allí, en el poema *La naturaleza*, encontramos: “Es grato, al tiempo que los vientos en mar abierto revuelven las aguas, contemplar desde tierra el esfuerzo de otro, no porque haya gusto y alegría en que alguien sufra, sino porque es grato ver de qué males uno se libra. (Lucrecio, *La naturaleza*, 1-10)

Blumenberg recurre a este pasaje de Lucrecio para ilustrar que el trasfondo metafórico de Lucrecio un elemento constituyente de la imagen náutica: el goce y disfrute del espectador por la perspectiva no perturbada al contemplar el naufragio. Posteriormente, en su texto *Naufragio*, Blumenberg se centra en la correspondencia entre el abad Galiani y Voltaire a propósito de la curiosidad del espectador. Allí, Blumenberg retoma los presupuestos planteados por el abad Galiani, donde las imágenes que constituyen la metáfora alcanzan el plano artístico, pues se transfiere la metáfora del mar al teatro, donde el espectador “se convierte espectador estético” (Blumenberg, *Naufragio*, 52). La imagen adquiere sentido cuando se contrasta al espectador del naufragio con el público del teatro, quien se resguarda de la lluvia y de los peligros que transcurren en la escena en la comodidad de los palcos.

De los múltiples tránsitos de la metáfora rescatados por Blumenberg también me parece importante mencionar el movimiento de la metáfora náutica que hace el historiador suizo Jacob Burckhardt. Como menciona el filósofo alemán, siguiendo a Burckhardt, la metáfora avanza hasta que la distancia que salvaba al espectador en puerto seguro desaparece. Desarrollado en tres momentos de su escritura, el historiador de la época de las revoluciones encuentra que “no existe ya el punto de vista firme a partir del cual el historiador

podría ser el espectador distante” (Blumenberg, *Naufragio*, 84). En pocas palabras, el historiador ya no está ante las imágenes, sino entre ellas. Esta idea se contrapone con la idea de Johann Joachim Ewald, quien relaciona en el plano estético al espectador con el ‘yo poético’, donde se rescata la distancia que existe entre la vivencia y el discurso. Allí, Blumenberg reconoce que un momento de tránsito de la metáfora es la idea de que el espectador, en este caso el ‘yo poético’, “consigue ver las circunstancias y la condición de la nave con mayor claridad que quienes la guían” (Blumenberg, *Naufragio*, 53).

Ahora bien, en *Las traquinias* y *Áyax* como en *Viaje al interior* y *Rebelión de los oficios* encontramos narradores testigos que, volviendo a la metáfora, son náufragos de la experiencia que narran, no están en tierra firme como en el pasaje citado arriba. A medida que avanza la composición narrativa nos damos cuenta de cada uno de estos narradores (Deyanira, Odiseo, Tecmesa, Áyax, el ‘niño’, Ana Larrota y Joaquín Borja) son conscientes de que ellos también hacen parte de la desgracia.

3.2.1 Contemplar el sufrimiento a través de los ojos de Deyanira

Un ejemplo de espectador implicado lo encontramos en *Las traquinias* de Sófocles. En esta obra la audiencia y el lector son guiados a la contemplación de diferentes sucesos a través del punto de vista de Deyanira. Valga como ejemplo los sucesos referidos a Aqueloo (Sófocles, *Las traquinias*, 5-15), el constante sufrimiento de la reina por Heracles (Sófocles, *Las traquinias*, 28-30), la llegada de la esclava Yole (Sófocles, *Las traquinias*, 307-335), la muerte del Centauro Neso (Sófocles, *Las traquinias* 553-590) entre otros. Pues bien, en pocas palabras, *Las traquinias* narra la muerte del héroe Heracles y su esposa Deyanira, hija del rey Eneo. El héroe se casó con ella luego de haberla salvado de Aqueloo, con quien su padre pretendía casarla y a quien ella rechazaba. Más tarde, Heracles atravesó con una flecha al centauro Neso, pues este había manoseado a Deyanira al cruzarla a través del río. El centauro antes de morir le dijo a Deyanira que su sangre le serviría para reavivar el amor de Heracles si algún día el cariño del héroe se debilitaba. Tiempo después, Heracles se instaló en Eubea, llevándose como prisionera a Yole, hija de Éurito, rey de Ecalia. Celosa, Deyanira envió una túnica mojada con la sangre del centauro Neso a Heracles. Contrario a lo que

esperaba la reina, el héroe terminó preso de atroces dolores a consecuencia del manto. Deyanira sintiéndose culpable se dio muerte a sí misma.

En la primera parte de esta tragedia, Deyanira solamente observa y narra. Esto lo hace como un narrador homodiegético; es decir, como ya lo explicamos, como un personaje que al mismo tiempo funciona como narrador y como punto de focalización. Por esta línea, para comprender de qué manera sus relatos son limitados y restringidos (en el sentido ya explicado líneas más arriba) resulta fundamental acercarnos al carácter de Deyanira. Es un personaje que, primero, como lo reflejan sus discursos, está inclinado a la prudencia y mesura; en pocas palabras, en esta primera parte de la tragedia estamos ante un espectador que es compasivo con los sufrimientos de los demás. Y, segundo, como también lo revelan sus parlamentos, la reina Deyanira es consciente de los límites de lo mortal.

La reina Deyanira, al ser consciente de que todos los seres humanos tenemos la misma posibilidad de caer en la desdicha o sufrimiento, tiene una predisposición a sentir compasión y empatía ante el dolor de otros individuos; ahora bien, esta empatía por el sufrimiento de los demás es el rasgo que caracteriza a los narradores-testigo de las obras de Ferreira, lo enuncio para luego explicarlo. Volviendo a *Las traquinias*, cuando Licas lleva ante Deyanira al grupo de mujeres esclavas que, provenientes de la ciudad de Ecalia, Heracles ha traído como botín de guerra, Deyanira exclama: “¡Por los dioses! ¿De dónde son y quiénes? Pues son dignas de lástima, si no me engañan sus desgracias.” (Sófocles, *Las traquinias*, 243-245). El sufrimiento de las mujeres se hace evidente gracias a la narración o parlamento de Deyanira; es decir, la narradora le da un espacio en su reporte al padecimiento del otro haciendo hincapié en la compasión que estas le despiertan: “A mí me ha entrado una fuerte compasión, amigas, cuando he visto a estas desdichadas en tierra extranjera” (Sófocles, *Las traquinias*, 298-299). Adicionalmente, la predisposición de Deyanira por la empatía se ve reflejada con más fuerza en el momento en que la reina conoce a Yole,⁵⁵ la joven que fue pretendida por Heracles en la ciudad de Éurito. Deyanira siente profunda compasión por Yole, aún sin conocer que la joven es la pretendida por Heracles: “Licas, ¿de qué mortal ha nacido la extranjera? (...) Dime, ya que, al mirarla, sentí más compasión que por estas (...)” (Sófocles, *Las traquinias*, 310-315). Cuando la verdad sale a La Luz (Yole

⁵⁵ Entiendo empatía como la capacidad de identificarse con los sentimientos o situaciones de alguien.

es pretendida por Heracles) Deyanira continúa sintiendo piedad por la extranjera. Así, Deyanira clama:

¿Acaso no desposó ya Heracles a otras muchas? Y ninguna de ellas soportó de mí una mala palabra ni un reproche, y tampoco ésta, aunque esté totalmente consumida por su amor, ya que yo sentí mucha compasión precisamente por ella cuando la vi, porque su belleza arruinó su vida, y, sin querer, la desgraciada asoló y esclavizó a la tierra de los suyos. (Sófocles, *Las traquinias*, 460-466)

Esta retórica, que junto a sus acciones define el carácter de Deyanira, guía la visión que los espectadores tienen de los acontecimientos dolorosos. Es decir, la audiencia, tanto interna (los destinatarios en escena) como externa (la audiencia o el público lector) de la obra, reciben dichos sucesos a través de un filtro; a saber: la percepción compasiva de Deyanira.

Concretamente, Deyanira se destaca por su empatía porque ella es consciente de que podría llegar a ser víctima de un cambio de fortuna. Esta condición se encuentra resumida de una forma lúcida en los primeros versos de *Las traquinias*, allí Deyanira declama: “[h]ay una máxima que surgió entre los hombres desde hace tiempo, según la cual no se puede conocer completamente el destino de los mortales, ni si fue feliz o desgraciado para uno, hasta que muera” (Sófocles, *Las traquinias*, 1-5). Otros aspectos que caracterizan la empatía de Deyanira es que, por un lado, es consciente de la visión restringida que los seres humanos tenemos de determinados acontecimientos, de allí que, ante la presencia de las esclavas, resalte al coro que existen eventos que se escapan de su percepción. En otras palabras, el espectador homodiegético abarca un campo de visión restringido; en consecuencia, su conocimiento acerca de los sucesos nunca será absoluto. Y, por otro lado, comprende que la ‘empatía’ es limitada (no puedo ponerme totalmente en los zapatos del otro) puesto que la reina Deyanira considera que la única manera de conocer totalmente el dolor del otro (si es que es posible) es cuando se ha pasado por una experiencia similar. Esto lo podemos leer de las palabras que la reina dirige al coro de mujeres traquinias, cuando estas observan la preocupación que Deyanira tiene por el destino de su esposo Heracles, pues no sabe dónde se encuentra aquel: “[e]stás aquí porque te has enterado de mi sufrimiento, según yo me figuro. Ahora no sabes cómo me consume mi corazón y ¡ojalá no lo aprendas nunca por experiencia! (Sófocles, *Las traquinias*, 142-145).

Además de esto, Deyanira evita causarle daño a los demás. La esposa de Heracles se rehúsa a perjudicar a los otros, incluso cuando estos le han ocasionado algún daño, como sucede en el caso de Yole, así, vemos a Deyanira excalmar: “Dejémosla tranquila y que entre, así, en la casa del modo más agradable posible, y que no reciba otra pena, además de las desgracias que ya tiene, por lo menos de mi parte, porque es suficiente la actual” (Sófocles, *Las traquinias*, 329-33). Luego de esto, sorprende que este mismo personaje sea quien cause la muerte de Heracles. Como ya lo había mencionado párrafos atrás, Deyanira envía un manto a su esposo Heracles. Deyanira había impregnado este manto con la sangre del centauro Neso puesto que así se lo había aconsejado el viejo centauro (antes de morir a manos de Heracles): “tendrás en ello un hechizo para el corazón de Heracles, de modo que aquel no amará más que a ti a ninguna mujer que vea” (*Las traquinias* 574-578). Contrario a lo esperado, el manto causó la muerte del héroe.

Deyanira es una observadora que tiene plena seguridad de los hechos que se desarrollan ante sus ojos (la llegada de las extranjeras, el arribo de Licas, la lucha entre Aqueloo y el hijo de Zeus y Alacmea), pero que ocurren fuera de escena, pues fue testigo directo; sin embargo, en otros momentos la reina desconoce o duda de los eventos de los que fue testigo. Así lo podemos inferir cuando intenta relatar la lucha que se dio entre el río Aqueloo y el héroe Heracles por su mano: “Y cómo fue la lucha no podría yo decirlo, pues no lo sé. Sin embargo, quien haya permanecido sentado ante el espectáculo sin miedo podría contarlo” (Sófocles, *Las traquinias*, 21-25). Deyanira es presa del miedo pues este sentimiento fue el que la llevó a apartar la vista de los sucesos violentos. Sin embargo, versos más adelante, este acontecimiento aparece de nuevo, pero esta vez es el corifeo quien, como narrador testigo, relata la lucha entre estos rivales:

Entonces hubo estruendos de brazos, de arcos, y de cuernos de toro entrechocados. Había lances trabados y también dolorosos golpes de frentes y de gemidos por parte de ambos. Y esta, de hermoso aspecto, delicada, estaba sentada junto a una distante altura, aguardando al esposo. Yo, como espectadora, hablo. El rostro de la joven disputada, digno de lástima, espera, y en seguida se queda lejos de su madre, como una ternera abandonada (*Las traquinias* 519-533).

