RESIDUOS DE LA VIOLENCIA
PRODUCCIÓN CULTURAL COLOMBIANA, 1990-2010

ANDREA FANTA CASTRO

Universidad del Rosario
EDITORIAL
COLECCIÓN TEXTOS
DE CIENCIAS HUMANAS

Universidad del
Rosario

Residuos de la violencia

Producción cultural colombiana, 1990-2010

Fanta Castro, Andrea
Residuos de la violencia. Producción cultural colombiana, 1990-2010 / Andrea Fanta Castro. – Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, Escuela de Ciencias Humanas, 2015.
xxix, 166 páginas. – (Textos de Ciencias Humanas).
Incluye referencias bibliográficas.

ISBN: 978-958-738-544-1 (impreso)
ISBN: 978-958-738-545-8 (digital)

Violencia / Violencia política / Colombia – Historia / Narcotráfico / Pobreza / Cultura / I.Título / II. Serie.

303.6 SCDD 20

Catalogación en la fuente – Universidad del Rosario. Biblioteca

amv Octubre 17 de 2014

Hecho el depósito legal que marca el Decreto 460 de 1995

Residuos de la violencia

Producción cultural colombiana, 1990-2010

Andrea Fanta Castro

Colección Textos de Ciencias Humanas

© Editorial Universidad del Rosario
© Universidad del Rosario, Escuela de Ciencias Humanas
© Andrea Fanta Castro

Primera edición: Bogotá, D.C., octubre de 2015

ISBN: 978-958-738-544-1(impreso)
ISBN: 978-958-738-545-8 (digital)

Coordinación editorial: Editorial Universidad del Rosario
Corrección de estilo: Manuel Gómez
Diseño de cubierta y diagramación:
Precolombi EU-David Reyes
Impresión: Xpress. Estudio Gráfico y Digital S. A.

Impreso y hecho en Colombia
Printed and made in Colombia

Editorial Universidad del Rosario
Carrera 7 No. 12B-41, of. 501 • Tel: 2970200 Ext. 7724
editorial.urosario.edu.co

Fecha de evaluación: 15 de agosto de 2012
Fecha de aceptación: 20 de septiembre de 2013

Todos los derechos reservados. Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso previo escrito de la Editorial Universidad del Rosario

Para Morgan y Sofía

A la memoria de mi mamá, María Inés Castro.
Por la imposibilidad de compartir con ella
estas páginas.

Contenido

Agradecimientos xi

Introducción xiii

Capítulo 1. Cuerpos residuales: Exceso y vacío 1
1.1. El fracaso como continuidad 7
1.2. Los sicarios: Tiempos del cuerpo residual 14
1.2.1. La ley del vacío 22
1.3. Exceso y mercado 28
1.4. Exceso de la nación y defecto de justicia 34

Capítulo 2. Para-narraciones: Huellas de la ausencia 47
2.1. Érase una vez Colombia: Narco-historia y sus para-relatos 51
2.2. ¿Es la justicia una cuestión de método? 60
2.3. Perder es cuestión de método 64
2.3.1. Palimpsestos urbanos 74
2.3.2. Para-verdades de la corrupción 77
2.4. Doris Salcedo: desafiando la deixis en fantasma 81
2.5. Sin justicia, ¿para qué un palacio? 91
2.6. *Unland*: Contrautopía de la nación 94

Capítulo 3. Historia, imagen y tiempo 99
3.1. Vida feliz de un joven llamado Esteban 105
3.1.1. De la historia a la microhistoria 110
3.2. El olvido que seremos 127

3.2.1. Efecto de las contradicciones 130
3.3. Todo pasa pronto 136
3.4. Historia, imagen y tiempo 145

Epílogo. Grietas, fisuras y abismos 149

Bibliografía 155

Agradecimientos

Este libro no habría sido posible sin el apoyo de mis mentores, profesores, colegas, amigos y familia. Agradezco inmensamente a Morgan Brown por ser mi cómplice y mi norte. A Alejandro Herrero-Olaizola, Daniel Noemi Voionmaa, Cristina Moreiras-Menor, Gareth Williams y Santiago Juan-Navarro por haber apostado siempre por mí y por los muchos años de dedicación, apoyo, mentoría y, sobre todo, por su amistad. A Manuel Chinchilla, Roberto Robles, Ofelia Ros, Ana Ros, Núria Sabaté-Llobera y Nicola Gavioli por haber leído y escuchado muchas de las palabras que hasta aquí han llegado, por ser mis interlocutores y por todos estos años de recorrido juntos.

Al Departamento de Lenguas Modernas y a LACC de FIU, y al Departamento de Lenguas y Literaturas Romances de la Universidad de Michigan les agradezco todo el apoyo económico para la investigación.

A Pablo y a Alejandra Fanta les agradezco su constante presencia en mi vida y el nunca haber dudado de que esto era posible.

Introducción

Como parte del Ciclo de Filosofía Francesa auspiciado por la Universidad del Rosario en Bogotá y la Embajada de Francia en Colombia, en 1994 Jean Baudrillard presentó una conferencia titulada "Violencia política y violencia transpolítica". En ella, el filósofo francés señaló que

> el desecho material cuantitativo que produce la concentración material y urbana, no es sino un síntoma del desecho cualitativo humano y estructural [...] Lo peor no es que estemos rodeados por desechos y sumergidos en ellos; lo peor es que nosotros mismos nos hayamos transformado en desechos, es decir, en una sustancia residual que estorba y de la cual no sabemos deshacernos mejor que de un cadáver [...] Es más, la historia misma ha caído en sus propias canecas,[1] en el sentido en que éstas ya no se llenan solamente con lo caduco o pasado de moda, sino también con todos los acontecimientos actuales. La información y el *dumping* mediático, que despojan a los acontecimientos –inmediatamente y en tiempo real– de su sentido, bastan para trasformarlos en productos listos para consumir y en desechos. (325-326)

En la cita anterior, Baudrillard hace referencia a las implicaciones que desechar desperdicios tiene sobre aquello que llamamos la humanidad. Lo que desechamos a diario habla y dice quiénes somos y, Baudrillard, dando un paso más, señala cómo nosotros mismos nos hemos ido convirtiendo también en desechos. Esta cita bien sirve como metáfora de este libro, *Residuos de la violencia. Producción cultural colombiana, 1990-2010*, en la medida en que en el centro de este

[1] *Caneca* en Colombia significa papelera. La conferencia de Baudrillad fue traducida para la edición del libro *Los límites de la estética de la representación*.

trabajo están lo que he decidido llamar *cuerpos residuales*. Esto es, los remanentes humanos de la generalizada violencia social, política y económica inherente a las sociedades de consumo.

El desecho material ha tomado un papel preponderante a partir de los discursos ecológicos que surgen alrededor de lo que se conoce con el nombre de *economía de los desechos*; es decir, las formas en qué se descartan o se vuelven a poner en circulación los recursos en un ciclo de producción, consumo y eliminación. En este sentido, ¿es posible trasladar estos conceptos para hablar de aquellos individuos abandonados y excluidos en sociedades constituidas para consumir y desechar, donde la aceleración del consumo ha producido un incremento en la generación de desperdicios? ¿No nos hemos convertido también los humanos en material descartable como afirma Baudrillard? Y ¿no se han convertido nuestras sociedades en lo que él mismo llama "las canecas de la historia"?

De acuerdo con Adolfo Chaparro,

> [e]l problema, [según] Baudrillard, es que [el] proyecto de programación globalitaria produce un desecho equivalente a nivel humano y estructural, más aún, habríamos llegado al límite en que el hombre y la naturaleza se estarían convirtiendo en una sustancia residual, "en un residuo arcaico destinado a parar en las canecas de la historia". (21)

El marco histórico donde analizaré los cuerpos residuales está determinado por el surgimiento y auge del negocio más lucrativo de todos los tiempos: el narcotráfico. Además de situarse en espacios a la vez visibles e invisibles, este negocio ha determinado el curso de la historia colombiana. El narcotráfico es un negocio altamente rentable justamente por su carácter ilegal y, así, nos encontramos con una máquina sumamente exitosa que, en términos generales, utiliza, produce, gasta, excluye, acumula y expulsa.

El narcotráfico en Colombia comienza a partir de los años sesenta, con la marihuana, que era exportada en bajas cantidades, para luego pasar a los oligopolios del mercadeo de la cocaína a fines de los setenta:

> [e]ntre 1974 y 1980 se configuraron los principales grupos de exportadores colombianos: los dos o tres grupos grandes de Medellín, el grupo de Santacruz, el de los Rodríguez Orejuela y dos o tres grupos menores en Cali, los grupos del norte del Valle, la gente de Carlos Lehder, los grupos costeños y de los llanos

> orientales, el grupo del Mejicano en el centro del país, y las organizaciones del sur del país. Las administraciones de Alfonso López Michelsen (1974-1978) y Julio César Turbay Ayala (1978-1982) no consideraron evidentemente que el tráfico era un problema de fondo para Colombia. (Melo)

Sin embargo, entre 1985 y 1991 los carteles de la droga se enfrentaron al Estado debido a las políticas de extradición impuestas por los EE. UU. En este periodo, conocido como la "guerra de la Coca", las acciones violentas se volcaron sobre las ciudades y se reportó un incremento en las acciones violentas entre los capos del narcotráfico, los grupos de seguridad del Estado y los paramilitares. La guerra se dio en medio de la presión extranjera sobre el Estado colombiano y las propuestas de negociación que planteaban los carteles.[2]

Por otra parte, el narcotráfico instituyó una movilidad social arraigada en la consecución del dinero fácil. En la medida en que nuevos sujetos entraban en las clases favorecidas, insertándose en el mercado, el número de muertos ascendía debido a la lucha para conservar los monopolios. La cultura del narcotráfico es aquella del exceso, la de los ejércitos privados, la del rebusque, la de la ilegalidad, demostrando el poder adquisitivo real del dinero para lograr conseguir un lugar en la anquilosada clase alta colombiana.

La experiencia finisecular en Colombia está regida por la constante violencia socio-política, el auge del narcotráfico y la entrada del país en la era neoliberal. Así, la producción cultural del último decenio se enfoca, por una parte, en denunciar los altos niveles de impunidad a través de la ironía y el sarcasmo, como sucede en *La virgen de los sicarios* (Vallejo) o *Rosario Tijeras* (Franco), donde todos los crímenes quedan impunes y la única ley que existe es aquella que reconocemos con el nombre de venganza. Se reflexiona también sobre la cultura del delito y la corrupción. Posiblemente, debido a que la población es cada vez más inmune en sus afectos, los delitos que se representan son atroces. Pienso aquí, por ejemplo, en *Perder es cuestión de método* (Gamboa), donde la narración comienza con un empalado, o *Satanás* (Mendoza), en la que hay asesinatos a sangre fría, múltiples homicidios y violaciones. Quizás esto sea un síntoma de la inmunidad afectiva,

---

[2] Básicamente, las propuestas de los jefes de los carteles de la droga eran de total amnistía judicial. *Los extraditables*, es decir, el grupo de capos colombianos buscados por la justicia norteamericana, proponían dejar el negocio a cambio de tres condiciones: que su capital acumulado permaneciera en sus manos, que no fueran extraditados y que sus penas en Colombia fueran indultadas.

porque en un lugar donde los medios anuncian matanzas constantemente, donde la muerte no es la excepción sino la regla, hay que recurrir al *shock* para despertar a los sujetos anestesiados.

Parte significativa de la narrativa de fin de siglo centra su mirada sobre los individuos marginales que pueden ser actores o espectadores de las condiciones de violencia, impunidad, corrupción, y que usualmente quedan fuera de aquella historia que suele escribirse con mayúsculas. Me refiero a las hordas de prostitutas, gamines, consumidores de crack o basuco, los desquiciados, los travestis y, por supuesto, este individuo que surge a raíz del narcotráfico, aquel joven asesino a sueldo, el sicario, que en las novelas contemporáneas aparece para luego morir. Todos estos son cuerpos abandonados por el Estado, la sociedad y la economía. En este sentido, estas son narrativas que hacen pasar al centro lo que generalmente ha permanecido en los márgenes.

El carácter protagónico del sicario aparece sobre todo en las narrativas que tienen a Medellín como escenario. Este es el paradigma de la abyección y del abandono del fin de siglo en Colombia que, por lo demás, podría ser considerado como el desecho de las políticas económicas del narcotráfico; un exceso que es utilizado como mano de obra barata y que luego es descartado y abandonado a su propia suerte.

Tanto el residuo como el exceso, son términos que, en este trabajo, se relacionan con nociones como la violencia, la historia, la excepción, el mercado, la ley y lo abyecto. También se sitúan en espacios incómodos dentro de dicotomías tales como centro-periferia o centro-margen, dentro-fuera, presencia-ausencia, producción-consumo, actividad-pasividad, legalidad-ilegalidad, etc. El exceso se conecta con el funcionamiento de la esfera de lo económico, en la medida en que se relaciona con el fenómeno del gasto y de la acumulación: términos que, a su vez, nos sitúan dentro del marco de una economía globalizada.

Con este panorama, dentro del ámbito académico han surgido varios cuestionamientos con respecto a la literatura colombiana contemporánea que podrían resumirse bajo la pregunta: ¿qué hacer con la narrativa colombiana de fines del siglo XX y principios del XXI? Las interrogaciones que subyacen a esta pregunta y que recurrentemente surgen pueden ser de tipo pedagógico: ¿cómo enseñar literatura colombiana contemporánea si todo lo que hay son asesinatos y pornografía? O, también, existencialista, que se pueden entender como una negación del estado de la cuestión, como por ejemplo, ¿por qué en la literatura colombiana aparece una especie de apología de la violencia?, y también, ¿se escriben todavía novelas donde no haya tanta violencia?, seguido por un ¿no hay nada positivo que contar?

Estas no son preguntas superficiales ni cuestionamientos vacíos de significación, aunque en ellos podamos leer una cierta nostalgia por un pasado idealizado. Entre los estudios académicos recientes encontramos que la violencia es el común denominador para el análisis de la literatura y el cine colombianos contemporáneos. Tal es el caso de trabajos como "Asimilación de un paisaje trágico: violencia y melodrama en la novela colombiana contemporánea", en el que, por medio de las categorías de violencia y melodrama, Camila Segura encuentra una manera para leer tanto los procesos de violencia como los de la estética actual; "The Representation of Urban Violence in Contemporary Colombian and Brazilian Narrative", donde Eileen El-Kadi señala la violencia urbana como fuente primaria de la producción literaria de las últimas cinco décadas en Colombia y en Brasil. Por su parte, "Literatura e historia: textos sobre la violencia en Colombia" (Gómez) se enfoca en la lectura histórica que los textos de ficción ofrecen para contrastarla con el discurso oficial. Otros trabajos están centrados en un solo autor como es el caso de "New Disorders of the Gaze: Abjection, Alterity and Agency in the Work of Víctor Gaviria" (Quintero) o "Discursividades de la autoficción y topografías narrativas del sujeto posnacional en la obra de Fernando Vallejo" (Villena), entre otros.

