



Universidad Internacional de La Rioja  
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Literatura  
Española y Latinoamericana

## Literatura y memoria en la narrativa de Marbel Sandoval

Trabajo fin de estudio presentado por:	Erika Zulay Moreno Bueno
Tipo de trabajo:	TFM
Director:	Dr. Juan Andrés García Román
Fecha:	septiembre 2021

## Resumen

La investigación contenida en este TFM se aproxima semióticamente a los mecanismos narrativos que permiten el ingreso de lo social a la obra narrativa de la escritora colombiana Marbel Sandoval. Se trata de una trilogía denominada *Conjuro contra el olvido*, compuesta por las novelas: *En el brazo del río* (2006), *Joaquina Centeno* (2017) y *Las Brisas* (2019). En consideración a lo anterior, esta investigación lleva por título: *Literatura y memoria en la narrativa de Marbel Sandoval*.

La semiótica es una forma legítima de análisis de las manifestaciones discursivas sociales (como la literatura) ya que como herramienta orienta la reflexión sobre las operaciones que permiten la construcción de los hechos y no se queda únicamente en la descripción de los mismos. Si se analizan críticamente las condiciones sociales de producción, se puede pensar en cómo intervenir sobre ellas. Por ello, la perspectiva semiótica que aborda esta investigación indaga sobre la posible relación entre literatura y memoria, es decir cómo la obra de Marbel Sandoval configura una realidad histórica y social colombiana a partir del ejercicio literario.

**Palabras clave:** Literatura de memoria, Semiótica social, Marbel Sandoval.

## Abstract

The research contained in this TFM semiotically approaches the narrative mechanisms that allow the social to enter the narrative work of the Colombian writer Marbel Sandoval. It is a trilogy called *Conjuring against oblivion*, made up of the novels: *En el brazo del río* (2006), *Joaquina Centeno* (2017) and *Las Brisas* (2019). In consideration of the above, this research is entitled: *Literature and memory in the narrative of Marbel Sandoval*.

Semiotics is a legitimate form of analysis of social discursive manifestations (such as literature) since as a tool it guides reflection on the operations that allow the construction of facts and does not remain solely in the description of them. If the social conditions of production are critically analyzed, it is possible to think about how to intervene on them. Therefore, the semiotic perspective that this research addresses investigates the possible relationship between literature and memory, that is, how the work of Marbel Sandoval configures a Colombian historical and social reality based on her literary exercise.

**Keywords:** Memory literature, Social Semiotics, Marbel Sandoval

## Índice de contenidos

1. Introducción .....	6
1.1. Justificación.....	8
1.2. Objetivos .....	8
2. Metodología .....	10
3. Estado de la cuestión y Marco teórico.....	12
3.1. Contexto sociohistórico de la novela de crímenes .....	12
3.1.1 La narrativa de Marbel Sandoval.....	16
3.2. Puntuaciones semióticas de la investigación .....	18
3.2.1. De las categorías semióticas en M. Bajtín .....	19
3.2.1.1. Cronotopo .....	20
3.2.1.2. Dialogismo .....	22
3.2.2. De las categorías semióticas en I. Lotman.....	26
3.2.2.1. Semiosfera.....	27
3.2.2.2. Cultura/Texto .....	28
4. Desarrollo y análisis.....	32
4.1. Literatura y memoria .....	32
4.1.1. Mujeres que narran .....	34
4.1.1.1. Lo social desde un yo (fantasma) que narra .....	35
4.1.1.2. Lo social desde un yo (viva) que narra e investiga.....	39
4.1.1.2. Lo social desde un yo (loca) que narra y asesina .....	42
4.1.1.2. Lo social desde un yo (invisible) que narra .....	47
4.1.2. Territorios que narran .....	51
4.1.2.1. El río y la memoria.....	51
4.1.2.2. La isla urbana .....	53

5. Conclusiones.....	57
6. Limitaciones y prospectiva .....	59
Referencias bibliográficas.....	61

## 1. Introducción

En la literatura se pueden leer las huellas de algunos acontecimientos históricos singulares; es en la ficción en donde se problematizan esos universos y acontecimientos que van quedando como elementos de la memoria. En consideración a lo anterior, se plantea esta investigación titulada: *Literatura y memoria en la narrativa de Marbel Sandoval*.

*El conjuro contra el olvido* es el título con el cual la escritora colombiana Marbel Sandoval compila su trilogía literaria y de memoria que comienza con *En el brazo del río* (2006), le sigue *Joaquina Centeno* (2017) y finaliza con *Las Brisas*, (2019).

Este ejercicio narrativo se enmarca en la denominada novela de crímenes, en la cual se reconstruyen procesos socio-históricos, políticos y económicos que han afectado a América Latina en su historia reciente. Alrededor de la literatura y sus manifestaciones (como lo puede ser un género específico) se ponen de manifiesto aspectos que afectan directamente a los habitantes de una región, continente o de cualquier espacio físico; existe una suerte de *función* que cumple la literatura, tal y como nos recuerda Ricardo Piglia, (2011) refiriéndose a unos géneros específicos de novela: “Tanto la novela policial como la ciencia ficción han sido grandes críticos del capitalismo (...) critican el modo en que la sociedad se convierte en una sociedad inhumana” (s.p.).

De allí la importancia de generar pensamiento crítico y reflexivo en torno a un género propio del cambio de siglo como es la novela de crímenes, un género que recibe, adapta y cambia las características de otros géneros como el policial, la novela negra, el neopolicial latinoamericano, entre otros. La manera literaria del crimen define en la novela su temática, constitución, desarrollo y secuelas; dichos límites son los que terminan definiendo la narración y por esta razón es que la falta de sanción o al menos llegar a alguna resolución que resuelva el crimen es algo recurrente en este tipo de novelas de crímenes colombianas.

Ello es especialmente relevante, ya que este género reflexiona sobre el sentido del crimen y la sanción del mismo desde la razón política, es decir en el efecto que esta sanción produce. Esta desadaptación social importa bastante a la literatura porque se trata de la ambivalencia entre la convicción moral de respeto a la ley frente a la ansiedad, insatisfacción o indefensión de los ciudadanos. ¿Cómo asimila la literatura, cuya materia prima son las palabras, la narración del horror que es en sí la desaparición o las masacres? ¿Cómo relatar a través de la

ficción la realidad de los crímenes de Estado? Eso es precisamente lo que se aborda en esta investigación desde una perspectiva semiótica: la manera en la que se narra el horror desde lo que propone la escritora colombiana Marbel Sandoval con su proyecto literario y de memoria.

Esta investigación se aborda en seis apartados, de los cuales, en este primero, la introducción está acompañada por la justificación y los objetivos que se plantearon como horizonte de este ejercicio. El segundo apartado corresponde a la metodología que se sigue para el abordaje del objeto literario y que corresponde a una aproximación semiótica, específicamente desde la semiótica social. En el tercer apartado se desarrolla el estado de la cuestión y el marco teórico, que a su vez contemplan dos elementos, a saber, el contexto sociohistórico de la novela de crímenes y las puntuaciones semióticas de la investigación. En el primer elemento se desarrolla una contextualización al género denominado *novela de crímenes*, género que retoma los postulados de la novela policial pero que desde el contexto en el que se desarrolla supera el campo epistemológico del policial clásico para desarrollar características propias que le merecen otra denominación. Igualmente, se presenta un contexto general sobre la obra de Marbel Sandoval y las novelas que comprende su proyecto literario y de memoria. El segundo elemento, de este tercer apartado, corresponde al desarrollo de las categorías semióticas dentro de los entramados teóricos de M. Bajtín y de I. Lotman.

Los siguientes tres apartados comienzan con el desarrollo y análisis de esta propuesta. Aquí se aborda la relación entre literatura y memoria desde dos criterios; por una parte, desde la voz que narra, que en este caso son narradoras mujeres. Estas narradoras son: un yo (fantasma) que narra, un yo (viva) que narra e investiga, un yo (loca) que narra y asesina y un yo (invisible) que narra. El otro criterio tiene que ver con las territorialidades que narran. En el ejercicio literario y de memoria que presenta Marbel Sandoval hay dos territorios claramente identificados, por una parte, está el *río* y su relación con los hechos propios del conflicto colombiano y está la *isla urbana*, término acuñado desde la teoría de J. Ludmer (2010). El quinto apartado corresponde a las conclusiones de esta investigación y culmina con el apartado de las limitaciones y prospectiva de esta línea de investigación.

Con esta investigación se quiere hacer un aporte a los estudios literarios y culturales, a partir de la semiótica, y con la intención de ser de utilidad para futuras investigaciones sobre las maneras en que la novela expresa diferentes visiones del presente de la cultura. Es a la vez

una investigación abierta, pues este aporte solo es un paso en el camino por recorrer dentro de las manifestaciones literarias que se hacen presente en las literaturas nacionales.

### 1.1. Justificación

Particularmente en Colombia no se encuentra una fuerte cultura de crítica literaria hacia el género de novelas de crímenes, porque la tradición literaria en este país se ha centrado más en lo que se denomina literatura de la Violencia<sup>1</sup>, no por ello se puede afirmar que la producción de literatura en este género sea reducida o inexistente, sino todo lo contrario, ya que en la primera década del siglo XXI se pueden rastrear el auge y la dinámica de producción de este género de novelas en relación con los procesos de memoria.

Esta investigación apunta a establecer un aporte a la tradición crítica literaria que se ocupa de narrar los procesos de memoria en el marco del conflicto colombiano y que lo hace desde y con los elementos estilísticos propios de la narración.

### 1.2. Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo

#### **Objetivo general**

Analizar los procedimientos narrativos en la obra de Marbel Sandoval al momento de afrontar la representación del conflicto colombiano mediante un acercamiento semiótico.

#### **Objetivos específicos**

- Analizar la importancia de la relación existente entre la narrativa de Marbel Sandoval y el contexto sociohistórico dentro de la narrativa de crímenes colombiana.
- Especificar los conceptos semióticos para el abordaje de las novelas que constituyen esta investigación.

---

<sup>1</sup> Utilizamos, en adelante, el término *Violencia* (con mayúscula inicial) para referirnos a la época comprendida aproximadamente entre 1946 y 1967, en el que se desarrolla una guerra civil y política entre los dos partidos políticos colombianos que ostentaban el poder (partido liberal y partido conservador). El término *violencia* o *violencias*, en minúscula, abarca el fenómeno de los actos violentos como tal, específicamente de violencia política y social, sin restricciones cronológicas.

- Determinar el modo en que lo social ingresa al texto literario desde la voz de las narradoras de las novelas: *En el brazo del río*, *Joaquina Centeno* y *Las Brisas*.
- Interrelacionar los procesos narrativos y de memoria con el concepto de territorialidades.

## 2. Metodología

El enfoque metodológico de esta investigación es el de un acercamiento semiótico al discurso emitido desde el punto de vista de quien lleva la narración, en las novelas que componen el corpus: *En el brazo del río* (2006), *Joaquina Centeno* (2017), *Las Brisas* (2019). En estas tres novelas se configuran algunos hechos que se enmarcan en el contexto social y de conflicto colombiano, que se viven dentro de territorios específicos, tanto rurales como urbanos. Marbel Sandoval afronta la representación de ese conflicto, la violencia y el replanteamiento de nuevas oportunidades desde el subgénero denominado novela de crímenes.

Cuando nos referimos a novelas de crímenes colombianas lo hacemos a partir de la propuesta que nos hace el profesor Gustavo Forero (2012) y recientes trabajos desarrollados por quien realiza este ejercicio de investigación literaria (Moreno, 2018). El uso de esta terminología define la consolidación de un subgénero con sus características particulares dentro de la narrativa nacional y que reemplaza lo que se conoce como novela policial clásica, por cuanto supera su campo epistemológico.

El acercamiento semiótico al discurso emitido desde el punto de vista del narrador que, para este caso particular, se trata de narradoras (mujeres, madres, niñas, trabajadoras), se va a desarrollar desde los conceptos aportados por Iuri Lotman (1922-1993) y Mijaíl Bajtín (1895-1975). En relación con la selección de estos dos autores se desea anotar que ambos desarrollan sus aportes a partir de los términos de lo social y de lo cultural, en diversas ocasiones dentro de sus aproximaciones académicas. Estos dos pensadores imaginaron constructos semióticos abiertos al cambio, a la interacción, a la imprevisibilidad.

Las aproximaciones semióticas de Lotman y Bajtín desarrollaron al menos dos paradigmas epistemológicos considerables que advierten sobre el problema del lenguaje y de la cultura en términos generales. Prepararon el terreno del proceso de semiosis ilimitada y ambivalente que preside la trama cultural.

Traer al campo de la semiótica los aportes de Bajtín puede generar algunas contradicciones con quienes clasifican su trabajo académico en otra ciencia o teoría. Sin embargo, a manera de contexto, vale la pena recordar que a partir de la publicación en 1981 de *The Dialogic Imagination*, una compilación de textos de Mijaíl Bajtín realizada por Caryl Emerson y Michael Holquist, los trabajos de Bajtín trascendieron el campo de las teorías literarias y lingüísticas.

Paulatinamente el trabajo de este teórico ruso comenzó a ser recuperado por intelectuales afines a las escuelas semióticas, en la cual la Escuela de Tartú, de teoría semiótica, tiene un papel relevante porque es precisamente en este escenario en el que se van a encontrar tanto Bajtín como Lotman.

(...) La impronta bajtiniana en la obra de Lotman es algo más que coincidencias históricas o préstamos intertextuales. Ambas escrituras se resisten a ser explicadas en términos de evolución o de continuidad la una de la otra, sino que establecen una correspondencia en cuanto a la búsqueda de proyectos científicos transdisciplinarios, holísticos, que permitieran pensar la obra artística en un medio sígnico osmótico, buscando las formas de esos pasajes. Son también la expresión de una resistencia intelectual a los determinismos mecanicistas y a las dialécticas teleológicas para explicar los productos culturales y los procesos históricos. (Arán et al., 2016, p. 48).

La filiación entre las aproximaciones teóricas de I. Lotman y de M. Bajtín permiten e instan constantemente a trasladar algunas de sus categorías en la descripción de nuestras sociedades; en particular y como se desarrolla en los próximos capítulos, en la descripción de una sociedad como la colombiana, con su naturaleza desigual, violenta y con una construcción social y política que es en parte atípica en la región. Los aportes semióticos de estos dos grandes investigadores es lo que va a permitir la construcción del diálogo entre la teoría, la literatura y la vida cotidiana.

