

Cronotopías literarias del pasado reciente en la novela colombiana: una perspectiva dialógica para pensar los corpus de lectura y la educación estético-literaria*

Literary Chronotopias of the Recent Past in the Colombian Novel: A Dialogic Perspective to Reflect on Reading Corpora and aesthetic-literary Education
Cronotopias literárias do passado recente no romance colombiano: uma perspectiva dialógica para pensar os corpus de leitura e a educação estético-literária

Nylza Offir García-Vera**  

Para citar este artículo

García-Vera, N. O. (2026). Cronotopías literarias del pasado reciente en la novela colombiana: una perspectiva dialógica para pensar los corpus de lectura y la educación estético-literaria, *Pedagogía y Saberes*, (64), 115-129. <https://doi.org/10.17227/pys.num64-22597>

Artículo de investigación

Resumen

El artículo se basa en un estudio que explora, en la novela colombiana, la emergencia de cronotopías literarias que representan estéticamente el cronotopo real-histórico, en el que incluimos el periodo de La Violencia y el largo conflicto armado que nos ha atravesado como nación y que constituye nuestro

* El artículo procede de un estudio de investigación más amplio que comprende la tesis doctoral en educación de la autora (2021): *Literatura y memoria colectiva de la guerra: la emergencia de cronotopías y memorias del conflicto armado en la novela colombiana* (DIE).

** Doctora en Educación, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia. Profesora, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia. Grupo de Investigación Moralia. nogarcia@pedagogica.edu.co

pasado reciente. Consideramos que la construcción de un corpus de lectura alrededor de estas novelas, por afinidades temáticas y de sentido, así como la puesta en diálogo entre ellas y con los hechos históricos, contiene un potencial de formación, conservación y transmisión cultural de la memoria colectiva; lo cual puede contribuir a la educación estética, ética y literaria de las nuevas generaciones, es decir, posee un valor pedagógico.

Palabras clave

cronotopías literarias; novela de *La Violencia*; novela de la memoria; educación literaria

Abstract

This article draws on a study that explores, within the Colombian novel, the emergence of literary chronotopias that aesthetically represent the real-historical chronotope. This includes the period of *La Violencia* and the prolonged armed conflict that has marked the nation and constitutes its recent past. We argue that constructing a reading corpus around these novels—based on thematic and semantic affinities—and placing them in dialogue with each other and with historical events carries significant potential for the formation, preservation, and cultural transmission of collective memory. Such a process can contribute to the aesthetic, ethical, and literary education of new generations, thereby holding clear pedagogical value.

Keywords

literary chronotopias; novel of *La Violencia*; novel of memory; literary education

Resumo

O artigo baseia-se em um estudo que explora, no romance colombiano, a emergência de cronotopias literárias que representam esteticamente o cronotopo real-histórico. Esse recorte inclui o período de *La Violencia* e o longo conflito armado que atravessou a nação e constitui seu passado recente. Defendemos que a construção de um corpus de leitura em torno desses romances — por afinidades temáticas e de sentido — e a sua colocação em diálogo tanto entre si quanto com os fatos históricos contêm um potencial de formação, conservação e transmissão cultural da memória coletiva. Tal processo pode contribuir para a educação estética, ética e literária das novas gerações, configurando-se, portanto, como um recurso pedagógico.

Palavras-chave

cronotopias literárias; romance de *La Violencia*; romance da memória; educação literária

Introducción

Pensar el cronotopo como categoría artística y heurística para realizar un estudio literario supone reconocer, tal como lo planteara Pampa Arán (2016), que estamos ante un concepto bajtiniano que comprende, por una parte, una totalidad significativa y articuladora de varias de las coordenadas semántico-compositivas del microuniverso textual de cada obra, y, por otra, que esa totalidad debe dar cuenta de una cierta organización diacrónica y sincrónica de la producción literaria y de la tradición en la que se inscriben las obras. El propio Bajtín define la categoría de cronotopo como la *conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura*, y agrega:

El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio a su vez se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico. (Bajtín, 1989 [1938], pp. 237-238)

La implicación directa de esta concepción sugiere, en principio, la atención, por parte del investigador, a ese universo semántico-valorativo de la obra y del conjunto completo de un corpus, pero también la necesidad de leer dicho corpus en un marco más amplio de la producción literaria, en su propia historicidad. De ahí que este artículo, basado en una investigación más amplia, presente un breve recorrido por algunas novelas que han representado en su narrativa el cronotopo histórico real, empezando por *La vorágine*, pasando luego por novelas del periodo de La Violencia —que configuran su propio cronotopo— hasta llegar a la novelística de las dos primeras décadas del presente siglo, en la que se da cuenta del conflicto armado y de la estela de víctimas que ha dejado a su paso, y que, desde nuestra comprensión, constituye una cronotopía literaria particular: el cronotopo de la memoria.

Además de asumir el concepto de cronotopo, nuestro trabajo analítico acude también a la concepción del objeto artístico en Bajtín, entendido como un modo singular de conocimiento por vía de la actitud estética. Así, si todo arte es *sobre algo* y, como *signo*, muestra *ese algo* en su propio lenguaje, en Bajtín este signo es completamente ideológico y constituye una forma cultural específica de producción y construcción de sentidos del mundo, que no es autónoma de lo real, pues “el cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad

[...]. En el arte y la literatura todas las determinaciones espaciotemporales son inseparables, y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo-valorativo” (Bajtín, 1989 [1938], p. 393).

Esta perspectiva bajtiniana en torno a la creación estética verbal que componen las obras nos permite, asimismo, afirmar su valor educativo, en tanto ruta privilegiada para el acceso al conocimiento social y cultural de una comunidad política. Las novelas representan manifestaciones artísticas de la experiencia individual y colectiva que las sociedades van registrando a través del tiempo y, por ello, se constituyen en marcos discursivos de referencia para la comprensión de una determinada época. Desde el punto de vista específico de la educación estético-literaria, diremos, en principio, que el realismo como corriente artística posee un valor en sí mismo para ser enseñado, puesto que, si bien la imaginación es la fuente de toda literatura, esta se integra valorativamente en la obra, refractando y subjetivando elementos de lo real-histórico para producir su propia verdad estética. Además, toda literatura, como bien lo advierte Alfonso Reyes (1962, p. 94), se expresa en forma de lectura, por lo que siempre comienza con un corpus que puede o no constituir canon, pero que, sin duda, como lo veremos en el apartado de cierre del presente artículo, repercute de una u otra manera en los lectores, en ese darse y recobrase como seres humanos pertenecientes a una común humanidad.

Cronotopías y relaciones dialógicas en la novela: la perspectiva bajtiniana

La noción de cronotopía literaria se vincula, en la teoría bajtiniana, con el lenguaje en tanto materialidad comunicativa; con *el enunciado*, en tanto acontecimiento social y efecto de la dialogicidad; y con la postura de sentido del autor, puesto que este es un sujeto histórico. Se comprende así que, cuando hablamos de cronotopo, estamos ante una categoría de carácter holístico en relación con toda la teoría literaria de Bajtín. Desde el punto de vista formal, el cronotopo no solo produce la puesta en escena del espacio-tiempo representado, “sino que gobierna o regula también la aparición de sujetos y discursos en situaciones cronotopizadas, en una época y en un espacio determinados” (Arán, 2016, p. 136). Asimismo, se descompone en varios motivos cronotópicos o figuras textualizadas posibles de reconocerse en unidades compositivas ensambladas en cada novela.

