

**EL SUJETO Y LA BÚSQUEDA DE IDENTIDAD A PARTIR DE LA VIOLENCIA  
EN *EL DÍA SEÑALADO***

**DEISSY FABIOLA ALAYÓN GARCÍA**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA  
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
BOGOTÁ, 09 DE DICIEMBRE DE 2008**

**EL SUJETO Y LA BÚSQUEDA DE IDENTIDAD A PARTIR DE LA VIOLENCIA  
EN *EL DÍA SEÑALADO***

**DEISSY FABIOLA ALAYÓN GARCÍA**

**TRABAJO PRESENTADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE PROFESIONAL  
EN ESTUDIOS LITERARIOS**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA  
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
BOGOTÁ, 09 DE DICIEMBRE DE 2008**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**  
**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

**RECTOR DE LA UNIVERSIDAD**

JOAQUÍN SÁNCHEZ GARCÍA S.J.

**DECANA ACADÉMICA**

CONSUELO URIBE MALLARINO

**DECANO DEL MEDIO UNIVERSITARIO**

LUIS ALFONSO CASTELLANOS RAMÍREZ S.J.

**DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA**

CRISTO RAFAEL FIGUEROA SÁNCHEZ

**DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS**

JAIME ALEJANDRO RODRÍGUEZ RUÍZ

**DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO**

JAIME ISMAEL GARCÍA SAUCEDO

Artículo 23 de la resolución No. 13 de Julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al Dogma y a la Moral Católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

*A los abuelos de la cara blanca*

## TABLA DE CONTENIDO

	<b>Pág.</b>
INTRODUCCIÓN.....	7-10
1. LA VIOLENCIA EN LA NOVELA: MÁS QUE MIMESIS, UN DISCURSO DE LA REALIDAD.	
1.1 Antecedentes.....	11-15
1.2 El lugar de <i>El día señalado</i> en la tradición de la novela de la violencia.....	16-22
1.3 Otras formas de representación de la violencia.....	23-33
2. LA VIOLENCIA: PRESENCIA Y CICATRIZ EN LA CONFIGURACIÓN DEL SUJETO.	
2.1 Hacia una definición de la violencia política.....	35-41
2.2 De ritornelos y cicatrices.....	42-50
2.3 Discurso mítico y arquetípico del bandolero: legitimación y deslegitimación del otro.....	51-57
3. HACIA UNA IDENTIFICACIÓN DEL SUJETO EN LA NOVELA	
3.1 La identidad como contingencia en la novela.....	58-63
3.2 La identidad: discurso de resistencia del sujeto José Miguel Pérez.....	64-70
3.3 La búsqueda del padre: un encuentro violento con la realidad.....	71-79
4. CONCLUSIONES.....	80-83
5. REFERENCIAS.....	84-89

## INTRODUCCIÓN

La presente investigación se ocupa de una novela, *El día señalado*, (1962), de Manuel Mejía Vallejo, quien nace en Jericó, noroeste del departamento de Antioquia, el 23 de abril de 1923 y muere en Medellín, en 1998. Su primera novela, *La tierra éramos nosotros*, (1945), da inicio a una trayectoria literaria que, como la de la mayoría de autores colombianos que vivieron la crisis del país a mediados del siglo pasado, se ocupa de temas que relacionan la escritura y la política, en un sentido que va más allá de la mimesis de la realidad, para dar paso a una construcción narrativa desde la cual es posible sostener que la novela es un discurso anterior a la realidad, que la construye dentro de sus posibilidades de representación, y, en ese sentido, la señala con categorías estéticas y de profunda reflexión humana y cultural.

Tal es la orientación inicial desde la cual se aborda *El día señalado*, novela que el año posterior a su publicación es galardonada con el Premio de Novela Eugenio Nadal, en Barcelona, España, y ocupa el segundo puesto en el Primer Concurso Esso de Novela, situación que da cuenta de una participación activa del autor en el proceso de narración y ficcionalización de esa manifestación humana y discursiva que se llama violencia, y que tiene en el discurso literario la posibilidad de exponerse más allá de una intención de denuncia o polarización del discurso político.

La presente investigación lleva un título: el sujeto y la búsqueda de identidad a partir de la violencia, y desde éste se remite a conceptos que vuelven sobre la historia de Colombia y la historiografía de unas letras que, aunque parten de lo regional y localizado, han buscado la manera de posicionarse en un escenario de la reflexión que aborde al hombre en su experiencia universal; en este caso, tal experiencia la vive un sujeto que, en su proceso de

búsqueda de la identidad, se encuentra con la violencia y, de manera específica, puede ser interpelado por ella o se puede imponer, a través de ésta, a otros sujetos.

Sujeto, identidad y violencia son tres conceptos desde los cuales se aborda la novela y que permiten una reflexión en torno a cómo la violencia es narrada en *El día señalado* en tanto discurso que interpela al sujeto, y cómo, en un procedimiento inverso a éste, el discurso se impone de manera violenta, y, dependiendo del sujeto que lo emite, el discurso es también violento, en la medida en que utiliza categorías de deshumanización y deslegitimación del otro en su objetivo de legalizar el uso de la violencia en el contexto narrado.

Un autor como Michel Foucault, en sus textos *El sujeto y el poder*, y *El orden del discurso*, es fundamental para el acercamiento teórico que permite la interpretación de la novela, a la luz de los conceptos de sujeto, discurso y poder, entendiendo que este último es una referencia obligada para comprender el desarrollo narrativo del discurso como interpelación de sujetos, y de éste como el escenario de la lucha por la apropiación del poder.

Identidad es otro concepto de referencia para la interpretación de la novela, y se entiende desde los postulados de Stuart Hall y Symunt Bauman, quienes se pronuncian teóricamente en el marco de la discusión sobre literatura e identidad, la cual, de principio, podría orientarse más hacia la sociología que hacia el estudio intrínseco del texto literario. Sin embargo, se entiende que, para efectos conceptuales de la presente investigación, hay una relación directa entre literatura y búsqueda de identidad; dicha relación se manifiesta como eje temático y estructurador de la novela, y se desarrolla como un diálogo entre discursos que, en conjunto, permiten comprender las estructuras semánticas de la novela.



Violencia es también otro concepto que, por su complejidad, es apenas aprehensible en el intento por proponer una interpretación de cómo se desarrolla ésta en la novela. Desde Michel Foucault, Walter Benjamin y Guillermo Zapata, autor colombiano que reflexiona en torno a la relación violencia, poder y palabra, se expone el proceso siempre ambivalente, nunca específico ni acabado, de aquellas formas diversas en que aparece la violencia en tanto discurso, así como se manifiestan los discursos de la violencia.

De Foucault también se toma el concepto de verdad, y, en el sentido dado por este autor, se trata de establecer cómo la novela, en tanto discurso literario, tiene implícita la materialización de una voluntad simbólica de verdad, entendiendo que, en el contexto teórico de posmodernidad en que se sitúa Foucault, la verdad está sujeta a la relativización de su sentido; es decir, no hay una verdad que se establezca, sino formas posibles, y discursivas, de manifestación de la voluntad de verdad, matizada por las diferentes miradas que se relacionan en la novela.

La novela como concepto es abordada desde la *Teoría, de la novela* de George Lukács, y desde la semiología de lo ideológico trabajada por Edmund Cros, en su obra *Literatura, ideología y sociedad*. El objetivo de presentar estas dos teorías es ponerlas en diálogo y, desde ellas, confrontar la teoría del discurso de Foucault, para establecer cómo se dan las tensiones discursivas y la resistencia que manifiesta el sujeto cuando un discurso violento se intenta imponer sobre él, especialmente en aquello que concierne a la identidad como búsqueda emprendida por el sujeto.

Tales son algunos de los conceptos que se toman en cuenta para la reflexión que en torno a *El día señalado* se quiere proponer en la presente investigación, cuyo objetivo principal es establecer cómo la narración es un discurso que lleva a la violencia más allá de la mimesis de una realidad social atravesada por la violencia, y de qué manera sujeto, violencia e

identidad son discursos que dan movimiento a la novela y amplían el marco de referencia para su interpretación.

Se recurre al uso de categorías teóricas como identidad, verdad, poder, etc., a fin de enriquecer el estudio de la literatura por medio del diálogo interdisciplinario entre ésta y otras áreas del conocimiento de lo humano, en tanto expresión y en tanto representación en el discurso literario.

## **CAPÍTULO 1. LA VIOLENCIA EN LA NOVELA: MÁS QUE MIMESIS, UN DISCURSO DE LA REALIDAD**

### **1.1 Antecedentes**

El periodo de la historia de Colombia conocido como la Violencia que se dio, en fechas aproximadas y discutidas por diversos autores, entre 1946 y 1969, impulsó cambios determinantes en la estructura social de la nación, así como en las formas de representación de los discursos literarios que en la época se dieron. Así, la violencia de 1946, de acuerdo con la división histórica que propone el profesor Otto Morales Benítez, es aquella que tiene un eco importante en el desarrollo de las letras colombianas, por la crueldad del enfrentamiento entre los grupos de guerrilla liberal, en su mayoría campesinos, y la guerrilla de la paz, creada y manejada por el gobierno, y que afectó las zonas rurales a las que pertenecían muchos de los autores que narraron la violencia en sus novelas, como testigos presenciales y de oídos de matanzas en el campo y, en general, de los cambios repentinos y constantes en la esfera centralizada del poder.

Dice Morales Benítez: “En el año 46 regresan al poder los conservadores y principia la violencia. La que nosotros llamamos “La Violencia”, con mayúsculas, que fue de una crueldad sin límites” (1989, p. 203). Así, la crueldad de la violencia, sus múltiples facetas, el cambio de presidentes y el vaivén del poder entre liberales y conservadores fue la constante del desarrollo político y social del país, el cual experimentó un sentimiento colectivo de desarraigo frente a la tierra y, en general, frente a las maneras de percibir la nación.

De esta manera, la crisis del país durante la Violencia fragmentó, cuando no destruyó, esferas sociales y políticas, al tiempo que puso de manifiesto el problema de la identidad, debido principalmente a la inestabilidad del poder, la cual afectó de manera directa al pueblo, pues al ser una lucha por la apropiación del poder, el pueblo mediaba entre los intereses de quienes buscaban el poder. Ante esta situación muchos autores se pronunciaron, como Manuel Mejía Vallejo, novelizando la violencia, pues vieron en la literatura un mecanismo para abrirse otro espacio discursivo y narrar la nación en su proceso violento de configuración.

Tales discursos determinaron durante muchos años el curso de los estudios de la literatura colombiana, pues la gran cantidad de obras que se publicaron en el periodo citado dan cuenta de una proliferación en la producción literaria de autores nacionales, quienes abordaron el tema de la violencia desde diferentes perspectivas. Lo anterior suscita la reflexión sobre el problema de si hay en Colombia una literatura nacional y, llevado más a fondo, si la violencia como tema y como representación discursiva es la base que estructura la literatura y la identidad nacional desde mediados del siglo XX.

Esa producción está reunida en las setenta y dos novelas que referencian en sus estudios dos autores que permitieron un primer acercamiento al tema de la presente investigación: Lucila Inés Mena, en su artículo “Bibliografía anotada sobre el ciclo de la violencia en la literatura colombiana” (1978, en *Latin American Research Review*, vol. XIII, núm. 3, pp. 95-107), y Augusto Escobar Mesa, en su artículo “La violencia: ¿generadora de una tradición literaria?” (1996, diciembre, en *Gaceta Colcultura*, núm. 37, pp. 21-29).

El aporte de estos autores es significativo en la medida en que reúnen, a manera de catálogo, esa producción literaria buscando con ello un acercamiento cuantitativo a la violencia como tema de representación en los discursos literarios. Tal aproximación si bien

no ofrece una valoración literaria frente a estos discursos, sí permite ampliar el panorama de lo que ha pasado con la literatura colombiana, la cual, debido a la problemática sociopolítica que envolvió al país desde fines del siglo XIX y hasta avanzada la segunda mitad del siglo XX, se movía en dos polos: por un lado, una literatura comprometida socialmente con cualquiera de los extremos ideológicos de la escena política y, por otro lado —quizá un poco más reducido— una literatura más simbólica y menos comprometida con el referente real.

Esta catalogación amplísima permite igualmente establecer que muchas de las novelas que aparecen citadas como parte del ciclo de la violencia son el primer trabajo literario conocido de algunos autores, cuando no el único; dicha situación permite concluir que la preocupación manifiesta por narrar el proceso de la violencia no implicó necesariamente una narración cuidadosa en lo literario, es decir, una propuesta narrativa que, a pesar de estar basada en referentes puntuales de la realidad, tuviera un trabajo de elaboración simbólica y formal, más allá de contar hechos sucedidos en un lugar determinado, y de utilizar el recurso de la novela para denunciar dependiendo de la posición política asumida.

Teniendo en cuenta lo anterior, la problemática que rodea el estudio de las novelas de la violencia, específicamente a *El día señalado*, debe superar lo testimonial y sociológico, para ahondar en lo que concierne a la violencia como una representación dada a partir del discurso literario y de la experimentación en la forma y en el lenguaje, que en la novela estudiada en la presente investigación intenta mantener formas características del lenguaje popular con planteamientos universales que le permiten salir de lo puramente regional y localizado.

De acuerdo con Augusto Escobar, la novela de la violencia pasa por un proceso evolutivo que va de lo testimonial e histórico, a la ficcionalización de la violencia. “En otro sentido,

como aquella literatura que nace, en una primera fase, tan adherida a la realidad histórica que la refleja mecánicamente y se ve mediatizada por esos acontecimientos cruentos, para dar paso a otra literatura que reelabora la violencia ficcionalizándola, reinventándola, generando otras muchas formas de expresarla” (p. 23).

A esta última categoría pertenece *El día señalado*, que comparte, en el artículo citado, lugar con novelas como *El gran Burundún-Burundá ha muerto* (1952) de Jorge Zalamea, *La mala hora* (1960) y *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, y *Bajo Cauca* (1964) de Arturo Echeverri Mejía, las cuales superan lo testimonial y poetizan la violencia, para alcanzar una representación de ésta desde el discurso literario y proponiéndola como fin simbólico de la literatura y no como medio de denuncia social e histórica de la realidad.

En otro sentido, frente al tema de la violencia en la novela colombiana los estudios críticos han buscado la manera de ampliar su marco referencial, de manera que no se hable ya de una Violencia —notablemente etiquetada con mayúscula en los catálogos de la historia reciente del país— sino que se proponga, de igual manera que en el tema de la identidad y la subjetividad, un pensamiento de las violencias, como fórmula, citando tan solo un ejemplo, Alejandra Jaramillo (2007, marzo-abril, p. 319), para quien las novelas de la violencia —en tanto bienes culturales— son el escenario propicio para la tensión entre los diferentes discursos de la nación, a la vez que posibilitan la construcción de identidades colectivas.

Tal es el caso de *El día señalado*, novela que tiene en su discurso un trasfondo histórico en el que si bien se reconocen los problemas sociales vividos durante la violencia partidista en Colombia, va a un paso más allá de la pura representación de la realidad, en tanto se narra el desencuentro de discursos que originan la tensión y que poco a poco crean el foco de representación de la(s) violencia(s).

En *El día señalado* la violencia trasciende el límite de la representación y no nombra una realidad histórica, sino que ésta se transforma en una realidad nombrada por el lenguaje a partir de la tensión del desencuentro discursivo.

## 1.2. El lugar de *El día señalado* en la tradición de la novela de la violencia

Publicada en 1962, *El día señalado* constituye una de las novelas fundamentales para entender el proceso de representación artística y literaria que promovieron los autores colombianos de mediados del siglo pasado. A diferencia del problema de esos autores de quienes solo se conoce la novela referenciada en el ciclo de la novela de la violencia, Manuel Mejía Vallejo hace parte de quienes ya tenían una trayectoria conocida en la literatura colombiana, y en los cuales es posible rastrear un proceso previo de configuración narrativa de la violencia en la literatura.

Según lo afirmado por Marino Troncoso, *El día señalado* pertenece a una segunda etapa del proceso creativo del autor, en la cual se destaca la “Creación de personajes y situaciones independientes de la propia biografía y superación de influjos literarios inmediatos que son asumidos y recreados. A lo largo de este periodo se manifiesta una concepción más personal del mundo surgida de una experiencia más vital que llega a confrontar lo aprendido. El lenguaje, al liberarse de lo regional costumbrista, tiende a ser más universal académico” (1986, p. 145).