### 3. Estado de la cuestión y Marco teórico

#### 3.1. Contexto sociohistórico de la novela de crímenes

A más de una década de la publicación de la primera investigación en forma que se realizó sobre la novela policial en Colombia, la vigencia de los planteamientos del profesor Hubert Pöppel (2001) sigue siendo una referencia indiscutible para abordar la temática de la cual trata esta investigación. Pöppel parte de la premisa de que en Colombia se subvalora el género literario denominado policial<sup>2</sup> y afirma:

(...) Hasta el momento, en Colombia, no solamente no ha habido una discusión abierta sobre su propia tradición de la novela policiaca; tampoco existen estudios amplios y sistemáticos sobre el concepto mismo (...). Lo que se ha publicado en los medios y en las editoriales colombianas son referencias dispersas que sólo constituyen islas separadas la una de la otra. (Pöppel, 2001, p. 1 - 2)

Precisamente Pöppel da pistas sobre el porqué de esta situación en Colombia

Una de las posibles causas de la falta de una tradición del género negro en Colombia, es precisamente la falta de la reconocibilidad de las novelas negras en el mercado, o sea, la falta de una serie especializada en novela negra colombiana; la falta de una serie como “El Séptimo Círculo” en Argentina, fundada por Borges y Bioy Casares en 1944, con las traducciones de las obras más destacadas e importantes; la falta de estantes claramente diferenciados según géneros novelísticos en librerías en general. (2001, p. 4)

Joan Ramón Resina presenta otro argumento que se puede adaptar al contexto colombiano y que ayuda a entender la falta de difusión del género; sostiene que:

(...) este género no puede surgir sino en sociedades o en épocas en las cuales reinan las normas de la pequeña burguesía: “legalidad, transparencia ejecutiva, racionalización, sobriedad, veracidad, juego limpio, responsabilidad”, pues “la novela policiaca

---

<sup>2</sup> H, Pöppel emplea en su investigación los términos novela policiaca, y género negro/novela negra como sinónimos para denominar la amplia gama de subgéneros que hoy constituyen esta vertiente de la literatura narrativa (2001, p. 4); aspecto que intentamos superar en esta investigación porque consideramos que la denominación del género es fundamental para conocer las implicaciones epistemológicas del texto artístico en la cultura que lo produce y en la cultura que lo recibe.

considerada generalmente como una proyección ideológica de los valores burgueses, de hecho, representa los valores de la clase media, esto es, de la capa inferior de la burguesía” (Resina, 1997, p. 36)

Tanto en el comentario de Pöppel como en el de Resina se notan diferencias significativas entre la situación de normalidad que adquirió el género negro en Colombia en los años cuarenta y la que obtuvo por ejemplo en Argentina. En Argentina se fortaleció la tradición literaria del género, pero en Colombia fracasó. Mientras que Buenos Aires se convertía en un lugar de altísima referencia cultural y gozaba de cierta estabilidad social y política (valores burgueses a los que se refiere Resina), el género de novela policial se fortalecía y a la vez ganaba verosimilitud. En Bogotá:

El tema de la violencia partidista y, en consecuencia, de la violencia generalizada, ya no deja espacio ni para un juego literario-intelectual que parta de un simple asesinato, ni para un personaje interesado en detectar y descubrir algo (y que sobreviva), ni para la propuesta epistemológica de la novela policiaca con su promesa de la posibilidad de llegar a la verdad, ni mucho menos para pensar en una secuencia desorden-investigación-orden. (Pöppel, 2001, p. 58)

La Violencia de mitad del siglo XX en Colombia produjo un género narrativo específico que se ha denominado novela de la Violencia, de allí que sea tan indispensable hablar del género o los géneros que permitan pensar la actividad de escritura que identifica las narrativas nacionales; si bien es cierto que el género se transforma de acuerdo a los contextos, al punto de admitir distintos nombres, también se transforma según los diferentes críticos y lo más importante, según las distintas características que un corpus de novelas pueda ostentar.

Dice Forero (2012) citando a Peter Häberle y a Héctor López Bofill en *Poesía y derecho constitucional: Una conversación* (2004):

Los textos literarios y otras cristalizaciones culturales pueden entenderse como textos constitucionales en “sentido amplio”: a menudo contienen una retrospectiva de la construcción y de la erosión del Estado constitucional. [...] La literatura permite aventurar los sucesivos caminos por los que se desarrollará el Estado constitucional, también participa en la tarea de desentrañar y preservar tradiciones y de fundamentar identidades (Forero, 2012, p. 78).

Desde esta perspectiva se debe establecer entonces la relación entre la literatura y la repetición discursiva de eso que está aconteciendo en la estructura social; es decir, es válido que se indague por la producción de un tipo específico de narrativa, ya sea porque abunda en el mercado o, por lo contrario, porque se oculta o se censura. En este caso particular, si bien no hay suficientes estudios sobre el género de novela en la que el crimen sea el motor de su narración, en un país como Colombia, son cada vez más numerosos los escritores que sienten la necesidad de contar los diferentes tipos de violencias que ocurren al interior del país.

Realizar este contexto sociohistórico del género de novela de crímenes, para el caso de la narrativa colombiana no significa postular una primacía del país en lo que respecta al género. Lo que se busca son esas posibles líneas de influencia que permiten el desarrollo de ciertas formas de narrar la ficción de una realidad y de paso discutir sobre las bases sociales y epistemológicas que permiten el surgimiento de un tipo específico (no exclusivo) de novela en Colombia:

(...) La novela de crímenes en Colombia se ocupa del crimen como entidad que da cuenta de una situación de anomia que vive la sociedad en pleno. Esta narrativa habla del delito y la responsabilidad individual en un ambiente general de ausencia de norma, o bien, dentro de un proceso de pérdida de vigencia de la misma. (Forero, 2012, p. 73).

La anomia, por tanto, se erige como resultado del desconcierto moral y el enviciamiento de los parámetros sociales en el cual vive el individuo y/o su grupo social. Ahora bien, en la literatura, la anomia está presente en aquellas novelas cuya trama se focaliza en el *crimen* y no en las instituciones, el orden por restablecer o la condición marginal; no por ello se le debe confundir con la *novela criminal* porque como explica Forero eso sería endilgarle a la novela misma la condición criminal y esto “no tiene sentido, pues el crimen existe más allá de la novela” (2012, p. 17)

La anomia está contenida especialmente en los problemas urbanos que estimulan a los personajes hacia el crimen, en las coyunturas sociales y políticas, en sus condiciones sexuales y en la identidad de estos.

Esta tesis de la anomia tiende hacia lo que Waldmann llama un *Estado anómico* (2003), que ante la omisión de normas sólidas y la deficiencia de una justicia objetiva provoca que el crimen brote como un ente que advierte el problema social que se ha pluralizado. El crimen

instala la duda en la totalidad de un sistema que se reclama legítimo, seguro y auténtico, lo que a su vez hace pensar en un género literario que se acerca moralmente a cierto realismo.

Esta anomia social halla su espacio en la novela colombiana y desde allí enuncia el resultado del artilugio normativo que produce desconfianza en los actores del sistema. Quienes narran desde el panorama literario colombiano terminan recreando tanto el tratamiento del crimen como el protagonista criminal, elementos propios de la visión de mundo que tienen las y los narradores; visto de otro modo, la anomia se ha transfigurado en una base sobre la cual, lo que se denomina *el mundo real del narrador* queda expuesto en la novela.

Eso que se narra es el Estado anómico que ha reemplazado el Estado de derecho. Un Estado en el cual el crimen, sea este el narcotráfico o la corrupción, filtra las instituciones y además se convierte en el arquetipo de una sociedad, a su vez, anómica: “cuyas consecuencias pueden ser muy diversas, desde la incertidumbre y el desasosiego hasta el pensar que todo vale” (Girola, 2005, p. 31). El detrimento de intereses colaborativos crea espacios, situaciones y sujetos sin ley, lo que a su vez posibilita una suerte de *anomia individual* entre aquellos que intentan vivir dentro de las fronteras de la legalidad.

¿Qué hace de Colombia un Estado anómico? Según Waldmann (2007) se trata de un Estado difícil de entender en el cual se baten récords en varios delitos como homicidios, secuestros y en los cuales la venganza es el motor de esa violencia. Habitan en Colombia actores estatales, no estatales, como es el caso de la guerrilla, y externos, como la influencia de Estados Unidos en la guerra. Lo anterior determina ese estado de anomia al que se refiere Gustavo Forero (2012) y que en efecto puede rastrearse en las novelas que se analizan en esta investigación.

La novela de crímenes en Colombia, por ejemplo, daría cuenta entonces no solo de un país en el que la inseguridad jurídica se ha vuelto regla (Waldmann), sino, además, del estado psicológico de ciertos individuos que tienden a encauzar sus conductas por medio de otras vías distintas a las consideradas como legítimas según el ordenamiento jurídico (...). (Forero, 2012, p. 74)

Como se lee en lo que precede, el género de novela de crímenes que se escribe en Colombia discurre alrededor del crimen, especialmente sobre su sentido y la sanción del mismo a partir del motivo político, o sea en el impacto que esta sanción genera. Este desajuste social atañe suficiente al campo literario ya que se habla de la contradicción entre el principio moral de

acatamiento a la ley y la ansiedad, la inconformidad o el abandono en el que se sienten los habitantes, más que nada al instante en el que las y los autores deberían hacer frente a términos como héroe o antihéroe.

La sentencia de la novela de crímenes se concede por el arribo de la sanción: “por parte del Estado (o, en el mundo de la anomia, por una entidad distinta, como Dios), el propio agente perturbador —en el suicidio—, grupos al margen de la ley que asumen la tarea del control social u otro actante que ejecute la labor restauradora” (Forero, 2012, p. 82); se va a tratar de un fallo que adolece de un carácter opresor y/o ejemplar.

El tema del delito es también trabajado ampliamente por Josefina Ludmer (1993) quien se acerca a este tipo de literatura cuyo centro de narración es el delito visto desde una doble tendencia:

Por un lado, aparece como un corpus de ficciones de exclusión (eliminación de una diferencia), y por lo tanto como una de las construcciones del sexismo y del racismo. Y por otro, pero a la vez, como un corpus de sueños de justicia, es decir, como una de las construcciones de la razón igualitaria (1993, p. 145)

La diferencia entre estas dos tendencias, asegura Ludmer depende, por un lado, del lugar de la construcción de subjetividades (delincuente, víctima, investigador); por otra parte, va igualmente a depender, del tipo dominante de representación del poder (político, económico, social, racial); y además hay un tercer elemento: el tipo de justicia que se va a aplicar por ese delito (estatal o no), y de su relación con la verdad o el tipo específico de la verdad que se postula.

### **3.1.1 La narrativa de Marbel Sandoval**

Marbel Sandoval Ordóñez (Bogotá, 1959) compila una trilogía literaria y de memoria que comienza con *En el brazo del río* (2006), *Joaquina Centeno* (2017) y *Las Brisas*, (2019); obra que en su conjunto lleva el nombre de *Conjuro contra el olvido*. La autora decide dejar de lado su labor de periodismo, labor desarrollada principalmente en la década del ochenta, por amenazas recibidas en aquellos años; lo que la lleva a explorar otros espacios como el de docente universitaria y por supuesto, como escritora de ficción. Su exilio viene después, en los primeros años del siglo XXI cuando decide radicarse en España. La narrativa de Marbel Sandoval ficcionaliza diferentes violencias que se enmarcan en el conflicto social y político

colombiano; sin embargo, el tema central del *Conjuro contra el olvido* son los y las desaparecidos, producto de esas violencias.

Su primera novela *En el brazo del río*<sup>3</sup> (2006) está narrada a dos voces; se trata de dos adolescentes que viven en una ciudad ribereña y que comienzan a consolidar una amistad. Una de ellas, Sierva María, es quien va a contar cómo se conocieron, qué actividades realizaban y es quien después de la desaparición de su amiga va a ir contando lo que se sabe, por fuentes secundarias, como la prensa, sobre ese acontecimiento. La otra narradora, Paulina, narra desde lo *espectral*, pues está muerta y desaparecida; por medio de esta narración se van a conocer los detalles de la toma paramilitar a su casa y la violencia que sufre tanto ella como sus familiares y vecinos.

La siguiente novela fue *Joaquina Centeno* (2017). La historia cuenta la cotidianidad de una mujer, Joaquina Centeno, madre de tres jóvenes; uno de ellos, Joel, quien un día no regresó más a su casa. En medio de esa búsqueda, Joaquina va a conocer a otras familias que también reportan, por esas mismas fechas, la desaparición de algún joven, hermano, amigo, hijo. Joaquina no tiene la voz narradora en primera persona, lo hará mediante el diálogo, cuando interactúa con quienes la acompañan en la búsqueda de Joel y de los otros desaparecidos. Sin embargo, en la novela sí aparece una narradora en primera persona, se trata de Claudia, una mujer que también ha perdido a sus tres hijos, menores de edad y que narra desde la *locura*, lo hace en algunos capítulos que la autora no enumera, sino que directamente titula como *Síncopa*.

El hecho que se narra en la novela parte de una acción perpetrada por agentes de un organismo de seguridad del Estado, que en esa época se conocían como el F2<sup>4</sup>. En la Colombia de 1982 desaparecieron trece hombres. Dos de los desaparecidos fueron identificados, pero a la vez revictimizados porque tras su hallazgo se determinó que murieron en combate, tal como se registra en el documento denominado *Caso colectivo 82*<sup>5</sup> (Vidas silenciadas s.f). La

---

<sup>3</sup> Sobre esta novela particular se destaca la puesta en escena de la obra por parte del colectivo de teatro *Diente de León* (2018) y que se puede ver en el siguiente enlace: <https://unabtv.com/teatro-en-el-brazo-del-rio-colectivo-diente-de-leon/>

<sup>4</sup> Servicio de Inteligencia de la policía colombiana (SIPEC), más conocido bajo la sigla F2, desde la década del setenta hasta mediados de los noventa del siglo XX. Tras varios escándalos esta dependencia sería rebautizada con el nombre de Servicio de Investigaciones Judiciales e Inteligencia (SIJIN)

<sup>5</sup> Sobre el caso denominado Colectivo 82 hay varios registros audiovisuales. Referenciamos a continuación el trabajo documental que el periodista Óscar Bustos realizó en 2012 para *Canal Capital*, que conmemora los treinta

autora, que para ese momento era periodista, conoció los relatos de los familiares de los desaparecidos y supo de los esfuerzos de estos por esclarecer la verdad y encontrar a los 11 desaparecidos restantes.

Finalmente, su trilogía cierra con *Las Brisas* (2019), novela que aborda el tema de la desaparición, en este caso, no física sino la que se vive desde la marginalidad. El desarraigo y el desplazamiento de muchas familias que abandonan sus tierras y llegan a la ciudad es el drama que va a narrar Rosa, una mujer que se gana la vida como empleada doméstica. Cada lunes, en los encuentros que tiene con su empleadora, Rosa va a contar su historia, una marcada por la muerte violenta de sus familiares y las dificultades que afronta en ese presente que parece no tener un futuro estable, pues Rosa vive de su trabajo, no tiene otros ingresos y ya es una mujer mayor con problemas de salud. La mujer con la que interactúa, de la cual no se menciona su nombre, que se va a reconocer como *la patrona* es realmente quien lleva la narración de la historia y cede la palabra a la historia de Rosa.

Marbel Sandoval, por medio de su escritura artística y de memoria da cuenta de lo social desde la perspectiva de las víctimas, algunas de ellas por hechos ejecutados por agentes del Estado; no solo se trata de la desaparición, aunque sea el tema central de su *Conjuro contra el olvido*, sino además se trata de sobrevivir a las constantes amenazas y hostigamientos por parte de las mismas fuerzas estatales, del contexto en el que suceden estas historias y ante la falta de sanción que es recurrente en la novela de crímenes.

### 3.2. Puntuaciones semióticas de la investigación

Las consideraciones teóricas que se tienen en cuenta desde el campo de la semiótica para el abordaje de la trilogía que compone el objeto de investigación son las aportadas por I. Lotman y M. Bajtín principalmente. Tanto las premisas de Bajtín como las de Lotman posibilitan que esta investigación acerque el corpus, de este trabajo, desde *lo social*.

(...) los dos proyectos teóricos que hemos puesto en intersección se consideran, en una operación de reconocimiento, como discursos «de fundación» epistemológica de

---

años de desaparición y que puede verse en: Martínez, Mariano (2014): *Hagamos Memoria - Colectivo 82*. <<https://vimeo.com/72514417>> (consultado 7-I-2020).

carácter semiótico: Bajtín funda una teoría de la discursividad social y Lotman una semiótica cognitiva que intenta recuperar el vínculo naturaleza-cultura. (Arán et al., 2016, p. 58)

Detallar los postulados semióticos posibilita disponer una proximidad con nuevas líneas de investigación que surjan de esta temática particular; esta exploración se define desde una teoría del conocimiento singular que cede la discusión para insistir, polemizar o reforzar la temática, según sea el contexto de análisis. Para entender esas concepciones sobre el mundo, a continuación, se presentan las categorías generales propuestas tanto en Bajtín como en Lotman y cómo éstas se adaptan y se hacen realidad en las novelas que conforman el corpus de investigación.