Además del coro, Afrodita, también llamada Cipris, observa la batalla entre el río Aqueloo y el héroe Heracles: “Y sola, en el medio, propicia al matrimonio, Cipris dirime”

(*Las traquinias* 515). La mirada de Afrodita contrasta con la mirada de Deyanira, puesto que la de la diosa parece desapasionada y desinteresada en la batalla que se presta como espectáculo.

Emily Allen-Hornblower afirma que Deyanira es un “espectador virtual” de la muerte de Heracles (Allen-Hornblower, *From Agent to Spectator*, 128); es decir, Deyanira imagina y narralo sucedido con Heracles. Pues bien, luego de que la reina ha enviado a Licas con la prenda, Deyanira relata al coro de mujeres traquinias el temor que la embarga. Dentro del palacio, la reina ha encontrado el copo de lana con el que untó la sangre de Neso. Su angustia se debe a que la lana se disolvió. En su relato se da cuenta de que Neso le ha tendido una trampa, dice: “No es posible, sino que, deseando que pereciera el que arrojó la flecha, me estaba engañando. Y yo demasiado tarde llego a la comprensión de esto” (Sófocles, *Las traquinias*, 708-711). De acuerdo con Allen-Hornblower, Deyanira visualiza las consecuencias de haber enviado el manto; sin embargo, se trata de una espectadora virtual, pues Heracles se encuentra fuera del campo de visión de la reina Deyanira, así como fuera de escena (Allen-Hornblower, *From Agent to Spectator*, 124). Lo que le sucede a la lana pareciera que le sucediera a Heracles, así lo describe Deyanira: “Así yace disuelto, y de la tierra donde estaba echado borbotean espumas que forman grumos, como si se hubiera derramado por el suelo la espesa bebida del blanco fruto que procede de la viña báquica” (Sófocles, *Las traquinias*, 701-705).

La crítica ha dicho constantemente que Deyanira se caracteriza por su piedad. Para algunos críticos este rasgo subordina sus palabras y sus acciones.⁵⁶ La piedad de Deyanira recuerda los planteamientos de Aristóteles, como ya lo habíamos mencionado en el primer capítulo, la tragedia griega debía tener un efecto: “por medio de compasión y temor llevar a cabo la purgación de tales afecciones” (Aristóteles, *Poética*, 1449b24). Por esta línea, estoy de acuerdo con lo que Johnson y Clapp proponen en “Athenian Tragedy: An Education in Pity”. Ellos sostienen que el lector difícilmente puede acercarse con plena certeza a lo que los griegos ‘aprendieron’ o ‘sintieron’ al presenciar la tragedia ática del siglo v a.C. (Johnson y Clapp, “Athenian Tragedy: An Education in Pity”, 124). Mas, el lector sí puede tener plena

⁵⁶ Al respecto véase *Pity, Power, and Spectacle in Sophocles' Trachiniae* de Thomas M. Faller o el ya citado trabajo de Emily Allen-Hornblower.

certeza de que los griegos, como lo he demostrado, se enfrentaron con lecciones plenas de piedad y compasión presentes en cada una de sus piezas. En relación con la piedad de Deyanira, volviendo a la metáfora náutica, podríamos decir que Deyanira es un espectador implicado puesto que los eventos dolorosos de los que es testigo, que son materia de su narración, le recuerdan que, por cuestiones del destino, algún día podría ser ella la que se encuentre en una situación de desgracia, cuestión que efectivamente sucede en el desenlace de la tragedia. De esta forma, ante el dolor del otro, la mirada de Deyanira es apasionada, comprometida y piadosa, de manera similar a la mirada de Odiseo y Tecmesa, en *Áyax* de Sófocles y, en el otro universo literario, a la de algunos personajes en *Viaje al interior de una gota de sangre* y *Rebelión de los oficios inútiles*.

3.2.2 *Áyax* a través de la percepción de Tecmesa y Odiseo

En *Áyax* de Sófocles también encontramos algunos personajes que son testigos, como Odiseo, Tecmesa y Atenea, y que, en el caso de los dos primeros, a través de sus acciones y palabras demuestran piedad por aquellos que padecen ante sus ojos. Por esta línea, los investigadores clásicos han identificado algunas similitudes entre Deyanira en *Las traquinias* y *Áyax* en la tragedia que lleva este mismo nombre. Así, Emily Allen-Hornblower sostiene que son cuatro las características que acercan a ambos personajes y, en consecuencia, a las obras: primero, la percepción de la vulnerabilidad humana; segundo, su rol de espectadores internos del sufrimiento de otros; tercero, el rol opuesto que surge en estas obras entre las deidades y mortales en relación a su papel como narradores-testigo —Deyanira/Afrodita y Odiseo/Atenea— (Allen-Hornblower, *From Agent to Spectator*, 110) y, finalmente, el deshonor que padecen ambos personajes (Deyanira al haberle causado daño, sin intención, a Heracles y *Áyax* al contemplar que había masacrado a unas reses en vez de los argivos), que, finalmente, los lleva al suicidio.

Ahora bien, detengámonos en *Áyax* de Sófocles. Lo que me interesa de esta tragedia es que, al igual que en *Las traquinias*, en esta obra encontramos numerosos narradores que cumplen las características de un narrador homodiegético; a saber: se trata de una narración que es referida por un personaje que funciona como narrador y focalizador (el lugar desde donde se observan los hechos) y, segundo, se trata de un relato limitado y comprometido. En

Áyax encontramos a diferentes narradores homodiegéticos como Odiseo, Atenea y Tecmesa. Me interesan estos caracteres porque me permiten señalar y demostrar que el narrador homodiegético elige entre un abanico de opciones respecto a la manera en qué va a relatar un evento luctuoso o trágico. Lo que trato de decir es que estos informes al pasar por el filtro de una consciencia determinada —léase percepción circunscrita a un carácter concreto— pueden ser relatos que comprometen a los espectadores y narradores o, al contrario, que distancia al narrador o espectador del hecho luctuoso; a esto ya regresaremos.

Áyax de Sófocles trata sobre el destino del rey de Salamina luego de la muerte de Aquiles. Tras el deceso de este último, Odiseo y *Áyax* tienen una disputa por las armas del Périda. Odiseo resulta vencedor, lo cual despierta la furia de *Áyax*, puesto que este consideraba que él era quien había sobresalido en la recuperación del cuerpo de Aquiles y, en consecuencia, quien merecía el honor de las armas del de los pies ligeros. Por esta razón, *Áyax* pierde la cordura y captura a unas reses y, considerando erróneamente que son los argivos, a unas las tortura y a otras las conduce a su tienda. Entre los animales se destaca un carnero al cual ata y hiere creyendo que es Odiseo. Tras recuperar el juicio, *Áyax* se da cuenta de que en vez de remitir contra los helenos lo ha hecho contra un grupo de animales. Por otro lado, un mensajero llega con la noticia de que el adivino Calcas ha profetizado que si *Áyax* llegase a salir de la tienda moriría. *Áyax* profundamente deshonrado escapa de la tienda y se suicida.

Ahora bien, al inicio de *Áyax*, Atenea descubre a Odiseo espiando la tienda del hijo de Telamón, allí la diosa le aclara lo sucedido con las reses y lo invita a contemplar, a ‘deleitarse’, con la locura de *Áyax*, a lo cual Odiseo se rehúsa, al manifestar que él no puede obtener ningún placer de ver el sufrimiento del héroe, a pesar de que este sea su enemigo:

ATENEA. —¿Qué temes que ocurra? ¿Acaso antes no era éste un hombre?

ODISEO. — Y enemigo del hombre aquí presente, por cierto, y ahora aun más.

ATENEA. — Reírse de los enemigos, ¿Acaso no es la risa más grata?

ODISEO. — A mí me basta que él se quede en la tienda.

ATENEA. — ¿Temes ver cara a cara a un hombre que está loco?

ODISEO. — No le evitaría por miedo, si estuviera cuerdo. (Sófocles, *Áyax* 79-85)

Atenea es un narrador homodiegético puesto que describe los hechos de una forma limitada y restringida; es decir, su descripción está atravesada por su subjetividad puesto que tiene motivos específicos para actuar de la manera en que lo hace (Áyax no había implorado su ayuda en la batalla de Troya) y, adicionalmente, su visión está circunscrita a un tiempo y espacio específico. Sin embargo, es claro que Atenea tiene poderes que van más allá de los de cualquier mortal, poderes de los cuales ella se vanagloria. Esta arrogancia se contrapone a la prudencia de Odiseo, quien es capaz de comprender que todo ser humano es digno de piedad, quien exclama:

Yo, por lo menos, no conozco a nadie. No obstante, aunque sea un enemigo, le compadezco, infortunado, porque está amarrado a un destino fatal. Y no pienso en el de éste más que en el mío, pues veo que cuantos vivimos nada somos sino fantasmas o sombra vana. (Sófocles, *Áyax*, 122-127)

Odiseo resalta lo insignificante que son los poderes humanos en contraste con el de los dioses. Esto es lo que comparte con su enemigo: el sometimiento (propio de la naturaleza de todos los hombres) a circunstancias que van más allá de lo humano. Versos después, el coro de marineros salaminos espera que Odiseo se deleite con la noticia del suicidio de Áyax. Sin embargo, el héroe no lo hace. Por esta línea, la perspectiva compasiva y piadosa de Odiseo está presente en toda la obra y se reafirma cuando Agamenón se opone a darle sepultura a Áyax y el hijo de Laertes intenta persuadir al atrida de realizar el entierro del descendiente de Telamón.

Ahora bien, los parlamentos de Tecmesa introducen una nueva perspectiva de los sucesos relacionados con Áyax. Charles Segal sostiene que en esta tragedia de Sófocles existe un contraste entre múltiples perspectivas o puntos de vista: “those of mortal and god, friend and enemy, individual and group, inside and outside, specific moment and entire Trojan war” (Segal, “Drama and Perspective in *Ajax*”, 16). En este sentido, Tecmesa permite que tanto la audiencia como el público del mundo ficcional conozcan lo que ha sucedido dentro de la tienda; puesto que ella es la única que tiene conocimiento de los sucesos que han ocurrido detrás de escena (la masacre de los animales y el retorno de la cordura). Así declama la esposa del héroe:

¿Cómo, pues, puedo contar un relato que es inenarrable? Te vas a informar de un suceso que equivale a una muerte: preso de un ataque de locura, nuestro ilustre Áyax ha quedado en esta

noche deshonrando. Dentro de la tienda puedes ver víctimas bañadas en sangre, degolladas por su mano, sacrificio de este hombre. (Sófocles, *Áyax*, 235-244)

Tecmesa ignora que Atenea ha sido quien ha conducido a *Áyax* a la locura; el dolor de la esposa del héroe radica precisamente en contemplar una serie de desgracias en las que, desde su perspectiva, nadie más que el propio *Áyax* ha intervenido (Sófocles, *Áyax*, 260). Su narración está marcada por el reconocimiento del sufrimiento de *Áyax* en dos momentos, a saber: el de la locura y el de la cordura. Tanto el coro como Tecmesa sienten un dolor similar frente a ambas visiones (la del trastorno y de la sensatez): “él mismo está hundido por completo en un fatal abatimiento, mientras que nosotros en nada sufrimos menos que antes. ¿Acaso no son dobles los males a partir de uno solo?” (Sófocles, *Áyax*, 265-267).

