



**Reindert Dhondt**  
Universiteit Utrecht  
r.dhondt@uu.nl

## ***Tierra quemada* de Óscar Collazos como alegoría del desplazamiento en Colombia**

### ***Tierra quemada* by Óscar Collazos as an Allegory of Displacement in Colombia**

#### **Resumen**

A través del retrato de una caravana interminable de desplazados internos, la novela *Tierra quemada* (2013) del escritor colombiano Óscar Collazos explora la interrelación de diferentes formas de violencia y su impacto devastador en las zonas periféricas de Colombia. El presente artículo propone una lectura alegórica de la novela al examinar cómo ésta representa la dificultad de cerrar el ciclo de las violencias y el impacto de un conflicto de baja intensidad sobre las víctimas del desplazamiento armado, sin caer en una perspectiva voyerista de la violencia ni en una visión maniquea del conflicto armado.

#### **Palabras claves**

*desplazamiento, Colombia, violencia, alegoría*

#### **Abstract**

Through the portrayal of never-ending march of a caravan of internally displaced persons (IDPs), the novel *Tierra quemada* (2013) by the Colombian author Óscar Collazos explores the interrelation between different forms of violence and their devastating impact on the peripheric outposts of Colombia. This article proposes an allegorical reading of the novel by examining how it represents the difficulty to break the cycle of violence and the impact of a low-intensity conflict on the IDPs, without presenting a voyeuristic perspective of the violence nor a Manichean vision of the armed conflict.

#### **Keywords**

*displacement, Colombia, violence, allegory.*

*Nuestra historia es la historia de un  
desplazamiento incesante,  
sólo a ratos interrumpido.*  
Alfredo Molano (14)

### **Introducción: la poética de Collazos**

La obra multifacética del escritor chocoano Óscar Collazos (1942, Bahía Solano – 2015, Bogotá) se caracteriza por un fuerte compromiso social y por estrategias literarias convencionalmente adscritas al realismo. Estos dos aspectos marcaron también la famosa polémica que sostuvo con Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa sobre el papel de los escritores en la sociedad en las páginas de la revista uruguaya *Marcha* entre 1969 y 1970.<sup>1</sup> En su libelo “La encrucijada del lenguaje” Collazos recriminó a los autores del boom un olvido e incluso un menosprecio por la realidad, además de rechazar el experimentalismo formal y expresivo de la nueva novela hispanoamericana. En ésta vio una imitación ciega de las innovaciones técnicas del modernismo euro-norteamericano que les impidió a los integrantes del boom indagar su propia realidad latinoamericana (*Literatura en la Revolución* 15). Inspirado por la teoría marxista-lukacsiana de la literatura, Collazos denunció “la mistificación del hecho creador, entendido como autonomía verbal” (10), mostrándose partidario de un arte contenidista y mimético. De este modo abogó por un regreso a una tendencia documental y naturalista de la novela hispanoamericana, contra la que Carlos Fuentes polemizó en su teorización de la nueva novela que salió el mismo año.<sup>2</sup>

Si bien es cierto que el panfleto de Collazos anticipó algunas tendencias del ‘posboom’ que eclosionaron a partir de los años 1970 (rechazo de una poética

<sup>1</sup> Collazos afirmó también que los discursos de Castro deberían tomarse como fuente de un tipo de literatura dentro de la revolución, acercándose peligrosamente al realismo socialista de la URSS. Esta polémica puede verse como un parteaguas entre el boom y la Revolución cubana que anticipó el caso Padilla. A este respecto, ver Kohut (37-39) y Rojas (113-119).

<sup>2</sup> El autor de *La nueva novela hispanoamericana*, a quien Collazos atribuyó un complejo de inferioridad (*Literatura en la Revolución* 32), veía en el realismo socialista una prolongación paradójica del realismo burgués y de sus procedimientos (Fuentes 17-19).

antirrealista, escritura más asequible, interés en los grupos subalternos e incorporación de elementos de la cultura popular, entre otras), su crítica contra un uso del lenguaje literario que está desconectado la realidad resulta problemática por su fe ilusoria en la transparencia del lenguaje y en la posibilidad de reproducir verazmente un referente extraliterario. En una entrevista que concedió al diario colombiano *El Tiempo* en 2013, Collazos aclaró que había renegado de la ortodoxia izquierdista que caracterizaba su postura como joven novelista. Reconoció el reduccionismo que implicó una concepción heteronomista de la literatura que había defendido en el inicio de su carrera, así como una visión ingenua del realismo que negaba toda literariedad: “[...] mis planteamientos eran en muchos sentidos tan apasionados como ingenuos, sobre todo al pedir coherencia entre el pensamiento político y los temas de la literatura, que yo encerraba en una concepción muy estrecha de la ‘realidad’” (s.p.). En la misma entrevista afirmó que su idea de la realidad estaba cerca de lo que Mario Vargas Llosa –su contrincante principal en la polémica– entendía por ella: “No hay una realidad sino muchas [...] Tengo unas relaciones muy estrechas con la realidad de Colombia, por ejemplo, pero no me interesa reproducirla, lo que es imposible, sino buscar en ella una expresión más esencial de la sociedad y de mi época, atravesadas por la imaginación y una irrenunciable perspectiva ética” (s.p.).

El presente artículo indaga la representación de la violencia en la decimoquinta y última novela de Collazos, titulada *Tierra quemada* (2013). Se trata de su novela más extensa que aborda el desplazamiento forzado y su incidencia en la población civil, sin caer en un realismo mimético o una suerte de arte reportaje.<sup>3</sup> En su reseña de la novela, el novelista y académico Pablo Montoya insiste en la supuesta superficialidad de la novela, que imputa a “[...] la poca profundidad de su

---

<sup>3</sup> El tema del desplazamiento no es nuevo en la obra de Collazos, pero antes de la publicación de *Tierra quemada* sus novelas se centran en migrantes transnacionales y no en desplazados internos, es decir personas expulsadas de sus hogares que buscan refugio en otra zona del país (ver Lienhard 15). Así, en *Las trampas del exilio* (1993) y *El exilio y la culpa* (2002) Collazos aborda el exilio político en la época de las guerras sucias. Según Luz Mary Giraldo, estos textos presentan una “conciencia histórica y lucha colectiva definida por la utopía” (89), frente a un acercamiento más individualista de la emigración por motivos económicos o existenciales en la obra de autores como Santiago Gamboa o Jorge Franco.

trama, la escasa complejidad de sus personajes, la monotonía de su intriga, la reiteración de sus atmósferas derruidas, la caricatura aviesa a que son reducidos todos los militares, las escenas triviales y trilladas propias para el formato telenovelesco [...]” (167). Montoya le reprocha a Collazos sobre todo la extensión de su libro de casi 400 páginas y se pregunta si no hubiera sido más acertado optar por un cuento breve en la estela de Borges. El rechazo de Montoya se origina en una lectura de la novela desde una concepción literaria de la que el propio Collazos se distanció, la de una literatura social y comprometida de corte realista que preconiza la trama y la concientización del lector mediante esquemas maniqueos. A continuación, nos proponemos leer la novela como un relato alegórico sobre el desplazamiento y el conflicto interno que se centra en la experiencia de las víctimas frente a diferentes tipos de violencia, lo cual problematizará la lectura de la novela como síntoma de una poética mimética y objetivista. Antes de analizar la novela, nos detendremos primero en el tema de la violencia en la obra de Collazos y en las dinámicas de violencia que provocan el desplazamiento forzado, que a su vez genera otras violencias.

### **Una literatura de la violencia**

Por más que se haya ampliado y complejizado su visión del realismo, el compromiso sociopolítico de Collazos permaneció inalterado a lo largo de su carrera, al igual que su visión de la escritura como un acto de liberación: “La creación literaria, aceptemos, es una especie de exorcismo de nuestros demonios interiores, de esas fijaciones y hechos monstruosos que nos persiguen.” (*Literatura en la Revolución* 35) Desde mediados de los años 1990, la violencia –tanto del crimen organizado como del conflicto armado interno– recorrió su obra novelística y periodística como un hilo conductor. En varios ensayos y columnas el autor chocoano dismanteló una concepción monolítica de la identidad colombiana y deconstruyó la idea de una comunidad nacional imaginada basada en la naturalización de la violencia. Según varios estudiosos, el conflicto interno y la omnipresencia de una violencia difusa han llevado a los colombianos a adoptar un

sentido de identidad nacional basada en una violencia fundacional y endémica, en ausencia de un relato colectivo inclusivo.<sup>4</sup> En la columna “¿Qué es la colombianidad?” Collazos deja claro que concibe la identidad como un constructo. Se muestra muy crítico con un discurso de identificación nacional que se sustenta en un relato de la violencia como rasgo constitutivo, como cuando la “astucia criminal” de Pablo Escobar se califica de “típicamente colombiana” (*Desplazados* 158), como si fuera representativa de la psicología nacional:

¿Somos un país violento?, se vienen preguntando desde las ciencias sociales. La existencia de tantos ‘violentólogos’ no basta para responder afirmativamente. Si se aceptara que somos un país violento, tendríamos que aceptar que el rasgo distintivo de nuestra conducta individual es la violencia y que son tantos los colombianos que la asumen que podría hablarse de una caracterización colectiva. Pero resulta que no hay estadísticas que lo prueben. ¿Cuántos colombianos se están dando bala? ¿50.000, 200.000? ¡Somos más de 40 millones! Casi tres millones de desplazados lo son, precisamente, por pacíficos. (*Desplazados* 155)