Desde esta perspectiva, las preguntas que planteaba líneas arriba y los estudios mencionados contrastan radicalmente con el auge de una serie de discursos que "venden a Colombia" como un lugar que ha dejado atrás un pasado, no solo violento, sino también siniestro. Por ejemplo, en los últimos años han aparecido en *The New York Times* varios artículos sobre las maravillas turísticas de Cartagena o del Eje Cafetero en un más que cristalino esfuerzo por estimular el turismo (norteamericano en particular). En uno de los artículos, Juan Forero, reportero de este diario estadounidense, afirma que:

> Bogota, has been transformed in recent years into a cosmopolitan city, full of museums and restaurants. The walled Caribbean city of Cartagena rivals the old quarter of Havana with its centuries-old buildings. Colombia's little-known Pacific coast is rugged and heartbreakingly beautiful, with islands that, like the better-known Galapagos to the south, are full of ecological wonders.[3]

[3] "En años recientes, Bogotá se ha ido transformando en una ciudad cosmopolita, llena de museos y restaurantes. La caribeña ciudad amurallada de Cartagena compite con el casco antiguo de La

Discursos como el anterior, que rebasan las fronteras nacionales, inevitablemente contrastan, entre otros, con el que nos convoca: el de la producción cultural. Sin embargo, también existen puntos de contacto. Como bien señala Alejandro Herrero-Olaizola, la literatura colombiana —y yo ampliaría el espectro a la producción de las artes visuales— está a la venta. Desde el título de su artículo "Se vende Colombia, un país de delirio", queda plasmado, quizás no tan cristalinamente, que lo que también se vende es ese lado oscuro que queda por fuera del discurso oficialista. En palabras de Herrero-Olaizola, es "el mercado editorial, [...] partícipe obviamente de las políticas económicas globales, [el que] perpetúa la comercialización de [los] márgenes y promueve cierta exotización de una realidad latinoamericana cruda". (43)

Esfuerzos recientes como el nombramiento de Bogotá como Capital Mundial del Libro 2007 o Bogotá 39, ligado al Hay Festival en Cartagena, y demás, son algunos de los programas culturales que se han tomado al país quizás como consecuencia de ese discurso oficial optimista con miras al estímulo económico. Sin embargo, como veremos, las narrativas usualmente darán cuenta del lado oscuro del estado de las cosas, recuperando una cierta historia y dándole un espacio a los cuerpos condenados al abandono. El éxito al que apela el discurso oficial instaura una política de olvido que, quizás deliberadamente, trata de borrar otras historias menos favorecidas que podrían empañar la gloria triunfalista.

A partir de la década del noventa se intensifica en la escena nacional e internacional la presencia de narradores colombianos, como por ejemplo Santiago Gamboa en colectivos como el ya clásico *McOndo* (Fuguet, Gómez), o Mario Mendoza, que reciben atención a partir de la obtención de premios como el Biblioteca Breve en 2002 con su novela *Satanás*; Jorge Franco, con *Rosario Tijeras*, beca del Ministerio de Cultura en 1997 y merecedora del Premio Dashiell Hammett en 2000; Laura Restrepo, con la obra *Delirio*, del 2004, ganadora del Premio Alfaguara de Novela en el mismo año; y, más recientemente, Evelio Rosero con *Los ejércitos*, del 2007, ganadora del Premio Tusquets de novela 2006 o Juan Gabriel Vásquez, ganador del Premio Alfaguara de novela en el 2011 con *El ruido de las cosas al caer*. También habría que mencionar a Antonio García Ángel, quien obtuvo en 2005 la beca Rolex de Maestros y Discípulos y trabajó

Habana con sus centenarios edificios. La poco conocida costa del Pacífico colombiano es áspera y desgarradoramente hermosa, con islas que, como las más conocida Galápagos hacia el sur, están llenas de maravillas ecológicas". (Traducción de la autora)

durante un año bajo la dirección de Mario Vargas Llosa. Fruto de ese trabajo es la novela *Recursos Humanos*, publicada por Planeta en 2006. En el género del cuento aparecen también antologías dedicadas a promover a estos escritores cuyas edades oscilan entre los 30 y los 40 años de edad, como es el caso de *Cuentos caníbales*,[4] publicado por Alfaguara en 2002, o *Cuentos de fin de siglo*,[5] por Seix Barral en 1999. En el caso de las escritoras, editorial Planeta publicó *Rompiendo el silencio*[6] en el 2002.

No sobran, a partir de esta proliferación, las comparaciones con la anterior literatura de exportación colombiana: la de Gabriel García Márquez. Mucho se ha dicho respecto a este tema, e incluso los mismos escritores son cuestionados directamente sobre su relación con el realismo mágico. Luz Mary Giraldo afirma que este reciente panorama literario se posiciona con respecto a la narrativa garcía-marquiana desde el parricidio entendido

> en términos freudianos, [como] adquirir independencia, librarse del principio normativo y buscar la propia identidad. Dar muerte al padre no es negarlo sino afirmarse ante él librándose de la sujeción de su poder [...] Cada cual enfrenta y afronta la muerte de su padre, que sería ese autor, obra o tendencia que generó un patriarcado y a su vez, al constituirse en modelo que define pautas, establece cánones y conforma unos seguidores entre los escritores, los autores, los lectores o los críticos. (26)

De una u otra forma, este parricidio pareciera ser acertado, puesto que estas narrativas recientes son, de algún modo, una reacción a ese universo de Macondo. Ya sea esta una reacción política, literaria, social, etc., estos textos no borran el legado literario sino que se autonomizan frente a él.[7] La introducción de la

---

[4] En esta antología aparecen los escritores colombianos Sergio Álvarez, Pedro Badrán Padauí, Juan Carlos Botero, Jorge Franco, Santiago Gamboa, Mario Mendoza, Luis Noriega, Edgar Ordóñez, Enrique Serrano, Ricardo Silva Romero, Antonio Ungar y Juan Gabriel Vásquez.

[5] Esta antología recoge cuentos de escritores más consolidados como Germán Espinoza, Óscar Collazos, Phillip Potdevin, Roberto Rubiano y Daniel Samper, pero abre el espacio para la publicación de algunos de los escritores más jóvenes como Juan Carlos Botero y Enrique Serrano.

[6] En esta colección publicaron las escritoras María Acosta, Juliana Borrero, María Castilla, Andrea Cheer, Melissa Díaz, Mercedes Guhl, Pilar Gutiérrez, Olga Martínez, Beatriz Mendoza, Ximena Mexía, Liliana Rico, Ruth Rivas, Carolina Sanín y Andrea Vergara.

[7] Lo mismo sucede, y esto también lo elabora Giraldo, frente al legado de Jorge Isaacs, con su novela *María*, o José Eustasio Rivera con *La vorágine*. (Giraldo 26-27)

compilación *McOndo* es bastante iluminadora en este sentido. Sobre el título, señalan Fuguet y Gómez que "puede ser considerado una ironía irreverente al arcángel San Gabriel, como también un merecido tributo" (16). Independencia y homenaje funcionan como la doble cara de una moneda y por eso no deben pensarse como posibilidades exclusivas.

A nivel lingüístico, estas son producciones que se centran en la inmediatez con frases cortas, diálogos directos y violentos, a la manera de los guiones cinematográficos. A diferencia de la escritura de García Márquez, con frases largas y subordinadas, en diferentes tiempos verbales, el presente, fugaz y directo, es el que rige la escritura contemporánea.

Esta velocidad e instantaneidad en la escritura puede relacionarse con la experiencia urbana y también con la imposibilidad de vislumbrar un futuro diferente en medio de una realidad escurridiza y precaria. De esta forma, podríamos hablar entonces de un lenguaje permeado por los medios audiovisuales, que logra desmontar ciertos modelos anteriores. El estilo narrativo se aproxima al cinematográfico, uno que, por lo demás, sería inconcebible sin el escenario urbano.

Por su parte, el cine en Colombia ha sido una industria que ha sufrido la regulación, el abandono —y hasta la censura— por parte del Estado. De acuerdo con la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano,

> [e]l inicio de la intervención del Estado en la cinematografía se dio en 1938 con la creación de una sección de cine en el Ministerio de Educación, bajo la administración de Jorge Eliécer Gaitán. No fue sino hasta 1942 [...] que se promulgó la ley 9ª con el ánimo de estimular y proteger la cinematografía colombiana. Dicha ley buscaba principalmente formalizar el sector, obligando a las empresas a constituirse legalmente y demostrar un capital colombiano del 80%. Sin embargo, aunque las medidas adoptadas por el gobierno estuvieran cargadas de buenas intenciones, el impulso por constituir una industria cinematográfica no prosperó. (*Largometrajes colombianos en cine y video 1915-2006* 7)

Si tenemos en cuenta que la era del cine en Colombia marca sus inicios a través de la llegada de los hermanos Di Doménico en 1909, el Estado demoró casi treinta años en regular y promover la industria cinematográfica: "[e]l aporte de los Di Doménico se hizo importante desde 1910 y durante toda esa década, al

lograr una destacada distribución de filmes europeos, principalmente italianos y franceses, los cuales influyeron en el gusto cinematográfico de toda esa época". (Caro Meléndez 17)

Como veremos en el primer capítulo de este trabajo, el primer largometraje documental silente, *El drama del 15 de octubre*, donde se documentaba el asesinato de Rafael Uribe Uribe, fue producido por Vincenzo y Francesco Di Doménico para el primer aniversario de la muerte del general. Hace casi un siglo, Francesco Di Doménico, haciendo mención al largometraje, señaló lo siguiente: "[f]ilmamos también los funerales del General Uribe Uribe, su autopsia y a los sindicados (Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal), escondiéndonos en todos los rincones del panóptico para poderlos tomar in fraganti y no en pose forzada... En realidad sí fue exhibida, aunque en medio de airadas reacciones". (*Largometrajes colombianos en cine y video 1915-2006* 21)

El primer largometraje argumental silente colombiano, *María*, filmado en 1919 y exhibido por primera vez en 1922 en una función privada en Buga, fue una adaptación de la novela homónima de Jorge Isaacs, dirigida por Máximo Calvo Olmedo y Alfredo del Diestro (Caro Meléndez 23; *Largometrajes colombianos en cine y video 1915-2006* 21). De aquí en adelante, muchas de las novelas más exitosas tendrían su adaptación cinematográfica. Tal sería el caso de *Cóndores no entierran todos los días* (1984), dirigida por Francisco Norden y basada en la novela de Gustavo Álvarez Gardeazábal; *Los elegidos* (1984), dirigida por Sergio Soloviev y adaptada de la novela de Alfonso López Michelsen; *La mansión de la Araucaima* (1986), dirigida por Carlos Mayolo, adaptada de la novela de Álvaro Mutis; *Crónica de una muerte anunciada* (1988), dirigida por Francesco Rosi y basada en la novela de Gabriel García Márquez; *Ilona llega con la lluvia* (1996), dirigida por Sergio Cabrera y basada en la novela de Álvaro Mutis; *La virgen de los sicarios* (2000), dirigida por Barbet Schroeder y basada en la novela de Fernando Vallejo; *Perder es cuestión de método* (2004), de Sergio Cabrera y basada en la novela policial de Santiago Gamboa; *Rosario Tijeras* (2005), de Emilio Maillé y basada en la novela de Jorge Franco.[8]

---

[8] Vale la pena mencionar largometrajes anteriores como *El sereno de Bogotá* (1945), dirigida por Gabriel Martínez y basada en la novela histórica homónima de José Ignacio Neira, y *Mujer de cuatro en conducta* (1961), dirigida por Carlos Cañola Tobón, basada en la novela homónima de Jaime Sanín Echeverri. En 1966, una segunda versión cinematográfica de *María* fue rodada, esta vez bajo la dirección del maestro Enrique Grau y en 1972, su tercera y última versión, dirigida por Tito Davison, fue una coproducción entre Colombia y México. *Aura o las violetas* (1974), bajo la

Claro está que no todo el cine colombiano ha estado basado en la literatura, también se han producido múltiples guiones para el desarrollo exclusivo de los largometrajes. Entre ellos, vale la pena mencionar las aproximaciones al impacto del narcotráfico en películas como *El Rey* (2004), de Antonio Dorado; *Sumas y restas* (2004), de Víctor Gaviria; *El trato* (2005), de Francisco Norden; *Soplo de vida* (1999), de Luis Ospina y *María llena eres de gracia* (2004), de Joshua Marston, entre otras. Por su parte el periodo de La Violencia (1948-1958) también ha sido fuente de largometrajes como el ya mencionado *Cóndores no entierran todos los días*; *Tiempo de morir* (1985) de Jorge Alí Triana; *Técnicas de duelo* (1988), de Sergio Cabrera y *Confesión a Laura* (1991), de Jaime Osorio.

Según Eduardo Alfonso Caro Meléndez,

> [e]s en 1941 cuando se produce el primer largometraje nacional parlante y argumental: Flores del valle dirigida por Máximo Calvo, quien se instala en Cali y funda, para la realización de este filme, la casa productora Calvo Films [...] Flores es un ejemplo del realismo social que se había empezado a mostrar a través del cine; la realidad fílmica no estaba tan lejos de la realidad social que ésta representaba. Sin embargo, puesto que el cine nacional se veía enfrentado, en una lucha desigual, con el mexicano y el norteamericano, la producción nacional perdía terreno, quedaba cada vez más abandonada y contaba con menos apoyo financiero. (29-30)

A nivel literario, anterior al cine, entre las décadas de 1920 y 1940 se da una consolidación de la literatura nacional alrededor del Realismo Social que se caracteriza por la denuncia de los efectos de la industrialización, la aceleración de la economía en términos de exportaciones, explotación y el rápido crecimiento de las ciudades.

En este periodo se publican, por ejemplo, la muy conocida novela de José Eustasio Rivera, *La vorágine* (1924), y otras menos estudiadas como *Toá. Narraciones de caucherías* (1933); *Mancha de aceite* (1935), de César Uribe Piedrahita; *Orú; aceite de piedra* (1949), de Gonzalo Canal Ramírez, y *Barrancabermeja. Novela*

---

dirección de Gustavo Nieto Roa, fue una adaptación de la novela homónima de José María Vargas Vila. Para más información referirse a la versión electrónica del libro *Largometrajes colombianos en cine y video 1915-2006*, disponible en http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/docs/largometrajescv01.pdf

de proxenetas, rufianes, obreros y petroleros (1934) de Rafael Jaramillo Arango, entre otras, que se encargan de denunciar los abusos de las compañías extranjeras frente a los habitantes de las regiones de donde se extraen materias primas como el caucho y el petróleo.

A partir de 1948 hay un cambio en las temáticas narrativas. Es decir, si en las primeras décadas del siglo xx la principal preocupación de la narrativa colombiana se enfocaba en los problemas económicos nacionales,[9] a fines de los años cuarenta, las temáticas se volcaron sobre la violencia y en particular sobre la violencia bipartidista. A partir del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán (1948), se desató en el país una guerra civil que, aunque se ha visto transformada, no ha terminado aún. Sobre este periodo se han escrito poco menos de una centena de novelas que de alguna forma narran y denuncian esta guerra fraticida. El corpus narrativo se conoce como la *Novela de la Violencia* y vemos la transformación de la propaganda partidista a una estética de la misma violencia.

Sin embargo, entre las novelas del Realismo Social, las novelas de la Violencia y las narrativas publicadas a partir de la década de 1990 hay un diálogo que parece estar anclado —valga la redundancia— en la violencia. Violencia que, como hemos visto, desde finales del siglo xx quedó por completo ligada al sistema económico del narcotráfico. La experiencia de la violencia puede leerse como un continuo que se trasforma a través del tiempo. Como señala Jaime Alejandro Rodríguez, "[a] medida que el tiempo avanza, la violencia cambia de modalidad y de espacios. A la violencia partidista le sigue la violencia guerrillera de los sesenta y setenta y luego la del narcotráfico de los años ochenta y noventa".