Por otro lado, la metáfora náutica encarna en las palabras de Tecmesa. La esposa de *Áyax* cuestiona explícitamente la distancia que el espectador toma de los acontecimientos dolorosos que se ofrecen a la contemplación: “Si alguien te permitiera elegir, ¿Qué preferirías: ser feliz tú afligiendo a los tuyos, o estar con ellos compartiendo las penas?” (Sófocles, *Áyax*, 265-267). Lo que plantea Tecmesa es que el narrador-testigo participa de diferentes maneras en las circunstancias dolorosas que contempla. Valga como ejemplo el contraste entre la narración y la perspectiva de Atenea, quien contempla complacientemente y no se involucra con el dolor que tiene ante sí, y el de Tecmesa y el coro, quienes son espectadores implicados en la desgracia que se presenta ante sus ojos. Cabría cuestionarnos si acaso esta pregunta no repercute en el espectador, aquel que asiste a la representación dramática o aquel que lee sus líneas. Valdría la pena interrogarnos: ¿de qué manera el espectador debe involucrarse ante las imágenes dolorosas que se presentan en obras estéticas? ¿Acaso la elección del autor —al menos aquellos referidos en este trabajo— por un narrador implicado al nivel ficcional no guía la visión de la audiencia o el lector?

Para resumir, dos características cruciales, tanto de los receptores del mundo ficcional como de los receptores de las dos tragedias abordadas, es que, por un lado, ambos tienen el mismo grado de conocimiento respecto al evento doloroso relatado y, por otro, los dos tienen la imposibilidad de actuar frente al hecho ‘trágico’ que expone un narrador testigo. Sin embargo, algunos narradores testigo, a pesar de la imposibilidad de actuar, (en el caso de *Las traquinias*; Deyanira, y en el caso de *Áyax*; Odiseo, Tecmesa y el coro) padecen las imágenes

lúgubres, se retraen ante ellas, se afanan por no agregar más angustia a semejantes estragos, a las carnicerías que contemplan. En pocas palabras, estos caracteres no fallan en la empatía, en la piedad; en otras palabras, naufragan sobre las olas. Y, por el contrario, también existen otros narradores (Afrodita en el caso de *Las traquinias* y Atenea en el caso de *Áyax*) que disfrutan de su lugar privilegiado (no necesariamente del dolor del otro), lugar desde donde observan y relatan, lugar en donde el hecho penoso no los perturba, no los implica en la solidaridad sino en la satisfacción. En pocas palabras, se trata de un espectador que se complace de ver las calamidades de las que se ha librado.

A la luz de las reflexiones anteriores quisiera acercarme al uso y exploración que hace Daniel Ferreira de este recurso narrativo; a saber, del uso del narrador-testigo, en las dos novelas objeto de estudio. Como lo he mencionado en el capítulo anterior, *Viaje al interior* y *Rebelión de los oficios* son novelas que están saturadas de eventos ‘trágicos’, circunstancias que son puestas a disposición del lector a través de una serie de narradores; sin embargo, de ellos sobresalen los narradores testigo (‘el niño’ en el caso de *Viaje al interior* y Joaquín Borja y Dolores Larrota en el caso de *Rebelión de los oficios*), de los cuales los dos primeros se caracterizan por ser sobrevivientes de circunstancias violentas. De forma similar a lo trabajado líneas atrás respecto a la tragedia griega, me interesa detenerme en lo que ‘ven’ los narradores espectadores desde sus perspectivas, analizar de qué manera su narración está restringida por su subjetividad (su pasado, creencias y convicciones) y limitada a un tiempo y lugar específico. Sobre todo, me interesa resaltar que estos narradores homodiegéticos se caracterizan, al igual que Deyanira, Odiseo y Tecmesa, por ser narradores implicados en los hechos que relatan.

3.2.3 El ‘niño’: lector de lienzos corporales

Respecto a la estructura de la novela, debemos mencionar que en *Viaje al interior* el orden de la historia no es el mismo que el orden del relato. Esto quiere decir que, a pesar de que la historia inicie aproximadamente con la entrada de los encapuchados,⁵⁷ la disposición de los

⁵⁷ *Viaje al interior* narra otros sucesos que preceden la masacre paramilitar, por ejemplo, el episodio de la rebelión obrero campesina y popular ocurrida a finales de julio de 1929. Adicionalmente, la novela da cuenta de la marcha campesina y de la matanza de Aguascalientes; eventos sucedidos tiempo atrás de la masacre.

eventos en la realidad referida por el relato es diferente, este inicia con una breve mención del camino que lleva a los encapuchados al caserío, seguido de la incursión de los paramilitares a la plaza central, omitiendo sucesos que serán anteriores en el orden de la realidad referida pero posteriores en el relato. Por ejemplo, en “Las mujeres locas que asesinaron a Orfeo”, y en el capítulo final titulado “Polvo suspendido”, el lector se entera que previa a la entrada de los encapuchados estos encontraron al ‘niño’ y asesinaron a Pedrarias, amigo de este último, y a Irigna Delfina. Adicional a esto, en la novela hay numerosas dislocaciones en el orden de los acontecimientos, el relato va de un evento a otro, de un tiempo a otro, con la intención de colmar de historia a algunos de los personajes que murieron esa tarde del 23 de septiembre.

Ahora bien, acorde con esta estructura, en la novela *Viaje al interior* los narradores varían frecuentemente. De los ocho capítulos que conforman la novela dos están narrados por un narrador homodiegético (un narrador que se encuentra dentro del universo ficticio que relata), estos capítulos son: “Las mujeres locas que asesinaron a Orfeo” y “El hotel”. En consecuencia, los capítulos restantes están relatados por un narrador heterodiegético (un narrador que se encuentra fuera del relato): “Las horas de las sombras largas”, “La bañista”, “el último bolchevique”, “Divagación al pie de la horca”, “una hoguera para que arda Goya” y “polvo suspendido”. Así, presente en la mayoría de los capítulos, el narrador heterodiegético se caracteriza, como ya lo había mencionado, por no limitarse a un solo espacio y tiempo. Esto lo evidenciamos, valga como ejemplo, en “El último bolchevique”. En este apartado, el narrador heterodiegético se detiene en el profesor Arquímedes y a partir de allí hace un salto temporal y espacial al pasado, en donde conocemos al abuelo Ulises Álvarez. Asimismo, este narrador conoce con certeza las motivaciones de sus personajes; por ejemplo, la motivación de Ulises Álvarez por pintar, “¿por qué lo hacía? Lo hacía, sobre todo, por pasión” (Ferreira, *Viaje al interior*, 74). Adicionalmente, este narrador se introduce en la consciencia de los personajes objeto de narración; por ejemplo, en “La bañista”. En este caso, Irigna Delfina en el momento en que desea huir de las manos que recorren su cuerpo se imagina que huye: “persigue con la mirada la inmensidad de la carretera que desciende en una curva serpentina hacia la mole del colegio, cruza más adelante el vado del río y luego

Asimismo, el autor nos presenta algunas vivencias de cada uno de aquellos que perecieron en la matanza. Todos hechos motivados por la narración de la masacre paramilitar.

avanza” (Ferreira, *Viaje al interior*, 41). Como lo describe este narrador heterodiegético, Delfina logra hacer a un lado la imagen abusiva de Urbano Frías al imaginarse que se sumerge en el agua, pero la realidad es otra, pues el hombre aún manosea su cuerpo, “estruja sus senos y nalgas con sus dedos hoscos” (Ferreira, *Viaje al interior*, 41). Por otro lado, en *Viaje al interior* el único narrador homodiegético es el ‘niño’, personaje sin nombre. Antes de mencionar las características de este narrador, quisiera poner de presente que, a pesar de su corta aparición, este carácter es fundamental en la novela, no solamente porque otorga una visión particular a los hechos violentos (la mirada de un niño), sino también porque es quien, por decirlo de alguna manera, encierra el suceso pivote, es decir, el eje, de la novela: la masacre paramilitar. El ‘niño’ es el primero en ver entrar la camioneta Nissan llena de encapuchados y el último en verlos salir del caserío. Además, de ser el único sobreviviente de la catástrofe.

En relación con lo anterior, el ‘niño’ es un narrador homodiegético ya que cumple la función de personaje y punto de focalización, de manera similar que Deyanira, Odiseo y Tecmesa en *Las traquinias* y *Áyax*, respectivamente. Párrafos atrás mencionaba que el punto de focalización es la respuesta a la pregunta desde dónde se observan los hechos; es decir, cuál es el punto de vista que orienta la perspectiva narrativa. En relación a esta novela la respuesta no parece ser sencilla: ¿el ‘niño’ observa y narra desde la muerte, desde un lugar incierto, desde una memoria que no debe ni quiere morir o tal vez lo hace desde el lugar del sobreviviente? Pues bien, de su supervivencia solo existen dos menciones, ambas relacionadas con momentos importantes de su infancia. Primero, durante el paro campesino el ‘niño’ se enamora de Azalea, hija de una viuda que pertenecía a la Coordinadora campesina, al respecto afirma: “Azalea fue lo mejor que me pasó en ese tiempo adusto, fue lo único. *Y los treinta años largos* que pasaron luego no fueron suficientes para olvidarla” (Ferreira, *Viaje al interior*, 95). Luego, en el episodio donde el ‘niño’ no comprende por qué allanan Los tres hermanos, sastrería ubicada justo al frente del hotel de su madre, exclama: “Nadie me lo dijo, *y treinta años después* tuve que volver a averiguarlo” (Ferreira, *Viaje al interior*, 99)⁵⁸. El autor parece darnos la certeza de que el ‘niño’ sobrevivió a la matanza. También podemos conjeturar que, probablemente, en los momentos que anteceden la

⁵⁸ Todas las cursivas son mías.

masacre, luego de esperar a las mujeres que solían bañarse en el río, el ‘niño’ observa y narra en inmediaciones del árbol que queda cerca de la laguna del cíclope. Allí, caído de bruces sobre el pasto observa la llegada de la camioneta Nissan, la muerte a disparos de su perro Orfeo, el asesinato de su amigo Pedrarias por ahorcamiento y el fallecimiento de Irigna Delfina. En este momento de angustia, con la plena certeza de que llegará la muerte, el autor nos presenta la siguiente imagen: “Soy un niño, pienso —con el tacón de la bota de un hombre que oprime mi cuello—. No quiero morir debajo de este árbol. No quiero. Abro los ojos y veo la acequia vertida sobre la hierba. Es sangre, pienso. Nos están matando, pienso” (Ferreira, *Viaje al interior*, 38). La cita anterior abre una nueva posibilidad: la muerte de este personaje.

Ahora bien, a propósito del narrador homodiegético, el ‘niño’ es un narrador testigo que no relata los sucesos a un destinatario en el mundo ficcional, sino al público lector. A diferencia de lo que sucede tanto en *Las traquinias* como en *Áyax*, donde el narrador testigo dirigía su relato a algunos caracteres en escena y al público lector o audiencia, en *Viaje al interior* el lector adopta el lugar del único espectador. Como lo mencioné, esto adquiere mayor sentido si se piensa que el ‘niño’ es el único sobreviviente que queda luego de la catástrofe; él es el único sujeto capaz de contar lo que pasó y el lector el único receptor en aquel espacio y tiempo poblado por la violencia y la soledad. El uso de este narrador permite que el lector quede transformado como nuevo testigo y, en consecuencia, asuma el papel de aquel que presencia lo que queda luego de ocurrida la catástrofe.