Varios estudiosos, de Juana Suárez (115) a Stacey Hunt (228-229), han sostenido que el conflicto interno y la cultura popular (en particular la narcoficción) han llevado a los colombianos adoptar un sentido de identidad nacional sustentado en una violencia presuntamente congénita, al que paradójicamente el campo de estudios conocido como la violentología contribuyó también. Es llamativo que la mayoría de los novelistas tienda a privilegiar formas espectaculares de violencia urbana a fin de cumplir las expectativas de un lectorado tanto nacional como global (Herrero-Olaizola), en detrimento de una tragedia humanitaria más discreta y

<sup>4</sup> Según el título de un conocido libro del historiador David Bushnell, Colombia es una “nación a pesar de sí misma” por falta de un relato aglutinador. A este respecto, ver la siguiente afirmación del filósofo Carlos Alberto Patiño Villa: “[...] la violencia constituye básicamente el relato de la vinculación nacional que ha llevado al establecimiento de nuevos elementos de identidad colectiva y a la ruptura con viejos modelos de identidad local y sectaria” (1114).

silenciosa, que corresponde a una lógica de una guerra irregular y de baja intensidad.<sup>5</sup>

El imperativo ideológico del Collazos polemista de los años 1960 se substituyó por una vocación ética en sus novelas que no sólo denuncian la violencia subjetiva, es decir la violencia más visible que socava la normalidad pacífica y que tiene un origen claramente identificable como en el caso de un homicidio, sino que también ponen al descubierto la violencia objetiva y sistémica, como la precariedad de los estratos más bajos y la corrupción. Así, la novela sicarésca *Morir con papá* (1997) enfrenta la brutalidad y los aspectos más sórdidos de los bajos fondos de Medellín, pero también ahonda en el tejido social degradado y los cambios culturales que afectaron a la sociedad colombiana como consecuencia de la ‘cultura traqueta’. Al mismo tiempo, la novelística de Collazos se hizo más dramática e imaginativa. En sus incursiones en el relato criminal opta por el realismo sucio y el melodrama: la novela negra *La modelo asesinada* (1999, publicada en España como *La muerte de Érika*) tematiza el voyerismo urbano, la corrupción y el feminicidio al resaltar la monstruosidad de los victimarios, mientras que *Señor Sombra* (2009) es un *roman à clef* sobre el paramilitarismo y los aspectos más turbios de la política nacional. Estas novelas forman parte de dos ciclos novelescos que Collazos escribió en los últimos quince años de su vida: la primera novela, con *Batallas en el Monte de Venus* (2003), hace parte de un “díptico sobre el matrimonio de la belleza con la riqueza fácil” (Collazos citado en el paratexto de *Señor Sombra*) y sobre la indiferencia social frente a la narcoviencia, mientras que la segunda forma parte de un tríptico sobre el impacto del conflicto interno en Colombia. A este tríptico también pertenecen *Tierra quemada* y *Rencor* (2006). Esta última es una ficcionalización de diferentes testimonios sobre el difícil reasentamiento de desplazados internos en un entorno urbano, que Collazos recopiló en *Desplazados del futuro* (2003). Tanto *Tierra quemada* como *Rencor* narran las vivencias de personajes femeninos, pero se distancian de la mirada voyerista y de la erotización

---

<sup>5</sup> Asimismo, tradicionalmente los estudios sobre las representaciones culturales de la violencia en América Latina han privilegiado la violencia del Estado o la narcoviencia en escenarios urbanos sobre conflictos crónicos como el que aflige a las zonas rurales de Colombia desde hace décadas.

del cuerpo/cadáver femenino en novelas como *La modelo asesinada*.<sup>6</sup> Esta última novela se caracteriza, de acuerdo con Glen S. Close, por varias escenas que estilizan la violencia y que perpetúan fantasías de una violencia erótica, sin generar ningún desasosiego empático (LaCapra 78), ni tampoco un sentimiento de culpabilidad en el lector-voyeur implícito. De este modo, la novela no tiene en cuenta las consecuencias éticas, banaliza una actitud misógina y termina por revictimizar a la mujer. *Tierra quemada*, al igual que *Rencor*, también tematiza la violencia de género, pero lo hace desde una perspectiva que reconoce la agencia de las mujeres. La novela se centra tanto en la violencia subjetiva como en la objetiva, pero evita la trampa de cosificar a las víctimas o de convertir los perpetradores en monstruos inescrupulosos o psicópatas en una lógica binaria que es moralmente confortadora y que se sustenta en el melodrama y la caricatura que Montoya le recrimina precisamente a Collazos.

### La violencia del desplazamiento

*Tierra quemada* se redactó y se publicó durante un período caracterizado por “la persistencia del desplazamiento en escenarios de búsqueda de la paz (2005-2014), según la periodización sobre el desplazamiento forzado interno que estableció el Centro Nacional de Memoria Histórica en su informe *Una nación desplazada* (102). Al inicio de este período el gobierno de Álvaro Uribe empezó a usar el término ‘posconflicto’, particularmente a raíz de la desmovilización de la organización paramilitar ultraderechista de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) en el 2006, lo cual contribuyó a su vez a invisibilizar la continuación de una parte de la guerra y el éxodo forzado en aquellos años. Como consecuencia del conflicto interno, ostenta el doloroso título de país con el mayor número de

---

<sup>6</sup> Sobre la dimensión ‘necropornográfica’ de la novela, ver el siguiente comentario de Glen S. Close: “*La modelo asesinada* vigorously re-inscribes the misogynistic and pornographic tendencies so prominent in the tradition of hard-boiled narrative. The novel’s title and central incident announce the sexual politics of a narrative in which an implicitly male reader is enticed with images of punishing violence inflicted on a desirable but unattainable or dangerous female body, and in which the fantasy of violent vengeance exacted by a righteous male hero only flimsily conceals the narrative’s exploitation, and the reader’s anticipated enjoyment, of images of sexualized violence” (67).

desplazados internos del mundo.<sup>7</sup> No obstante, la tragedia humanitaria recibe poca atención y cobertura en Colombia: investigadores sociales invocan una indiferencia social para explicar que el desplazamiento no es visto como un trauma nacional (Oslender). Tanto el mundo político como los medios de comunicación convierten el fenómeno en algo abstracto a través de estadísticas que superan nuestro entendimiento y despersonalizan la tragedia. En este sentido no es casual que la Comisión Europea incluyera el desplazamiento interno en Colombia en una lista de crisis olvidadas (ECHO), ya que tanto la ayuda humanitaria como la investigación científica priorizaron durante mucho tiempo la categoría de los refugiados transnacionales.

*Tierra quemada* da voz a una categoría de víctimas en la que el despojo y el desarraigo han tenido un impacto cuantitativamente desproporcionado: mujeres y niñas afrocolombianas de origen campesino. Más allá del protagonismo que les confiere a los personajes femeninos, Collazos adopta una perspectiva de género al centrarse no sólo en el maltrato físico y sexual, sino también en las alteraciones en las relaciones intrafamiliares y en los roles desempeñados por ambos sexos suscitadas por la migración forzada. En “Victims and Survivors of War in Colombia”, la antropóloga Donny Meertens se centra en los efectos del conflicto armado diferenciados por género. Se detiene ante todo en representaciones simbólicas de masculinidad y feminidad en actos de violencia política y en las distintas trayectorias de hombres y mujeres como víctimas indirectas o sobrevivientes del desplazamiento forzado. Meertens traza una evolución de una confrontación casi exclusivamente entre hombres en el siglo XIX, pasando por una instrumentalización de la violencia física dirigida sistemáticamente contra mujeres como representantes del honor colectivo de la comunidad, a partir de la época conocida como “la Violencia” a mediados del siglo XX y por último, a partir de los años 1980, a un conflicto menos ideológico o político en el que el ataque contra la maternidad dejó de ser una práctica de guerra sistemática. A raíz de esta dinámica,

---

<sup>7</sup> En la actualidad Colombia detenta el triste récord de contar con la población desplazada más grande del mundo, con más de 7,5 millones de desplazados internos desde el año 1985 (ECHO).



el conflicto se centró más en intereses económicos y territoriales, descartando la identidad política o de género de los adversarios. No obstante, el trauma, la pérdida de sus medios de subsistencia y el desarraigo social de las víctimas no sólo implican una pérdida de su identidad como individuo y ciudadano, sino que también conducen a una redefinición de las identidades de género.

