

THE “PENTALOGÍA (INFAME) DE COLOMBIA” BY DANIEL FERREIRA: AN INTRODUCTION TO HIS WORK

Resumen

Entre las nuevas expresiones de la narrativa colombiana, y dentro de una tradición de larga y consolidada trayectoria en el país, la literatura de la violencia, se destaca la producción de un joven autor santandereano, Daniel Ferreira, que ha entregado las primeras expresiones de una planeada “Pentalogía (infame) de Colombia” en tres recientes novelas: *Balada de los bandoleros baladíes* (2011), *Viaje al interior de una gota de sangre* (2011) y *Rebelión de los oficios inútiles* (2014). El artículo propone una aproximación a su proyecto narrativo, analizando en particular aspectos compositivos y textuales de la última, que, fundada sobre un fragmentario y ambiguo edificio de huellas documentales, contribuye a alimentar la reflexión sobre la memoria y el olvido de las guerras que han dramáticamente atravesado la historia del país.

Palabras clave

Daniel Ferreira, literatura colombiana, literatura de la violencia.

Abstract

Among the new voices of the Colombian narrative, and within the context of a solid and long tradition of literature of violence, we point out the literary production of a young writer of Santander, Daniel Ferreira, who delivered the first expression of an organized “Pentalogía (infame) de Colombia” in his three novels: *Balada de los bandoleros baladíes* (2011), *Viaje al interior de una gota de sangre* (2011) and *Rebelión de los oficios inútiles* (2014). This article proposes an introduction to his work, analyzing above all the literary aspects of his last novel, which, based on a fragmentary and ambiguous construction of documentary marks, relights the deep reflection about the memories and the oblivion of all those conflicts that dramatically portrayed the history of the country.

Keywords

Daniel Ferreira, Colombian Literature, Violence in Literature.

LA “PENTALOGÍA (INFAME) DE COLOMBIA” DE DANIEL FERREIRA: UNA APROXIMACIÓN A SU OBRA

Giulia Nuzzo*
Università degli Studi di Salerno

Si, como ha insistido Dorfman en su clásico libro, en América Latina “imaginación” y “violencia” se han impuesto como los términos de una pareja indisoluble, fundacional de una amplia zona de las expresiones literarias de la región, en Colombia aquella relación parece haber dado la tinta sangrienta a la misma definición y evolución de la identidad cultural y literaria del país, afectado durante más de cinco décadas por un conflicto armado interno que permanece aún irresuelto, y concentrado en la actualidad en la delicada dinámica del Proceso de Paz.

No es esta la ocasión idónea para trazar ni siquiera el más rápido esbozo de un cuadro historiográfico complejo, definido en sus comienzos, en la década de 1950, por la aparición de una línea novelística que, bajo la impresión de la guerra partidista, estallada con el magnicidio de Gaitán, se empeñó en la tarea de relatar los conflictos fratricidas que flagelaron a la nación. La misión era ardua y los autores que impugnaron las plumas, urgidos por la fuerza trágica de los eventos de la “Violencia”, no eran escritores de profesión, y solo supieron esgrimir un corte angostamente testimonial, encerrado a menudo en la adscripción partidista en los bandos, azul o rojo, en los que militaron, sacrificando al espíritu de denuncia todo afán inventivo. Con una «*gramática narrativa*» «homogénea y repetitiva» (Figuerola, 2004, p. 97), reiterando anacrónicos esquemas de la vieja literatura naturalista, la

* Ph.D. en Lenguas y Literaturas Extranjeras por la Università degli Studi di Salerno, actualmente es investigadora de esa misma universidad. Una línea privilegiada de sus investigaciones se ha centrado en los discursos identitarios en las literaturas de viajes y del exilio española e hispanoamericana. Contacto: ginuzzo@unisa.it

El presente artículo es el resultado de un proyecto de investigación desarrollado en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Università degli Studi di Salerno.

Fecha de recepción: 26 de enero de 2017; fecha de aceptación: 26 de febrero de 2017.



urgencia testimonial redundó a menudo en «un detestable regusto por escenas aberrantes» de matanzas y carnicerías (Zuluaga, 1967, p. 601), macabros contenidos novelísticos de lo que Laura Restrepo llamaría más tarde un «realismo burdo» (Restrepo, 1976, p. 11).

Identificado erróneamente el «arte literario» como un «derivado del documento», según razonaría Téllez en un conocido artículo, aparecido en el junio de 1954 (Téllez, 1979, p. 455), instituido un corto circuito vicioso entre historia y literatura, la nueva especie literaria, venida a la palestra en la sustancial ausencia de una configurada tradición novelística, como ha analizado Escobar, será destinada a caer en una especie de limbo: desdeñada con razón por una crítica literaria que a partir de la franca voz de García Márquez declaró de no poder envidiar sus «resultados» (1991-1992, p. 561)¹, mirada con comprensible duda también por los historiadores y los estudiosos de la violencia², solo ofrecería cuantiosos materiales de reflexión a estudiosos de sociología de la literatura³.

«El primer drama nacional de que éramos conscientes, el de la violencia, nos sorprendía desarmados» (García Márquez, 1991-1992, p.

1. En el artículo “Dos o tres cosas sobre *La novela de la violencia*”, publicado en el periódico bogotano *La Calle* el 9 de octubre de 1959, reproducido en la edición de su obra periodística.

2. Con «la firme intención de revalidar el uso de este *corpus* documental» se propone en cambio la contribución de Rodríguez Idárraga (2008), enfocada sobre el estudio de los procesos de producción y tramitación de las memorias del conflicto en la primera fase de la Violencia.

3. Es interesante notar que algunas de estas novelas serían recuperadas, como cuentos fidedignos de los sucesos ocurridos en el período de la Violencia, en el amplio cauce testimonial que sustentará el trabajo *La Violencia en Colombia. Estudio de un proceso social* (Guzmán Campos, Fals Borda, Umaña Luna, 1962), el cual, por otro lado, se alimentaba de los informes realizados bajo la “Comisión Investigadora de las Causas Actuales de la Violencia”, instituida en 1958 para dar paso a la transición del Frente Nacional. Tanto el informe como las novelas, analiza Helena Rueda, dejaron un fuerte impacto sobre la conciencia pública de los colombianos, que vieron retratado su reciente pasado nacional en un fresco grotesco, de matanzas inenarrables y violencias infernales. Y muchas de ellas fueron recibidas con la misma animadversión que se manifestó contra *La violencia en Colombia*. La literatura, esta literatura impregnada de testimonio y de los rencores vivos de la historia, se convertía en un vehículo más de propaganda ideológica, fue parte así «de la contienda, sustentando las rivalidades entre conservadores y liberales que alentaban matanzas en los campos, y configurando de manera decisiva la memoria histórica sobre el período en Colombia» (Rueda, 2011, p. 75). El problema de la relaciones entre campo letrado y realidad social es asumido con cierta sistematicidad en un libro a menudo ignorado en la literatura crítica colombiana, el del japonés Terao (2005). El trabajo se desarrolla como un estudio comparado de las producciones narrativas, vinculadas con el tema de la violencia, y examinadas desde el problema de la relación entre acontecimientos políticos y creaciones novelísticas, de tres áreas: la mexicana, con la fase de la novela de la revolución que empezó a imponerse en el medio literario desde los finales de la década de 1920; la colombiana, con el ciclo de la novela de la Violencia que reproduce los acontecimientos que siguieron al bogotazo de 1948; la venezolana, que empezó a aparecer después de la caída del régimen dictatorial de Pérez Jiménez, y que se desarrolló después como un arma de testimonio y denuncia tanto de la violencia estatal y del autoritarismo político, como de la violencia de tipo guerrillero que proliferó —después de una breve ilusoria paréntesis democrática— con la involución autoritaria y represiva del gobierno de Betancourt, sucesor de Pérez. Desde luego, un estudio comparativo entre la literatura de la violencia colombiana y la literatura de la revolución mexicana había sido emprendido por Álvarez Gardeazábal (1971).



578), afirmaba en “La literatura colombiana, un fraude a la nación” —publicado en abril de 1960— el maestro de Aracataca, quien precisamente se destacará como uno de los autores de un nuevo y más virtuoso ciclo novelístico. *El Cristo de espaldas* (1952) de Eduardo Caballero Calderón, *La mala hora* (1962) de García Márquez, *Marea de ratas* (1960) de Arturo Echeverri Mejía, *La casa grande* (1962) de Álvaro Cepeda Samudio, *El día señalado* (1964) de Manuel Mejía Vallejo, hasta *Cóndores no entierran todos los días* (1972) de Álvarez Gardeazábal, para citar solo algunas del listado canonizado por la crítica, desplazaron el fenómeno lejos de las fronteras regionales y la dimensión anecdótica de la precedente tradición, reflejándolo en una literatura de sofisticados procedimientos formales y estéticos, en el manejo de las estructuras espacio-temporales, en la construcción psicológica de los personajes y de una atmosfera emotiva sutilmente empuñada de los efectos del conflicto, en la que a menudo, en la más lograda, la violencia es tratada «de soslayo, tangencialmente», como reflexionaba Álvarez Gardeazábal (1971, p. 77).

En las nuevas obras —que signaron la transición de la anterior “literatura de la violencia” a una “literatura sobre la violencia”, según la propuesta de clasificación de Escobar, o, según la de Troncoso, retomada por Figueroa, de una “literatura en la violencia” a una “literatura de la violencia” — «la interiorización, la evocación poética, y el humor y la ironía, serían la tabla de salvación para una literatura que se estaba ahogando en sangre y debía encontrar otra solución diferente a la de asustar con el número de muertos si deseaba profundizar en el cáncer de una sociedad» (Troncoso, 1987, p. 34). Dejado atrás el realismo «fotográfico» de los predecesores, argumenta Terao, se promovía una narrativa que, como en el auspicio de García Márquez, apostaba sobre la realidad de los vivos.

Desde aquella eclosión de nuevos escritores hasta hoy, la literatura colombiana ha venido confirmándose como uno de los más ricos y sangrientos dominios de la literatura de la violencia latinoamericana. Imposible resumir en pocas líneas el complicado proceso de la nueva fase literaria, determinada por una (dramática) sintonía con la metamórfica evolución de la historia nacional. Con la década de los ochenta la irrupción de nuevos actores insurgentes y armados —paramilitares y narcotráfico— sedimenta el conflicto en una fenomenología de violencias múltiples que generaría también nuevas «gramáticas socio-textuales» (Figueroa, 2004).