Ahora me gustaría detenerme en algunas características que distinguen al ‘niño’ como narrador homodiegético con el propósito de considerar la manera en que este narrador construye un relato piadoso del dolor de los demás, piedad que también es movilizadora por Deyanira, Tecmesa y Odiseo, en las obras trágicas ya descritas. Así, el ‘niño’ es un lector que, más que ser capaz de “leer palabras y frases sueltas” (Ferreira, *Viaje al interior*, 87), es capaz de entender e interpretar otro tipo de lenguajes, como el de los signos que se inscriben sobre los cuerpos, que se convierten en síntomas de la violencia. En sus propias palabras, era capaz de leer:

la pesadumbre y la desgracia en caras y ojos acongojados, desasosegantes (...) Yo podía leer la congoja en la risa falsa de la gente, zozobra en la forma de cruzar los brazos sobre el pecho,

desesperación en la forma de persignarse al pasar frente a la puerta de la iglesia. (Ferreira, *Viaje al interior*, 86)

Adicionalmente, tiene la capacidad de vislumbrar la realidad detrás de gestos cotidianos que están en el ambiente, ademanes que fácilmente podrían pasar por desapercibidos, como “en la cautela de la gente al hablar bajito en las casas para que no oigan los vecinos, en los rumores que corren a espaldas del prójimo, en las puertas cerradas al caer la noche” (Ferreira, *Viaje al interior*, 87). Por añadidura, el ‘niño’ también sabe interpretar los signos más evidentes, como

las familias que suben unas pocas cosas a un camión destartado y luego ya no las vuelves a ver. En los muertos que amanecen en las acequias, o en los remansos del río, o en las esquinas de la calle donde está tu casa. En los helicópteros que disparan proyectiles a la cima de un cerro. (Ferreira, *Viaje al interior*, 87)

Desde la percepción limitada y restringida de la infancia, el ‘niño’ narra a los testigos —léase a los lectores— lo que es la guerra. Estas vivencias dolorosas hacen que el ‘niño’ no sea un personaje estático; al contrario, todas sus vivencias van marcando y construyendo su narración.

Adicional a que el ‘niño’ es un gran observador de los pequeños y grandes signos de la violencia también es un gran voyerista de la desnudez de las mujeres que se bañan en el río. En el capítulo “Las mujeres locas que asesinaron a Orfeo”, el ‘niño’ describe la necesidad que siente de espiar a las jóvenes, pero especialmente a Irigna Delfina. El ‘niño’ relata la manera en la joven recorría el camino que conduce al río. Delfina fumaba y bebía de una botella antes de sumergirse en el agua. Su relato convierte al lector en testigo del llanto de la joven tras el cristal de una camioneta, “la misma que se paseaba por el pueblo con un hombre grueso, anfibio, que en la papada y las facciones duras demostraba solo amor por el whisky, y quizá por el dinero” (Ferreira, *Viaje al interior*, 36). Y recalca que el ‘niño’ se siente incapaz de actuar, de manifestarle el amor que por ella sentía o de darle a conocer su nombre. Irigna Delfina nunca supo que él continuó “espiándola desde las raíces del cíclope con el único amor decoroso que le queda a este mundo: el que brota de una mente infantil y es tan solemne que parece mortal” (Ferreira, *Viaje al interior*, 36).

En este capítulo el ‘niño’ relata que días más tarde, mientras esperaba a que Irigna llegara a bañarse en el río, aparecieron varios carros llenos de encapuchados, con armas que

se asomaban por las ventanas. Tras agazaparse en el árbol del cíclope, el narrador observa la muerte de su amigo Pedrarias y su perro Orfeo. Páginas más tarde sabemos, sin muchos detalles, que a Pedrarias lo han ahorcado y que Irigna Delfina sí asistió ese viernes al río y que murió a balazos. Ante los eventos trágicos el personaje queda inmóvil, absorto en la contemplación de las imágenes de muerte. Sin embargo, la incapacidad del ‘niño’ por actuar (tanto en el episodio trágico en el árbol del cíclope como en el miedo que siente de acercarse a su enamorada) contrasta con el final de esta escena. Luego de que los encapuchados se han retirado, el narrador se acerca al cuerpo de Irigna Delfina y, en sus palabras:

me hiqué de rodillas junto a ella y acerqué mi cara a su boca abierta y luego bajé su escote y busqué los senos de una muerta, y que en el secreto más profundo de aquel vado, abrí los labios y lamí su pezón, ¡y a que sí!, ¡a que era una mezcla de hierro oxidado, con algo de cebollas y aceite de almendras! (Ferreira, *Viaje al interior*, 39)

Esta misma escena es narrada en el capítulo “polvo suspendido”, escena que cierra *Viaje al interior de una gota de sangre*; sin embargo, esta vez es relatada por un narrador heterodiegético. En este capítulo somos testigos del testigo, es decir, el lector es testigo de cómo el ‘niño’ contempla los restos que han quedado del naufragio. Allí, este narrador nos dice que el ‘niño’, tumbado en el pasto, ve que los carros de los encapuchados se pierden a la distancia. El narrador omnisciente conoce las intenciones del ‘niño’: este en un principio quiere ir al caserío, pero se tropieza con el cuerpo sin vida de Irigna Delfina, se tiende sobre él y “acerca cautelosamente la nariz al cuerpo tendido” (Ferreira, *Viaje al interior*, 131). Luego, el ‘niño’, como un Orfeo, desciende a los infiernos.⁵⁹ Con precaución a traviesa el caserío y “alucinado por las huellas de la matanza” (Ferreira, *Viaje al interior*, 132) contempla las calles. Esta vez el ‘niño’ no relata, esta vez el ‘niño’ es el personaje objeto de narración, de contemplación del narrador en tercera persona. El narrador de este corto fragmento se sirve de este carácter para ofrecer al lector un panorama de lo que ha quedado

⁵⁹ Esta asociación del ‘niño’ con Orfeo, en tanto que ambos descienden al infierno, puede darnos un indicio de por qué razón el nombre de su mascota es ‘Orfeo’. Nombre de aquel que en la tradición grecolatina bajó al inframundo en busca de su amor Eurídice. Esta asociación entre el ‘niño’, su perro de nombre Orfeo y el Orfeo de la tradición clásica puede reafirmarse si pensamos que en algunos fragmentos el ‘niño’ asocia su carácter con el de su canino: “Entonces Orfeo —que era un verdadero perro canchoso, negro de mugre y motoso— se llenó de la misma emoción taciturna de su joven amo, levantó las orejas y dejó exhalar su lamento de perro que ha soñado con volver a ser lobo algún día” (Ferreira, *Viaje al interior*, 35).

del pueblo luego de la matanza. Este narrador relata cómo el niño contempla al profesor Arquímedes, que yace muerto frente a la escuela, a los perros vagabundos, que ya no mueven su panza como señal de un sueño profundo, al caballo moribundo, que tiene agujeros de bala en su cuerpo. No hay nadie en las cuatro calles que rodean la plaza central, el ‘niño’ sube a la tarima improvisada y “descubre los múltiples cuerpos tendidos de bruces en el centro de la pista de baile. Hombres y mujeres que besan la tierra” (Ferreira, *Viaje al interior*, 132). Descubre al cura que yace muerto en el frontispicio de la iglesia. Luego continúa hasta dar con su casa, el hotel del pueblo, que es devorado por las llamas. De nuevo, la estructura de la novela se asemeja a un círculo, al final de este capítulo el narrador retorna al momento en que los encapuchados entran al territorio, al inicio de *Viaje al interior de una gota de sangre*:

Es el perro el primer animal muerto que vio aquel día, y es su amigo Pedrarias el primer hombre muerto que verá en la vida. No serán los únicos. Los siguientes los verá pocos pasos más adelante, mientras sube la única calle pavimentada del pueblo: El Pasaje de las Reinas, arriba, en lo más elevado de la callejuela, donde está el hotel que es su casa, consumiéndose en la voracidad de un incendio. (Ferreira, *Viaje al interior*, 134)

Como consideraciones finales podríamos decir que el autor decide intercalar entre un narrador observador en tercera persona, que por algunos momentos les concede la voz a sus personajes, y un narrador protagonista. Sin embargo, como lo he demostrado, la fuerza de la novela radica en el narrador homodiegético, pues este le da al relato la particularidad de presentar los eventos como experiencias que se viven desde el interior. En efecto, esta elección por parte del autor circunscribe el relato, el testimonio, a una perspectiva concreta; a saber, a la de la infancia. Es decir, Daniel Ferreira limita y restringe la visión de su narrador a un espacio y tiempo concreto: al de la violencia injustificada y desmedida vista por un niño. Como ya lo observábamos, la inocencia de ‘el niño’ es desafiada por el ambiente violento en que esta se encuentra sumergida, lo que repercute en el carácter del personaje y en las relaciones que este entabla a medida que va avanzando el relato y, en consecuencia, también afecta la manera en que observa y lee el mundo. El ‘niño’ es el perfecto contemplador que se siente impotente de actuar, pues, parafraseando sus palabras, es solo un niño que no quiere morir bajo las ramas del árbol del ciclope (Ferreira, *Viaje al interior*, 38). Líneas atrás mencionábamos que el lector de la novela, en las coordenadas de la realidad, queda transformado en un nuevo testigo, ahora bien, este lector se siente incapaz de actuar ante la ficción que se le presenta, de forma similar a la imposibilidad de obrar que el niño

experimenta ante los acontecimientos que vive (declarar su amor a Irigna y huir de la masacre). Tanto el lector como este personaje solo pueden observar; sin embargo, esta sensación de no poder actuar no significa una actitud pasiva ante el espectáculo doloroso. Como bien nos lo muestra la tragedia griega, los testigos (por medio de su informe, de su lenguaje) hacen evidente que mirar o contemplar el dolor del otro muchas veces puede comprometer e implicar al espectador; esto se evidencia en el lenguaje usado por el testigo (en los casos de la tragedia y de Ferreira que aquí presento) un lenguaje que moviliza a la piedad y al reconocimiento del dolor del otro; en otras palabras, el narrador-testigo difícilmente puede mirar de forma pasiva. De hecho, siguiendo a Agamben, percibir la oscuridad o la sombra, en este caso nombrar la catástrofe, como algo que incumbe e interpela ya implica una actividad (Agamben, *Desnudez*, 22), en el sentido que el testigo-narrador les da un lugar a estos eventos en su discurso; en consecuencia, guía al lector para que este también le dé un lugar al dolor del otro en su realidad.

3.2.4 Joaquín Borja y Ana Larrota: miradas que conjuran la catástrofe

En la tercera novela de la serie de *La pentalogía (infame) de Colombia*, titulada *Rebelión de los oficios inútiles*, el tramado narrativo es mucho más complejo puesto que se evidencian numerosas distorsiones temporales, una compleja relación entre el registro creativo del escritor y el registro informativo del periodista y multiplicidad de narradores. En la introducción a mi trabajo de grado mencionaba que, en el mundo ficcional creado por Daniel Ferreira, la trama narrativa gira alrededor de una toma de tierras que ocurrió entre 1969 y 1970 en una región de Santander. Este tema une sólidamente la historia de los tres personajes ejes de la novela: Joaquín Borja, Ana Larrota y Simón Alemán. Así, Daniel Ferreira relata momentos decisivos de la vida de cada uno de estos caracteres para luego ensamblar las experiencias de cada uno de los personajes (conexión que se hace evidente hacia la mitad de la novela). Algunas características que se destacan en la construcción narrativa de *Rebelión de los oficios* son: primero, la manera en que el autor rompe la dimensión secuencial del orden del relato y, segundo, el paso de un narrador homodiegético a un heterodiegético, o viceversa. Respecto al primer punto, el autor presenta al lector una serie de acontecimiento que, en la construcción ficcional, no respetan la secuencia cronológica de los eventos. Para hacer más claro este punto pensemos, solo por citar un ejemplo, en que el lector primero

conoce a Ana Larrota adulta y, capítulos después, conoce los acontecimientos que marcaron la infancia de la líder de los destechados. A propósito del segundo mecanismo narrativo, de manera similar a lo que sucede en *Viaje al interior*, la estructura de esta novela se mueve alternando un narrador implicado en los sucesos que relata y un narrador ausente del universo ficcional (impersonal y en tercera persona), pero que por momentos les otorga la voz a sus personajes.