Si bien numerosos estudios optan por desenredar las madejas de las violencias, siguiendo la tripartición que propone Slavoj Žižek (violencia subjetiva, sistémica y simbólica; 1-3) o el triángulo de Johan Galtung (violencia directa, cultural y estructural; 294), nos parece más fructífero reconocer el carácter ‘idealtípico’ de estas categorizaciones y, siguiendo a Philippe Bourgois (428), abordar la violencia como un continuo. Este acercamiento nos parece más adecuado por dos razones: en primer lugar, la naturaleza de los conflictos armados ha cambiado radicalmente en las últimas décadas. Desde su recrudecimiento en los años 1990, el conflicto colombiano ha adoptado algunos de los rasgos de lo que lo que Mary Kaldor denominó las ‘nuevas guerras’, es decir conflictos de baja intensidad que se caracterizan por la proliferación de actores armados irregulares, el debilitamiento del poder estatal, el desmoronamiento de una agenda político-ideológica como fuerza motriz del conflicto, el aumento de intereses criminales, económicos y territoriales, y la propagación del miedo y la desconfianza como ingredientes básicos de la vida social diaria (6-10). Esta nueva configuración ha llevado a una privatización de la guerra (ya que se introducen nuevos actores que están más movidos por motivos económico-financieros que políticos) y a una prolongación indefinida del conflicto bélico. Éste no se libra mediante batallas como en el caso de las guerras clásicas, sino que se eterniza a través de prácticas violentas que se dirigen contra la población civil, como tácticas contrainsurgentes y operaciones de limpieza social o étnica. Por consiguiente, la violencia deja de ser un fenómeno explosivo e instantáneo. Más bien, la temporalidad de la violencia se diluye por la extensión y la recurrencia del conflicto en tanto proceso de desgaste que muchas veces se zanja con una victoria pírrica. En la novela de Collazos, la

violencia como fenómeno extensivo confluye además con otra violencia conocida en la ecocrítica como ‘violencia lenta’ del daño medioambiental.<sup>8</sup>

En segundo lugar, la adopción del punto de vista de las víctimas incita a repensar la violencia y sus repercusiones como un *continuum* o una escala gradual, que Bourgois (428) compara con el concepto de ‘zona gris’ del sobreviviente del holocausto Primo Levi (*I sommersi e i salvati*, 1986) porque las líneas divisorias (entre violencia criminal y estatal, entre espectadores y perpetradores, etcétera) se difuminan. En este acercamiento, las distintas formas de violencia (sean directas o indirectas, visibles o invisibles, inhabituales o cotidianas, político-militares o sexuales) se imbrican y se intensifican mediante una serie de complicidades. Según el sociólogo Daniel Pécaut, son precisamente este desdibujamiento de la línea de división ‘amigo-enemigo’ y la imposibilidad de atribuir la violencia a identidades predefinidas dentro de una lógica antagónica los elementos que contribuyen al carácter prosaico de la violencia en Colombia. En cuanto a los desplazados internos, Pécaut resalta un triple proceso de victimización como efecto del terror diario que induce progresivamente efectos de fragilización de los referentes temporales (*destemporalización*), lleva a una dramática transformación del sentido de lugar (*desterritorialización*) y obstaculiza la posibilidad de las víctimas de afirmarse (*desubjetivación*) (121), como ilustraremos más adelante. A nuestro modo de ver, la novela de Collazos alegoriza precisamente el triple proceso de desintegración que experimentan los personajes, el sinsentido de la guerra y el destino inseguro del país en general.

### Hacia una lectura alegórica

Al igual que *La multitud errante* (2001) de Laura Restrepo, *Tierra quemada* es una novela alegórica de factura realista escrita por un novelista que también ha

---

<sup>8</sup> Al conflicto de baja intensidad, que se ha prolongado por más de seis décadas, la novela suma la violencia ‘lenta’, que Rob Nixon define como: “a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all” (2). La imbricación de la erosión natural y la erosión social apunta hacia la necesidad de adoptar una perspectiva de larga duración (*longue durée*) que permite visibilizar este tipo de efectos devastadores y de promover una ‘ecología de los pobres’.

ejercido como periodista. La historia retrata las peripecias de una caravana de varios centenares de desplazados campesinos, mayoritariamente mujeres, que recorre una zona rural destruida. Los desplazados marchan a pie en un convoy supuestamente humanitario que está subdividido en grupos que no pueden comunicarse entre sí. Son guiados por helicópteros y escoltados por un contingente de 80 efectivos de un grupo paramilitar o ‘autodefensa’ llamado La Empresa. Desde el inicio de la novela, la marcha se parece a una carrera eliminatoria: muchos son eliminados con el transcurso de los días, por agotamiento o porque se transforman en blancos del terror arbitrario y la desaparición forzosa. El focalizador más asiduo de la historia es Elena, una maestra rural de facciones mestizas que viaja con su bebé y su prima adolescente, y que cae víctima de abuso sexual por parte de un comandante y un vigilante.

La historia está desprovista de coordenadas espacio-temporales reconocibles o detalles que produzcan ‘efecto de realidad’ en el sentido barthesiano, aunque se reestablece la referencialidad de manera oblicua, mediante la incorporación de múltiples referencias al conflicto interno que son fácilmente reconocibles para un lector colombiano. Así, por ejemplo, el texto alude a la masacre de Bojayá en la que más de cien personas fallecieron al interior de una iglesia bombardeada por las FARC-EP (55), al escándalo de las ejecuciones extrajudiciales conocido popularmente como ‘falsos positivos’ (215), a la imagen de los ríos, en particular el Magdalena, como ‘tumbas líquidas’ (cf. Uribe Alarcón “Liquid Tombs”) o como corrientes que arrastran cadáveres desenterrados por la naturaleza de los “cementorios escondidos en la selva” (201). La novela también pone al descubierto los estragos del extractivismo depredador, la securitización militar de los recursos mineros y los monocultivos agroindustriales (en particular, la explotación de la palma africana que va reemplazando el cultivo del banano). Estas referencias a determinadas políticas desarrollistas del medioambiente que literalmente ‘vacían el terreno’ de las comunidades también permiten identificar al país innombrado como Colombia. Sin embargo, la novela no presupone un lector

implícito que esté familiarizado con la historia de Colombia, ya que se puede leer como un relato universal y atemporal sobre el desplazamiento forzado.

La historia se centra en las ‘tierras de nadie’ que siguen siendo el epicentro de la violencia. Más que una alegoría nacional en el sentido de Fredric Jameson (69), *Tierra quemada* puede considerarse una alegoría del ‘revés de la nación’, un concepto con el que Margarita Serje remite a las zonas consideradas como remotas o periféricas en la que brilla el Estado por su ausencia.<sup>9</sup> En la novela de Collazos las tierras arrasadas funcionan como pantalla sobre la que se transfieren ideas de atraso y los miedos del centro, personificado en los cuadros de origen urbano de La Empresa, o como avecina uno de los pocos personajes ciudadanos, un periodista: “[...] un país de ciudades que podían seguir el curso regular de sus vidas sin sentirse afectadas por lo que sucedía en los campos, inabarcables extensiones de ruina animal, vegetal y mineral” (177). No obstante, la novela no tarda en problematizar esta separación entre el centro y la periferia al representar la ‘violencia del monte’ y la ‘violencia de la calle’ como interrelacionadas.

La alegoría (del griego *allegorein*, ‘hablar figuradamente’) se basa tradicionalmente en una relación entre un sentido inmediato dado por las imágenes evocadas y un significado abstracto. *Tierra quemada* cumple con varios rasgos de la alegoría como género o modo que Gerhard Kurz distingue en su estudio clásico<sup>10</sup>: los patronos narrativos dominantes de la lucha y del viaje (con o sin vigilante, rectilíneo o laberíntico), que frecuentemente simboliza el curso de la vida; la estructura episódica o paratáctica que sale a la superficie mediante repeticiones y simetrías; y los escenarios ajenos e imaginarios. El desfile de los desplazados

<sup>9</sup> Según Serje, el revés de la nación remite a “fronteras internas que están hoy en el ojo del huracán del intenso conflicto armado que vive el país. Se han convertido en los bajos fondos del espacio nacional, en su revés, en su negativo. Transformados en ‘vastas soledades’, sus paisajes y sus habitantes se han visto reducidos a pura representación” (17).

<sup>10</sup> Para Kurz, se trata de rasgos internos al texto que abren paso a una alegoresis, o sea incitan al lector a interpretar la historia de modo alegórico: “Dominanz einer Handlungsstruktur; narrative und deskriptive Muster der Reise, der Pilgerfahrt, der Suche, des Kampfes, des Traums, des Theaters; entlegene und befremdliche Orte; episodische, parataktische, losere Struktur der Narration (daher haben Allegorien Schwierigkeiten mit ihrem Ende) – loser, weil durch den Bezug auf den Praetext die einzelnen Elemente des Textes ein relatives Eigengewicht enthalten; mittlere, eher lakonische Stillage. Solche Merkmale zwingen den Leser zu einer mehr analytischen Einstellung auf den Text. Man muß, wie es oft heißt, ‘nachsinnen’” (162).

internos en la novela se asemeja a una lucha interminable de supervivencia en un entorno hostil y dantesco. Sin embargo, el patrono de la lucha en *Tierra quemada* no corresponde a la batalla clásica entre el Bien y el Mal, ejemplificada mediante la *psychomachia* entre el vicio y la virtud, sino que la novela alegoriza una guerra de desgaste en la que no hay bandos claros.

Entre los rasgos del género alegórico Kurz también menciona el estilo, que a su vez se relaciona con la interpretación de la alegoría como tropo. En la retórica clásica de Quintiliano la alegoría forma parte de la *elocutio*: “Allègorian facit continua metaphora” (*Institutio oratoria* IX, 2, 46). Frecuentemente la metáfora continuada se inserta en una isotopía o campo semántico más amplio que confiere cierta coherencia a la lectura (cf. Greimas). Así, la novela de Collazos está recorrida por la isotopía del círculo y del infierno, al igual que el poema alegórico *Divina Commedia* (1321) de Dante Alighieri. La novela pone de relieve el eterno retorno de la violencia, pero sin usar la ‘psicología del colombiano’ o una esencia nacional invariable como un marco explicativo. La monotonía del viaje y la homogeneidad del paisaje postapocalíptico hacen que los desplazados tengan la sensación de estar dando vueltas en círculos. Por mucho que se muevan, tienen la sensación de estar “encerrados en un perímetro sin salida” (39).