Para Bajtín, la novela es “la forma arquitectónica de acabamiento artístico de los acontecimientos históricos y sociales” (Bajtín, 1989 [1975], p. 25), que condensa “la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje” (p. 81). Como palabra en uso, la novela constituye un acontecimiento comunicativo de carácter lingüístico, discursivo y estético, pero también ético, pues procede de múltiples valoraciones que el escritor hace frente a su mundo social y frente al mundo representado en su obra. De esta manera:

La obra y el mundo representado en ella se incorporan al mundo real y lo enriquecen; y el mundo real se incorpora a la obra y al mundo representado en ella, tanto durante el proceso de elaboración de la misma, como en el posterior proceso de su vida, en la reelaboración constante de la obra a través de la percepción creativa de los oyentes lectores. (Bajtín, 1989, p. 404)

Pensar la obra literaria como acontecimiento comunicativo, es decir, como acto discursivo singular y situado —tal como serán las comprensiones que surjan en cada uno de los destinatarios, oyentes-lectores, y en cada acto de lectura de la novela que se suceda en el tiempo—, nos permite enlazar la teoría del cronotopo de Bajtín con su concepción filosófica y antropológica del lenguaje y del mundo humano. En ese horizonte, si ubicamos de nuevo su concepción del enunciado como unidad básica de la comunicación y como totalidad de sentido —que puede abarcar desde una expresión de réplica en un diálogo hasta el conjunto de la obra literaria—, la *relación dialógica* se instaura, en primer lugar, en la medida en que toda novela es escrita, como toda palabra es dicha, para ser leída, oída, comprendida, contestada. La novela está dirigida a otro y espera una réplica, esto es, una respuesta. Pero además del primer destinatario (los lectores), el autor de todo enunciado supone la existencia de un tercero.

Quien escribe, sostiene Bajtín, dirige su discurso a una instancia que parece situarse por encima del diálogo, entre esas dos instancias iniciales: yo y tú (yo-para-mí y yo-para-el-otro), para ir en pos de un tercero: el mundo (yo-para-el-mundo). El mundo es esa fuente de valores que está por encima de la situación de enunciación concreta y cotidiana, que sobrevive a nosotros y que se ubica a lo largo de la *historia de la humanidad*, en el *gran tiempo*, para decirlo en los propios términos bajtinianos (Bajtín, 2002).

El proceso de comprensión del enunciado en el presente, como ya se dijo, es un momento dialógico, una segunda relación dialógica en la que un sujeto concreto (lector) se ubica frente al enunciado como totalidad, para construir no un significado (que está

en los diccionarios), sino un sentido: una réplica, una respuesta, una valoración, es decir, un sentido posible. Esto supone asumir que el lector no se ubica ante el discurso literario como si fuese un objeto ajeno al horizonte común, semántico y evaluativo, que comparte con la obra y el autor, y que va más allá del dominio de una lengua; sino que entra en ese diálogo para responder con su comprensión, que en todo caso no es concluyente ni unívoca o verdadera, aunque su respuesta esté cargada de enunciados que le permitan, a su vez, valorar lo que se dice en la obra como *justo, verdadero, bueno, bello o auténtico*.

Así, potencialmente, cada momento dialógico tiene un número indeterminado de participantes: todos los que lean las novelas o, incluso, las propias relecturas que hacemos de ellas en distintos momentos de nuestra vida. En este proceso comprensivo que sigue *ad infinitum* podemos encontrar una *nueva relación dialógica*: la intertextualidad o *dialogicidad* de la novela con otros textos, sea por afinidad temática o porque en su discurso alberga una *polifonía*, esto es, no solo múltiples voces, sino voces diferentes que recuerdan que toda palabra ya ha sido hablada:

El autor de una obra literaria (una novela) crea una obra discursiva única y total, es decir, el enunciado. Pero lo conforma de toda clase de enunciados heterogéneos, ajenos. Incluso, el discurso directo del autor está repleto de discursos ajenos concebidos como tales. (Bajtín, 1989, p. 308)

Aquí apropiaremos esta última *relación dialógica* como una puesta en relación que el lector establece entre la obra y otras obras, con otros textos de la cultura, con otros discursos literarios, atendiendo al principio bajtiniano que afirma lo siguiente:

Dos enunciados alejados uno del otro en el tiempo y en el espacio y que no saben nada uno del otro, si los confrontamos en cuanto a su sentido y si manifiestan en esta confrontación alguna convergencia de sentidos (aunque sea un tema parcialmente común, un punto de vista, etc.) revelan una relación dialógica. (Bajtín, 1989, p. 317)

El problema o asunto común es lo que genera estas relaciones entre las obras, que, en lo fundamental, son relaciones de sentido y construcción de sentido(s) posible(s), y no solo relaciones lingüísticas —aunque tengan que ver con la lengua— o relaciones lógicas —aunque nos revelen una dialéctica—. Esto significa que, para hallar tales relaciones dialógicas o entrar en ellas, tenemos que asumirnos como sujetos de discurso: como palabra encarnada en una conciencia, en un tiempo histórico y en un espacio social determinados.

Implica también reconocer que mi palabra es, en últimas, un eco dialógico de la palabra de los otros y que el *principio dialógico* en Bajtín solo puede llegar a expresar relaciones lógicas, temáticas o semánticas cuando estas se construyen y se ven investidas por *nuestra* palabra y llegan a constituirse en enunciado propio, posición del sujeto, expresión de su propia palabra. En lo que sigue, intento materializar este principio: pongo en diálogo algunas obras literarias a partir de sus temas y motivos argumentales, y ofrezco mi lectura-comprensión como respuesta activa, para mostrar cómo estas obras van configurando nuestra memoria colectiva acerca de un pasado-presente y reciente inmerso en la guerra y la violencia; pero también cómo las obras mismas resisten a estas mediante la palabra estética.

Cronotopías literarias en la novela colombiana

La vorágine de nuestras violencias: una aproximación inicial

Podemos decir que la primera novela que nos revela de forma descarnada el revés de esa otra Colombia, con sus violencias sin límite y en olvidados territorios de frontera, es *La vorágine*, de José Eustasio Rivera (1924). En ella se hallan los indicios de lo que quizás sea la primera búsqueda literaria e infructuosa de un desaparecido: el hijo de don Clemente Silva, personaje central en la obra. Esta novela, que en 2024 celebró su centenario, tiene una característica puntual que, desde el punto de vista educativo y de la memoria común, nos interesa aquí: hizo parte del canon escolar hasta finales del siglo pasado. Esto significa que quienes cursamos bachillerato, indistintamente de la región, estábamos obligados, si no a leerla en su totalidad, al menos a familiarizarnos con ella. “Jugué mi corazón al azar y me lo ganó la violencia”: aprendíamos a decir al unísono esta primera frase. Una reciente versión en novela gráfica de Óscar Pantoja y José Luis Jiménez (2016) se ofrece actualmente a las nuevas generaciones.

Ahora bien, *La vorágine* no escenifica los enfrentamientos bipartidistas de los que suelen dar cuenta las narrativas de La Violencia, sino que nos habla del etnocidio acaecido en la Amazonía y parte de la Orinoquía colombianas, en límites con Perú, Brasil y Venezuela, a raíz de lo que se conoce históricamente como “la fiebre del caucho”.

Para ubicar de qué trata este hecho histórico, debemos decir que fue a partir de los primeros años del siglo xx, con el crecimiento de la producción en

serie de automóviles de bajo costo para familias de clase media en Estados Unidos, que la sed desmedida por el *cuauchu* o ‘árbol que llora’ —como lo llamaban los indígenas mucho antes del descubrimiento de América— se erigió en este territorio de frontera como un sistema de explotación de los grupos indígenas que allí habitaban: huitotos, andoques, nonuyas y boras. Desde entonces, nuestros gobiernos ya hacían concesiones inimaginables a empresas extranjeras para que vinieran a explotar los recursos naturales y, de paso, consiguieran mano de obra barata o, como en este caso, mano de obra esclava.