En relación con aquel vía crucis nacional podrían aquí apenas ser recordadas fases de una tradición que, en su compleja vinculación



con la problemática nacional, se expande en una compleja pluralidad de intentos expresivos y de géneros: el desarrollo y grande auge de la literatura testimonial en los años setenta y ochenta, en un estrecho diálogo con los estudios históricos, políticos y sociológicos —jaloados por las publicaciones de los informes *La Violencia en Colombia* (1962) y *Colombia, violencia y democracia* (1982)— e imbricada en las obras de autores como Alfredo Molano, Arturo Alape, Pedro Claver Téllez o Germán Castro Caycedo, con los instrumentos del oficio periodístico; el surgimiento, después, de unas “narcoliteratura”, “farcoliteratura” y una “paracoliteratura” de consumo, paralelo a un proceso de “masificación estética” del recurso artístico de la violencia y «narcotización del gusto» (Abad Faciolince, 2008), que encuentra peculiar expresión en obras literarias y cinematográficas de los años noventa relacionadas en particular con el fenómeno del “sicariato”, tanto en una nueva vertiente de escrituras testimoniales, como en una nutrida vertiente novelística, protagonizada por la obra de Vallejo *La virgen de los sicarios*.

Difícil pronunciarse con un balance crítico sobre las últimas creaciones que, aún en el signo rojo del inconcluso conflicto nacional, atestan la producción literaria colombiana. Más confiados que Seymour Menton acerca de la posibilidad de emprender en el futuro trabajos de clasificación de la novela de la violencia colombiana, un ámbito que resistiría en su opinión tanto a intentos de «agrupaciones generacionales, temáticas o estilísticas» (Menton, 1978, p. 150) como a criterios de esquematización geográficos y cronológicos⁴, convenimos sin embargo con el conocido crítico

4. No han faltado en realidad líneas de investigaciones que se hayan aplicado en un trabajo de conceptualización historiográfica del fenómeno, en la determinación de un repertorio de obras canónicas y en el estudio de algunas de ellas; así también en el sentido de una definición de las fundamentales vertientes tipológicas y temáticas (Restrepo, 1976; Escobar, 1996; Osorio, 2005; Suárez Gómez, 2011), con estudios que han dado cuenta por ejemplo de la existencia de varias subcategorías internas a la literatura de la violencia colombiana, como la literatura del narcotráfico y la novela del sicariato, o las escrituras del desplazamiento (Gómez, 2007; Giraldo, 2008). Artículos y libros más o menos recientes abordan las narraciones de la violencia, en la literatura y en el cine, con enfoques que socaban en la formación de los imaginarios sociales y la construcción de la identidad nacional: identidades construidas en el signo de un espíritu mortuario, como en la perspectiva de investigación de García Dussán (2007); imaginarios teñidos de melancolía, como en la propuesta de Jaramillo Morales (2006); moldeados en la óptica de una impunidad, como muestra Forero Quintero (2012), quien en su reciente trabajo mira el sector de la literatura de la violencia a través de la categoría, todavía falta de una clara definición terminológica y temática, de la “novela de crímenes” en Colombia. Para una evaluación del estado del arte de la literatura crítica véase el trabajo de Osorio, que, tras haber determinado falacias y méritos de algunas de las principales intervenciones sobre la materia en cuestión, propone la revisión de algunas pautas de clasificación del espectro literario, según factores cronológicos, y sobre todo —en la dirección, diríase, ya señalada por Restrepo— en relación con los distintos niveles de «imanencia histórica» detectables en las novelas.



acerca de la necesidad de «estudiarlas individualmente» (Menton, 1978, p. 151), y, se quiere realzar, extendiendo la mirada más allá del ámbito ya canónico para abarcar obras de reciente aparición. Solo dirigiendo la atención a la producción novelística de los últimos años se destacan obras de notable calidad estética como *Los ejércitos* (2007) de Evelio Rosero, *Abraham entre bandoleros* (2010) de Tomás González, *Tres ataúdes blancos* (2010) de Antonio Ungar, *Érase una vez en Colombia* (2012) de Ricardo Silva Romero, *Tierra quemada* (2013) de Óscar Collazos, y *La forma de las ruinas* (2015) de Juan Gabriel Vásquez, ya autor en 2011 de la premiada novela *El ruido de las cosas al caer*.

Aquí se ha decidido acercarse a la producción narrativa de un más desconocido y joven autor santandereano, Daniel Ferreira, que ha entregado las primeras expresiones de una planeada "Pentalogía (infame) de Colombia" en tres recientes novelas. Nacido en 1981 en San Vicente de Chucurí, Ferreira también es periodista y autor de un blog, "Una hoguera para que arda Goya", que ha sido reconocido por la Universidad Alcalá de Henares y el Instituto Cervantes como el «mejor medio de difusión de la cultura española» del 2013: «un blog lleno de tentáculos, compuesto por toda suerte de textos, recortes de prensa, fotos, *podcasts* y videos», «una construcción incremental, acaso la obra que corresponde a un escritor joven y marginal que sabe usar bastante bien internet», lo define Holguín Jaramillo (2015). Colaborador para *El Espectador* y otros medios nacionales e internacionales, Ferreira figura dentro de aquella categoría de autores que han sentido en cierto momento la estrechez del instrumento periodístico y ha acabado aferrándose «a la literatura y a las posibilidades de la ficción» (AVN, 2012) para poder escribir una anhelada «crónica metafísica» de la violencia colombiana.

El proyecto de aquella crónica se ha concretado hasta el momento en tres novelas, que, premiadas todas con galardones internacionales, han impuesto al autor como una prometedora figura de las letras nacionales. *Balada de los bandoleros baladíes*, ganadora del Premio Latinoamericano de primera novela Sergio Galíndez de 2010, se publicó en México en 2011, seguida por *Viaje al interior de una gota de sangre*, que, distinguida con el Premio Latinoamericano de novela Alba Narrativa 2011, se editó en La Habana en el mismo año. *Rebelión de los oficios inútiles*, tras haber conquistado el prestigioso premio Clarín de Novela en 2014, salió en el mismo año para Alfaguara de Argentina, logrando en fin insertarse en el mercado editorial colombiano con las ediciones de Anagrama, en 2015.



Se trata de tres obras que por distintas razones parecen merecedoras, en su conjunto, de un interés crítico. En primer lugar —ya solo por el relieve de un complejo diseño narrativo en torno al tema de la violencia— ellas deben ser objeto de intervención en un oportuno trabajo de actualización del género literario sobre el cual se ha brevemente intervenido antes. En segundo lugar, el interés de su producción reside en la audaz gama de las estructuras estilísticas configuradas en la trilogía hasta ahora dada a la luz, con un experimentalismo que parece responder no solo a exigencias de naturaleza puramente formal, sino también, y sobre todo, a instancias profundas del proceso de rememoración y trasposición literaria del drama nacional.

La repetición de las violencias cíclicas a lo largo de más de un siglo —desde la Guerra de los Mil Días hasta la actualidad— da la pauta a la extensión del proyecto, que pretende sondear en sus diversas etapas distintos momentos históricos de aquel dilatado escenario. Pero Ferreira evita el sesgo documental y el descriptivismo narrativo del relato histórico, no pretende ofrecer una «historia documentada de la violencia», sino más bien evocaciones de «circunstancias arquetípicas, que nacen de la repetición de esas tragedias en las confrontaciones sociales de Colombia a lo largo de un siglo» (Castaño Guzmán, 2015), «ecos del pasado vistos en retrospectiva, hechos aludidos, deshuesados y organizados o deformados por efectos narrativos y por el distanciamiento literario que toda ficción implica» (Consuegra, 2015).

El joven escritor colombiano —en el giro de entrevistas y reseñas que, con unánimes apreciaciones positivas, han hecho eco en los medios periódicos a la aparición de sus novelas— no se presenta, en efecto, como un protagonista en primera persona, en su propia carne, de las experiencias de la violencia que ha atravesado el país, pero sí como alguien que la ha conocida como un directo testigo. Trasfondo constante, desde la infancia, de su vida, aquella violencia se ha vuelto también el fijo contexto de sus novelas, de una literatura que —sin pretender encerrarse en la rígidas posturas de la literatura comprometida— asigna al escritor una fundamental y delicada tarea: «la única obligación de un escritor es recordar más que los demás», ha declarado en una ocasión (Consuegra, 2015).

Se verá cómo el ejercicio de rememoración y narración de los conflictos nacionales se haya expresado en las tres novelas con enfoques expresivos y elecciones formales y lingüísticas muy diversos entre sí. Adoptando en la primera de ellas, la *Balada*, una aptitud mimética hacia la experiencia violenta, en los contenidos como en los lenguajes, que acaba casi naturalizándola y hasta banalizándola en los modelos



de una comunicación por imágenes al mismo tiempo “descriptiva” y “excesiva”; solicitando en la tercera, donde más enérgicamente afloran vocaciones de una «novela política» (Mantilla, 2016), una delicada materia conceptual, que, mediante una simbólica y ambigua trama de elementos documentales, alimenta la reflexión sobre las posibilidades de la “palabra” dentro de la dilemática dialéctica entre el olvido y la memoria. En las tres, de todas formas, brota una narrativa de fibra “trágica” —como destaca el propio autor— donde prima el objetivo de darle voz y autoridad estética a aquel «sujeto colectivo, borroso, olvidado, secundario» que ha sido el principal protagonista de la tragedia de la nación: «las Antígonas, los rebeldes, los desvalidos» (Aguilar Ariza, 2016).

Es difícil sostener, entonces, como lo hace el autor en una entrevista, que la violencia es solo el «contexto» y no el «tema» (Castaño Guzmán, 2015) en las obras del proyecto narrativo. «Acá están todas las gamas y posibilidades de la violencia: intrafamiliar, política, militar, sexual, verbal, económica, judicial», escribe la comentarista de *Arcadia* como para avisar a los lectores desprevenidos: «leídas en sucesión, una tras otra, las novelas de Daniel Ferreira tienen un efecto devastador» (Holguín Jaramillo, 2015, p. 48).