La novela nunca aclara si la caravana está compuesta de secuestrados o de desplazados. Es notable que el narrador trace un paralelo entre los desplazados y los rehenes que intentaron escapar de los campamentos de la guerrilla, pero que “corrían formando círculos en la selva” (159) por la imposibilidad de atravesar los anillos de seguridad. En las narrativas de secuestros la naturaleza también se codifica como un infierno verde y el cautiverio se presenta como un descenso a los infernos.<sup>11</sup> No sería descabellado afirmar que la travesía de los desplazados sin destino simboliza el círculo vicioso del conflicto: como el enemigo nunca aceptará estar derrotado, la ‘batalla final’ –que evoca el Armagedón entre el bien y el mal del *Apocalipsis* de San Juan de Patmos– a la que aluden los paramilitares no es sino una ilusión: no implica ningún triunfo, sino simplemente el inicio del siguiente

<sup>11</sup> A este respecto, ver el artículo de Ospina (2013).

conflicto bélico. Es llamativo que la novela misma no sea circular; más bien, ésta termina con un final abierto (aunque después de una hecatombe), que refleja formalmente la preocupación existencial y la incertidumbre en la que están inmersos los personajes desplazados. El lugar seguro del campamento humanitario al que los hombres de la Empresa prometieron conducirlos (“nuestro deber es sacarlos [a los desplazados] de este infierno” (12)), resulta ser un espejismo quimérico. En este sentido, la estructura no presenta una orientación teleológica como en el caso del apocalipsis bíblico, sino que predominan la entropía y la proliferación de sentidos.

De ahí que el periplo de los desplazados no parezca tener fin: “De tanto repetir la visión de los mismos paisajes y pasar frente a igual desolación, quizás perdieran la noción de espacio y estuvieran sintiendo lo que sienten quienes se mueven sin cesar en un círculo.” (177) Una y otra vez la guerra traza “un nuevo círculo infernal.” (200) Los recuerdos se hacen añicos por la imposibilidad de reconocer los lugares, lo cual induce paradójicamente una paramnesia conocida como *déjà vu* (o, mejor dicho, un *déjà visité*): “Había querido inventar sus recuerdos. [...] uno creía haber estado en el lugar que jamás había visitado” (49). En efecto, el paisaje es invariablemente desolador e inhóspito como consecuencia de la política de ‘tierra arrasada’ a la que refiere el título, pero también por la fuerza aniquiladora de la industria extractiva y las fumigaciones aéreas.

### **Una alegoría barroca poblada de fantasmas andantes**

La prominencia de la devastación del paisaje y las ruinas en la novela proporciona una clave interpretativa que se sitúa en la tradición del arte barroco alegórico como forma estética y como dispositivo filosófico. Según Walter Benjamin, “Las alegorías son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las cosas” (171). Es decir, las alegorías barrocas se parecen a ruinas porque contienen fragmentos de un pasado aparentemente ausente, pero que sobreviven dinámicamente en el presente. Para Benjamin, el *Trauerspiel* o drama barroco alemán se caracteriza por una serie de *topoi*, como la ruina y la calavera, que

permiten expresar la melancolía y pensar la fragmentariedad y la fugacidad de la vida.<sup>12</sup> Así, las alegorías barrocas son una especie de *memento mori* que recalcan la transitoriedad y que exponen el progreso histórico como una ilusión engañosa porque el devenir histórico está sometida a un irreversible proceso de degeneración y de putrefacción, como una naturaleza caída. Esta sensibilidad barroca permite pensar la persistencia fantasmal como una expresión de la melancolía o duelo irresuelto. Los espectros no son proyecciones psíquicas deshistorizadas, sino la forma en la que el pasado sobrevive dinámicamente en el presente. De la misma manera, en la novela de Collazos, son los residuos del mundo de los vivos y los fragmentos textuales (las citas intertextuales) los que abren el pasado hacia el presente.

El *incipit* de la novela –“Elena miró hacia atrás y no encontró más que bruma” (11)– nos presenta un típico paisaje brumoso que se codificó en el imaginario de la violencia en Colombia como un espacio espectral que anuncia apariciones fantasmales. Es significativa la insistencia de la niebla en esta escena de comienzo *in medias res*, no sólo por ser reminiscente de las topografías de violencia en la narrativa y el cine colombianos sobre el conflicto, de *Los ejércitos* (2006) de Evelio Rosero a *La sirga* (2012) de William Vega,<sup>13</sup> sino también porque se refiere a la ofuscación mental que experimenta el personaje principal. En la experiencia de Elena, el mundo entero se ha vuelto extraño e irreconocible por la experiencia imborrable de la pérdida y una violencia omnipresente y difusa. Una niebla densa y persistente le cubre su visión del pasado, pero también penetra en su horizonte de vida: el futuro le resulta tan aciago como inseguro. El desfile se parece a una “marcha espectral” (21) que se encuentra con ‘almas en pena’ durante el recorrido y mujeres que buscan desaparecidos para guardarles luto. Una de las

<sup>12</sup> Según el filósofo Willem van Reijen, Benjamin revaloriza la escritura alegórica para iluminar su entendimiento melancólico de la historia: “[...] this insight [of transitoriness or *vanitas*] leads to melancholy reflections, which view the ruin as the appropriate symbol for threatened happiness and the labyrinth as a metaphor for our earthly wanderings. The preferred artistic form for this melancholy experience is the allegory” (1).

<sup>13</sup> A este respecto, ver el artículo de Martínez (2015) sobre las topografías espectrales en el cine y la literatura colombianos recientes.

desplazadas se percata de unas mujeres viejas de una soledad insondable que parecen reaparecer en ranchos vecinos y de las que duda si están vivas: “[...] cuando creían haberlas perdido de vista, por un raro espejismo volvieron a verlas en la puerta de los últimos ranchos, como si se multiplicaran fantasmalmente de una puerta a la siguiente” (154). La dimensión espectral también se desprende de la visión de la “belleza agonizante” (20) de una mansión en medio de la sabana despoblada que guarda semejanza con un “castillo de fantasmas” (17), que evoca la tradición literaria del gótico sureño de autores como William Faulkner y Cormac McCarthy. Amenazados con el secuestro y una vacuna (extorsión) exorbitante, los propietarios de estas tierras antes prósperas tuvieron que exiliarse al extranjero, mientras que sus servidores fueron reclutados por la organización paramilitar. En la misma escena Collazos introduce un guiño intertextual al segundo volumen de su trilogía sobre el conflicto armado, sugiriendo de este modo la continuidad entre la violencia urbana y la violencia rural: “En los últimos diez años [la casona] se había convertido en morada de fantasmas después de ser usada como cuartel general de alias Señor Sombra, uno de los cabecillas más despiadados de La Empresa” (18). Sin embargo, el “castillo encantado de un cuento de hadas” también presenta un lado oscuro que Elena va rememorando, ya que fue un centro de tortura del Señor Sombra donde los prisioneros fueron degollados antes de ser arrojados a “la fosa común de los ríos” (20), que representa la desmemoria.

El clima de inseguridad y paranoia también afecta a la percepción de la naturaleza. Las frutas y los animales dejan de ser familiares e inocentes porque suponen un peligro constante, lo cual incrementa el carácter siniestro (en el sentido freudiano de *Unheimlich*) del entorno. No solo los campos parecen de repente inquietantes por temor a que hayan sido envenenados, sino que una bestia de tiro ordinaria – el medio de transporte por antonomasia en la selva – también produce un efecto de extrañamiento después del uso de un ‘burro-bomba’ como arma de guerra (133).<sup>14</sup> Al recurrir a procedimientos de desfamiliarización, Collazos hace

<sup>14</sup> Esta escena se inspira en el atentado que las FARC-EP perpetraron contra la estación de Policía de Chalán (Sucre) en el año 1996 mediante un burro cargado de dinamita.



hincapié en que la violencia se origina en lugares cotidianos, lo cual obliga a los personajes a estar siempre alertas.

Si al inicio de su calvario, los propios desplazados todavía se parecen a apariciones fantasmales, a “desechos humanos de la guerra” (20) que no saben nada de lo que ocurre en el mundo con excepción de ecos fantasmales de bombardeos que les quedan en los oídos como “un fastidioso registro de la memoria” (23), al final de la novela “el mundo de los vivos había desaparecido” (319) por completo. La novela pone al descubierto la ‘necropolítica’ (Mbembe 2019) detrás del desplazamiento: las fuerzas que gestionan la muerte de cuerpos ‘desechables’ o ‘matables’ dentro de un estado de excepción en el que la ley internacional queda suspendida. A veces los desplazados se topan en el camino con unos viejos que piden ayuda pero que son considerados como meros estorbos por el convoy; son reducidos al estado de ‘nuda vida’ (existencia biológica sin más), según la fórmula de Giorgio Agamben: son excluidos de la comunidad humana y pueden ser eliminados impunemente.<sup>15</sup> Los desplazados se dan cuenta de que la misión no consiste en salvar a la gente ya que los militares “van matando a los que estorban” (173), los “arreaban como ganado” (77), sacrifican a los inválidos “como bestias” (119) y nunca se vuelve a saber nada de los desplazados que son trasladados a otros grupos de la caravana. Asimismo, los guardianes recurren a un lenguaje médico para justificar la eliminación de ‘desechables’: eliminan a los inválidos como “medida profiláctica” (119), que uno de los desplazados define como “limpiar muchas veces lo que no está sucio” (199). Cuando circulan rumores de lepra, varios desplazados interiorizan este lenguaje axiomático para justificar las acciones de ‘limpieza social’ contra personas indefensas, ya que están “convencidos de que así se preserv[a] la salud de los demás” (120).