De acuerdo con esta afirmación, puede entonces pensarse en la trascendencia en el proceso del autor y en una superación de la tradición positivista y costumbrista de la que es reconocida heredera la obra de Mejía Vallejo, de modo que de principio, y sólo de acuerdo con la exposición sociocrítica que propone Troncoso, se puede establecer cómo se supera la narración decimonónica del cuadro de costumbres —que en Antioquia tuvo a Tomás Carrasquilla como uno de los más destacados exponentes— en busca de la elaboración simbólica de los referentes en el discurso literario.



Así, Mejía Vallejo, en *El día señalado*, mantiene ciertas características del positivismo asimilado por la tradición literaria antioqueña, con la combinación innovadora de otras influencias recibidas por el autor, especialmente en cuanto al uso del lenguaje y la inclusión de diferentes voces en el narrador y en la definición de los personajes, situación que es interpretada por Raymond L. Williams como “[...] el ingreso de la novela moderna en Antioquia, y representa el más exitoso uso de técnicas modernas dentro de la tradición antioqueña hasta ese momento” (1991, p. 193).

Ahora bien, la pregunta por una tradición de la novela de la violencia en la literatura colombiana parece un problema ya resuelto por el conocido trabajo de críticos que han abordado el tema, ya sea para la realización de catálogos (Mena), para establecer la relación entre número de muertos y número de novelas en el mismo lapso (Escobar), para cuestionar los límites entre la realidad y lo narrado (Cobo Borda), o para abrir una posibilidad interdisciplinaria en el estudio de la novela de la violencia (Troncoso). Múltiples son los enfoques de aproximación a la novela de la violencia, y en el caso específico de *El día señalado* la crítica se ha centrado fundamentalmente en el estudio sociocrítico.

A pesar de la abundancia de estudios que intentan mantener a la novela en lo referencial frente a los hechos históricos, hay un serio llamado por parte de autores como el Jesuita Luis Marino Troncoso, y el profesor Otto Morales Benítez, quienes en el marco de los estudios de colombianistas sobre violencia y literatura llaman la atención a la crítica y establecen que si bien las novelas de la violencia son así llamadas por estar publicadas en un periodo histórico determinado, y porque sus discursos están afectados por las múltiples manifestaciones de la violencia entre 1946 y 1969, se requiere una interpretación exegética de la obra en tanto discurso literario.

A pesar de esto, ambos autores coinciden en la necesidad de mantener a la obra ligada al contexto social en que fue escrita; la presente investigación intenta posicionarse en esta línea, adicionando que más allá de la representación mimética, la violencia es una construcción narrativa en el discurso literario.

Tras revisar otras posturas, por ejemplo la de Álvaro Pineda, la novela de la violencia, en el caso de la narrativa en Antioquia, es heredera de una tradición positivista relacionada directamente con la tierra, en la que “Lo central es lo real, no lo imaginario ni lo fantástico. Esto se manifiesta en su preocupación por mantener el tono de su discurso literario cercano al habla del pueblo [...]” (1990, p. 57).

Tal discurso literario cercano al habla del pueblo está latente en la novela de Mejía Vallejo en primera instancia a partir de la forma; es decir, no hay en principio una narración que denote el habla popular, sino a través de la forma en la narración se presenta al pueblo como voz que cuestiona, tal vez a través de murmullos —acercándose así a la forma en *Pedro Páramo* (1955)— o como los gritos de los pobladores que desde las ventanas inundan el pueblo.

Véase el siguiente fragmento posterior a la muerte de José Miguel Pérez:

En el pueblo cundieron los rumores, susurros de contrabando pasaron de oído en oído al silenciarse las calles con la expedición de regreso.

- Trajeron a José Miguel con cuatro más.
- Desarmaron los cadáveres.
- Cayeron contra las piedras de la Alcaldía.
- Van a enterrarlos en el muladar.

— Ya están cavando los huecos (p. 11).<sup>1</sup>

Para Williams, el uso de estas voces se relaciona directamente en la obra de Mejía Vallejo con la oralidad “[...] más como utilización de ciertos efectos vagos que como asimilación de oralidad primaria o residuo oral” (p. 192). En la presente investigación se propone que estas voces, en conjunto, van elaborando el carácter de la colectividad y, a medida que se desarrolla la novela, cada una de éstas —la que cuestiona, la que perdona, la que condena— sobresale de manera individual, presentando las diversas manifestaciones de la violencia, de modo que se demuestra, una vez más, cómo el lenguaje, que se vuelve colectivo, construye la realidad y dota a la violencia de un valor simbólico colectivo.

Troncoso por su parte reconoce en Mejía Vallejo otro cuestionamiento común en las novelas de la violencia: “El escritor ¿debe usar el lenguaje del pueblo o debe asimilarlo? Este punto que ha sido muy polémico, es solucionado con la utilización de un doble registro del lenguaje: el del narrador, lenguaje académico, y el de los personajes, habla popular. Mejía Vallejo opta por esta solución, situándose en la corriente costumbrista antioqueña en la cual existe una diferencia entre el narrador-autor-culto y los personajes-pueblo no cultos” (p. 35).

El problema, entonces, frente a la tradición de la novela de la violencia parece reducirse, en un primer momento, a “narrar la violencia con arte” (Troncoso, p. 34). ¿Qué significa, en términos generales, esta afirmación? De acuerdo con las múltiples aproximaciones consultadas para la presente investigación, *El día señalado* sobresale como una de las novelas que se alejan del carácter referencial presente en la mayoría de la producción novelística de la época y, como afirma Escobar, “El interés reside no en la acción ni en el

---

<sup>1</sup> Las citas de la novela son tomadas de la novena edición de Plaza y Janés, Bogotá, 2002.

drama que se vive al momento, sino en la intensidad del hecho, en la secuela que deja el cuerpo violentado (la tortura, la sevicia) o en el rencor que se aviva al paso del tiempo. Para lograr una perspectiva así, se precisa de un distanciamiento de los acontecimientos, tanto temporal como emocionalmente” (p. 25).

Tal distanciamiento tiene *En el día señalado* su manifestación discursiva en la respuesta imparcial de algunos personajes ante imágenes propias de la violencia, lo que connota una intención de narrar en igual plano semántico la violencia de uno y otro bando, logrando así una superación del maniqueísmo presente en otras novelas de la violencia (Escobar, 1996; Troncoso, 1989).

Se puede ver, además, cómo en la novela no se rastrea un discurso puramente liberal o antiliberal de parte del autor, que lo posicione en algún extremo ideológico; por el contrario, esa posible representación de buenos y malos se anula a través de la mirada del sujeto que condena en términos semejantes cualquier manifestación de violencia exterior a él. Por eso, José Miguel Pérez “[...]sintió tristeza por los soldados muertos, por los guerrilleros mutilados. Nada paga la muerte violenta de un hombre” (p. 11).

En otro espacio del análisis de la novela en relación con la violencia, están las interpretaciones que apuntan a esa tesis que el mismo García Márquez sostiene implícitamente en *Cien años de soledad* de la literatura como medio de preservación de la memoria, pues la literatura no necesita comprobar históricamente los hechos narrados para alcanzar su verosimilitud y, sin embargo, hay hechos históricos susceptibles de representación literaria, los cuales son transformados por el discurso literario y, a pesar de no entrar en competencia con el discurso puramente histórico, conservan la memoria y se presentan como discursos de resistencia ante el discurso histórico oficial porque, desde las

palabras de Ángel Rama, “El escritor, como bien decía Chéjov, no está obligado a resolver en la literatura los problemas que son privativos de la sociedad” (1985, p. 202).

Tal parece ser el caso de *El día señalado* que, como se ha sostenido en páginas precedentes, trasciende lo referencial frente a los hechos narrados y se ocupa de las historias de personajes vivos que experimentan la violencia desde diversas categorías que serán analizadas posteriormente, las cuales permiten al lector conocer la fragmentación simbólica de los vivos, más que la descomposición orgánica de cuerpos muertos.

Esta presentación de la violencia contrasta con aquello que Escobar afirma frente a los discursos que aparecieron en el periodo de la Violencia: “Con el olvido, el país se quedó sin historia o con una cortada a machetazos, historia desvirtuada o ignorada en las versiones oficiales y en los textos escolares, donde se muestra sólo una colección de caricaturizables superhéroes” (p. 23).

Si esta fue la caracterización que de la violencia hizo el discurso oficial, ¿cuál es, entonces, el papel de la literatura? Podría, después de todo lo estudiado, arrojarse una nueva hipótesis a desarrollar puntualmente con *El día señalado*, y es que la literatura poetizó la violencia, llenando desde las orillas el vacío de representación que dejó el discurso histórico oficial. ¿Cómo se evidencia este proceso en *El día señalado*?

La respuesta se encuentra en la experiencia subjetiva de cada personaje, el ausente Miguel Pérez, el sujeto anónimo que regresa en busca del padre, el padre Barrios, el Cojo Chútez, y la prostituta Otilia. Así pues, estos personajes narrados podrían ser susceptibles de estar tan caricaturizados como los personajes históricos que el discurso oficial quiso ascender al carácter de héroes, pero la diferencia radica en que el discurso literario se permite la

utilización de licencias discursivas —si es posible el uso del término— tales como la forma del habla del pueblo, y determina que esos personajes sean modificados a partir del lenguaje, tengan un uso autónomo de sus discursos y faciliten las tensiones discursivas latentes al interior de la narración de la violencia.

En síntesis, y, como afirma Troncoso, “[...] *El día señalado*, 1964, era el fruto de un proceso de madurez personal y colectivo en un grupo de narradores que se apoyaba en la tradición inaugurada en 1952 por Eduardo Caballero Calderón con “El Cristo de Espaldas” (1986, p. 81).

### 1.3 Otras formas de representación de la violencia

La representación de la violencia en *El día señalado* tiene múltiples facetas, dadas a partir de la confluencia de los discursos que la constituyen directamente y de aquellos que apenas la sugieren y que, por tanto, la configuran desde los límites del centro de la narración.

Puntualmente, cada uno de los personajes que se presentan como arquetipos humanos en el microcosmos de Tambo tiene en su voz un discurso que matiza la violencia y le da un carácter inestable desde el cual se puede afirmar, en un primer momento, que la violencia no está dada por una configuración previa, sino por la presencia de discursos que de manera simultánea la narran y hacen de ella uno más de los discursos que circulan dentro de la narración.

Para entender este proceso de configuración narrativa de la violencia en tanto discurso, se parte de las apreciaciones y críticas que frente a la violencia propone Walter Benjamin en su ensayo *Para una crítica de la violencia*, en el cual el autor no define a la violencia, sino establece una crítica de cómo se desarrolla y cómo se ejerce ésta en el Estado. Así, para Benjamin la violencia es un “[...] elemento fundante de las relaciones sociales de derecho” (1999, p. 16). Desde esta perspectiva se sustenta la necesidad de la violencia como fundadora de las relaciones sociales, en tanto permite el establecimiento del orden al interior de lo que, en el caso de *El día señalado*, sería Tambo como microcosmos donde confluyen los discursos y donde la búsqueda de orden lleva implícita la necesidad del uso de la violencia.

Adicionalmente, Benjamin considera, en primera instancia, una violencia natural, sustentada desde la tesis darwiniana. “Para esta corriente hay tan poco problema en la

utilización de la violencia para fines justos, como para toda persona que siente el “derecho” de desplazar su cuerpo hacia una meta deseada” (pp. 23-24). Esta violencia se sostiene como medio a partir de la justicia de los fines que persigue y es, en síntesis, la sustentación del uso de la violencia desde el argumento de la necesidad natural para alcanzar un fin justo.

Este primer discurso de la violencia puede verse matizado en *El día señalado* con la voz del forastero, ese personaje que aparece en el capítulo segundo y que es al tiempo narrador y protagonista de la historia en los capítulos pares de la novela. El suyo es el discurso que justifica la violencia natural en tanto persigue un fin justo: vengar el abandono de la madre.

Desde el inicio de la novela, el forastero sin nombre se empieza a narrar a sí mismo como un sujeto estable que no admite cambio alguno en su configuración subjetiva porque tiene un horizonte previamente trazado; es un sujeto ya hecho, y su discurso busca sostener la estabilidad del desarrollo en busca de su día señalado. Véase el siguiente fragmento:

Ese hombre le había dañado su destino, había dañado el mío. Desde que oí por primera vez el canto de los gallos, desde que una voz empezó a contestar dentro como si aquel canto me perteneciera. Tardes y tardes pasó en los corrales espantando la voz, pero el camino estaba marcado: también yo sería gallero (p. 22).

Este fragmento permite ver cómo el forastero se vuelve un sujeto estable por el abandono del padre, pues es un discurso que, aunque externo, opera sobre el sujeto y lo obliga al uso de la violencia como mecanismo de búsqueda de su propia identidad. Hay, entonces, una justificación dual del uso de la violencia y es, por un lado, el abandono de la madre y el hijo, y, por el otro, la justificación que le da ese matiz destinal que tiene el hecho de hacerse gallero.



El forastero no ejerce resistencia frente a ese discurso y, en cambio, lo utiliza como fundamento para el uso de la violencia, de modo que, como afirma Benjamin, “[...] esa violencia, prácticamente solo adecuada a fines naturales, adquiere por ello también una legitimación legal” (p. 24).

En el contexto de la novela, la legitimación legal del uso de la violencia bajo una justificación natural se da en el recibimiento del forastero en Tambo, porque su motivación violenta no choca con la violencia del pueblo, sino dialoga con esas otras formas de manifestación de la violencia, de manera que se logra, en últimas, una configuración de la violencia como acto simultáneo de representación y acción de los sujetos en un espacio geográfico definido: Tambo.

El discurso de la violencia en la novela adquiere otro matiz de sentido a través de la figura arquetípica del padre Barrios, quien llega a Tambo como sacerdote, siendo él mismo un extranjero más. El padre Barrios está narrado desde dos perspectivas encontradas: el discurso católico oficial que lo configura previamente y que le impone determinadas exigencias en su acción como representante de la esfera religiosa en Tambo. A este discurso católico se opone un discurso crítico desde el cual se cuestiona y se pone en tela de juicio la realización práctica del catolicismo en un pueblo alejado y marginado como Tambo.

En un primer acercamiento, el padre Barrios representa en el microcosmos al poder eclesiástico. Sin embargo, y de acuerdo a lo que propone Michel Foucault en su texto *El sujeto y el poder*, hay una forma de ejercer el poder que es llamada poder pastoral, desde la cual “[...] ciertos individuos son aptos, en razón de su calidad religiosa, para servir a otros,

no como príncipes, magistrados, profetas, divinidades, benefactores o educadores, sino como pastores” (1998, abril-junio, p. 14).

El padre Barrios es, en tanto discurso, un pastor que representa la manifestación del poder pastoral en Tambo; en primera instancia, por el discurso que lo configura como sujeto religioso, es decir, esa constante referencia que hay en el texto para afirmar al sacerdote en tanto presencia nueva y extraña que modifica y busca imponer un nuevo orden, un orden paradisiáco, en Tambo.

Véase su primera aparición en la novela:

El enterrador oyó un ruido de cascos contra los filones de lava. Después vio una mula, y sobre la mula un hombre. El hombre era un sacerdote.

La figura del nuevo párroco de Tambo lo dejó indiferente, excepto su mirada fija en el armazón de la iglesia. Por ella parecía orientar sus pensamientos aquella tarde de su llegada.

—¿Hay algún muerto?— preguntó el sacerdote al detener la mula.

—Aquí no vive nadie— dijo el enterrador mostrándole el muñón de un brazo (p. 13).

La primera impresión que da el texto frente al padre Barrios se da a partir de la mirada del enterrador, ese único hombre que tiene las manos callosas en Tambo, y cuyas palabras establecen inicialmente que la presencia del padre Barrios es innecesaria en un pueblo de nadie, aunque él, con su discurso pastoral, quiera imponerse como respuesta a una necesidad de orden que el pueblo nunca formuló.

Por tanto, se propone una interpretación que apunta a que la imposición discursiva que busca el padre Barrios, en su objetivo de ganarse un espacio en el microcosmos de Tambo, se desarrolla poco a poco como otro de los discursos que opera en relación con la violencia. El padre Barrios lleva un proyecto de regeneración del pueblo a partir del retorno

a la tierra y el uso de azadones para arar en vez de machetes para matar. En esta medida, el suyo es un discurso de progreso, de llevar el pueblo hacia un desarrollo industrial, que está detenido por la violencia.