### 3.2.1. De las categorías semióticas en M. Bajtín

Tras la introducción en Francia de los trabajos de Mijaíl Bajtín (1895 - 1975) por quienes fueron sus primeros traductores, Julia Kristeva y Tzvetan Todorov a partir de 1960, estos llenan un espacio importante en la investigación literaria y en las ciencias del lenguaje, especialmente en la lingüística del discurso. Por cierto, aun cuando su obra se difundió a lo largo de la década del setenta del siglo XX, sus ideas originaron un impacto de recepción bastante singular en la sociedad francesa de pensamiento, que transfiguraron a Bajtín en uno de los iniciadores de las teorías del discurso.

A cuarenta años de la publicación de las primeras traducciones al francés, la teoría bajtiniana se puede leer además en términos semióticos; lo que posibilita un reajuste en las observaciones de dichos aportes al campo de los estudios críticos literarios. Todo ello se constituye en un reto si se tienen en cuenta los esfuerzos que se adelantaron en su época, como la traducción misma, labor que se complicaba por los pocos traductores de ese momento y los esfuerzos que implicaba acercarse a la amplia obra teórica de Bajtín.

Los aportes semióticos de Bajtín interesan por la posibilidad que generan para la investigación literaria; el hecho de pensar lo social inscrito en el texto. La percepción de la realidad que plasma en la novela es sígnica, esto permite estimar la multiplicidad de palabras y de relaciones dialógicas entre ellas. El propósito es comprender el corpus a partir de la visión que ofrece Bajtín para el abordaje de la novela, como un género que advierte todos los cambios y

disyuntivas de la vida social, mediante el interés que incitan algunos procesos sociales que cuestionan el mundo cotidiano.

### 3.2.1.1. Cronotopo

Bajtín define *cronotopo* como la: “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (1989, p. 237); no se trata, por tanto, de ocuparse del espacio-tiempo desde una mirada científica como en el caso de la teoría de la relatividad en la física, sino que toma el concepto casi como si fuera una metáfora para emplearlo en la crítica literaria:

[Bajtín trata] de mostrar cómo el cronotopo real ingresa al sistema artístico de la novela y cómo sus motivos constitutivos pueden ser leídos en la obra como asimilación de la conciencia cultural que refractan, especialmente si se los observa en períodos de larga duración. Por eso, los interpreta como traducción semiótica de un tiempo y espacio reales e, ideológicamente, de una concepción del hombre y de una organización social simbólica. (Arán et al., 2016, p. 141)

Existen varios espacio-tiempos en la narración y estos operan sobre diferentes órdenes de la experiencia; son dialógicos, es decir, cambian según las circunstancias socio-históricas; son un requisito para la realización de la trama pues la hacen posible. Como dimensiones de la experiencia que son, fijan los términos en que se ejercen los actos *humanos*; de allí que al ser humano se le deba estudiar dentro de su cronotopo cultural, que no sería otro que ese punto específico entre espacio y tiempo donde se dan sus experiencias en el devenir histórico.

El cronotopo halla su construcción en la palabra (en tanto representación social e ideológica), no es abstracto sino más bien permite instalar una correlación entre el texto y el contexto. Es por ello que podemos concebir el cronotopo como una herramienta mediadora; más allá de ser una herramienta que permite estudiar la novela (estructuración), lo cotidiano (visión del mundo), admite fundar pautas para la memoria que a su vez permiten actuar y pensar dentro de lo que es usual para una cultura.

Se resalta esto último porque Bajtín se refiere al cronotopo también al abordar el estudio de la cultura; ya que al ser el espacio y el tiempo dimensiones de la experiencia, establecen las expresiones en que se desempeñan los actos humanos. La humanidad no puede leerse como

una entidad abstracta, sino que debe estudiarse en el contexto de su cronotopo cultural, de su realidad más inmediata: “ese punto específico del espacio y del tiempo donde se dan las relaciones históricas, biográficas y sociales que modelan la forma de comprender la experiencia”. (Ibáñez, 2013, p. 33). El cronotopo es una categoría dialógica porque permite estudiar lo dado y lo creado y la interrelación que se teje entre estos.

El cronotopo no es *algo* indefinido pues halla su definición en la palabra y en esta se da un diálogo posible entre el texto y el contexto. Sisto (2015) afirma:

La palabra así sólo puede existir en la interacción viva, concebida como una arena en la que tienen lugar las distintas luchas sociales, cruzándose en ella como fuerzas sociales vivas (Bajtín, 1979/1982). La palabra no es la palabra pronunciada por una persona individual, es el campo donde tiene lugar la interacción y disputa de las fuerzas sociales vivas. (p. 9)

Se puede afirmar entonces que la palabra deja de ser un simple recurso lingüístico y se convierte en un ideograma que accede a la cultura mediante la construcción que hace de cronotopos. “El lenguaje no es un don divino, ni un regalo de la naturaleza. Es el producto de la actividad humana colectiva, y refleja en todos sus elementos tanto la organización económica como la sociopolítica de la sociedad que lo ha generado”. (Bajtín, 1993, p. 227).

Por esta razón es que el sentido es cronotópico pues su construcción se da en un determinado tiempo y espacio. En la medida en que el cronotopo designa los modos del tiempo y del espacio en la artistización de la novela permite el adentrarse en el estudio de la narratividad.

Desde el punto de vista formal, el cronotopo no solo produce la puesta en escena del espacio tiempo representado, sino que gobierna o regula también la aparición de sujetos y discursos en situaciones cronotopizadas, en una época y en un espacio determinado. Se descompone en multiplicidad de «motivos cronotópicos» o figuras textualizadas, que se pueden reconocer en grandes unidades compositivas ensambladas en la novela como son la organización argumental, la variante genérica a la que suele servir, los rasgos identitarios de los personajes y las variaciones polifónicas. Es un centro organizador del mundo narrado y, por lo tanto, pueden discernirse diferentes vectores cronotopizados: las cronotopías temático-argumentales que siempre conducen al reconocimiento de cronotopías de género (...). (Arán et al., 2016, p. 144)

El cronotopo se conecta con la cultura de la que surge. Como si se tratara de un espejo, el cronotopo emerge de la refracción del cronotopo real del mundo. Si bien en todos los casos no es tan fácil identificar una reciprocidad entre el mundo textual y el mundo de la experiencia cotidiana, sí se puede afirmar que estos no se encuentran separados ya que las dos experiencias (la del arte y la de la vida cotidiana) mantienen un constante diálogo. Una manera sencilla de comprender lo anterior es identificar la correlación intrínseca entre el cronotopo novelesco y el cronotopo de la vida cotidiana, si tal relación no fuera tan recíproca, el primero sería incomprendible.

### 3.2.1.2. Dialogismo

La estética en Bajtín se aproxima a la representación artística del ser a partir de lo personal y a partir de la idea de pueblo; una estética dialógica que reconoce el diálogo como una de las categorías más importantes en su epistemología. Como atento lector de Dostoievski, Bajtín propone que el ser no habla de sí mismo y de los demás, sino consigo mismo y con los demás. Los descubrimientos se dan por la mediación de un intercambio dialógico.

El dialogismo es un fundamento que controla la práctica del habla debido a que todo enunciado está en una red de interacciones. Por una parte, el enunciado está en interacción con otros enunciados porque el discurso reencuentra los discursos anteriores que se han producido sobre el mismo tema. Es decir, todas las palabras ya han existido en la boca de otro enunciador, se habla con las palabras de otros. Por otro lado, cada palabra se toma en función de un interlocutor; dicho de otra manera, cada vez que se habla se está, a saber, en una situación de diálogo, en una suerte de atmósfera del *ya dicho*. El discurso está determinado, al mismo tiempo, por la réplica aún no pronunciada, empero ya requerida y esperada:

Toda conversación está llena de transmisiones e interpretaciones de palabras ajenas. En tales conversaciones existe, a cada paso, una «cita», o una «referencia» a lo que ha dicho una determinada persona, a «algunos dicen» o «todos dicen», a las palabras del hablante, a las propias palabras dichas con anterioridad, a un periódico, a una decisión, a un documento, a un libro, etc. La mayor parte de las informaciones y de las opiniones no son comunicadas, generalmente, en forma directa como propias, sino por referencia a una fuente común no precisada: «he oído», «unos creen», «algunos piensan», etc. (...)

No son necesarios otros ejemplos acerca de la importancia social del tema del hablante. Es suficiente oír con atención y meditar en el discurso que suena por todas partes, para llegar a la constatación de que en el habla corriente de cualquier persona que vive en sociedad, la mitad de las palabras que pronuncia son palabras ajenas. (Bajtín, 1989, p. 155)

El principio dialógico abre el texto hacia su exterioridad y a su anterioridad. Para Bajtín un enunciado es una unidad de la cadena verbal ininterrumpida, atravesada por la voz de aquellos que utilizaron las palabras antes; cada palabra muestra el contexto en el que ha tenido lugar una vida social intensa. En el modelo bajtiniano la palabra no emerge desde lo individual, sino más bien de la manifestación de una actividad colectiva.

Bajtín se plantea, como problema al abordar la palabra en la novela, el hecho de distribuir, incluir o excluir las voces sociales desde la conciencia del enunciador que es a la vez una conciencia lingüística. Ese hablar con y desde los otros es lo que hace que la palabra enunciativa en la novela sea bivocal, el modo como el autor construye su conciencia autoral que es a la vez *habla, escucha e ideología*.

El reflejo literario de una conciencia lingüística y de una visión del mundo que aceptan e integran en su reflexión artística la pluralidad (estilística, lingüística, social) de la cultura humana, es la manifestación de lo que Bajtín reconoce como *la hermenéutica de la vida cotidiana*, esa importancia del decir en la vida diaria y la interpretación de lo dicho.

Existen tres formas principales de introducción y organización del plurilingüismo en la novela: La primera que se menciona tiene que ver con el juego humorístico de los lenguajes, el discurso de los narradores como *discurso ajeno*, pues hace referencia a la palabra directa, real o posible del autor, en un *discurso ajeno*, es decir, el lenguaje literario al que se opone el lenguaje del narrador:

El autor y su punto de vista no solo se expresan a través del narrador, de su discurso y su lenguaje (...) sino también a través del objeto de la narración, que es un punto de vista diferente del punto de vista del narrador. Más allá del relato del narrador leemos el segundo relato –el relato del autor que narra lo mismo que el narrador, pero refiriéndose además al narrador mismo-. Cada momento del relato lo percibimos claramente en dos planos: en el plano del narrador, en su horizonte semántico-objetual

y expresivo, y en el plano del autor, que se expresa de manera refractiva en el mismo relato y a través de él. (Bajtín, 1989, p. 131)

La narración del autor se va percibiendo en los acentos que va marcando éste en el relato mismo; no percibir ese nivel intencional es equivalente a no entender la obra. El autor tiene la posibilidad de unir el lenguaje de la verdad al lenguaje de lo corriente, en otras palabras, de decir lo propio en lo ajeno y lo ajeno en el propio lenguaje.

Una segunda manera de organizar el plurilingüismo en la novela tiene que ver con el habla de los héroes:

El habla de los héroes, que dispone en la novela –en una u otra medida- de autonomía semántico-literaria, de su propio horizonte, debido a ser un habla ajena en un lenguaje ajeno, puede también refractar las intenciones del autor y, por lo tanto, puede representar en cierta medida el segundo lenguaje del autor. (Bajtín, 1989, p. 132)

El habla de los héroes casi siempre tiene una intensa autoridad en el habla del autor, pues por medio de esta figura novelesca, las palabras pronunciadas son el discurso ajeno disimulado del héroe. Dentro de la novela, lo que Bajtín reconoce como *las zonas especiales de los héroes*, se encuentran formadas por los semidiscursos directos de los héroes en los que es notoria la invasión del discurso ajeno, del discurso del autor, a través de signos de puntuación como la exclamación, la interrogación o los puntos suspensivos.

Finalmente, la tercera forma de plurilingüismo tiene que ver con la función que cumplen los géneros intercalados o encuadrados en la novela:

La novela permite la incorporación a su estructura de diferentes géneros, tanto literarios (novelas, piezas líricas, poemas, escenas dramáticas, etc.), como extraliterarios (costumbristas, retóricos, científicos, religiosos, etc.) (...) existe un grupo especial de géneros que juega un papel esencial en la construcción de la novela, creando las variantes especiales del género novelesco. (...) Cada uno de los mismos tiene sus formas semántico-verbales de asimilación de los diferentes aspectos de la realidad. La novela utiliza precisamente tales géneros como formas elaboradas de asimilación verbal de la realidad. (Bajtín, 1989, p. 138)

Esto último tiene alta relevancia para la investigación literaria pues los lenguajes de los géneros extraliterarios introducidos a la novela, como puede ser el lenguaje de la novela de

crímenes, crean una nueva época no solo en la historia de la novela sino además en la historia de la lengua literaria.

Es tan importante el papel que desempeñan estos géneros incorporados a la novela, que puede parecer que la novela no cuenta con su propia manera verbal primaria de abordar la realidad, sino que se vale de otros géneros para liberar la palabra en relación con la percepción de esa realidad; por eso, en el lenguaje, que se emplea en la novela de crímenes se nota cómo el crimen se presenta como un reflejo de la sociedad, es decir, la sociedad es vista, narrada y leída desde el crimen.

Lo que se encuentra frente al plurilingüismo introducido a la novela, no es más que las diferentes formas que sirven de expresión refractada para conocer las intenciones del autor; son discursos con palabras bivocales que sirven simultáneamente a dos hablantes y expresan dos intenciones diferentes: la directa del héroe hablante y la refractada del autor.

La palabra bivocal (entre lo creado y lo dado) es el mejor recurso para demostrar que la novela de crímenes es algo más que el reflejo de otros géneros, de otros enunciados ya existentes. Hablamos de una suerte de enunciado que crea algo que no existía en la literatura de Colombia, algo definitivamente nuevo, algo que tiene como eje central el crimen y que obviamente crea historias desde otros recursos dados como los fenómenos que explica, las emociones que refleja, los sujetos que conducen ciertas actividades. Todo lo mencionado se transforma en las tramas desarrolladas por la novela de crímenes.

Se deduce que es más sencillo reflexionar sobre lo dado si se le compara con lo creado. Frecuentemente se reconocen los elementos dados y generales de una visión del mundo en las investigaciones de rigor o científicas; todos estos elementos de lo dado son de alguna manera aprovechados por las y los escritores, pero estos elementos no pertenecen a la esfera de lo creado; en atención a lo cual es importante observar que este nuevo género, por ejemplo, irrumpe como un objeto creado en el panorama literario. La interpretación misma de este género es dialógica.

Y es que el *ser dialógico* es el centro fundante dentro de la matriz epistemológica de la teoría bajtiniana ya que este se constituye como el verdadero objeto de conocimiento por partida doble, desde una dimensión ontológica porque se interroga por sí mismo, y por el otro y desde

una dimensión semiótica porque produce y a la vez es producto de una cultura en constante dinamismo.

### 3.2.2. De las categorías semióticas en I. Lotman

Iuri Lotman (1922 – 1993) es uno de los semióticos más reconocidos a nivel mundial; sus trabajos en esta área del conocimiento equivalen a una teoría irregular por la heterogeneidad de sus intereses investigativos. Sus reflexiones derivan en elementos fronterizos que permiten ver lo ajeno como propio.

Al igual que Bajtín, su producción se reconoce con mayor vigor en la década del setenta del siglo XX; en esta se propone definir la semiótica a partir de dos intereses, por un lado, reconoce una *semiótica del signo*, cuya tradición más fuerte la encontramos en el trabajo de Charles Sanders Peirce y una *semiótica del lenguaje como sistema sígnico* en el cual inscribe su trabajo. Diferencia estas dos nociones de semiótica a partir de la distinción que hace de la primera en la cual el investigador se interesa por la relación del signo con el significado y el proceso de semiosis, mientras que para la segunda interesa no el signo aislado del objeto de estudio sino el lenguaje como mecanismo que utiliza un cierto conjunto de signos que transmiten contenidos.