De alguna forma, las novelas contemporáneas se insertan dentro de un momento particular, donde violencia y narcotráfico son indivisibles. Por esta razón, el diálogo se da, tanto con las novelas de la Violencia, como con las novelas del Realismo Social, en tanto que la guerra civil no ha encontrado todavía un final y el narcotráfico se centra, como en las economías de enclave, en uno o varios productos de exportación: la cocaína, la heroína y la marihuana.[10] No obstante, los contrastes

---

[9] Con esto no estoy obliterando la violencia implícita en la explotación de las clases obreras y los habitantes de los lugares que pasaron a ser concesiones para las compañías multinacionales como la *United Fruit Company, Exxon*, etc. La violencia que se desata a partir de 1948 es del tipo fraticida.

[10] Si bien es cierto que el cultivo de coca, amapola o marihuana no se hace a través de concesiones del Estado, se entiende que estos son terrenos que finalmente pasan o a manos de los carteles, o de los paramilitares o de la guerrilla. De la misma forma, al ser productos ilegales, la acumulación de

también abundan. A diferencia del Realismo Social, la novela contemporánea desplaza su mirada de los medios de producción y tiende a centrarse en lo que podríamos llamar el mercadeo de los productos en la ciudad, o en las consecuencias del funcionamiento del mercado negro de las drogas.

El narcotráfico pone en escena aquello que aquí llamo exceso. La estética del narcotráfico en Colombia ha sido descrita por la arquitecta Adriana Cobo como

> una estética ostentosa, exagerada, desproporcionada y cargada de símbolos que buscan dar estatus y legitimar la violencia [...] [También] produjo una economía boyante y ficticia de la que hoy vemos ruinas y consecuencias; dejando como herencia visible una estética que ya todos podemos identificar a través de fachadas de portones griegos forradas de mármoles y enrejados dorados, carros estridentes y cuerpos de hombres engallados con oro y mujeres hinchadas de silicona [...] Lo que es importante notar es que la estética del narcotráfico en Colombia ya no pertenece solamente al narcotráfico sino que forma parte del gusto popular, que la ve con ojos positivos y la copia, asegurando su continuidad en el tiempo y en las ciudades. La difusión de la estética del narcotráfico es una evidencia del vacío institucional colombiano: no hay un sistema de cohesión social más fuerte que sea una alternativa al modelo del poder y la justicia social que ha proporcionado el narcotráfico.

La capacidad de adquisición de la mafia puso en evidencia el precio de cualquier moral, el espectáculo de la opulencia, pero quizás lo más significativo fue la instauración de un régimen del terror. El exceso que derivaba del narcotráfico elegía el presente como tiempo dominante para someter al pasado y anular el futuro. Por esta razón, este exceso puede definirse como la inmediatez, la fugacidad y la descarga sin postergación. Este exceso de presente, en medio de una violencia generalizada, impide la articulación del futuro. El mañana representa la muerte, por eso esa adherencia al imperativo del aquí y el ahora, porque el futuro no existe y el pasado es irrecuperable.

Muchas de las novelas abordan la realidad desde diferentes perspectivas a través de varios personajes, utilizando la elipsis, la parodia, fragmentando y desarticulando el discurso lineal. En la mayoría de los casos, estas producciones se instalan

---

riquezas va a las manos de un grupo muy reducido de la población, de la misma forma como las multinacionales que explotan las materias primas se llevan prácticamente todas las ganancias.

en espacios fundamentalmente urbanos, a diferencia de los universos literarios garcía-marquianos en los que predominan los escenarios mítico-rurales o los momentos de entrada a la modernidad, como por ejemplo el Macondo de *Cien años de soledad*.[11] No obstante, la ciudad ya no es vista como el lugar privilegiado para los encuentros, para el surgimiento de la comunicación, ni como origen de la civilización. La ciudad carga consigo la misma peste: llámese desempleo, crimen organizado, prostitución, enfermedad, etc.; lugar paradójico que ofrece todo y nada a la vez.

Las narraciones contemporáneas colombianas también se aproximan a los conflictos para pedirle cuentas a la historia. Juan Gabriel Vásquez, uno de los novelistas colombianos con más proyección, en una entrevista durante *Bogotá 39*, explica muy bien la manera como estas narrativas se aproximan a la historia:

> [u]na de las ideas más extendidas con respecto a esta generación es que ha decidido no hacer lo que ya hizo el *Boom*, que fue el intento de explicar sus países, ¿no? Mediante la literatura, mediante la novela, y la idea de que entonces eso ha llevado a esta generación a una literatura más intimista, más psicológica en algunos casos, menos política. Yo creo que en mi caso, o bien soy un bicho raro dentro de la generación, o bien estoy llevando la contraria deliberadamente, o bien este es mi camino, esto es lo que me interesa. La literatura no es una cuestión sindical, no hay por que tener la misma opinión todos. Lo que me interesa hacer con una novela, lo que me parece que una novela es buena para hacer es explorar la manera en que los grandes acontecimientos, los acontecimientos con mayúscula de la historia de mi país pueden a influenciar las vidas pequeñas, las vidas minúsculas de cada persona. Es la relación entre la historia con mayúscula y las historias de individuos comunes y corrientes lo que me interesa como material literario y eso es lo que trato de hacer en mis novelas.

---

11 Me refiero aquí particularmente a las novelas de Mario Mendoza *La ciudad de los umbrales* (1994), *Scorpio City* (1998), *Relato de un asesino* (2001), *Satanás* (2002) y *Cobro de sangre* (2004); de Santiago Gamboa, *Páginas de vuelta* (1995), *Perder es cuestión de método* (1997) y *El cerco de Bogotá* (2003), quienes trabajan primordialmente con la ciudad de Bogotá. También están las novelas urbanas situadas en Medellín como *La virgen de los sicarios* (1995) de Fernando Vallejo; *Basura* (2000), ganadora del Premio Casa de América de Narrativa Americana Innovadora y *Angosta* (2003), de Héctor Abad Faciolince y, de Jorge Franco, *Rosario Tijeras* (1999).

Una de las intenciones de este libro es precisamente recuperar una historia particular a través de lo que Vásquez llama "historias de individuos comunes y corrientes". Vásquez no es la excepción dentro de lo que él llama su generación. Todas las narrativas que forman parte del corpus de este trabajo abordan la historia nacional, a veces como contexto central y otras como ruido blanco, desde momentos particulares que pueden considerarse puntos de quiebre. Por tanto, muchas de las narrativas retoman "los acontecimientos con mayúscula" para reconstruir el pasado y potenciar una explicación del presente.

Generaciones mutantes, radioactivas, X, Y o Z, el nombre es lo que menos importa, en la narrativa colombiana de fines del siglo XX y principios del XXI, desde muchas perspectivas, aparece una rotunda representación de cuerpos residuales que se debaten entre el fracaso y la muerte. La muerte como un fin en sí mismo y también como opción última. Debajo de toda esa estética representada en la narrativa colombiana que muchos críticos señalan como *light*, aparecen varias realidades, para-realidades, se narra también la historia nacional, las historias paralelas y las microhistorias.

El primer capítulo de este trabajo funciona como una introducción a los cuerpos residuales. A través de las novelas *La virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras*, sus películas homónimas, *Satanás* y *Scorpio City* este capítulo articula la manera en que la violencia política, social y económica ha sido el terreno fértil para que los cuerpos residuales emerjan. El concepto de cuerpo residual, como veremos, no es una categoría fija y este trabajo no pretende llegar a una definición categórica. Su articulación está basada en una serie de carencias y por eso la caracterización toma la vía negativa en el sentido de que son más las faltas que las propiedades que se proponen como constituyentes de este concepto. El tiempo que rige al cuerpo residual es, como ya he mencionado, el presente. Los textos analizados en este capítulo proporcionan, de manera contundente, los elementos para entender la primacía del presente y la suspensión del pasado y del futuro.

El segundo capítulo, por su parte, desarticula la dicotomía presencia-ausencia para señalar la posición liminal de los cuerpos residuales. El corpus de este capítulo lo componen la novela de Santiago Gamboa *Perder es cuestión de método* (1997), el trabajo plástico de la artista Doris Salcedo y la novela de Mario Mendoza *Scorpio City* (1998) para analizar cómo este tipo específico de cuerpos son parte del generalizado proceso de reciclaje de los desechos. En términos generales y, sobre todo, teniendo como base el trabajo de Doris Salcedo, este capítulo invierte la

función tradicional de los cuerpos residuales para articularlos como posibles elementos de recomposición del tejido social.

En el tercer capítulo, analizo tres textos narrativos *Vida feliz de un joven llamado Esteban* (1997), de Santiago Gamboa, *El olvido que seremos* (2006), de Héctor Abad Faciolince y *Todo pasa pronto* (2007), de Juan David Correa que se insertan dentro de la tradición literaria de la autoescritura y del *Bildunsgroman*. A través de los conceptos historia, imagen y tiempo se establecen posibles caminos hacia la memoria y la justicia.

Este libro piensa entonces a Colombia desde su cultura, su historia e intenta devolver una posibilidad, otra, para leer su (siempre cambiante) realidad. Todas las representaciones que aquí se analizan no solamente señalan un Estado obsoleto, un sistema judicial ineficiente, una carencia de instituciones sociales y políticas inclusivas, y el impacto penetrante de la economía de mercado, también señalan una serie de prácticas y de instituciones paralelas que sustituyen a las oficiales. En este contexto particular, gobernado más por la excepción que por la regla, emergen los cuerpos residuales.

En definitiva, *Residuos de la violencia* intenta abrir un espacio crítico y teórico para el análisis de un presente, renovado constantemente, que reconozca la presencia de un pasado cifrado en la ausencia y en la invisibilidad. Es una posible lectura de textos que interrumpen los discursos oficiales y, de esta forma, propone nuevas maneras de conceptuar y de entender esa colección de contradicciones que nombramos como la nación colombiana. Este proyecto articula las historias paralelas que estos textos representan, los cuerpos residuales que emergen y el abandono que se experimenta a raíz de las heridas de la guerra.

Cabe entonces preguntarnos si estas representaciones son en sí mismas productoras de violencia, si son fruto mismo de las condiciones de posibilidad o si son intervenciones de resistencia o subversivas. La industria cultural, al fin y al cabo, es una industria y, por lo menos en el campo de las letras, esta es una literatura de exportación, al igual que lo fue —y aún lo sigue siendo— el universo de García Márquez, o por qué no mencionar también la industria de la cocaína y la heroína. Todos los anteriores son productos que, a fin de cuentas, se mueven por las redes del consumo.

Propiedad privada, oferta, demanda, exportaciones, libre empresa, trabajos temporales, mano de obra y acumulación son todos términos que remiten al funcionamiento del mercado, y que en Colombia se desfamiliarizan al imponerse

sobre productos tales como la cocaína y la heroína. Es por esto que las narrativas que le dan cabida a estos cuerpos residuales, y que abordan aquello que Baudrillard llama las canecas de la historia, pueden leerse como un reflejo siniestro de la ley del mercado, de los modos perversos de operación y deshumanización que se encuentran implícitos en el modelo original de las llamadas sociedades de consumo.

Capítulo 1
Cuerpos residuales: Exceso y vacío

Uno no necesita ninguna autorización para hacer cine negro. El film justifica los medios. Crimen organizado. Policía corrupta. Caos político. Prohibición de sustancias. Ajustes de cuentas. Terrorismo. Masacres. Paranoia. Impunidad total. Todos los colombianos conocemos esa historia. Vivimos todos los días una película de cine negro. Así como en Estados Unidos existió la Prohibición, en Colombia tuvimos la tolerancia a las drogas. Desde que Pablo Escobar nos maleducó al enseñarnos las primeras líneas, los colombianos perdimos todas las aspiraciones. Y los políticos, como de costumbre, aspiraron a más; ellos, con su olfato para el negocio (y el negociado), se metieron en el negocio del olfato. No vieron más allá de sus narices, por más que digan que todo se hizo a sus espaldas. Y nosotros, inocentes mortales, tuvimos que levantar la nariz y poner la cara, aunque se nos cayera de la vergüenza.

Luis Ospina, "Mi último soplo: ¿Qué es un soplo de vida?"

Uno de los momentos históricos clave del siglo XX en Colombia es el asesinato del candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948 —crimen que se cometió a plena luz del día y en el corazón de la capital—. Testigos oculares agarraron al asesino, lo lincharon y, ya sin vida, su cuerpo fue colgado en los alrededores del palacio presidencial. Gaitán se encontraba en plena campaña presidencial durante la IX Conferencia Panamericana y se perfilaba como el ganador de las elecciones de 1950. Aunque Gaitán se adhirió al Partido Liberal,

no pertenecía a la oligarquía dominante, por lo que rompía con los esquemas de parentesco de los candidatos y los presidentes anteriores.

Tal como el historiador Forrest Hylton afirma:

> Perhaps the simplest way of grasping the extraordinary character of the oligarchy is to list the kinship ties of its modern presidents. Mariano Ospina Rodríguez (1857-61) was the first self-declared Conservative President of Colombia [...]; his son Pedro Nel Ospina held the same office in that of Baldwin (1922-26); his grandson Mariano Ospina Perez, in that of Attlee (1946-50). Alfonso López Pumarejo, the most significant Liberal President of modern times, was a contemporary of Roosevelt (1934-38 and again 1942-45); his son Alfonso López Michelsen, was president (1974-78) in the time of Ford and Carter. Alberto Lleras Camargo, another Liberal, was President in the days of the Alliance for Progress (1958-62); his cousin Carlos Lleras Restrepo during the Vietnam War (1966-70). The Conservative Misael Pastrana succeeded him (1970-74): twenty years later his son Andres Pastrana took up the reigns of power (1998-2002). If Presidential candidates as well as winners were included, the list would be yet longer (*An Evil Hour: Uribe's Colombia in Historical Perspective* 53-54).[1]

De esta forma, el gobierno colombiano desde fines del siglo XIX se plantea como el funcionamiento de una empresa familiar donde los cargos van pasando de generación en generación por líneas de parentesco.

Al 9 de abril de 1948 se le conoce con el nombre del Bogotazo. Al diseminarse la noticia de la muerte de Gaitán la multitud enardecida se tomó las calles de la

---

[1] "Tal vez la forma más sencilla de comprender el carácter extraordinario de la oligarquía es hacer una lista de los lazos de parentesco de sus presidentes modernos. Mariano Ospina Rodríguez (1857-1861) fue el primer presidente conservador auto-declarado de Colombia, (...), su hijo Pedro Nel Ospina ocupó el mismo cargo durante la era de [Stanley] Baldwin (1922-1926), su nieto Mariano Ospina Pérez, durante la de [Clement] Attlee (1946-1950). Alfonso López Pumarejo, el presidente liberal más importante de los tiempos modernos, fue contemporáneo de [Franklin D.] Roosevelt (1934-1938 y de nuevo desde 1942 hasta 1945), y su hijo Alfonso López Michelsen, fue presidente (1974-1978) en la época de Ford y Carter. Alberto Lleras Camargo, otro liberal, fue presidente en la época de la Alianza para el Progreso (1958-1962) [y] su primo Carlos Lleras Restrepo durante la Guerra de Vietnam (1966-1970). El conservador Misael Pastrana (1970-1974) lo sucedió: veinte años después, su hijo Andrés Pastrana asumió las riendas del poder (1998-2002). Si se incluyeran los candidatos presidenciales y ganadores, la lista sería aún más larga". (Traducción de la autora)

ciudad destruyendo numerosos edificios públicos y residenciales. Ni el gobierno, ni la policía pudieron controlar el caos. Este suceso produjo un cambio irreversible en la estructura urbana de la ciudad y en las relaciones entre los ciudadanos. El mismo término Bogotazo alude a un golpe, a una fractura y fue, en muchos sentidos, uno de esos momentos donde el vacío del poder habría podido permitir que lo inesperado surgiera y se subvirtiera el régimen de los antiguos sistemas. La violencia que se diseminó a lo largo y ancho del país encuentra un reflejo en la gramática que se generó para representar este golpe violento.