Dice Foucault, a propósito de la evolución histórica del poder pastoral: “1. Se observa, en el transcurso de su evolución, un cambio de objetivo. Se pasa de la inquietud de conducir a la gente hacia la salvación en el otro mundo a la idea de que hay que asegurarla aquí abajo” (p. 15). Puesto que la pregunta de Foucault en el estudio de las relaciones de poder no es qué es el poder, sino cómo se ejercen tales relaciones, se puede establecer que el padre Barrios actúa como representante del poder eclesiástico, cuyo discurso a la vez que lo configura desde el fundamento de la salvación del cuerpo en la tierra, lo performativiza como poder pastoral; de ahí se concluye que, en tanto poder pastoral, el padre Barrios es un sujeto de poder sostenido desde el discurso que lo constituye como tal.

Y es desde las categorías que hacen de él un sujeto de poder, que se establece que a pesar de que se proponga como única salida posible, y religiosa, a la violencia de Tambo, su discurso entra en tensión con los otros discursos que, de manera violenta, buscan apropiarse del poder.

Dice el padre Barrios: “Tal vez sí soy mal cura. Me preocupo más por los cuerpos que por las almas. Pero ¿puede salvarse un alma si está condenado el cuerpo que la contiene? ¿El otro mundo no afirmará sus raíces en este?” (p. 41). Estas palabras del sacerdote, a su llegada al pueblo, permiten establecer la evolución del poder pastoral de la que habla Foucault, pues ese discurso previo que en Tambo está dado por la presencia del padre Azuaje, aliado del poder militar, entra en tensión con el discurso del padre Barrios, puesto que el segundo se propone como discurso de salvación terreno de las almas, en oposición al discurso de salvación celestial del primero.

En cuanto sujeto de poder, el padre Barrios no es el PODER, con mayúsculas que lo etiqueten como única forma de poder posible en el microcosmos de confluencia discursiva, sino es un sujeto que actúa ejerciendo unas relaciones posibles de poder —sea con la prostituta, con el gamonal, con el alfarero o con el mismo padre Azuaje— desde eso que Foucault llama poder pastoral.

Teniendo en cuenta lo anterior, véase la tercera caracterización que plantea Foucault con respecto al poder pastoral: “Es una forma de poder que no solamente se preocupa por la comunidad, sino por cada individuo en particular durante toda su vida” (p. 14). Esta afirmación suscita un cuestionamiento frente a los otros sujetos que posibilitan la relación de poder a cuya cabeza está el representante del poder pastoral, pues de manera progresiva el discurso del padre Barrios se vuelve violento al operar directamente sobre los otros sujetos a quienes interpela.

Dice el padre Barrios, en discusión con el padre Azuaje: “Tal vez nuestra obsesión por la vida eterna nos ha hecho olvidar que el hombre tiene aquí una vida, pasajera, pero es *su* vida, su única vida terrena” (p. 41). Nótese cómo hay en estas palabras del padre Barrios un desplazamiento de las intenciones que motivan la acción del poder pastoral y, de acuerdo con los planteamientos foucaultianos, hay un paso evolutivo desde el poder pastoral ejercido únicamente por la iglesia como institución de poder, al poder ejercido por instituciones que gobiernan lo terreno; es decir, el padre Barrios es, en tanto sujeto de poder, la síntesis del encuentro discursivo del poder pastoral de la iglesia que aboga por la salvación de las almas en el cielo, en su evolución al poder pastoral que intenta garantizar la salvación del cuerpo en la tierra.

De esta forma, el padre Barrios es un personaje esencial para comprender el problema central que se aborda en la presente investigación: el movimiento dual que tiene la

violencia, pues por un lado es elaboración discursiva, producto de unos discursos previos a ella que la constituyen al interior de la narración; sin embargo, también es posible entender que algunos de los discursos que se dan simultáneamente en la obra son violentos, si se tiene presente el sujeto y el lugar de enunciación, es decir, quién habla y desde qué discursos lo hace.

Dice Foucault, con respecto a la producción del discurso: “[...] yo supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (1987, p. 11). De acuerdo con esta formulación, los discursos que se producen en una sociedad —entiéndase en este caso el microcosmos de Tambo— están regulados por lo que el mismo Foucault llama mecanismos externos de exclusión; es decir, aquellos que vienen de fuera del discurso y lo regulan, de manera que se ejerce poder sobre él para intentar mantenerlo dentro de determinado orden de significación.

Esta formulación permite establecer cómo en *El día señalado* el padre Barrios, al ser representante del poder pastoral, no sólo está configurado por un discurso católico, sino que él es también un discurso violento sobre los demás sujetos que se mueven a su alrededor, en tanto busca operar sobre ellos desde las categorías católicas que él mismo maneja y, desde esa perspectiva, se conoce, por ejemplo, a la prostituta Otilia, puesto que su discurso la interpela como tal y, en un sentido más profundo, le exige el sufrimiento como posibilidad de expiación de la culpa.

Desde esta perspectiva es posible afirmar que el padre Barrios anula la pluralidad por la pluralidad misma; es decir, identificar a Otilia como prostituta es reconocerle otras posibilidades de identificación a la mujer. Sin embargo, aceptarla como prostituta en la

iglesia es reconocerla en tanto sujeto plural, diferente, al tiempo que se busca tener dominación sobre su discurso desde categorías exteriores a ella y que pertenecen más al discurso católico del pecado, pues se le exige culpa por la identidad que ha asumido. En esta medida, el discurso del padre Barrios es un discurso violento de interpelación sobre el sujeto.

Sin embargo, a su llegada al pueblo, el discurso del padre Barrios es el discurso del sujeto fundador, quien “[...] funda horizontes de significaciones que la historia no tendrá después más que explicitar, y en los que las proporciones, las ciencias, los conjuntos deductivos encontrarán en resumidas cuentas su fundamento” (Foucault, 1987, p. 40).

En otro sentido, el sujeto fundador nombra por primera vez el mundo y lo narra a partir de su palabra, de modo que, en el caso del padre Barrios en tanto sujeto fundador —y no en tanto sujeto del poder pastoral— no hay un discurso previo a él, sino él se posiciona por fuera del discurso y tiene la facultad de llevar a cabo un proceso nominativo del mundo, desde el cual se siente una entidad capaz de hacer el mundo, narrarlo para operar violentamente sobre él:

*“La casa de los Faroles”*. Leyó sin pronunciar las letras. “Tan importante como la casa del Señor en estos pueblos miserables”. Al pasar junto a ella susurraron entre los ruidos de un traganíqueles, dos postigos se abrieron y entrecerraron, unos pies descalzos corrieron en el interior. “¡El curita nuevo!”, oyó que dijo una voz aguardentosa. El sacerdote sintió que lo vigilaban mil ojos invisibles.

*“El Gallo Rojo”*, siguió leyendo. “Es la fonda de los galleros”. Dentro, unos hombres de rostro agresivo jugaban a los dados en cubiletes de cuero, con vasos de licor y cabos de cigarrillos en los bordes de los labios y de la mesa. Uno de bigotes ahumados codeó a los otros, sin levantarse, barajando un mazo de cartas. Alzaron la cabeza y continuaron jugando” (p. 16).

Este fragmento determina, en otra instancia, cómo se narra un pueblo en el que los vicios, a la luz de la mirada católica del sacerdote forastero, prevalecen y se han transformado en el elemento organizador del espacio.

El prostíbulo y la gallera son las únicas edificaciones sólidas del pueblo, en torno a las cuales hay una significación espacial de Tambo, y junto a la cruz de José Miguel Pérez a la entrada del pueblo, es lo primero que se conoce del espacio narrado, como lo resume Pablo Gozález Rodas: “La iglesia quedó inconclusa mientras el prostíbulo aparece majestuoso; no corre un río cercano ni hay una fuentecilla, un jardín o arboleda alguna. Todo es aridez, sequedad y pobreza. Este aspecto árido de la naturaleza es un reflejo de la aridez espiritual de sus moradores. En tal ambiente puede darse el vicio y la maldad” (2003, p. 73).

En tal práctica discursiva de nominación del mundo, se destaca una forma de operar sobre el espacio, en la medida en que el padre Barrios habla de aquellos lugares implícitamente rechazables desde su discurso católico, llevando a cabo la materialización de otro de los mecanismos externos de exclusión del discurso, de los que habla Foucault, en el que la sexualidad —representada por la casa de los faroles como espacio de desarrollo clandestino de las relaciones— es un tabú que determina el desarrollo narrativo de un discurso y su impacto en la sociedad a partir de la coacción que ejercen las instituciones, en este caso la iglesia, sobre él.

Adicionalmente, hay un discurso colectivo que a la vez que se enuncia como voces sueltas —los ya mencionados murmullos— no tiene sujeto de enunciación, y está presente sin un autor definido que se impute la responsabilidad del poder del discurso y, en cambio, opera violentamente sobre un sujeto y se realiza en la novela lo propuesto por Foucault: la existencia del discurso previo al sujeto, y el procedimiento mediante el cual el sujeto es modificado, e incluso performativizado por las palabras de un tercero.

Véase el siguiente fragmento decisivo en el desarrollo del pueblo, en el momento en el cual Otilia, la prostituta, va a la iglesia por invitación del padre Barrios:

-Va sin pintura en los labios.

-Va vestida de negro

-Va...

[...] -¡La desvergonzada!

-¡Por media calle!

-¡Por la plaza!

-¡A profanar la casa de Dios!

En la plaza el espectáculo se hizo divertido, como si estuviese programado para las Ferias. Muchos apostadores de gallos se congregaron.

-A que entra por la puerta principal.

-A que el curita sale a recibirla

-A que...

-Voy diez a cinco.

Las exclamaciones llegaban a oídos de Otilia. Las piedras maltrataban sus pies, ardía el sol en la cara recién lavada. Ardían en ella las miradas de las gentes desde puertas, rendijas, ventanas a medio cerrar (p. 83).

El autor utiliza voces indeterminadas para cuestionar a la mujer por su condición de prostituta y porque así lo ordenó la condena del padre Azuaje al prohibirle la entrada a la iglesia. Así, el discurso que emite ese sujeto colectivo, que no está nombrado en su individualidad, es también violento en la medida en que opera sobre un sujeto que sí está determinado con nombre propio y tiene una caracterización específica: Otilia, la prostituta del pueblo.

Otilia, a su vez, no es un sujeto pasivo al recibir el discurso violento que sobre ella se impone, sino que también tiene posibilidad de enfrentársele; es decir, la prostituta en tanto sujeto nombrado por el discurso de la colectividad tiene poder de acción y capacidad de respuesta ante la violencia que la determina. En este caso, se está hablando de una de las



formas posibles de violencia desde la cual ésta no está previamente configurada por un discurso, sino el discurso mismo es violento.

La presencia de Otilia en la plaza del pueblo puede ser interpretada también como un discurso a partir de su cuerpo y de su forma de vestir, porque ella, la prostituta de todos en Tambo, es capaz de caminar sola, sin el pintalabios rojo que habla de su condición ante un pueblo que rechaza lo que se oponga a la moral cristiana, y eso determina un cambio aparente en las acciones de la mujer más pública de Tambo.

Como complemento de lo anterior, puede afirmarse que el camino de Otilia hacia la iglesia es discurso de resistencia hacia las voces sin nombre que la señalaron siempre, y esto se traduce en la posibilidad de cambios en el microcosmos: Tambo no será el mismo después de ver entrar a Otilia —la amante del guerrillero y del soldado— a la casa cural, en un proceso de remordimiento que Augusto Escobar Mesa ha identificado como un “[...] acto catártico que permite sobrellevar esta vida peregrina y de congojas tal como señala el mandato cristiano” (2000, p. 10), y que en la presente investigación se define, en últimas, como discurso de resistencia frente a la interpelación de la colectividad.

En conclusión, la violencia en Tambo es discurso pronunciado por las voces que se perfilan de manera arquetípica. Es, igualmente, el escenario de las luchas discursivas por la apropiación del poder, tal como lo establece Foucault: “El discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (p. 12).

## **CAPÍTULO 2. LA VIOLENCIA: PRESENCIA Y CICATRIZ EN LA CONFIGURACIÓN DEL SUJETO**

En el capítulo anterior se presentó una revisión general de algunas de las formas posibles de manifestación de la violencia en tanto discurso al interior de la novela. Sin embargo, para el presente capítulo es necesario tener en cuenta otras definiciones de violencia que se han propuesto, específicamente en lo que concierne a la violencia política en tanto representación discursiva al interior del discurso literario. Se pretende abordar el tema de la configuración narrativa del sujeto y cómo las manifestaciones naturales, sociales y políticas de la violencia operan sobre el sujeto y narran cuerpos a partir, de nuevo, de los diferentes discursos violentos y sobre la violencia que se encuentran simultáneamente en la narración.

## 2.1 Hacia una definición de la violencia política

La Violencia que tanto se ha citado en la presente investigación y sobre la que se han escrito innumerables textos desde mediados del siglo pasado fue, indudablemente, una violencia de raíces políticas, la cual en *El día señalado* también tiene características puntuales de la violencia como manifestación política y, en tanto discurso, revela una voluntad de apropiación del poder en ese microcosmos del país que reclama, por un lado, la presencia de figuras políticas ausentes en el escenario rural y, por el otro, expresa la resistencia a las pocas figuras que pretenden imponerse como representantes de cualquiera de las manifestaciones del poder.

Desde esta perspectiva, y puesto que la presente investigación se ocupa más de una novela, discurso literario, que del discurso histórico puntual aferrado a la realidad, se analiza inicialmente la relación que establece el estudioso de la violencia Guillermo Zapata entre violencia, poder y palabra; o, en términos generales, entre violencia y lenguaje.

Zapata parte de un principio fundamental, que dialoga con lo propuesto por Benjamin, y es que la violencia no es un fenómeno natural, argumentando que: “Una de las explicaciones que se hace de la violencia para “invisibilizarse” es presentarla como un fenómeno existente en la evolución biológica de los seres vivos. La violencia es así un componente “natural” del hombre marcado por los instintos de agresividad, y defensa. La violencia está inscrita como una ley natural en el hombre” (2001, marzo, pp. 66).

Este proceso de *invisibilización* de la violencia es, en cierta medida, un mecanismo de legitimación de la violencia como un hecho previo al hombre y al cual éste no puede resistirse porque forma parte de su configuración previa. La presente investigación sostiene

que la violencia narrada en *El día señalado* tampoco tiene tal connotación natural, pues en todos los capítulos de la narración se apunta a una violencia construida y, como se ha argumentado en páginas precedentes, narrada por unos discursos que, volviendo a los postulados foucaultianos, tiene su fundamento, su origen y su impacto directo en la sociedad.

Adicionalmente, la violencia política está intrínsecamente ligada a la colectividad, pues en la medida en que esta última se mueve en un espacio público, ha buscado la manera de dar sentido a la violencia para que ésta se enmarque dentro de los límites de lo humano.

Argumenta Zapata:

Aunque la humanidad ha tenido siempre que ver con la violencia, para luchar contra la violencia de la naturaleza exterior y dar un sentido a su vida construyendo sus mundos humanos, habitables para el hombre, con aquel sentido, [sic] que nace de las reglas y que las ha fundado sobre una imagen del gran Todo en las que la humanidad toma conciencia de haber nacido. Esta misma humanidad ha trabajado y construido sentido, ha hecho *poiesis* (creación) [...] aquella invención de mundos con sentidos mediados simbólicamente, significativamente: si se prefiere *poiéticamente* (p. 67).

Estas afirmaciones permiten ver cómo la violencia, si bien no es una característica natural del hombre, se sitúa dentro de contextos de grupo en los que no hay una manifestación de la violencia que se sostenga de manera externa, sino que se presenta, como el autor mismo señala, un proceso de creación poiética del mundo, y de transformación de éste desde la necesidad de dotar al mundo de un nuevo sentido simbólicamente establecido.

Tal posibilidad poiética es humana por definición y es lo que se va a ver matizado en *El día señalado*, como se analizará a continuación, puesto que en la novela se desarrolla un proceso de elaboración semántica del microcosmos, de manera que se busca dotar a la violencia de un sentido por medio de la voluntad de justificarla desde la perspectiva de la pluralidad; es decir, cada una de las voces de la colectividad de Tambo es una parte del proceso de configuración simbólica de la violencia.

Tambo, como se ha expresado anteriormente, es un microcosmos de representación y de presencia de discursos, en el que la violencia política tiene también su manifestación discursiva en el prólogo a la segunda parte de la novela —páginas 91 a 96— en el cual aparece por primera vez una figura política, matizada por el discurso de indiferencia y búsqueda de legitimación de la violencia a partir de su justificación natural.