La balada de los bandoleros baladíes construye el complejo escenario de un mundo infernal, roído en todos sus rincones por la peste de una violencia difundida y multiforme, en el que guerrilleros, paramilitares y milicianos como en una guerra de videojuegos juegan a “meter” más muertos, los suburbios de las ciudades emanan como ratas figuras de un submundo de pobreza y marginación inquietantes, y en los interiores domésticos se consumen, en las brazas del odio, indecibles y prohibidos dramas familiares. Según Ferreira, la obra «explora el proceso de degradación de las vidas de hombres que tomaron el camino del horror y es una exploración sobre la consecuencia de los actos de violencia, no sobre los actos mismos» (Castaño Guzmán, 2015).

Viaje al interior de una gota de sangre retrocede a la década de los ochenta, afirmándose en un más delimitado marco narrativo, el de un anónimo pueblo santandereano calentado por las arengas de lucha social de un cura revolucionario y caído bajo las feroces represalias de los grupos paramilitares del MAS. Es, en palabras del autor, «la narración de un destino colectivo a través de una escena de barbarie: *Viaje al interior de una gota de sangre* narra la vida de los anónimos que mueren en una matanza» (Castaño Guzmán, 2015).

Rebelión de los oficios inútiles remonta en fin a los últimos años de la amnésica fase del Frente Nacional, en particular al episodio del



fraude electoral de 1970 y al período presidencial de Pastrana, reconstruyendo —desde las pistas de documentos olvidados en archivos históricos de su región— unos casos como tantos en Colombia de la lucha por la tierra y por la libertad de expresión de un periférico y provinciano órgano periodístico. «Es una exploración sobre cierto heroísmo que consiste en sacrificar todo por defender una idea, de justicia, de libertad, y ser perseguido por ello, tal como pasó con muchos líderes e intelectuales de los años setenta que quedaron acorralados por la barbarie legal», aclara el escritor (Castaño Guzmán, 2015).

Tal vez es por un empeño excesivo en evitar la retórica humanitaria, «la sensiblería, la denuncia y el inventario de muertes» (AVN, 2012) en el cual ve fácilmente caer las escrituras de la violencia, que Ferreira, en su primera prueba en la novela, abandonando todo «pudor», decide exceder en una prosa que salpica violencia (y mucha muerte también, aunque no inventariada) de cada fragmento de su breve y golpeada estructura. Por el tono hiperbólico, que lleva la representación de la violencia hasta una desmesura de tintas metafísicas, también por la trabajosa búsqueda lingüística, que se ha adoctrinado en los nuevos disonantes vocabularios de la violencia nacional, *La Balada* parece inscribirse en la ácida huella de *La virgen de los sicarios*, obra en la que el autor en una ocasión ha reconocido una joya insuperada en la tradición de los años noventa, en la que el «Yo exacerbado de Vallejo» logra convertir «el odio» «en algo creativo» (AVN, 2012). A Ferreira no le importa tampoco exceder en aquellos truculentos repertorios de «tripas sacadas» en cuya superación, según el García Márquez del ya mencionado artículo de 1959 (1991-1992, p. 563), debían insistir los futuros autores de la “novela de la violencia”.

Sin dejar de hundir la mirada en las estremecidas subjetividades de los vivos, como lo indicaba el maestro de Aracataca, Ferreira no escatima detalles escabrosos, embadurnando su pluma en las viscosas sustancias orgánicas que manan de una fenomenología extensa de asesinatos, matanzas, torturas, crímenes, amplexos violentos, con una rutilancia y una complacencia expresiva que sin duda deben considerarse como la más específica o al menos la más evidente y chocante cifra de la operación estética consignada en esta obra.

«Ni el sol ni la muerte pueden fijarse fijamente», entona la máxima de La Rochefoucauld que enmarca *La Balada*. Ferreira sin embargo desafía aquella afirmación, acercándose con una mirada hiperrealista a las formas barrocas, arcaicas y sofisticadas a la vez, de un «reino de la muerte» que ofrece, como en el *Triunfo de la muerte* de Brueghel contemplado por Don DeLillo en *Submundo*, «un censo de modos



horribles de morir» (DeLillo, 2014, p. 57). Un censo en versión colombiana, que luce los repertorios ya canónicos del “corte de franela” o del “pedicure valluno” registrados por la violentología nacional:

Pensaba en que una sola noche sacaron a las veintiséis personas que quedaban por ubicar de la lista y a todos se los llevaron al matadero municipal y allí cortaron cabezas y las patearon como en un partido de fútbol, y rajaron niños y les sacaron menudencias y cortaron los labios y las orejas de un vuelo para que dejara de ser chivato y el negro saporreto de la cobra en el brazo rajó a una embarazada y sacó el feto y mandó preparar sopa y esa noche obligó a comer de ese sancocho a los demás condenados (Ferreira, 2011a, pp. 105-106).

Me acuerdo de los ojos cosidos. De los penes derretidos por el ácido muriático. Me acuerdo del *corte de franela*: la lengua que asoma igual que una corbata por el corte en el pescuezo. Me acuerdo del *pedicure valluno*: las uñas arrancadas de la madre. Me acuerdo del *planazo betuliano*: con machete y por la nuca. Me acuerdo del martirio de un hombre, colgado de las clavículas, de su mirada eléctrica, del temblor de sus pies. Me acuerdo de un cuerpo despanzurrado, hundiéndose en el río. Me acuerdo de mujeres empaladas en estacas al borde de la carretera más polvorienta de este país (Ferreira, 2011a, p. 109).

Pero el tono pensativo y compungido que domina en los fragmentos citados, llamado a soportar un contenido memorial al que bien puede aplicarse el calificativo de “inenarrable”, no es, en efecto, el más específico de la obra, que se afirma al contrario en amplias partes en la fragancia de un despreocupado lenguaje oral, que se desliza en el ritmo ágil de una *balada* popular.

Hay una madre que padece la condena de haber engendrado un hijo «subnormal», un «cenutrio», «la bestia» que acabará recluyendo en una habitación de su apartamento; hay un muchacho cojo, el «enfermo», que sufre desde pequeño los maltratos psicológicos y físicos del padre, y que desde temprano empieza a elaborar planes de venganza violenta sobre sus familiares; hay Malaver Gaviria, llamado Malaverga, que ha perdido a su hijo en la matanza de Machox Bar, y que terminará su larga carrera de bandolero como basurero de las calles de Bogotá; y hay Escipión, apodado Putamarre, que con su larga trayectoria criminal, de mercenario de la guerrilla a mercenario de la guerra en Irak, guarda en su memoria el más dilatado catálogo de las atrocidades, presenciadas y ejecutadas, de la guerra que sacude al país.



Estos cuatro personajes enmarcan los respectivos núcleos narrativos que vertebran la materia ficcional, según un criterio recurrente en la novelística de Ferreira, de fuerte impacto y desarrollo cinematográfico, el de los vasos comunicantes. Con un recurso que se reproducirá en *Rebelión de los oficios inútiles*, distintas historias se desarrollan paralelamente y de una manera independiente, segmentados en trozos, fragmentos breves (cerca de una vez a la medida de unos microrrelatos concluidos), revelando solo hacia los penúltimos seis capítulos los nexos que conyugan a sus protagonistas y narradores.

Los hilos narrativos, recortados y desparramados a lo largo de la narración, fragmentados también en la evolución del eje temporal, se enriquecen y completan entre sí, migrando a través de los distintos grados de focalización. La novela se combina así como un rompecabezas que exige del lector la construcción y reconstrucción del montaje, fundado sobre un engranaje de calidad cinematográfica, que aguarda la resolución de los hilos irresueltos hasta el final (en “Arena de desierto blanco” donde Ferreira deja salir a flote las tramas escondidas de la arquitectura, dando cita aquí, desde la voz narradora de un Putamarre que lleva ya veinticinco años de prisión, a todos sus personajes). Si se quisiera trasponer la breve novela al cine, el producto se asemejaría en la estructura a las películas de historias encadenadas de González Iñárritu, y en cuanto al tema y al lenguaje estético, al querer traducir fielmente el repertorio visual bañado por orgías de sangre, daría un *pulp* con ritmos e ingredientes *made in Colombia*.

Las imágenes son continuamente llevadas hacia el umbral del engrandecimiento pornográfico, de la evidencia escabrosa de los detalles anatómicos —desabridos en actos sexuales de violencia a veces sadiana o descompuestos por las deflagraciones de los tiroteos— por una mirada firme y ubicua, que no se agacha frente a lo indecoroso y lo indecible. Ferreira juega a intoxicar al lector con dosis indigestas de un imaginario grotesco, apuntando a aquella «fascinación de lo horrendo», a aquel morboso voyeurismo, tan propio del ser humano, sobre el que han reflexionado escritores antiguos y modernos: «es un fenómeno general en nuestra naturaleza que lo triste, lo terrible y hasta horrendo nos atrae con una fascinación irresistible; que las escenas de dolor y de terror nos atraen y nos repelen con la misma intensidad», escribió Schiller en *El arte trágico* (Eco, 2011, p. 220).

Ferreira aprieta la escritura con un insistente presa precisamente sobre aquel delicado discrimen, con una operación que, por su equívoca disponibilidad hacia el complacimento de la mirada voyerista, impone su problemática evidencia en diversas expresiones estéticas



de la violencia, en particular las ligadas a experiencias de violación y torturas, sospechables, como ha razonado Jean Franco, de jugar a «añadir morbo e interés» a textos para fáciles inversiones comerciales (Franco, 2003, p. 317). En la *Balada*, en realidad, el enfoque hiperrealista a la experiencia del mal logra suavizar su impacto, en cierto sentido, en la medida hiperbólica y en el tono apocalíptico y surreal en los que, a la manera de Vallejo, desborda a menudo la narración. En un pasaje emblemático, por ejemplo, el autor llega a radiografiar la gestación de las semillas del odio y de la violencia ya en el líquido amniótico donde se debate la vida embrionaria del personaje de el "Enfermo", que desde el regazo materno percibe, ve, *espía*, las intrusiones sexuales del padre que será después blanco de su gesto fratricida (Ferreira, 2011a, pp. 32-33).