> [I]n actuality, what happened was a nationwide outburst, with scenes of violence repeated not only in other large cities but also in small towns of heavy Liberal majority. The *Puerto Tejadazo* is illustrative. In Puerto Tejada, on the Cauca River south of Cali, enraged Liberals murdered some leading Conservatives, decapitated them, and then played soccer in the main plaza with the severed heads.[2] (Bushnell 202)

El Bogotazo fue el suceso urbano más violento en la historia de Colombia del siglo XX.[3] Jorge Eliécer Gaitán se enfrentó a la oligarquía desde una posición populista en momentos donde la democratización del poder no llegaba a sus niveles más radicales. Según el economista e historiador Salomón Kalmanovitz, "Gaitán desarrolla entonces una lucha por las aspiraciones popular-democráticas, en forma antagónica con respecto a la ideología y el poder dominantes" (400) y además intenta consolidar un partido independiente, pero su fracaso lo lleva a adherirse al Partido Liberal.

En términos políticos, el Bogotazo llevó a legitimar el bipartidismo en Colombia con lo que más adelante se conocería como el Frente Nacional —alternancia de los conservadores y los liberales en el poder—, excluyendo otros partidos políticos y, al mismo tiempo, conservando —o administrando— lo que otrora se designó como las hegemonías liberales y conservadoras que se habían visto

---

2 "En realidad, lo que ocurrió fue un estallido en todo el país, con escenas de violencia repetidas no solo en otras grandes ciudades, sino también en pequeños pueblos de mayoría Liberal. El *Puerto Tejadazo* es ilustrativo. En Puerto Tejada, sobre el río Cauca al sur de Cali, los liberales enfurecidos asesinaron a algunos líderes conservadores, los decapitaron, y luego jugaron al fútbol en la plaza principal con las cabezas cortadas". (Traducción de la autora)

3 Hylton, Forrest. "An Evil Hour: Uribe's Colombia in Historical Perspective". *New Left Review* 23 (2003): 63.

desde 1898 hasta 1958.[4] Este bipartidismo —o como diría Forrest Hylton, esta *diarquía*— ha perpetuado la exclusión de las demandas populares, sobreviviendo por más de cien años:

> [W]hereas elsewhere mass mobilizations have created new parties, forced changes in policy, or overthrown governments, in Colombia neither urban populism nor social democracy has ever been allowed to emerge as a national force. Yet this is no dictatorship. With presidential elections held like clockwork every four years, Colombia's constitutional democracy can boast the longest running two-party system in Latin America; despite the fact that the two factions have often shed each other's blood, the classic political paradigm -structured, along Iberian lines, by an oligarchic division between Conservatives and Liberals-persists to this day.[5] (*An Evil Hour: Uribe's Colombia in Historical Perspective* 53)

El periodo del Frente Nacional establece la restricción explícita de cualquier otra fuerza política y la regencia de los periodos presidenciales entre el Liberalismo y Conservatismo.

Muchas de las teorías sobre lo que pasó ese nefasto 9 de abril se encuentran representadas en las novelas de la Violencia.[6] María Mercedes Andrade afirma que, en Colombia, dichas novelas son narrativas urbanas y comienzan con un acercamiento a la rebelión popular que surge con el asesinato de Gaitán (3-4).

---

[4] La llamada Hegemonía Conservadora comenzó en 1898 con Manuel Antonio Sanclemente y terminó en 1930 con Miguel Abadía Méndez. A estos 32 años les siguió el Regreso de los liberales, durante un periodo de 16 años, de 1930 a 1946. Palacios, Marco y Safford, Frank Safford. *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida: su historia*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2002. Impreso.

[5] "Mientras en otros lugares las movilizaciones de masas han creado nuevos partidos, forzado cambios en las políticas, o derrocado gobiernos, en Colombia ni al populismo urbano ni a la socialdemocracia se les ha permitido emerger como una fuerza nacional. Sin embargo, esto no es una dictadura. Con las elecciones presidenciales celebradas como un reloj cada cuatro años, la democracia constitucional de Colombia puede presumir de ser el sistema bipartidista más prolongado de América Latina, a pesar de que las dos facciones a menudo han derramado la sangre del otro, el clásico paradigma político —estructurado (...) por una división oligárquica entre conservadores y liberales— persiste hasta nuestros días". (Traducción de la autora)

[6] Término "que designa a las novelas escritas entre 1951 y 1972 y cuyo tema es la *época de la Violencia*", es decir, una guerra civil no declarada que duró casi dos décadas y cuyo saldo de víctimas se acercó a los 200 000 muertos (Andrade 3-4).

Las narrativas que se aproximan al Bogotazo plantean diferentes hipótesis sobre lo que se esconde —o no— detrás de Juan Roa Sierra, el autor material del asesinato de Gaitán. Dentro de estas narrativas hay algunas que se adhieren a la historia oficial, otras aluden a un *complot* internacional o a un plan fraguado por el candidato conservador Laureano Gómez.

Además de plantear hipótesis sobre lo ocurrido, estos textos traen consigo los mismos problemas de la desarticulación social nacional, de la carencia de imaginario nacional colectivo del siglo XIX. Es decir, señalan el fracaso del proyecto político bipartidista colombiano y su fractura representativa. De esta manera, y de acuerdo con Andrade, las novelas que tienen como fondo histórico el 9 de abril narran el fracaso de los proyectos políticos de unificación nacional.

Después del Bogotazo, el Partido Liberal se fractura y las elecciones de 1950 las ganan los conservadores con Laureano Gómez, "máximo ideólogo de la derecha fascista-falangista en [Colombia]" (Iriarte 3). De 1950 a 1953 el país sufre continuas oleadas violentas que se pueden leer como réplicas sísmicas del Bogotazo. El constante estado de sitio abarcó casi todo el periodo entre 1949 y 1958. A estas réplicas se les suma el golpe de estado del general Gustavo Rojas Pinilla en 1953, avalado por los tradicionales partidos políticos del país.[7] Así, la única dictadura en Colombia durante el siglo XX fue la de Rojas Pinilla (1953-1957).[8]

Para Kalmanovitz, el periodo del Frente Nacional (1957-1974) significa la legitimación de la *democracia restringida* y al respecto afirma lo siguiente:

> el Frente Nacional significó, en su aspecto más general, la recomposición del bloque de poder, pero también la puesta en práctica de mecanismos y reglas de juego que frenaban la hegemonía de cualquiera de sus fracciones, con un proyecto político y económico acatado por dominantes y dominados [...] Liberales y conservadores se resignaban a acordar, por medio de consensos, las políticas económicas y sociales y a repartirse milimétricamente la burocracia del gobierno. No había allí iniciativas audaces ni una línea política definida que

---

7 Este periodo está marcado por la constante persecución y represión a las uniones sindicales. "Ahora bastaba tachar de comunista un sindicato para que fuera marginado y proscritos sus dirigentes" (Palacios, Safford, 593). La dictadura de Rojas Pinilla termina en 1958 cuando se establece el Frente Nacional.

8 En comparación con el resto de Latinoamérica, Colombia ha tenido una de las democracias más estables, aunque, al mismo tiempo, también es una de las naciones con los índices más altos de muertes violentas.

> pudiera ser desarrollada por los cuadros o mandos medios de una determinada fracción política. Varios observadores han llamado al Frente Nacional un régimen de "democracia restringida" pues sus dos socios ejercían el monopolio del poder, excluyendo por norma constitucional el surgimiento de partidos adicionales o la competencia de partidos ya existentes, como el comunista [...] y la democracia cristiana. (424)

En última instancia, el Bogotazo sirvió como pretexto para instaurar un régimen político restringido repartiendo el poder entre las tradicionales oligarquías liberales y conservadoras. Con este trasfondo político no es sorprendente que en Colombia la reorganización de algunos liberales radicales, excluidos de la arena política, se haya dado a través de las guerrillas otrora designadas como autodefensas campesinas.[9] La definición del gobierno colombiano como una democracia restringida excluye todas las agrupaciones que no lograban entrar dentro del modelo ultra limitado. Esta es entonces la excepción que más adelante se consolidaría como la contraparte del sistema. A partir de 1964 las autodefensas campesinas se transforman en guerrillas móviles, pasando de una política defensiva a una ofensiva en respuesta a la persecución militar conocida como el "Plan Laso":

> [l]a operación era una aplicación de manual de la doctrina de la contrainsurgencia que Estados Unidos empezaba a experimentar en Vietnam. Después de sobrevivir el cerco y la embestida, las autodefensas formaron el Bloque Sur y en 1966 se constituyeron formalmente en las FARC. Por un largo trecho quedaron bajo la tutela del partido comunista que avanzó todavía más en su línea del IX Congreso de 1961 de "combinar todas las formas de lucha". (Palacios, Safford, 647)

Debido a la represión, los campesinos que luchaban por la tierra y por la colonización autónoma, terminaron por consolidarse en el papel de antagonistas respecto al gobierno *frentenacionalista*. Este papel antagónico es el que libera a estas agrupaciones de lo que podría considerarse un residuo social en la medida en que se institucionaliza su existencia, sus modos de operación y su organización representativa.

---

[9] Es interesante notar que las guerrillas antes de consolidarse como tales, fueran identificadas con el nombre de autodefensas, nombre que a fines del siglo XX y principios del XXI se relaciona con los grupos paramilitares de extrema derecha.

La configuración de las guerrillas colombianas como aparatos militares, con una clara estructura organizada y constituida, no puede ser considerada dentro del campo de lo residual; no porque sean paraestatales, ni porque hoy en día Colombia, Estados Unidos y la Unión Europea, entre otros, oficialmente clasifiquen a algunas de estas agrupaciones como terroristas, sino por su propia estructura interna. Es decir, las guerrillas tienen un orden y lo residual se caracteriza por una serie de carencias, entre ellas, la carencia del orden que implica una estructura militar. Sin embargo, lo residual puede emerger del enfrentamiento entre las guerrillas y su contraparte (el Estado): como resto, excedente o desecho que se produce y resulta de dicho enfrentamiento.

De esta manera, la organización política colombiana aparece con dos sistemas antagónicos —por un lado, el propio Estado unido a los paramilitares y por otro, las guerrillas— que trabajan como máquinas de producción y reproducción residual, gobernadas por el funcionamiento del mercado. El residuo radical de este enfrentamiento tenderá a ser aniquilado en la medida que ninguno de los sistemas lo pueda captar. En este sentido, una de las características del residuo es la capacidad de resistir la apropiación por parte de cualquier sistema.

A nivel político, Marco Palacios afirma que "las metrópolis y la mayoría de las ciudades colombianas serían islas de legitimidad, mientras que el sur guerrillero y el norte paramilitar serían nichos de poderes fácticos. Quedaría [entonces] un tercer país, acaso el fiel de la balanza". (352)

Ante este esquemático recuento de la ordenación del país cabe entonces preguntarnos, ¿dónde quedan los residuos?, ¿qué lugar ocupan? y ¿cuál es el territorio por donde circulan?

1.1. El fracaso como continuidad

La continuidad histórica de Colombia podría pensarse a través de los múltiples magnicidios que han ido dejando la huella de una constante imposibilidad de cambio o, por lo menos, un fracaso en los impulsos sociales. El comienzo del siglo XX colombiano estuvo marcado por la guerra civil (1899-1902) llamada la guerra de los Mil Días y el asesinato político del caudillo liberal de dicha guerra, Rafael Uribe Uribe, ocurrido en 1914 en los alrededores del palacio presidencial. Al asesinato de Uribe Uribe le seguirían años después el de figuras políticas como los candidatos presidenciales Jorge Eliécer Gaitán en 1948, Jaime Pardo Leal en 1987,

Luis Carlos Galán en 1989, Carlos Pizarro y Bernardo Jaramillo[10] en 1990, entre muchos otros.

Con ese primer asesinato político, en 1915 el cine colombiano marca su inicio llevando a la pantalla el crimen contra el general Rafael Uribe Uribe:

> [l]a historia del cine en Colombia es una película en sí misma. Nuestro primer largometraje, El drama del 15 de octubre, registró el magnicidio de Rafael Uribe Uribe al que un par de artesanos masacraron en el mes de octubre de 1914 cuando iba hacia el Congreso de la República a presentar una ley sobre indemnizaciones por accidentes de trabajo. El drama, realizado por una familia de inmigrantes italianos, los hermanos Di Doménico, fue sepultado por el escándalo que desató cuando los asesinos fueron contratados para protagonizar en la ficción los papeles que habían interpretado un año antes en la realidad. Se dijo entonces que el filme era "inmoral", que los criminales aparecían "gordos y satisfechos, en una glorificación criminal y repugnante", que el general Uribe Uribe estaba en los carteles que anunciaban la película como un torero o un cómico. Para empeorar las cosas, cuando El drama se exhibió en la ciudad de Girardot, cercana a Bogotá, un secreto espectador —quizás el primer crítico irascible del cine colombiano— disparó contra el telón, asesinando por segunda vez al militar. (Chaparro Valderrama 38-39)

Según Leila El'Gazi, no existe hoy copia alguna de este primer largometraje colombiano; sólo queda la mención de este en las memorias de Francesco Di Domenico. En esta tragicómica anécdota se revela el hecho de que los hermanos Di Domenico utilizaron lo que hoy en día conocemos con el nombre de actores naturales.[11]

Recordemos aquella otra anécdota de la primera vez que se exhibió sobre el telón la película muda de los hermanos Lumière de un tren a vapor que llega a la estación. La leyenda dice que los espectadores salieron corriendo despavoridos

---

[10] Perteneciente a la coalición socialista Unión Patriótica, partido exterminado casi por completo con más de 3 000 casos de homicidio y desaparición desde 1985 hasta hoy. Para más información sobre la operación de exterminio de la Unión Patriótica conocida con el nombre "El baile rojo", referirse al libro y al documental de Yezid Campos Zornosa, ambos titulados *Memoria de los olvidados: el baile rojo*.

[11] Actores no profesionales que hacen parte del entorno social y geográfico del *film*.

al no poder entender la imagen como representación. En *El drama del 15 de octubre* los actores no sólo son naturales, sino que además son los mismos que cometieron el crimen. Posiblemente, si Uribe Uribe no hubiera muerto un año antes, también le habrían propuesto actuar en la película. Incluso, si aquella tarde del 15 de octubre de 1914, el crimen contra la vida del general hubiera sido infructuoso, quizás la película de los hermanos Di Domenico también habría sido, no sobre la muerte de Uribe Uribe, sino sobre su atentado. Es decir, aquí lo importante es señalar que en un principio el cine no era necesariamente entendido como un medio para la representación artística y, en este sentido, *El drama del 15 de octubre* se acerca mucho más a lo que hoy conocemos como el género documental. No obstante, en la producción cinematográfica colombiana, la elección de utilizar actores no profesionales es muy frecuente, estableciendo una especie de continuidad, o por lo menos un diálogo, entre el primer film colombiano y las producciones cinematográficas finiseculares, particularmente a través de los largometrajes del director Víctor Gaviria.[12]

El siglo xxi tampoco se salva de la representación de la violencia con producciones cinematográficas como *La virgen de los sicarios* (Schroeder 2000), *Rosario Tijeras* (Maillé 2005)*, Perder es cuestión de método* (Cabrera et al. 2005) y *Satanás* (Baiz 2007), todas adaptaciones de algunas de las novelas de más ventas en el país. Sin embargo, los crímenes que recupera la producción contemporánea no están centrados en las grandes figuras políticas inmoladas de la nación, sino en los cuerpos que aparecen sin nombre ni historia en las noticias diarias, dentro de terribles cifras y estadísticas: los residuos sociales que aquí llamaré cuerpos residuales.