<sup>15</sup> Roland Anrup ha señalado que los desplazados internos en Colombia constituyen un caso paradigmático de la nuda vida: “Lo que el filósofo italiano Giorgio [sic] Agamben llama la *nuda vita* ha dejado en Colombia de ser una idea, para tomar cuerpo en esta ‘muchedumbre desnuda’, en este cuerpo vivo de millones de desterrados, mujeres y hombres, campesinos y trabajadores, que a causa de la violencia militar y paramilitar han perdido sus tierras y su terruño” (113).

La mirada de Elena ya anticipa su desaparición al ver a los refugiados como muertos en vida: “Si se miraba atrás, recordó Elena, como si se tratara de la imagen congelada de una fotografía, los ancianos parecían un mojón de desechos inmóviles en la vía. Una quieta aparición fantasmal” (25). De este modo, se establece una conexión entre los propios desplazados despojados de sus viviendas y los espectros que buscan una última morada. El retorno espectral del pasado, como algo no resuelto, también se ilustra mediante el fulgor que emana las fosas comunes (202), y se destaca en las numerosas referencias a personas que siguen buscando el cuerpo de sus parientes o que han enterrado a alguien sin posibilidad de marcar el lugar: “Las había [mujeres], dijo, que pasaban días y noches a la orilla de los ríos, esperando el milagro de *pescar* el cuerpo que buscaban” (311).

El *Trauerspiel* como obra teatral fúnebre juega con la teatralización de la muerte. Esta dramaturgia se hace patente en la puesta en escena de los efectos de la violencia y el terrorismo en la novela. Las descripciones gráficas de fosas comunes, camiones repletos de cadáveres y ejecuciones de infiltrados, sapos u otros sujetos ‘excedentes’, como por ejemplo los inválidos que son “sacrificados como bestias” (119), ilustran lo que Ileana Diéguez ha llamado el ‘necroteatro’ o el “despliegue escénico de un *necropoder* que decide soberanamente no sólo la muerte, sino los modos de sufrir y de reducir la condición humana” (79, cursivas en el original). Los grupos armados, tanto legales como ilegales, tienen como propósito eliminar los focos de resistencia, sea cual sea el método. En un tono neutro y distante, el narrador se centra en la crueldad extrema ejercida sobre los cuerpos mutilados o desmembrados, cuyos rostros son desfigurados. La *mise-en-scène* abyecta corresponde a una acción vindicativa (30-31) que evoca *Los desastres de la guerra* (1810-1820) de Francisco de Goya y que a veces implica un reordenamiento minucioso de los cadáveres antes de fotografiarlos (87), para dar constancia de la represalia. Sin embargo, las descripciones explícitas de la barbarie en la novela no llevan a un sensacionalismo del acto violento individualizado, sino que se centran en el impacto masivo sobre los cuerpos degradados que se encuentran en la vía: “montones de hombres ensangrentados, unos encima de otros, como un racimo de

heridos y cadáveres” (21). La escenografía barroca de la muerte en la tradición de las *vanitas* de un Juan de Valdés Leal, en combinación con el punto de vista de una víctima femenina y el tono distante del narrador, hacen que esta novela no tenga la postura voyerista o necrofilica de las novelas negras de Collazos. Más bien, las escenas testimonian la agonía de los que han padecido el terror.

### **La triple experiencia de las víctimas: destemporalización, desterritorialización y desubjetivación**

De acuerdo con Daniel Pécaut, la experiencia del desplazamiento acarrea “[...] una alteración de los referentes temporales, en la medida en que [...] implica una espera en la cual el desplazado no tiene ningún asidero” (129). El profundo trauma emocional que Elena arrastra se origina en las represalias de militares contra la comunidad de paz en la que tuvo que convivir con insurgentes a la fuerza. El ataque que causó la muerte de su pareja y de su madre se va narrando mediante una serie de analepsis externas que desorganizan la narración lineal.<sup>16</sup> Este suceso traumático se resiste a una comprensión cabal e inmediata, generando omisiones en la narración, pero vuelve a manifestarse de manera fantasmal y disruptiva cuando el personaje sufre otro acontecimiento límite: el narrador anónimo va alternando el ataque del pueblo natal de Elena –ahora un pueblo fantasma– con la violación que sufre por parte de Anselmo, uno de los comandantes del grupo paramilitar. Sin embargo, el personaje quiere testimoniar lo ocurrido y busca mantener vivo el recuerdo de la tragedia: “Tampoco tenía ganas de olvidarlas. Tenía que convivir con aquellas imágenes sin que le hicieran tanto daño. Cerró los ojos de su memoria” (86).

Si bien la irrupción de memorias involuntarias genera una anacronía, la organización temporal del mundo diegético está regida por la acronía, que transmite una ilusión de atemporalidad: a medida que va avanzando la caravana, los desplazados pierden la noción de tiempo, lo cual se ve reforzado por la narración

<sup>16</sup> Cf. “En realidad, estaba confundiendo tiempo y espacio. La explosión se había producido hacía muchísimas horas, hacía dos días y en otro lugar. Solo al cabo de un tiempo, lo sucedido en aquellos minutos de zozobra volvió a ser representado en su memoria” (79).

lenta y repetitiva de la novela. Es llamativo, a este respecto, el título de una película que Elena intenta descifrar frente a un cine desvencijado: *La odisea del espacio* (49), una obra que recurre a tomas prolongadas de escenarios sin vida sin preocuparse por el progreso narrativo. Por un lado, este ritmo de la narración se vincula con el tiempo más sosegado de la vida en el campo, como opuesto al tiempo urbano más agitado. Por otro lado, los fugitivos se sienten atrapados en una especie de bucle temporal –que simboliza “el círculo de la guerra” (177)– que se observa también en las vueltas que dan en la selva. La acronía de la novela apunta a una temporalidad mítica, según la cual “la misma violencia está allí ‘desde siempre’ y se reproduce sin fin” (Pécaut 131). Si bien la temporalidad se ‘descronologiza’, la experiencia del tiempo de los personajes mismos se intensifica por la falta de progreso de la trama, que aparenta la rutinización y la cronicidad de la guerra. En relación con eso, es elocuente el pasaje en el que los vigilantes hacen una requisita en la que quitan los relojes de pulsera a los desplazados antes de emprender la marcha (12-13), ya que el tiempo mecánico u objetivo como símbolo de la vida moderna es reemplazado por el tiempo psico-biológico o subjetivo que recalca la duración y la experiencia inmediata (que Pécaut denomina el “presentismo”, 177). Después de varios meses de zigzagueo sin destino, los ciclos menstruales de las mujeres terminan siendo la única medida del tiempo (205).

A la destemporalización corresponde también un proceso equivalente a nivel espacial, que Pécaut llama la desterritorialización. El des-plazamiento puede entenderse como un ‘no-emplazamiento’ en la sociedad, que se define por una falta de reconocimiento y visibilidad. En cambio, el concepto de desterritorialización que propone el autor apunta a la metamorfosis permanente de los grupos armados y a la fluctuación de las fronteras territoriales y simbólicas. Como consecuencia de esta territorialidad cambiante de la guerra, ya no quedan lugares seguros de refugio. La violencia fue en su origen espacial en el sentido de que el conflicto surgió en parte como una disputa por la tierra, pero la violencia también se proyecta sobre el espacio rural, creando geografías de terror que impiden la movilidad porque algunos terrenos se perciben como peligrosos (sobre esta dimensión mental de la

desterritorialización, ver arriba). Por la reorganización del espacio, se multiplican zonas ‘extraterritoriales’ donde el poder soberano del Estado está ausente. Según Pécaut, la desterritorialización también se traduce por una homogeneización del espacio: “[el] espacio se desmaterializa: cada uno de sus puntos es definido por su posición, real o virtual, en las redes a través de las cuales se ejercen las presiones de los grupos armados” (125). Pécaut retoma el concepto de ‘no lugar’ (*non lieu*) de Marc Augé, aunque no lo usa para referirse a los campamentos como lugares de tránsito, como era de esperar, sino para hacer referencia a “espacios que, privados de toda característica material, resultan de las interacciones entre redes de fuerza” (126). El no lugar se caracteriza, de acuerdo con el autor, por la ubicuidad (“cada uno sabe que está vigilado potencialmente por todos los grupos armados”; 126) y la desconfianza generalizada (“es imprudente [...] confiar en los vecinos y hasta en los miembros de la familia, que un día cualquiera pueden volverse informantes o tienen hijos en campos opuestos”; 127).

Como su integridad física y libertad se encuentran amenazadas, los campesinos en la novela inician una vida itinerante cuyo fin no pueden vislumbrar. Por consiguiente, la noción de ‘hogar’ se evapora. En la novela, las líneas de separación entre los territorios se vuelven móviles por los avances y repliegues de los grupos armados que a su vez determinan el derrotero de la caravana. Como consecuencia, el campo se convierte en un *locus horribilis* desértico y los suelos quedan erosionados e improductivos. Asimismo, el mapa imaginado de los personajes se vuelve borroso. Al mismo tiempo, los procesos de reterritorialización no implican necesariamente un retorno o reacomodo de los propios desarraigados, sino que resultan en la recuperación de los territorios por otras entidades. Es significativo que el único paisaje idílico y seguro que se evoca en la novela corresponda a las plantaciones prósperas custodiadas por ejércitos particulares. La vida encerrada entre muros con alambradas de estos *loci amoeni* privatizados y “vigilad[os] como fábricas de armas nucleares” (354), contrasta marcadamente con la tierra arrasada por la guerra. El archipiélago de “espléndidos campos sembrados de árboles frutales, legumbres y hortalizas” (190) presenta una clara similitud con

las ciudades porque se trata zonas prósperas y seguras. Unos de los pocos personajes de origen urbano en la novela, un periodista que se suma a la caravana y que había escrito en una de sus crónicas que ‘Ninguna Parte’ era el lugar al que se dirigían los refugiados, le predice a Elena un futuro distópico en el que las ciudades se volverán autárquicos y ya no necesitarán el campo: “Solo se podía entrar en las ciudades con salvoconductos especiales [...] Entre las ciudades y el campo se estaba creando un muro periférico y suburbial, un limbo” (351). El personaje del periodista presiente que en algún momento se detendrá el flujo de desplazados hacia los extramuros de las ciudades con el propósito de frenar el éxodo rural y confinar la guerra a las ‘tierras de nadie’, estos confines de la nación que se caracterizan por un salvajismo premoderno.