De todas formas, brindada en una cantidad tan tóxica, la violencia pierde su aspecto de acontecimiento especial, se instaura en todos los niveles del mundo narrativo como norma de vida, y, sobre todo, satura todo el universo lingüístico de los personajes, que Ferreira saca de las más oscuras profundidades infernales de una antropología de la pobreza, de los «desechables», de los «hijos del hampa» (Ferreira, 2011a, p. 71), de los marginados y sin nombre: criminales, ladrones, asesinos a sueldo, basureros, «jibaros», drogadictos, «peganteras» (consumidoras de bazuco), prostitutas que no han superado la infancia... no falta tampoco el ingrediente de las fisicidades híbridas de los *transgenders* y la del cuerpo monstruoso o al límite de la humanidad, como se ha visto⁵.

Precisamente en relación a experiencias de las narrativas de la violencia colombiana —como *No nacimos pa' semilla*, el conocido libro de Alonso Salazar sobre las culturas de las bandas sicariales de Medellín—, Jean Franco ha señalado en la aparición de nuevas expresiones narrativas protagonizadas por la escenificación de las vidas de los marginales y de los delincuentes la declinación de un «costumbrismo de la globalización» que desplazaría la antigua tendencia de formación decimonónica a nuevos escenarios «postapocalípticos» (Franco, 2003, p. 289),

5. A ese respecto, debe señalarse que el autor, en una circunstancia, ha expresamente identificado en la historia de la madre que sacrificará al final, por «compasión», a su hijo «disminuido» «el tema central» y el «personaje principal» de la obra. Era, en su intención, «la historia que humaniza este libro imaginado sobre el trasfondo de la violencia monótona de los años noventa en Colombia» y a la cual quedarían subordinadas todas las demás «líneas dramáticas» (Consuegra, 2015). Pero en la percepción del lector, tal vez, son más bien los demás ejes narrativos a prevalecer sobre aquella historia, que queda, a pesar de su probable anterioridad en el proceso genético de la novela, como una vertiente dramática en efecto separada, marginada, y casi postizamente insertada en una economía de la obra que golpea la fantasía del lector sobre todo con la fuerza de sus foscas imaginarios delincuenciales.



donde «por detrás de la brillante superficie de la globalización asoma la primitiva *lex talionis* practicada por aquellos dejados de lado en la explosiva conjunción de consumismo y pobreza» (Franco, 2003, p. 288). El epíteto sería tal vez apropiado para definir también la narración del sórdido mundo de la *Balada*, cuya fenomenología criminal no dista mucho de la que emerge en la mencionada obra de Salazar, en la que, en palabras de Susana Rotker, «no hay articulación, ni quejas ni explicaciones: la fatalidad ocurre y ahí termina, todo es corrupto y natural, uno no ve alternativas ni culpables» (Franco, 2003, p. 290).

En la obra de Ferreira ocurre lo mismo en una narración que ha sido abandonada por completo por el todopoderoso narrador de las novelas tradicionales, también por el «Yo excéntrico» de Vallejo, aquel inmoral, ambiguo narrador de *La virgen de los sicarios* sobre el que Franco vierte al final de sus páginas interrogativas reflexiones. El autor se eclipsa y calla tras sus protagonistas narradores, remitiendo a la locuacidad de sus jergas populares, rebosantes de truculentos colombianismos, la configuración de este mundo pesadillesco. Arrojados al medio de la escena, los «bandoleros baladíes» de Ferreira cantan sus antiheroicas gestas, como en una balada de la muerte posmoderna o en una especie de picaresca del siglo XXI, asegurando con el dialogismo incesante de sus narraciones el juego soberano de la mimesis. Ninguna instancia introspectiva superior los acompaña en sus procesos memoriales, y la violencia que rebosa de sus narraciones se levanta como una fuerza destructiva mayor, de arrojo metafísico, que toma un curso ineluctable, arrojando sus residuos en los magmáticos cauces de unas guerras sin nombres y formas definidas.

Con la segunda novela, Ferreira abandona el submundo de los pícaros personajes de *La balada* para socavar en la interioridad de las consciencias de las víctimas de una brutal matanza. En una tarde del día 23 de septiembre de un año imprecisado, una caravana de camionetas blindadas ingresa en un pueblo de una indefinida localidad de la región de Santander, esparciendo el fuego sobre la gente acudida a la plaza central para celebrar la elección de la reina de belleza. La prosa de Ferreira espacia sobre el escenario de la matanza, focalizando el acecho de los habitantes en la morsa de la muerte sin sentido, siguiendo el ritmo implacable de las ejecuciones, evocando así, con la fría reticencia de un narrador omnisciente, en tercera persona, la trágica, ineluctable dimensión coral de la violencia calada sobre el inerte caserío en fiesta. En los capítulos sucesivos, el texto nos llevará a explorar la subjetividad de algunas de las víctimas de la carnicería,



unidas entre sí en un entramado afectivo y existencial que el relato se encargará poco a poco de desvelar.

Así, por ejemplo, en el segundo capítulo, "Las mujeres locas que asesinaron a Orfeo", anunciado por una brusca mutación de la instancia y del nivel de la narración, toma la palabra un niño, personaje central de la obra, que cada tarde acude a las aguas del pozo del Cíclope para poder expiar a la bañista nudista que desde hace tiempo se ha vuelto el obsesivo objeto de su amor secreto, Irigna Delfina. La misma Irigna se volverá la protagonista del capítulo que sigue, donde se profundiza la frágil psicología de una adolescente que, para satisfacer los oportunistas diseños económicos de la madre, sacrifica su cuerpo virgen en el amor mercenario con Urbano Frías. La hosca figura del rico ganadero, dueño de fortunas ilícitamente adquiridas, que luce una finca de lujo ostentoso y colecciones de mujeres muy jóvenes, se asomará pues en páginas sucesivas. Y así también se definirán los rostros de un profesor homosexual, que sume en el alcohol su desespero existencial, y de un cura izquierdista, que ha guiado anteriormente las instancias de cambio social de un pueblo, como tantos de Colombia, estremecido entre las reivindicaciones cruzadas de las guerrillas, del Ejército Nacional, y del MAS ("Muerte a Secuestradores"), organización paramilitar que precedió a las AUC en el papel de defender a la sociedad colombiana de la expansión de las guerrillas izquierdistas.

Las historias se desprenden unas de las otras, con una estructuración en cadena que se beneficia de una elaborada concepción de los elementos espaciales y temporales. El tiempo se hechiza aquí en un envolvimiento circular, retrocediendo como por una especie de hipnosis maléfica hacia el momento de la matanza, volviéndola a escenificar desde el punto de vista de los varios personajes, descubiertos en sus psicologías y en sus vivencias existenciales por las numerosas analepsis y, en algunos momentos, por la mirada ubicua de un narrador omnisciente.

En efecto, la temporalidad novelesca se encierra claustrofómicamente entre el presente de la matanza y un pasado de densas tensiones privadas como sociales y presagios trágicos, que echan a desencadenarse en el sacrificio final, según un ineluctable esquema dramático. Desde el presente de la matanza la acción se deshilvana en los pliegues de la memoria, pero no conoce futuro, no avanza hacia el mañana. El autor parece haber asignado aquella virtualidad a la figura del niño, cuya mirada, en el capítulo que cierra la ficción, recurrirá al espacio colectivo asolado por la matanza, tropezando a menudo en



los cuerpos ya sin vida de sus paisanos, de Irigna y del profesor, del cura y de Urbano Frías, entre muchos otros.

Así, con el epílogo coral, simétrico al incipit, la narración regresa a la dimensión colectiva de la tragedia, dejando a la virgínea mirada de un niño la tarea de recapitular el balance de la matanza y entregando a su inmediato futuro una ulterior, imprecisada carga de muerte y luto. Desde luego, el futuro de muerte que incumbe sobre el pueblo ha sido ya pronosticado desde hace tiempo en la pintura de virtudes adivinatorias que el ebanista Enoc ha realizado bajo la instancia del cura Bernardo para el altar de la iglesia. En las intenciones del sacerdote debía condensar, «al estilo de Goya más caprichoso», «la memoria y el inventario dibujado de los crímenes que se cometían a diario en la región» (Ferreira, 2011b, p. 115), y se vuelve en efecto durante la gestación artística de su colaborador la profecía de la carnicería que arrasará el caserío.

Tal como en *Cien años de soledad*, la apocalipsis de Macondo está ya escrita de antemano en los pergaminos de Melquíades, así también en el *Viaje* de Ferreira el destino del anónimo pueblo está ya cifrado en las pinturas de Enoc y se arremolina en una contracción temporal que no conoce la esperanza del futuro. Como en *Crónica de una muerte anunciada*, por otra parte, el lector, arrojado ya en las primeras páginas hacia el evento límite e insorteable de la matanza, ha sido avisado desde pronto del destino de gran parte de los personajes. La experiencia narrativa consistirá en un «viaje» *a rebours* en los hilos de «sangre» que fluyen de las vidas de la pequeña comunidad, reducidas a amasijo de cadáveres en los capítulos inicial y final.

Es un viaje también a lo largo de una compleja espacialidad: entre la escenografía coral, polifónica, del espectáculo del incipit y del epílogo, y las varias “fracciones” que componen el fresco de tintas goyescas de «aquél pelotón sin rostro» (Ferreira, 2011b, p. 116), engrandecidas por los enfoques en primer plano en los que vira con agilidad el ritmo de la narración. Dosificados los ingredientes sangrientos, reinsertados con un logrado «estilo metafórico» sobrios elementos paisajísticos, decantada la narración en una estructura formal calibrada con maestría —sin los elementos de dificultad presentes en *La balada*, como observa Carpio (2014)— la novela no convence completamente, tal vez, propio por el esfuerzo de introspección psicológica que primaba, al parecer, entre los objetivos del autor. Los personajes se quedan un tanto rígidos e insípidos, apegados a unos guiones convencionales, surtidos sobre una nota patética que roza el melodramatismo, evadido en *La balada* con el tono erosivo de los protagonistas bandoleros.



Con *Rebelión de los oficios inútiles* las dotes narrativas del autor colombiano se afirman en una obra de delicada factura formal y profundo aliento expresivo, que cifra en su génesis inspirativa y en la misma estructura textual una compleja relación entre los principales géneros de escritura que marcan su actividad intelectual, el informativo del periodista y el creativo del escritor.