Así, en medio de una repetición y acumulación devastadora de muertes se construye la producción cultural nacional, haciendo eco con lo que el *Angelus Novus* de Walter Benjamin percibe como el pasado: una única catástrofe. Una montaña enorme que sigue creciendo, un arrume de ruinas que podríamos interpretar como una acumulación de cuerpos residuales:

> [a] Klee painting named "Angelus Novus" shows an angel looking as though he is about to move away from something he is fixedly contemplating. His eyes

[12] Víctor Gaviria sería aquí el director paradigmático. En sus tres producciones *Rodrigo D: No futuro*, *La vendedora de rosas* y *Sumas y restas* la mayoría de actores no son profesionales. Para más información referirse a la tercera versión de los *Cuadernos de cine*, distribuidos por la Cinemateca Distrital de Bogotá. Vale la pena mencionar que en el largometraje *La virgen de los sicarios*, dirigido por Barbet Schroeder, los actores que representan a Alexis y Wilmar también son actores naturales.

> are staring, his mouth is open, his wings are spread. This is how one pictures the angel of history. His face is turned towards the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise; it has got caught his wings with such violence that the angel can no longer close them. This storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before grows skyward. This storm is what we call progress.[13] (Benjamin 257-258)

Las ruinas están todas apiladas una sobre la otra, en montañas que ascienden y allí es donde están los muertos de los que el ángel quisiera hacerse cargo, despertarlos —nos dice Benjamin—. También quisiera recomponer las ruinas, pero le es imposible. La tormenta que viene desde el paraíso lo arrastra hacia el futuro. Se trata de una tormenta, un huracán, que quizás podría leerse como el olvido. Es "lo que llamamos progreso", aquel futuro que deja atrás las ruinas, que no le da cabida al pasado y que olvida los residuos.

La memoria y el pasado del cuerpo residual son, en última instancia, irrecuperables y están determinadas por esa extraña relación que estos cuerpos mantienen con la historia. De esta manera, el pasado, aquello que ya no es, se lee como acumulación de residuos, "donde lo viejo —dice Beatriz Sarlo— perdura como ruina y lo nuevo emerge como fragmento. Pero ese sueño [ese pasado], deb[er]ía ser reconducido al 'despertar' y a la 'historia'" (44). Así, el residuo se constituye como ruina, como continente de los muertos, como perteneciente a un mundo anterior, como huella y también como evidencia en la historia. Sin embargo, el pasado no está dentro de las ruinas como una narrativa lineal. Por estas razones,

---

13 "Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso". Traducción de Jesús Aguirre para Taurus España. Texto disponible en http://www.elabedul.net/Documentos/Tesis.pdf.

la fuerza avasalladora del "progreso", de aquella tormenta que arrastra al ángel de la historia, tenderá a borrar la presencia de lo residual que, por lo demás y de modo radical, estará siempre en medio de la dicotomía presencia-ausencia.

La producción cultural colombiana, aunque siniestra, aunque ominosa, tiene una explicación que es por lo menos doble. En primera instancia, y como se ha mencionado en numerosas ocasiones, la violencia en Colombia alcanza niveles insospechados y esto, que no deja de ser un lugar común, es ineludible. Los índices de homicidios

> dejan a Colombia como incontrovertible campeón mundial de asesinatos. En cuanto a la impunidad, baste señalar que, pese al incremento de muertes violentas, de unos 4.000 en 1960 a unos 30.000 en 1993, el número de sindicados se mantiene alrededor de número mágico de 4.000. En los últimos treinta años, 97% de los homicidios han quedado impunes y uno se puede preguntar cuántos de los condenados son inocentes [...] de 1986 a 1993, 20 200 colombianos habrían sido asesinados o habrían "desaparecido" después de ser torturados. De esta cifra, menos de una cuarta parte corresponde a bajas en combate entre cuerpos armados del Estado, grupos paramilitares y guerrillas. Según Amnistía Internacional la mayoría de estos homicidios han sido cometidos por "las fuerzas armadas colombianas y los grupos paramilitares creados por éstas". (Palacios 327)

En segundo lugar y centrándonos en la figura del sicario, en ciertas ocasiones y a diferencia del discurso en cifras de la economía, la literatura y el cine proporcionan los móviles detrás del cuerpo del delito desde la ficción. Estos productos culturales utilizan la historia ficticia de una persona que vive en la marginalidad a todo nivel (político, social, económico) para darle historia a ese cuerpo que se condena fríamente dentro de otros discursos. Dentro de esta producción cultural analizaré las novelas *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo,[14] publicada

[14] Escritor colombiano nacido en 1942 en la ciudad de Medellín. Estudió biología en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá y cine en Italia. Desde 1971 reside en México, donde produjo tres películas sobre la violencia en Colombia. La totalidad de su obra, tanto literaria como fílmica, ha sido producida en México, país que le otorgó la nacionalidad en el año 2007. Dentro de sus publicaciones encontramos novelas, biografías y ensayos. Algunas de sus obras son: *El río del tiempo*, obra autobiográfica compuesta por seis volúmenes: *Los días azules* (1985), *El fuego secreto* (1987), *Los caminos a Roma* (1988), *Años de indulgencia* (1989) *Entre fantasmas* (1993) y *El río del tiempo*

en 1994, *Rosario Tijeras* de Jorge Franco,[15] publicada en 1999, y las películas homónimas posteriores dirigidas por Barbet Schroeder y Emilio Maillé, respectivamente. Me centraré en la figura del sicario como cuerpo residual paradigmático, para luego ver el funcionamiento de estas producciones dentro del marco del mercado global. Después, abordaré otras figuras residuales en las novelas *Scorpio City* (1998) y *Satanás* (2002) de Mario Mendoza.[16]

La virgen de los sicarios y *Rosario Tijeras*, desde múltiples perspectivas, se aproximan al tema del narcotráfico y sus secuelas en la ciudad de Medellín. Daniel Noemi Voionmaa se refiere a los cuerpos residuales en su lectura de los cuerpos y la velocidad de los pobres en la literatura latinoamericana. Para Noemi, los cuerpos pobres son siempre y de todas formas productos sociales que se presentan como cuerpos fragmentados e invisibilizados (104). De allí que su libro *Leer la pobreza en América Latina* proponga una manera para "*des-espectralizar*(los)". Noemi aborda los cuerpos pobres desde la premisa de que son "*territorios* de lucha dialéctica entre la violencia de la que son sujeto y su resistencia a la objetivación (42)

(1999). En 1991 publicó una nueva versión de la biografía del poeta colombiano Porfirio Barba-Jacob titulada *El Mensajero* (1991). En 1994 publicó *La virgen de los sicarios*. En 1995, *Almas en pena, chapolas negras*, biografía de José Asunción Silva. En 2001, *El desbarrancadero*, merecedora del Premio Rómulo Gallegos en su versión 2003. Le siguen la novela *La rambla paralela* (2004), el ensayo *La puta de Babilonia* (2007), la novela *El don de la vida* (2010) y la biografía de Rufino José Cuervo, *El cuervo blanco* (2012).

15 Nació en la ciudad de Medellín en 1962. Estudió cinematografía en el London Internacional Film School y literatura en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Su primera publicación es una colección de cuentos titulada *Maldito amor* (1991). Su primera novela *Mala noche* (1997) fue merecedora del primer premio en el XIV Concurso Nacional de Novela Ciudad de Pereira (Colombia). *Rosario tijeras* (1999) ganó la Beca Nacional de Ministerio de Cultura y el Premio de novela negra Dashiell Hammett en el año 2000. En 2005 *Rosario Tijeras* fue llevaba al cine por el director mexicano Emilio Maillé. Posteriormente publicó la novela *Paraíso Travel* (2000), llevada al cine por el director colombiano Simón Brand en 2007. También ha publicado las novelas *Don Quijote de la Mancha en Medellín* en 2005, *Melodrama* en 2006, *Santa suerte* en 2010.

16 Bogotano nacido en 1964. Estudió literatura en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá y posteriormente estudió literatura hispanoamericana en la Fundación Ortega y Gasset de España. En 1992 publicó su primera novela *La ciudad de los umbrales* que hasta hoy no ha sido reeditada. En 1995 publicó el libro de cuentos *La travesía del vidente* y *Scorpio City*, novela policíaca, salió publicada en 1998. A estas novelas les seguirían publicaciones como *Relato de un asesino* (2001) *Satanás* (2002) merecedora del Premio Biblioteca Breve en el mismo año. Fue llevada al cine en 2007 por el director colombiano Andrés Baiz. Publicó también una colección de cuentos titulada *Una escalera al cielo* (2004); las novelas *Cobro de sangre* (2004), *Los hombres invisibles* (2007), *Buda Blues* (2009), *La locura de nuestro tiempo* (2010), *Apocalipsis* (2011), *La importancia de morir a tiempo* (2012) y *Mi extraño viaje al mundo de Shambala* (2013).

[...] Esto es, el cuerpo pobre no es fijable ni esencializable: sus mismas carencias provocan que él se debata, constantemente, entre su descorporeización-anulación y su afán de presencia, la condena de su propia corporeidad". (103)

De esta manera se alude a la posición incómoda que estos cuerpos ocupan dentro de dicotomías como presencia-ausencia. Asimismo, son cuerpos donde se lleva a cabo la lucha entre la visibilidad y la invisibilidad y donde el devenir impide una definición fija. Por estas razones, Noemi advierte que "los cuerpos pobres no devienen en un vacío (histórico, cultural, político, económico, geográfico); por el contrario, dichos elementos constituyen también a esos cuerpos, son partes inseparables a la vez que están siempre siendo otros y cuya relación con el cuerpo del pobre (la 'carne y huesos') está, también, siempre fluyendo". (103)

En este primer capítulo examino los cuerpos que circulan por la narrativa actual colombiana y precisamente analizo la manera en que el devenir funciona en ellos. El punto de contacto más interesante entre los cuerpos residuales y los cuerpos pobres que Noemi lee en la producción cultural latinoamericana se relaciona con la bidireccionalidad que estos mantienen con la ciudad que recorren en eternas trayectorias. La ciudad es *de facto* el lugar por donde fluyen y circulan los cuerpos residuales. La relación que surge es, como lo veremos sobre todo en la producción narrativa de Mario Mendoza, una de "mutuas transformaciones" (Noemi Voionmaa 104). Estos cuerpos, aunque invisiblizados, transforman la ciudad que los expulsa y viceversa. De esta manera, la categoría de cuerpos pobres que Daniel Noemi analiza en su texto cabe enteramente dentro de lo residual. Los cuerpos residuales tienen como característica la pobreza, en la medida que son cuerpos excluidos de la economía y de la historia. Desde esta perspectiva podríamos preguntarnos ¿qué pasado esconden/tienen los cuerpos residuales?, ¿qué futuro proyectan? y ¿a qué temporalidad responden?

Los cuerpos residuales se definen por carencias, exclusiones y por su constante devenir. Su presencia está determinada, no por una subjetividad autorregulada con un historial del paso por lo institucional, sino que su visibilidad es posible por lo que resta, por el propio cuerpo que usualmente se debate entre lo vivo y lo muerto.

Por esa razón, en este trabajo me interesa ver y leer qué hacen estas narrativas con estos cuerpos.[17] Esto es, en los términos que utilizaría Noemi, cómo los

[17] La noción de cuerpo, y su definición, merecen una elaboración en sí misma. El hecho de que en este trabajo el cuerpo refiera a lo que resta no implica que en sí mismo no sea un concepto con muchos matices y complejidades. Lo que resta debe entenderse como una proliferación de carencias. Lo que

visibilizan, si es que lo hacen, y cómo reconocen esas otras formas de existencia, ese otro posicionamiento frente a la historia y a las temporalidades que rigen su presencia.

1.2. Los sicarios: Tiempos del cuerpo residual

> *3:30 de la madrugada; el reloj suena mientras pasan los segundos, sin embargo las manecillas que marcan las horas y los minutos están estáticas. Antonio está en la sala de espera de un hospital aguardando noticias de Rosario, la joven agujereada a balazos que él mismo trajo cargada.*
>
> Emilio Maillé, *Rosario Tijeras*

¿Por qué se detiene el reloj si podemos escucharlo marcar los segundos? A pesar de que los relojes tienen como función determinar objetivamente el paso del tiempo, también existe otro tipo de tiempo, uno que se instala dentro de la esfera de lo subjetivo. Quizás el tiempo de Rosario se haya terminado, o quizás el reloj sea incapaz de medir el tiempo de los cuerpos residuales.

La película *Rosario Tijeras* (Maillé 2005), siguiendo la novela de Jorge Franco, empieza por el final; es decir, por la agonía de Rosario después de que le disparan en una discoteca de Medellín mientras le daban un beso. La primera escena (minuto 1:10) es un primerísimo primer plano de los labios de Rosario besando a un hombre.

El sonido de un disparo coincide con el corte de la toma. Se reanuda la película después de que aparecen los nombres de los actores con la entrada abrupta de un hombre que lleva a Rosario en brazos a un hospital. En la última escena de esta secuencia la cámara enfoca el reloj de la sala de espera del hospital que marca las 3:30 a.m.

La composición de la escena de la sala de espera está matemáticamente balanceada (minuto 3:25). Igual número de sillas a lado y lado, al fondo las puertas por donde uno de los protagonistas entra a esperar, mientras que, sobre su cabeza, en la pared advertimos el reloj que marca las 3:30 a.m.

---

interesa en este trabajo es rescatar unos cuerpos particulares, los residuales, a los que haré referencia. Me aproximo a su definición por medio de la lectura de los textos, sin tener como objetivo fijar la noción. Dilucidaré algunas de las características del cuerpo residual, teniendo en cuenta que una definición fija implicaría una contradicción.

Acto seguido, después del enfoque del reloj, la cámara nos lleva a una discoteca donde dos amigos, los protagonistas, Emilio y Antonio, se encuentran. Reconocemos que uno de ellos, Antonio, es quien lleva a Rosario al hospital. Cuando los amigos se separan, puesto que Emilio decide ir al baño a consumir cocaína, el distanciamiento entre ellos produce una triangulación, la primera de una serie, donde en el vértice mayor aparece Rosario, con labios carnosos y rojos, vestido rojo y botas negras en medio de la pista de baile. Ambos amigos miran a Rosario mientras ella distribuye su mirada entre los jóvenes, quienes se encuentran en extremos opuestos de la pista de baile. Espacialmente se puede inferir el triángulo que más adelante reconoceremos como representación gráfica de las relaciones entre los tres personajes principales.

En una nueva secuencia, Emilio le presenta a Antonio su nueva novia: Rosario. De nuevo en la discoteca, aparecen Rosario, Emilio y Antonio. Detrás de ellos también están Ferney, a quien posteriormente identificamos como el exnovio de la protagonista, y Patuco, la primera víctima de Rosario y primer crimen del que somos testigos. Con la introducción de estos dos personajes masculinos se empieza a conformar un mapa de las relaciones de Rosario donde están presentes la amistad, el cariño, el desprecio, el resentimiento y la ternura. Las relaciones de la protagonista nunca son de exclusividad; siempre existirá algún otro conformando relaciones triangulares.