Así, el narrador presenta por primera vez al alcalde de Tambo en el siguiente fragmento: “Le molestaba que lo obligaran a pensar, a repetir lo ya dicho. Si unos meses antes, al llegar, le escocía la conciencia, la costumbre lo hizo impermeable al dolor ajeno, la violencia se fue convirtiendo en un hecho cotidiano al que se acostumbró su moral” (p. 93).

Para analizar esta presentación del alcalde de Tambo es necesario ver, primero, que el narrador lo presenta como una figura exterior, un forastero más que ha llegado al pueblo y que ve la violencia desde afuera, desde la silla privilegiada que le da el poder político y con la cual tiene la facultad de decidir, incluso, que no le interesa el desarrollo de la violencia en un pueblo que no le pertenece y con el cual él mismo no tiene ningún sentido de apropiación; lo anterior se sustenta en su discurso: “Y a punto de ir buscando pequeños argumentos para disculparla y disculparse, llegó a justificarla. El mundo estaba perdido, de todas maneras, y hasta los pueblos civilizados eran crueles [...]” (p. 93).

A pesar de que quien habla en este fragmento de la novela es un narrador omnisciente desde el cual se sabe lo que ocurre en el Tambo violento y se esboza lo que piensan algunos personajes, se puede divisar cuál es el discurso que sostiene al alcalde como figura política, y es aquel que hace de la violencia un hecho natural del hombre y, por tanto,

justifica el uso de la violencia propia para garantizar el orden del pueblo y la hegemonía del poder político oficialmente establecido.

El alcalde no es el personaje que ha sufrido la violencia, porque no es un joven llamado José Miguel Pérez, hijo de nadie y de María la lavandera, que murió buscando su caballo alazán; no es el sepulturero que vive para enterrar al enemigo, y no es mujer violada ni cuerpo destrozado. El alcalde es, simplemente, la imagen del poder que busca ser legal en un pueblo desolado, y en el que la legalidad la da más que el poder de la política, el uso de la violencia como ejercicio del poder.

Así, recordando las palabras de Foucault desde las cuales argumenta que el discurso es el escenario de las luchas por acceder al poder, el discurso del alcalde es la manifestación literaria de la teoría foucaultiana, adicionando, además, lo que Zapata argumenta:

Cuando el poder se articula de modo totalitario esgrime su omnipresencia de manera soberana a través de estrategias tecnológicas cuyo fin consiste en *manejar* las necesidades y los intereses creados, estatuyendo no un diálogo, sino un monólogo en el que el individuo no se confronta críticamente, sino que se ve reducido a la uniformización, a la obediencia de la respuesta pasiva (p. 64).

Lo anterior suscita una reflexión y un análisis en torno a los espacios sobre los cuales opera el poder político, que en el caso de Tambo es tanto la esfera pública como la privada de acción de los sujetos, porque en este microcosmos la violencia política es una fuerza que permea desde el espacio público, representado en la gallería, la casa de los faroles y la plaza vistos desde una perspectiva externa, hasta el espacio privado representado en la casa del alfarero y la del enterrador, evocada esta última solo desde el recuerdo de haber sido expulsado de la tierra que le pertenecía.

Sin embargo, dice el alcalde: “—Hay que estar un poco lejano de las cosas para ver las cosas en sus exactas proporciones. Hay que aprender a ver el presente como si el presente fuera ya historia [...]” (p. 95). Estas palabras manifiestan el principio de otro de los

mecanismos violentos que utiliza el texto en su dimensión política y es el discurso de deslegitimación del otro, expresado aquí en la determinación de mantenerse alejado de los actores violentos, para lograr la deslegitimación del adversario y justificar el uso de la violencia oficial o, en términos generales, el uso de la violencia propia.

Así, frente al relato del hecho en que: “A una campesina le abrieron el vientre con un machete y le sacaron el hijo[...]” (p. 95), el alcalde responde con un sarcástico: “*Tremendísimo*”, que sitúa su discurso en el marco de la voluntad de identificar a los sujetos violentos como “otros”, cuyas acciones se deslegitiman y neutralizan con violencia oficial, de modo que esa determinación de mantenerse alejado de los hechos es también una manera de hacer violento al otro, llámese campesino, bandolero o chusmero y, a partir del discurso oficial, situarlo en el escenario de las fieras, de ese hombre que en estado natural es un enemigo para el resto de la comunidad, y que necesita un orden garantizado por el uso de la violencia desde las esferas del poder oficial.

Ahora bien, en cuanto a la narración de ese hecho de la mujer a quien le abrieron el vientre para sacarle al hijo y meterle un gallo, se pueden ofrecer diversas interpretaciones. En primera instancia, es importante ver cómo el narrador destaca el hecho no con su perspectiva, sino desde la mirada del alcalde —sujeto de la violencia oficial— el lector ve la crueldad e incluso los excesos cometidos por la autoridad en el marco de la violencia en la zona rural de Tambo.

Hay otra mirada del hecho y es qué éste se introduce desde la voz anónima del amigo que denuncia la muerte de José Miguel Pérez y la impunidad de un crimen que se esboza como justificación legal ante la amenaza contra el orden. Sin embargo, el hecho se cierra con la mirada del alcalde, la cual queda matizada con un punto final que oscila entre la ironía y el

sarcasmo del representante del poder político oficial en Tambo: “—No son tan crueles, mi querido amigo. ¿No ve que el gallo podía respirar?” (p. 96).

Otra interpretación posible frente al hecho narrado es aquella que remite semánticamente al movimiento que durante la Violencia se presentó en contra de la mujer, puesto que, como afirman Sánchez y Meertens:

Su muerte violenta y frecuentemente su violación, tortura y mutilación en estado de embarazo, exacerbaban esta condición simbólica, resumida en una sola expresión de la época: “no hay que dejar ni la semilla”. A las mujeres, se les veía exclusivamente en su condición de madres, es decir, como actuales o potenciales procreadoras del rival odiado (2006, p. 18).

Desde esta afirmación, se puede establecer cómo en la novela no hay posibilidad de una mujer plenamente dadora de vida, sino siempre se le presenta como un ser fragmentado en la medida en que es a partir de la ausencia de un tercero, el hijo muerto o el esposo que abandona, que ella se presenta en la novela y, en esta medida, se vuelve un sujeto pasivo en su identificación.

La mujer es alguien porque algo le falta pero, paradójicamente, el hecho de ser generadora de vida hace de ella un ser condenable y objeto de una violencia cuyo objetivo es neutralizar y, en todo caso, impedir la proliferación del enemigo. Sin embargo, desde otra perspectiva, este hecho se puede interpretar como una mirada pesimista frente al futuro, pues de todas formas cambiar un hijo por un gallo lleva a pensar en la posibilidad de que el odio se herede y, simbólicamente, se arraigue en las entrañas del único sujeto capaz de dar vida, independientemente de sea la del enemigo o no.

Seis páginas ocupan este hecho, incluido en el prólogo de la segunda parte de la novela, en una narración dialógica que matiza y problematiza discursivamente la relación entre el



poder oficial y el campesino común que aún mantiene la esperanza de respuesta en el alcalde como institución administradora de una justicia igualitaria.

Lo que se encuentra es la manifestación de un poder indiferente ante las necesidades del pueblo y que desde el altísimo reino de su silla imperial mira con indiferencia la crueldad de una violencia adaptada a sus fines de ascenso político. La violencia es, desde su perspectiva, la administración de orden a una jauría de lobos hambrientos que se matan y matan por naturaleza.

Dos voces, dos actores de la violencia política se matizan en esta narración: el discurso del pueblo, que no en vano es la voz anónima y desconocida de un sujeto cualquiera que pide justicia y denuncia la crueldad, enfrentada al indiferente poder político de Tambo. A estas voces se une un tercer sujeto de enunciación que representa la voz ausente de José Miguel Pérez, quien es narrado en la primera página del libro en tanto cruz como expresión simbólica de los silenciosos muertos del pueblo.

## 2.2. De ritornelos y cicatrices

Para Luis Marino Troncoso, *El día señalado* mantiene un ambiente de soledad y expectativa “[...] dado por los ritornelos: el tambor del loco, la espuela del gallo, el bramido del volcán, la pica del enterrador, la iguana, los mangos, el sol, el pregón del heladero” (p. 42). La afirmación de Troncoso se puede complementar con la idea de que ese ambiente vivido en Tambo es producido por las múltiples manifestaciones de la violencia pues ésta, como ya se ha dicho, es un fenómeno que atraviesa todos los ámbitos de la sociedad narrada en el pueblo.

Ahora bien, frente al ritornelo, ese concepto apenas sugerido por Troncoso sin una profundización teórica, cabe señalar que quien lo propone y lo desarrolla teóricamente es Gilles Deleuze en su libro *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia* (2000) del cual dedica un capítulo completo a hablar del ritornelo como un “agenciamiento territorial” que se sustenta, de alguna manera, como posibilidad de orden en el campo de lo territorial. Es decir, un ritornelo es la manifestación sonora, rítmica si se quiere, de la necesidad de expresión y de la exigencia de ocupar un territorio en el espacio de acción de los cuerpos, en este caso de los sujetos en relación con las fuerzas exteriores, naturales y discursivas.

En *El día señalado* los ritornelos son una presencia dada a partir de la repetición en momentos de tensión; son también la manifestación de fuerzas exteriores que se expresan violentamente y operan sobre los sujetos que, al verse interpelados por el sonido que se transforma en ruido a través del mecanismo de la repetición constante, se modifican en su acción. De este modo, un ritornelo, además de expresión, es en *El día señalado* un discurso violento que interviene en los momentos de mayor tensión, a la vez que establece vínculos entre el sujeto y el contexto de violencia exterior a él.

A los ocho ritornelos mencionados por Troncoso, vale la pena adicionar la guitarra de José Miguel y los cohetes de feria, que permiten ampliar el horizonte de interpretación de la novela a la luz de los ritornelos deleuzianos. Véase el siguiente fragmento:

—Siempre la misma canción. Está loco, el pobre.

—¿De qué enloqueció?

—De miedo, dicen. Tocaba en la Banda Municipal. Ahora no hay Banda.

Dos cohetes estallaron en el cielo amarillo.

—¿Miedo de qué?

Subió los hombros y mordió un mango que arrojó a un balde. Seguimos la trayectoria de la fruta.

—De Tambo, del volcán, del Sargento Mataya... Matan, hacen pesada la vida. El Cojo... (p. 50)

Este fragmento permite establecer que en *El día señalado* los ritornelos están ahí como presencia inmediata de la violencia, pero establecen un nuevo orden de interpretación, pues los sonidos no significan en sí, es decir, por lo que ellos mismos representan, sino por su pasado, por eso a lo que remiten.

Así, el ritornelo inicial, la canción del loco, adquiere una connotación significativa en tanto remite a la pregunta del porqué, a una necesidad de saber las razones que motivan desde el pasado los acontecimientos del presente, de modo que la historia de Tambo se reconoce por medio de los ritornelos que, semánticamente, operan como un retorno al pasado para que el presente adquiera una significación, mas no una justificación.

El miedo no justifica al loco; el miedo da una explicación que argumenta desde el pasado la canción presente de este sujeto, y establece además cómo la interpretación del ritornelo depende de la mirada del personaje desde el cual se presenta. Un ejemplo de lo anterior

está dado por los extraños gritos que aparecen en las celdas de Tambo, los cuales se repiten constantemente en la narración. En el siguiente fragmento aparecen de manera implícita los gritos por primera vez:

—Oiga, padre.

El enterrador abrió desmesuradamente los ojos como para oír por ellos.

—¿Qué cosa? Preguntó el sacerdote remedando mecánicamente la postura del enterrador.

—En la cárcel. En las celdas. Gritos.

El sacerdote se estremeció, creyó escuchar alaridos de algún torturado. En el silencio, el tambor sonó como un latido.

—Nada oigo —dijo con duda, con ganas de (sic) fuera imposible oír alaridos de torturados en las celdas (pp. 32-33).

Sólo se sabe de dónde provienen los gritos, pero no quién grita ni quién lo hace gritar; es decir, éstos sugieren un hecho violento previo sobre un sujeto indeterminado, y este último, a su vez, solo se conoce por el sonido, por el ritornelo que puede interpretarse como un síntoma del desarrollo violento del pueblo: Tambo es violento porque suena amenazador. De manera que el ritornelo es, además de síntoma, una coincidencia de fuerzas —definida así por Deleuze— que no significa en sí, sino por medio de la pregunta que suscita: quién emite el ritornelo y cuáles son las causas que lo motivan.

Adicionalmente, hay un desarrollo narrativo que, como ya se ha dicho, hace constante la repetición del mismo ritornelo en varias páginas de la novela, hecho que se puede interpretar como una necesidad o, en términos foucaultianos, una voluntad de verdad sobre el ritornelo. Véase la segunda aparición del mismo ritornelo:

—¿Qué les pasa a las celdas?

—Que se oye gritar —dijo el sacerdote en tono impresionado. El Alcalde quiso que en sus dedos el cañón tuviera la ligereza de varilla de malabarista, pero imprimió seriedad movimiento giratorio (sic). Cuando soltó la respiración, produjo un silbido largo.

—Será el loco de la canción, padre. [...]

—El de la canción anda libre —dijo el sacerdote, mirando el cañón y el cigarro.

—Padre, en todo pueblo hay chismes.

—Pero no en todos hay gritos desde las celdas.

—Chismecillos, recalcó el alcalde sacudiendo la ceniza de su cigarro como si tocara una cuerda en el aire.

—Señor Alcalde, yo he oído gritar en las celdas (pp. 141-142).

Este fragmento pone en evidencia la hipótesis propuesta frente al ritornelo como el escenario discursivo de la búsqueda de la verdad, en donde los sujetos de poder, el padre Barrios, poder pastoral, y el alcalde, poder político, enfrentan sus discursos a fin de buscar una verdad. La pregunta es, entonces, si la novela en su totalidad es la manifestación de una búsqueda colectiva de verdad o es el encuentro de varios sujetos cada uno en busca de su propia verdad.

De acuerdo al enfoque propuesto en la presente investigación, la respuesta queda inconclusa porque la novela no ofrece ninguna respuesta y es más bien la manifestación de una búsqueda de verdades; y aunque esta búsqueda se haga implícita de manera colectiva, cada uno de los discursos y cada uno de los personajes busca su propia verdad, o aquello que la novela llama, en múltiples ocasiones, una búsqueda del día señalado, ese en el que la verdad se vislumbra pero no se deja aprehender, puesto que en últimas no hay una VERDAD, como no hay un PODER, sino manifestaciones, pequeños fragmentos que dan al sujeto una esperanza de alcanzar alguna verdad.

Por otra parte, el fragmento citado permite establecer cómo, en el tiempo posterior al periodo de la Violencia en incluso durante ella, el olvido fue la constante del discurso oficial, representado en la novela por el alcalde. De esta manera, su discurso olvida y pretende hacer olvidar o hacer creer al otro la idea de que aquí no ha pasado nada. La

salida que propone el autor, y así es como se interpreta en el presente trabajo, es narrar los ritornelos como un grito que adquiere significación en tanto movimiento y sonido que se expande por el pueblo.

Así, como afirma Augusto Escobar Mesa, “El olvido ha sido el mecanismo de defensa utilizado por la clase dominante para negar una historia de explotación y atropellos” (pp. 22-23). Este hecho se pone en evidencia en la novela y se sugiere con la presencia y constante repetición del ritornelo.

Para Marino Troncoso, hay una explicación del recurso de repetición de imágenes manejado por Mejía Vallejo en la novela. “Una actitud de simbolización que partiendo de una imagen como núcleo repetitivo se toma como cierto “leitmotiv” a lo largo de la obra trascendiendo así un significado fortuito y dándole cada vez una mayor riqueza connotativa” (p. 65). Lo que se propone en el presente trabajo es que las imágenes, al ser repetidas, adquieren significación de acuerdo a la mirada de los personajes que se presentan junto a ella, tal como se dio en el ejemplo de los gritos y la canción del loco, cuyo significado depende del discurso que los interprete al interior de la novela.

De lo anterior se concluye la necesidad de repetir una y otra vez la misma imagen para ampliar el marco de referencia semántica de una imagen o de un hecho narrado. Esto permite establecer, en últimas, cómo la enunciación de ritornelos responde a la esencia misma del ritornelo en tanto repetición y en tanto ritmo que se hace constante, por lo que la novela se puede interpretar como un ritornelo en su forma, en el recurso de ir una y otra vez sobre la misma imagen para que ésta sea interpretada desde múltiples voces y miradas. Por eso, no hay una sola verdad, como no hay una sola violencia en la novela.