Escenificada en una delicada coyuntura de la historia nacional —el fraude electoral de 1970, con la instalación del gobierno de Pastrana y la radicalización de los movimientos insurgentes armados, como se ha mencionado—, la obra excava en episodios de la historia local de Santander de aquella tumultuosa época, que el autor, según sus declaraciones, investigó entre 2004 y 2008 en archivos de su región. Recuperando los ejemplares de un periódico revolucionario de San Vicente de Chucurí, *El Trópico*, dirigido por Jaime Ramírez, Ferreira desempolvó —a partir de los indicios de historias que circulaban en su pueblo— la historia de «una toma de tierra que hubo a finales de 1969 y comienzo de 1970» (Mantilla, 2016), protagonizada por las figuras de la sindicalista Ana Larrota, su líder, y de un rico terrateniente.

Transfigurados en la novela, escrita «en un arrebato de escritura febril» en 2007 (Consuegra, 2015), las figuras y las historias de aquellos conflictos sociales se precisaron en un reportaje que, con el nombre de *Nacimiento y caída de la prensa roja*, el autor, tras el pseudónimo de Stanislaus Bhor, publicó en diez entregas en *El Magazín de El Espectador* durante octubre de 2010. En este sentido, aunque el autor en sus declaraciones no haya aparecido propenso a sugerir la existencia de aquella complementaria escritura, *Rebelión* descansa sobre un verídico esqueleto documental, compartiendo, en una espesa trama de confluencias intertextuales, líneas centrales de su materia novelística con el ejercicio periodístico de *Nacimiento*.

Parece por lo tanto oportuno describir brevemente el texto de aquella encuesta, concentrada sobre todo, como se ha mencionado, en la reconstrucción de la parábola de *El Trópico*, «“el periódico rojo de San Vicente”», y de su valiente y desafortunado propulsor, Jaime Ramírez Ramírez. El periódico se estrenó en 1969 anunciándose como órgano «con pluralismo de credo y sin sesgo político», estrechó con los años su visión política con las consignas revolucionarias de la Anapo, hasta concluir en 1974 «en la clandestinidad pregonando la rebelión popular» (Ferreira, 2010a). Con la progresiva deserción de los colaboradores, diezmados por las acechantes campañas de desprestigio, por la censura, el sabotaje y la abierta persecución política y judicial, Jaime Ramírez Ramírez, dentista de profesión, se volvió el director y redactor



único del medio periodístico y también el aclamado ícono de una revolución popular destinada obviamente al fracaso. Tras un penoso vaivén entre la cárcel y la libertad, en 1973, circuido por el espectro siempre más concreto de su asesinato, Ramírez decidió abrazar las armas de la revolución uniéndose a la guerrilla, muriendo en las montañas de Santander poco después. Sobre aquella final inmolación discurre la que fue su esposa, Gabriela Rueda, activista política y también colaboradora del *Trópico* —su única redactora, en efecto, durante los períodos de su encarcelamiento— en una entrevista que concedió a Ferreira. Las tramas de aquella conversación se reconstruyen hacia el final de *Nacimiento*, donde en una sugestiva disolvencia que confunde la realidad con la imaginación, el reportaje se cierra para dar la entrada, expresamente, a la ficcionalización de los últimos momentos de vida del efímero héroe de San Vicente de Chucurí. Se lo podría considerar como un preludio, pues, al trabajo inventivo que se ejercerá en la novela *Rebelión de los oficios inútiles*. Tal como Bolaño había llevado la figura real del periodista investigativo Sergio González Rodríguez a su novela capital 2666, volcando en el mundo ficticio de Santa Teresa la carga inquietante de crímenes investigados por el *reporter* mejicano en *Huesos en el desierto*, así también el joven escritor colombiano revivirá la figura de Ramírez y sus archivos de violencia en *Rebelión*.

Dentro de un sofisticado engranaje narrativo, tres historias se intercalan en el universo diegético de la ficción, inicialmente conectadas entre sí por unos sutiles indicios y evidenciando explícitamente sus soldaduras hacia la mitad de la obra; con un desfase notable, pues, entre una fábula extremadamente esencial y un entramado de notable complejidad, que la sitúa en la más empedernecida tradición experimental de la novela contemporánea.

En una de ellas se agita el personaje de Joaquín Borja, fundador y reportero —junto con el fotógrafo Geovanni Orozco— del periódico *La Gallina Política*, «órgano de oposición a prácticamente todo» (Ferreira, 2015, p. 30), que intenta sobrevivir y llevar adelante su misión en pos de una prensa libre en medio de las amenazas y las persecuciones perpetradas por los agentes de filiación paramilitar de la “Sociedad de Hierro”. Ferreira define a este personaje como «una elaboración imaginaria de lo que hubiera podido ser un preboste de un periódico de la época» (Mantilla, 2016), pero más concretamente Borja parece cifrar bajo un falso nombre al Jaime Ramírez de la realidad, y *La Gallina Política* al periódico revolucionario de San Vicente de Chucurí. El Borja de la novela luce veleidades creativas y una cultura literaria que tal vez no alcanzó a poseer el Ramírez de la realidad, y es



amigo de un cura, Bernardo (mismo nombre del sacerdote de *Viaje al interior de una gota de sangre*), que presenta evidentes coincidencias con la figura mítica del cura-guerrillero Camilo Torres (en el centro, además, de las primeras páginas de *Nacimiento y caída de la prensa roja*): un «sacerdote extranjero [...] que había estudiado en Lovaina donde se graduó de sociólogo con una tesis sobre la Teología de la Liberación» (Ferreira, 2015, p. 261). No se asoma aquí la figura real de la esposa, Gabriela Rueda, siendo la figura de una hermana, Luisa, el perno del mundo afectivo del culto periodista de la novela: «único ser que me amaba en el mundo» (Ferreira, 2015, p. 38), la muchacha perderá la vida en el atentado que se ejecuta contra su apartamento, «a la vez hogar y sede del periódico semanario» (Ferreira, 2015, p. 36), empujando hacia el exilio los incómodos luchadores.

El tercer eje narrativo coincide, pues, con una zona más opaca, menos desarrollada, de la encuesta periodística, la que se refiere, con las palabras del reportero de *Nacimiento*, al episodio de la «asonada que llevaron a cabo dos mil campesinos y obreros para tomarse un terreno baldío y construirle un barrio popular» (Ferreira, 2010a). El 23 de octubre de 1971, un reportaje del *Trópico* había relatado «los pormenores de un concejo verbal de guerra» que concluyó en el encarcelamiento tanto de los líderes de la rebelión como del director del periódico, responsable de haber dado seguimiento al caso simpatizando con la causa de los destechados, registrando en sus páginas, «con su facilidad por la hipérbole gratuita y el epíteto fácil» (Ferreira, 2010a), numerosos extractos del proceso, ejemplificados con generosas citas textuales por el propio Ferreira. Apenas mencionada en el reportaje, entonces, la líder histórica de aquel abortado movimiento, Ana Larrota, es en cambio protagonista en la novela como presidenta del Sindicato de Oficios Varios del movimiento insurgente —«la rebelión de los oficios inútiles» que da nombre a la obra—, el cual tiene entre sus objetivos principales la ocupación y el apoderamiento de una tierras baldías en la localidad de la Cordillera de los Cobardes. Y es esta, según ha aclarado el autor, la línea narrativa central de *Rebelión*, la más importante y la que cronológicamente había guiado como la matriz originaria al proceso compositivo de la novela, cuyo espacio ficcional se habría poblado después de las demás figuras afloradas en el ejercicio investigativo.

De los dominios reales de la encuesta, de unas investigaciones suyas «sobre la toma de tierras de la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos» acaecidas en los años setenta (Mantilla, 2016), procede también, en efecto, como explica Ferreira, la figura del «terrateniente» Simón Alemán, que protagoniza —en otra polaridad del conflictivo



universo sociológico de la ficción— la tercera historia de *Rebelión*. Alemán se presenta como un empresario arruinado y alcohólico, que ha dilapidado la importante fortuna de la familia de latifundistas a la que pertenece, y que asiste con inerte desesperación al embargo hipotecario que ha caído sobre unos territorios de su lauto feudo: se trata claramente de los mismos territorios baldíos que reivindican para sí Larrota y sus seguidores, usurpados muchos años atrás a los habitantes autóctonos de la región por los Alemán, arrastrados a estos lugares «por la seducción del cacao, del café y de las quinas, ansiosos de arrancarle a la tierra fama, dinero y honores» (Ferreira, 2015, p. 205). La historia de aquella usurpación, el sonoro por más que común caso de concentración de la tierra en Colombia, son reconstruidos con abundancia de documentos por el *dossier* de *La Gallina Política*, que cuesta el exilio a Borja y a Orozco.

En el delgado y disolvente desenlace del entramado narrativo, entonces, Larrota morirá en la cárcel a mano de una interna corrompida por agentes del estado, quedando el grupo de los insurgentes dispersos y sin cabeza. Los dos reporteros, a raíz de las persecuciones padecidas, obligados al exilio, ingresarán en las filas de un grupo guerrillero que les brinda solidaridad moral y apoyo. Alemán, acosado por el espectro de la bancarrota, obnubilado por el alcohol, se deja arrastrar, más por inercia que por convicción ideológica, en la iniciativa del grupo de autodefensa de la “Sociedad de Hierro”, que le promete liberar del embargo la casa de familia en cambio de su participación como líder en la desocupación forzosa de las tierras ocupadas por los invasores: sobre estas tierras —que se ha descubierto «una fortuna inconmensurable», «la mina de carbón más grande del país» (Ferreira, 2015, p. 280)— se esparcirá un «infierno de fuego» de tintes apocalípticas en las páginas finales, entre las menos logradas del libro, que fuerzan el desenlace en un didascálico y un tanto obvio simbolismo.

Pero dejamos el descubrimiento de la trama, la aclaración de los pliegues narrativos, continuamente rotos en su dimensión secuencial por las caprichosas distorsiones temporales de la narrativa de Ferreira, a la curiosidad de los lectores, volviendo a orientar la atención sobre algunos cruciales aspectos del estatuto genérico, del proceso compositivo de la obra, y de su diseño conceptual. Se trata de una obra que, como se estaba analizando, esconde en su declarada entidad ficcional una especie literaria singularmente híbrida, que la hace entroncar en una heterogénea tradición de obras ficcionales vinculadas con el trabajo periodístico y cercanas al estatuto de la escritura testimonial.