Estas múltiples triangulaciones, donde Rosario siempre está en el medio, le dan también a la protagonista múltiples dimensiones y, en este sentido, es el personaje con más carga simbólica. El triángulo amoroso, clave tanto en la novela como en la película, será el conformado por Rosario, Antonio y Emilio. La relación que ella desarrolla con ambos hará que Rosario esté representada como una mujer escindida, fragmentada y disociada. Todas estas son características que también se pueden leer en las demás relaciones. La totalidad de Rosario es, por decirlo de algún modo, imposible. Recordemos la primera escena cuando de ella sólo se nos muestra un primerísimo primer plano de su boca haciendo eco con la fragmentación en la representación de este personaje.

Ahora bien, dar con el origen de esa fragmentación es imposible, o quizás irrecuperable. No es posible establecer si las relaciones de Rosario son disociadas porque ella misma está escindida, o si por el contrario, ella se presenta como escindida debido a sus relaciones. De esta forma, la génesis de la fragmentación es básicamente un problema estéril. Incluso podría pensarse que la totalidad nunca existió.

La primera relación triangular se remonta al núcleo familiar. El padre de Rosario abandonó a la familia y su madre estableció una nueva relación con otro hombre cuando Rosario era niña. Una escena bastante perturbadora de la película (minuto 26:20) muestra a Rosario con su padrastro sentados a la mesa con la comida servida: un plato con arroz y un huevo frito. El hombre comienza a acariciar con los dedos la yema del huevo hasta romperla. Ni él ni Rosario pronuncian palabra alguna, pero es posible inferir la violencia de esa relación.

Más adelante en la película las sospechas de una violación se confirman cuando, en frente de la tumba de Johnefe, el hermano de Rosario, ella se encuentra con su madre:

> – Mire, todo lo que yo hice fue por su bien [...] la fuerza que yo hice para que vos no te metieras con gente mala, ¿pero qué?, vos te torciste desde chiquita, desde niña te dio por coger la calle –dice la madre.
> – Yo creo que las dos sabemos que eso no es cierto –responde Rosario.
> – Vos lo que tenés Rosario es imaginación de grande.
> – ¿Sí? ¿Como lo que tuve que vivir con su esposo a una edad que yo no tenía por qué experimentar eso?
> – Pero te quedó gustando, ¿no?
> – No, al que le quedó gustando fue a él. Y usted nunca me lo pudo perdonar a mí. (Maillé)

El transcurso de la película nos hará identificar a Antonio como el amigo incondicional de Rosario. En aquella primera escena cuando Antonio la lleva de emergencia al hospital y mientras los médicos tratan de salvarla, él se deja llevar por los recuerdos que, intercalándose con el presente abrumador, irán construyendo la novela.

Tanto *La virgen de los sicarios* como *Rosario Tijeras* relatan historias que giran en torno a las relaciones amorosas que surgen entre los personajes. En *La virgen*, por ejemplo, Fernando Vallejo,[18] un hombre mayor, regresa a Medellín después de varios años de vivir en el exterior, para reencontrarse con su historia y encontrar un lugar para morir. Al final de la novela vemos que su deseo queda frustrado en la medida que no es él quien muere, sino el que sigue vivo en tierra

[18] Vale la pena aclarar que tanto el narrador como el autor comparten el mismo nombre, Fernando Vallejo.

de muertos. De su antigua Medellín, o por lo menos de la que él recuerda, escasamente quedan algunas edificaciones. El orden social con el que se encuentra es inevitablemente otro.

Por razones fortuitas Fernando conoce a Alexis, un joven que trabaja como sicario y que ha quedado abandonado a su propia suerte con la muerte de Pablo Escobar. Entablan una relación amorosa hasta que Alexis muere a manos de otro sicario. Fernando sufre con la muerte de su "niño" —como él mismo lo llama— pero lo reemplaza prontamente con Wilmar, otro joven sicario. Eventualmente, Fernando se entera de que Wilmar es el asesino de Alexis, pero como las vidas de estos jóvenes terminan siendo terriblemente cortas, Wilmar muere también asesinado por otro sicario. Cuando Fernando reconoce el cadáver de Wilmar en la morgue del hospital, se despide de él y también del lector.

La novela no da indicaciones exactas sobre cuándo se da el regreso de Fernando a Medellín, pero sí ofrece indicios que permiten determinar que es después de 1993, tras la muerte de Pablo Escobar y durante el gobierno de Ernesto Samper (1994-1998). Este periodo se caracteriza por el surgimiento de una nueva cultura vinculada al narcotráfico en coyuntura con el proceso 8 000, que abrió la Fiscalía General de la Nación para investigar los aportes económicos del Cartel de Cali a la campaña presidencial del ahora ex presidente Samper. El proceso 8 000 fue uno de los momentos de mayor inestabilidad y deslegitimación del gobierno colombiano a finales del siglo xx. El alcance social y político del narcotráfico llegó hasta los más altos niveles, y seguramente no era la primera vez,[19] sino que

[19] Como afirma Francisco Thoumi, "in 1983 and early 1984 Colombia witnessed a confrontation between some traffickers such as Pablo Escobar, who had gotten himself elected as a substitute congressman, and Justice Minister Rodrigo Lara Bonilla, who argued that the illegal drug industry's influence was corrupting congress. The drug industry retaliated, claiming the minister had received campaign contributions from a trafficker. Lara Bonilla, an honest man with strong antidrug values, denied any knowledge of the donor's connection to the illegal PSAD industry, and claimed to have been set up by the illegal drug groups. After an acrid public debate, Pablo Escobar was forced out of congress. On April 30, 1984 Rodrigo Lara Bonilla was assassinated, apparently in retaliation for his antidrug stand" (128).

"En 1983 y a principios de 1984 Colombia fue testigo de un enfrentamiento entre algunos traficantes, como Pablo Escobar, quien había logrado ser electo como representante a la Cámara suplente, y el ministro de Justicia Rodrigo Lara Bonilla, quien sostuvo que la influencia de la industria de las drogas ilegales estaba corrompiendo al Congreso. Esta respondió, alegando que el ministro había recibido contribuciones de un traficante a su campaña. Lara Bonilla, un hombre honesto, con fuertes valores antidrogas, negó tener conocimiento de la conexión del donante con la industria de las drogas psicoactivas ilegales, y afirmó que había sido creado por los grupos de

en esta ocasión todo el proceso quedó develado frente a la nación y a la comunidad internacional, abriendo mucho más las grietas por donde poco a poco iba colapsando el Estado.

Sobre esta cultura que emerge con los carteles de la droga, Armando Silva afirma que el narcotráfico introdujo el desborde, lo monumental, lo exagerado y creo que responde a una salida a la represión de las formas en que hemos vivido. Acá hay un interesante encuentro subterráneo entre lo popular, que sueña con castillos, y lo narco, que los ejecuta".

Con esta descripción, lo que queda expuesto es la *mise en scene* del exceso por parte del narcotráfico, como una estética y una política que apela a lo popular. Además, de alguna manera, también vemos como el Estado va cediendo terreno a los narcotraficantes y estos, poco a poco, se van posicionando como benefactores que desplazan las obligaciones gubernamentales en espacios sociales donde se debilita cada vez más la presencia y beneficencia de las instituciones:

> [l]os pobladores de [...] los cinturones de miseria de Medellín y Cali [...] han encontrado en los capos a las personas capaces de proveerlos de una parte de lo que carecen. Ellos, los capos, han construido escuelas, hospitales, y han dotado de servicios públicos a algunas de estas zonas. No en vano, una porción de la fama de Pablo Escobar Gaviria se cimentó en los regalos que hizo a los pobres. Esta situación, sin duda alguna, ha propiciado que la mafia reciba el apoyo popular. (Trueba Lara 40)

De ahí, además, que hoy proliferen términos como *narcodemocracia*, *narcorrealismo*, *narcocapitalismo*, *narcoparamilitarismo*, etc. para hablar sobre el caso colombiano. Es decir, toda la gama semántica que referiría a una *narcorealidad*, entendida como las circunstancias históricas, políticas y sociales permeadas por completo por la economía capitalista por excelencia del tráfico de narcóticos. Iñaki Gil de San Vicente, en su artículo "Del narcocapitalismo al narcoimperialismo", anota que

---

drogas ilegales. Después de un álgido debate público, Pablo Escobar fue expulsado del Congreso. El 30 de abril 1984 Rodrigo Lara Bonilla fue asesinado, al parecer en represalia por su postura contra las drogas". (Traducción de la autora)

> la historia del capitalismo chorrea efecto(s) "narcóticos" —en el sentido extensivo e incluyente de los efectos alienadores del consumo incontrolado de las drogas— devastadores sobre y contra las masas explotadas. No es por casualidad que en la crítica de Marx exista una constante a lo largo de los años entre la religión como opio del pueblo, en un brillante análisis que ha sido simplificado al extremo, y el fetichismo de la mercancía como ejemplo de la inversión ideológica de la realidad [...] adquiriendo la forma de alienación religiosa. O sea, en el capitalismo existe una dinámica inherente a su esencia que hace que, además de las drogas materiales, también existan drogas "espirituales" que se convierten en fuerzas materiales reaccionarias cuando prenden en la conciencia de las masas. Desde esta perspectiva sintética el "narcocapitalismo" es puro y duro capitalismo a secas, en su expresión más cruda. (1-2)

Desde la perspectiva del tiempo, el largometraje *La virgen de los sicarios* nos muestra en las escenas iniciales una infinidad de relojes en la casa de un amigo de Fernando en el momento en que conoce a Alexis.

Todos estos relojes marcan una hora diferente. Suenan todos y cada uno hasta que ese ruido blanco lo corta Fernando cuando le pregunta a Alexis:

> – Y a todas estas, ¿qué horas son? ¿a cuál de todos esos relojes le creo?
> (*A lo que Alexis responde sin que la cámara lo muestre*)
> – Son las 10:15.
> – Entonces esa es la hora; la que tú digas niño. (Schroeder)

En la novela, cuando Fernando describe la casa de su amigo y da cuenta de los muchísimos relojes nos ofrece una explicación que es clave para entender tanto la función como la anulación del tiempo. Fernando afirma que el apartamento de su amigo está "recargado como Balzac nunca soñó, de muebles y relojes viejos y requeteviejos, de muro, de mesa, por decenas, por gruesas, detenidos todos a distintas horas burlándose de la eternidad, negando el tiempo. Estaban en más desarmonía esos relojes que los habitantes de Medellín". (Vallejo 13)

Todos esos relojes funcionan en la novela como objetos anacrónicos, viejos y arcaicos de un mundo anterior. Están en el apartamento como vestigios, como piezas de un museo que ya no tienen ninguna utilidad. Ni un solo reloj, como en *Rosario Tijeras*, ni varios como en *La virgen de los sicarios*, van a lograr medir el tiempo de aquel mundo y de estos cuerpos residuales. En este sentido, como

lo dice Fernando en la novela, el tiempo está siendo negado. No existe más y no puede ser entendido como antaño.

El presente, en estas narraciones, está vaciado de lo que Paul Ricœur nombra como la triple direccionalidad. En una lectura que hace de *Las Confesiones* de San Agustín, señala lo siguiente:

> It is the present that shatters into three directions, in a way reduplicating itself each time: "there are three times, past, present and future". Now, "the present of past things is memory; the present of present things is direct perception [...] and the present of the future things is expectation" (*Confessions* 11.20). To be sure, Augustine does not lack arguments: we see the past only on the basis of *vestigial* —images or imprints— present to the soul; the same is true for the present anticipations of things to come. It is, therefore, the problematic (and the enigma attached to it) of the presence of the absent that imposes the threefold reference to the present.[20] (352)

Lo que plantea Ricœur en este fragmento es una aporía relacionada con la presencia de lo ausente. De acuerdo con lo anterior, la presencia tanto del pasado como del futuro estaría determinada por los vestigios, por la memoria, y por lo que Ricœur nombra como anticipaciones del porvenir. Por su parte, el presente queda planteado como condensación, donde confluyen la percepción directa, los residuos del pasado y las expectativas del futuro. Ahora bien, si el cuerpo residual carece de expectativas, más allá de las que puede ofrecer el consumo del mercado y, además, esos vestigios del pasado no tienen cabida en la narración presente, ¿no podríamos hablar de una modificación de la triple direccionalidad del presente propuesto por Ricœur?

Los cuerpos residuales están marcados por un *presentismo* absoluto que disloca el pasado —o este se presenta como oculto—. El presente ya no aparece como condensación sino como dilatación de esa percepción directa. En este sentido, este

---

[20] "Es el presente el que se rompe en tres direcciones, de alguna manera reduplicándose cada vez: "hay tres tiempos, pasado, presente y futuro". Ahora, "el presente de las cosas pasadas es la memoria, el presente de las cosas presentes es la percepción directa [...] y el presente de las cosas futuras es la expectativa" (Confesiones 11.20). Sin duda, Agustín no carece de argumentos: vemos el pasado sólo sobre la base de *vestigios* —imágenes o huellas— presentes en el alma, y lo mismo es cierto para las actuales previsiones de lo que vendrá. Es, por tanto, la problemática (y el enigma unido a ella) de la presencia de lo ausente que impone la triple referencia a la presente". (Traducción de la autora)

exceso de presente impide la articulación del futuro. De cualquier manera, para los cuerpos residuales no hay más, no hay un mañana, por eso esa adherencia al imperativo del aquí y el ahora, porque el futuro no existe y el pasado es irrecuperable. En última instancia, tanto la memoria como el pasado del cuerpo residual se encuentran perdidos y están determinados por la relación que este mantiene con la historia. El cuerpo residual se refiere a lo que resta, sin que sea posible establecer la totalidad. Por ello los sicarios son entonces un ejemplo paradigmático.

En un agudo análisis histórico de la ciudad de Medellín, Forrest Hylton explica el surgimiento de estos asesinos a sueldo en el contexto del asedio guerrillero y el del Cartel de Medellín a principios de los años ochenta:

> Medellín's narco-barons and their entourages found themselves prey to kidnapping and extortion by the local guerrillas. Their response was to recruit their own private armies and death squads, as well as agitating for stepped-up state-level counter-insurgency policies. In 1981 Escobar and other traffickers joined with army officers, police and party bosses to organize MAS.[21] They also turned their hired killers against FARC supporters and other leftists in Medellín itself, plunging the city into a murderous downward spiral. The narco elite would impose its own solution to the social crisis of Medellín, at a terrible price. Narcocapital would be the bridge from the industrial model to the 'new economy' makeover, based on finance, real estate and services—though Escobar would have to be sacrificed in the process.[22] ("Medellín's Makeover" 78-79)

A través de los carteles de la droga surgen unas de las primeras agrupaciones urbanas paramilitares para contrarrestar las acciones guerrilleras.[23] En noviembre

---

21 MAS, acrónimo que significa Muerte a Secuestradores.

22 "Los barones del narcotráfico de Medellín y sus séquitos se vieron presa de secuestros y extorsiones por cuenta de las guerrillas locales. Su respuesta fue la de reclutar sus propios ejércitos privados y escuadrones de la muerte, así como la campaña a favor de la intensificación de las políticas de contrainsurgencia a nivel estatal. En 1981 Escobar y otros narcotraficantes se unieron a los oficiales del ejército, la policía y los jefes del los partidos para organizar el MAS. También pusieron a sus sicarios en contra de los partidarios de las FARC y otros izquierdistas en la propia Medellín, sumiendo a la ciudad en una espiral asesina. La narco élite impondría su propia solución a la crisis social de Medellín, a un precio terrible. La narcocapital sería el puente desde el modelo industrial hacia la 'nueva economía', basada en las finanzas, bienes inmuebles y servicios, aunque Escobar tuviera que ser sacrificado en el proceso". (Traducción de la autora)

23 Para más información referirse al libro de Steven S. Dudley (73-74).

de 1981, el M-19[24] secuestró a la hija de Fabio Ochoa, uno de los grandes capos del cartel de Medellín. De acuerdo con "Terrorismo a la carta", artículo de la primera edición de la revista *Semana* en 1982, esa misma noche los Ochoa se reunieron con Pablo Escobar y crearon el MAS: "una organización constituida en principio para combatir el secuestro por medios extra-legales" que terminó convirtiéndose en un poderoso ejército paramilitar que, eventualmente, logró someter al M-19.