Lotman desarrolla una semiótica de la cultura, lo que le convierte en un precursor dentro de una disciplina idónea para abordar *lo social*, las relaciones que se establecen con el mundo que nos rodea. Para Lotman (1996) las características primordiales dentro de una semiótica de la cultura serían: “Tanto la historia de la autodefinición cultural, la nominación y el trazado de las fronteras del sujeto de la comunicación, como el proceso de construcción de su contraparte —del «otro»— son uno de los problemas fundamentales de la semiótica de la cultura”. (p. 49)

Lotman propone un enfoque dinámico y en este, la cultura y el texto se transforman en signos que generan sentido. Tanto Bajtín como Lotman establecen un diálogo desde sus aproximaciones semióticas porque estas dos epistemologías subrayan aquello que Desiderio Navarro (1996) nombra como: “la función cultural de la memoria semiótica”. (p. 9)

De Bajtín, además, Lotman vuelve sobre las tesis dialógicas, plurilingües y polifónicas. Para estos dos semióticos, la palabra viva que pertenece al lenguaje hablado está orientada

directamente hacia la futura palabra-respuesta: produce su respuesta, la prevé y se erige encaminada a ella. En la atmósfera se forma aquello que ya se ha dicho anteriormente, la palabra viene determinada a su vez por lo que todavía no se ha dicho, pero que viene ya forzada y prevista por la palabra de la respuesta. Esta correspondencia entre emisor y destinatario es algo que Lotman ha denominado *memoria común*

### 3.2.2.1. Semiosfera

El concepto de *semiosfera* se puede leer directamente desde Lotman (1996/2013) cuando afirma:

El camino recorrido por las investigaciones semióticas durante los últimos veinte años permite tomar muchas cosas de otro modo. Como ahora podemos suponer, no existen por sí solos en forma aislada sistemas precisos y funcionalmente unívocos que funcionan realmente. La separación de éstos está condicionada únicamente por una necesidad heurística. Tomado por separado, ninguno de ellos tiene, en realidad, capacidad de trabajar. Sólo funcionan estando sumergidos en un continuum semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. A ese continuum, por analogía con el concepto de biosfera introducido por V. I. Vernadski, lo llamamos semiosfera. (p. 55)

La semiótica abordada desde los planteamientos de Lotman entra en el espacio de la historia, ya que desde la *semiosfera* se plantea la relación entre la semiosis y el mundo externo. De esta forma, la semiótica como ciencia que estudia la historia y la teoría de la cultura se halla en el paso entre esta y el mundo que le rodea. El espacio semiótico es un mecanismo único en el que resulta primario considerarlo dentro de un gran sistema que no es otro que la semiosfera, fuera de la cual es imposible que ocurra la semiosis.

Lozano (1995/2013) afirma que Lotman tiene un modo gráfico de explicar qué es la semiosfera:

Imaginemos una sala de museo en la que están expuestos objetos pertenecientes a siglos diversos, inscripciones en lenguas notadas e ignotas, instrucciones para descifrarlas, un texto explicativo redactado por los organizadores, los esquemas de itinerarios para la visita de la exposición, las reglas de comportamiento para los visitantes. Si colocamos

también a los visitantes con sus mundos semióticos, tendremos algo que recordará el cuadro de la semiosfera”. (p. 52)

Para Lotman la semiosfera se caracteriza por unos rasgos específicos, entre los que se encuentra: su carácter delimitado y su irregularidad semiótica. Dentro del carácter delimitado, el concepto de frontera se convierte en un concepto clave. Lotman (1996) señala: “la frontera semiótica es la suma de los traductores- «filtros» bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera *de* la semiosfera dada”. (p. 12)

No se trata de un concepto artificial sino más bien de una importante posición estructural y funcional dada su naturaleza de bilingüismo que permite comprender los mensajes externos al lenguaje interno de una semiosfera dada. Además de esta importante función, la frontera es un campo de procesos semióticos acelerados que transcurren con más rapidez en lo que se denomina *periferia* cultural y que se dirige al *centro* o a estructuras nucleares con la intención de desalojar dicho centro; es decir, la cultura no sólo crea su organización interna sino que además su propia desorganización externa y es en este espacio en el que la frontera cumple con su propósito, con la flexibilidad de permitir que factores externos lleguen al centro de una semiosfera dada y llenen de nuevos sentidos procesos que se daban en su interior.

La segunda característica de la semiosfera es su irregularidad semiótica. Afirma Lotman (1996): “La no homogeneidad estructural del espacio semiótico forma reservas de procesos dinámicos y es uno de los mecanismos de producción de nueva información dentro de la esfera” (p. 16). Esto debido a que, en la periferia, los procesos dinámicos encuentran menos resistencia debido a la organización flexible de estos sectores lo que permite su rápido desarrollo, mientras que en el centro se disponen los sistemas semióticos dominantes.

#### 3.2.2.2. Cultura/Texto

Lotman (2000) mitiga la ambigüedad que puede resultar si se tiene en cuenta que las definiciones de la *cultura* son numerosas, lo hace desde la siguiente reflexión: “cada cultura históricamente dada genera un modelo de cultura determinado, inherente a ella” (p. 168); el hecho de ordenar las ideas alrededor de la cultura, desde diferentes miradas, permite establecer al menos dos aspectos en los que ajustan las diferentes definiciones. Primero,

Lotman señala el hecho de admitir que la cultura tiene ciertos *rasgos*, al decir esto se deriva la aseveración de que la cultura no es un todo universal sino más bien es un subconjunto que ha sido instaurado de cierta manera. El segundo aspecto es la naturaleza signíca de la cultura en su demarcación respecto a la no-cultura:

(...) Existen, como señala Lotman (1979), modelos signícos que la cultura hace de sí, para encontrar ciertos subsistemas que funcionan como lenguajes particulares (medallas, monedas, estampillas, moda), como microuniversos discursivos. ¿Por qué no pensar que, del mismo modo, podríamos reconocer subsistemas complejos de modelizaciones espaciales que operan a manera de anclajes de la memoria colectiva, y que se activan, transformándose, a partir de nuevos acontecimientos? Esta idea ronda en las tipologías culturales que describe Lotman en tanto autodescripciones que hace la cultura a través de mecanismos memorizantes de la experiencia colectiva o de grupos, que se convierten en textos-acontecimientos de una época dada. (Arán et al., 2016, p. 151)

La finalidad elemental de la cultura es la de polemizar el mundo que rodea al ser humano. Lotman identifica en la cultura su carácter dinámico como uno de sus atributos a destacar. Y es precisamente este carácter lo que le permite contar con mecanismos tanto de estabilización como de desestabilización que suscita la autoorganización; igualmente, estos posibilitan la escritura y a la vez la exclusión de nuevos textos.

Lotman comprende entonces la cultura como: “*la memoria no hereditaria de una colectividad*” (2000, p. 172), como una circunstancia de lo social que no descarta la tipificación de una cultura individual en la medida en que el individuo se entienda a sí mismo como agente de un colectivo. La cultura es *memoria* de lo ya experimentado por una sociedad vinculada naturalmente a trayectorias históricas; por lo cual la semiótica formula un sistema de reglas que dan cuenta de la cultura convertida en vivencia:

La cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto. Pero es extraordinariamente importante subrayar que es un texto complejamente organizado que se descompone en una jerarquía de «textos en los textos» y que forma complejas entretejaduras de textos. Puesto que la propia palabra «texto» encierra en su etimología el significado de entretejadura, podemos decir que mediante esa interpretación le devolvemos al concepto «texto» su significado inicial. (Lotman, 1996, p. 75-76)

Por ejemplo, las entretejaduras que se dan en las novelas muestran seres singulares en sus contextos y en su tiempo. Las novelas hablan de la vida cotidiana, vida en la que cada personaje juega varios roles sociales, de acuerdo a quien sea en soledad, en su trabajo, con amigos o con desconocidos.

Al igual que con el concepto de cultura, el concepto de *texto* es polisémico. La semiótica de la cultura se origina en función de una preferencia en el avance de esta ciencia que se enfoca en la articulación semiótica del texto real. La noción de *texto* se renovó notablemente y se distanció del calificativo con el cual se le reconocía en anteriores aproximaciones semióticas. La modificación obedece a que el concepto de texto hacía énfasis en su naturaleza unitaria de señal, y se le consideraba como un enunciado en un lenguaje cualquiera; el primer cambio notable que tuvo esta denominación, al analizarlo desde los postulados de la semiótica de la cultura, fue el reconocer su doble codificación, requisito indispensable para que un mensaje dado pueda ser definido como *texto*. Por tanto, el texto realiza una función de memoria cultural colectiva.

Según Lotman (1996):

Podemos afirmar de manera categórica que la actividad de la influencia del texto aumenta bruscamente cuando la frontera que separa los polos semióticos de la cultura pasa entre él y el auditorio. Cuando estos últimos están situados de un mismo lado de la frontera, el texto se comprende más fácilmente, está menos sometido a los desplazamientos y transformaciones en la conciencia del lector, pero es mucho menos activo en su influencia sobre el auditorio. (p. 32)

En este sentido, el texto vendría siendo, por su naturaleza polisémica, una suerte de instrucción unívoca que convoca la acción. Además de ello, hay que reconocer que la cultura excluye de sí determinados textos, esta depuración de textos de la memoria colectiva va de la mano de la creación de nuevos textos y por esto es fundamental diferenciar entre el olvido como elemento de la memoria (que es lo que viene planteando Lotman) y el olvido como

medio de destrucción de la misma; este último, se refiere al escenario en el que la cultura se desintegra y se interrumpe la noción de individuo colectivo poseedor de una autoconciencia.

## 4. Desarrollo y análisis

Colombia tiene una tradición de novelas cuyo eje central es el crimen. Este país cuenta con una tradición de novela de la Violencia y de novela de las violencias que han caracterizado la literatura nacional. Añadido a lo anterior, aparece a comienzos de la década del noventa del siglo XX la novela de crímenes, que como también ya se ha mencionado, se trata de un género cuyo eje principal tiene que ver con el crimen y más importante aún con su sanción. Lo que hace particular a este género de novela es el hecho de ver la sociedad en general bajo el concepto de anomia, es decir dentro de un sistema en el que nada funciona, donde el Estado aparece como otro mecanismo de ilegitimidad, donde la gobernanza está precisamente por fuera del Estado y en el que se ve claramente cómo el conflicto social no es sólo resultado de fuerzas ilegales o al margen del Estado, sino que puede surgir de este mismo.

Si un suceso político remueve lo construido por un determinado grupo social, la memoria de cada uno de los individuos se ve alterada por la elucidación arbitraria con la que la ideología lee ese suceso. De ahí que, uno de los perfiles de la memoria pública se despliegue hacia las conciencias individuales. (Bosi, 2003). Y esto es precisamente lo que se pone en cuestión en este capítulo: las novelas seleccionadas para esta investigación problematizan acontecimientos políticos en la historia reciente colombiana y están cruzadas por el discurso del conflicto social interno que ha afectado a generaciones que han interpretado los hechos desde conciencias individuales.

Es bajo este panorama que se plantea el desarrollo del siguiente capítulo, en el que se reflexiona semióticamente cómo ingresa lo social a las novelas seleccionadas y cómo dentro de esta operativización se puede dar cuenta de conceptos como crimen, política-poder y sanción; igualmente de cómo los territorios también narran en las novelas escogidas; una lectura, además, de los espacios en los que sucede el crimen.

### 4.1. Literatura y Memoria

A menudo varios críticos y teóricos consideraron que el género policial, negro, neopolicial se constituían como géneros de la novela social; igualmente hay voces que no están de acuerdo con esta categorización. Sin el propósito de ingresar al debate, lo que se quiere resaltar es

cómo lo social está inscrito en el texto literario y qué dicen las novelas seleccionadas sobre hechos sociales y de memoria en la sociedad colombiana. Para lograr este propósito se aborda la relación entre literatura y memoria desde dos criterios; por una parte, desde la voz que narra, que en este caso son narradoras mujeres. Estas narradoras son: un yo (fantasma) que narra, un yo (viva) que narra e investiga, un yo (loca) que narra y asesina y un yo (invisible) que narra. El otro criterio tiene que ver con las territorialidades que narran. En el ejercicio literario y de memoria que presenta Marbel Sandoval hay dos territorios claramente identificados, por una parte, está el *río* y su relación con los hechos propios del conflicto colombiano y está la *isla urbana*, término acuñado desde la teoría de J. Ludmer (2010).

Lo anterior permite afirmar que la novela de crímenes es uno de esos vehículos que le han permitido a la sociedad colombiana dar cuenta del signo construido como sociedad. Como lo asegura Baith Brait (En: Arán et al., 2016):

La prosa literaria puede ser considerada un tipo de manifestación estético-cultural que cumple, entre varios papeles, el de posibilitar la corporificación de la memoria de un sujeto que, para constituirse como tal, se hace autor y/o héroe, sumergido en tiempos y espacios que diseñan una época, una cultura, una sociedad, o, especialmente, un conjunto de acontecimientos difíciles de ser (re)tratados. Para urdir estos elementos en las tramas del discurso, un inevitable diálogo, a veces polémico y doloroso, se va tejiendo entre pasado/presente, social/individual, memoria/escritura. (p. 174)

En cierta medida, la cita anterior nos ubica dentro de una estructura controversial y desoladora que se teje entre el presente y su pasado, pues las novelas del corpus hacen referencia a hechos históricos que son antecedentes importantes en la consolidación del conflicto interno colombiano y al presente de ese mismo conflicto que no ha dado tregua. También entre lo social y lo individual porque las novelas van corporificando la memoria de lo que es ser colombiano y las actitudes individuales de sus personajes; finalmente entre memoria/escritura ya que las novelas plantean la escritura misma (metaescritura) como manera de vehiculizar la historia que van compartiendo.

#### 4.1.1. Mujeres que narran

Marbel Sandoval titula su ejercicio de escritura y de memoria como *Conjuro contra el olvido*; la Real Academia de La Lengua Española denomina *conjuro* a la fórmula o expresión mágica que, al ser pronunciada, permite obtener aquello que se pide. Un conjuro, en este marco, es el acto y el resultado de conjurar: rogar (RAE, s.f.). Y es un ruego para no olvidar. Aquello que pide no olvidar la escritora con la artistización de su escritura es el saber qué ha sucedido con las y los desaparecidos, algunos porque sus cuerpos no se encontraron más o porque no regresaron más con sus familiares y otros porque, aunque deambulan por las calles de las grandes ciudades son seres que han desaparecido de lo social.

Lo social ingresa al texto literario mediante la voz que narra, en este caso, las tres novelas presentan narradoras mujeres. *En el brazo del río* (2006) hay dos narradoras en primera persona del singular, está un yo (fantasma) que narra, es el caso de Paulina, una joven que está próxima a cumplir quince años de edad y que cuenta los hechos sucedidos desde un plano espectral. También narra un yo, que está viva, que en este caso se llama Sierva María, una niña de trece años; no solo narra los acontecimientos, sino que además investiga mediante fuentes secundarias, como la prensa o lo que comentan los adultos de la historia, lo que le pudo suceder a su amiga. En este ejercicio de investigación, Sierva comienza a llevar un álbum, diario en el que va archivando todo lo que se llega a conocer sobre la masacre en la que posiblemente murió Paulina.

*Joaquina Centeno* (2017) presenta solo una narradora en primera persona y se trata de Claudia, una mujer joven, esposa de un narcotraficante, que en el contexto del conflicto pierde a sus tres hijos, menores de edad. Este yo narrador lo hace desde la locura y por ello, el recurso que utiliza la escritora Marbel Sandoval es el de separar la historia de Joaquina, que se presenta en capítulos numerados, de la historia de Claudia, capítulos sin numerar que llevan como título *Síncopa*. La historia de estas dos mujeres se va a relacionar porque el yo narrador, Claudia es a la vez víctima y victimaria; Claudia sabe posiblemente en donde están algunos desaparecidos, que ella misma dio la orden de asesinar, pero como síncopa, su discurso suprime sonidos, suprime la verdad. Joaquina, en cambio, va a ser narrada por un narrador en tercera persona, que le sigue, que la escucha y le cede la palabra en algunos diálogos.