Y así como los ritornelos son presencia de la violencia en la novela, también lo son las cicatrices, cuyo recurso de reinterpretación es muy similar al de los ritornelos. El Diccionario de la Real Academia Española (2001, 22<sup>0</sup> ed.) define una cicatriz como una “Señal que queda en los tejidos orgánicos después de curada una herida o llaga”. Se recurre a esta lectura de la cicatriz, pues en la novela ésta tiene, en un primer momento, una manifestación orgánica, corporal si se quiere, de la manera en que ha operado la violencia sobre el sujeto, y esto, a su vez, se convertirá en la constante que lo defina. Por ejemplo, el enterrador se presenta desde la particularidad de sus cicatrices: “La pica y el muñón se habían hecho personajes porque anunciaban disparos y muertos” (p. 87).

El muñón es, definitivamente, la cicatriz que marca al sepulturero y que manifiesta, de nuevo, el mecanismo de resemantización de la marca, pues la cicatriz no tiene una significación en sí misma; frente a ella la pregunta no es qué significa, sino su presencia remite a un hecho pasado, de modo que es efecto en tanto resultado de una herida pasada, pero es causa que motiva desde el presente la pregunta por el pasado. El muñón del sepulturero, la pierna del Cojo Chútez e incluso la punta que sale del árbol de la plaza son cicatrices sobre las que opera ese mecanismo de resemantización de las marcas.

Es, entonces, por medio de las cicatrices que se conoce el pasado de cada uno de estos sujetos, a la vez que éstas se configuran como discursos. La cicatriz dice algo del sepulturero, dice algo del Cojo Chútez y dice algo del pueblo que se quedó grabado en el árbol; por eso, [...] la rama al crecer tapó el alambre. Ayer vi una punta que sale por la corteza. La rama tiene su cicatriz” (p. 76).

Que la rama tenga su cicatriz es un llamado a la pregunta por la historia del pueblo mismo, porque la cicatriz de aquel enfrentamiento del Cojo Chútez con el tigre y con Juancho Lopera dejó marcas en el pueblo, en el árbol y en la forma de nombrar al sujeto: el Cojo

Chútez es quien da la imagen del patrón, del que manda en el pueblo porque tiene poder y porque fue capaz de matar un tigre a culatazos y a su mejor amigo ahorcado.

Hay otra mirada desde la cual se matiza el discurso del Cojo Chútez, y es el forastero en su proceso de reconocimiento del padre: “Al verlo no me dije: —“tiene una pierna más corta que la otra”, sino: “Tiene una pierna más larga. El defecto le infundía una insolente superioridad física, obligaba a pensar a quien lo viera: “alguna cosa importante sucederá de un momento a otro” (p. 170). Ese reconocimiento es, en sí mismo, un retorno al pasado, pero la cicatriz es en este caso, y de manera implícita, un anuncio de lo que puede suceder en cualquier momento, porque, de nuevo, es la marca del cazador que habla de un pasado más inmediato que aquel que busca el forastero.

Sin embargo, frente al reconocimiento del Cojo Chútez, se presenta otra presencia de ritornelos:

Desde mi sitio distinguía al desconocido, entre mil pasos los pasos suyos, el color de sus botas, el sonar de sus espuelas.

—“No oyes, hijo? ¿No oyes?” preguntaba mi madre incorporándose.

—“¿Qué cosa?”.

—“¿No oyes pisadas de caballo junto a la puerta?”

—“Ningún caballo pisa el patio”.

—“No oíste ruido de espuelas en el corredor?”

—“No, madre”.

—“Pero, ¿pusiste cuidado? Asómate.”

—“¡Es el viento!”

Viento, lluvia, duendes caseros, relámpagos en noches de tempestad. Nunca el desconocido (pp. 168-169).



Desde este fragmento se puede sustentar que hay ritornelos presentes que remiten al pasado, pero también hay ritornelos que se hacen presencia por medio de la evocación y ésta, a su vez, es la que anima el odio del forastero en su enfrentamiento con el padre. Lo que se evidencia con esto es que el ritornelo en tanto mecanismo de territorialización del sujeto es también una marca que, así como la cicatriz, determina al sujeto en tanto discurso.

Sin embargo, en el pasado que se evoca, es la ausencia de ritornelo, y no su presencia, la que se impone como discurso de abandono del padre. El silencio del Cojo se evoca a través del recuerdo de la madre en el pasado, y su ritornelo presente anima al hijo a reconocer que ha llegado el día señalado. Las referencias al caballo en relación con el Cojo se asocian con una idea de masculinidad, del macho que llega a la casa en busca de la hembra y que se reconoce en su hombría por la capacidad de dominio que tiene de los caballos y, adicionalmente, de los gallos como manifestaciones del poder patriarcal.

Este recurso del ritornelo que regresa del pasado no solo se matiza en la figura del forastero, sino en la del padre Barrios, quien evoca un tiempo pasado que fue mejor en tanto espacio y en tanto lugar de entorno familiar estable, en oposición a la fragmentación familiar vivida en el presente:

Y pasos fuertes oía en las calles de Tambo, pasos en su recuerdo. Los de su madre, débiles, ligeros en la mañana, cansados a la tarde: pasos por duplicado debido al golpeteo de las sandalias sin cordones, y los de su padre, los de aquellos guayos de cuero crudo con suelas de taco y carramplones para los cañizales. Se estremecían los tablones del corredor con esos pasos tan familiares a la casa como el Cristo en la sala, el tic-tac del reloj, el silencio de la madre, la guitarra de Rodrigo” (pp. 199-200).

Frente al escenario de desolación de Tambo, el padre Barrios es, como ya se ha señalado, un forastero en ese microcosmos violento, y su única posibilidad de salida es la evocación del pasado paterno y materno, que se da a través de los ritornelos, de modo que con la figura del padre Barrios y su constante retorno al pasado por medio de la evocación, se

sostiene lo que Deleuze afirma frente al ritornelo: “El ritornelo puede desempeñar otras funciones, amorosa, profesional o social, litúrgica o cósmica: siempre conlleva, tiene como concomitante una tierra, incluso espiritual, mantiene una relación esencial con lo Natal, lo Originario” (p. 319). Lo originario es el pasado asociado a la tierra, al trabajo campesino del núcleo familiar del padre Barrios, que en ese Tambo caliente por el volcán, por el clima y por la violencia no se puede encontrar.

En síntesis, ritornelos y cicatrices son discursos de violencia y presencia de espacios precedentes que se evocan y hacen de Tambo y de *El día señalado* un constante retorno de imágenes que constituyen la marca del microcosmos violento narrado.

### **2.3 Discurso mítico y arquetípico del bandolero: legitimación y deslegitimación del otro**

Además de cicatrices y ritornelos, otro aspecto fundamental a revisar en el presente capítulo son los diversos matices desde los cuales se narra al sujeto en tanto práctica discursiva, y en tanto producto de la interrelación de discursos. Para dar cuenta de ello, se toma una figura arquetípica, el Capitán Pedro Canales, quien es la manifestación social y política del bandolero como protagonista de la historia violenta de Colombia y, en lo literario, la narración de un arquetipo humano, cuya imagen se legitima o deslegitima de acuerdo a los discursos que alrededor suyo se postulan.

Así, para establecer cómo se narra, cómo se sostiene y cuál es el desarrollo discursivo del bandolero en la novela, es necesario remitirse a la caracterización propuesta y analizada por Gonzalo Sánchez y Donny Meertens en torno a la figura del bandolero en tanto referente real de la Violencia colombiana. Argumentan los autores: “En el hilo expositivo del texto, ninguna de estas versiones reclama superioridad sobre las otras porque en últimas no hay una historia real sino muchas historias reales, constelaciones de imágenes del mismo personaje o fenómeno que coexisten, se complementan o se contraponen” (2006, p. 13).

La anterior afirmación se presenta en el marco de la discusión sobre la construcción narrativa del bandolero, personaje característico del proceso de la Violencia en Colombia, y se encuadra dentro de la argumentación propuesta para el presente trabajo. Este personaje se ha convertido en una referencia directa de los estudios sobre el fenómeno de la literatura de la Violencia, pero el foco de la discusión se centra en la afirmación de que el bandolero es una construcción narrativa antes que una realidad; es decir, hay un discurso previo al sujeto que lo narra como un ser violento desde la marginalidad y, a partir de tal discurso, el

bandolero se desarrolla como sujeto de acción violenta en el microcosmos rural en que se expande su figura.

Así, *El día señalado* también tiene su figura arquetípica, representada directamente por dos personajes, dos discursos que se encuentran y que tienen a su vez las características del sujeto narrado por un discurso: Pedro Canales y Antonio Roble, quienes desde la marginalidad de un espacio que es solamente evocado por el narrador y por algunos personajes paralelos, aparecen en la narración.

Una primera aproximación hacia estos personajes indica que, especialmente en el caso de Pedro Canales, hay una argumentación desde la cual más que un bandolero cualquiera de la escena violenta de Tambo, es la narración simbólica de un mito popular que se sostiene no en sí mismo, sino por la significación que se le da desde la colectividad; es decir, desde el exterior.

Pedro Canales responde al arquetipo de un mito fundado por el rumor, por esas voces que en páginas precedentes fueron abordadas y que permiten establecer que así como en la novela hay un tiempo histórico dado por la referencia inicial de la cruz de José Miguel Pérez, 1936-1960, hay un referente mítico que se sostiene en lo popular y que responde, inicialmente, a la definición que de mito propone Mircea Eliade: “Los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas irrupciones de lo sagrado (y de lo sobre-natural) en el mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que fundamenta realmente el mundo y la que le hace tal como es hoy día” (2000, p. 17).

Si bien en *El día señalado* las irrupciones de Pedro Canales no tienen la connotación de lo sagrado, se utiliza el término en la acepción dada por Eliade para contraponerlo a la

caracterización del personaje, pues Pedro Canales tiene en la novela, como todos los bandoleros reales y narrados en la literatura de la Violencia, una referencia que lo asocia directamente con lo demoníaco, con esa fuerza que, aunque no pertenece a lo sagrado, sí se vincula con elementos sobrenaturales, que le dan un carácter mítico.

De igual manera cabe señalar que, desde la mirada de la prostituta, Pedro Canales es una figura construida con elementos simbólicos relacionados con la oscuridad y con el diablo dentro de la mitología popular: “—¿Recuerdas sus botas, alfarero? Son negras y altas. Las mandó hacer con la piel del diablo, me dijo un día” (p. 110). Las botas de Pedro Canales van a ser un discurso que hace del personaje una figura temeraria, marcada por cierta masculinidad que se impone sobre la mujer, quien, a su vez, le permite constituirse como discurso del macho poderoso, pues ella desde la sumisión de ser sujeto frágil y marginado le permite a Pedro Canales responder a la función de los jefes bandoleros de la violencia, quienes “[...] tienen pactos con los caciques, pero también tienen pactos con el diablo” (Sánchez y Meertens, p. 13), lo que los sitúa dentro de un ambiente mítico popular.

Tal es el discurso que define al bandolero en la novela y que se le impone desde el exterior, porque en el fragmento citado la relación que se plantea de Pedro Canales con el diablo se da a través de la mirada de la prostituta que recuerda lo que él dice de sí mismo. Sin embargo, es por medio de ella que esta relación se reafirma en tanto discurso, porque Pedro Canales tiene una necesidad manifiesta de sostenerse en su maldad desde la apropiación del otro, lo que Stuart Hall denomina, citando en su ensayo *¿Quién necesita identidad?* (1996) a Sigmund Freud, “consumir al otro” para alcanzar una identificación de sí mismo.

Este discurso de identificación del bandolero en la novela contrasta con las formas de idealización que de él se hacen: “[...] el mito remite por lo menos a dos variantes básicas:

la primera es la del mito bajo la forma de la idealización, muy difundida desde luego dentro de las zonas campesinas donde operaron” (Sánchez y Meertens, p. 14). Pedro Canales es una figura materialmente ausente, pero simbólicamente poderosa dentro de Tambo, pues baja del páramo como el frío que proviene de un espacio apenas evocado, y que se sabe propio porque se evoca, mas no porque se haya experimentado.

Dice Otilia: “—Cuando está nadando en los ríos, sus botas lo siguen por la playa. Alguna vez ellas solas mataron una serpiente...” (p. 111). Pedro Canales es producto de una práctica discursiva que se confunde entre lo que es real en Tambo y aquello que puede ser posible porque lo dicen los rumores que corren por el pueblo y, gracias a ello, adquiere significación dentro de la estructura simbólica del microcosmos, porque “La dimensión mítica, con sus propias estructuras y principios de transformación, es parte integrante y actuante de la realidad” (p. 17).

Esta figura es, entonces, la materialización de un deseo colectivo por narrar sus propios mitos, en el escenario de un pueblo prácticamente desolado, donde más que habitantes, hay evocaciones, recuerdos, cicatrices y ritornelos en busca de significación.

Por todo lo anterior, Pedro Canales son sus botas hechas de la piel del diablo, es la figura negra que se posiciona en el terreno de la maldad, aunque la suya sea una maldad que se reconcilia con el pueblo en la medida en que responde a la necesidad de poder desde el espacio marginal, desde el lugar del oprimido que salta a la luz de lo público y transgrede los límites de la legalidad.

Sin embargo, esta capacidad de transgresión del sujeto frente al discurso de la legalidad lo posiciona en el campo de la otredad, pues se transforma en un sujeto señalado y perseguido

porque no entra en diálogo con las instituciones del poder oficial y político en Tambo, sino se resiste a este discurso. Por eso, Pedro Canales es el diablo, y Antonio Roble, un guerrillero, una amenaza para el orden y lo que es legal en el pueblo.

Este punto de la investigación remite de nuevo al texto de Zapata abordado en páginas precedentes, desde el cual hay una justificación discursiva en el mecanismo de hacer del enemigo “otro” mediante el discurso en el contexto de la guerra: “Pero la guerra como lucha, que mira a lo otro como extraño, extranjero, diferente, pone en lo otro la amenaza contra la vida y por tal motivo debe ser suprimido y eliminado, rechazando la diferencia, la pluralidad que no compagina con el “pensar común” (p. 69).

Lo que se busca en *El día señalado* en relación con el otro, en este caso el guerrillero, es eliminarlo a través de un discurso que lo interpela y le impone categorías asociadas a lo demoníaco en términos de la maldad y, por eso, “Ese capitán Canales es el mismo Diablo —advirtió Don Heraclio” (p. 147).

En otro sentido, hay un aspecto fundamental frente a Pedro Canales y Antonio Roble y es la ambivalencia en las prácticas discursivas que los definen, pues mientras para una parte del pueblo son unos matones, hay otra parte de la colectividad que los justifica y que, incluso, los eleva al escenario de héroes admirables, figuras que así como se idealizan, también llegan a un punto en el cual se les teme profundamente.

Véase, desde esta perspectiva, el discurso de don Jacinto, padre de Antonio Roble, al referirse a su hijo: “—¿Oye los disparos en las afueras, Sargento? Es mi hijo, Antonio Roble, es Pedro Canales con sus guerrilleros. Mi hijo se decidió, es de hombres decidirse a la hora brava...” (p. 222). La mirada del padre no hace de Antonio Roble un guerrillero

más; es el hijo que se levantó y, a diferencia de las categorías sobrenaturales que definen a Pedro Canales, éste es el sujeto transformado, hecho hombre por efecto de un discurso impuesto, exterior a él: “El hijo luchaba en los montes, al margen de la ley. Querían sus restos. “Como si matando a un hombre se matara el miedo” (p. 217).

Adicionalmente, un discurso que proviene de la colectividad se impone para definir y justificar a Antonio Roble: “—Los pueblos se vuelven inaguantables. Tal vez por eso la gente se está yendo a los páramos” (p. 217). En esta medida, Antonio Roble, cuya historia se enmarca más dentro de lo humano que la de Pedro Canales, es la manifestación de un deseo colectivo por irse al páramo, a ese espacio de desarrollo y trascendencia de los otros, y que en la novela se propone como ideal y, para la mirada milenarista del pueblo, es el espacio desde donde vendrá una última esperanza para la colectividad.

El páramo tiene otra connotación, pues antes de representar el espacio de la esperanza del pueblo, es el lugar del cual se fue expulsado en el pasado: “—En el páramo enterré a mi mujer, enterré a mi hija, enterré mi mano. ¡Allá!” (p. 215). Allá es el lugar de los otros, de aquellos guerrilleros que, desde la perspectiva militar del Sargento Mataya, solo son dignos de ser enfrentados por representar una fuerza enemiga del orden y la moral de Tambo, aunque haya, de todas formas, otros discursos que legitimen y hagan de los guerrilleros unos mártires de la lucha, incluso a costa de sus propias vidas: “—Mi hijo se fue a los montes; algún día lo matarán. Yo estaré orgulloso de su cadáver” (p. 221).