Martha Nieves, hija de Fabio Ochoa, estuvo secuestrada durante tres meses y luego fue liberada. Según los informes, la familia no pagó un solo centavo por su liberación. Por el contrario, una gran suma de dinero fue ofrecida como recompensa a quien diera información sobre el paradero de la joven de 26 años. El 2 de diciembre del mismo año, antes de la liberación de Martha Nieves, el MAS anunció, por medio de miles de papeletas lanzadas por una avioneta sobre el estadio de Cali, minutos antes del partido de fútbol entre el Atlético Nacional de Medellín y el América de Cali, "la creación de un fondo de 446 millones de pesos [...] para combatir el secuestro, los cuales serían invertidos en recompensas, ejecuciones y equipo, y la formación de un grupo de acción formado por 2 230 hombres". ("Terrorismo a la carta")

Este "grupo de acción" asesinó a varios miembros del M-19 y a cualquiera que tuviera alguna filiación con el grupo insurgente. Prontamente el rango de sus "objetivos" se incrementó: profesores, sindicalistas, obreros, periodistas. Así comenzaron a gestarse estos escuadrones de la muerte.

1.2.1. La ley del vacío

> *El otro día [el presidente] se estaba rasgando las vestiduras porque dizque unos sicarios habían matado a un senador de la República [...] Que les va a cargar a los que lo mataron "todo el peso de la ley ", dice la original. Como si supiera quién [...] Que no prevalecerá el delito, como si el delito con sus hermanos contratos no le pisara la cola. (...) Y yo sólo pregunto una cosa: ¿la ley en Colombia matando presuntos?*
>
> Fernando Vallejo, *La virgen de los sicarios*

[24] El M-19 se crea en 1974 como reacción al supuesto fraude electoral en los comicios del 19 de abril de 1970 donde ganó el candidato conservador Misael Pastrana Borrero por un pequeño margen sobre el general Gustavo Rojas Pinilla.

Vallejo, el protagonista de *La virgen de los sicarios*, comienza a interpretar el mundo desde el lenguaje que utilizan los sicarios. Cuando el presidente, en una alocución televisiva, se refiere en abstracto a las consecuencias judiciales para los delincuentes, Vallejo interpreta el verbo cargar, como matar y no dentro del contexto que remite a entender cargar como caer: "sobre los asesinos *caerá* todo el peso de la ley". También encontramos en el dictamen de Vallejo el señalamiento de la imposibilidad de que la ley se aplique sin que haya ningún sospechoso. En una elipsis en el proceso lógico, Vallejo supone que la justicia eventualmente encontrará sospechosos e, interpretando la sentencia del presidente en el lenguaje de los sicarios, afirma que la ley cargará (matará) a los presuntos asesinos.

La ley no funciona —o funciona de una manera subvertida—. Por eso, en toda la novela, Vallejo se dedica a profesar que "[e]n Colombia hay leyes pero no hay ley"(119). Esta premisa confirma que no existe un solo poder soberano que legisle sobre la nación; por el contrario, existen varios. En la Medellín de Vallejo, el poder soberano de decidir quién vive y quién muere se torna perversamente anárquico: todas las personas tienen ese poder, en tanto que no existe una sola ley. Más aún, el concepto de delito también está profundamente alterado, por eso Vallejo señala que "[l]a ley debe castigar el delito". ¡Pero cuál ley, cuál delito! Delito el mío por haber nacido y no andar instalado en el gobierno robando en vez de hablando. El que no está en el gobierno no existe y el que no existe no habla". (28)

Si no hay ley —y tampoco hay delitos— quiere decir que en su lugar hay un vacío. Como nos recuerda Karl Marx, el delincuente es quien produce los delitos y, con ellos, las leyes y todo el sistema judicial y punitivo.[25] Sin embargo, si la Colombia que Vallejo narra no tiene la capacidad de identificar a un delincuente, ¿qué pasa con la producción institucional a la que Marx hace referencia?, ¿qué sucede entonces si todo puede ser un delito y, a la vez, nada lo puede ser?, ¿qué sucede con la ley?

Conceptos como ley, delito y delincuente adquieren un carácter indeterminado y opaco. Si en *La virgen de los sicarios* un delito es simplemente nacer y otro, por dar un ejemplo, es escuchar vallenatos a alto volumen —delito además

[25] "El criminal no sólo produce crímenes sino también leyes penales, y con esto el profesor que da clases y conferencias sobre esas leyes, y también produce el inevitable manual en el que este mismo profesor lanza sus conferencias al mercado como 'mercancías' [...] El criminal produce además el conjunto de la policía y la justicia criminal, fiscales, jueces, jurados, carceleros, etcétera [...] No sólo produce Manuales de Derecho Penal, no sólo Códigos Penales y con ellos legisladores en este campo, sino también arte, literatura, novelas y hasta tragedias [...]". (Marx, Karl 217)

punible con la pena capital—, ¿no significa entonces que todo y nada puede ser un delito y que toda ley no es ninguna ley?, ¿no podemos entonces afirmar que estas palabras han excedido su valor significativo?

Con base a estas preguntas podríamos lanzar la siguiente hipótesis: la ley se ha transformado en lo que Ernesto Laclau considera un significante vacío (*empty signifier*). En esta novela, no hay un significado estable, ni un referente sólido. El significado se encuentra diferido y además diseminado. Sin embargo, esto no significa que la palabra sea incapaz de comunicar. Apunta más bien a señalar la ausencia de consenso con respecto al significado:

> An empty signifier is, strictly speaking, a signifier without a signified [...] An empty signifier can [...] only emerge if there is a structural impossibility in signification as such, and only if this impossibility can signify itself as an interruption (subversion, distortion, etcetera) of the structure of the sign. That is, the limits of signification can only announce themselves as the impossibility of realizing what is within those limits [...].[26] (Laclau 36-37)

De acuerdo con la definición del significante vacío ofrecida por Laclau, los límites de significación son los que deben constituirse como las demarcaciones que excluyen otros posibles significados. Sin embargo, en el caso que presenta Vallejo en su novela, esos límites son por completo permeables y permiten que cualquier significación sea atribuible a los conceptos ley y delito. En otras palabras, el vacío que estos conceptos comportan puede ser rellenado por cualquier significado.

Laclau además añade que en un sistema de significación, "[i]f the exclusionary dimension was eliminated, or even weakened, what would happen is that differential character of the 'beyond' would impose itself and, as a result, the limits of the system would be blurred[27]" (38). Y, quizás, no sólo los límites se vuelven borrosos, además, el sistema de significación puede inundarse de posi-

---

[26] "Un significante vacío es, en sentido estricto, un significante sin significado [...] Un significante vacío puede [...] emerger únicamente si hay una imposibilidad estructural en la significación como tal, y sólo si esta imposibilidad puede significarse como una interrupción (subversión, la distorsión, etcétera) de la estructura del signo. Es decir, los límites de la significación sólo pueden anunciarse como la imposibilidad de darse cuenta de lo hay dentro de esos límites [...]". (Traducción de la autora)

[27] "Si la dimensión excluyente fuera eliminada, o incluso debilitada, lo que sucedería es que el carácter diferencial del 'más allá' se impondría y, como consecuencia, los límites del sistema se verían borrosos". (Traducción de la autora)

bles significados. De esta forma, Laclau afirma que el significante vacío emerge en el momento en que las diferencias colapsan y comienzan a formar parte de equivalencias (39). Es decir, el significante ha quedado vacío de diferenciaciones. Los límites de lo que es y no es un delito son franqueables, al igual que las delimitaciones de lo que significa la ley. De ahí que Vallejo pueda afirmar que en Colombia no existe una única ley. Su significado se ha multiplicado y este exceso de significación ha dejado al significante vacío. Vacío que, por las mismas razones, cualquier significado intenta llenar.

En *La virgen de los sicarios* Vallejo alude al vacío de la ley y de su subversión en múltiples ocasiones en las que, con sarcasmo, se burla del lenguaje y de las acciones gubernamentales de la siguiente forma:

> [e]l "presunto" asesino, como diría la prensa hablada y escrita, muy respetuosa ella de los derechos humanos. Con eso de que aquí, en este país de leyes y constituciones, democrático, no es culpable nadie hasta que no lo condenen, y no lo condenan si no lo juzgan, y no lo juzgan si no lo agarran, y si lo agarran lo sueltan... La ley de Colombia es la impunidad y nuestro primer delincuente impune es el presidente, que a estas horas debe de andar parrandiándose el país y el puesto. (26)

La lucha constante por imponer la ley –que también puede entenderse como llenar ese vacío de significación– puede ser la metáfora que alude a Colombia, donde todas las partes (Estado-paramilitares vs. guerrillas) luchan por establecer el monopolio de la violencia.

El problema no es únicamente que la ley no exista, o que sea múltiple, Colombia sufre también el terrible legado de la carencia de una matriz social que ampare, que contenga, que nutra y que no abandone a sus ciudadanos. Más allá de la violencia representada en el texto de Vallejo, lo que se ve es a una multitud que divaga con o sin miedo a la muerte, una multitud completamente desamparada, hordas de "vivos muertos". Cuadrillas sin pasado y cuyo futuro está de antemano determinado por la llegada de la muerte. De esta manera, *La virgen de los sicarios* narra la total corrupción de las relaciones sociales en un entramado social abyecto. No hay sujetos, hay cuerpos súbditos del gran poder del narcotráfico que funcionan como objetos comerciables y potenciales consumidores.

Los carteles de la droga establecen estrategias para su seguridad que garanticen el mercadeo de la droga contratando a sicarios. El departamento antioqueño

fue uno de los primeros en industrializarse. Es en esta región donde se encuentra el monopolio textil del país, al igual que una parte de la zona cafetera nacional. Cuando las exportaciones y el precio del café descienden, el cultivo de hoja de coca se incrementa dramáticamente. Es por estas razones que se establece el cartel de Medellín a la sombra de Pablo Escobar, con una demanda incalculable proveniente de los países industrializados, empezando por los Estados Unidos. Con la muerte de Pablo Escobar, los sicarios quedan trabajando por cuenta propia. Es decir, el trabajo de estos jóvenes se vuelve una especie de *freelance* donde venden su trabajo al mejor postor. Vallejo afirma "[c]on la muerte del presunto narcotraficante (...) aquí prácticamente la profesión de sicario se acabó. Muerto el santo se acabó el milagro. Sin trabajo fijo, se dispersaron por la ciudad y se pusieron a secuestrar, a atracar, a robar". (48)

La corrupción del entramado social viene en línea directa del narcotráfico con su lógica de mercado capitalista por excelencia. Lo que se lee en esta novela no es solamente una ciudad sin ley, sino la lógica puesta al servicio del capitalismo en su forma más abyecta, o simplemente en su forma más radical. Fernando, el personaje, habla sobre la economía nacional en los siguientes términos:

> [l]os treinta y cinco mil taxis señalados (comprados con dólares del narcotráfico porque de dónde va a sacar dólares Colombia si nada exporta porque nada produce como no sea asesinos que nadie compra) (29-30). [S]icario que trabaja solo por su cuenta y riesgo ya no es sicario: es libre empresa, la iniciativa privada. Otra institución pues nuestra que se nos va. En el naufragio de Colombia, en esta pérdida de nuestra identidad ya no nos va quedando nada. (48)

De manera que para el narrador en Colombia existen la libre empresa y la exportación pero estos sistemas de generación de divisas son perversos, corruptos y abyectos; sobre todo, porque se están manejando en términos de productos y de mano de obra, y estos, aunque continúan siendo agrícolas, ahora son la cocaína y la heroína, y la mano de obra que se vende —y se podría exportar si hubiera demanda— es de asesinos a sueldo. La vida en Medellín está entonces determinada por la oferta y la demanda del mercado negro.

Por otra parte, los sicarios cargan a cuestas con sus muertos y estos pueden "adquirirse" por *culebras* o cuentas pendientes, de la misma forma que la presidencia de la República puede "adquirirse" por líneas de parentesco, como lo advirtió Forrest Hylton. Al respecto el Fernando Vallejo personaje nos dice:

> [d]e los muertos de Alexis, cinco fueron gratis, por culebras propias; y cinco pagados, por culebras ajenas. ¿Qué son culebras? Son cuentas pendientes. Como usted comprenderá, en ausencia de la ley que se pasa todo el tiempo renovándose, Colombia es un serpentario. Aquí se arrastran venganzas casadas desde generaciones: pasan de padres a hijos, de hijos a nietos: van cayendo los hermanos. (49)

Alexis y Wilmar nacieron y crecieron en las comunas nororientales de Medellín, al igual que el personaje de Rosario, mientras Emilio y Antonio provienen de El Poblado, el barrio más exclusivo de la capital antioqueña. Desde la ficción, Vallejo describe a las comunas como "barriadas circundantes levantadas sobre las laderas de las montañas [...] la chispa y leña que mantienen encendido el fogón del matadero" (118). Desde el discurso de la historia, estos albergues de población marginal son fruto de las políticas económicas. Marco Palacios y Frank Safford afirman que:

> [c]onjuntos populares como Ciudad Bolívar o Bosa, en Bogotá, [Aguaclara] en Cali o La Comuna Oriental en Medellín albergan más población que muchas capitales departamentales. Desbordados por la masividad de las nuevas poblaciones urbanas, los políticos y sus asesores internacionales concluyeron que el tesón de los pobres y las leyes del mercado resolverían el problema de la vivienda antes que los esquemas estatales de oferta de vivienda popular. Al ocurrir así, se vio rápidamente el surgimiento de ciudades divididas o segregadas en diferentes submundos urbanos, cuyo nexo principal no son relaciones de ciudadanía. (562)

Así, las grandes ciudades colombianas se presentan como lugares segregados donde al mismo tiempo cada barrio pertenece a un estrato socioeconómico que determina los impuestos y el costo de los servicios. Esta estratificación, si bien ayuda a subsidiar los servicios de las clases menos favorecidas, al mismo tiempo impide la movilidad social y el contacto entre clases sociales. Cambiar de estrato no solo significa un incremento en el valor de la tierra, sino también en el de los servicios y de los impuestos, cavando aún más las diferencias económicas.