La antropóloga Gina Paola Sierra (2011) ubica las primeras casas explotadoras de caucho dos décadas antes de finalizar el siglo xix y describe el caso de la famosa Casa Arana, de origen peruano, que construyó a sangre y fuego dos núcleos de operaciones de acopio del caucho en La Chorrera y El Encanto (Putumayo). Estos crecerían rápidamente gracias a su sistema de explotación y enriquecimiento basado en el terror y la esclavitud, lo que les permitió constituirse en 1907 como la empresa multinacional The Peruvian Amazon Company. Sierra describe así el sistema de la Casa Arana:

La unidad básica de la empresa son los barracones. Estos funcionaban casi todos de la misma forma: poseían un capitán que dirigía las actividades y que se relacionaba directamente con el centro de acopio principal; él debía transportar la goma recogida cada quince o veinte días; cumplir con estas entregas era lo que le permitía continuar abasteciéndose de las mercancías que se le adelantaban, así como de sus otros privilegios de patrón —consumos de lujo, concubinas y sirvientes, entre otros—. Dentro de estas unidades también se encontraban los “muchachos de servicio” que eran jóvenes indígenas que habían sido educados por los capataces desde pequeños, les servían de traductores y tenían algún poder ante los demás indígenas que eran simples recolectores. Hacían parte fundamental de la red los sirringueros o recolectores que ya para esta época eran miles, los cuales estaban obligados a ubicar, extraer y cargar el látex. Por último —en algunas barracas— habitaban algunas gentes traídas de Barbados que eran principalmente vigilantes o cocineros. (Sierra, 2011, s. f.)

Y en efecto, en varios pasajes de *La vorágine* se relata cómo los sirringueros luchaban entre sí, a muerte, para conseguir el caucho y la mano de obra indígena —los *cazaban* literalmente, los convertían en esclavos en su propio territorio o los trasladaban a lugares distantes de su sociedad de origen— con el fin de cumplir la cantidad exigida en cada barraca, pues ellos también estaban endeudados y obligados

a trabajar. Un siglo después, el CNMH registrará este sistema mediante dos tomos que reúnen memorias y testimonios sobre lo ocurrido en este territorio, bajo el título *Putumayo: la vorágine de las caucherías* (CNMH, 2014).

Antonio Caballero, en la presentación de la obra lanzada como parte de la colección *Biblioteca Básica de la Cultura Colombiana* en 2015, señala que la trama de *La vorágine* avanza en prosa “enrevesada y sinuosa” —de ahí, quizás, la dificultad de sostener su lectura en jóvenes adolescentes— tal como los meandros del río Amazonas, que hacen que hasta el autor se pierda y no sepa hacia dónde va, pero, de golpe, anota Caballero, cae a raudal justo en los estallidos de la mismísima violencia, pues: “A tal punto cundía la matazón, que hasta los asesinos se asesinaron” (Caballero, 2015, p. 9).

El cronotopo literario de La Violencia

Si miramos de vuelta al siglo xx y a los orígenes de ese periodo histórico denominado en nuestro país como La Violencia, podemos decir que, posterior a este etnocidio testimoniado en *La vorágine* y luego de treinta y cuatro años de gobiernos conservadores (1914-1930), cuatro liberales (1930-1945) y, de nuevo, un presidente conservador con Ospina Pérez, llegaría el día “al que va a dar y del que viene la Historia de Colombia”, como dice el escritor Ricardo Silva, o como lo sentencia Sergio Otálora, uno de los cronistas del 9 de abril de 1948: el día en que “nada volvió a ser lo mismo, pero todo siguió igual”.

Jorge Eliécer Gaitán, líder popular, cayó asesinado por tres balazos en la carrera Séptima con avenida Jiménez, en Bogotá, la ciudad capital. Gaitán, el niño que nació en el barrio de Las Cruces, hijo de una maestra de escuela y de un liberal dedicado al oficio de librero. El joven graduado en Derecho en la Universidad Nacional, que con 25 años llegaría al Congreso y sería recordado por el gran debate que realizó durante cuatro días, en septiembre de 1929, para denunciar la matanza de los trabajadores de la *United Fruit Company* entre el 5 y el 6 de diciembre de 1928, quienes se hallaban en huelga exigiendo mejores condiciones laborales a la empresa estadounidense.

El 9 de abril es una fecha que persiste en la memoria colectiva del país. El escritor Antonio Osorio Lizarazo cuenta, a través de su narrador en *El día del odio* (1952), que Gaitán había desmascarado de alguna manera esa paz artificial que permitía toda clase de arbitrariedades sobre

los trabajadores más humildes, quienes no podían reclamar nada. Dice, además, que en su oratoria Gaitán intentaba despertar la conciencia y exasperaba el inconformismo, con la esperanza de dotarlo de contenidos de equidad y justicia. Sin embargo, aquel día, desde todos los puntos de la ciudad, lo único que convergió fue la ira y la venganza.

El día del odio, publicada cuatro años después de los acontecimientos, da cuenta de ese espacio-tiempo que precede al suceso. Narra cómo vivían —o más bien sobrevivían— los más pobres en la Bogotá de los años cuarenta y cómo miles de desplazados, provenientes de otras regiones, llegaban a tratar de ganarse la vida en esa selva de cemento donde reinaba la ley del más fuerte. El viacrucis de sufrimientos se encarna en el personaje de una jovencita campesina de 15 años llamada Tránsito, traída por su madre para ser “colocada” en una casa de familia de clase alta bogotana.

Tránsito bien podría entretener un diálogo con las historias de Pelúo, Parmenio, la Pecosa, el policía Rengifo o el poeta y Mamatoco. Este último, que en una licencia literaria el escritor Manuel Zapata Olivella trajo a *La Calle 10* (1960), protagoniza junto con otros una narración de retratos descarnados: la angustia de la supervivencia en condiciones precarizadas, que contribuirá al desenlace de una sublevación popular alegorizada en el propio Bogotazo.

Veintisiete años después, cuando ya ha corrido mucha sangre y mucha tinta —se calculan al menos setenta novelas escritas sobre La Violencia y en las dos décadas siguientes—, sale a la luz *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975), de Albalucía Ángel. Una novela que apenas hoy empieza a ser revisitada en Colombia, luego de recorrer varias décadas en el exterior y convertirse en objeto de estudios relevantes en el extranjero. Allí escuchamos a Ana-niña, cuyos recuerdos infantiles se entrecortan con cada hora de ese día, con sus minutos y segundos, y con la imagen recurrente del diente de leche que se le cae ese viernes 9 de abril y que, por culpa de que ¡“Mataron a Gaitán”!, nunca recibiría la visita del Ratón Pérez.

En la novela, los acontecimientos de la Historia (con mayúscula) irrumpen en la vida de la niña: voces que se confunden y nos confunden. Presenciamos al mismo tiempo la conmoción del presidente, las órdenes de la primera dama, el cuchicheo de los políticos que llegan alarmados a Palacio, y las voces de Zalamea, Gaitán-Durán y Zapata Olivella en la Radio Nacional, que se citan para dirigir la revolución en marcha. El lenguaje polifónico de esta novela recrea y yuxtapone voces colmadas de múltiples relaciones

dialógicas, que oscilan entre enunciados de la cultura local-oral y de la cultura universal y letrada. Se trata, además, de una narración construida con flujos de conciencia del personaje principal.

La pájara pinta y todos los relatos que aluden a La Violencia narran un país que quisieron ocultar durante el Frente Nacional y que, sin embargo, se cuenta una y otra vez en la escena literaria. La literatura es aquí el contrapunto —como lo dice Álvarez Gardeazabal (2000)— al mutismo intelectual que se intentó imponer en esa época: “los novelistas tuvieron que apelar a la mentira para poder contar la verdad que no dejaban hacer pública los dueños del poder”. Él mismo escribiría una novela fundamental en la que un pueblo es protagonista, y un narrador colectivo nos muestra que León María Lozano, apodado *el Cóndor* —jefe de los pájaros— no es un extra, sino parte de ese nosotros que integra la voz narrativa. Lozano dirigió una serie de matanzas contra los liberales que hicieron invivible ese pueblo y sus alrededores, como se anuncia desde el comienzo en *Cóndores no entierran todos los días* (1972).