A los personajes desplazados de la novela les resulta imposible distinguir entre soldados de las fuerzas armadas, guerrilleros y civiles vestidos de uniformes camuflados: son presos del “círculo vicioso de la desconfianza” (174) y están impregnados de un temor y desasosiego permanentes. La mera complejidad del conflicto en el que los actores armados parecen intercambiables ya induce al recelo. Según la antropóloga María Victoria Uribe Alarcón, los campesinos atribuyen a los camuflados un “carácter espectral” por su identidad elusiva que produce “efectos identitarios fantasmagóricos” (118). En efecto, la novela de Collazos desdibuja constantemente las fronteras entre rebeldes, contrainsurgentes, grupos delincuentes y el Estado. Así, los guardianes no tardan en fusilar a aquellas personas cuya alteridad resulta sospechosa, de indígenas que no saben expresarse en español a desplazados que posiblemente tienen parientes entre los insurgentes. Los vigilantes recelan de posibles guerrilleros infiltrados en sus filas, mientras que los vigilados sienten temor de soplones e informantes que pertenecen a La Empresa. Esta multiplicidad también afecta a las posiciones de adyuvante y adversario en el esquema actancial de la historia, que se tornan inestables por las infiltraciones. Dicha ambigüedad, a la que contribuye en gran medida la focalización interna, se observa claramente en la doble posición de los sapos, que desempeñan el papel de amigo y enemigo en el seno de la caravana, pero que son eliminados por ser

traidores en cuanto dejen de ser útiles como aliados. La confusión se origina en esta indiferenciación, pero también en las noticias falsas y la rumorología, otro rasgo del terror que tematiza la novela. Así, la información aportada por los sapos tampoco es fidedigna porque éstos son animados a señalar a cualquier persona mediante un sistema perversa que les permite cobrar una recompensa por cada delación. De ahí que todos aparezcan como chivatos en potencia. Es decir, la enajenación a la que recurre Collazos no sólo se aplica al paisaje, sino también a los conocidos y vecinos que de repente se vuelven extraños y hostiles. A esta cacería en el seno de la caravana se suma una guerra de propaganda en la que los actores armados se valen de estrategias de enmascaramiento y desinformación mediante panfletos y grafiti que firman en nombre del otro bando (161-162). Desde la perspectiva de los paramilitares, los insurgentes se confunden con los campesinos. Los insurgentes que se esconden en la montaña para hostilizar al enemigo son tan escurridizos que son vistos como fantasmas evanescentes: “Desaparecían como por arte de magia” (156).

La desorientación no se limita al extravío espacial y temporal que sufren los refugiados, sino que también afecta al estatuto de los desplazados mismos y al de los bandos beligerantes. Los desplazados no saben si han sido rescatados como víctimas o si están presos, ni tampoco saben si son escoltados o si son usados como un escudo humano: “Tal vez no fueran ellos los fugitivos; podía pensarse que los fugitivos eran los ejércitos de La Empresa” (175). En esta guerra sin frente, las dinámicas de los enfrentamientos militares son cada vez más descentralizadas y aleatorias. La novela deja claro que la permeabilidad de las facciones se origina en el desvanecimiento de las lealtades: los combatientes se pasan al otro bando porque no están motivados por ideales identitarios o ideológicos. Así, una de las cabecillas de los paramilitares fue un antiguo comandante de una cuadrilla insurgente que desertó y se convirtió primero en informante antes de organizar “emboscadas a sus antiguos compañeros de causa. La destreza acumulada en un bando le sirvió para trabajar en el opuesto” (130). Es evidente que las adhesiones no son durables, sino que son instrumentalizadas; lo único que cuenta es la capacidad de causar daños

como una suerte de habilidad transferible. Al final nos enteramos de que a esta cabecilla no le beneficia la desmovilización, sino que se empeña en prolongar la guerra al infinito y mantener la cultura del terror, ya que está convencido de que un ejército privado es la mejor manera de protegerse de la venganza. Su propósito es “reclutar desocupados, combatientes de la Empresa y desertores de la insurgencia” (355) para proteger minas ilegales y cultivos de cocaína en el campo y vender vigilancia en el mercado de la seguridad de las ciudades. En este contexto posideológico, todos los combatientes se convierten en mercenarios que cobran extorsiones y luchan en guerras privatizadas, que corresponden a la lógica de las ‘nuevas guerras’ de Kaldor (ver arriba). A este respecto, no es fortuito que el escuadrón de contrainsurgentes se denomine ‘La Empresa’, porque su finalidad consiste en avivar la máquina de guerra y expoliar recursos para fines lucrativos, independientemente de quien sea su adversario: “Si desaparecen los bandidos, no desaparecerá el negocio de la guerra” (340).

Las adhesiones cambiantes provocan conjeturas que van y vienen de un extremo de la caravana a otro y también inciden en el vocabulario de los paramilitares que desmiente rotundamente el estado de guerra. Los desplazados y el narrador llaman a los guerrilleros ‘insurgentes’, mientras que los paramilitares prefieren el término de ‘bandidos’, colocándolos de este modo fuera del marco legal.<sup>17</sup> Del mismo modo, el estado de excepción permanente despoja a los detenidos de su estatuto jurídico: “[...] nadie carga con prisioneros de guerra. Los chulos hacen la última limpieza” (160). En este contexto no ha de sorprender que los actores armados terminen por destruirse unos a otros. El desconcierto llega a su punto álgido al final de la novela. Allí la frontera entre víctimas y victimarios se difumina cuando la caravana cae en una emboscada en una mina abandonada que simboliza el ecocidio. Varios helicópteros sin matrícula les tienden una trampa y las ráfagas de metralla no resultan ser un caso de fuego amigo, sino una masacre

---

<sup>17</sup> Como señala Roland Anrup (91), el término ‘bandido’ también se infiltró en la retórica oficial de las fuerzas armadas colombianas. Si bien el término remite a la conversión de ciertos grupos guerrilleros a la delincuencia organizada, también es un ejemplo claro de un lenguaje moralizante que construye otro cuadro interpretativo de la guerra.



planeada para deshacerse de testigos incómodos: un “círculo de bombas y plomo que en pocos segundos no distinguiría entre amigos o enemigos” (358). La operación humanitaria resulta ser una “caravana de exterminio” (366) que nunca llegará a una zona pacificada. Uno de los paramilitares advierte que este desenlace es la consecuencia última del camuflaje y el enmascaramiento: “Ahora todos somos enemigos de todos” (361). Al final, todos sobrevivientes, tanto los vigilantes como los vigilados, han perdido la noción de tiempo y de espacio y pertenecen a “un mismo bando” (322). Esta división entre víctimas y victimarios también se hace borrosa porque las víctimas se transforman en victimarios al alistarse voluntaria o forzosamente en las filas de uno de los bandos, como es el caso del capitán Anselmo o el primo de Elena. Cabe notar que la novela exhibe también el lado humano de los paramilitares, que muestran compasión o indulgencia o sienten asco al relatar lo que hicieron sus compañeros, dejando de este modo a la imaginación lo que pasó para los personajes y el lector.

La violencia no sólo rompe con las formas de vivir la temporalidad y de habitar el territorio, sino que también entraña un proceso de ‘desubjetivación’. Según Pécaut, la experiencia de la violencia puede “[...] engendrar una discontinuidad en [la] identidad narrativa y, más aún, cuestionar la posibilidad de inscribir el relato individual en un relato colectivo” (134). En la novela, la desazón se instaura en los desplazados a través de una serie de dispositivos de hipervigilancia. La amenaza constante en el terreno por medio de delatores se complementa mediante los helicópteros. Una aeronave silenciosa conocida como ‘avión fantasma’, que lleva a cabo misiones de búsqueda y destrucción, también contribuye a este efecto panóptico. Además, los guardianes graban por vídeo a los desplazados con la finalidad de detectar contradicciones en sus testimonios y registrar su distribución en grupos. De este modo, complementan su poder represivo discontinuo mediante un poder disciplinario permanente, incluso si los desplazados saben que existe la posibilidad de que la cámara sea “un simulacro para hacernos creer que eran [sic] vigilados” (212). Eso resulta en la sensación de estar trazando

un “recorrido vigilado de prisioneros en un centro carcelario” (262), como si toda la caravana fuera una gran prisión ambulante sin posibilidad de salida.