No es esta la sede oportuna para profundizar en aquellas posibles genealogías, en las que se podría virtualmente espaciar desde las obras fundacionales de Truman Capote (*A sangre fría*) y Rodolfo Walsh (*Operación masacre*), o del cubano Barnet, teorizador de la ambigua categoría de la “novela-testimonio”, hasta, para acercarnos a las latitudes colombianas, las de García Márquez (*Relato de un naufrago*, *Noticia de un secuestro*), de Alfredo Molano y Arturo Alape, de Daniel Caicedo, Germán Castro Caicedo y Fernando Soto Aparicio. En su belicoso intento de “descentralización” del sujeto letrado y de construcción de una «historiografía popularizada» (Volek, 2000), el discurso testimonial, en la grande y a menudo deslumbrante variedad de formas y tipologías en que logró manifestarse en los años⁶, supo aventajarse también de un arsenal teórico que procedía del desarrollo de “disciplinas” heterodoxas como la historia oral, y de nuevas y afortunadas formas narrativas como las de “nuevo periodismo”, que Rodríguez-Luis describe como «la consecuencia, a la larga, de la evolución del reportaje periodístico ante la competencia» de los nuevos medios de comunicación (Rodríguez-Luis, 1997, p. 19).

Es seguramente dentro la progenie de textos brotados de la imbricación con el lenguaje periodístico que debería situarse la experiencia de *Rebelión*, que cuajaría, al lado de *Operación masacre* (1957) de Rodolfo Walsh y de *In Cold Blood* (1966) de Truman Capote, o de *The Executioner's Song* (1979) de Norman Mailer, en la categoría del “reportaje novelado”; en general en aquel ámbito de novelas testimoniales o documentales que, en la estela de Barnet, se construyen como una ficcionalización de hechos verdaderos, que maquillan o ya disfrazan sucesos verídicos en los mantos de la ficción como si de eventos inventados se tratara⁷.

6. Heterogeneidad que ha contribuido ciertamente a complicar la caracterización de su impura categoría, de su ambiguo estatuto epistemológico, en vilo siempre entre la realidad y la ficción, entre la veracidad del documento y la invención creativa de la *poiesis* literaria. En algunas de sus más canónicas experiencias, el testimonio nace de la colaboración de un testigo oral, normalmente proveniente de una categoría marginal, “desposeída”, y un “mediador”, generalmente un escritor profesional, que garantiza la composición y la objetivación editorial del documento recibido. Los distintos niveles de elaboración formal e intervención estilística por parte del mediador-escritor sobre el testimonio o el documento originario configuran el amplio espectro expresivo de un género que espacia de formas particularmente “verídicas” a más audaces trasfiguraciones literarias, hasta alcanzar la categoría de la llamada novela-testimonio (según la conocida propuesta terminológica de Miguel Barnet), novela testimonial o *non-fiction-novel*, cuyos fundamentales prototipos fueron, al sur y al norte del continente americano, *Operación masacre* (1957) de Rodolfo Walsh e *In Cold Blood* (1966) de Truman Capote.

7. A pesar de estar basadas, como las otras de categorías más puras del clásico género testimonial, sobre hechos verídicos, las obras de este grupo se organizan en «una estructura novelística independiente de su origen documental» (Rodríguez-Luis, 1997, p. 75). Se apoyan efectivamente en pruebas, orales —entrevistas grabadas— y escritas —«documentos legales y privados» (Rodríguez-Luis, 1997, p. 75)—, pero se alejan mucho del nivel del reportaje periodístico por



Pero la novela de Ferreira, con su estilo metafórico, por su explícita decisión de despojar los eventos narrados de «adjetivos políticos», así como de claras «coordenadas de la época», resiste a intentos de clasificación de este tipo. Se trata, desde luego, de una novela que, desde el paratexto de la edición de Alfaguara y durante todo el curso de la narración, no hace nada para presentarse como algo distinto de una novela, escondiendo cuidadosamente todos los elementos verídicos y los personajes de la historia real bajo nombres ficticios: Ramírez disfrazado en Borja, *El Trópico* sustituido por *La Gallina Política*, Camilo Torres aludido o simbolizado por el anónimo cura Bernardo. Solo al final, llegados a un espacio ya extradiegético del libro, tropezamos en una dedicatoria que tributa el texto a la «memoria de Jaime Ramírez y de Ana Larrota», explicitando así el nombre del periodista santadereano al lado de la líder campesina, sobre cuyas entidades, ficticias o reales, se esparce una nube de ambigüedad. La misma dedicatoria, desde luego, sin variar un punto o una coma, cierra el texto de *Nacimiento*, con una referencia intertextual que definitivamente emparenta ambos textos en una misma génesis compositiva.

Al mismo tiempo, si la novela oculta o cifra alusivamente los antecedentes verídicos de su narración, travestidos en entes ficcionales, es con ostentación, en cambio, que presenta una cuantiosa, en efecto sospechosa cantidad de materiales “documentales”: entrevistas y grabaciones de procesos, informes policiales, reportajes y fotografías. Insertado en la trama narrativa —a veces, pero no siempre, con las necesarias delimitaciones tipográficas—, dicho “aparato documental” entretiene una compleja relación intertextual con sus antecedentes escriturales, que contribuye así a problematizar —mediante recurrentes proyecciones metanarrativas también— el sutil juego entre historia y ficción instaurado por la obra, desafiando la misma noción de escritura testimonial o de novela con ingredientes históricos. Precisamente el aprovechamiento del documento fingido, del documento apócrifo, se ha configurado como uno de los expedientes principales del arsenal narrativo que el género de la “nueva novela histórica” latinoamericana, también en sus frecuentes regresiones hacia los archivos fundacionales de las Crónicas de Indias, ha instituido para distorsionar y cuestionar las narraciones erigidas por las historiografías tradicionales.

buscar un efecto deliberadamente artístico. Se trata, según la intención de un maestro del género como Capote, de hacer que «el reportaje resulte tan ameno como la ficción así como convertirlo en un producto estrictamente literario, la *nonfiction novels*», escribe Rodríguez-Luis (1997, p. 76).



Ya en el íncipit de la novela, la frase «esta historia comienza con» —leitmotiv narrativo que se repetirá a lo largo de la obra entera— arroja un largo listado de acontecimientos violentos y escalofriantes escenas de torturas, que se apoya prevalentemente en el lenguaje burocrático, desprolijo y meramente denotativo de un informe, de un expediente policial, aunque condensándolo en una prosa magmática y compacta, que no conoce el descanso del punto durante toda la extensión del capítulo. El lector reconocerá posteriormente en aquel hipnótico catálogo de humillaciones físicas y psicológicas «el dossier de los torturados» publicado por la *Gallina Política*. Pero solo quien ha tenido la oportunidad de leer *Nacimiento y caída de la prensa roja* reconocerá, transfiguradas en el flujo imaginativo, «las denuncias hechas por presos políticos en cárceles del Estado a una comisión del senado» que *El Trópico* publicó en su «último intento de hacer un trabajo periodístico y testimonial»⁸. También de los documentos de *El Trópico*, no es posible definir con que grado de fidelidad textual procede el primer fragmento de “Sublevados”, consistente en la cita directa, evidenciada en cursiva, de un largo trozo de la sentencia judicial emitida por el consejo de guerra, que condena Ana Larrota a la proscripción. En “Dialéctica de las pistolas”, se diseminan, por un lado, trozos del manifiesto —intitulado “La legítima defensa de los hijos colombianos”— de la Sociedad de Hierro, y discurren, por el otro, las escenas del proceso a Ana Larrota como una transcripción fiel de una cinta de un magnetófono.

“Antes de ser engendrados los montes” se desarrolla como la entrevista concedida por Alemán a *La Gallina Política*, encuentro que permite a su reportero juntar la documentación —constituida por un voluminoso cartapacio familiar— que atestigua la usurpación territorial de los territorios de la Cordillera de los Cobardes. El caso se volverá el blanco del reportaje que llevará a la palestra *La Gallina Política*, y a la picota pública y la persecución terrorista, como se ha visto, su director.

En “Del anonimato al desprestigio”, la voz de Borja arrastra en el curso torrencial de su prosa —que roza, sin perder nunca la lucidez, el monólogo interior— trozos, pedazos, fragmentos del reportaje,

8. «Resultó que la mayoría de presos eran víctimas de una redada colectiva llevada a cabo por el ejército para dismantelar a los miembros de las redes urbanas y a milicianos del ELN. Los testimonios grabados de viva voz en las cárceles fueron publicados parcialmente por *Vanguardia Liberal* y *El Espectador* en agosto de 1972, pero fue *El Trópico* el que reprodujo las más escalofriantes, que fueron ratificados luego ante la comisión del senado. Aun hoy las torturas que aplicaron los militares en el Batallón Ricaurte, el DAS y el B-2 a los presos políticos siguen produciendo náuseas» (Ferreira, 2010a).



construido a su vez, como se ha visto, sobre sólidas pruebas documentales: «documentos, escrituras notariales, viejos recortes de prensa, lujo de detalles y a ocho columnas» enriquecen el «*dossier*» (Ferreira, 2015, p. 129), con una foto de Orozco en la portada ilustrando el duelo entre poderosos e insurgentes, y un título que inmortaliza la serena declaración de la líder Larrota que da el nombre al mismo libro de Ferreira: «esta es una rebelión de los oficios inútiles» (Ferreira, 2015, p. 133).

Desde luego, desde su aparición fenoménica hasta la novela de Ferreira, los “hechos”, las “verdades” de la historia, y los documentos que los sufragarían, han atravesado un largo viaje de la oralidad a la escritura —a través de distintos niveles de escritura—, y de la realidad a la ficción: la voz del perseguido político que padeció durante días la experiencia del calabozo, resonó en un aula de un tribunal, se depositó en las actas de los jueces forenses, estalló en el reportaje de *El Trópico* de Jaime Rodríguez, ha vuelto a la luz en *Nacimiento*, y arriba a los dominios de la novela transfigurada dentro de un coro sufrido de voces como una especie de simulacro de la memoria definitivamente escindido de la figura de la víctima real.