Estas novelas, junto con la trilogía de Eduardo Caballero Calderón (*El Cristo de espaldas*, 1952; *Servio sin tierra*, 1954; *Manuel Pacho*, 1962), *Viento seco* de Daniel Caicedo (1953), *Marea de ratas* de Arturo Echeverri (1960) y *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo (1964), constituyen una creación estética verbal que ha sido estudiada en Colombia por críticos culturales y escritores para acordar que se trata de un fenómeno con estatuto histórico-literario propio: la novela de La Violencia. Óscar Osorio, investigador de estas narrativas, sostiene que allí se encuentran obras derivadas del hecho histórico que lo describen en una estructura lineal, y otras que reelaboran tales hechos literariamente. Sin embargo, esto no ocurre necesariamente como producto de una evolución —como sugieren muchos estudios—, pues en su concepto “hay obras tempranas de gran mérito literario y otras tardías con escasos hallazgos estéticos” (Osorio, 2006, p. 104).

Osorio observa, además, que algunos estudios amplían el corpus de estas narrativas con novelas cuya diégesis se ubica en periodos anteriores al inicio de la etapa histórica comúnmente identificada entre 1951 y 1975, y al mismo tiempo hacen un corte que deja por fuera obras fundamentales. Tal es el caso de *Estaba la pájara pinta...* de Albalucía Ángel (1975) y *Noche de pájaros* de Arturo Alape (1984). De acuerdo con la extensión de los periodos de estudio, tendríamos entonces que hablar de una “literatura referida a la violencia como fenómeno que atraviesa toda nuestra historia” (Osorio, 2006, p. 103).

La hipótesis es sugerente, pues en la Colombia contemporánea hallamos escritores que vuelven sobre estos acontecimientos como un punto de inflexión de nuestro pasado. Es el caso del dramaturgo y escritor Miguel Torres y su *trilogía de la memoria* (2019), o de la obra de Juan Gabriel Vásquez *La forma de las ruinas* (2015), que se entreteje con los dos grandes asesinatos políticos del siglo xx en Colombia: el de Rafael Uribe Uribe y el de Gaitán. Vásquez ha explorado en sus obras y ensayos la relación entre memoria y literatura e insiste en que la novela no es una entretención, sino una *inventio* en el sentido latino: un hallazgo que nos ayuda a descubrir el mundo humano —lo que somos y hemos sido en el pasado— como problema y como enigma (Vásquez, 2017).

Ahora bien, si podemos ampliar, como propone Osorio, la revisión de estos corpus mirando creaciones contemporáneas que tematizan La Violencia con eje en los hechos del 9 de abril, también podemos retroceder para revalorizar otras obras que indagan en distintas violencias históricas del país. Tal es el caso de *La rebelión de las ratas* (1961), de Fernando Soto Aparicio, novela imprescindible en la educación media, que alguna vez hizo parte del canon escolar.

Esta obra dialoga con *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio, que narra la masacre de las bananeras (1928). Aunque antecede a La Violencia, anticipa la persecución que históricamente han padecido trabajadores y obreros cuando reclaman sus derechos, frente a empresas nacionales o multinacionales. Pese a la similitud temática con la novela de Soto Aparicio —ambas incluyen el motivo cronotópico del aplastamiento de una huelga—, la narrativa de Cepeda Samudio rompe con los cánones vigentes: presenta una narración fragmentaria, como lo es la memoria, y los recuerdos se entretajan en una polifonía que narra los hechos y algo más que los hechos, incluso leíbles como relatos independientes. Su trama central se centra en la familia que habita La Gabriela, la casa grande; por eso, en la procesión de imágenes aparecen, además del diálogo entre los soldados (uno dubitativo ante la orden de disparar a los huelguistas, el otro inescrupuloso y obediente), los personajes del padre, el hermano y la hermana...

En *La casa grande* también hallamos el modo como transcurren las horas y los días en el pueblo; la voz del pueblo mismo y hasta el decreto que declara a los trabajadores “cuadrilla de malhechores”, que faculta a la fuerza pública a usar las armas contra ellos. Todo está allí, incluso el documento oficial, pero reelaborado en formas propias de la tradición oral, distintas de la versión oficial, y que resumen la

heteroglosia de la que habla Bajtín: la diversidad social de acentos de la palabra según género, clase social, región o dialecto, conjugada con la escenificación de diversos puntos de vista narrativos frente al mismo acontecimiento.

En su novela cumbre, *Cien años de soledad* (1967), García Márquez retomará el suceso una y otra vez, pues no debemos olvidar que la desidia de la gente de Macondo “contrastaba con la voracidad del olvido que poco a poco iba carcomiendo sin piedad los recuerdos”. Tanto García Márquez como Cepeda Samudio harían parte del *boom* literario latinoamericano, pero la obra de este último quedaría interrumpida por su temprana muerte.

Raymond Williams (1991) ubica las producciones de García Márquez y Cepeda Samudio en el conjunto de novelas que reflejan la violencia política de la época, lo que explica por qué fueron poco divulgadas e incluso desconocidas por la crítica. En el caso de García Márquez, mientras su obra era aclamada en el extranjero, en Colombia se la desconocía o marginaba; y en el de Cepeda Samudio, el tiraje fue limitado y casi no recibió comentarios. Para Williams, hubo una alianza entre la *crítica cultural* representada por el suplemento literario de *El Tiempo* y el poder político dominante, pues a esta élite no le interesaba difundir versiones distintas a la oficial sobre hechos aún en proceso de reconstrucción.

No puede pasarse por alto que estas novelas se produjeron en el periodo del Frente Nacional (1958-1974), acrítico desde la concepción liberal-conservadora y represivo mediante la implantación de estados de sitio. Las obras de Cepeda Samudio y García Márquez critican estos hechos sociohistóricos y políticos, e incluyen perspectivas diversas que permiten la emergencia de versiones no oficiales. Según la teoría literaria que sustenta este estudio, en estas novelas coexisten perspectivas cronotopizadas que entran en conflicto con otras voces y discursos, pues “el cronotopo encarna (como la noción de polifonía) la idea tan bajtiniana de que las versiones hegemónicas y monolingües (la lengua única de la verdad) siempre tratan de acallar las tensiones y las contradicciones sociales, que la novela, en cambio, intenta desnudar” (Arán, 2016, p. 145).

Podemos afirmar entonces que, si la Violencia se presenta en la memoria colectiva de la sociedad colombiana como gran cronotopo histórico-político —capaz de las mayores ignominias y casi como entidad propia que atraviesa todas las épocas y lugares—, su cronotopo literario no se hizo esperar: es la novela en La Violencia y de La Violencia (Figueroa, 2004). En medio de esta tradición literaria está asentada la

idea de ir a contracorriente de ese lugar común que afirma que somos un pueblo feliz y que la violencia social y política es apenas un escenario periférico, sin la fuerza suficiente para ensombrecer la gran democracia que somos, excepto por algunos pocos que insisten en recordar y hablar de todo ello.

Los *cien años de soledad* de los Buendía en Macondo son el anuncio de un espacio-tiempo pendular: el de las proezas y la miseria, las luces y las sombras de la condición humana, la guerra perpetua y el delirio de prosperidad. Pero también es el cronotopo histórico-literario que oscila entre lo que se recuerda y lo que se relega al olvido, permaneciendo en lo más profundo de nuestra cultura literaria.

El cronotopo literario de la memoria

Damos un salto en el tiempo para llegar a las dos primeras décadas del siglo XXI, en las que encontramos un discurso literario que, de nuevo, rememora en sus tramas narrativas la época de La Violencia, pero que también aborda otras violencias posteriores al Frente Nacional: la confrontación armada entre el Estado y varios grupos guerrilleros, y el recrudecimiento del conflicto con la aparición de nuevos actores, como el narcotráfico y el paramilitarismo.¹ A partir de la década de los ochenta, la guerra se transformó en sus actores, escenarios y objetivos, hasta derivar en la degradación y prolongación que llevaron a Colombia a una tragedia humanitaria que el CNMH ubica, principalmente, entre 1998 y 2005.

