

de registros, mediante los cuales el narrador(es) busca cumplir un recorrido exhaustivo en busca de una respuesta al drama de su vida. Una entre todas destaca en el conjunto de peculiaridades del personaje: el estado increíblemente inerte que guarda frente a las inclemencias de Atanasia (crueldades achacables tanto a su temperamento como a los amargos sinsabores de su vida al lado de Ventura).

Este impávido carácter de alguna manera condice con el tono fundamental de la novela: la elocución del protagonista está *constreñida* por los cercos rigurosos del estilo analítico más que por una dicción estentórea o desorbitada, agresiva o violenta, aun ante las situaciones límite recurrentes a lo largo de la narración. La disposición del ánimo de Ventura es hacer pasar toda desgracia por el cedazo de la razón. Explicar, ante todo (sin obstar que sea su vida y la de sus amados las que se escuchan por las coladeras del infierno). Ventura siempre establece una pasmosa distancia (¿aparente?, ¿defensiva?, ¿escéptica?, ¿nihilista?) entre lo que sucede y el grado emocional de su registro narrativo.

Esta temperancia le permite mantener un determinado control sobre el atropellado transcurrir de su vida y le presta a la novela su aura de tratado (en este caso sobre la melancolía). Por otra parte, el lector proclive al análisis estructural encontrará, sobre todo en el primer tercio de la novela, el uso de un conjunto de recursos técnicos que juegan con las linealidades del relato. La configuración de *Formas de luz* responde, pues, a los actuales hábitos metanarrativos y, particularmente, a las técnicas que desarticulan el estatuto de la voz narrativa al combinar e, incluso, fusionar los diferentes niveles de narración que conforman esta no-

vela: recurrentemente, en un mismo periodo se intercambiarán la voz, el narrador en primera persona y el narrador en tercera –que asumimos son el mismo personaje habitando diferentes niveles diegéticos–. El discurso de este último narrador –omnisciente– será a menudo interrumpido por otro narrador en tercera ubicado en un siguiente nivel; en ocasiones, el narrador se dirige a Ventura en segunda persona; e, incluso, el narrador en tercera puede llegar a fundir su discurso (en un mismo enunciado) con el de algún personaje del caso. Algunas veces los cambios de nivel aparecerán claramente marcados; otras, el cambio solo llegará a percibirse al final del periodo y, a veces (en bellos alardes de técnica narrativa), no será posible detectar el lugar exacto de la inflexión. Todo este juego narrativo puede aparecer como signo de los periodos iniciales más crudos del padecimiento del héroe: un estado donde los niveles de realidad se confunden, se funden, las fronteras de lo comprensible tienden a difuminarse y se percibe un mundo cercano a la alucinación y a la locura.

En *Formas de luz (El sentido de la melancolía)*, Marco Tulio Aguilera Garramuño hace patente un oficio ya largamente probado, siempre apuntalado con un considerable bagaje cultural, una potencia léxica incubada en decenas de años de práctica literaria y un estilo que ya lo define claramente y que le otorga un lugar propio en los anaqueles de la literatura actual. **LPyH**

Silverio Sánchez es licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica por la BUAP. Ha sido docente en diversas universidades. Actualmente es editor en la Editorial de la UV.

Vozy metonimia en la violencia colombiana

Novela

Rodrigo Bastidas Pérez



Daniel Ferreira. *El año del sol negro*. Bogotá, Alfaguara, 2018, 608 pp.

En *Untimely present* (1999), Idelber Avelar se preguntaba de qué manera la literatura plantea la recuperación de una memoria que, ligada a lo postraumático, tiene que reinventarse para contar lo que ha ocurrido. *Grosso modo*, propone dos caminos para enfrentar este desafío retórico: una memoria metafórica (con un borramiento causal donde se reemplaza lo viejo por lo nuevo) y una memoria metonímica (con vestigios que conectan el hoy con una historia escondida). En Colombia la literatura ha tendido a la construcción de una memoria metafórica en la que se plantea un alejamiento temporal: pasado y presente se muestran como distancias insalvables. Si bien muchas obras plantean una conexión causal desde lo temático (a veces de manera panfletaria), el lenguaje es



Temporadas

lejano, imposible de capturar; es aquello que solo es posible retener por medio de un recuerdo borrado y siempre modificado. En medio de esta masa de novelas metafóricas aparece *El año del sol negro* (2018) de Daniel Ferreira, libro que, por medio de un inteligente pacto narrativo, propone la posibilidad de (en términos de Avelar) una novela metonímica. Ferreira une estructuras narrativas que inicialmente parecen contrarias, pero que conviven y se yuxtaponen para producir lo metonímico: novela, historia y épica aparecen en una construcción múltiple, con una voz única

que atraviesa tanto a la obra como al mismo conflicto colombiano.

Inicialmente, *El año del sol negro* se lee como una novela histórica que cuenta una parte de la historia nacional: la batalla de Palonegro, uno de los combates más crueles de la Guerra de los Mil Días (1899-1902). Quizá esta mirada histórica es la que más llama la atención, por la cuidadosa construcción de una época, de una historia y una geografía. El trabajo de archivo y la cuidadosa recreación de los hechos hacen de esta novela una herramienta imprescindible para comprender un apartado de la historia extrañamente olvida-

do en la literatura nacional. Pero, contra la idea de lo histórico luc-kacsiano, estas acciones están atravesadas por una voz narrativa que deja de lado la pretensión totalizadora y se interna en personajes que viven la guerra desde abajo: soldados que buscan su identidad, mujeres que esperan el regreso de los combatientes, animales y niños, locos y viejos conviven en una violencia que toca a todos por igual, pero de diferente manera.