De fragmentos, residuos de la memoria, debe construirse también el «reportaje fotográfico» planeado por el colega Geovanni Orozco, que debe sustituir la frías, abstractas, estadísticas de las muertes, con las reminiscencias, los «despojos» aún calientes de la humanidad de las víctimas: «un museo no con sus cadáveres putrefactos sino con sus despojos, con sus objetos privados, secretos, con sus calzoncillos de la suerte que no llevaron, con sus camisas escotadas y agujereadas por los proyectiles, sus billeteras adornadas con fotos de sus esposas» (Ferreira, 2015, p. 35). Y propio a los discursos de Orozco el autor parece confiar la expresión de un escepticismo gnoseológico, que en la operación de la fotografía, capaz de captar del contexto circundante solo un «fragmento de verdad», ilustra las ambigüedades de los procesos de verificación de la realidad:

para él, la verdad oficial, si existía, se tambaleaba cambiando el contexto, sacando a un ser de un contexto y situándolo en uno nuevo, lo que modificaba su sentido, es decir que no había verdad objetiva sino formas subjetivas de ver, y pruebas, que es lo que se sabe de la verdad en un instante de tiempo, y una foto no es más que eso, compadre, la foto habla por lo que está antes y lo que está después [...] de un puente, un rastro, para llegar a establecer un fragmento de verdad (Ferreira, 2015, p. 33).



Diseminada en las pronuncias de sus personajes se halla a lo largo de *Rebelión* una línea reflexiva que puede ser reconducida al imponente debate que, a partir de un complejo ámbito de los estudios filosóficos, históricos, sociológicos, etc., ha atravesado la cultura latinoamericana de las últimas décadas, con particular vehemencia la colombiana, acerca de los conflictivos mecanismos de la memoria, sobre la posibilidad de reconstrucción de la verdad histórica y sobre los delicados papeles que en su producción y transmisión juegan las narrativas históricas y las narrativas ficcionales.

La relación entre los dos estatutos, acercados con discutible radicalidad en un indisoluble parentesco en la *Metahistory* de Hayden White, está en cuestión en el pasaje —de implícita función metanarrativa— en que Borja (que es Jaime Ramírez y puede ser también voz del Ferreira de la Pentalogía), en diálogo con la hermana —«pero si tú no escribes novelas, manito, escribes panfletos», le dice ella— esboza su visión de un arte literario de estilo panfletario, que eleve «libelo y diatriba» a «ficción dramática» (Ferreira, 2015, p. 41), logrando así desvirtuar las miradas censorias de los ignorantes políticos nacionales.

Los personajes de Ferreira, Borja en particular, descubren el «poder que tiene la palabra» (Ferreira, 2015, p. 215), comprueban en su propia piel que las guerras de una nación también son guerras de “palabras” y con “palabras” (Uribe de Hincapié & López Lopera, 2006). Hasta demasiado abiertamente, prolijamente, Ferreira les hace ilustrar una línea reflexiva reconducible entre otros a Foucault, según el cual «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» (Foucault, 1973, p. 11).

Pero, como oportunamente reflexiona un crítico, a la “desilusionada” percepción del lector contemporáneo la novela suena como un melancólico canto del cisne entonado sobre la ya decaída esperanza en la fuerza revolucionaria de la palabra, del «lenguaje como un revólver cargado» (Campo, 2016) por las consignas de la literatura comprometida de Camus o Neruda, de Vallejo o de Sartre, que campean como los oscurecidos faros literarios de los personajes de Borja y Orozco, y de su pensativo creador, Daniel Ferreira. Así también, las arquitecturas documentales levantadas por los periodistas en sus indómitas búsquedas de la “verdad” se desmoronan en amasijos de escombros frente a la evidencia del fracaso de unas vidas inmoladas para revoluciones perdidas desde el comienzo.



De ahí que, también en el nivel formal, Ferreira juegue a torcer y transfigurar las pesadas textualidades de aquellas «pruebas soportadas en documentos» (Ferreira, 2015, p. 215) en virtuosos procedimientos estilísticos. La relación, reproductiva o ya transfigurativa con el informe o con el expediente judicial conforma un campo heteroglósico, en el que la narración es empujada miméticamente, en momentos, hasta la escritura neutra de los lenguajes llanos (de grado cero) del documento, y es trascendida, en otros, en lenguajes de pleno carácter literario. Se tome como ejemplo el ya mencionado capítulo inicial, «el dossier de los torturados». Este se estructura en buena parte sobre el lenguaje neutro de un informe, aunque con la disociadora supresión de la puntuación —reemplazada por la obsesiva repetición de la fórmula «esta historia comienza con»—, que le imprime un curso torrencial y expuesto a la confusión lógica. En ciertos momentos, sin embargo, se produce una repentina dislocación en el grado de la focalización, que “traiciona” la postura estrictamente referencial del flujo diegético para introducir particulares que —en la soberanía de la mimesis— profundizan con un efecto disonante en la percepción subjetiva de los protagonistas. La descripción, en el íncipit, de las búsquedas del albañil Serafín Meneses Tovar por sus familiares, minuciosa y neutral en la reconstrucción de los acontecimientos como lo podría ser el texto de un testimonio se desenfoca repentinamente en la visualización de una imagen de sugestión mortuoria: cerca de la cueva en donde presumen hallarse el cuerpo del desaparecido se produce la aparición de «unas extrañas aves alígeras que parecen ciegas y emiten graznidos que hielan los huesos y a las cuales llaman desde entonces con el nombre de “guaras”, o “comemuertos”» (Ferreira, 2015, p. 9).

Lo mismo ocurre en “Antes de ser engendrados los montes”, coincidente con la entrevista de Alemán para la *La Gallina Política*: aquí las enunciaciones del entrevistador, delimitadas por los paréntesis redondos, limitadas en la mayoría de los casos a las puntuales preguntas que establecen las pautas de la narración del empresario o a escasas anotaciones acerca del contexto o de la aptitud del entrevistado (congruamente, pues, con el estatuto tradicional del género de la entrevista), se desengranan en algunos momentos hasta desbordar en el inteligente cierre, enfocado con una lenta disolvencia sobre la minuciosa y larga introspección de unos retratos fotográficos de la familia de terratenientes.

En la imposibilidad de ofrecer en esta ocasión una descripción detallada del complejo circuito comunicativo que caracteriza en este



sentido a la novela, me limitaré a presentar aquí solo algunos casos más, relativos por ejemplo al núcleo narrativo correspondiente a la historia de Larrota. Su figura aparece en “Sublevados”, anunciada al lector por el frío lenguaje burocrático del verbal judicial que la condena «por haber liderado la invasión de tierras baldías en cabeza de dos mil malhecheros» (Ferreira, 2015, p. 21), siguiendo en los fragmentos sucesivos la narración —desde la voz de un narrador extradiegético, impersonal y en tercera persona— de escenas relativas a distintos momentos de su lucha insurgente. Sin respetar la secuencia cronológica de los acontecimientos, se presentará después en “Molotov...”, otra vez en tercera persona y desde la perspectiva de un narrador omnisciente, a la figura de la líder encarcelada, incumbida por el asalto de su verdugo. Su voz se impone pues en el interrogatorio sostenido frente al Tribunal de Guerra, que conforma parte de “Dialéctica de las pistolas”, del cual el lector logra inferir datos sobre su aventura existencial, su bagaje cultural e ideológico y de la misión consignada a su batalla política. Y si en “Del anonimato al desprestigio” reaparece aplastada en la solemne figura pública que campea en la primera página de *La Gallina Política*, brota en cambio su palabra desde lo hondo de su subjetividad en el lírico flujo de conciencia de “El árbol que cuida tus huesos”, que se enteeje como una prosa poemática en torno a los escombros del cuerpo exhumado de su esposo, como unas concreciones de recuerdos dolorosos en torno a las cavidades y las escogencias fragmentarias de su esqueleto.

La narración se deshilvana, así, con un andamio elíptico, serpeando por los continuos vaivenes que segmentan la estructura temporal, entre el amasijo de testimonios y de escombros memoriales que yacen en los cimientos de la obra, seccionando y recomponiendo las facetas de los personajes y de los acontecimientos en los continuos deslizamientos de los grados de focalización, arrastrados desde la extrema objetividad del documento hasta la abrazante subjetividad del flujo de conciencia y del monólogo interior. En vilo entre la realidad y la ficción, sufragados por los frágiles hilos de una memoria que aguanta cargas demasiado pesadas de infamias, moldeados al calor del lenguaje esencialmente «mentiroso», y precisamente por eso liberador y desajenante de la literatura —para retomar a Vargas Llosa (2002)— se agitan en la obra de Ferreira unos personajes que son a la vez reales y abstractos, universales, personificaciones de una frustrada fuerza histórica, figuras “verdaderas”, extremadamente vivas, como los fantasmas, los testigos derrotados de un período de la historia colombiana que sigue aún inconclusa en sus secuelas de violencia.



Una historia que «comienza con» y no logra concluirse nunca, y ha esculpido con sus seculares carnicerías “naturalezas muertas” de cadáveres en las que la prosa despiadada de Ferreira vuelca y revuelca su pluma, escavando en un imaginario de fuerza monumental que, como dice su personaje, el fotógrafo Orozco, dice más de las rutilantes estadísticas:

la estadísticas son lápidas sobre la amnesia y el olvido, y el olvido es un crimen que le concierne a otro, una fotografía dice al observador aquí están seiscientos mil toneladas de cabezas cortadas, véanlas, ocho millones de litros de sangre, huélanlos, seis millones de libras de masa encefálica desperdiciada, admírenlas, aprendan en las fotos de Capa lo que es el hombre, lo que es la guerra (Ferreira, 2015, p. 35).

Acercándome ya a una conclusión, también para dar un ejemplo más de las numerosas trazas intertextuales de la literatura de Ferreira, quiero recordar un fragmento de un cuento que, remontándose al lejano inicio de las guerras colombianas, la guerra de los Mil Días, subyace en esta misma directriz estética, que fragua el signo apocalíptico de la guerra en un paisaje de mortuoria monumentalidad. Escrito, al parecer, en ocasión de un concurso literario realizado en 2010 sobre *Crónicas del siglo XX en Santander*, organizado por la Casa El Libro Total con motivo de la celebración del Bicentenario de la Independencia, el cuento lleva todavía el título de la novela que se publicará en La Habana un año después, *Viaje al interior de una gota de sangre*⁹. El relato sigue los últimos alucinados pasos del anónimo soldado fusilero Sul en un paisaje esculpido artísticamente por el cincel destructor de la guerra, resumido en el incipit en la ságoma inquietante de una «pirámide formidable de cabezas cortadas»: «es un monumento a la muerte junto a una cantera, un bosque de bambúes y un cruce de caminos» (Ferreira, 2010b, p. 4).