En esta perspectiva denominamos *novela de la memoria* a este nuevo conjunto de narrativas en las que se advierte una opción deliberada por contar los hechos de violencia desde la perspectiva de quienes los viven y padecen. Como principales motivos cronotópicos aparecen la pérdida (de la vida propia, de seres queridos, de la casa, del territorio...) y los consiguientes procesos de duelo. En esa medida, estas novelas funcionan como narrativas-palimpsesto que conservan huellas de otras escrituras —el testimonio, el archivo, el documento— traslapadas en tramas

1 No ahondaremos, por razones de espacio, en la producción narrativa y testimonial que surge en las décadas de los ochenta y noventa; sin embargo, es necesario destacar los estudios desarrollados por el investigador Cristo Sánchez-Figueroa (2004), quien denomina “gramáticas literarias alternativas” a este tipo de literatura, posterior al Frente Nacional, surgida en el entrecruzamiento de guerras y nuevos actores a partir de la década de los ochenta y con una duración que se extiende a los noventa. Se trata de nuevas gramáticas socio-textuales que el autor clasifica como *ficción documental* y de *corte testimonial*, cuya pionera, según su perspectiva, es la obra *Noches de humo*, de Olga Behar, que ofrece una lectura de lo acaecido durante la toma y retoma del Palacio de Justicia (1985), a partir de tres voces testimoniales.

y capas discursivas diversas, que permiten leer y escuchar voces testimoniales tantas veces acalladas. Los hechos de violencia social, política e histórica no constituyen un simple trasfondo, sino que forman parte esencial de la estructura temático-argumental de estas obras.

En los albores del siglo, Laura Restrepo ofrece en *La multitud errante* (2001) la historia de un personaje desplazado desde niño por la violencia bipartidista. El niño queda huérfano, sin casa ni tierra, y, a medida que crece, se suma una nueva cadena de violencias: otra guerra lo vuelve a desplazar y le arrebató a su compañera, Matilde Lina. Con él atravesamos la búsqueda infructuosa de una persona desaparecida. No obstante, quizá sea Héctor Abad Faciolince quien despliegue con mayor fuerza el cronotopo espacio-temporal de la memoria en *El olvido que seremos* (2006), donde reconstruye una versión novelada de su familia para narrar la vida y la muerte de su padre, Héctor Abad Gómez, médico, profesor y defensor de derechos humanos, asesinado por paramilitares en Medellín el 25 de agosto de 1987.

En paralelo con estas obras reconocidas por la crítica, surge desde escenarios más periféricos *En el brazo del río* (2006), de Marbel Sandoval. Esta novela, junto con *Joaquina Centeno* (2017) —una madre que busca a su hijo desaparecido y que podría asemejarse a una Madre de Plaza de Mayo, de Soacha o de La Escombrera— y *Las Brisas* (2019), conforma la trilogía *Conjuro contra el olvido*.

Contada en clave femenina e intimista, mediante las voces adolescentes de Sierva María y Paulina, *En el brazo del río* narra los hechos de la masacre del jueves 12 de enero de 1984 en la vereda Vuelta-Acuña, en Cimitarra (Santander), donde en una acción conjunta militares y paramilitares torturaron y asesinaron a ocho campesinos, entre ellos la madre de Paulina, dueña de una parcela que le sería arrebatada con violencia. Mientras Sierva María reconstruye lo sucedido a su amiga, Paulina relata desde el otro lado del río, convertida en fantasma, liberada al fin de su cuerpo violentado una y otra vez. Esa noche, dice el personaje, la muerte fue para ella una forma de liberación...

La violación tumultuaria sufrida por Paulina antes de ser asesinada evoca, al mismo tiempo, a Geraldine, personaje de *Los ejércitos* (2007), novela de Evelio José Rosero, fundamental en este panorama de la memoria. Allí se muestra cómo pueblos enteros fueron sitiados y devastados por todos los ejércitos: revolucionarios, militares o paramilitares. A través de Ismael, un profesor jubilado y fisgón, asistimos como testigos a lo ominoso de una violencia sin límites.

Ahora bien, si la primera década del siglo (2000-2010) llegó con narrativas literarias que daban cuenta de los múltiples repertorios de violencia de la guerra, en la segunda década (2010-2020) estas se multiplicaron, como si narrar insistentemente lo ocurrido abriera un camino para sanar heridas y dolores: completar duelos pospuestos, apaciguar miedos e intentar curar el trauma de nacer y vivir en un país donde se asesina la esperanza y la vida. Escritores con larga trayectoria, como Tomás González, insistieron en contar tragedias íntimas derivadas de la violencia bipartidista, pero saliendo del lugar común que divide a víctimas y victimarios. En *Abraham entre bandidos* (2010) muestra cómo, en medio de un secuestro, aún pueden aparecer destellos de alegría o de humor, o incluso vínculos de empatía con alguno de los captores, gracias a sentimientos humanos que afloran cuando se comparten las mismas miserias de la vida.

Por su parte, Pablo Montoya nos entrega *Los derrotados* (2012), obra que enlaza dos momentos históricos separados por una larga memoria y unidos por dos revoluciones fallidas: la de Francisco José de Caldas y la del pasado reciente con los avatares de la guerrilla del EPL. Se trata de una novela polifónica por excelencia, no solo por las diversas voces que se entrelazan en discursos sobre el arte, la ciencia y la literatura a través de tres jóvenes protagonistas —un fotógrafo, un botánico y un escritor—, sino también por la multiplicidad de géneros discursivos a los que recurre para narrar: biografía, diario, epistolario, poética, apuntes y ensayo. Todo ello se articula en una narración desgarradora y a la vez bella.

En esa misma inquietud por lo pasado hallamos *Camposanto* (2018), de Marcela Villegas, narrada con la serenidad de quien sabe que enfrenta lo inefable. La autora explicó el origen de su historia en un testimonio: “Hace unos años leí un artículo periodístico sobre una antropóloga forense colombiana que ha exhumado cientos de cuerpos de fosas clandestinas. El texto era una suma de descripciones macabras sobre el oficio de esta mujer y mencionaba que ella tenía una hija chiquita y un marido. La imagen de esta mujer con su familia me estremeció. ¿Cómo se vive cuando uno le mira la cara al horror todos los días?”.

La novela presenta a Amalia, antropóloga forense que se enfrenta al diagnóstico de Alzheimer de su madre. Mientras esta última pierde la memoria y se adentra en la desolación del olvido, Amalia debe ayudar a otros a recuperar la identidad de sus familiares desaparecidos. En su monólogo interior, la protagonista reflexiona:

Siempre me he preguntado cómo aprendemos a vivir entre ruinas, a volverlas habituales. Tras el estupor del estadión, uno recupera lo que puede. Después se adapta a moverse entre los escombros, hasta que un día dejan de serlo y se convierten en muros, en mesas, en camas. En lo que dicte la necesidad. Pero los escombros son como muñones, trazas que atestiguan la forma del hábitat destruido, y que uno, o alguien que se le parecía, vivió en él. (Villegas, 2018, p. 117)

Tal vez esta inquietud por la memoria, tanto en quienes la narran como en quienes intentamos desentrañarla mediante los signos de la novela, no sea otra cosa que la pregunta por cómo la guerra devasta mundos íntimos y subjetividades, pero también destruye comunidades enteras. Y aun así, siempre hay alguien que insiste en erigir de nuevo el mundo, invitando a los otros a reconstruir un lugar donde sea posible volver a vivir, conversar, narrar y comenzar de nuevo.

Las novelas de la memoria parecen estar en auge. Algunas responden a estrategias de mercado y funcionan como *instant books* o *libros de ocasión*, pero otras forman parte de proyectos literarios de largo aliento, elaborados con trabajo investigativo y con un lenguaje literario cuidadosamente cincelado, recurriendo a sutiles estrategias narrativas que permiten reconstruir el pasado reciente en un vaivén entre memoria, imaginación e historia, sin perder el respeto por los personajes ni por la dignidad humana.

Recordemos que el cronotopo histórico-literario del que venimos dando cuenta no refleja el pasado o la realidad como tal, sino que moldea artísticamente los acontecimientos históricos o sociales previamente seleccionados y valorados por el escritor. La novela, o su forma compositiva, recoge, además, diversas capas de la palabra —la de las generaciones, la de las calles, la de los grupos sociales, la palabra ignorada o acallada— e inscribe ese discurso social en un universo literario que evoca el pasado bajo su propia resonancia.