Según Pécaut, “La interiorización de la ley del silencio era casi generalizada. Los desplazados tenían siempre el mismo temor de contar, como si temieran estar siempre vigilados.” (Pécaut & Valencia Gutiérrez 252) En la novela, los guardianes tienen prohibido hablar con los “prisioneros” (280 y *passim*), mientras que los personajes desarraigados tergiversan su verdadera personalidad, niegan lazos de parentesco u ocultan a un bebé muerto al que se aferran, se hacen pasar por otra persona o simplemente silencian su pasado o retienen información que pueda ser perjudicial, lo cual se traduce por elipsis en la narración y en el mutismo de algunos de los personajes traumatizados. En estas circunstancias, los que se conocen evitan a todo trance la familiaridad: “No hablaban del pasado ni de sus muertos. Las conversaciones transcurrían en presente, el tiempo elegido para evitar cualquier imprudencia en la evocación del pasado” (217). La desobjetivación también se traduce por una falta de sinceridad y una personalidad escindida: Elena se presenta como soltera al comandante, mientras que cae la sospecha sobre el periodista de que es médico a pesar de que finge ser comerciante.<sup>18</sup> La novela presenta todo un abanico de dramaturgias individuales que podrán abordarse desde la microsociología de Erving Goffman: los desplazados llevan máscaras y recurren a sutiles tácticas de mistificación de su persona. Para que la gestión de impresiones sea exitosa, es importante mantenerse ‘en carácter’. El trastorno bipolar afectivo y los tics nerviosos que sufre la prima de Elena constituyen un peligro latente por falta de control expresiva. Mediante su *performance* en el escenario de la marcha, algunos personajes logran salvaguardar a otros en “en las bambalinas de la caravana” (364). Elena, a su vez, tiene una capacidad sorprendente para salir a flote:

---

<sup>18</sup> En la última parte de la novela se sugiere que el periodista es el narrador de la historia que hemos estado leyendo: “[...] me gustaría escribir un libro sobre un éxodo de miles y miles de personas que marchan hacia ninguna parte, conducidas por un ejército de civiles que se confunde con los ejércitos regulares, dirigidos a su vez desde un alto comando especial que ordena el rumbo de la guerra, cuyos miembros sin identidad mueren y son reemplazados en ciclos que se repiten por años” (305-306); “[...] una crónica sobre un éxodo hacia ninguna parte, con una historia de amor de fondo” (369).

es capaz de hacer frente a las numerosas atrocidades ‘ordinarias’ que presencia o experimenta, normalizándolas a modo de estrategia de supervivencia. De este modo, crea una protección psicológica ante la rutina diaria de acoso y abuso sexual, pero al mismo tiempo se da cuenta del peligro de su condición sumisa: “Me estoy acostumbrando y eso me asusta” (217). De modo parecido, varias mujeres tratan de ganar la confianza de los comandantes, ablandándoles la voluntad, lo cual les confiere una superioridad frente a los hombres crédulos: “[los hombres] son capaces de creer las declaraciones de amor de la mujer que están violando” (126). El ejemplo más elocuente de estrategias de simulación son dos actores de la *commedia dell’arte* que se disfrazan de ‘viejitos’ andrajosos a fin de pasar desapercibidos. Al final, resulta que sus nombres e identidades ‘verdaderos’ también fueron inventados.

Gradualmente la mayoría de los desplazados se entrega a la “rutina de la indiferencia” (183), que el narrador compara con “una muerte en vida” (347). Casi como estrategia de supervivencia, estas víctimas se vuelven inmunes a la violencia. Esta insensibilización parece la consecuencia lógica de un entorno en la que la violencia es omnipresente. Los indiferentes o “sonámbulos” son ajenos del dolor de los demás e intentan olvidar sus propias tragedias. El término también se convierte en insulto: “Sonámbulo era todo aquel que se mostraba incapaz de defender su integridad y la integridad de los demás, que diera repetidas muestras de servilismo y prefiriera callar a buscarse problemas” (70-71). Al tematizar esta condición de los desplazados que caminan estando aún dormidos, al llamar la atención sobre la rutinización de la violencia y al obligarnos a ponernos en la piel de las víctimas, Collazos también interroga nuestra indiferencia como lectores ‘irreflexivos’. Según el geógrafo político Ulrich Oslender, esta falta de pensamiento o ‘thoughtlessness’ (un concepto que toma prestado del famoso análisis de Hannah Arendt sobre el caso Eichmann) es rastreable en el discurso sobre el desplazamiento interno en Colombia (11). La irreflexión produce lo que Oslender ha llamado la ‘banalidad del desplazamiento’, es decir la percepción del desplazamiento como un

hecho social mundano y hasta trivial.<sup>19</sup> Al llamar la atención sobre esta actitud pasiva y desinteresada del *bystander* frente a la barbarie, la novela nos obliga a interrogar nuestra propia complicidad. Al confrontar al lector urbano como ‘sujeto implicado’ (Rothberg) en la banalización de la violencia en el ‘revés de la nación’, Collazos problematiza el imaginario de la víctima versus el victimario con respecto al conflicto armado.

Los personajes femeninos de la novela los que denuncian y contrarrestan el sonambulismo de los apáticos. Elena y otras mujeres sostienen un sistema de comunicación mediante señales en clave y canciones que permiten transmitir noticias sobre parientes perdidos y eventos sangrientos. Como mensajes escritos constituyen un riesgo, las mujeres se transforman en las portadoras de la memoria colectiva oral. De este modo, el individualismo y el retraimiento de los sonámbulos son contrarrestados por una solidaridad incondicional entre las mujeres. Además, Elena convierte la abnegación y el autosacrificio en una estrategia para proteger a sus prójimos y a los demás. Aunque es víctima de repetidas agresiones sexuales, encuentra la fuerza mental de usar su posición como favorita del comandante para ablandar la voluntad de su abusador, buscar aliados, evitar que los guardianes manoseen a niñas y consolidar la red de solidaridad. En sus sueños intenta tomar venganza de su violador, pero también se ve a sí misma como cómplice, ya que viste el camuflado de La Empresa y toma medidas ejemplarizantes contra el comandante y los desplazados, lo cual complejiza su posición de víctima. No es casual que Elena cuente algunas historias de *Las mil y una noches* a sus compañeros de infortunio para matar el tiempo, lo cual establece también una analogía entre la historia de Scheherzade y la concubina del comandante a modo de *mise-en-abyme* (307). El poder redentor de la literatura también se desprende de los versos que recita la pareja de comediantes, de León de Greiff a Federico García Lorca, pasando por romances medievales. Así, un verso de *Prometeo encadenado* de Esquilo contiene una lección sobre la actitud que uno debe adoptar frente a una escena de

---

<sup>19</sup> Nótese que la metáfora del sonambulismo también aparece en la reflexión de Arendt: “A life without thinking is quite possible; it then fails to develop its own essence – it is not merely meaningless; it is not fully alive. Unthinking men are like sleepwalkers” (Arendt 191).

sufrimiento, pero también se puede interpretar a nivel metaficcional: “Cuando se es bien ajeno a la desgracia / es fácil cosa / a aquel que está sufriendo ofrecerle consejos y advertencias” (317). Es a través de estas referencias literarias y el sentido de comunidad basado en el reconocimiento de un dolor compartido que se reconstruye una ‘identidad narrativa’ que permite inscribir una trayectoria individual en un relato colectivo. Más allá del uso de estas rapsodias intertextuales, la red de comunicación entre las mujeres también hace pensar en las tragedias griegas, como se observa claramente en la escena en la que las “voces de mujeres [...] se superponían y todas se dirigían como un coro pidiendo que se permitiera enterrar a Dolores” (284). Como una Antígona moderna, Elena se mantiene en medio de las coacciones y se opone a la ley de Anselmo/Creonte de dejar a la vieja mujer insepulta. Como símbolo de resistencia y dignidad, Elena evita que Dolores siga vagando como una desplazada más allá de la muerte y posibilita el duelo. De este modo, Collazos deshace la equiparación estereotipada entre feminidad y pasividad. La resistencia de las mujeres en la novela lleva a actos heroicos o espectaculares, sino que consta de una multitud de pequeños gestos a primera vista intrascendentes y banales.

## Conclusiones

Como alegoría del desplazamiento interno forzado, *Tierra quemada* es una obra comprometida con la realidad colombiana que intenta llamar la atención sobre la crisis humanitaria en el ‘revés de la nación’, que obtuvo poca resonancia en la opinión pública nacional. Sin aspirar a una veracidad testimonial, la novela tematiza y denuncia la indiferencia social hacia el sufrimiento de los desplazados al narrar experiencias traumáticas singulares y al dar un rostro a los sobrevivientes y los muertos. El texto nos confronta con una violencia difusa que opera lentamente contra la población y el medio ambiente, sin recurrir a un sensacionalismo que desensibilice al lector o que capitalice la violencia.

La lectura de la novela como alegoría barroca nos ha permitido abordar la dimensión melancólica y espectral de la historia. La alegorización de los cadáveres

y de las ruinas en medio de un campo destrozado exterioriza un mundo desaparecido cuyos residuos interpelan el presente. Esta lectura barroca permite entender también las experiencias de las víctimas desde un punto de vista necropolítico: en medio de una guerra imposible de clausurar, la caravana circular hace patente la absoluta vulnerabilidad de los desplazados que quedan reducidos a ‘vida desnuda’ y se van confundiendo con muertos en vida.