Finalmente, lo social ingresa al texto mediante Rosa, un yo (invisible) que narra. En *Las Brisas* (2019) hay un diálogo entre dos mujeres, la que conoceremos por su rol como *la patrona* o

empleadora y Rosa, la mujer que va a develar su historia, la de su familia, la del desplazamiento, mediante su narración. De la otra mujer se van a saber pocas cosas, pero lo contradictorio es que es ella la que va a llevar la narración principal de la historia.

Estas mujeres narran desde sus diferentes edades, desde la niñez hasta la vejez y lo hacen como amigas, madres, hijas, esposas. Todas con un dolor que necesitan verbalizar mediante la escritura o la oralidad; como es habitual en la novela de crímenes, el crimen no se resuelve, no hay sanción ni justicia, por una parte, porque puede ser que las mismas instituciones que investigan están implicadas en el crimen o porque la naturaleza del crimen aún no tiene formas de ser sancionado; por ello, todas exigen que haya sanción, que en algún momento se conozca su historia y logren obtener justicia

#### 4.1.1.1. Lo social desde un yo (fantasma) que narra

*Vi mi cuerpo tendido, largo, flaco y maltratado, mis párpados cerrados y dos lágrimas tibias en mis ojos, como la última señal de la vida que se iba con mis sueños y de la vida que se quedaba oscura y sin mi luz. [Paulina] (Sandoval, 2006, p. 132)*

Lo social ingresa a la novela *En el brazo del río* (2006) a partir de dos narradoras. Es una novela escrita en tres capítulos en los cuales se van alternando las voces de dos adolescentes; en ese intercambio de voces, que no es un diálogo ni una conversación entre amigas, se van a narrar los hechos sociales que rodean la historia. En este primer apartado se reflexiona sobre la narración en primera persona de *Paulina*, cuyo cuerpo nunca fue encontrado y que desde lo espectral cuenta sus vivencias que incluye el asesinato de su padre por ser un líder social, el primer desplazamiento y el retorno al lugar del que fue desplazada con su familia.

La historia que presenta Marbel Sandoval en su novela cuenta la masacre sucedida en la vereda Vuelta Acuña, Municipio de Cimitarra (Santander, Colombia) ocurrida el 12 de enero de 1984. A partir de los referentes y fuentes documentales varios campesinos fueron asesinados en una operación conjunta de soldados de la XIV Brigada del Ejército colombiano, dirigida por el General Farouk Yanine Díaz y un grupo paramilitar. Por otra parte, en los datos sobre el número de víctimas se encuentra que en algunas fuentes informativas mencionan

que fueron entre cinco y ocho asesinatos, mientras que, en otras, se cuentan hasta ochenta y nueve víctimas. Con respecto a la recopilación documental, también se informa que la mayoría de cadáveres presentaban signos atroces de tortura. Para el momento en el que ocurren estos hechos, Marbel Sandoval era periodista y conoció de fuentes primarias lo que ocurrió en Vuelta Acuña.

De esa experiencia, surge en la ficción, Paulina, su mamá y otros habitantes de la vereda que habían regresado como reclamantes de las tierras de las que habían sido desplazados años anteriores.

- ¿Quién va a creer en un Ejército que se lleva a un campesino de la orilla del río y luego, este aparece torturado y muerto, sindicado de guerrillero, y además asesinado por estos paramilitares que llevamos aquí? (...) nunca los prendieron, (...) menos a los soldados de la patrulla militar que nunca mencionaron, pero que estuvo ahí, haciendo festín de la que fue mi última noche. (Sandoval, 2006, p. 126, 127)

La cita anterior no sólo hace referencia al conflicto armado, sino que además alude a un Estado anómico en el que hay instancias fuera del Estado legalmente constituido y que tienen poder en la toma de decisiones y además en la sanción de algunos crímenes. Como es el caso de los *paramilitares*, grupos armados de extrema derecha, que han pasado por varios procesos y denominaciones; para el caso de la novela, aquí son nombrados, de manera informal por los personajes como *masetos*: “Pensé que aquí había tropa combinada con paramilitares, que así es como los llaman. (...) Masetos era el nombre con el que yo siempre había oído nombrarlos” (Sandoval, 2006, p. 83); durante la década de 1980, estos grupos se denominaron Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) con lineamientos políticos basados en el anticomunismo y la protección a la propiedad privada. Los nexos de estos grupos han estado muy cerca de los actores políticos en las diferentes ramas del poder, al igual que de empresarios y terratenientes.

De ahí que, la novela repare en este aspecto y dé cuenta del contexto en que ocurre la novela; la estructura social de Colombia ha sido fuertemente impactada por el conflicto interno que ya suma más de sesenta años. Los actores, las acciones y los contextos son tanto contractos mentales como constructos sociales. Los contextos son constructos mentales (modelos) porque representan lo que los usuarios del lenguaje construyen como relevante en la situación social.

En un Estado anómico en el cual el crimen no es excepcional, se puede presentar la modulación de una anomia individual, y aquí: “las nociones de *dialogismo* y *polifonía*, tan caras y sugerentes para la crítica contemporánea, importan como principio interpretativo general, como lazo entre el texto, el autor y la sociedad, como reconstrucción histórica de las posibilidades de producción, circulación y recepción de los discursos, y fundamentalmente, como ética de vida” (Arán et al., 2016, p. 10). Los planteamientos bajtinianos de dialogismo y polifonía, más allá de constructos teóricos son una ética de vida, porque al aceptar el discurso del otro o las otras voces se tienden puentes que llevan a evitar eventualmente la condena al fracaso, la violencia y la destrucción.

El conflicto armado vivido en Colombia produce fantasmas que deambulan por las ciudades, los ríos y en general en la sociedad y que actúan como una latencia de los cuerpos desaparecidos; espectros que desafían el poder que somete y desaparece a los cuerpos. En ese sentido, lo fantasmal no puede ser disuelto, por mucho que estorbe. Lo paradójico del fantasma es que emerge justo de lo tajante, de lo indesmentible, de la carne misma, para espectralizarlo todo con sus devaneos. Des-aparición que se vuelve latencia por medio de la figura fantasmal, el cuerpo original fue arrebatado por la muerte, que se traslapa en la latencia de la memoria o en el caso de la novela de Marbel, que regresa para alimentar porque ese cuerpo des-aparecido ha alimentado previamente los peces del río, que serán luego consumidos por los habitantes ribereños. El fantasma es en últimas, el recurso de las narrativas contemporáneas para darle voz a las víctimas pues el gesto político de des-aparecer a alguien imposibilita cualquier reparación.

Hoy no sé si existe la eternidad. Y no es este lugar desde el que estoy contando, sino las largas horas que transcurrieron entre la noche del martes doce de enero y el amanecer del miércoles trece. La eternidad es un grito que nunca fue escuchado, es la voz que no sale, es el corazón que late desbocado, son las piernas que tiemblan y no sostienen, es el miedo que seca la boca, es desear que todo termine de una vez y para siempre. (Sandoval, 2006, p. 126, 18)

El eje principal de la novela está relacionado con el crimen, la falta tanto de la investigación como de la sanción que no se va a dar al final del relato; se presentan algunas observaciones políticas, sociales y psicológicas y la narración se construye a partir de la narradora víctima y fantasma para contextualizar el crimen con el que inicia la novela al tiempo que va

sentenciando su muerte, la de sus conocidos y la de un insípido grupo de fiscales que intentan investigar el crimen.

De todas las formas de pensamiento o visión de mundo es el género de la novela el que mejor conceptualiza la experiencia humana; toma una postura ideológica en la cual los géneros en prosa dan cuenta de los elementos sociales y culturales que definen algunas experiencias de ser.

Aquí se constata claramente la presencia de características propias de la novela de crímenes colombiana, donde los autores del delito van más allá de una venganza, pues hay presencia de intereses políticos y sociales que afirman la posición de la autora frente a la historia que está relatando. Paulina quiere dejar claro que su historia tiene como fin encontrar la verdad y que no se limita sólo a encontrar al culpable o culpables, sino que además busca cuestionar el accionar de los entes oficiales y visibiliza la ausencia de ley en medio de muchas leyes que no se cumplen.

Marbel Sandoval no duda en hacer las descripciones detalladas de los hechos; aunque parezca una manera fría o calculadora, solo busca dejar claro que el crimen en la novela se basa en describir cada detalle, para así darles a sus autores no solo la responsabilidad sino el poder que estos pueden llegar a poseer por el hecho perpetrado. Los autores intelectuales del crimen toman particulares formas de ser sin importar de donde provengan: grupos políticos, militares o gobierno, estratos altos o bajos de la sociedad colombiana. Es notorio cómo la escritora no acomoda o elimina esa violencia tan particular dentro del conflicto colombiano.

A principios de abril, cuando nuestra muerte ya se había convertido en resignación sin esperanza para los que nos amaron, (...) la presencia del Ejército esa noche fue ignorada, la justicia que es ciega, no los vio, solo yo, y no pude estar allí para contarlo. (...) Las casas estaban abandonadas y las puertas cerradas con cabuyas, las matas morían en los tarros de aceite que se usaban como materas y la tierra había sido profusamente regada con la sangre de las víctimas que se registraban como N. N. (...). (Sandoval, 2006, p. 115)

El desorden presente desde el principio hasta el final de la novela, la amenaza y muerte que rodea la historia y más adelante el asesinato de quienes intentan investigar el hecho constituye el ambiente global del delito, donde el crimen ansía equívocamente definir a la sociedad. De este modo la narración busca dar cuenta de lo que se vive en los ambientes

sociales donde prevalece la desconfianza de los habitantes en las instituciones y en la ley. Identificar la novela *En el brazo del río* como novela de crímenes implica que dentro de su argumento se da un proceso de investigación que guía a las preguntas del quién, del cómo, pero falla en dar respuesta al porqué; aún no se definen los mecanismos para sancionar y no repetir estos hechos.

Todo lo anterior da cuenta de hechos cargados de violencia extrema donde el fin que se espera es la muerte, un atentado contra el derecho a la vida, un derecho que en la novela se presenta continuamente violentado; la sociedad ficcional de la novela es una sociedad delictiva. El mal presente no es objetivo y no forma parte de la entidad humana. Aquí, la claridad de que la autora se vale de la novela de crímenes como medio para una reflexión profunda acerca de la situación social y política de Colombia.

#### 4.1.1.2. Lo social desde un yo (viva) que narra e investiga

*(...) Paulina me llama desde el fondo del río, no creo que sea un llamado desde la muerte, creo que es una súplica para que no la olvide, para que mi memoria sea su memoria, para que el olvido no la sepulte a ella para siempre. Me llama y yo la escucho. [Sierva María]*  
*(Sandoval, 2006, p. 134)*

Siguiendo la narración presente en la misma novela, lo social ingresa al texto por la narración de Sierva María, la amiga de Paulina. En la novela es descrita como una niña de tan solo trece años de edad. Sierva es quien inicia y finaliza la narración. La novela comienza así:

El cuerpo de Paulina Lazcarro nunca fue encontrado. Yo pienso que quedó en el buche de los gallinazos o, por qué no, que se enterró en el fondo del río y alimentó a los coroncoros<sup>6</sup>. (...) Antes le decía a mi mamá que los bagres y los coroncoros me sabían a petróleo y ella me regañaba. Ahora, con los años, he optado por callarme, a nadie parece importarle, y a mí se me pasó la idea porque lo que pienso es que me estoy comiendo

---

<sup>6</sup> *Hemiancistrus wilsoni*. Especie de pez gato o bagre, de agua dulce, conocido popularmente con este nombre que habita principalmente en Colombia.

en el sancocho de pescado un poco de Paulina, porque nunca la encontraron. (Sandoval, 2006, p. 13).

Sierva María narra la figura de Paulina como des-aparecida desde su presencia – ausencia – latencia. La presencia de Paulina es el relato del comienzo de su amistad, sus encuentros y la ilusión que le hacía a Sierva ver que Paulina recibía el regalo que tanto buscó para celebrar sus quince años de edad. En ese relato de presencia, es notoria una pulsión erótica de parte de Sierva hacia Paulina: “Me gustaba estar así de cerca de ella. Dejé que mi mano se desplazara despacito sobre el cubrecama blanco y que se pusiera muy cerca, tan cerca que mi dedo meñique rozaba contra su mano (...)” (Sandoval, 2006, p. 39). Hay varios episodios de la novela narrados por Sierva en los cuales prioriza la cercanía y amistad que había construido con Paulina, no sucede lo mismo con las narraciones de esta última, cuyo relato, como se expuso en el apartado anterior, les da prioridad a los hechos ocurridos en el marco del crimen del cual es víctima. Sierva por su parte también es víctima de otras violencias, en apariencia sin relación al conflicto; vive solo con su mamá, nunca conoció a su papá y viven en un barrio marginal de la ciudad principal de esa zona del país.

La ausencia de Paulina es el constante en la narración de Sierva, precisamente, tras reconstruir los episodios en los cuales fue feliz al lado de su amiga, la ausencia le pesa a esta, tan solo una niña, que intenta en su escaso conocimiento y frente al intenso silencio, conocer qué sucedió con Paulina. Es como si se marcara el fin de la infancia y de repente se haya tenido que encontrar con la realidad del país en el que vive; Sierva experimenta una suerte de adultez prematura y se ve inmersa en el conflicto social que hasta ahora solo le llegaba por chismes o por las imágenes de la prensa y la televisión.

Sierva comienza a llevar un cuaderno con los recortes de prensa sobre los hechos relacionados a la desaparición de Paulina y otros hechos similares del conflicto:

Lo único que empezó a distraerme fue la lectura del periódico, se volvió una costumbre (...). Quería leer para encontrar noticias de Paulina (...). Compré un cuaderno rayado, de pasta de argollas, y un frasco de goma, y empecé a recortar y a pegar las noticias que contaban hechos parecidos a lo que podía haberle sucedido a Paulina. (...) Ahora las leía [las noticias] con desconfianza y con cuidado. Para eso tenía mi cuaderno de recortes. Es posible que llegara a coleccionar todo lo que decían de un mismo hecho, pero ¿cuál sería la verdad? (Sandoval, 2006, p. 101, 102, 104)

Ese ejercicio de llevar un cuaderno es lo que en esta investigación se denomina la narración de la latencia; en la literatura de las y los desaparecidos se suele hacer un énfasis en el binomio ausencia/presencia, sin embargo, la latencia es indispensable como ejercicio que relaciona la literatura con los procesos de construcción de la memoria. El desaparecido es una latencia porque permanece en la memoria y en la búsqueda constante por conocer la verdad sobre los hechos.

El cuaderno de Sierva denuncia otro hecho de revictimización con los desaparecidos y muertos de los que habla la novela; la prensa escrita y las noticias televisadas dan cuenta de la masacre como un hecho más y solo replican la información que previamente les ha autorizado el ejército. En un primer titular, Sierva descubre que la noticia da cuenta de *ocho guerrilleros abatidos*. La noticia se va a ir viendo como recortes, pues así, de manera fragmentada, la noticia acompaña los comienzos de las narraciones tanto de Paulina como de Sierva en todo el segundo capítulo de la novela. El capítulo culmina con la noticia de la exhumación de ocho cuerpos, pero en ese recorte ya no se menciona que los muertos son guerrilleros.

Esta revictimización obedece a que en el marco del conflicto colombiano se creó la idea de un enemigo común y las muertes de campesinos y población vulnerable en general no se investigaba, sino que se sumaba a la lista de la lucha contra los grupos de izquierda alzados en armas: “No sabía si sentí rabia o tristeza. O las dos al mismo tiempo. (...) mataron a mi amiga, a su mamá y a otros que yo no conocía y que los hicieron pasar por guerrilleros.” (Sandoval, 2006, p. 98). Un sobreviviente de la masacre, Isidro, es quien desmiente a la prensa: “Isidro llevaba un recorte de prensa en la mano: - Aquí dice que estoy muerto y que era guerrillero – les dijo. (...) – Ni estoy muerto, no soy guerrillero, ni me mataron en un enfrentamiento- continuó – lo que pasó fue una matazón que hicieron los masetos.” (Sandoval, 2006, p. 108).