¿De qué nos habla este discurso literario? De que nuestro proceso identitario, en términos socioculturales, se ha construido al tenor de la violencia como instrumento de acción política y de relación social. Ese pasado constituye también nuestro presente. El cronotopo novelesco refracta esa historia en personajes, tramas, tiempos y espacios. Y al mismo tiempo muestra que nuestra literatura resiste a la violencia —que es el cese de toda palabra— y se niega a extinguirse en el silencio. La narrativa de la memoria se opone al olvido, no para prolongar el agravio, sino para ejercer una justicia poética que nos obliga a seguir contando no a los

muertos en cuanto tales, sino a los seres vivos que fueron y cuyos proyectos quedaron truncados por el conflicto armado.

En una entrevista sobre su novela *Río muerto* (2020), catalogada por algunos como “la nueva novela de la violencia”, Ricardo Silva responde a quienes preguntan si no hay un exceso de literatura sobre este tema y por qué se ha de insistir en seguir escribiendo sobre ello:

Yo siempre he oído eso y me ha parecido fascinante e infame esa afirmación en un país donde en los últimos años han matado a y a 200 desmovilizados de las FARC. Hay una violencia típica que no se ha superado y que no tiene por qué ser ajena a la ficción. Es la ficción la que puede contar cómo se desquicia una sociedad y tratar de articular esa realidad para que se oiga y se vea y se huela. Esta novela sigue una tradición literaria de un siglo que busca que la novela llegue a donde no llega la justicia, al relato de cada acto de violencia, porque estos relatos reales pocas veces llegan a los fallos de los jueces. (*Semana*, 20 de mayo de 2020, párr. 6)

Me pregunto entonces, con su novela, que cierra este breve recorrido literario: ¿en qué tendríamos que ponernos de acuerdo si leemos el drama de un fantasma mudo que intenta cuidar y proteger a sus dos hijos y a su esposa, pero ya no puede? Está muerto: lo han asesinado a pocos pasos de su casa. Ese padre, que aprendió a comunicarse con sus hijos mediante gestos y libretas que llenaba con un lapicero kilométrico, deja en ellos la huella de una palabra escrita que el más pequeño, Segundo, de apenas ocho años, intenta conservar antes de huir. Solo alcanza a quedarse con una línea. ¿Qué dice esa línea vuelta barullo en un papel? ¿Y qué decir del otro hijo, Maximiliano, de doce años, que ahora debe sostener a la familia y cargar, además, con el peso del duelo de una madre que enloquece? ¿Qué hemos de ver y escuchar en *Río muerto*?

Acudir a los fantasmas para que hablen de lo que les sucedió no es un recurso nuevo en la literatura; es el eco rulfiano que llega hasta aquí para recordarnos que es necesario contar la historia de quienes no cuentan para la Historia: los marginados, los vencidos, los desaparecidos. Quizá por eso Óscar Pantoja, en su novela *Madre* (2022), ganadora del Concurso de Novela de Ciudad de Bogotá, recurre a la imagen fantasmagórica y a una página negra que simboliza el luto de un país en guerra.

Varios relatos con temas y tramas que retoman estos motivos cronotópicos de pérdida y duelo se encuentran también en la literatura infantil y juvenil (LIJ), que puede completar este panorama narrativo (García-Vera, 2021). Bien valdría la pena que los pro-

gramas de formación docente en lenguas, literatura y humanidades se acercaran a este corpus, pues en él se arma el rompecabezas de las cronotopías de la memoria. Si la guerra interrumpe la vida y silencia, la literatura recupera esas vidas y esas palabras calladas. Precisamente porque está poblada de recuerdos afectados, como afirma Paul Ricoeur, la memoria abre paso a la creación de un relato, de una narración en sus múltiples variantes imaginativas.

La lectura de las novelas y la educación estético-literaria

Las novelas, como hemos observado hasta aquí, se convierten en *barómetros* de los conflictos sociales, en la medida en que dan cuenta de aquello que pugna por ser escuchado en el ámbito público. En ese sentido, las cronotopías literarias emergen de un proceso discursivo que genera narrativas capaces de reinterpretar experiencias individuales y colectivas. De ahí que la búsqueda de la lengua artística en la novela consista, precisamente, en “transformar las referencias concretas de lo real (factual) espacio-temporalizado en figuras con potencia estética y simbólica” (Arán, 2010, p. 130).

Como cuerpo simbólico de la memoria colectiva, las novelas disputan modos de representación y de comprensión de la realidad presente y de los acontecimientos pasados.² El diálogo que establecemos con ellas puede ayudarnos a deconstruir versiones sociales dominantes sobre determinados sucesos, así como a rescatar vivencias singulares de víctimas de la guerra que se relatan en todo el país. También pueden permitirnos escuchar de nuevo —y en algunos casos por primera vez— las palabras de una generación perdida o vencida por el daño mortal que se le infligió, abriendo la posibilidad de formular nuevas preguntas y respuestas, o de construir nuevos sentidos, como diría Bajtín, que las generaciones actuales y sucesivas otorgarán al mundo y a la vida social.³

2 Al respecto, Paul Ricoeur (2004) sostiene que las narraciones literarias tienen al mundo social por horizonte y, por ello, ofrecen la posibilidad de efectuación y atestación sobre el acontecer humano, en tanto narrar es, al mismo tiempo, hacer memoria.

3 La investigadora Astrid Erll (2012) encuentra interrelaciones especiales que favorecen justamente la dimensión de la literatura como medio de la memoria colectiva en las sociedades, puesto que: a) en ambas se dan procesos de condensación que crean y transmiten representaciones del pasado a través de determinados *topoi* o personajes; b) ambas se valen de “la narración como formato ubicuo de creación de sentido”, ya que toda narrativa se sitúa en tiempos pretéritos y evoca una forma de traer el pasado al presente; y c) ambas utilizan modelos de estilo literario como formas convencionales de codificar el devenir de los acontecimientos (Erll, 2012, p. 198).

El drama de la guerra y de la violencia consiste, justamente, en interrumpir dolorosamente el vínculo con los otros, su continuidad y su sentido. De ahí que las novelas de *La Violencia* y de *la Memoria* permitan evocar a las víctimas en su ausencia o en su padecimiento, hilando sus anécdotas, sus desafíos, sus hazañas y hasta sus sombras. Esto abre la posibilidad de un diálogo donde la sensibilidad recorre nuestras emociones y trae al presente las experiencias de los otros, en un intento por rescatar el valor mismo de su existencia. Así, los actos escenificados en las novelas se propagan en múltiples hilos narrativos que no reducen la existencia individual o colectiva a la sola experiencia trágica. Es entonces cuando la novela, a la manera de una extensa conversación llena de réplicas —como lo propone Bajtín—, toma la vida de las personas y de los personajes como un todo y, mediante la trama, intenta recobrar su sentido, provocando desde allí la pregunta por lo justo o lo injusto de lo acaecido a un personaje que bien podría ser cualquier ser humano, del presente o de un pasado reciente o remoto.

Esta potencialidad expresiva de las obras con motivos cronotópicos de pérdida y duelo se erige no como saber testimonial ni historiográfico, sino como la expresión de otro lenguaje: el del arte y la imaginación literaria. De este modo, logra representar aquello que inicialmente parece irrepresentable por la carga de dolor que contiene. Este saber narrativo-estético-literario se sitúa en las coordenadas espaciotemporales de la sociedad que lo produce y en sus prácticas culturales de escritura (autores) y de lectura (lectores). No es, por tanto, un saber que se posee o transmite, sino uno que entra en diálogo con las redes de otros saberes discursivos de la sociedad. Precisamente este saber narrativo puede permitirnos reconocer distintos modos de acercarnos al relato literario de la memoria en la escuela. Sin embargo, pocas veces lo que llamamos memoria en su sentido ético, estético y político forma parte de la formación escolar, pues la escuela moderna tiende a priorizar el aspecto cognitivo e instruccional, como lo muestran numerosos estudios. Con todo, como señalara Deleuze (1991), la sociedad está hecha también de múltiples líneas de fuga, pese a la rigidez institucional.