En esta medida hay en *El día señalado* una propuesta desde la cual cada uno de los personajes que se perfilan narrativamente como arquetipos humanos representa las prácticas discursivas que dan cuenta de un espacio en el cual el poder es un discurso que se matiza desde las diferentes variantes en que se presenta, de modo que se puede concluir que aun cuando sus discursos sean legitimados o deslegitimados, los bandoleros de la



novela son una respuesta, casi una necesidad, frente al poder descentrado, cuyas formas de ejercicio son múltiples y se presentan por medio de una tensión irresuelta.

*El día señalado* no propone, en síntesis, salidas a la tensión del poder, sino narra el escenario discursivo en que ésta se configura y, posteriormente, se desarrolla.

## **CAPÍTULO 3. HACIA UNA IDENTIFICACIÓN DEL SUJETO EN LA NOVELA**

### **3.1 La identidad como contingencia en la novela**

Define George Lukács, en su *Teoría de la novela*, a la novela como “[...] la epopeya del mundo abandonado por los dioses” (1975, p. 335). Se toma esta definición para presentar el último capítulo de la presente investigación, a fin de ver cómo se desarrolla en *El día señalado* el sujeto en su proceso de búsqueda de identidad, a partir no sólo de las prácticas discursivas que regulan el movimiento del sujeto hacia una identificación, sino de establecer cómo tal búsqueda se define en la forma misma de la novela.

Un mundo abandonado por los dioses parece una más de las definiciones que se constata en la novela desde el inicio de ésta, al postular como prólogo la vida de un sujeto que, accidentalmente o no, se llama José Miguel Pérez por una necesidad implícita de rotular al sujeto con un nombre que lo ate a una identidad, o a una de las identificaciones que como sujeto tiene la facultad de asumir, pues como Stuart Hall postula, “[...] la cuestión de la identificación se reitera en el intento de rearticular la relación entre sujeto y prácticas discursivas” (2003, p.18).

En esta medida, y desde una primera aproximación, Mejía Vallejo parte de la identificación primaria del sujeto al narrarlo como especificidad desde el nombre, para postular en el desarrollo de la novela la problemática universal de un sujeto que parte de no ser nadie y es interpelado por prácticas discursivas violentas y exteriores a él que determinan en gran medida su proceso de identificación.

Para Stuart Hall, hay dos niveles que definen la identificación. El primero apela al sentido común y, desde él, se argumenta que “[...] se construye sobre la base del reconocimiento del algún origen común o unas características compartidas con otra persona o grupo o con un ideal, y con el vallado natural de la solidaridad y la lealtad establecidas sobre este fundamento” (p. 15). Desde esta perspectiva, se acepta que la identificación es una construcción mediatizada por las relaciones de origen u otras posibilidades de interrelación entre los sujetos que comparten elementos comunes en una colectividad.

Sin embargo, cabe destacar que, a pesar de que postularla como construcción implica un proceso de establecimiento, la identificación desde la anterior perspectiva —no teórica sino de sentido común— es formulada como un estable, como una construcción ya hecha naturalmente, casi necesaria dentro de los procesos de desarrollo subjetivo.

En el otro sentido propuesto por Hall, y que es el que se aplica teóricamente a la tesis propuesta en la presente investigación, la identificación se postula desde el enfoque discursivo, a partir del cual se “[...] ve la identificación como una construcción, un proceso nunca terminado, siempre en proceso” (p. 15). Es así como en la presente investigación se relaciona a la novela como el mundo abandonado por los dioses propuesto por Lukács en contraste con la novela como el escenario simbólico de búsqueda de identificación del sujeto, porque, en últimas, la novela, en este caso *El día señalado*, como la identidad, es un proceso temático que no termina y que se proyecta desde y hacia la interpretación discursiva.

Adicionalmente, cabe destacar que Hall establece que las identidades “[...] se constituyen dentro de la representación” (p. 18), lo que lleva a pensar que la identidad, o las identidades, se mueven en un escenario de la ficción, del discurso literario que representa la realidad; es decir, la construye en tanto discurso anterior a ella, mas no la mimetiza ni

utiliza el mecanismo de la reproducción en el discurso, como ya se estableció en el primer capítulo de la investigación.

La identidad, así, es una posibilidad de movimiento en la medida en que ésta se posiciona como discurso y, a su vez, depende del discurso en el cual se posiciona el sujeto que busca identidad. En otra interpretación, ésta también depende de la interpelación que sobre el sujeto hacen los discursos, los cuales no sólo se mueven alrededor de él, sino son discursos en los que él se proyecta, para que de esta relación se pueda desprender una posibilidad de identidad.

Siguiendo con los postulados de Hall, hay un aspecto que es fundamental para la comprensión del proceso de búsqueda de identidad, y es la afirmación que apunta a que el sujeto que busca su identidad necesita del otro para configurarse, entendiendo al otro como aquello que se queda por fuera en el proceso de identificación, de modo que la identidad, desde esta noción, apela a la necesidad de un “exterior constitutivo”, lo que lleva a concluir que la identidad es siempre un proceso, y nunca llega a un límite puesto que ella misma se constituye como frontera; en últimas, es el lugar de la indeterminación, porque se afina en la contingencia.

De acuerdo a todo lo anterior, se puede afirmar que la búsqueda de identidad del sujeto arroja resultados que de ninguna manera pueden imponerse como verdades últimas y estables dentro del proceso de identificación y, al contrario, permiten el diálogo entre unas matrices de identidad a través de las cuales el sujeto se mueve en un sistema de identificación que entra en diálogo con las diversas partes que lo componen.

Este sistema se sostiene en la medida en que cada una de las identidades posibles en las cuales el sujeto se puede posicionar dialoga con la otra porque, en última instancia, el momento en el cual el sujeto pretende posicionarse en una identidad, hay algo que le hace falta y es ese algo que falta lo que le permite identificarse y, posteriormente, desplazarse hacia otra posición subjetiva. Es decir, aunque en algún momento se busque la negación de otro, o de la pluralidad, de todas formas se necesita del otro para la identificación del sujeto.

Ahora bien, el sujeto desde la perspectiva de Hall está descentrado, pues el momento en el cual pretenda establecer un centro o al pretender posicionarse él mismo como centro, habría una tendencia hacia la estabilidad, lo cual es cuestionable en la medida en que, como ya se ha dicho, la identificación se ubica en el sentido de la contingencia. Es así, entonces, como el sujeto necesita definitivamente de lo que se queda por fuera del círculo de su proceso configurativo de identidad.

Desde otro punto de vista teórico, propone Zygmunt Bauman al sujeto peregrino como una definición simbólica que se acerca al proceso de búsqueda de identidad. Así, el autor establece que: “Para los peregrinos de todas las épocas, la verdad está en otra parte, el verdadero lugar siempre está distante en el tiempo y en el espacio” (2006, p. 43). Tal es otro de los sentidos que se da a la identidad en *El día señalado* pues, como se expondrá más adelante, la identidad del sujeto, en el caso específico del forastero, se postula como una búsqueda no sólo en lo simbólico del retorno al padre, sino en la materialización del deseo de volver al lugar físico, Tambo, en busca de una verdad, que sería, en últimas, la verdad sobre su identidad, aunque su condición de peregrino se resista a la retención en un espacio estable.

La identidad en *El día señalado* se entiende y se desarrolla teóricamente partiendo de tales nociones de identidad que Bauman y Hall proponen, de modo que el siguiente paso que queda por definir es cómo se desarrolla ese proceso en la novela, entendiendo además aquello que, citando de nuevo a Lukács, se postula como una de las posibilidades de la novela: “La novela es la forma de la aventura, del valor propio de la interioridad; su contenido es la historia del alma que parte para conocerse, que busca las aventuras para ser probada en ellas, para hallar, sosteniéndose en ellas, su propia esencialidad” (p. 356).

En esta medida, y sin pretender fijar a *El día señalado* como una novela de aventuras o una novela de formación, la identidad del sujeto, de acuerdo a las exposiciones anteriores, se narra como proceso de búsqueda, en el cual el alma del sujeto —y aquí que se sigue llamando sujeto para mantener la continuidad conceptual y no tomar de Lukács el concepto de héroe— también se prueba. Probar el alma del sujeto es ponerla en diálogo con otros discursos exteriores a él, para dar cuenta de que más allá de un alma o una estabilidad del sujeto, hay tensiones irresueltas cuyo desarrollo solo se da dentro de la representación en el discurso literario.

Por otra parte, es necesario establecer que para el proceso de identidad que se desarrolla en *El día señalado*, se sostiene que la violencia es parte fundamental para comprender tal proceso. Se tiene en cuenta, entonces, todas las manifestaciones de violencia que de manera teórica se han propuesto en páginas precedentes y que, en la práctica, se desarrollan en la novela con la narración de la vida de José Miguel Pérez y el forastero, además de ese escenario de riña gallera desde el cual la violencia adquiere otras connotaciones.

Y aunque se entiende que para buscar la identidad es necesaria la presencia y el reconocimiento del otro, desde la propuesta teórica de Guillermo Zapata se puede

establecer que la violencia, en la medida en que su intención es anular el lenguaje, niega el reconocimiento de la pluralidad que se haya podido establecer en la novela. Tales son las nociones teóricas que se manejan para el cierre de la presente investigación

### 3.2 La identidad, discurso de resistencia del sujeto José Miguel Pérez

Ya establecida la teoría desde la cual se entiende la identidad, se puede continuar con la interpretación de la novela a la luz de intentar comprender cuáles son las estructuras de significación desde las cuales se constituye la identidad como búsqueda en el escenario de la violencia y, sobre todo, de las relaciones de poder que se establecen entre los discursos y el sujeto.

Desde un punto de vista de la semiología de lo ideológico, trabajada por Edmond Cros, hay unas estructuras sociales que se transforman en prácticas discursivas en la novela. Éstas interpelan al sujeto y buscan darle una identificación impuesta desde el exterior.

Tal es el caso de José Miguel Pérez, ese sujeto sugerido muchas veces a lo largo de la presente investigación, pero a quien se ha dejado de últimas para establecer cómo él representa una figura arquetípica de la identidad ya no como la búsqueda implícita del sujeto, sino como una imposición violenta desde el exterior.

Véase, entonces, la primera aparición de José Miguel Pérez en la novela: “Los brazos de la cruz señalan este letrero: *José Miguel Pérez. Diciembre de 1936 – Enero de 1960*. Entre las dos fechas hubo una vida sin importancia” (p. 7). José Miguel Pérez es solo un nombre desde el principio de la novela, y éste se repite como evocación nostálgica del pasado que vuelve al presente sólo en una cruz que narra al pueblo desde el inicio de la narración.

Lo anterior da cuenta de una constante en la obra de Mejía Vallejo en la actitud de los personajes, y en lo que en se interpreta aquí como una forma de hacer del pasado una



presencia, aunque ésta solo sea posible en la medida en que se evoca. Dicha constante es identificada por Morales Benítez, al establecer que “Sus personajes, entonces, están atados, física, mental y emocionalmente a esas suertes que vienen de la rememoración” (1999, julio, p. 11).

Es así como José Miguel Pérez, a pesar de que el narrador presenta su vida como un ciclo cerrado en el primer prólogo, es solo en lo material, en lo físico del ciclo vital si se quiere, que culmina su vida, puesto que a lo largo de la novela también aparecerá como evocación del pasado; una evocación que tiene a veces el matiz de la nostalgia: “Recordó a Marta, creyó oír una guitarra, y el galope de un caballo alazán” (p. 223); “Hace falta en el pueblo el caballo de José Miguel. Hace falta la guitarra de José Miguel en el pueblo” (pp. 55-56). E incluso adquiere la connotación del reclamo y el reproche: “Pero, señor Alcalde, los expedientes que están en poder suyo... El de José Miguel Pérez” (p. 92).

De manera implícita José Miguel Pérez es un recuerdo, pero también es un símbolo de la transgresión en la medida en que, como Augusto Escobar Mesa lo identifica, “Con el desafío a la ley impuesta por el cura y el alcalde, se pone en evidencia el mito sofocliano, el de una Antígona solidaria ante una draconiana ley” (2000). Esto se dice a la luz del hecho de que a José Miguel Pérez se le condenó por ser chusmero y como tal se le asesinó y se prohibió enterrar su cadáver en el cementerio.

A pesar de la disposición del alcalde, cuyo discurso ya fue abordado en capítulos precedentes, “Algunos hombres del pueblo se encerraron para recordar al José Miguel de las cometas y de los gitanos, al que montaba un alazán y decía canciones con una guitarra. Cuando estuvieron borrachos, a escondidas fueron al muladar, desenterraron el cadáver y lo trasladaron al cementerio. Después clavaron una cruz [...]” (pp. 11-12).

Hacer de José Miguel Pérez una cruz es invertir el orden al interior de Tambo, pues en la medida en que es un chusmero, está contra dios y eso hace de él un ateo, digno de ser enterrado en el muladar o despedazado su cuerpo. En últimas, las voces del pueblo, —esas que igual condenan y reclaman a José Miguel— hacen una especie de ecuación simbólica desde la cual se suma el hecho de ser chusmero, guerrillero e ir contra el gobierno, lo que da como resultado un sujeto que está contra dios y, por tanto, está por fuera de los límites de la ley humana que gobierna la relación con dios. Tal resultado lo posiciona inmediatamente en el lado de los condenados.

Este es el final de un sujeto José Miguel Pérez, y se empieza el análisis de este personaje con el cierre de su vida pues es necesario para comprender el proceso vital que llevó a cabo, y que da cuenta, en gran medida, de la manera en que el sujeto se define y busca su identidad con la necesidad de resistirse al discurso que se le impone.

Para ver cómo se desarrolla tal proceso, se pueden confrontar dos posiciones teóricas. Por un lado, Foucault y su argumento de que “Es necesario concebir el discurso como una violencia que hacemos a las cosas, en todo caso como una práctica que les imponemos; es en esta práctica donde los acontecimientos del discurso encuentran el principio de su regularidad” (p. 44). Aquel José Miguel Pérez niño que se conoce por lo que de él cuenta el narrador, es un cuerpo moldeable por el discurso que su madre quiere imponerle, porque de todas formas, como afirma Hall, “El cuerpo es construido, modelado y remodelado por la intersección de una serie de prácticas discursivas disciplinarias” (p. 28).

A José Miguel Pérez lo interpela un discurso que le exige definirse como sujeto atado a un modelo de educación como única y última posibilidad de ser alguien. Ello connota la

exigencia exterior de posicionarse en una identidad, por lo que ser alguien es, en este sentido, adquirir una identidad, entendiendo que ésta, al afincarse en la contingencia, se tiene o se pierde.

El asunto es que ganarla o perderla depende de la legitimidad que tiene la identidad que él escogió, pues no es lo mismo irse al cuartel y seguir como soldado, trabajar en los caminos u optar por la libertad de ser alguien porque compró un caballo.

Y es precisamente el problema de la libertad el que va a abrir nuevas posibilidades en la búsqueda de identidad del sujeto, pues como se narra en la novela, José Miguel Pérez se resiste al discurso que de educación se le quiere imponer. “—Aprenderás a leer. No puedes por ahí que no hay más calzones.

—Me gusta rodar falda abajo y revolcarme en la arena” (p. 7).

Aprender a leer, casarse con Marta y trabajar en la carretera es un discurso que se sostiene como ideal de vida para un joven como José Miguel. Esto se puede interpretar, desde la semiología de lo ideológico, como segunda posición teórica en contraste a la de Foucault, estableciendo que:

“[...] toda sociedad produce cierto número de modelos de comportamiento a través de los cuales materializa la evolución de los valores que le son propios (el hijo, la madre, el padre, la joven de buena familia, la mujer fatal, la mujer emancipada [...]) y que constituyen papeles sociales de comportamiento, que convocan sujetos a la identificación, crea de igual modo expectativas de comportamiento; yo adopto tal actitud precisamente porque sé que es la que se espera de mí, víctima en esto de lo que podríamos una interpelación ideológica” (Cros, 1986, p. 76).

En la novela, partiendo de que la sociedad es el microcosmos de Tambo, el discurso que se le impone a José Miguel es el discurso que exige una identidad regulada por la educación. En esta medida, lo que hay es un intento por definir al sujeto con categorías externas que,

desde Foucault, son la materialización de la naturaleza violenta del discurso que pretende imponerse al sujeto.