A pesar de este relato, Sierva María sigue llenando su cuaderno de recortes que no desmienten la información, sino que, a falta de hacer pasar a las víctimas como integrantes de grupos guerrilleros, comienzan a titular la masacre como causada, entonces, por ese grupo. A pesar del relato del único sobreviviente la masacre de Vuelta Acuña se siguió registrando como un suceso perpetrado por las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, (FARC) y no se investigó la participación de la brigada del ejército en connivencia con los grupos paramilitares.

Fue la última noticia en mayo de ese año, con ella cerré mi cuaderno de recortes de prensa y decidí que en adelante no podría creer sino lo que yo misma pudiera constatar; creo que a Paulina la olvidaron, pero que su muerte cambió mi vida, (...) luego de su desaparición no he podido dejar ni un solo momento de interrogar cada hecho que me cuentan y de sorprenderme ante la pasmada indiferencia con la que la gente ve enseñorearse a la muerte (...). (Sandoval, 2006, p. 133)

Presencia, ausencia y latencia, en la novela narrada desde las voces de dos niñas que de repente dejaron su infancia para tratar de comprender la realidad que les tocó vivir. Como planteamiento semiótico cada sociedad erige como signo sus particularidades históricas y de ese modo transmite las ideologías esenciales para configurar y vislumbrar esa fase de lo que podría denominarse la realidad.

#### 4.1.1.3. Lo social desde un yo (loca) que narra y asesina

*No se los voy a decir*

*¿Y saben por qué?*

*Porque quiero que sufran los que buscan, igual que sufrí yo cuando buscábamos a los niños, y que sientan lo mismo que sentí yo cuando me quedé sin ellos y sin JJ; que se les acabe la vida, que sepan que la vida se termina de un día para otro, aunque uno siga vivo. [Claudia]*  
*(Sandoval, 2017, p. 148)*

*Joaquina Centeno* (2017) es la segunda novela del proyecto literario y de memoria de Marbel Sandoval. En esta historia, una voz narradora va a contar la búsqueda de verdad y de justicia que emprende Joaquina, madre de un joven desaparecido. En esta historia también hay dos mujeres; sin embargo, Marbel Sandoval, a diferencia de su primera novela, no le dará la narración en primera persona a Joaquina; en ocasiones, a manera de diálogo, sí tendrá la palabra, pero no es ella la que narra la desaparición de Joel, su hijo, porque en su rol de víctima desconoce lo que sucedió. Precisamente por ello, Joaquina no puede narrar. En los diez capítulos numerados en los cuales se conoce esta historia, se encuentran elementos propios

de la novela de crímenes, que como ya se ha mencionado, tiene como característica principal la falta de sanción y la estrecha relación entre la legalidad y la ilegalidad.

¿Cómo asimila la literatura, cuya materia prima son las palabras, la narración del horror que es en sí la desaparición? ¿Cómo relatar a través de la ficción la realidad de los crímenes de Estado? Como se trata de un proyecto de memoria, Marbel Sandoval nuevamente trae a la narración la figura del desaparecido y con esta figura nuevamente se puede seguir la triada de presencia, ausencia y latencia. La novela ficcionaliza unos hechos ocurridos en Colombia en 1982, se trata de la desaparición de trece hombres por agentes de un organismo de seguridad del Estado que en esa época era conocido como el F2. De estos hombres, dos aparecieron muertos, posteriormente, en supuestos combates, es decir, fueron presentados como delincuentes para justificar sus muertes. La autora parte de este hecho real y crea desde la ficción a Joaquina Centeno, a quien convierte en la madre de uno de esos hombres desaparecidos. Recrea toda una vida para contar qué es lo que pasa con una mujer y su familia cuando irrumpe la violencia y esta les transforma la vida. Los familiares de estos desaparecidos unieron esfuerzos en la búsqueda de la verdad mediante la creación de la Asociación de familiares de detenidos – desaparecidos (Asfaddes), una organización no gubernamental, creada ese mismo año, 1982.

[Ausencia] El almuerzo siguió con otros temas y ninguno volvió a mencionar la muerte del profesor para no impresionar más a Joel que estaba todavía bajo el efecto del trauma que le produjo ser testigo de excepción (...) Tres semanas y dos días después, un lunes, Joel no volvió a casa, ni ese día, ni nunca. (Sandoval, 2017, p. 43).

En la novela la desaparición de Joel se da por la fatalidad de ser un joven universitario que, un día que va para clases es testigo del asesinato de un profesor; este venía recibiendo amenazas por su actividad política. Desde el momento en que ocurre el crimen, Joel comienza a sentir frío y miedo, días después algunos testigos van a recordar el momento en el que contra su voluntad sube a un auto. Junto a Joel, los otros hombres desaparecidos también van a ser jóvenes universitarios y algunos líderes barriales. Ninguna desaparición fue al azar.

La ausencia presente de los desaparecidos casi tiene su mismo equivalente en los diferentes lugares y épocas; se trata de una fotografía, por lo general, una fotografía de documento.

[Presencia] En la solapa de uno de sus cuadernos había encontrado, guardadas en un pequeño sobre blanco, tres fotografías en blanco y negro, tamaño carné, que debió haberse hecho tomar para algún documento. Se veía apuesto con el pelo de medio lado, cayéndole sobre la frente y el buzo de cuello alto que había elegido para la foto. (Sandoval, 2017, p. 76).

Considerando la postura dialógica de la comunicación de Bajtín, se entiende que el otro es constituyente del enunciado (en este caso visual) y, por tanto, este solo está completo con la mirada de otro u otros (Durán, 2006). Como se pregunta Arfuch, “¿acaso el álbum no es el cronotopo más rotundo y reconocible de nuestra identidad familiar?” (1996, p. 8), la fotografía aparece aquí, de modo inequívoco, como una narración identitaria insustituible, como la presencia de esa ausencia que obliga a mirar el rostro del que nunca más regresó con sus amigos y familiares. Una presencia, casi como se comentaba en el apartado anterior, fantasmal, que incomoda, que no envejece y que es testimonio obligado –aun ficcional– del vínculo entre padres e hijos, entre compañeros y amigos.

Finalmente, la latencia de Joel se hace presente en la narración a partir de un recurso como el de la novela anterior, mediante la escritura. Joaquina lleva un cuaderno, al igual que lo hace Sierva María *En el brazo del río*.

[Latencia]. Trece de los que solo conocí a mi hijo, pero que me duelen todos como si también lo fueran, (...). El cuaderno donde escribió los nombres y enlazó datos, y que ahora guarda en un cajón del closet de su habitación, fue la única pertenencia preciada que Joaquina puso en su maleta, junto con algunas prendas, cuando durante los primeros años de las desapariciones, ella, Rafael y otros familiares que seguían preguntando por sus hijos, maridos y hermanos fueron amenazados. (Sandoval, 2017, p. 84).

Se postula en esta investigación, el cuaderno, con apuntes propios y recortes de prensa, como el vehículo por el cual se hace latente la presencia/ausencia del desaparecido. Así como se presenta en la cita anterior, el cuaderno de apuntes se convierte en un objetopreciado para quien sigue en la búsqueda del ser desaparecido porque en este va tejiendo una memoria más sólida porque contiene fechas, nombres y el seguimiento de los casos. Si esa memoria no se va registrando, corre el riesgo de convertirse en un recuerdo y este cuando se ha reproducido varias veces pierde parte de su contenido original; como lo afirma Lotman (1996), el texto

realiza, por lo tanto, el cometido de una memoria cultural generalizada, lo que le faculta para renovar sus contenidos, por medio de la obtención de nuevos textos o la exclusión provisional de estos; el olvido es un elemento de la memoria y de allí que se convierta en una necesidad conjurarlo, como lo hace Marbel Sandoval en sus novelas.

Por el contrario, la novela presenta una narradora que entiende el olvido, ya no como elemento temporal de la memoria sino como un mecanismo de aniquilamiento de la misma; Lotman (1996) describe con esta posibilidad las circunstancias en las cuales la cultura disocia y reprime la noción de individuo comunal dueño de una autoconciencia. Este es un caso atípico en las narraciones en las que se les da la voz a las víctimas, pues la narradora, Claudia, es víctima y victimaria al mismo tiempo.

Claudia va narrando el secuestro, desaparición y muerte de sus tres hijos en cuatro capítulos intermedios que la escritora no ha querido enumerar, como sí lo hace con el relato de Joaquina, sino que, aparecen bajo el sugestivo título de *Síncopa*. La síncopa lingüística es un proceso fonológico que consiste en suprimir fonemas en el interior de una palabra, por lo general el uso de síncopas es más común en el lenguaje coloquial:

[...] desde que empecé a crecer descubrí que los hombres me miraban y me piropeaban, y me deseaban, y a mí me gustaba; me gustaba que sintieran que era como fruta sabrosa o, mejor, como un sorbete de badea o una lulada, que ellos no se iban a tomar tan fácil; y fue este cuerpecito divino que Dios me dio el que me permitió encontrar un marido rico... (Sandoval, 2017, p. 63)

Por la descripción anterior, y otras que va a revelar la narradora, Claudia es una joven que vive en uno de los barrios marginales de la ciudad principal al suroriente de Colombia, Cali. Una ciudad industrial, que también ha sido protagonista en el contexto del narcotráfico y es precisamente en ese contexto, que Claudia conoce a JJ, su esposo, un narcotraficante que aparenta ser un empresario y que la lleva a vivir a Bogotá. Claudia y JJ tienen tres hijos: Során, Zaltán y Yoko. Los dos niños y la niña son secuestrados cuando van únicamente con el conductor de la familia; en un falso retén son detenidos y desaparecidos.

Como rasgo característico de la novela de crímenes, la frontera entre lo legal y lo ilegal desaparece y por ello, en las síncopas se conoce que al ser JJ un hombre con poder y con dinero recibe la supuesta ayuda del jefe del F-2, el mismo que después será investigado por la

desaparición de los trece jóvenes, entre los que se encuentra Joel, el hijo de Joaquina. El secuestro y asesinato de los tres menores de edad va a ser la excusa para desaparecer y asesinar a trece jóvenes que nada tenían que ver con el caso de los menores; nunca se pudo probar ningún tipo de nexo entre los jóvenes desaparecidos; lo que sí se va a conocer después es que el mismo coronel, jefe del F-2 y sus hombres son los que secuestran a los menores de edad para exigir recompensa por su liberación. El narcotraficante es engañado y de paso por prestar uno de sus autos y financiar la búsqueda de sus hijos es quien luego va a quedar como posible responsable de la desaparición de los trece hombres.

De hecho, el acierto que presenta esta novela al titular las intervenciones de Claudia como síncopas es precisamente el de rescatar la figura fonológica de supresión de sonidos; para este caso, se trata de silencios: “también están bien muertos los que se los llevaron, los que los mataron, esos que se quedaron ahí, donde yo sé, pero... *No se lo voy a decir.*” (Sandoval, 2017, p. 148.). Claudia y JJ confían en el coronel para que rescate a sus hijos y con ello dan el aval de hacer lo que esté a su alcance; de hecho, el coronel les insiste en no denunciar la desaparición porque sus hombres están cerca de dar con los responsables. Esa es la versión con la cual se queda Claudia, que los hombres asesinados sí tenían que ver con sus hijos y por ello avala su tortura, muerte y desaparición. La síncopa, es decir su silencio, es la de no revelar en dónde están esos desaparecidos para que sus familiares mueran en vida, tal y como ella siente que le sucedió.

Yo sí sé, yo sé dónde están, pero no se lo voy a decir a nadie, nunca se lo voy a decir a nadie, no se lo voy a decir, no se lo voy a decir, no se lo voy a decir.

*Quién e? Quién e?*

*Se los voy a decir*

*Quién e? Quién e?*

*Lo tengo que decir (...)* (Sandoval, 2017, p. 61)

Otra relación que se destaca bajo la figura de la síncopa es la narración desde la locura; el discurso de Claudia no es fluido, no es coherente. En las cuatro síncopas, el relato de Claudia da saltos en el tiempo de la narración, pasa fácilmente por el presente para luego narrar acontecimientos de su infancia; en medio de su relato, Claudia canta, algunas de esas canciones tienen que ver con su juventud en la feria de Cali, otras tienen que ver con sus hijos.

La narración en primera persona que presenta Marbel Sandoval en estas síncopas es fragmentada, desordenada; con ello se participa de la locura, de la incoherencia de la narración como consecuencia de la pérdida y de la dualidad de ser víctima y victimaria.

#### 4.1.1.4. Lo social desde un yo (invisible) que narra

*Es que la vida no es fácil, señora, me dice Rosa, y para nosotros menos. Rosa me ha hecho el regalo de contarme su vida (...) tal vez haya sido una manera de recuperar su memoria (...).*  
(Sandoval, 2019, p. 190)

En la literatura se reproducen modelos sociales, políticos, morales y otros más comunes de cualquier sociedad en las diversas etapas de su historia. Para Lotman, dichos modelos se transforman en un molde que suscita y estructura la configuración de la imagen del mundo real. Imagen, y no realidad, de un arquetipo ideológico entero y característico de una cultura transnacional o, en ocasiones, exclusivo de un pueblo, pero en ambos casos, significantes. La consecuencia de esta construcción posibilita disponer los paradigmas espaciales que representan: "(...) los modelos históricos y nacional-lingüísticos del espacio que forman la base organizativa de la construcción de una imagen del mundo, de un modelo ideológico, propio de un tipo determinado de cultura". (Lotman, 1973: 311)

Esta configuración de la *realidad* propicia que la presencia del *otro* se vuelva indispensable; aquí Lotman se vuelve a encontrar con Bajtín desde el concepto de *dialogismo* ya que se trata del fundamento que contiene la práctica del habla porque todo enunciado está en una red de interacciones. Por un lado, el enunciado está en interacción con otros enunciados, pues el discurso redescubre los discursos previos que se han elaborado sobre el mismo tema. Esto es, todas las palabras ya han existido en la boca de otro enunciador, hablamos con las palabras de otros. Por otro lado, cada palabra se escoge en función de un eventual interlocutor; dicho de otro modo, cada vez que hablamos estamos, a saber, en una situación de diálogo, en una suerte de atmósfera del *ya dicho*. El discurso está acordado, a la par, por la réplica aún no pronunciada, pero ya pretendida y presentida.

(...) el novelista es el responsable del modo en que muestra el universo verbal, si lo controla en orientación monológica del sentido, más cerca de la lengua oficial, o si lo libera polifónicamente en su diversidad y confrontación, recogiendo además los lenguajes marginales. (Arán et al., 2016: 106)

*Las Brisas* (2019) narra la vida de una mujer, Rosa. Uno de los tantos rostros anónimos que habitan la ciudad más grande de Colombia, su capital Bogotá. Escenario que ha sido el que más desplazados por el conflicto ha recibido. Los barrios marginales de Bogotá ocupan gran parte de su distribución demográfica.

Rosa trabaja como empleada doméstica en la casa de otra mujer con quien establece un diálogo que le permite reconstruir su vida y la de su familia, la historia del desplazamiento a la ciudad y la pérdida de sus tierras a causa del conflicto. Una historia rodeada de muerte y de injusticias que le llevan a valorar lo poco que ha conseguido en la ciudad.