Centrémonos en el segundo punto, la multiplicidad de narradores. La novela *Rebelión de los oficios* está compuesta por dieciséis capítulos, de los cuales sobresalen aquellos que son narrados por Joaquín Borja como un narrador en primera persona. Estos son: “Hombres que salen a dar un paseo en un día de sol”, “Nacimiento y caída de la prensa libre”, “Del anonimato al desprestigio”, “Vísperas de una revolución abortiva”, “Elogio a la impopularidad” y “Elementos anarquizantes”. Por otro lado, también encontramos un capítulo que roza con un monólogo interior que es relatado por Ana Larrota, este se titula “El árbol que cuida tus huesos”. Finalmente, los capítulos restantes están narrados por un narrador extradiegético, impersonal y que narra en tercera persona. Ahora bien, el lector atento encuentra que en algunos de estos capítulos (tanto los de narrador heterodiegético como homodiegético) el autor alterna diferentes registros de escritura; a saber, entre la creatividad de la escritura literaria, la objetividad del documento periodístico y el lenguaje de la sentencia judicial.

Para ejemplificar este último punto podemos observar la manera en que el autor construye a Ana Larrota, presidente del Sindicato de Oficios Varios del movimiento insurgente. Ambos narradores (homodiegético y heterodiegético) dirigen su mirada y narración a este personaje. En una entrevista, Ferreira sostiene que al momento de escribir sobre Larrota decidió “tomar diferentes momentos de su vida, examinar su infancia, su vida prosecta, el juicio marcial donde la condenan y el martirio en la mazmorra” (Ferreira, “Tinta insumisa”). En “Dialéctica de las pistolas”, por ejemplo, el fiscal mayor Tácito interpela a Ana Larrota en un Consejo de guerra (*Rebelión de los oficios* 155-185). Allí el lector se encuentra con la reproducción de un juicio —que se destaca por la frialdad del lenguaje militar— que tiene como objeto indagar en las motivaciones, los proyectos e integrantes del sindicato de Oficios Varios y determinar la sanción aplicable a la líder. En dicho juicio el

lector percibe el intento de la voz del fiscal por imponerse sobre la voz de la acusada; sin embargo, a medida que avanza el relato, la perspectiva de Larrota va plagando la narración. Con su voz y perspectiva conocemos sus intenciones y motivaciones: la muerte de su hijo y la muerte de su entrañable amiga Senaida. El primer motivo ya lo abordé en el segundo capítulo, respecto a Senaida debemos mencionar que era lavandera, una de sus grandes amigas, pero se la llevó el río, este fue uno de los motivos que la incentivó a emprender la lucha social:

A Senaida se la jartó el mismo río hace diez años y a ella nadie le extendió una sábana. Su hijo fue quien la vio irse. Si hubiera en este pueblo el lavadero público que nos prometieron en las elecciones del 54 nada de esto habría pasado, señor juez. (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 160)

En la ficción, este registro —el juicio marcial— adquiere la particularidad de ser la reproducción de una conversación que se lleva a la letra impresa; en otras palabras, una comunicación confidencial que se hace pública. Gracias a ella el lector conoce parte del bagaje ideológico y aquello que motiva a Ana Larrota a emprender la lucha junto con los otros trabajadores: reclamar una vivienda justa, un servicio de alcantarillado y el pago oportuno de los empleados de la construcción Kiwanis.

En el apartado “El árbol que cuida tus huesos”, el lector se convierte en testigo de los momentos más dolorosos de la vida de Ana Larrota. Sin embargo, allí, este receptor es testigo por transferencia, ya que Ana Larrota es quien (desde su perspectiva sumamente intimista) nos presenta los momentos que abrieron una zanja en su vida: la muerte de su hijo a causa de una bala “que no se supo de qué bando venía” (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 96) y el suicidio de su esposo, evento desafortunado que ocurrió luego y como consecuencia de la muerte de su hijo. A pesar de que en el capítulo anterior ya había abordado parte de este episodio, ahora quiero centrarme en la manera en que está construido este relato, a partir del testigo Ana Larrota. Siguiendo mi lectura, esta narración es estremecedora porque toca la corporalidad humana. Ana Larrota presenta al lector los restos óseos de su esposo, “huesecillos que constituyeron la estructura ósea de un cuerpo macizo de pescador consagrado” (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 97): omoplato, falange, fémur, tibia, vértebras, manos, la cuenca de los ojos, el cráter de la nariz y un cráneo astillado por el plomo. En otro apartado, “Descubrimiento de la fealdad”, un narrador heterodiegético

presenta un evento de la niñez de Ana, cuando esta fue al Lazareno Nacional, un antiguo leprocomio a visitar a su tía Julia, quien se dedicaba al cuidado de los enfermos. De este modo, la alternancia entre los diferentes narradores enriquece la visión que el lector tiene de la líder; ya que nos presentan acontecimientos esenciales de Ana Larrota desde diferentes frentes, con el fin de comprender su carácter; momentos que la han llevado a consagrar su vida y ‘su muerte’ a una lucha que tiene como objetivo el apoderamiento de unas tierras baldías que se ubican en la localidad de la Cordillera de los Cobardes. Sin embargo, digo de ‘su muerte’ porque, a diferencia de Joaquín Borja, y ‘el niño’ en *Viaje al interior*, Ana Larrota no es sobreviviente de una catástrofe, ya que durante su estadía en la cárcel muere a manos de Martina Hinojosa, una presidaria que recibió un pago para asesinar a la anciana a cuchilladas.

Ahora bien, los lectores conocen a Joaquín Borja por aquellos documentos que escribe para el periódico *La gallina política* y por sus narraciones en primera persona. Al inicio de la novela, en el capítulo “Hombres que salen a dar un paseo en un día de sol”, encontramos que la obra abre con la frase “Esa historia comienza con” (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 11), sentencia que aparece alrededor de veinte veces durante toda la novela. El lector, avanzada la lectura, reconocerá que este primer capítulo es un texto escrito por el periodista Joaquín Borja en *La gallina política*. Se trata de un primer *dossier* que apareció quince días antes de la toma de tierras ejecutada por los integrantes del Sindicato de Oficios Varios. Respecto a esta toma el periódico de Borja también publicó un texto; un segundo *dossier*, al cual ya regresaremos. El primer documento escrito por Borja, aquel que conforma la primera parte de *Rebelión de los oficios*, es el *dossier* de los torturados. En esta publicación, como lo resalta este protagonista, se habla sobre:

Los desaparecidos, los capturados y los pulverizados (...) todos aquellos [que] callaban lo que no sabían y delataban lo que pedía el interrogador simplemente para librarse del suplicio, un interrogador que apenas buscaba una delación firmada, sin importar que fuese verdad o mentira lo que allí se dijera, porque para condenar sindicatos en una corte marcial bajo Estado de Sitio se necesitaba simplemente una delación y no una prueba. (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 208)

El primer capítulo es la reproducción de este escrito. En el *dossier* de los torturados nos encontramos ante un texto que da cuenta de un amplio repertorio de dolor. Borja

denuncia una serie de torturas y desapariciones a líderes sindicales y campesinos que se llevaron a cabo en presencia y con conocimiento del alcalde militar teniente coronel Porfirio Becerra. En el *dossier* encontramos la exposición de los procedimientos llevados a cabo en el patio de la alcaldía. Así, entre las humillaciones físicas y psicológicas que se infringían a las víctimas encontramos:

Quemarle las huevas, (...) baldados de agua fría que lo mantienen despierto las siguiente setenta y dos horas (...) lo cuelgan, atadas las muñecas a un lazo, mientras el mayor lo obliga a sentarse sobre su propio peso, dándole patadas en las espinillas, para ponerle luego choques eléctricos en los dedos de los pies y en los pezones de las tetillas (...) no le ofrecen más que una sopa que debía ser para cerdos y no para seres humanos. (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 14-16)

En el *dossier* de los torturados no conocemos el descanso del punto y en remplazo de dicho signo encontramos la repetición de la frase ya citada, “esta historia comienza con”:

Esta historia comienza con el maestro albañil Serafín Meneses Tovar (...), esta historia comienza con el cacaotero Benigno Durán (...), esta historia comienza con el electricista y trapichero Zacarías Arrieta (...) esta historia comienza con la fámula, o mujer del servicio doméstico y, esporádicamente comerciante de acopio en mercados rurales. (*Rebelión de los oficios* 11-15).

Numerosas veces repetida (no solamente en este capítulo sino en toda la obra), esta sentencia reclama especial atención, puesto que nos revela ante qué clase de narrador nos encontramos: un narrador que no tiene certeza total sobre su relato. La obra de Ferreira, asegura Giulia Nuzzo, “ha sido abandonada por completo por el todo poderoso narrador de las novelas tradicionales” (Nuzzo, “La ‘pentalogía (infame) de Colombia””, 146). En efecto, se trata de un narrador que ignora, por ejemplo, en qué momento comenzó la historia, pero que plantea muchas posibilidades (más no certezas) de dicho comienzo; quizá la percepción del inicio de aquella situación de difícil salida depende de los sujetos inmersos en el conflicto, en el momento en que estos sientan que dichas circunstancias interrumpen la cotidianidad de su vida, quizá existen múltiples historias y por lo tanto un gran número de comienzos. Esto puede deberse al tema que relata *Rebelión de los oficios*: un conflicto de tierras que ha perdurado durante décadas y que es una de las causas principales de la violencia en Colombia. En este sentido, a pesar de que el conflicto por la apropiación de la Cordillera de los Cobardes tenga inicios —según la investigación realizada por Joaquín Borja— durante

la primera década del siglo XX, el primer momento de dicho conflicto probablemente sea experimentado por los sujetos conforme vaya afectando su realidad de una forma más evidente o explícita. Ferreira por medio de la escritura ficcional de Borja plantea la incapacidad de medir las heridas, las víctimas, los muertos y el inicio del conflicto violento de Colombia. Se trata de un conflicto tan largo que el momento inaugural se ha vuelto borroso. Adicionalmente, la ficción de *Rebelión de los oficios* plantea que es una historia que, así como no sabemos cuándo comenzó, no tenemos certeza de cuándo sea su final ni sus posibles consecuencias.

Ahora bien, en “Elogio de la impopularidad” Joaquín Borja es el narrador y punto de focalización. De nuevo, Ferreira abre este capítulo con el ya mencionado *leitmotiv* de “esta historia comenzó con (...)” (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 205). En este apartado se refiere al segundo *dossier*, titulado “La tierra es de quien la cultiva o de quien se la apropió”, aquel que apareció quince días después del *dossier* de los torturados. Esta segunda publicación era; en palabras de Ferreira, “una síntesis histórica de la titularidad dudosa” de los terrenos de la Cordillera de los Cobardes, los cuales habían sido usurpados a sus colonos para otorgarlos a veteranos de La Guerra de los Mil Días (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 206). Esta publicación fue víctima de una notable censura, puesto que la Sociedad de Hierro (grupo paramilitar que amedrentó a toda la población con la bandera de defender los valores más excelsos de la sociedad) compró toda la edición al percibir el peligro que corría su movimiento (una publicación que quitaba la máscara de personajes destacados de aquella comunidad). Ese día, los altavoces de la plaza pública anunciaron que en la noche habría toque de queda; entonces, el periodista Borja y el fotógrafo Orozco decidieron reunirse a charlar sobre literatura. En un momento, Borja se dirige a la tienda de Rugeles, y allí la comunidad —encabezada por el dueño del establecimiento— lo juzga de calumniador y cizañero. Este enfrentamiento, presentado por el mismo Borja a los lectores, abre el camino para una lúcida reflexión sobre el papel de la escritura en momentos de tensión política:

¿Para quién escribía yo ese reportaje?, me preguntó [Orozco], ¿para su protagonista, o para usted, o para la opinión pública, o para contribuir a explicar un momento histórico?, ¿qué dice su manual de ética?, ¿cuál ética?, pues la puta é-ti-ca esa, ¿recuerda?, la moral es la ley, y la ética la interiorización de la ley, esto no se trata de ética, se trata de pruebas soportadas en documentos, se trata del poder que tiene la palabra, me dijo, ¿no te habías dado cuenta, señor director, de que la palabra es peligrosa porque analiza, ordena y demuestra, y en eso

consiste el poder?, el poder de la palabra, pensé, con sorna: ¿qué poder puede tener en realidad un puñado de palabras? (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 217)