Collazos se enfoca en la experiencia de las víctimas al ‘desterritorializar’ y ‘destemporalizar’ la narración y al indagar el proceso de ‘desobjetivación’ que sufren los desplazados. La desobjetivación explica en parte la falta de complejidad de los personajes que Montoya le reprocha a Collazos en su reseña, aunque es evidente que los personajes distan de ser emblemas unidimensionales como en las alegorías aleccionadoras de la Edad Media. En *Tierra quemada* la alegorización funciona como mecanismo de distanciamiento que complejiza una lectura mimética, que se combina con procedimientos de extrañamiento a fin de evocar la confusión en la que están hundidos los desplazados. De este modo, la novela muestra a los desplazados atrapados en un torbellino de fuerzas debido a la fragmentación de las dinámicas bélicas. Además, la historia problematiza una interpretación en términos categóricos de perpetradores y víctimas de diferentes maneras: al humanizar a los victimarios, al desvelar una zona gris de apatía y de complicidad, al evidenciar que los perpetradores de una violencia subjetiva (p.ej. el acoso sexual, las desapariciones) a veces son víctimas de una violencia objetiva o sistémica (p.ej. el clima de inseguridad, el abandono del Estado, el machismo), sin por lo tanto justificar las atrocidades. Otro aspecto que contribuye a desdibujar la frontera es la negativa de Collazos a reproducir la imagen de la víctima desprovista de agencia, que contrasta con la representación de los personajes femeninos en sus novelas negras. En efecto, *Tierra quemada* puede leerse como un elogio a la resiliencia de las mujeres frente a la adversidad del desplazamiento forzado, el despojo y la desprotección. Mediante sutiles tácticas de sobrevivencia y formas de resistencia, los personajes femeninos distan de ser víctimas pasivas e impotentes.

Asimismo, el recurso a la alegoría le permite a Collazos ir más allá de una referencialidad documental sin renunciar a un retrato verosímil y complejo de la violencia como un *continuum* y del conflicto como una ‘nueva guerra’ en el sentido de Kaldor. Está claro que la alegoría no se usa como evasiva, ni tampoco como libelo denunciatorio, sino que le permite a Collazos resaltar la interrelación entre lo personal y lo comunal, entre Elena y la muchedumbre, entre el trauma individual y el colectivo. Collazos pone al descubierto la inestabilidad de los actores involucrados en el conflicto colombiano y la naturaleza heterogénea de la violencia, desde la violencia diaria hasta el terror, desde la violencia visible con un impacto puntual e inmediato hasta la violencia más insidiosa como fenómeno acumulativo y persistente en el tiempo. Al proyectar una distopía de las relaciones entre las ciudades y el campo, Collazos incita al centro a reconocer el efecto de la guerra en las poblaciones vulnerables y periféricas, para cerrar de este modo el ciclo de la violencia.

### Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Giulio Einaudi, 2005.
- Anrup, Roland. *Antígona y Creonte. Rebeldía y Estado en Colombia*. Ediciones B, 2011.
- Arendt, Hannah. *The Life of the Mind*. Harcourt, 1978.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Cuarto Propio, 2000.
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*, traducido por José Muñoz Millanes. Taurus, 1990.
- Bourgois, Philippe. “The Continuum of Violence in War and Peace: Post-Cold War Lessons from El Salvador.” *Violence and War and Peace: An Anthology*, editado por Nancy Scheper-Hughes y Philippe Bourgois. Basil Blackwell, 2004, pp. 425-434.
- Bushnell, David. *The Making of Modern Colombia: A Nation in Spite of Itself*. University of California Press, 1993.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. *Una nación desplazada: informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia*. CNMH-UARIV, 2015.
- Close, Glen S. *Contemporary Hispanic Crime Fiction. A Transatlantic Discourse on Urban Violence*. Palgrave Macmillan, 2008.

- Collazos, Óscar. “¿Qué es la colombianidad?”, *Semana*, 25 de agosto de 2003, pp. 154-158.
- \_\_\_\_\_. *Batallas en el Monte de Venus*. Planeta, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Desplazados del futuro*. Intermedio, 2003.
- \_\_\_\_\_. *El exilio y la culpa*. Seix Barral, 2002.
- \_\_\_\_\_. *La modelo asesinada*. Planeta, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Las trampas del exilio*. Planeta, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Morir con papá*. Seix Barral, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Rencor*. Seix Barral, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Señor Sombra*. Norma, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Tierra quemada*. Mondadori, 2013.
- Collazos, Óscar, Julio Cortázar, y Mario Vargas Llosa. *Literatura en la Revolución y Revolución en la literatura [Polémica]*. Siglo XXI, 1970.
- Collazos, Óscar y Redacción *El Tiempo*. “Collazos recuerda su amistad con Julio Cortázar.” *El Tiempo*, 17 de julio del 2013, <[www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12935137](http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12935137)>
- Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Ediciones DocumentA/Escénicas, 2013.
- ECHO [European Civil Protection and Humanitarian Aid Operations]. *Factsheet on Colombia*. December 2019. <[https://ec.europa.eu/echo/where/latin-america-caribbean/colombia\\_en](https://ec.europa.eu/echo/where/latin-america-caribbean/colombia_en)>
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. Joaquín Mortiz, 1969.
- Galtung, Johan. “Cultural Violence.” *Journal of Peace Research*, vol. 27, no. 3, 1990, pp. 291-305.
- Giraldo, Luz Mary. *En otro lugar. Migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana contemporánea*. Pontificia Universidad Javeriana, 2008.
- Greimas, Algirdas Julien. *Sémantique structurale*. Larousse, 1966.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. “‘Se vende Colombia, un país de delirio’: el mercado literario global y la narrativa colombiana reciente.” *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 61, no. 1, 2007, pp. 43-56.
- Hunt, Stacey. “Writing Cartographies of Violence: Nation Building through State Failure”, *New Political Science*, vol. 35, no. 2, 2013, pp. 227-249.
- Jameson, Fredric. “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism.” *Social Text*, no. 15, 1986, pp. 65-88.
- Kaldor, Mary. *New and Old Wars. Organized Violence in a Global Era*. Stanford University Press, 2012.
- Kohut, Karl. “Las polémicas de Julio Cortázar en retrospectiva.” *Hispanamérica*, vol. 29, no. 87, 2000, pp. 31-50.
- Kurz, Gerhard. *Metapher, Allegorie und Symbol*. Vandenhoeck und Ruprecht, 2a edición, 1988.
- Levi, Primo. *I sommersi e i salvati*. Einaudi, 1986.
- Lienhard, Martín. “Expulsados, desterrados, desplazados. Migraciones forzadas en América Latina y África.” *Expulsados, desterrados, desplazados*.



- Migraciones forzadas en América Latina y África*, editado por Martín Lienhard, Iberoamericana/Vervuert, 2011, 15-21.
- Martínez, Juliana. 2015. "Fog Instead of Land: Spectral Topographies of Disappearance in Colombia's Recent Literature and Film." *Espectros, Ghostly Hauntings in Contemporary Transhispanic Narratives*, editado por Alberto Ribas-Casayas y Amanda L. Petersen. Bucknell University Press, 2016, pp. 117-131.
- Mbembe, Achille. *Necropolitics*, traducido por Steven Corcoran. Duke, 2019.
- Meertens, Donny. "Victims and Survivors of War: Three Views on Gender Relations." *Violence in Colombia 1990-2000: Waging War and Negotiating Peace*, editado por Charles Bergquist, Ricardo Peñaranda y Gonzalo Sánchez G., Scholarly, 2001, pp. 151-169.
- Molano, Alfredo. *Desterrados. Crónicas del desarraigo*. El Áncora Editores, 2001.
- Montoya, Pablo. "Una alegoría del desplazamiento." *Boletín cultural y bibliográfico*, vol. XLIX, no. 89, 2015, pp. 166-167.
- Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press, 2011.
- Oslender, Ulrich. "The Banality of Displacement: Discourse and Thoughtlessness in the Internal Refugee Crisis in Colombia." *Political Geography*, vol. 50, 2016, pp. 10-19.
- Ospina, "Trazados peligrosos: topografías contemporáneas de selva en relatos colombianos de cautiverio." *Geografías imaginarias: espacios de resistencia y crisis en América Latina*, editado por Marta Sierra. Cuarto Propio, 2013, pp. 191-218.
- Patiño Villa, Carlos Alberto. "El mito de la nación violenta. Los intelectuales, la violencia y el discurso de la guerra en la construcción de la identidad nacional colombiana." *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*, volumen II, editado por Francisco Colom González. Iberoamericana/Vervuert, 2005, pp. 1095-1114.
- Pécaut, Daniel, y Alberto Valencia Gutiérrez. *Daniel Pécaut. En busca de la nación colombiana. Conversaciones con Alberto Valencia Gutiérrez*. Debate, 2017.
- Pécaut, Daniel. *La experiencia de la violencia: los desafíos del relato y la memoria*. Medellín: La Carreta Histórica, 2013.
- Quintiliano. *Institution oratoire V, livres VIII et IX*, editado y traducido por Jean Cousin, Les Belles Lettres, 1978.
- Reijen, Willem van. "Labyrinth and Ruin: The Return of the Baroque in Postmodernity." *Theory Culture Society* vol. 9, no. 1, 1992, pp. 1-26.
- Restrepo, Laura. *La multitud errante*. Seix Barral, 2001.
- Rojas, Rafael. *La polis literaria. El boom, la Revolución y otras polémicas de la Guerra Fría*. Taurus, 2018.
- Rothberg, Michael. *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford University Press, 2019.

- Serje, Margarita. *El revés de la nación. Territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*. Universidad de los Andes, 2011.
- Suárez, Juana. *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Iberoamericana/Vervuert, 2010.
- Uribe Alarcón, María Victoria. "Liquid Tombs for Colombia's Disappeared." *ReVista: The Harvard Review of Latin America*, vol. 13, no. 1, 2013, pp. 18-20.
- \_\_\_\_\_. *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el Terror en Colombia*. Norma, 2004.
- Vega, William. *La sirga*. Film Movement, 2013.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System](#), [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).