Es en esta medida que se sostiene, en últimas, que aunque hay modelos de comportamiento externos al sujeto y provenientes de una estructura social definida, estos modelos son interpretados como discursos. Sin embargo, en oposición a lo afirmado por Cros y siguiendo más lo propuesto por Foucault, el sujeto José Miguel Pérez no se afirma en su identidad siguiendo tales modelos que le exigen posicionarse en una sola identidad, sino que él, en la medida en que es un sujeto activo en la relación con el discurso, tiene, así como Otilia frente al cura y frente al pueblo, la resistencia discursiva para oponerse a él.

Así, resistirse al discurso de la educación es la respuesta del sujeto para optar por la libertad como posibilidad de definición de sí mismo. Este acto de resistencia es un discurso latente de la capacidad humana de oposición frente al acto de imposición violenta de categorías que buscan posicionarlo y, en últimas, estabilizarlo en una identidad que lo mantenga como sujeto dentro de los límites de lo legal, para así garantizar la regulación de su discurso.

Por otra parte, es importante resaltar que en la novela el discurso de la educación como imposición de la identidad del sujeto no está dado por un sujeto de enunciación definido, por ejemplo, un sacerdote, o el mismo poder oficial, sino por la madre que lo recibe de otro. Esta situación puede interpretarse como una evolución implícita del discurso, que ha pasado de generación en generación como un estable aceptado y seguido de manera pasiva por el discurso del sujeto que lo recibe. Por eso, ante la insistencia de la madre frente a que “—Hay que ser alguna cosa en la vida [...]” (pp. 7-8), José Miguel responde que “más importante es tener un caballo alazán” (p. 9).

José Miguel usa su libertad para comprar un caballo y, en este sentido, ir hacia adelante a fin de responder a la necesidad de ser alguien. “La (sic) importaba poco no ser alguna cosa según pensaba su madre. Era él mismo, a sus anchas, y con esto tenía” (p. 9). El problema, entonces, es que no hay una salida positiva a este proceso de resistencia frente al discurso, pues José Miguel, aunque consigue su caballo y ello llevaría a pensar en la posibilidad de salir victorioso en su resistencia, la muerte es la anulación de lo que a la luz del poder político de Tambo es una transgresión frente al orden legal.

Sin embargo, como ya se vio, incluso después de muerto, José Miguel Pérez sigue siendo un discurso de transgresión materializado en las palabras talladas en la cruz a la entrada del pueblo, las cuales dan cuenta de la existencia de una vida sin importancia. Por eso, la conclusión a la que se llega frente a la identidad del sujeto, es que ésta se narra como un proceso de tensión entre el deseo del sujeto y la voluntad expresada desde el discurso exterior.

¿Hay identidad? Sí, es la identidad de la resistencia, del querer ser frente a lo que se logra ser. Por eso no es un estable, y por eso el autor-narrador deja claro que ninguno de los dos discursos gana la pelea por la definición del sujeto, porque si bien José Miguel Pérez consiguió su caballo y fue alguien desde su propio discurso, fueron los soldados quienes acabaron con él. Pero la muerte no anula al sujeto, sino a la posibilidad de estabilizarse en una identidad que no es la exigida por los modelos de la sociedad.

Y es precisamente el discurso de la madre el que deja clara la ambigüedad del proceso de identidad del sujeto, pues ella “Vagamente pensaba que era alguien su hijo ya muerto, pero no tan importante para que el Gobierno temiera, para que Dios se intranquilizara” (p. 11).

Esta salida parecería llevar implícito un deseo conservador de equilibrar los intereses con los resultados, en la medida en que la madre logra ver a José Miguel hecho alguien sin que ello implique, desde su ingenua mirada, una verdadera transgresión hacia los dos poderes que rigen a Tambo: la iglesia y el gobierno.

### 3.3 La búsqueda del padre: un encuentro violento con la identidad

Para Stuart Hall, las identidades “Surgen de la narrativización del yo, pero la naturaleza necesariamente ficcional de este proceso no socava en modo alguno su efectividad discursiva, material o política “la sutura en el relato” a través de la cual surgen reside, en parte, en lo imaginario (así como en lo simbólico) y, por lo tanto, siempre se construya en parte en la fantasía o, al menos, dentro de un campo fantasmático” (p. 18).

Partir de esta noción específica de la identidad es fundamental para comprender la última fase de la reflexión frente al tema de la identidad en *El día señalado*, a partir del forastero, ese narrador protagonista que, como ya se estableció en páginas precedentes, aparece en el segundo capítulo de la novela, y su experiencia da cuenta de un proceso narrativo en busca de la identidad.

Lo primero que se debe dejar claro es que el forastero, a diferencia de José Miguel Pérez, no es un discurso de resistencia frente a la imposición de identidad, sino es más bien la postulación de un sujeto pasivo frente a una identidad que, en la novela, se traduce en el destino que parece estar configurado de manera anterior al sujeto. Lo que hay, entonces, es una forma de narrar en la ficción un yo que a lo largo de la narración busca reafirmar el discurso identitario que se afina en una forma interior de la violencia, la cual es exteriorizada en la búsqueda del padre.

En tanto ficción, el sujeto que busca identidad está definido en la narración como un yo que, en primera persona, narra su experiencia en Tambo, como espacio a donde se llega en busca no solo del padre sino del día señalado que se anuncia en la mayoría de intervenciones y monólogos que hace el yo narrador. Es importante también señalar que

desde este sujeto no se conoce el nombre, es decir, a diferencia de lo que ya se vio en relación con José Miguel Pérez, en el caso del forastero no hay tal nominación primera desde la cual se le rotule con un nombre, sino desde un primer momento la suya es una identificación adjetivada, forastero, que se vuelve un sustantivo a la llegada al pueblo.

De lo anterior se concluye que la identidad del forastero es más una búsqueda que una estabilidad; y es precisamente esa búsqueda la que da definición a su vida en el transcurso de la novela, por cuanto en él se materializa la necesidad de ir a un lugar que, aunque no es el origen, sí es el lugar de encuentro con el padre, como símbolo patriarcal del origen propio.

La manera en que se da tal proceso en la novela es ambigua, puesto que por un lado la búsqueda de una identidad propia lleva implícita la búsqueda del padre, pero es la motivación de ir hacia el padre la que se narra como eje fundamental del desarrollo vital del sujeto forastero. Por tal motivo no hay una relación directa desde la cual se afirme la relación causa-efecto entre ambas acciones, pues en la búsqueda del padre se encuentra una causa para ir hacia una identidad y, en esta medida, la identidad es efecto de la búsqueda paterna.

Por otra parte, el encuentro del padre se puede interpretar como un efecto que se halla en el proceso del sujeto en su búsqueda de identidad. La ambigüedad, en este caso, tampoco se resuelve y queda latente la tensión. Lo único que queda claro es que cualquiera que sea la definición identitaria que se busque, ésta es, en definitiva, una búsqueda dada por el camino simbólico que busca la llegada material a un lugar específico.

Lo anterior lleva entonces a pensar en la identidad desde los postulados de Bauman, lo que obliga a un cambio en las nociones conceptuales o, al menos, en la forma de nominar al



sujeto que busca su identidad. Así, como ya se vio, Bauman define la identidad desde la figura del peregrino quien, semánticamente, se asocia al forastero en la novela, en la medida en que el objetivo de la identidad es mantener las posiciones y el carácter contingente más allá de la fijación de la identidad como un estable.

Desde esta perspectiva se puede continuar el acercamiento a la figura del forastero en la novela, proponiendo en primera instancia que si bien este sujeto se nombra a sí mismo como un estable, en su definición también está presente la posibilidad de decirse, de narrarse en otras posiciones asumidas, pues aun cuando su objetivo es ir siempre hacia adelante en busca del día señalado, —interpretado aquí como un deseo de estabilizar la identidad desde la cual partió— llegar al día señalado es encontrar un punto de quiebre desde el cual no hay más posibilidad que el retorno, la vuelta al principio ya no desde sí mismo, sino desde el hijo que queda sugerido en las entrañas de Marta.

La pregunta es, entonces, cómo se da el proceso narrativo para llegar a ese punto que se interpreta como pliegue en el camino vital del sujeto. Hacia allá se dirigen las últimas páginas de la presente investigación.

Dice Bauman: “El rumbo, el objetivo fijado en el peregrinaje de una vida, da forma a lo informe, hace un todo de lo fragmentario, presta continuidad a lo episódico” (p. 46). En esta medida se empieza a esbozar el camino recorrido por el forastero, y se empieza a ver cómo en su caso el objetivo se fija previamente y determina cómo se lleva a cabo el recorrido que lleva hacia la identificación de sí mismo.

Así, en la novela el rumbo tiene un nombre, es el día señalado que se trazan todos pero para el que vive el forastero. Por eso, él llega a Tambo buscando ese día anunciado con

insistencia en las primeras páginas de la novela: “—El día señalado nos veremos frente a frente y morirá”, juré, niño todavía” (p. 23). Para el forastero el día señalado es lo que para José Miguel Pérez es tener un caballo alazán, porque, en últimas, cumplir el deseo es la esperanza progresiva de posicionarse en una identidad.

Hay que ver, en otro sentido, cómo la búsqueda del padre es un hecho que tiene una motivación previa y que, de la misma manera como operan las cicatrices y los ritornelos ya analizados, la llegada del forastero a Tambo no significa porque él esté allí, sino por las razones que lo han llevado hasta ese lugar.

En esa medida, la figura de la madre regresa desde el pasado al presente del sujeto para reafirmar la idea de odio que desde niño él se apropió. Por eso, desde ella se recuerdan los motivos por los cuales busca al padre:

“Y lo llené con odio desde que oí cantar los gallos, desde que vi a mi madre echarles maíz como si se desgranara, desde que me hice vaquero. Por eso cuando dijeron: “Irán los grandes apostadores a las Ferias de Tambo”, con una alegría cansada agarré camino, el gallo bajo mi poncho veranero, entre el cinturón y mi piel el cuchillo para el que un día prometió mentirosamente:

—“Dejo el Cuatroplumas en prueba de que volveré.

Porque desde esa promesa mi madre no tuvo otra vida que la de *Aguilán*. Meses, años de diálogo sin objeto” (pp. 23-24).

De nuevo se está ante la presencia de *otro* que motiva las intenciones del sujeto en su búsqueda, y de ahí entonces se desprende la necesidad manifiesta de ese *otro* para la definición de la identidad, y en este caso específico hay varios sujetos que conforman el exterior constitutivo del que habla Stuart Hall, pues alrededor del forastero se postula la madre como el pasado, el padre como posibilidad de retorno a la identidad y, en un escenario menos reconocido, Marta como posibilidad de repetición de la historia del padre.

Por eso es definitiva la figura de la madre como recuerdo evocado, el cual aviva la llama violenta que define al sujeto. En este sentido, puede entonces ofrecerse un nuevo punto de comparación con José Miguel Pérez, pues mientras la madre de este último es también discurso que interpela al sujeto, se tiene que la madre del forastero, por un lado, no tiene nombre y, por el otro, es un sujeto pasivo en la relación con el hijo. Sin embargo, a través de la evocación del forastero se hace de ella un sujeto activo en la medida en que, de nuevo, motiva la experiencia presente de él.

Así, en una relación directa entre la teoría y la práctica en la novela, el narrador abre la voz del padre Barrios, esa que parece ser la voz autónoma mejor lograda en la novela, para decir que: “Quien no busca a otros para encontrarse a sí mismo, está perdido” (p. 175), desde lo cual es sustentable que el proceso de búsqueda de identidad del sujeto está definido por la necesidad del otro, aunque desde el principio, como ya se vio, el forastero se postule en tanto identidad impuesta y a la cual solo le resta el día señalado para concluir su proceso.

Tal necesidad se materializa, en síntesis, en la identificación de sí mismo a través del otro, como en un espejo desde el cual el sujeto proyecte su posibilidad de identidad y totalice su experiencia de búsqueda, porque “La existencia humana no es posible sin la participación del otro, ya que es de su condición la alteridad. La existencia del hombre es social, es decir, se orienta hacia el otro, se representa ante él y se determina por él” (Góngora, 2002, enero-junio, p. 54). Tal es el sentido dado a la identidad desde la posición del forastero, entendiendo que el otro por definición es el padre, ese algo que se ha quedado por fuera de la identidad del sujeto y que, al estar ausente, motiva el inicio de la búsqueda.

Lo anterior lleva a señalar la relación que se ha buscado establecer entre violencia e identidad, y que en la novela tiene diversos matices al manifestarse que el sujeto vive en un

entorno de violencia, incluso antes de su llegada al escenario violento por definición en la novela: Tambo.

El escenario violento anterior está representado por la relación intrínseca con los gallos: “El trato con gallos de riña me enseñó a manejar el cuchillo y a conocer a los hombres [...]”, (p. 81), y será a través de los gallos que se logre el reconocimiento del padre y, en otro sentido, la identificación semántica entre la violencia del forastero y la violencia de Tambo, en un fragmento decisivo para la comprensión del tema en la novela:

“A mi paso, algunos comentarios lograban destacarse:

—Hoy se prende Tambo.

—Dicen que bajarán los guerrilleros.

—El cuchillo atravesó la mano.

—¿A quién buscará?

—¿Vendrá del Páramo?

—Su gallo está enraizado en águila real.

—Abre el pico, forastero.

—Ábrele el pico” (p. 154).

A partir de este fragmento es importante señalar cómo el sujeto forastero, a pesar de la naturaleza extranjera frente a Tambo, no vive la experiencia de violencia en el pueblo desde la mirada del extrañamiento, sino desde aquello que él postula de sí mismo como una violencia interior, que entra en diálogo con las otras violencias de Tambo: la de las galleras, la de guerrilleros y soldados, y, de manera implícita, la de las ferias del pueblo como manifestación popular de otra violencia.

Es esta la manera de relacionar semánticamente al forastero con el pueblo por medio de los gallos, esa manifestación simbólica de una violencia encarnada en la lucha animal. Lo más sugerente de esta lucha animal es ver que ésta permite ampliar el campo de interpretación de la violencia en la novela, pues a pesar de que la riña de gallos se corresponde con la violencia natural de los animales, ésta se extiende como una imposición del hombre y se posiciona como el desarrollo de la lucha humana por la hegemonía y la conservación del poder.

Tal vez por eso las palabras del forastero tienen siempre una relación intrínseca con la muerte, la de los gallos y la que él busca de otros para terminar su camino: “La muerte venía de las espuelas de *Aguilán*, venía en mi cuchillo. La muerte de otros. La mía podía acercarse en una bala, en otro cuchillo” (p. 63). La decisión del forastero está animada por la violencia de las galleras, como si de manera connotativa se expresara una voluntad de hacer del gallero un sujeto violento por naturaleza, pero una naturaleza que es exterior a él, mas no constitutiva de su condición.

Lo anterior es sustentado en la novela por el mismo forastero: “Aunque nunca, realmente, fui cruel. En mi caso tal vez el suplicio de los gallos había sido una forma de imponerme un sufrimiento que mantuviera viva mi necesidad de venganza” (p. 121).

En esta medida, el forastero es violento porque es gallero. Pero si se vuelve al problema de la identidad, ser gallero y ser violento (así como ser un forastero) son posiciones en las que el sujeto se puede ubicar en cualquier momento, y se pueden interpretar como identidades que se tienen y que se pueden perder, pues así como el forastero se postula como ser violento, también vive un momento de transformación hacia la sensibilidad y la no violencia en su discurso.

Véase en el siguiente fragmento la respuesta del forastero ante los abusos de los soldados: “Si alguna cosa me ha revuelto el ánimo, ésa ha sido el abuso de las personas y hasta de los animales de presa. Quizás el impacto moral que recibió mi madre exageró la necesidad de reparar impactos a otras personas” (p. 119). Estas palabras permiten sostener, en definitiva, que no hay tal afirmación de la violencia como condición intrínseca del sujeto, sino la violencia misma se desarrolla como algunas posiciones asumidas por éste.

Es por esta misma razón que el forastero, a pesar de tener definida su decisión de dar muerte al padre, en el momento del encuentro siente lástima del Cojo por ser hombre, en un acto que se relaciona simultáneamente con la actitud del Cojo frente a la libélula y la araña. “Al perderse la araña en la ranura arrastrando la libélula, don Heraclio tuvo un impulso de conmiseración. Pero cuando quiso intervenir, ya en el hueco solo quedaba la telaraña rota” (p. 151).

Véase, en comparación, el discurso del forastero en el enfrentamiento con su padre: “Yo sé que mis manos están contentas cuando se hunden en los arroyos, cuando soban la piel de los caballos. Me estragaba tanta crueldad. Revólveres, puñales, espuelas... ¡Maldita la gracia de vivir! Pensé que para no tener piedad es necesario ver de lejos al hombre, verlo en la masa. Por eso sentí una rabiosa compasión por los seres caídos. Y el Cojo era uno de ellos” (p. 242).