La novela está dividida en tres capítulos en los cuales, si bien la narración consiste en una evocación del pasado y se complementa con situaciones del presente de la enunciación, se sigue una historia base y es el asesinato del padre de Rosa; la novela comienza develando esta, la que parece es la historia principal en el relato de Rosa:

Cada vez que nombran a mi papá lo veo encima del caballo, con la mano izquierda en el pecho y el revólver humeante en la derecha, aunque sé que no fue así su muerte. Sí hubo caballo, bala en el pecho y revólver en la mano, pero él estaba en el piso, parado en sus dos pies, hasta donde lo sostenían, porque estaba borracho. Tampoco sé si cuando sintió que el fuego lo taladraba se llevó la mano al pecho, eso lo añado porque lo he visto en muchas películas de vaqueros que pasan por la televisión, porque al cine, como cine, casi nunca he ido. (Sandoval, 2019, p. 11)

En el apartado anterior se había afirmado la importancia del cuaderno de apuntes como una manera de tejer una memoria más sólida, Rosa, por el contrario, no escribe, no lleva un cuaderno con sus apuntes, sino que lo hace desde la oralidad; tal vez han sido tantas las veces que ha intentado reconstruir la muerte de su padre, pues era una niña cuando sucedió, que su recuerdo se nutre de otros discursos, en este caso, de películas que le llevan a evocar ese recuerdo como un filme de vaqueros.

En este punto se hace válido mencionar una teoría en la cual se pueden valorar los contextos como es el caso de los aportes de Iuri Lotman y su propuesta denominada *la semiótica de la cultura*. Lotman propone que el escritor no vive fuera del mundo, pertenece a una sociedad determinada y es evidente que el entorno social, la historia, la situación espacio-temporal tengan repercusiones considerables en su personalidad y en su creación. (Mah, 1997)

Aparece entonces que la integración de una obra literaria en su contexto social e histórico puede dar el sentido de los problemas planteados por esta obra. Por ejemplo, en esta novela particular se puede afirmar que la sociedad, geográficamente ubicada en la figura de la ciudad, está en completo caos.

Toda cultura crea su propio sistema de «marginales», de desechados, aquellos que no se inscriben en su interior y que una descripción sistemática y rigurosa excluye. Para Lotman, la irrupción en el sistema de lo que es extrasistemático constituye una de las fuentes fundamentales de transformación de un modelo estático en uno dinámico. (Lozano, 1995. En: Barei, 2013, p. 51).

En *Las Brisas* (2019) Marbel Sandoval le da voz a una mujer desechada de la historia oficial, una mujer común con una historia que se repite en varios rostros que recorren la ciudad, familias que vivían en otras regiones del país y que perdieron su lugar. En el caso de Rosa, ella y su familia perdieron la hacienda que habían llamado Las Brisas y de la cual obtenían el sustento mediante el trabajo de la tierra y la compra venta de caballos. La historia de Rosa no solo da cuenta del conflicto por la tierra, tema neurálgico del conflicto colombiano sino de la degradación propia del conflicto en la sociedad civil.

No todas las muertes que rodean a Rosa y su familia son a causa de grupos armados sino de personas que, como ellos, tratan de sobrevivir. Respecto a la anomia social, la novela presenta grados de anomia individual en la que se ve cómo varios personajes de la novela realizan actos por fuera de la ley con tal de buscar su propio beneficio. Otras muertes son producto de la negligencia o falta de atención en el sistema de salud; es decir, no solo se hace visible el conflicto armado sino toda clase de exclusión que puede recibir un ser marginado en una sociedad que no le reconoce ningún derecho. Rosa es víctima de un derrame cerebral que le afecta su salud y que en parte se debe a la mala alimentación que lleva en su día a día. A pesar de trabajar desde muy joven, Rosa no va a acceder a ninguna pensión lo que complica su autonomía económica y que de seguro tendrá impacto en su economía familiar:

Rosa pasa apenas los cincuenta años, pero no podrá trabajar más; (...). El tiempo que ha cotizado, con tanto trabajo intermitente, no le alcanzará para jubilarse. (...) Me siento triste. Otra mujer vendrá a trabajar a mi casa, quizá sea Rosa misma quien la envíe. Desconozco, a pesar de todos nuestros encuentros, si Rosa tiene el mismo sentimiento. (Sandoval, 2019, p. 216-217)

En esta novela, la desaparición no es la misma que sufren Paulina y Joel pues Rosa desaparece a causa de la marginalización de su ser frente al acceso al trabajo, a la salud; es una mujer que no estudió y que no tendrá asegurada una vida tranquila en su vejez. Desaparece en la ciudad frente a la mirada de millones.

Como se mencionó antes, el relato de Rosa evoca su vida a partir de la figura del padre. En esa figura se ve el inicio y el desenlace de lo que sucedió con Las Brisas, y con ello, su desplazamiento a la ciudad. Rosa idealiza la figura del padre, Fernando, lo describe como un hombre alto, de ojos azules cuyo único defecto era el consumo constante de alcohol, aguardiente o cerveza. Fernando tomaba y se tornaba violento porque llevaba el duelo por la muerte de su madre, una mujer mayor que fue asesinada y violada en su hacienda, más adelante se va a insinuar que se trató de vecinos que querían robar la hacienda. En todos estos episodios, algunos pocos felices y muchos de desdicha, a Fernando lo acompaña su amigo de infancia Pablo, quien más adelante tiene que ver con su muerte. A Las Brisas van llegando hermanas, hermanos y más adelante los hijos de Fernando y Elvira a morir. Después del asesinato de Fernando, la familia se ve obligada a vender Las Brisas:

(...) Por allí pasaba la guerrilla, pero también los paras, y los militares, y un día podía pasarle algo con cualquiera de los tres, (...). Con la venta de Las Brisas, Elvira (...) Sintió que perdía el único sitio conocido, pero entendió que en esa tierra lo único cierto era que se repetía siempre la misma historia. (...). Cerró los ojos y la mente se le llenó de cadáveres con rostros conocidos; (...) casi pudo ver otros cuerpos comidos por los peces y arrastrados por el río (...). (Sandoval, 2019, p. 188-189)

Fernando muere a causa de un malentendido con su amigo Pablo; ese día se había prometido no volver a beber y se propuso ser mejor padre, dejar de darle temor a sus hijos, les había comprado regalos; sin embargo, la fatalidad de encontrarse con Pablo y no negarse a tomar algo mientras esperaban el jeep que recogía pasajeros hizo que producto del alto consumo de

alcohol terminaran discutiendo por un caballo. Allí muere Fernando y con él comienza la despedida de la familia de Las Brisas.

#### 4.1.2. Territorios que narran

Las novelas de crímenes que componen el proyecto literario y de memoria en la narrativa de Marbel Sandoval tienen como territorios comunes el río y Bogotá. En las tres novelas se menciona el río como el lugar que contiene los cadáveres de varios desaparecidos y se menciona a Bogotá como la ciudad que alberga diferentes formas en cada uno de los relatos: la ciudad de la pobreza, la de oportunidades, la de los parques, la de las instituciones que deberían sancionar los crímenes. Se describen los lugares detalladamente rescatando el papel que juega la ciudad como un escenario que narra la realidad social, las calles convulsionadas y los submundos que brotan desde el asfalto como resultado de un cambio de pensamiento y de orden moral.

##### 4.1.2.1. El río y la memoria

... Esa luz debía ser de un alma en pena. Es que había muchas, porque muchos fueron los que mataron en estas tierras y tiraron a las aguas para alimentar a los peces o para que los encontraran río abajo, en otras tierras, donde nadie los conocía. (Sandoval, 2019, p. 117)

*En el brazo del río y Las Brisas* se desarrollan principalmente en un contexto rural; la primera novela menciona claramente el escenario geográfico y por el hecho narrado es fácil de ubicar en un mapa, por el contrario, la finca Las Brisas parece ser una analogía de Colombia misma; las dos novelas presentan un escenario rural, de naturaleza abundante y un río como testigo de la barbarie y depositario de cuerpos.

El río narra a su manera las presencias/ausencias, los secretos del conflicto y el sufrimiento de los desplazados, viajeros que huyen para salvar sus vidas y cuerpos que vagan, muchos de ellos incompletos, bien sea por la violencia o por la acción misma de la naturaleza, en la que

algunos animales, principalmente Marbel Sandoval menciona los peces, horadan a esos seres cuyas vidas fueron segadas en ese espiral de violencia que no cesa.

El principal río en la geografía colombiana es el río Magdalena, tal vez es quizá uno de los cementerios más grandes de las víctimas del conflicto armado. En la novela *En el brazo del río* este río en particular es protagonista. La historia de la masacre sucede en Vuelta Acuña, una vereda que pertenece al corregimiento de Cimitarra en el corazón de una zona denominada el Magdalena medio; la ciudad que tiene mayor desarrollo del Magdalena medio es Barrancabermeja, puerto petrolero que es donde sucede la otra parte de la historia, donde vive Sierva María y a donde llegan los desplazados que logran huir de la masacre. Los habitantes del Magdalena medio denuncian este ordenamiento que desconoce las dinámicas sociales y el ser ribereño habitante de esta tierra media atravesada por el río Magdalena y los brazos de su río. Uno de esos brazos es precisamente el que pasa por Vuelta Acuña, de allí el título de la obra de Marbel Sandoval y de allí el protagonismo del río en la historia.

Las poblaciones ribereñas, testigos de la barbarie, han incorporado a sus costumbres, todas ellas derivadas de su relación con el río, maneras ingeniosas de rescatar los cuerpos y de honrar la memoria de quienes han visto deambular por sus aguas. Sobre este hecho particular, Marbel Sandoval relata en *Las Brisas* (2019) un episodio en el que el tío Florián, en una de sus jornadas de pesca encuentra un costal de huesos:

- eran largos, como de las piernas, o de los brazos-, (...) La idea era llevarlos al cementerio y ponerlos allí, (...) para ayudar a su dueño a descansar, porque eso son las luces, personas que se murieron sin tiempo de darse cuenta de se iban a morir, entonces se quedan por allí, buscando el camino de regreso a la casa, sin poder encontrarlo. (p. 118)

Martha Herrera<sup>7</sup> (2018) sostiene que el río encarna en una suerte de *travestismo*, la figura anónima, al carente de rostro pues nunca se sabe quién es el responsable de los muertos del

---

<sup>7</sup> Martha Herrera hace un análisis del río como leitmotiv en producciones artísticas colombianas entre las que destaca novelas, instalaciones, fotografías, puestas en escena, performances. Una muestra artística que se puede explorar y que lleva a repensar el río es la instalación *Magdalenas por el Cauca* (2008), en cuya página oficial se pueden encontrar fotografías, registro de prensa y en video el paso a paso de la instalación de diez balsas que representan a posibles diez cuerpos transportados en el río: <https://magdalenasporelcauca.wordpress.com/>. Además de la referencia anterior, se destaca la serie fotográfica *Río abajo* (2008) de Erika Diettes en la cual cobra valor algún objeto simbólico de algunos desaparecidos que pueden estar en los ríos, los familiares donaron prendas personales. Esta serie se puede ver desde la página de la artista: <https://www.erikadiettes.com/bitcora-1/2015/1/27/ro-abajo-universidad-nacional-bogot-colombia-febrero-2010>

agua. Obras como las de Marbel Sandoval dan voz a las víctimas, quienes en entre líneas reconocen los lugares, los victimarios y los modos de tramitar esas pérdidas. Estas obras literarias que contemplan el río como uno de sus tópicos inauguran la voz narrativa de las vivencias de la gente del común pero tal vez lo más relevante es que Marbel Sandoval nos enfrenta al tema de la pérdida de la inocencia, niños, niñas y jóvenes que encaran la muerte al encontrar cuerpos en el río o que como Sierva pierden su infancia y tienen, de golpe, que abrir los ojos ante la realidad de la violencia que les ha tocado vivir.

En la novela *En el brazo del río* tanto Sierva María como Paulina viven su cercanía con el río porque es fuente de diversión, de trabajo, de transporte, de alimento, allí hablan de su cotidianidad, de sus sueños infantiles; sin embargo, también les toca conocer la otra cara del río signada por la violencia y la muerte: “En verdad, en tiempos de guerra no solo los infantes pierden la inocencia, o quizás, en otro sentido, todos quisiéramos volver a ser niños y niñas, no propiamente para añorar un paraíso perdido, pero sí tal vez para pensar en nuevas oportunidades” (Herrera, 2018, p. 152)

Algo muy similar le sucede a Rosa y a sus hermanas y hermanos en la novela *Las Brisas*, el río es el escenario de gratos recuerdos, de juegos, de pesca, pero al mismo tiempo de la pérdida de la infancia porque buena parte de los relatos de muerte que rodean a su familia tienen como escenario el río. El río también transporta muertos que corrieron a su búsqueda como lugar de escape, en las dos novelas hay relatos de víctimas que huyen hacia el río para tratar de escapar de los victimarios, algunos logran sobrevivir, otros quedan en sus orillas “como si con mucha sed hubiera [n] ido a buscar agua” (Sandoval, 2019, p. 35).

#### 4.1.2.2. La isla urbana

Joaquina suspira. Después de que se llevaron a Joel, de las amenazas y del país horroroso que se vio obligada a descubrir, un país donde no paraban de matar (...) aprendió a vivir cada minuto como si fuera el último. (Sandoval, 2017, p. 173)

En las literaturas contemporáneas ya no hay una clara división u oposición entre literatura urbana y literatura rural, se encuentran, en su lugar, fusiones y combinaciones múltiples. Dice

Josefina Ludmer (2004), que después de la década del noventa se ven otros territorios que no se ciñen a los moldes pasados, sino que trazan nuevas fronteras al absorber y desdiferenciar lo que antes se oponía. La desdiferenciación es una característica que resulta notable en la literatura contemporánea pues borra la oposición y anexa el campo, sus sujetos y sus dramas; tanto en la realidad como en la ficción la ciudad latinoamericana se barbariza, se rodea de miseria y se divide violentamente para representar lo social.

(...) la sola idea de un Estado intervencionista fuertemente comprometido con la vivienda social y la creación de empleo, parece una alucinación o una broma pesada, habida cuenta de que los gobiernos han renunciado hace mucho tiempo a realizar cualquier esfuerzo serio para combatir la degradación y la marginación urbana. (Davis, 2014: 71)

El capitalismo neoliberal (del que habla Mike Davis, 2014) produce una transformación estructural que es la hibridación rural/urbana, la urbanización de la pobreza producto del desplazamiento masivo del campo a la ciudad. De hecho: “Si un capitalismo desaforado tiene una cara bastante inaceptable, un Estado corrupto actuando en beneficio de los ricos es todavía peor. En semejantes circunstancias hay poco que ganar intentando mejorar el sistema” (Gilbert & Ward, 1985, p. 254). Las ciudades latinoamericanas de la literatura son territorios de extrañeza, vértigo, con cartografías y trayectos que marcan límites entre fragmentos y ruinas. Paul Virilio, en *Ciudad Pánico* (2006) afirma que hay una sincronización multitudinaria en el que el terror es sentido por todos a escala global, una suerte además de delincuencia pánica. Las ciudades pánico demuestran tal vez que la mayor catástrofe del siglo XX fue precisamente la ciudad: después de la declinación de los Estados-nación toma fuerza la noción de Estado-ciudad o ciudad-Estado con sus zonas privadas y cerradas. La ciudad se transforma en la ciudadela de todos los miedos domésticos.

Ludmer (2010) afirma que el régimen territorial urbano latinoamericano contiene en su interior otros tipos de formas, espacios que funcionan como islas, con límites precisos. A la isla se puede entrar y aunque tenga límites es abierta como si fuera pública. Esta isla puede ser un territorio físico, pero también un yo o una institución. Es un mundo con leyes, reglas y sujetos específicos; a los límites de la isla, la identifican como una zona exterior/interior como un territorio dentro de la ciudad y de la sociedad y a la vez afuera de la división de la misma.

Los habitantes de esa isla parecen haber perdido en la sociedad o algo que la representa como la familia, un trabajo, la ley, incluso la nación.

Un ejemplo que da precisamente Marbel Sandoval para contextualizar la isla urbana de la que habla Ludmer es la situación de Rosa en *Las Brisas*, quien está en un *afuera* si se le mira desde lo laboral y que por ende también queda *fuera* de la sociedad y, sin embargo, vive totalmente *adentro* de la ciudad porque la ocupa y la maneja como propia, es decir está por *fuera* de la sociedad, *dentro* de la ciudad.