Entonces, con este movimiento de enunciación, Ferreira logra una novelización de la épica, con lo que crea personajes que se convierten en héroes individuales de sus propias vidas; la guerra pasa a ser un telón de fondo donde las subjetividades se construyen por medio de relaciones con unos *otros* (enemigos, oficiales, familias, recuerdos) que jamás logran comprender. El héroe épico de esta novela no es el indómito Aquiles, sino un Héctor que duda al momento de dejar a su familia para ir a combatir. Pero si la épica se diferencia de la novela porque la primera tiene una distancia cosmogónica que no posee la segunda (según Bajtín), Ferreira usa esa distancia a su favor, convirtiéndola en un extrañamiento problemático. Por un lado, el autor nos separa de la batalla de Palonegro por medio de una serie de datos que contextualizan sin ser referenciales, o con detalles de tradiciones de jornales imposibles de atrapar; esto produce una distancia crítica que nos permite entender la estructura de la guerra tras los eventos cotidianos. Por otro lado, se tejen de manera delicada varios héroes modernos en los que la identificación y la empatía producen una intimidad de la guerra, a la que tenemos acceso por medio de lo afectivo. Entre esas dos tierras de lo histórico objetivo y lo novelesco íntimo está el lugar en el que nos ubica Ferreira para producir lo metoní-

mico. La tensión entre información histórica, un texto novelístico y una estructura épica se mantiene y se resuelve en el más sorprendente punto de inflexión de todo el libro: la voz.

Si bien las enunciaciones narrativas cambian en las tres partes (primera y tercera persona, diarios, cartas) hay una sola voz que se mueve oblicua y fluida en todo el libro: el lenguaje de la naturaleza, del campo, del paisaje colombiano. En esta novela la memoria no está contenida solo en la guerra o en las causalidades históricas, sino que los vestigios están incrustados en un lenguaje que sale del campo y se queda como signo de identificación de aquellos que tienen que combatir. Mientras en la literatura el lenguaje del campo ha sido subrogado por las elites, el trabajo de Ferreira en el fondo es buscar cómo ese lenguaje de lo colombiano se ha elaborado en medio de la guerra y cómo se ha invisibilizado por unos letrados que toman esa voz, deformándola hasta volverla ininteligible, una parodia de sí misma. El gran movimiento del autor es mostrar que la voz de los campesinos de hoy, las palabras que se filtran en nuestras conversaciones, son las que se fueron puliendo en medio de la violencia. Ferreira conjuga la posibilidad lírica de la épica, los hechos de lo histórico y los personajes de lo novelesco y los arroja con una voz que es la verdadera protagonista de la novela. Asistimos a la construcción de nuestra voz, del tejido de identificación de la nación; una voz que habla con un *otro* desconocido que está en una zona de indeterminación. Por ello, en la novela la lucha de cada personaje es la de poder hablar y encontrar una voz, para convertirse en sujeto en medio de un conflicto que elimina el yo en pro de una historia monumental. Así, un fusilero se pregunta cómo ex-

presarse en medio de un batallón indefinido, cuál es el lenguaje de una naturaleza que conoce pero que parece presta a engañarlo. Por eso la música como posibilidad de enunciación se elimina; por eso Julia Valserra se enfrenta a su propia fragmentación al leerse en un diario; por eso ella se pregunta por las palabras de un fusilero que calla.

Es en la creación de esa voz antigua, pulida y actual donde se produce el acto metonímico. En lugar de forzar temáticamente una causalidad entre la Guerra de los Mil Días y la violencia actual, Ferreira muestra esa conexión por medio de los restos de lenguaje que aparecen en la cotidianidad, indica con guiños (palabras, gramática, silencios, repeticiones, gestos) que somos el producto de una violencia que se incubó desde finales del siglo XIX y que se evidencia en nuestra construcción como sujetos por medio del lenguaje. Mientras en sus anteriores novelas el autor había apostado acertadamente por la construcción de una memoria colectiva a partir de la conjunción de diferentes voces, en *El año del sol negro* se arriesga a hacer el movimiento contrario: se centra en voces individuales que cuentan una historia propia, única, íntima; y en el proceso devela una historia que se construye no solo desde lo colectivo, sino también desde lo individual. Así, Ferreira no solo mira al pasado para ver cómo se ha conformado la historia de Colombia, sino que clava un ancla en el presente para pensar la memoria desde el lugar de la literatura. **LPyH**

Rodrigo Bastidas Pérez (Nariño, 1979) es candidato a doctor en Literatura de la Universidad de Los Andes (Colombia), editor general de Ediciones Vestigio y compilador de Editorial Planeta Colombia.

Nueva novela gráfica colombiana

Novela gráfica

Magali Velasco Vargas



Powerpaola. *Virus tropical*. México, Sexto Piso, 2018, 160 pp.; Bogotá, La Silueta, 2015, 176 pp.

La novela gráfica hispanoamericana ganó la batalla contra el *establishment* literario que mantuvo al género como no “digno” de la atención crítica. Nada más erróneo. El cómic, tebeo, manga o historieta y la novela gráfica son discursos abrazados por lectores que con cada generación se vuelven más especializados e internacionales. La tradición va dilucidando subgéneros, características que corresponden a los países de origen, por ejemplo Japón y Francia, abriendo un mercado que en sus inicios fue *underground*. Las librerías virtuales acortaron geografías y la demanda de lectores y consumidores de otros productos culturales que se desprenden del cómic derrumbó muros tan sólidos como los de la Feria Internacional del Libro en Guadalajara, donde es visible el incremento anual de *stands* especializados en este género.