El rechazo del forastero frente a todas las formas de violencia que se dan simultáneamente en la novela se interpreta, entonces, como una anulación de la posición identitaria de la violencia; es decir, triunfa una salida humana al rechazar las posiciones violentas que el sujeto asumió, especialmente aquella que lo definió desde el principio de la novela: odiar al padre y vengarlo con las espuelas del mismo gallo que él abandonó.

Llegar al día señalado no es encontrar la identidad ni esa verdad del peregrino que no está en ninguna parte. Es volver sobre sí mismo a través del otro y reconocerse como humano que nunca termina su camino, porque siempre habrá un hijo esperando a un padre, y una madre llorando al hijo reemplazado por un gallo en el vientre.

El odio, de todas formas, se hereda y se reproduce de manera circular en un tiempo que, desde las palabras de Levy Strauss, citado por Rama, se identifica con una concepción mítica del mundo: “Indiferente a la partida o la llegada francas, el pensamiento mítico no reconoce trayectorias enteras: siempre le queda algo por realizar. Lo mismo que los ritos, los mitos son interminables” (p. 202). La novela es, entonces, el mito del odio y de una violencia que se hace discurso en el camino progresivo del sujeto en busca de su identidad.

## CONCLUSIONES

Desde el inicio de la presente investigación se propuso, incluso se evitó, postular relaciones teóricas o semánticas que interpretaran la novela como un referente de denuncia de la situación social o política de Colombia durante la Violencia. Por tal motivo, una primera conclusión es que la literatura, y específicamente *El día señalado*, es espacio de representación de la tensión de unos discursos que se articulan en la novela sin que ello conlleve a una búsqueda referencial o ideológica relacionada con el dato biográfico del autor o contextual de la novela.

Si la ideología se entrevé, es porque ello responde al desarrollo del diálogo discursivo de la novela, pues desde la mirada de los narradores, el yo que en primera persona narra los capítulos pares y el narrador omnisciente de los capítulos impares, no se pretende demostrar retóricamente que lo contado sucedió en realidad porque, en últimas, la violencia en la novela está en el terreno de lo posible mas no de lo real.

Es importante también señalar que los discursos que en la novela interpelan al sujeto tienen cargas semánticas violentas desde las cuales se le señala, antes de definirlo; por lo cual se concluye que así como hay discursos sobre la violencia, y de la violencia, hay discursos que son violentos en sí mismos y desde la significación que se les da, primero a través de la mirada del lector que tiene la posibilidad de preguntar al texto, y, segundo, desde los sujetos que en la narración rodean a aquel que está siendo interpelado.

En cuanto a la identidad en su relación directa con la violencia, muchos fueron los interrogantes que se postularon en la novela, y cuya respuesta fue apenas rastreable desde la interpretación propuesta en el presente trabajo. A continuación se ofrecen algunas de las



posibilidades de respuesta, que a manera de conclusión se sugieren gracias a lo que fue posible hallar en el desarrollo de la investigación.

En primera instancia, es importante establecer cómo eso que al principio del presente trabajo se expuso en cuanto a las obras que en el periodo de la Violencia buscaron la manera de fijar posibles identidades colectivas de la nación, a partir de la experiencia de la violencia, en el día de *El día señalado* se encontró que, en definitiva, no hay tal posibilidad de identificación de unas identidades colectivas, pues aunque éstas parten del reconocimiento de la pluralidad, en la novela es la violencia, matizada por los discursos violentos y sus diferentes sujetos de enunciación, la que anula tal posibilidad de reconocimiento de una identidad colectiva.

Lo anterior se concluye tras establecer cómo en *El día señalado* si bien se reconoce la pluralidad a través de la aceptación de un “otro”, tal reconocimiento se da de manera violenta; es decir, al nombrar a Otilia como la prostituta, a Pedro Canales y Antonio Roble como guerrilleros, y a José Miguel como chusmero, se está reconociendo la diferencia en las posiciones de identidad asumidas por los sujetos.

Sin embargo, la carga semántica del discurso desde el cual se nombra a estos sujetos, al tiempo que reconoce la pluralidad, es violenta en la medida en que los excluye y los ubica fuera del orden y la legalidad de Tambo, haciendo de ellos unos sujetos situados al margen porque tienen discursos de resistencia frente a la homogeneización que los representantes del poder, cualquiera que sea su manifestación, quieren imponerles. En síntesis, los sujetos interpelados, al quedarse por fuera de la regulación del discurso violento, se quedan por fuera también de una identificación colectiva que les permita compartir las mismas categorías con todos los miembros de una colectividad.

Así pues, frente a la pregunta de si hay una búsqueda colectiva de verdad y, en el mismo camino, una búsqueda de identidad en la novela, la respuesta es que en cuanto a la verdad, la búsqueda se matiza de acuerdo a la mirada del sujeto que cuestiona, más aun sí éste es también representante de alguna de las esferas del poder. En cuanto a la identidad colectiva, ésta no es posible, como ya se argumentó, por la presencia de la violencia, y porque, además, el carácter contingente de ésta no permite la estabilización, por lo que queda abierta la posibilidad de movimiento del sujeto hacia otras identificaciones. Por tanto, es posible la identidad solo en la medida en que sea una búsqueda individual, matizada en el encuentro con la pluralidad.

La estructura temática de la novela se relaciona directamente con el tratamiento del tema de la identidad, pues así como la identidad no es una estabilidad, tampoco lo es la novela; aunque esta última narre, de manera episódica, la vida de sus personajes, es el tiempo mítico propuesto al final el que permite concluir que la novela no se cierra, porque la historia se repetirá, volviendo una y otra vez sobre sí misma.

En otro sentido, la novela sale de la localización geográfica y regional en el tratamiento del tema de la violencia, por medio de dos estrategias. Por un lado, la narración que se hace en torno a la experiencia universal del sujeto que, en la búsqueda del padre como tema recurrente en la literatura, reflexiona desde categorías humanas que trascienden lo puramente regional.

Por otro lado, hay una estrategia formal, desde la cual se mantiene la presencia de la oralidad, pero ésta se transforma en una constante repetición que hace que la novela, en su forma y en su contenido, opere, igual que las cicatrices y los ritornelos, como causa que motiva la pregunta por el pasado y que, al ser repetitiva, se hace recurrente y extiende la

posibilidad de repetición no solo de la narración, sino de la historia del hombre que en ella se desarrolla.

Por último, cabe destacar que en la novela no se trata de narrar la violencia por la violencia misma, ni la identidad por la identidad misma, porque de todas formas hay un planteamiento de voces que cuestionan, denuncian y condenan el uso de la violencia, aunque tal denuncia no se haya propuesto como fin último de la literatura. Por eso se concluye, entonces, que la identidad y la violencia son discursos que dan movimiento a la novela y que dialogan en el marco de ésta como discurso que no resuelve ninguna de las tensiones que en él se postulan.

Es necesario reiterar, entonces, que no ha sido intención del trabajo seguir proponiendo una lectura referencial de la novela, sino establecer cómo la novela, al ser ella misma un discurso, dialoga con la realidad y la construye desde categorías abiertas de significación. Lo que se ha propuesto son formas posibles de interpretación de la novela, a la luz del discurso como escenario de representación de lo humano en sus diferentes matices y conflictos.

## REFERENCIAS

### Del autor

- Mejía, M. (2002), *El día señalado*, Bogotá, Plaza y Janés.

### Otras referencias

- Bauman, S. (2003), “De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad”, en Dugay, P. y Hall, S. (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, pp. 40-68.
- Benjamin, W. (1999), *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Blatt, R. (trad.), Buenos Aires, Taurus.
- Cobo, J. (1988), “La narrativa colombiana después de García Márquez: visión a vuelo de pájaro”, en *Boletín cultural y bibliográfico*, vol. XXV, no 14, pp. 3-19.
- Cros, E. (1986), *Literatura, ideología y sociedad*, Madrid, Gredos.
- Deleuze, G. (2000), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Vásquez, J. y Larraceleta, L. (trads.), Valencia, Pre-Textos.
- Escobar, A. (2000, invierno), “Lectura sociocrítica de *El día señalado*”, en *Sincronía* [en línea], disponible en: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/escobar.htm/>, recuperado: 26 de agosto de 2008.
- — (1996, diciembre), “La violencia: ¿generadora de una tradición literaria?”, en *Gaceta Colcultura*, núm. 37, pp. 21-29.
- Eliade, M. (2000), *Aspectos del mito*, Gil, L. (trad.), Barcelona, Paidós.

- Figueroa, C. (2004), “Gramática-violencia: una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo XX”, en *Revista Tábula Rasa* [en línea], núm. 2, disponible en: [http://www.revistatabularasa.org/numero\\_dos/figueroa.pdf/](http://www.revistatabularasa.org/numero_dos/figueroa.pdf/), recuperado: 30 de noviembre de 2008.
- Foucault, M. (1987), *El orden del discurso*, González, A. (trad.), Barcelona, Tusquets.
- — (1998, abril-junio), “El sujeto y el poder. Por qué estudiar el poder: la cuestión del sujeto”, en *Revista Texto y Contexto*, Restrepo, C. (trad.), núm. 35, pp. 7-24.
- García, G. (2007), *Cien años de soledad*. Bogotá, Norma.
- Góngora, Á. (2002, enero-junio), “La violencia como crisis del símbolo”, en *Interlenguajes*, vol. III, núm. 1, pp. 53-64.
- Hall, S. (2003), “¿Quién necesita identidad?”, en Dugay, P. y Hall, S. (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, pp. 13-38.
- Jaramillo, A. (2007, marzo-abril), “Nación y melancolía: literaturas de la violencia en Colombia, 1995-2005”, en *Arbor*, pp. 319-330.
- Lukács, G. (1975), *El alma y las formas y la teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo.
- Mena, L. (1978), “Bibliografía anotada sobre el ciclo de la violencia en la literatura colombiana”, en *Latin American Research Review*, vol. XIII, núm. 3, pp. 95-107.
- Menton, S. (1978), *La novela colombiana: planetas y satélites*, Bogotá, Plaza y Janés.
- Morales, O. (1999), “Segunda visión panorámica y mínima de la obra de Manuel Mejía Vallejo”, en *Contextos, Revista de semiótica literaria*, separata 23.
- — (1989), “El proceso de la paz en Colombia: la lucha contra la violencia”, en Tittler, J. (ed.), *Violencia y literatura en Colombia*, Madrid, Orígenes, pp. 197-222.

- Pineda, Á. (1990), *Del mito a la posmodernidad: la novela colombiana del siglo XX*, Bogotá, Tercer Mundo.
- Rama, Á. (1985), *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI.
- Rulfo, J. (1981), *Pedro Páramo*, Barcelona, Bruguera.
- Real Academia Española, (2002), *Diccionario de la lengua española*, 22<sup>a</sup> ed., 2 tomos, Madrid, Espasa.
- Sánchez, G. y Meertens, D, (2006), *Bandoleros, gamonales y campesinos. El caso de la violencia en Colombia*, Bogotá, El Áncora.
- Tittler, J. (ed.) (1989), *Violencia y literatura en Colombia*, Madrid, Orígenes.
- Troncoso, L. (1989), “De la novela *en* la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960. Hacia un proyecto de investigación”, en Tittler, J. (ed.), *Violencia y literatura en Colombia*, Madrid, Orígenes, pp. 31-40.
- — (1986), *Proceso creativo y visión de mundo en Manuel Mejía Vallejo*, Bogotá, Procultura.
- Zapata, G. (2001, marzo), “Violencia, poder, palabra”, en *Papel político*, núm. 12, 2001, pp. 61-77.

## BIBLIOGRAFÍA

### Sobre el autor

- Escobar, A. (1997), *Estudio bio-bibliográfico de Manuel Mejía Vallejo*, Medellín, Biblioteca Pública Piloto.
- — (2008), “Diálogo con Manuel Mejía Vallejo. Afanes y reflexiones de un hombre y un creador literario”, [en línea], disponible en: [http://www.colombiaaprende.edu.co/recursos/superior/handle/literaturacolombiana/pdf\\_files/dialog14.pdf/](http://www.colombiaaprende.edu.co/recursos/superior/handle/literaturacolombiana/pdf_files/dialog14.pdf/) recuperado: 26 de noviembre de 2008.
- Montoya, J. (1984), *Manuel Mejía Vallejo. Vida, obra y filosofía literaria*, Bogotá, Avance.
- Mutis, S. (1998, abril) “Manuel Mejía Vallejo: una oposición que se llama la vida”, en *Nómadas* [en línea], núm. 8, disponible en: <http://www.ucentral.edu.co/NOMADAS/nunme-ante/6-10/08.htm/>, recuperado: 8 de julio de 2008.

### Sobre novela y violencia

- Arango, M. (2003), *Literatura y conciencia social en nueve escritores representativos de Hispanoamérica: Enrique Larreta, Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Isabel Allende, Eduardo Caballero Calderón, Manuel Mejía Vallejo y Álvaro Cepeda Samudio*, Madrid, Pliegos.
- Castro, C. (comp), (2005), *En torno a la violencia en Colombia. Una propuesta interdisciplinaria*, Cali, Programa Editorial Universidad del Valle.

- Dorfman, A. (1972), *La violencia en la novela hispanoamericana actual*, Barcelona, Anagrama.
- Escobar, A. (1997), *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana*, Bogotá, Universidad Central.
- González, P. (2003), *Colombia: novela y violencia. Estudios retrospectivos sobre E. Caballero Calderón, A. Echeverry Mejía, M. Mejía Vallejo, G. Álvarez Gardeazábal y Gabriel García Márquez*, Manizales, Secretaría de Cultura de Caldas.
- Kirsner, R. (1966, marzo), “Four colombian novels of la violencia”, en *Hispania* [en línea], vol. XLVII, núm. 1, pp. 70-74, disponible en: <http://www.jstor.org/about/terms.html/>, recuperado: 16 de noviembre de 2007.
- López, Ó. (2008), *Estéticas del desarraigo*, Medellín, Fondo Editorial Universidad Eafit.
- Rodríguez, J. (1999, enero-junio), “Un enfoque desde la Historia de las Mentalidades. Pájaros, bandoleros y sicarios. Para una historia de la violencia en la narrativa colombiana”, en *Universitas Humanística*, Vol. XXVII, núm. 47, pp. 105-125.
- Romero, A. (1987, octubre-diciembre), “De los mil días a la violencia. La novela colombiana de entreguerras”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 141, pp. 861-865.
- Rueda, M. (2001, enero-junio), “La violencia desde la palabra”, en *Universitas Humanística*, vol. XXIX, núm. 51, pp. 25-35.
- Valderrama, C. (1996, marzo-septiembre), “Novela de la violencia: vida cotidiana e identidad cultural”, en *Nómadas*, núm. 4, pp. 183-192.
- Williams, R. (1991), *Novela y poder*, Bogotá, Tercer Mundo.



## Sobre violencia

- Castellanos, G. (1991, octubre), “El discurso de la violencia. Identidad y crisis en la cultura colombiana”, en *Revista Universidad Incca de Colombia*, núm. 1, pp. 43-48.
- García, C. (2008), “Lo sagrado y la violencia. Raíces de la violencia actual en Colombia, [en línea], disponible en: <http://www.revistanumero.com/38sagra.htm/>, recuperado: 20 de octubre de 2008.
- Jimeno, M. (1998, enero-abril), “Identidad y experiencias cotidianas de la violencia”, en *Análisis Político*, núm. 33, pp. 32-46.
- Nieto, C. (2007, julio-diciembre), “Racionalidad y frustración. Dos explicaciones de la violencia política”, en *Papel Político Estudiantil*, vol. III, núm. 2, pp. 351-367.
- Patiño, C. (2003), *El mito de la nación violenta: intelectuales, violencia y guerrilla en la construcción de la identidad nacional colombiana*, Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana.
- Pécaut, D. (1997, enero- abril), “Presente, pasado y futuro de la violencia”, núm. 30, pp. 3-36.
- — (1987), *Orden y violencia: 1930-1954*, Bogotá, Siglo XXI.
- Roldán, M. (2003), *A sangre y fuego. La violencia colombiana en Antioquia, Colombia. 1946-1953*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Waldmann, P. (1997, septiembre-diciembre), “Cotidianización de la violencia: el ejemplo de Colombia”, Delacre, M. (trad.), en *Análisis Político*, núm. 32, pp. 34-50.