Por ello, cuando aparecen propuestas que abordan una novelística contra el olvido, vinculada con el pasado reciente y la memoria colectiva, que escenifica episodios trágicos de guerras o conflictos políticos, no se debe a que estén incluidas en los currículos oficiales, sino a que provienen de

iniciativas docentes, quienes las integran a sus proyectos pedagógicos y las incluyen en sus corpus de lectura (García-Vera *et al.*, 2015).

Siguiendo a Martha Nussbaum (1997), las novelas que circulan en escenarios de educación humanística pueden orientar la lectura hacia la comprensión de un momento histórico particular, porque vinculan la razón con la imaginación y ambas con la reflexión sobre las formas de vida social de la comunidad política a la que pertenecemos. Igualmente, Hannah Arendt resalta la imaginación como una facultad que ilumina verdades inquietantes:

La imaginación permite poner aquello que está demasiado cerca de una determinada distancia de tal forma que podamos verlo y comprenderlo sin parcialidad ni prejuicio, o colmar el abismo que nos separa de aquello que está demasiado lejos y verlo como si nos fuera familiar" (2005, p. 33)

Esa distancia, ese tender puentes hacia el acontecimiento, nos ayuda a comprender mejor, pues "la sola experiencia insta un contacto demasiado estrecho y el puro conocimiento erige barreras artificiales" (Arendt, 2005, p. 33).

La importancia de la imaginación narrativa frente a la vida pública radica en que posibilita el vínculo entre aspiraciones humanas universales y circunstancias particulares de los sujetos en un escenario abierto de signos y símbolos que constituye toda lectura. La novela ya no expresa un hecho histórico en sí, sino que busca darle otros sentidos. La expresión literaria revela que las preocupaciones humanas generales no son distintas de las de los sujetos que padecen dramas semejantes en la ficción, salvo que en esta última se despierta la empatía del lector al adentrarse en lo vivido o sufrido por los personajes y proyectarlo a su propia experiencia vital. Así lo señala Nussbaum: la lectura de una novela "nos puede transportar, mientras seguimos siendo nosotros mismos, a la vida de otro, revelando las similitudes, pero también las profundas diferencias entre la vida y el pensamiento de ese otro y de mí mismo, y haciéndolos comprensibles, o al menos, más cerca de lo comprensible" (1997, p. 153).

No obstante, esa capacidad de empatía y compasión requiere formación, es decir, enseñanza y aprendizaje. Por ello, construir un corpus de lectura que incluya historias de personas alcanzadas por la guerra constituye una estrategia posible para

despertar esa comprensión de la vulnerabilidad humana y situar la *escucha del otro* como parte integral de un proyecto formativo.⁴

El escritor David Grossman (2011) llama a esta dimensión estética del lenguaje literario una "tercera alternativa más humana", que nos saca de la dicotomía entre ser víctima o agresor. La novela, no solo como obra, sino como método de escucha nacido de una lectura auténtica, nos recuerda "nuestra obligación de reivindicar el derecho a la individualidad y a la unicidad" (p. 40). Así, puede contribuir a comprender una situación social desde distintos puntos de vista, en contraste con el estado de guerra, que borra los matices constitutivos de la subjetividad.

En síntesis, la novela como acontecimiento discursivo y narrativo es siempre un saber de otro modo. Las interrelaciones aquí expuestas intentan mostrar sus posibilidades para la educación estética y literaria cuando integra corpus que interpelan el presente o la historia, porque "escenifican experiencias históricas traumáticas de un pasado cercano" y funcionan como medio de memoria comunicativa o como expresión de la experiencia. En esa medida, constituyen un recurso importante para la comprensión que una generación tiene de sí misma, como plantea Astrid Erll (2012, pp. 230-232).⁵

Ahora bien, las novelas se presentan como una condición pedagógica para adentrarse en esos sucesos y en las estructuras sociales, políticas y axiológicas del presente, si entendemos por educar el

4 Tal vez esto sea lo que se logra, en parte, en las prácticas pedagógicas que han incorporado la denominada *literatura concentracionaria*, que da cuenta de la experiencia de sufrimiento y muerte colectiva en las oscuras barracas o en las abominables cámaras; experiencia que tal vez solo es posible concebir mediante el artificio literario, como lo pensaba Jorge Semprún. Pero, además de esta literatura que ya forma parte de nuestra memoria colectiva, cada país tiene sus propias narrativas de sufrimiento y duelo. Quizás sea el momento de compartirlas, afrontarlas, leerlas y escucharlas, para aprender aquello que nos puede enseñar el otro cuando se nos presenta narrativamente como alguien que sufre y padece por cuenta de una violencia extrema o de una situación límite.

5 En los trabajos de Jerome Bruner (2003) hallamos, con suficiente énfasis, las posibilidades educativas que ofrece la narrativa en tanto construcción de mundos posibles, para alcanzar comprensiones acerca del modo en que hemos vivido, vivimos o podremos vivir. Esto es, según Bruner, la posibilidad de enseñar mediante múltiples narraciones literarias: el pasado, el presente y los futuros posibles (las tres grandes P' las denomina el autor) vinculándolos con la vida, justamente porque se trata de eso: de nuestra vida en comunidad.

esfuerzo de transmitir a las nuevas generaciones tanto lo que nos enorgullece como lo que nos atormenta y avergüenza, para transformarlo en *exemplum* de reflexión ética, estética y política. Esto se logra en marcos de mediación educativa en la escuela, que despliegan múltiples relaciones dialógicas: entre estudiante-lector y obra, entre lectores, entre docente y grupo, entre obras con motivos cronotópicos semejantes, o entre obras y cronotopos históricos. Incluso se pueden entablar diálogos con otras expresiones culturales (cine, música, teatro, crónica, museos, documentales).

No obstante, la mediación de lectura debe atender al carácter singular de cada obra, comprenderla como totalidad de sentido con sus propias estrategias narrativas y, a la vez, como parte de una tradición estética verbal. Más que cuestionarios para “verificar la comprensión de lectura”, lo esencial es la conversación literaria, pues en ella emergen diversas capas de sentido y puntos de vista sobre los sucesos narrados. Esta perspectiva dialógica en el trabajo educativo con la novela de la memoria puede contribuir a que las nuevas generaciones asuman el acuerdo, explícito o implícito, de que hechos como los relatados no deben repetirse.

Por último, dos importantes implicaciones educativas se desprenden de lo planteado. En primer lugar, es necesario volver a pensar, discutir y resignificar el canon literario escolar, o incluso construir nuevos corpus de lectura que integren algunas de estas obras, las cuales, como patrimonio y memoria común, se constituyen en un derecho cultural de las nuevas generaciones. Hoy la escuela ha sido despojada de unos mínimos narrativos que nos unan en las letras como nación y, en su lugar, cada cual lee lo que quiere o lo que puede. En este contexto, el campo de producción de las obras literarias aquí expuestas puede dialogar con la literatura infantil y juvenil que se está produciendo en el mismo sentido: representar simbólica y estéticamente infancias y juventudes en contextos de opresión o de guerra (García-Vera, 2018, 2023).

En segundo lugar, esto implica resignificar la pedagogía de la lectura y la educación literaria. Tal vez ha llegado el momento de asumir más íntegramente la insistencia bajtiniana de que el arte literario está impregnado de valores del mundo y, por tanto, nos permite hablar de él en los mismos términos: éticos y estéticos. Resulta necesario reconocer el estatuto de sentido y de valores de la literatura, sin mengua de su naturaleza poética y artística, como lo plantea Alfonso Cárdenas (2004).