El escritor y periodista Joaquín Borja tiene el anhelo de una narrativa que humanice las circunstancias y los sujetos que se ofrecen como objeto de contemplación. El poder de la palabra, siguiendo a Borja, es elegir, citar y extraer un trozo de la realidad que sea capaz de hablar de aquello que se excluye; la palabra tiene el poder de develar una realidad mucho más amplia de lo que se cree; para hacer más claro mi punto, podemos pensar, por ejemplo, que Ferreira al hablar de un caserío en las novelas objeto de estudio pareciera que hablara de cualquier territorio colombiano, en otras palabras, la palabra tiene un poder metonímico. Haciendo eco con lo anterior, Orozco plantea de forma similar el papel de la fotografía:

La foto habla por lo que está antes y por lo que está después, por lo que figura y por lo que omite, por lo que dice mostrando, es un puente, un rastro, para llegar a establecer un fragmento de verdad, y es que una imagen no vale más que mil palabras, compadre, una imagen es el punto de partida para más de mil palabras” (Ferreira, *Rebelión de los oficios* 36)

Por esta línea, la palabra tiene el poder de develar el rostro humano de los desamparados, así como lo ha hecho Odiseo respecto a su enemigo Áyax o Deyanira con Yole. Ferreira, a través de del uso del narrador-testigo, tiene la capacidad de señalar lo humano de las víctimas (directas o indirectas) de los acontecimientos dolorosos que se presentan como objetos de espectáculo. Geovanni Orozco y Joaquín Borja discurren sobre la representación que hace el arte de la guerra; plantean que el abanico de opciones es amplio, pero el poder está en lograr desenmascarar los rostros y mostrar su humanidad. Respecto a la fotografía, Orozco abogaba por “convertir al muerto en lo que era, un padre, un hermano, un tío, un esposo, un ser humano que merecía vivir en la memoria” (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 37). En este sentido, en la novela, Larisa Reisner, escritora de crónicas periodísticas, se convierte en uno de sus faros literarios del director de *La gallina política*. Borja afirma: “releer las crónicas de Larisa Reisner en *Hamburgo en las barricadas*, para tratar de imitar sus efectos periodísticos, para tratar de ver los detalles que ella veía y que humanizaban las vidas y rostros que figuraban en sus correspondencias” (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 33).⁶⁰ Jean-Paul Sartre, Albert Camus, César Vallejo y Pablo Neruda son otros

⁶⁰ Larisa Reisner (1895-1926) fue una de las escritoras de crónicas más importantes durante la Revolución Rusa. Destacó especialmente en la crónica periodística, pero también, durante su infancia y adolescencia, escribió poesía.

faros literarios que alumbran la escritura de Borja porque el propósito que persiguieron fue usar su escritura, tomando las palabras de Camus, no “al servicio de quienes hacen la historia sino de quienes la sufren” (Camus, “El papel del escritor”, 58). En pocas palabras, estos faros son una consigna por una literatura comprometida.

Mientras transcurre esta conversación entre los integrantes del periódico sobre una literatura comprometida, una explosión pulveriza la casa de Joaquín Borja, lugar en donde también funcionaban las instalaciones de *La gallina política*. Luisa, hermana de Joaquín Borja, queda sepultada bajo los escombros. Así, luego de que Orozco y Borja han encontrado el cuerpo de la joven, el estribillo ya mencionado impone de nuevo su lugar en el relato:

esta historia comienza el día en que fundé un periódico y continúa el día en que grabo este mensaje de viva voz en la bocina de un magnetófono porque ya no escribiré más, porque debajo de los escombros de mi casa destruida encontré el cuerpo de mi hermana Luisa. (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 259)

Esta renuncia de Joaquín Borja, se debe a dos razones; primero, a que el periodista percibe que el público lector del universo textual; es decir, los habitantes del caserío, son un ejemplo de la indiferencia humana: carecen de empatía por el sufrimiento del otro. Lo que trato de decir es que Borja siente que escribe para un pueblo que “no se paraliza ante la atrocidad cotidiana, que permanece impertérrito ante la desaparición y la muerte” (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 259). Una sociedad a la que nada intimida, que se mantiene incapaz de experimentar aquello que los demás sienten o que no puede acercarse al dolor de los otros. Y, segundo, porque Borja no puede acercarse a la escritura con el dolor que siente, en sus palabras: “¿Cómo iba a poder escribir sobre mi hermana sin sucumbir ante el dolor?” (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 258). Como reacción a dichas circunstancias (la incapacidad por comprender a los otros y el dolor de los hechos narrados), este fragmento es presentado por Ferreira como la reproducción escrita de un mensaje que Borja ha grabado de viva voz; se diferencia a los dos textos que el escritor santandereano nos ha presentado, donde nos acercamos al periodista a través de sus escritos: la grabación es su renuncia a la escritura.

La idea de la indiferencia por los acontecimientos dolorosos del otro está condensada en una imagen que describe Ferreira; a saber, la de los espectadores que observan desde los

palcos, léase desde la distancia, imperturbables ante el peligro, ante el naufragio de la metáfora náutica. Luego de llevar a Luisa al hospital, a pesar del toque de queda, el cura Bernardo llega en busca de periodista Borja para acordar la hora del entierro. El cura Bernardo recitó “‘Canto de guerra de las cosas’ de Joaquín Pasos, y en lugar de un esmirriado sermón bíblico, el ‘Sermón sobre la muerte’ de César Vallejo” (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 264). Sin embargo, como recalca Borja, de ese largo camino al cementerio, lo que siempre quedará en su memoria es un grupo de ojos que permanecieron impávidos ante el sufrimiento ajeno:

(...) pero hay algo, sin embargo, que nunca he podido olvidar de ese día, el perfil y los ojos de iguana que había en puertas y ventanas de las casas y las tiendas del pueblo, ojos expectantes que veían el séquito avanzar en mitad de la calle, ojos hundidos de sanguijuela, temerosos de roedor, ojos de ganado al acecho en la pradera africana, los ojos de todos los mirones, de todos los fisgones, de todos los chismosos, de todos los testigos mudos que veían el cortejo fúnebre desfilar por la callejuela principal del pueblo y entrar al cementerio (...). (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 265)

De manera similar, en la novela *Viaje al interior*, encontramos al personaje de Urbano Frías, dueño de fortunas ilícitamente adquiridas, “dueño del monopolio del contrabando, ganadero, propietario de quinientas cabezas de ganado vacuno, de siete carros, de las mejores casas y, poseedor además de un gusto refinado por acostarse con muchachas que no sobrepasen nunca lo dieciséis años edad” (Ferreira, *Viaje al interior*, 54). Durante la masacre del caserío él alcanza a vislumbrar el arribo de las dos camionetas negras llenas de hombres con pasamontañas, lo que le da tiempo de esconderse bajo la mesa y desde aquel lugar contemplar los acontecimientos:

Desde allí tuvo el privilegio de ver el comienzo de la matanza sin resultar herido. Vio morir a los músicos y luego a las parejas en la pista de baile. Enseguida oyó por los parlantes la voz que anunciaba que los ilesos podían irse, y resultó ser una perfidia para barrer con los que quedaban y rematarlos (...). (Ferreira, *Viaje al interior*, 106).

La imagen de unos ojos que miran perplejos también la encontramos en el momento en que el cura Bernardo Partigiani se encuentra frente al grupo paramilitar, estos hombres dirigen sus armas contra él. Este instante es descrito por el narrador de la siguiente manera: “Los ojos diminutos y fulgurantes de cada sombra en aquel pelotón sin rostro que le apunta”

(Ferreira, *Viaje al interior*, 29). En esta misma novela, *Viaje al interior*, el cura Partigiani se encuentra con dos de los guerrilleros que habían quemado los camiones de la cooperativa campesina, estos lo retienen en la carretera y le advierten que ellos, al igual que él, están con los pobres. Lo interesante de esta escena es que el narrador llama la atención en los ojos y la mirada de estos personajes: “Fue un silencio incómodo que no pudieron conjurar con bocanadas de humo, y desviaban la vista, como si quedarse callados demasiado tiempo y fijos los ojos de uno en el otro fuese una muestra de empatía o debilidad, en ambos casos, imperdonable.” (Ferreira, *Viaje al interior*, 125)

Ahora quisiera recoger algunas de las ideas ya expuestas. Quisiera recalcar que estas dos novelas de Daniel Ferreira usan similares recursos narrativos: la alteración del orden de los acontecimientos en el relato y el juego entre dos tipos de narradores. Mi interés radica en los narrados en primera persona, pues, al igual que en la tragedia griega, en *Rebelión de los oficios* este recurso narratológico conduce la percepción que el lector tiene sobre los sucesos dolorosos que ocurren en el universo textual: conduce a los lectores o espectadores a una mirada compasiva, piadosa. En otras palabras, en estos acontecimientos nos encontramos con un narrador en primera persona que traza el camino por el cual va andar el lector. Como lo pudimos ver en el personaje de Ana Larrota y Joaquín Borja, se trata de una perspectiva limitada y restringida, guiada por unas motivaciones y por un pasado (en su mayoría luctuoso). Es decir, el narrador tiene una restricción de conocimiento; este se reduce a una subjetividad. Sobre esta subjetividad, en *Rebelión de los oficios*, el narrador impersonal y en tercera persona señala:

(...) para [Giovanni Orozco], la verdad oficial, si existía, se tambaleaba cambiando el contexto, sacando a un ser de un contexto y situándolo en uno nuevo, lo que modificaba su sentido, es decir que no había verdad objetiva sino formas subjetivas de ver. (*Rebelión de los oficios* 35)

Traigo a cuenta esta cita porque desde mi perspectiva señala que existe una deliberada intención por parte del autor colombiano por jugar en un nivel ficcional con diferentes perspectivas. Para Daniel Ferreira, como lo hemos visto en su personaje Joaquín Borja, la escritura tiene el poder de alterar la realidad objetiva. Esto se ve, por ejemplo, con la pregunta que se plantea Borja (que bien podría ser la voz de Ferreira en la *Pentalogía*): “¿Tendría tanto poder la palabra impresa que sólo acariciar la posibilidad de escribir un reportaje que

buceara en los profundos orígenes de la concentración de la tierra podría el cronista verse en la obligación de abandonar el pueblo con todo mi equipaje al día siguiente?” (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 218) Ahora bien, me parece importante plantear que, aunque determinar ‘la respuesta’ del espectador sea un camino con numerosos obstáculos, sí podemos señalar que el autor en el universo textual nos muestra unas formas de ver los acontecimientos que permiten ampliar nuestra perspectiva o al menos contrastarla. Y, de alguna forma, rechazar aquel camino del espectador que “ve el incendio desde la platea” (Ferreira, *Rebelión de los oficios*, 284), aquel que se deleita (como Atenea) ante las imágenes de dolor, locura y muerte que se presentan ante sus ojos.