Como se deduce también de una nota explicativa que le sigue al cuento, la narración trae inspiración del campo de batalla de Palo-

9. Quizá no se esté haciendo cosa grata al autor recuperando estos materiales —ausentes en los archivos de su blog— de una edición publicada *on line* de la plataforma digital El Libro Total. Pero el cuento testimonia una vez más el interés del autor por el problema de las guerras nacionales —que remonta aquí hacia su dramático incipit en el umbral entre los dos siglos—, hacia experiencias específicas de la historia local de su región, y por el delicado tema de la memoria. He cometido por lo tanto el arbitrio de llevar a la luz algunos fragmentos de una narración tal vez abandonada al olvido, o quizás en evolución hacia más ambiciosas pruebas escriturales, ya que Ferreira ha anunciado para las próximas entregas de la Pentalogía una novela sobre la guerra de los Mil Días y una, diríase de matices apocalípticos, en donde se reunirían en una final conflagración todos los conflictos de la historia nacional.



negro, que en el mayo de 1900 dejó una cifra de muerte que oscila, según los distintos registros, entre los 2000 y los 5000 cadáveres. Aquel cargo de muertos se recompuso en 1901 en la localidad que se llamaría después Cerro de los Muertos en un «monumento levantado con los cráneos de los combatientes» (Ferreira, 2010b, p. 39), del cual se conservan ahora solo fotografías, ya que fue sucesivamente «borrado por las obras de ingeniería que dieron paso a la construcción del aeropuerto internacional de Bucaramanga» (Ferreira, 2010b, p. 36).

La operación realizada por el autor con las huellas de la memoria y las figuraciones fantasmagóricas de la historia es sutil. El osario de Palonegro, tumbado por el proceso de la modernización, se reconstruye en el espacio ficcional en una imagen plástica de sugestiva fuerza arquitectónica. La pirámide se levanta como monumento memorial, pirámide de cabezas cortadas y de palabras cortantes, a un acontecimiento histórico que «tiene el furor de ser la metáfora del siglo que nos avenía» (Ferreira, 2010b, p. 39). La palabra literaria reconstruye desde sus potentes herramientas visuales un monumento a la memoria de la guerra que estuvo y que ahora ya no está: ejemplificando así cabalmente su capacidad de hacer memoria, y al mismo tiempo, con la espectral virtualidad de sus imágenes, evidenciando la fragilidad de nuestros depósitos memoriales en el tiempo. Alrededor de aquel simulacro de horror, Ferreira hace deambular las siluetas de un anónimo soldado, Sul, devorado por la sed y acosado por la muerte, y de una enigmática muchacha: ella recoge una cabeza cortada que yace en la tierra agregándola al conjunto de las demás cabezas, como si quisiera velar por una superior armonía del monumento en cierne aún en el escenario de destrucción; luego le proporciona agua al fusilero Sul.

Sobre la cabeza del soldado ya está por caer infalible el machete despiadado de sus enemigos. Pero nosotros concluimos con la imagen esperanzadora de esta mujer, de esta Antígona, alegoría del principio femenino dispensador del agua, de la vida, de la paz, de la tutela piadosa de la memoria de los muertos. Una mujer hermana de aquella Latorre que en *Rebelión* entreteje grumos líricos de memoria en torno al esqueleto exhumado del esposo suicida, y de aquella Gabriela Rueda que en el surreal epílogo del reportaje de *Nacimiento* viajó en el autobús con los restos del cuerpo de su hombre —Jaime Ramírez, muerto con encima una divisa verde de la guerrilla— «en una caja de cartón», para ir a darle digna sepultura en el «osario familiar» del «cementerio municipal» (Ferreira, 2010a).



Referencias

- Abad Faciolince, H. (2008). Estética y narcotráfico. *Revista de Estudios Hispánicos*, 42 (3), pp. 513-518.
- AVN, Agencia Venezolana de Noticias (2012, 6 de febrero). Literatura y violencia, Daniel Ferreira, perfil. Tomado de: <http://labaladadelosbandolerosbaladies.blogspot.it/2012/02/literatura-y-violencia.html>.
- Aguilar Ariza, J. D. (2016, 17 de agosto). Rebelión de los oficios inútiles. *Semanario Voz*. Tomado de: <http://labaladadelosbandolerosbaladies.blogspot.it/2016/08/rebelion-de-los-oficios-inutiles-en.html>
- Álvarez Gardeazábal, G. (1971, marzo-abril). México y Colombia. Violencia y revolución en la novela. *Nuevo Mundo*, 57-58, pp. 77-82.
- Campo, O. D. (2016, 2 de octubre). Rebelión de los oficios inútiles. *Revista Literariedad*. Tomado de: <https://literariedad.co/2016/10/02/la-cochina-guerra/>
- Carpio, A. (2012). La violencia premiada: tres novelas colombianas recientes. Recuperado de: <http://ensayo.revistacoronica.com/2012/09/la-violencia-premiada-tres-novelas.html>
- Castaño Guzmán, A. (2015, 23 de octubre). Los conflictos por la tierra emergen en la literatura. Daniel Ferreira, escritor santandereano, presentó su novela 'Rebelión de los oficios inútiles'. *El Tiempo*, Bogotá. Tomado de: <http://m.eltiempo.com/entretenimiento/musica-y-libros/los-conflictos-por-la-tierra-emergen-en-la-literatura/16410700/1/home>
- Consuegra, J. (2015, 5 de marzo). La única obligación de un escritor es recordar más que los demás. Tomado de: <http://primiciadiario.com/archivo/2015/recordar-es-la-obligacion-de-un-escriptor/>
- DeLillo, D. R. (2014). *Submundo*. Barcelona: Seix Barral.
- Dorfman, A. (1970). *Imaginación y violencia en América*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Eco, U. (2011). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Debolsillo. Traducción de M. Pons Irazazábal.
- Escobar, A. (1997). Literatura y violencia en la línea de fuego. En *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana*, Bogotá: Universidad Central, pp. 97-153.
- Ferreira, D. (2010a). Nacimiento y caída de la prensa roja. *El Magazín on Line (El Espectador)*. Tomado de: <http://static.elespectador.com/archivos/2010/11/0b10f716ff5ea8aff63dc8223dae4e63.pdf>



- Ferreira, D. (2010b). *Viaje al interior de una gota de sangre*. Bucaramanga: Fundación El Libro Total y (Sic) Editorial. Tomado de: http://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=5194_-1_1_1_5194
- Ferreira, D. (2011a). *Balada de los bandoleros baladíes*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Ferreira, D. (2011b). *Viaje al interior de una gota de sangre*. La Habana: Instituto Cubano del Libro - Editorial Arte y Literatura.
- Ferreira, D. (2015). *Rebelión de los oficios inútiles*. Bogotá: Anagrama.
- Figuroa Sánchez, C. R. (2004, enero-diciembre). Gramática-violencia: Una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo. *Tabula Rasa*, 2, 2004, pp. 93-110.
- Forero Quintero, G. (2012). *La anomia en la novela de crímenes en Colombia*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Foucault, M. (1973). *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard.
- Franco, J. (2003). *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*. Barcelona: Debate.
- García Dussán, P. (2007). *Literatura thanática: búsqueda de una memoria común*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- García Márquez, G. (1991-1992). *Obra periodística. 3: De Europa y América, 1955-1960*, Madrid: Mondadori. Recopilación y prólogo de J. Gilard.
- Giraldo, L. M. (2008). *Migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana contemporánea*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Gómez de González, B. I. (2007). *Viajes, migraciones y desplazamientos. Ensayos de crítica cultural*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Holguín Jaramillo, C. (2015, agosto-septiembre). Impresentable e imprescindible. Daniel Ferreira, ganador del Premio Clarín. *Arcadia*, 119, pp. 48-49.
- Jaramillo Morales, A. (2006). *Nación y melancolía: narrativas de la violencia en Colombia (1995-2005)*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Mantilla, C. P (2016, 6 de mayo). Tinta insumisa. Entrevista con Daniel Ferreira. Tomado de: <http://periodico15unab.blogspot.it/2016/05/tinta-insumisa-un-pais-eternamente.html>
- Menton, S. (1978). *La novela colombiana, planeta y satélites*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Osorio, O. (2006, junio). Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva. *Poli-gramas*, 25, pp. 85-108.



- Restrepo, L. (1976, abril-septiembre). Niveles de realidad en la literatura de la “Violencia” en Colombia. *Ideología y Sociedad*, pp. 7-35.
- Rodríguez Idárraga, N. (2008). *Los vehículos de la memoria. Discursos morales durante la primera fase de la violencia (1946-1953)*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Rodríguez-Luis, J. (1997). *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana. Estudio taxonómico*. México: Fondo de Cultura Económico.
- Rueda, M. H. (2011). *La violencia y sus huellas*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Téllez, H. (1979). Literatura y testimonio. *Textos no recogidos en libro*. Bogotá: Editorial ABC.
- Terao, R. (2005). *La novelística de la violencia en América Latina. Entre ficción y testimonio*, Caracas: Universidad de los Andes.
- Troncoso, M. (1987). De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960. *Universitas Humanística*. 16 (28), pp. 29-37.
- Uribe de Hincapié, M. T., & López Lopera, M. L. (2006). *Las palabras de la guerra: metáforas, narraciones y lenguajes políticos. Un estudio sobre las memorias de las guerras civiles en Colombia*. Medellín: Carreta Editores.
- Vargas Llosa, M. (2002). *La verdad de las mentiras*. Madrid: Alfaguara.
- Volek, E. (2000). Testimonio y otras ficciones: a propósito de un género que quería ser profético. En *Literatura, historia, crítica*. Bogotá: Universidad Nacional.
- Zuluaga Ospina, A. (1967, diciembre). Notas sobre la novelística de la violencia en Colombia. *Cuadernos Hispanoamericanos*. 216, pp. 597-608.