Finalmente, debemos señalar, en favor de esta perspectiva, que en la literatura —y en particular en la novela— hallamos un recurso simbólico que nos ayuda a atravesar con las nuevas generaciones las memorias de la violencia y de la guerra. A través de la clausura estética que posibilitan estas obras, podemos pasar a la conversación, dada la exotopía —ese excedente de visión, en palabras de Bajtín— que alcanzan los lectores. El lenguaje metafórico y narrativo contenido en este tipo de novelas es esencial en la transmisión cultural, como recuerda la antropóloga Michèle Petit (2015). Para ella, en contextos críticos, la lectura y los libros —y la posibilidad de leer con otros, de escuchar y conversar sobre lo que nos conmueve o nos duele— abren espacios para salir del propio territorio, físico o psíquico, y ofrecen un margen de maniobra tanto a maestros como a estudiantes. Asimismo, permiten dotar de profundidad y espesor simbólico las lecturas de mundo que, en adelante, podrán elaborar esas mentes y corazones.

En la lectura y en la educación literaria esto implica perder el temor al silencio en las aulas y a los nudos en la garganta después de leer una obra. Porque si les conmueve, si nos conmueve, si aún nos duele lo que le sucede a un personaje de ficción, es porque todavía hay tiempo de recobrar gran parte de lo que hemos perdido como humanidad. La novela, creación hecha solo de lenguaje, quizá pueda devolvernos la palabra frente a todo aquello que nos ha silenciado.

Referencias

- Abad-Faciolince, H. (2006). *El olvido que seremos*. Planeta.
- Alape, A. (1984). *Noche de pájaros*. Planeta.
- Álvarez-Gardeazabal, G. (1972). *Cóndores no entierran todos los días*. Red Alma Mater.
- Álvarez-Gardeazabal, G. (2000). *La novela colombiana, entre la verdad y la mentira*. Plaza y Janés.
- Ángel, A. (2015 [1975]). *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Ediciones B.
- Arán, P. (2010). El relato de la dictadura en la novela argentina. Series y variaciones. En P. Arán (dir.), *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre la dictadura y la memoria* (pp. 13-42). Centro de Estudios Avanzados y Universidad Nacional de Córdoba.
- Arán, P. (2016). *Cronotopías literarias en La herencia de Bajtín*. Centro de Estudios Avanzados y Universidad Nacional de Córdoba.

- Arendt, H. (2005 [1951]). *Comprensión y política* (trad. Fina Birulés). *Señal que cabalgamos*, 54(4). Universidad Nacional de Colombia.
- Bajtín, M. (1989 [1938]). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Bajtín, M. (1989 [1975]). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Bajtín, M. (2002). Apuntes 1959-1961. En M. Bajtín (autor), *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos* (pp. 121-160). Anthropos.
- Bruner, J. (2003). *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*. Fondo de Cultura Económica.
- Caballero, A. (2015). Presentación. En J. E. Rivera (autor), *La vorágine*. Biblioteca Básica Colombiana.
- Caballero-Calderón, E. (1952). *El Cristo de espaldas*. Populibros Peruanos.
- Caballero-Calderón, E. (1962). *Manuel Pacho*. Bedout.
- Caballero-Calderón, E. (1968 [1954]). *Siervo sin tierra*. Zig-Zag.
- Caicedo, D. (1953). *Viento seco*. Nuestra América.
- Cárdenas, A. (2004). *Elementos para una pedagogía de la literatura* (v. 4). Universidad Pedagógica Nacional.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2014). *Putumayo: la vorágine de las caucherías. Memoria y testimonio. Primera parte*. CNMH.
- Cepeda-Samudio, A. (1997 [1962]). *La casa grande*. Panamericana.
- Deleuze, G. (1991). *Crítica y clínica*. Anagrama.
- Echeverri, A. (1960). *Marea de ratas*. Aguirre Editor.
- Erl, A. (2012). *Memoria colectiva y cultura del recuerdo*. Uniandes.
- Figuroa, C. (2004). Gramática-violencia: una relación significativa para la narrativa colombiana de la segunda mitad del siglo xx. *Tábula Rasa*, 2(2), 93-110. <https://doi.org/10.25058/20112742.209>
- García-Márquez, G. (2007 [1964]). *Cien años de soledad* (ed. conmemorativa). Alfaguara y Real Academia Española.
- García-Vera, N., Arango, A., Londoño, J. y Sánchez, B. (2015). *Educación en la memoria: entre la lectura, la narrativa literaria y la historia reciente*. Universidad Pedagógica Nacional.
- García-Vera, N. (2018). La literatura infantil y juvenil en la escuela: un péndulo entre imaginación narrativa y memoria social. *Ruta Maestra*, (23), 44-49. <https://rutamaestra.santillana.com.co>
- García-Vera, N. (2021). *Literatura y memoria colectiva de la guerra: la emergencia de cronotopías y memorias del conflicto armado en la novela colombiana* [tesis doctoral, Universidad Pedagógica Nacional].
- García-Vera, N. (2023). Literatura y memoria colectiva: repertorios éticos y estéticos del pasado reciente en la literatura infantil y juvenil. *Textos de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, (99), 8-16.
- González, T. (2010). *Abraham entre bandidos*. Alfaguara.
- Grossman, D. (2011). *Escribir en la oscuridad. Sobre política y literatura*. Debolsillo.
- Mejía Vallejo, M. (1986 [1964]). *El día señalado*. Plaza y Janés.
- Montoya, P. (2012). *Los derrotados*. Sílabas.
- Nussbaum, M. (1997). *El cultivo de la humanidad. Una defensa clásica de la reforma en la educación liberal*. Andrés Bello.
- Osorio-Lizarazo, J. (2010 [1952]). *El día del odio*. Punto de Lectura.
- Osorio, O. (2006). Siete estudios sobre la novela de La Violencia en Colombia: una evaluación crítica y una nueva perspectiva. *Polígramas*, (25), 85-108. <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co>
- Pantoja, O. y Jiménez, J. (2016). *La vorágine. Novela gráfica basada en la obra de José Eustasio Rivera*. Resplandor.
- Pantoja, O. (2022). *Madre*. Fondo de Cultura Económica.
- Petit, M. (2015). *Leer el mundo. Experiencias actuales de transmisión cultural*. Fondo de Cultura Económica.
- Restrepo, L. (2001). *La multitud errante*. Debolsillo.
- Reyes, A. (1962). *Obras completas* (v. xiv). Fondo de Cultura Económica.
- Rivera, J. (2001 [1924]). *La vorágine*. El Tiempo.
- Ricoeur, P. (2004 [1985]). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI.
- Rosero, E. (2007). *Los ejércitos*. Tusquets.
- Sandoval, M. (2018 [2006]). *En el brazo del río*. Diente de León.
- Sandoval, M. (2017). *Joaquina Centeno*. Sílabas.
- Sandoval, M. (2019). *Las Brisas*. Punto de Vista.
- Semana. (20 de mayo de 2020). Colombia está llena de fosas con gente que no pudo ser despedida. <https://www.semana.com/cultura/articulo/entrevista-con-el-escritor-ricardo-silva-sobre-su-nuevo-libro-rio-muerto/672827/>

- Sierra, G. (2011). La fiebre del caucho en Colombia. *Revista Credencial Historia*, (268). <https://www.revistacredencial.com/historia/temas/la-fiebre-del-caucho-en-colombia>
- Silva-Romero, R. (2020). *Río muerto*. Alfaguara.
- Soto-Aparicio, F. (2003 [1954]). *La rebelión de las ratas*. Panamericana.
- Torres, M. (2019). *El crimen del siglo, El incendio de abril y La invención del pasado*. Tusquets.
- Vásquez, J. (2015). *La forma de las ruinas*. Alfaguara.
- Vásquez, J. (2017). *Artes del ensayo 1*. <https://www.raco.cat/index.php/artesdelensayo>
- Villegas, M. (2018). *Camposanto*. Trazos y Sílabas; Universidad Pontificia Javeriana.
- Williams, R. (1991). *Novela y poder en Colombia*. Tercer Mundo.
- Zapata-Olivella, M. (2003 [1960]). *La Calle 10*. El Tiempo.