3.3 Consideraciones finales

Finalmente, a la luz de Blumenberg y la metáfora náutica podemos recoger algunos de los planteamientos de este capítulo. La mayoría de los espectadores, tanto en *Las traquinias* y *Áyax* como en *Viaje al interior* y *Rebelión de los oficios*, son espectadores implicados, en el sentido de que —volviendo a la metáfora— son naufragos de la experiencia que narran. A medida que avanza la composición narrativa nos damos cuenta que cada uno de estos narradores testigo (Deyanira, Odiseo, Tecmesa, el ‘niño’, Ana Larrota y Joaquín Borja) son conscientes de que ellos también están implicados en las desgracias que contemplan. Cada uno de sus relatos están limitados a una subjetividad; en otras palabras, a una forma específica de habitar el mundo que se enmarca en un espacio y tiempo concreto; a saber, el de los sucesos dolorosos, violentos y ‘trágicos’. A pesar de la pluralidad de eventos que nos presentan, podríamos decir que estas narraciones resaltan la respuesta de los individuos ante el sufrimiento de los demás y, en consecuencia, guían la percepción del lector (por supuesto, dando espacio a la crítica). El caso contrario lo encontramos en Afrodita y Atenea; en estas dos últimas son espectadores que se complacen por su posición privilegiada, ya que gozan de su autoconservación en tierra firme.

Me parece importante hacer hincapié en que, como lo pudimos observar, la tragedia griega del siglo V a.C., en tanto género dramático, es un despliegue narrativo y visual de una serie de acciones, donde usualmente encontramos un carácter que cuenta a otros personajes

lo que ocurrió fuera de escena, de esta manera el público espectador se convierte también a testigo.⁶¹ Así, en *Las traquinias* encontramos a Deyanira, personaje que se destaca por su prudencia y mesura, ella lucidamente reconoce que las olas que arrastran a Yole pueden — gracias a la mudanza del destino— también arrasarse con ella, cuestión que efectivamente sucede en el desenlace de la tragedia. En *Áyax*, Odiseo reflexiona en su propio destino (y el de todos los individuos) al contemplar el sino de locura y muerte del rey del Salamina. De allí que rechace la invitación de Atenea por mirar complacientemente la locura que apresa a su enemigo Áyax. De igual forma, Tecmesa y el Coro perciben que también van sobre las olas puesto que el sufrimiento del hijo de Telamón recae sobre cada uno de estos personajes.

De forma similar, las novelas de Daniel Ferreira, *Viaje al interior* y *Rebelión de los oficios*, nos hacen dar cuenta de la extrema fragilidad de nuestra existencia; sin embargo, lo hacen bajo una especificidad, la profunda vulnerabilidad humana en circunstancias de crisis política. El lector que contempla estos sucesos, de la mano del narrador homodiegético, se acerca a la posición que asume la líder Ana Larrota cuando contempla como el río se traga a su amiga Senaida. Ella no pudo evitar que la corriente impetuosa de aguas se llevara a su amiga, pero al contemplar dicha catástrofe comprendió que ella observaba desde otra ola (no desde el puerto seguro) una avalancha que también podría terminar hundiéndola. Ella, al igual que el lector en los tiempos que corren, en los tiempos que escribo estas líneas, está inmersa entre las olas. De esta manera, el lector se siente perturbado ante la estructura circular de *Viaje al interior*, puesto que nos sumerge en el ritmo hipnótico de una violencia que se repite y con la cual estamos inevitablemente involucrados.

⁶¹ Respecto a la audiencia, Falker dice: “In Sophocles, I would suggest, the theatrical situation is consistently described in terms that suggest the potential power, privilege, and security of the spectator (*theatês*) over and against the suffering, vulnerability, and even humiliation of the object of sight (...)” (Falkner, “Engenderig”, 166)

Conclusiones

Pienso que el carácter ‘trágico’, que permea *Viaje al interior de una gota de sangre* y *Rebelión de los oficios inútiles* como representación estética de la historia colombiana, está relacionado con la repetición y acumulación de eventos dolorosos que nos han hecho temer de la imposibilidad de huir de un destino aciago que recae sobre Colombia. Lo ‘trágico’ a lo que me refiero también pareciera señalar la incapacidad de la sociedad colombiana de romper una cadena de acciones que lindan con la furia de las Erinis (si me golpeas te devuelvo el golpe), así mismo, hace evidente la extrema fragilidad de la vida del ser humano bajo la omnipotencia de los soberanos y la interminable lucha de los rebeldes por derrocar estos sistemas de opresión. En este sentido, a medida que escribía estas páginas, lo ‘trágico’ fue tomando su lugar en las coordenadas de la realidad; es decir, empecé a evidenciar el sentido de lo ‘trágico’ en mi día a día, no porque antes no existiera, sino en la medida en que la literatura de Ferreira me hizo evidenciar y organizar mi mundaneidad, esto último entendido como mi habitar en el mundo. Por tomar un ejemplo entre muchos: piénsese en la imagen desconcertante, que sin embargo se ha tornado común, de asesinatos y agresiones a líderes sociales en el territorio colombiano, donde el gobierno hace poco o nada para frenar esta ola de homicidios. Vivimos en una sociedad cuyo marco es la violencia, donde parece que estamos dividido en bandos, a pesar de que no son claros estos bandos en disputa, donde cada uno está convencido de la maldad de su enemigo, a pesar de que se ha vuelto casi fantasmal (nadie sabe con certeza quien lanzó la piedra). De esto se trata la tragedia, relacionada a un ciclo de violencia y lo que parece ser, la imposibilidad de detenerlo.

Una de las preguntas que me persiguió a medida que escribía estas páginas fue qué podría aportar, tanto a la crítica literaria como a la situación actual colombiana, leer nuestra realidad, representada trágicamente por Daniel Ferreira, a la luz de la tragedia griega del

siglo V a.C. Preguntarme si acaso no podría haber llegado a los mismos lugares sin la ayuda de Esquilo, Sófocles y Eurípides. A la respuesta que llegué fue que este diálogo entre los antiguos y Daniel Ferreira me permitió hablar, exponer y reflexionar de forma amplia sobre los mecanismos (formas de narrar, temas recurrentes, imágenes reiterativas, etc.) a los que la literatura occidental, como un fenómeno independiente de las fronteras, la lengua y la cultura, acude para narra o representar momentos luctuosos y de pena; observar que, con esta intención, la literatura comparte una esencia y características comunes que se movilizan dentro del paradigma de lo trágico; también, este contrapunto me permitió discurrir sobre la manera en que la literatura contemporánea de Ferreira se acerca al estado de dolor de la sociedad colombiana. Y, más allá de la letra impresa, la lectura de las obras de Ferreira que desarrollé en estas páginas me permitió relacionar la literatura con la situación actual de Colombia y con aquellas tragedias a las que, lamentablemente, siempre vuelve la humanidad. En pocas palabras, la tragedia griega me sirvió como estímulo para reflexionar y hablar de la situación representada en *Viaje al interior de una gota de sangre* y *Rebelión de los oficios inútiles*, la forma trágica de la antigüedad me sirvió para comprender que existe un denominador común, aquel que me ayudó a explorar las narraciones que se hacen desde y sobre el dolor, el luto, la muerte, la frustración y los fracasos de los seres humanos. En este sentido, a medida que avanzaba mi investigación renuncié a encontrar un puente entre estos dos universos textuales que se resumiera a una relectura, por parte de Ferreira, de la tragedia griega como dispositivo estético, como género (un conjunto de convenciones y de normas formales); es decir, no intenté reclamar el lugar de la tragedia griega como un antecedente literario de las obras objetos de estudio ni realizar un estudio de influencias; por el contrario, mi propósito fue acercarme a las esencias de lo ‘trágico’, presente en la literatura, más que a sus anécdotas inmediatas, entendidas como los argumentos de las obras antiguas.

Pensar la relación entre la tragedia griega del siglo V. a.C. y *Viaje al interior de una gota de sangre* y *Rebelión de los oficios inútiles* de Daniel Ferreira me permitió reflexionar desde al menos tres lugares. Uno de ellos fue desde lo ‘trágico’ de la representación de la realidad colombiana realizada por Daniel Ferreira. En estas obras contemporáneas lo ‘trágico’ responde a un único sentido de tragedia: la tragedia como un asunto social y colectivo, donde los sujetos no pueden reconciliar sus ideales y la realidad, esta última enmarcada en un contexto violento. Para llegar a dicha conclusión recorrí el camino de lo

trágico desde su origen en la antigua Grecia, me detuve en algunos cambios que, dentro del género dramático, ha tenido este término, para finalmente detallar la manera en que lo ‘trágico’ en la Modernidad se ha separado de la forma del drama y ha conquistado otros terrenos fuera de los estéticos: lo ‘trágico’ ha servido para calificar una experiencia dolorosa que afecta a una comunidad, esta idea permea la literatura de Ferreira. En este marco trágico, los seres humanos encaran los desastres del pasado y del presente sin tener muchas expectativas del futuro.

En otro lugar, pude reconocer que ciertos temas están presentes tanto en *Viaje al interior de una gota de sangre* como en *Rebelión de los oficios inútiles*. Los temas que exploré fueron; primero, la idea de un régimen que es cuestionado y denunciado; segundo, la imposibilidad de detener los ciclos de violencia; tercero, el destino luctuoso que para los sujetos es ineluctable; cuarto, la proximidad a la muerte como una condición trágica; y, finalmente, el duelo y el lamento como una invitación para compartir el dolor del otro. Evidentemente, la aparición de estos temas no es igual en ambos universos textuales, pues las tragedias griegas y las obras de Ferreira están separadas por el tiempo, la lengua, la cultura, el género literario, la audiencia, etc. Adicionalmente, encontré que las obras de Ferreira, por un lado, encaran un panorama de permanente caos y crueldad (de allí el recurrente retorno al tema de la muerte y la violencia) y; por otro, en estos terrenos de devastación surge un vestigio de esperanza, ya que los desastres de la realidad, que producen sufrimiento, no aniquilan las esperanzas de los derrotados (pensemos, por ejemplo, en la imagen del rebelde). Desde mi perspectiva, lo trágico también es un proceso de conocimiento en el que se gana sabiduría y conocimiento del pasado. Las obras de Ferreira hacen un ‘intento’ por señalar que provocó el desastre, la catástrofe, y en este sentido, hace un intento para que el futuro no llame a más violencia.

Al recorrer estos caminos de aflicción me pregunté sobre cómo están narradas estas experiencias dolorosas. Desde mi perspectiva, el modo en que están contruidos estos relatos, por usar una metáfora, edifican los rieles por donde se encarrila la percepción de los lectores. Así, en el último capítulo, encontré que, tanto en la tragedia de la antigua Grecia (*Las traquinias* y *Áyax* de Sófocles) como en *Viaje al interior de una gota de sangre* y *Rebelión de los oficios inútiles*, se sirven de la figura del testigo ficcional, entendido como aquel que

sobrevivió a la catástrofe, para narrar los eventos dolorosos. Además, a partir de la figura del testigo, concluí que existen muchas formas de ‘estar’ ante el dolor del otro; es decir, el narrador-testigo tiene un abanico de posibilidades para exponer el espectáculo aflictivo: primero, tomando distancia, como quien se siente a salvo en una orilla o; segundo, compartiendo el padecimiento del otro, como quien advierte que en la catástrofe también está implicado. Adviértase que en este último momento de mi trabajo de grado me centré, únicamente, en los narradores-testigo que se adhieren a esta segunda forma de narrar: el testigo comprometido. El sentido de las narrativas emitidas por los narradores sobrevivientes en ambos universos textuales es señalar que estamos implicados en los sucesos desdichados del otro, ya sea porque, por cuestiones del destino, tenemos alguna posibilidad de estar en sus zapatos; o, porque ser testigo del padecimiento humano hace vibrar las fibras que construyen la ‘empatía’; o, porque presenciar una tragedia señala nuestra fragilidad compartida.