La isla se constituye desde afuera cuando la subjetividad central impulsada por una necesidad o fuerza ciega, cruza la frontera que es el límite de la isla. Es una máquina naturalizadora de lo social en la que ya no se opone lo urbano y lo social, lo humano y lo animal: la isla los iguala porque comparten algo en tanto animales humanos y es que están por fuera de la sociedad, de la historia, de la política y de la justicia. En las dos novelas es claro que tanto Joaquina como Rosa no reciben justicia; en el caso de Joaquina, las instituciones del Estado se burlan de su dolor y hacen lo que está a su alcance para no buscar a los desaparecidos y en el caso de Rosa, pierde su hacienda a causa de la violencia y en la ciudad es un ser invisible que pierde incluso la posibilidad de trabajar para su subsistencia.

En lo formal, la isla urbana es un *adentroafuera* verbal y narrativo, social y humano. Estas características delimitadas por Ludmer operan en la novela de crímenes colombiana pues en todos los escenarios en los que se construye la idea del crimen se presenta esa clara diferenciación de la isla urbana: “Joaquina sentía que el mundo era una selva que no conocía, en la que había sobrevivido en su hogar y en sus lugares conocidos, pero que de un momento a otro se mostraba salvaje”. (Sandoval, 2017, p. 50). Las víctimas que son dejadas por fuera de la protección de la nación luego no hallan cómo reconocer los espacios dentro de la ciudad; Joaquina había vivido una muy buena parte de su vida aislada dentro de la ciudad, tras la desaparición de Joel experimenta el *adentroafuera* del que habla Ludmer. La ciudad le es conocida, pero a la vez ya no la reconoce.

A diferencia de Joaquina, quien siempre vivió en la ciudad, en la novela *Las Brisas* se relata lo que le va sucediendo a una familia que se traslada del campo a la ciudad; si bien no son grandes poseedores de tierra, la hacienda Las Brisas se convierte durante todo el relato en la añoranza de aquello que pudo ser mejor: “la vida con un poco de suerte, si es que se trataba de suerte, (...) habría podido ser distinta”. (Sandoval, 2019, p. 170). Por el contrario, el

desplazarse a la ciudad se suma como una desgracia más en la narración de Rosa: “Desgracia tras desgracia porque fue en ese barrio al que llegaron donde mi hermana, la pequeña, se fue por el mal camino (...)” (Sandoval, 2019, p. 170).

La isla urbana es entonces un instrumento conceptual, una fábrica de imágenes y enunciados territoriales provisorios y ambivalentes, una secuencia de la irrupción de la naturaleza en la sociedad y al mismo tiempo un régimen de sentido que permite pensar lo social sin la sociedad, lo histórico sin la historia y lo político sin la política. Si se lee en términos de Bajtín, la isla urbana configura un cronotopo que convierte a la ciudad “como una tierra por conquistar, aunque tierra como tierra, tal vez no tendrán” (Sandoval, 2019, p. 149) quienes llegan a ocupar las zonas marginales de ese gran cronotopo novelesco.

## 5. Conclusiones

Este trabajo de investigación se centró en analizar los procedimientos narrativos en la obra de Marbel Sandoval al momento de afrontar la representación del conflicto colombiano mediante un acercamiento semiótico. Sobre este objetivo general que se propuso se concluye que el procedimiento narrativo que sigue la autora para narrar el horror de lo que ha significado un conflicto armado, social y político que ya supera las seis décadas es la de darle la voz a las víctimas y con ello evidenciar cómo lo social ingresa al campo de lo literario.

Las conclusiones a las que se pueden llegar tras la revisión del cumplimiento de los objetivos específicos que se trazaron en la investigación, llevan a dar cuenta de la importancia de la relación existente entre la narrativa de Marbel Sandoval y el contexto sociohistórico dentro de la narrativa de crímenes colombiana. La novela de crímenes colombiana parte de una realidad que en muchos casos resulta incomprensible; las y los escritores presentan un panorama desde sus historias que no se opone a tal realidad, más bien, presentan situaciones en la que es imposible vislumbrar el restablecimiento de un orden ya que en este subgénero de novela difícilmente se llega a los culpables y si se les reconoce no hay maneras de sancionarlos ya sea por la ausencia de leyes o porque son ellos quienes las imparten. No hay sanción a estos delitos en la novela de crímenes colombiana; simplemente se deja de manifiesto la corrupción del Gobierno, su clase dirigente, el aparato de justicia, de los medios de comunicación y por supuesto la corrupción individual que hacen de Colombia un Estado anómico.

Algunos de estos crímenes no sólo denuncian una sociedad inmersa en el crimen, sino que además denuncian la complicidad del Estado en alianza con la ilegalidad. Estos escritores y escritoras plantean los problemas fundamentales que el derecho y la teoría del contrato social, por ejemplo, suponen en su origen: la naturaleza del ser, la vigencia misma del Estado, su existencia y, para el caso dado, la legitimidad jurídica de lo que se considera Estado de derecho.

Estos hechos se analizaron a partir de algunos conceptos semióticos. Las perspectivas semióticas abordadas desde Bajtín y Lotman, principalmente, ofrecen herramientas válidas para hacer un acercamiento a la literatura como manifestación de lo social. Lo social se incorpora a la literatura desde la voz de un yo que es fantasma y que narra; también narra un

yo, que está viva e investiga; un yo narrador que lo hace desde la locura y finalmente, lo social ingresa al texto mediante un yo (invisible) que narra. Todas estas manifestaciones sociales están enmarcadas dentro de la denominada novela de crímenes.

Dentro de la anomia se dan modulaciones pues el carácter anómico no es exclusivo del Estado o de la sociedad. La novela de crímenes presenta personajes anómicos que sienten que no están sujetos a la ley sino más bien ellos se autodefinen como ley y como agentes del orden perdido. Por eso, si bien se determinó que es atípico que una misma narradora se le considere tanto víctima como victimaria, en el caso del personaje de Claudia, lo que resulta evidente es una modulación de la anomia. Ella sabe que al asesinar a otros no va a recuperar a sus hijos, por lo tanto, no va a restablecer el orden perdido; la justicia la toma por su cuenta porque lo que desea es hacer daño y que otras mujeres como ella pierdan a sus hijos, esposos, padres, amigos, hermanos y sientan lo que ella misma ha denominado la muerte en vida.

Precisamente al interrelacionar los procesos narrativos y de memoria con el concepto de territorialidades, una de sus características tiene que ver con una naturaleza determinada por otros subgéneros como la novela urbana. Por ese motivo se analizó la configuración que se hace de la ciudad y principalmente se resalta que esta se explora desde escenarios marginales y en espacios que, como los ha denominado Josefina Ludmer, están enmarcados en un *adentroafuera* en lo que ella misma ha denominado *islas urbanas*. Son espacios en los que se experimenta un descenso simbólico a lugares que pueden estar a simple vista pero que son marginados de la sociedad

En el interior de estas novelas se manifiesta el deseo por cambiar la realidad actual, hay un deseo por un cambio social y no es de extrañar que la crítica vea una finalidad social en este tipo de novelas. La misma escritora así lo postula al hacer este ejercicio de *Conjuro contra el olvido*. Es importante resaltar la escritura como un camino posible que plantea este corpus de novelas a manera de sanción, ya que la novela de crímenes se caracteriza por su ausencia, es en la escritura el espacio en el que se dan las bases para hallar una posible salida al crimen. La literatura como manifestación del devenir humano en la sociedad bien podría considerarse la salida al caos que plantea una sociedad inmersa en el crimen.

## 6. Limitaciones y prospectiva

Si bien el trabajo alcanzó los objetivos que se había propuesto, la investigación se encontró con algunas limitaciones que obedecen al plano de los antecedentes y de la difusión de la obra. La obra de Marbel Sandoval no es ampliamente conocida pues no es distribuida por editoriales de alcance internacional. De hecho, su última novela, *Las Brisas*, al ser editada y distribuida por la editorial española Punto de vista tuvo muy poco eco en las librerías colombianas. Afortunadamente, ahora existen buscadores de libros en línea que permiten hacer la compra sin la limitación geográfica. Aunque se debe aclarar que la novela ha ido alcanzando el mercado nacional. Una búsqueda reciente, así lo confirma.

Derivado de lo anterior, como la obra en su conjunto no es ampliamente difundida, tampoco lo es el abordaje de su narrativa en escenarios académicos y de investigación. Se encuentran algunas investigaciones a partir de la novela *En el brazo del río*, pero no así de la trilogía *Conjuro contra el olvido*. Aquí se podría mencionar que, en parte los estudios sobre la memoria en Colombia son escasos, si se le comparan con otras literaturas nacionales suramericanas que han sufrido por ejemplo la violencia derivada de las dictaduras. Las investigaciones sobre la memoria del conflicto social, armado y político colombiano cada vez suman más voces, pero son insuficientes dada la magnitud de hechos que rodean esta temática. A pesar de que el conflicto no cesa y las víctimas siguen sumando cifras de horror, casi que se convierte en un tema tabú, hay silencio por miedo, por vergüenza o por simple desinterés ya que la mayoría de muertos que deja el conflicto son seres anónimos, empobrecidos, habitantes de islas urbanas.

De esto último surge entonces la prospectiva de esta investigación. Se deben sumar más esfuerzos y llevar a los escenarios académicos la discusión sobre los orígenes, causas y consecuencias del conflicto armado en Colombia. La educación debe ser el vehículo para comenzar a tejer la memoria y generar los debates pertinentes alrededor de este tema, de manera que se den posibles rutas, salidas, soluciones. Ya lo ha comenzado a hacer la literatura pues en la escritura las cifras del horror recuperan un nombre, un rostro y dejan de ser un simple número.

A partir de estos postulados, en el ámbito de la educación universitaria se ha abierto un grupo de jóvenes investigadores dentro de un proyecto de investigación titulado: Territorialidades y

temporalidades en la novela colombiana contemporánea: desaparición, desarraigo y migración, que cuenta con el aval institucional y que es liderado por quien escribe este documento.

El grupo de jóvenes investigadoras e investigadores son estudiantes del programa de grado en Literatura y dentro de la temática de desaparecidos hay ocho estudiantes activos con los cuales se hacen encuentros mensuales alrededor de la temática y con los cuales se han compartido avances de la investigación en el marco de encuentros académicos.

La intención es generar productos de nuevo conocimiento, artículos, libros o capítulos de libro y productos de apropiación social del conocimiento como ponencias.

## Referencias bibliográficas

- Arán, P. [et al.]. (2016) *La herencia de Bajtín: reflexiones y migraciones*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.
- Arán, P. (1998) *La estilística de la novela en M. M. Bajtín. Teoría y aplicación metodológica*. Córdoba: Narvaja Editor.
- Arfuch, L. (1996). "Álbum de familia". En: *Punto de Vista*, (56) (pp. 6-11), Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.
- Bajtín, M. (1993). "¿Qué es el lenguaje?" En Adriana Silvestri & Guillermo Blanck (Eds.), *Bajtín y Vygotsky: la organización semiótica de la conciencia* (pp. 217-244). Anthropos: Barcelona.
- Bajtín, M. (1989). "La palabra en la novela" [1934-1935], en *Teoría y estética de la novela*. Pág. 77-236. Disponible en PDF en línea en: <http://132.248.101.21/filoblog/bubnova/files/2009/10/la-palabra-en-la-novela.pdf>.
- Bajtín, M. (1982). "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo Veintiuno.
- Bosi, E. (2003). *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Colectivo de teatro Diente de León (2018). *En el brazo del río*. [Video puesta en escena]. De: <https://unabtv.com/teatro-en-el-brazo-del-rio-colectivo-diente-de-leon/>
- Davis, M. (2014). *Planeta de ciudades miseria*. Madrid: Ediciones Akal S. A.
- Diettes, E. (2008). *Río abajo*, [Serie fotográfica]. De: <https://www.erikadiettes.com/bitcora-1/2015/1/27/ro-abajo-universidad-nacional-bogot-colombia-febrero-2010>
- Durán, V. (2006). "Fotografías y desaparecidos: ausencias presentes". En: *Cuadernos de Antropología Social*, (24), (pp. 131-144). Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina
- Emerson, C.; Holquist, M. (1981). *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.
- Forero Quintero, G. (2012). *La anomia en la novela de crímenes en Colombia*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

- Gilbert, A. & Ward, P. (1985). *Housing, the State and the Poor. Policy and Practice in Three Latin America Cities*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Girola, L. (2005). *Anomia e individualismo. Del diagnóstico de la modernidad de Durkheim al pensamiento contemporáneo*. Barcelona: Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Herrera, M. (2018). "A propósito". *La biblioteca del río. En el brazo del río* (2 edición). Bogotá: Diente de León.
- Ibáñez, M. (2013). *Variaciones en el policial negro. El deseo de los héroes y la infelicidad en la cultura*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba-Argentina.
- Lotman, I. (2000). *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Traducción al español por Desiderio Navarro Madrid: Ediciones cátedra
- Lotman, I. (1999). "Estructuras internas e influencias externas". *Cultura y explosión*. Barcelona, Editorial Gedisa. En: Barei, S. (2013) *Discusiones en torno de una semiótica de la cultura. La semiótica de Iuri Lotman*. Páginas 67-70. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Lotman, I. (1996) "Acerca de la semiosfera". En: Barei, S. (2013) *Discusiones en torno de una semiótica de la cultura. La semiótica de Iuri Lotman*. Páginas 55-66. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Traducción al español por Desiderio Navarro Madrid: Ediciones cátedra
- Lotman, I. (1973). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Lozano, J. (1995) "La semiosfera y la teoría de la cultura". En: Barei, S. (2013) *Discusiones en torno de una semiótica de la cultura. La semiótica de Iuri Lotman*. Páginas 48-54. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna cadencia editora.
- Ludmer, J. (1993) "El delito, ficciones de exclusión y sueños de justicia". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (38). Pp. 145-153. Tufts University & Latinoamericana Editores (Lima-Berkeley) sello editorial del Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar (CELACP).

- Mah, A. (1997) "Aproximación semiótica al teatro histórico". *Tesis doctoral*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Martínez, Mariano (2014): *Hagamos Memoria - Colectivo 82*. <<https://vimeo.com/72514417>> (consultado 7-I-2020).
- Moreno, E. (2018). *Aproximación semiótica a la novela de crímenes colombiana de la primera década del siglo XXI*. [Tesis doctoral]. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Morin, E. (2004) "El paradigma de la complejidad". *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa. En: Barei, S. (2013) *Discusiones en torno de una semiótica de la cultura. La semiótica de Iuri Lotman*. Páginas 6-16. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Navarro, D. (1996). Trad. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Ediciones cátedra.
- Piglia, R. (agosto del 2011) *Los géneros policiales nos han permitido percibir el funcionamiento de la sociedad*. Agencia Venezolana de Noticias AVN. Recuperado el 01 de diciembre de 2012, de <http://www.avn.info.ve/contenido/ricardo-piglia-g%C3%A9neros-policiales-nos-han-permitido-percibir-funcionamiento-sociedad>.
- Pöppel, H. (2001). *La novela policíaca en Colombia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Posada, G.; Ruíz, Y (2008). *Magdalenas por el Cauca*, [Instalación]. De: <https://magdalenasporelcauca.wordpress.com/>
- Resina, J. R. (1997) *El cadáver en la cocina: La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos.
- Sandoval, M. (2019). *Las Brisas*. España: Punto de vista editores.
- Sandoval, M. (2017). *Joaquina Centeno*. Bogotá: Sílabas.
- Sandoval, M. (2006). *En el brazo del río*. Bogotá: Diente de león.
- Sisto, V. (2015). "Bajtín y lo Social: Hacia la Actividad Dialógica Heteroglósica". *Athenea Digital*, 15(1), 3-29. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenea.957>
- Virilio, P. (2006). *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Waldmann, P. (2007) *Guerra civil, terrorismo y anomia social: El caso colombiano en un contexto globalizado*. Trad. Monique Delacre. Bogotá: Norma.

Waldmann, P. (2003) *El Estado anómico: Derecho, seguridad pública y vida cotidiana* Trad. Monique Delacre. Bogotá: Norma.