A estas conclusiones me guio el diálogo que establecí entre la tragedia de la antigua Grecia y las novelas de Daniel Ferreira. Al finalizar este proyecto de grado me parece oportuno preguntarme, si acaso leer la realidad colombiana únicamente desde este sentido de lo trágico (la de un destino aciago que parece inevitable) es afirmar, implícitamente, que aquello que nos articula como comunidad es una serie de experiencia luctuosas, que son traumáticas, y han desestructurado nuestra realidad. Sin embargo, a pesar de que haya puesto mi interés en momentos dolorosos, aquellos que señalan que nuestra vida, al igual que la de los otros, es inevitablemente frágil bajo el poder de los soberanos, creo que no hice el suficiente énfasis, porque no era el propósito de este trabajo, en la manera en que los sujetos, así como el arte, construyen redes de comunidad al intentar hacer más habitable el mundo, tanto de las víctimas directas como indirectas en el marco de la violencia que vive nuestro país; en otras palabras, queda para mi futuro, tanto en la academia como por fuera de ella, preguntarme si nuestra tragedia colombiana representada en la literatura implica necesariamente esta perspectiva de un destino donde todo está irremediamente perdido, mi optimismo se apresura a responder que no.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, 2011.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Editorial Cuarto Propio, Chile, 2000.
- Ángel, Albalucía. *Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón*. Instituto colombiano de cultura. Bogotá, 1975.
- Allen-Hornblower, Emily. *From Agent to Spectator. Witnessing the Aftermath in Ancient Greek Epic and Tragedy*. De Gruyter. Berlin, 2016.
- Aristóteles, *Poética*. Traducido por Ángel J. Cappelletti. Monte Ávila Editores Latinoamericana. Caracas, 1990, pp. 6-29.
- Barriaga, Natalia. “Las escrituras vitales de Daniel Ferreira”. *El espectador*, 4 de septiembre 2018, [//www.elespectador.com/noticias/cultura/las-escrituras-vitales-de-daniel-ferreira-articulo-810241](http://www.elespectador.com/noticias/cultura/las-escrituras-vitales-de-daniel-ferreira-articulo-810241). Consultado el 2 de marzo del 2019.
- Beverley, John. “Anatomía del testimonio”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 25, 1987, pp. 716.
- Blumenberg, Hans. *Nafragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia*. Visor. Madrid, 1995.
- . “Mito y metafórica” y “Simbólica geométrica y metafórica”. En *Paradigmas para una metaforología*. Trotta. Madrid, 2003. pp. 165-170 y 227-257.

Butler, Judith. “Violencia, duelo, política”. En *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Traducido por Fermín Rodríguez. Paidós. Buenos Aires, 2006. pp. 45-79.

Camarero, Jesús. *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Anthropos Editorial. Barcelona, 2008.

Camus, Albert. “El papel del escritor”. En *Discursos premio Nobel*. Bogotá: Común Presencia Editores, 2003, pp. 57-61

Centro de memoria histórica, *Trujillo: una tragedia que no cesa*. Bogotá, Editorial Planeta, 2008.

---. “262.197 muertos dejó el conflicto armado”. En *Centro de memoria histórica*, 9 de agosto del 2018, www.centrodememoriahistorica.gov.co/noticias/noticias-cmh/262-197-muertos-dejo-el-conflicto-armado. Consultado el 11 de marzo del 2019.

Chasing, Iván Padilla. *Sobre el uso de la categoría de la violencia en el análisis y explicación de los procesos estéticos colombianos*. Filomena Edita. Bogotá, 2017.

Critchley, Simon. *Tragedia y modernidad*. Traducido por Daniel López, Santiago Rey y Ramón Castillo. Editorial Trotta. Madrid, 2014.

D. Love, Christopher. *Creating Tragic Spectators: Rebellion and Ambiguity in World Tragedy*. The university of Michigan, 2009.

De Romilly, Jacqueline. *La tragedia griega*. Traducido de Jordi Terré. Gredos. Madrid, 2011.

Diéguez, Ileana. “Entre las imágenes. A propósito del naufragio”. En *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. México: Ediciones DocumentA/Escénicas, 1997.

Eagleton, Terry. “Tragedy and the Novel”. En *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. Blackwell Publishing. United Kingdom, 2003, pp. 178-203.

Escobar Mesa, Augusto. “Literatura y violencia en la línea de fuego”. En *Literatura y cultura narrativa colombiana del siglo XX*. Ministerio de Cultura, Vol 2, pp. 321-338.

- Esquilo. *Tragedias*. Editorial Gredos. Madrid, 1993.
- Falkner, Thomas. "Engendering the Tragic *Theatês*: Pity, power, and Spectacle in Sophocles' *Trachiniae*". En *Pity and Power in Ancient Athens*. Editado por R. H. Stenberg. Cambridge University Press. New York, 2005, pp. 165-193.
- Ferreira, Daniel. *Rebelión de los oficios inútiles*. Penguin Random House. Bogotá, 2015.
- . *Viaje al interior de una gota de sangre*. Penguin Random House. Bogotá, 2017.
- . "Daniel Ferreira: 'El arte trabaja contra el borrado natural de la memoria'". *Revista temporales*, entrevistado por Mateo Guerrero, 8 de octubre del 2018, wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/daniel-ferreira-el-arte-trabaja-contr-el-borrado-natural-de-la-memoria/. Consultado el 7 de febrero del 2019.
- . "La rebelión de los oficios inútiles". *Centro de memoria histórica*, entrevistado por Harold García, 17 de septiembre del 2015, cmh/la-rebelion-de-los-oficios-inutiles. Consultado el 3 de marzo del 2019.
- . "Recordar es la obligación de un escritor". *Primicia Diario*, entrevistado por Jorge Consuegra, 5 de marzo del 2015, primiciadiario.com/archivo/2015/recordar-es-la-obligacion-de-un-escritor/. Consultado el 4 de marzo del 2019.
- . "Tinta insumisa: a un país eternamente postergado". *Periódico 15*, entrevistado por Claudia Patricia Mantilla, 5 de mayo del 2016, [/www.periodico15.com/tinta-insumisa-pais-eternamente-postergado/](http://www.periodico15.com/tinta-insumisa-pais-eternamente-postergado/). Consultado el 3 de marzo del 2019.
- Figuroa, Cristo Rafael. "Gramática-violencia: Una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo XX". *Tabula Rasa*. Vol 2, 2004, pp. 93-110.
- Genette, Gerard. "Voz". En *Figuras III*. Editorial Lumen. España, 1972. pp. 270-322.
- Griffith, Mark. "Authority Figures". *A Companion to Greek Tragedy*. Editado por Justina Gregory. Blackwell Publishing. United Kingdom, 2005, pp. 333-352.
- Guillén, Claudio. "Los temas: tematología". *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985, pp. 248-305

Hegel, G. Wilhelm Friedrich. “La poesía dramática”. *Lecciones sobre la estética*. Traducido por Alfredo Brotons. Madrid, 2010, pp. 831-846.

--. *Lectures on the Philosophy of History*. G. Bell and Sons, London, 1878.

Johnson, James F. y Clapp, Douglas C. “Athenian Tragedy: An Education in Pity”. En *Pity and Power in Ancient Athens*. Editado por R. H. Stenberg. Cambridge University Press. New York, 2005, pp. 123-64.

Loraux, Nicole. *Mothers in mourning: with the essay of amnesty and its opposite*. Cornell University Press. Ithaca, 1998.

Lucrecio. *La naturaleza*. Traducido por Francisco Socas. Editorial Gredos, Madrid, 2003.

Mejía, M. Juan Fernando. “La comprensión aristotélica de lo trágico”. *Universitas Philosophica*, vol. 21, 1993, pp. 73-94.

Nasón, Publio Ovidio. *Las metamorfosis*. Editorial Porrúa, México, 2004, pp.11-117.

Nietzsche, Friedrich. “Ensayo de autocrítica” y “Prólogo a Richard Wagner”. En *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Alianza editorial. México, 2006, pp. 25-97.

Nuzzo, Giulia. “La ‘pentalogía (infame) de Colombia’ de Daniel Ferreira: Una aproximación a su obra”. *Cultura latinoamericana*, vol. 25, 2017, pp. 135-164.

Orr, John. *Tragic Drama and Modern Society. A Sociology of Dramatic Form from 1880 to the Present*. The Macmillan Press. Londres, 1989.

Ortega, Francisco A. “Violencia social e historia: el nivel del acontecimiento”. En *Universitas Humanística*, vol. 55, no. 66. 2008, pp. 32-56.

Orrantía, Marta. *Mañana no te presentes*. Pinguin Random House. Bogotá, 2016.

Padilla Chasing, Iván. *Sobre el uso de la categoría de la violencia en el análisis y explicación de los procesos estéticos colombianos*. Filomena Edita, Bogotá, 2017.

- P. Foley Helene. "The Politics of Tragic Lamentation" y "Sacrificial Virgins: The Ethics of Lamentation in Sophocles' *Electra*". En *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton University Press, New York, pp. 19-57, 146-170.
- Pippin Burnett, Anne. "Preface". *Revenge in Attic and Later Tragedy*. Library of Congress, 1998, pp. xiii-xviii.
- Pimentel, Luz Aurora. "Tematología y transtextualidad." *Nueva revista de filología hispánica*, vol. 41, no.1, 1993, pp. 215-229
- Pinzón Silva, Ángela. *Literatura y contexto social: la violencia y el contexto político en la obra de Daniel Ferreira*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2016.
- Piotrowsky, Bodgan. "La realidad nacional colombiana en su narrativa contemporánea." *Novela colombiana*, www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/piotroski/intro.htm. Accedido el 1 de marzo 2019.
- Plata Quezada, William y Vega Rincón, John Janer. "Religión, conflicto armado colombiano y resistencia: un análisis bibliográfico". En *Anuario de historia regional y de las fronteras*, vol. 20, no.2, pp. 125-255.
- Pulecio Mariño, Enrique. Lamus Obregón, Marina. Parra, Hernando. *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto. Tomo 1*. Bogotá, Ministerio de cultura de Colombia, 2012.
- Rendón Muñoz, Luisa. "Las gotas de la violencia de Daniel Ferreira". *El espectador*, 5 de mayo del 2017, www.elespectador.com/noticias/cultura/las-gotas-de-la-violencia-de-daniel-ferreira-articulo-692459. Consultado el 16 de febrero del 2019.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. "Text: focalization". En *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. Taylor and Francis or Routledge's. New York, 2005, pp. 73-89.
- Romero Rey, Sandro. *Género y destino. La tragedia griega en Colombia*. Tesis doctoral dirigida por Xavier Riu. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014.

- Salcedo, Doris. Conferencia. En *Guerra y pá. Simposio sobre la situación social, política y artística en Colombia*. Organizado por Daros- Latinoamérica AG. Documentos Daros 1, pp. 121-151.
- Salcedo Ramos, Alberto. “Luz Marina en el país del horror”. *The New York Times*, 14 de agosto del 2018, www.nytimes.com/es/2018/08/14/colombia-falsos-positivos-ejercito. Consultado el 27 de septiembre del 2018.
- Segal, Charles. “Drama and Perspective in *Ajax*”. En *Sophocles’ Tragic World. Divinity, Nature, Society*. Harvard University Press. Massachusetts, 1998, pp. 16-26.
- Sewell-Rutter, N.J. “Fate”. En *Guilt by Descent*. Estados Unidos, Oxford University Press, 2007, pp. 137-150.
- Sófocles. En *Tragedias*. Editorial Gredos, Madrid, 1982, pp. 257-321.
- Steiner, George. *The Death of Tragedy*. Open Road Integrated Media. New York, 2013.
- Stears, Karen. (2008). “Death Becomes Her. Gender and Athenian Death Ritual”. En *Lament. Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*. Oxford University Press. New York, 2008, pp. 139-156.
- Troncoso, Marino. “De la novela en la violencia a la novela de La Violencia: 1959-1960 (hacia un proyecto de investigación)”. En *Violencia y literatura en Colombia*. Orígenes. Madrid, 1987, 29-37.
- Williams, Raymond. *Modern Tragedy*. Broadview Encore. Toronto, 2006, pp. 33-109 y 209-227.
- Winnington-Ingram, R. P. “Clytemnestra and the vote of Athena”. En *Studies in Aechylus*. Cambridge University Press. New York, 1983, pp. 101-131.