Por esta razón, cuando Antonio y Emilio, jóvenes de clase alta y amigos desde el colegio, conocen a Rosario, una hermosa asesina a sueldo en una discoteca, Antonio señala que "[l]a discoteca fue uno de esos tantos sitios que acercaron a

los de abajo que comenzaban a subir, y a los de arriba que comenzaban a bajar. Ellos ya tenían plata para gastar en los sitios donde nosotros pagábamos a crédito, [...] en lo económico ya estábamos a la par". (Franco 30)

El periodo del auge del Cartel de Medellín es el que permite que estos jóvenes se conozcan. De acuerdo con Antonio, Rosario le pertenece a los duros del Cartel. Trabaja para ellos como asesina a sueldo y paga todos los lujos que ellos le han dado con favores sexuales: "[L]os duros de los duros la habían instalado en un apartamento lujoso [...] le dieron carro, cuenta corriente y todo lo que se le antojara (28) [...] y por eso se podían dar el lujo de tenerla sin condiciones". (70)

A pesar de que los dos amigos, Antonio y Emilio, se enamoran de Rosario, ella elige a Emilio como pareja. Esta relación es una de profunda pasión y carnalidad, y como le dice Rosario a Emilio en la película, "nuestra relación no pasa por las palabras"; las palabras serán la parte fundamental de la relación entre Rosario y Antonio. Mientras Emilio conoce bien el cuerpo de Rosario, Antonio es el que conoce sus miedos, sus deseos y algunas partes de su historia.

Producciones como *Rosario Tijeras* y *La virgen de los sicarios* tienen en común varias características: entre ellas, que todas tienen al Medellín de fines de los ochenta y principios de los noventa como telón de fondo y a los sicarios que delinquen o delinquieron en esa ciudad. Son, además, producciones que señalan la interacción entre clases sociales, dado que los sectores populares encontraron en el narcotráfico una forma para ganar dinero fácil y rápido y lograr acceder al consumo de las clases privilegiadas. Las historias aparecen desde el punto de vista de los personajes de la clase alta en momentos donde la movilidad social se hizo más fácil gracias al dinero que circulaba por el narcotráfico.

1.3. Exceso y mercado

Rosario Tijeras quizás ha sido, después de *La estrategia del caracol*, una de las películas más exitosas en la historia del cine nacional. Cine Colombia así lo registra:

> *Rosario Tijeras* fue la cinta más taquillera del año 2005, por encima de las películas extranjeras. Ni la magia de 'Harry Potter y el cáliz de fuego' ni los chistes de los pingüinos mafiosos de 'Madagascar' y ni siquiera Spielberg, con sus marcianos sanguinarios de 'La guerra de los mundos' pudieron con el encanto fatal del personaje creado por Jorge Franco y llevado al cine por el mexicano Emilio Maillé. (Cine Colombia)

Asimismo, la novela también ha sido todo un éxito en ventas, no sólo a nivel nacional. Por su parte, *La virgen de los sicarios* no se queda atrás, puesto que también ha reportado millonarias ventas a nivel global y junto con *Rosario Tijeras* son las únicas novelas recientes colombianas que se han traducido al inglés.[28] Con todo este trasfondo económico que cataloga estas producciones como mercancía global, cabe entonces preguntarse, ¿a qué se debe el consumo masivo de estas narrativas?

En primera instancia, y a primera vista, estas son ficciones que representan lo que se espera de una realidad como la colombiana: violencia, corrupción y entramados sociales infestados por el narcotráfico. Situaciones caóticas paralelas a las que los medios masivos de comunicación muestran sobre Colombia a nivel mundial.

Por otra parte, y a un nivel menos superficial, una de las características que tienen estas dos producciones es que la narración se produce en primera persona, imprimiéndole un tono subjetivo al acercamiento a los sicarios. En un orden social que aparentemente excluye otras éticas posibles surgen personajes como Rosario, Alexis y Wilmar que aportan sus propias posiciones morales frente a la realidad. La historia que cargan estos personajes es develada en mayor o menor grado, tanto en las novelas como en las películas. En ambas novelas encontramos intentos de explicar de dónde provienen las acciones de los sicarios; en *Rosario Tijeras*, por ejemplo, Antonio señala que:

> [l]a pelea de Rosario no es tan simple, tiene raíces muy profundas, de mucho tiempo atrás, de generaciones anteriores; a ella la vida le pesa lo que pesa este país, sus genes arrastran con una raza de hidalgos e hijueputas que a punta de machete le abrieron camino a la vida, todavía lo siguen haciendo; con el machete comieron, trabajaron, se afeitaron, mataron, arreglaron las diferencias con sus mujeres. Hoy el machete es un trabuco, una nueve milímetros, un changón. Cambió el arma pero no su uso. El cuento también cambió, se puso pavoroso, y del orgullo pasamos a la vergüenza, sin entender qué, cómo y cuándo pasó todo. No sabemos lo larga que es nuestra historia pero sentimos su peso. Y Rosario lo ha soportado desde siempre, por eso el día en que nació no llegó cargando el pan, sino que traía la desgracia bajo el brazo. (Franco 38-39)

[28] Sin contar con traducción al inglés de *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince en 2012.

Aunque la historia personal de Rosario es mucho más explícita en la novela que en la película, *La virgen de los sicarios,* sin hablar directamente sobre las vidas de Alexis y Wilmar, igualmente modifica los prejuicios sociales sin presentarse como una apología de la violencia, ni del trabajo de los sicarios. Casi la misma explicación que encontramos en la novela de Franco, nos la ofrece Vallejo:

> [e]xiste en las comunas una guerra casada desde hace años, de barrio con barrio, de cuadra con cuadra, de banda con banda. Es la guerra total [...] Cuánto hace que se murieron los viejos, que se mataron de jóvenes, unos con otros a machete, sin alcanzarle a ver tampoco la cara cuartiada a la vejez. A machete, con los que trajeron del campo cuando llegaron huyendo dizque de "la violencia" y fundaron estas comunas sobre terrenos ajenos, robándoselos, como barrios piratas o de invasión. De "la violencia"... ¡Mentira! La violencia eran ellos. Ellos la trajeron, con los machetes. [...] Los hijos de estos hijos de mala madre cambiaron los machetes por trabucos y changotes, armas de fuego hechizas, caseras que los nietos a su vez, modernizándose, cambiaron por revólveres que el Ejército y la Policía les venden [...].[29] (119-20)

La desensibilizacion del lector-espectador se produce por medio de la reproducción de asesinatos. Así, estas narrativas desmontan estructuras de valores por medio de la repetición. Aunque quizás cada muerte tiene, si no su explicación —ya sea por mandato o por ajuste de cuentas— por lo menos su narración, la producción *ad infinitum* de cadáveres, como lo afirma Barbet Schroeder, director del largometraje *La virgen de los sicarios*, busca narcotizar, adormecer al espectador. Por eso afirma que "quería que los espectadores sintieran, como los personajes, una especie de anestesia progresiva hacia la violencia". (Kantaris 43)

Geoffrey Kantaris señala que esta desensibilización causada por la cantidad exagerada de asesinatos se traduce en una desfetichización de la violencia: "[l]o interesante de la película es que esta incomodidad creada en el espectador resulta ser una especie de pánico moral por la desensibilización que la misma película nos está causando. En este sentido emplea la desensibilización en forma de

[29] No quisiera obviar que en estas citas la violencia del país se presenta como atávica e inescapable. Sin embargo, para los efectos de este análisis me interesa enfocar la discusión en la manera en la que las narraciones hablan sobre la historia tanto personal como nacional para explicar el origen de los personajes principales.

desfetichización, un vaciamiento de nuestras convencionales respuestas morales hacia la violencia". (44)

Los primeros homicidios son los que más chocan, sin contar las muertes de Alexis y Wilmar, que son las que más "duelen" dado que la historia está contada desde la perspectiva de Fernando y, por tanto, son los personajes con los que más comparte el narrador y el espectador. La película —y aquí la novela produce el mismo efecto— nos ubica en un espacio, pero sobre todo en un tiempo sumamente veloz, donde la velocidad está gobernada por la violencia. Mientras transcurre la historia entendemos que nunca van a aparecer ni investigadores, ni policías, ni ninguna entidad vinculada a la justicia que resuelva —o que por lo menos contenga— la violencia, asumiendo así la imposibilidad catártica y reconfortante de la restitución de un orden. Sin embargo, al terminar la película, o cerrar el libro, es imposible enjuiciar a alguien, o encontrar algún culpable. Ahí reside entonces la fuerza de estos textos, en el aporte ético de estas narrativas donde, por medio de la repetición, nuestros prejuicios se ven modificados. Tanto de la novela de Vallejo, como de la de Franco, el exceso se revela en varios sentidos: exceso sobre todo del aquí y el ahora, de presente, de existencia en la medida que esta se basa en la aniquilación. Este exceso de muertos a manos de los sicarios también implica un exceso de trabajo que puede entenderse como acumulación.

Como he mencionado, *Rosario Tijeras* principia con un crimen. Rosario ha sido baleada mientras le daban un beso. Únicamente la película abrirá el espacio para develar al autor material en las escenas finales cuando se retoma el momento del último disparo. Luego de este primer crimen, que será también el último, la narración se irá intercalando con una serie de escenas retrospectivas que construirán la doble historia de amor fallido entre Antonio y Rosario, y Rosario y Emilio.

De entrada, tanto lector como espectador podrán anticipar el trágico destino, es decir, la muerte de Rosario. De este modo, la novela de Franco se plantea como una narración de suspenso además de tener características del *film noir*. Algunos ejemplos son que Rosario se presenta como la quintaesencia de la *femme fatale*, o que muchos de los escenarios son las discotecas, el cementerio, el hospital; todos con un tinte negro, propio de la estética de estas narraciones. Dicho de otra manera, tanto la estructura como el contenido de *Rosario Tijeras* son híbridos y funcionan tomando características tanto formales como estéticas de géneros populares. Dado que los jóvenes escritores han sido ampliamente expuestos a las formas narrativas del cine, el lenguaje literario se altera asemejándose a la escritura de un guión cinematográfico. De allí que la escritura de esta novela sea

sumamente ágil, que los diálogos sean cortos y vibrantes, que las descripciones simulen el paneo de una cámara y que, en general, el tiempo narrativo sea tan veloz como lo que tarda una bala en salir de la pistola y entrar en el cuerpo de alguien.

Nunca se sabe exactamente cuánto tiempo dura Rosario en el hospital. Tal como ya mencioné, en la película el reloj de la sala donde Antonio espera noticias de Rosario nunca se mueve de las 3:30 de la madrugada. El lapso desde el balazo hasta su muerte es el tiempo real de la narración. Por esta razón, asistimos al final del tiempo de Rosario. No obstante, tanto la novela como la película resuelven este fin del tiempo dilatando la vida de Rosario a través de las escenas retrospectivas de Antonio. Casi al final de la película, Rosario, como previendo su muerte, le dice a Antonio:

> – ahora ya es tarde, necesito tiempo para meter dentro del tiempo que ya tuve. ¿Has visto que los músicos trabajan con un tiempo? Ta ta ta ta, pero ellos pueden meter notas cada vez ahí adentro. Yo necesito meter más notas dentro del tiempo que ya tuve, y así no vuelvo a hacer las cosas que hice... digo, que haré...
> – Tenés que dejar esta vida Rosario (*dice Antonio*)
> – Ya sé, ya sé, pero si es la vida la que no me deja a mí. (Maillé)

De alguna forma, tanto novela como película solucionan ese dilema formalmente agregando escenas que retrasan el destino fatal de la protagonista. Escenas que nos harán encontrar y descubrir a esta hermosa y volátil mujer a través de los ojos de quien la amó profundamente.

Quizás pueda afirmarse que ella es el paradigma de la simultaneidad donde los contrarios se diluyen. En ella convergen tanto el deseo como el terror, lo familiar y lo ominoso, la inocencia y la malicia, la fortaleza y la fragilidad, el amor y la muerte. A Rosario se le describe de mil maneras, algunas paradójicas, como buscando atraparla a través del lenguaje. De ella se dice:

> que había matado a doscientos, que tenía muelas de oro, que cobraba un millón de pesos por polvo, que también le gustaban las mujeres, que orinaba parada, que se había operado las tetas y el culo, que era la moza del que sabemos (Pablo Escobar), que era un hombre, que tuvo un hijo con el diablo, que era la jefe de todos los sicarios de Medellín, que estaba tapada en plata, que la que no le gustaba la mandaba a tusar y que se había acostado al tiempo con Emilio y con Antonio. (Franco 87)

Rosario es inasible tanto a nivel simbólico, por medio del lenguaje, como a nivel físico, a través de los hombres que buscan poseerla. A nivel del lenguaje, ella siempre tiene un plus, una adición. No son suficientes todas las descripciones que de ella aparecen en la novela. El exceso descriptivo lo único que demuestra es precisamente lo inasible que es Rosario.

Sobre la película, se han mencionado también las gratuitas escenas de cuerpos desnudos. Se le critica por acercarse a una visión pornográfica,[30] en otras palabras, un exceso de cuerpos desnudos, particularmente el de Rosario. Sin embargo, la respuesta al por qué de esos cuerpos es bastante simple: Rosario no es más que eso, un cuerpo. Un cuerpo que funciona de múltiples formas —como arma letal, como fuente de trabajo (desde la perspectiva marxista más ortodoxa, es decir, lo único que ella conserva para vender), como fuente de placer y de dolor—, recordemos que en la película Rosario se hace una pequeña incisión en el brazo cada vez que mata a alguien, mientras que en la novela ella engorda— pero sobre todo como absoluta presencia. El cuerpo[31] altamente erotizado de Rosario es el único vehículo para hacer visible su existencia.

Sería imposible hablar de ella como una mujer que encarna los valores tradicionales femeninos, o masculinos si es el caso, en primera instancia porque allí está el origen de su sufrimiento y porque su primer crimen es la castración de su segundo violador. Es indudable que Rosario tiene características que en el imaginario social aparecen como masculinas, por ejemplo que es ella quien tiene las riendas de su relación con Emilio, que es ella quien carga con un revólver y además que su profesión es la de sicaria. Por otra parte, es innegable que su cuerpo se presenta como altamente erótico y femenino, aunque este sea precisamente su arma letal. En última instancia, no es una guerra entre géneros, sino más bien una venganza entre las relaciones de poder. De allí que en las comunas aparezcan *grafitis* que dicen: "Rosario Tijeras, mamacita, Cápame a besos, Rosario T, Rosario Tijeras, presidente, Pablo Escobar, vicepresidente" (*Rosario Tijeras* 86). Por eso

---

[30] Discusión después de la ponencia de Aldona Bialowas Pobutsky, "Génesis de un nuevo género romántico: las novelas sicarescas *Rosario Tijeras* y *La virgen de los sicarios*".

[31] Aquí utilizo el término *cuerpo* en el sentido literal para hablar sobre la desnudez de Rosario. Sin embargo, en un sentido metafórico, esa desnudez empieza a denotar una serie de carencias y, al mismo tiempo, una serie de características relacionadas con los cuerpos residuales. El cuerpo de Rosario es el que guarda las marcas y las huellas de un pasado y esta, como hemos visto, es una de las características más importantes de los cuerpos residuales. Por esta razón, las incisiones que ella se hace en el brazo funcionan como metáfora de los rastros que deja el pasado irrecuperable.

en la novela se afirma que la historia de Rosario "adquirió la misma proporción de realidad y ficción de la de sus jefes". (*Rosario Tijeras* 86)

De una u otra forma, en estas narrativas ni la vida ni la muerte tienen valor alguno, ambas son efímeras. Al respecto Vallejo señala que:

> aquí la vida humana no vale nada ¿Y por qué habría de valer? Si somos cinco mil millones, camino de seis... Imprímalos en billetes a ver qué quedan valiendo. Cuando hay un cinco —digamos seis— con nueve ceros a la derecha, uno es un cero a la izquierda. Vale más un mono tití, de los que quedan pocos y son muy bravos. Nada somos, parcerito, nada semos, curémonos de este "afán protagónico" y recordemos que aquí nada hay más efímero que el muerto de ayer. (55)

El afán protagónico podría ser, por ejemplo, aparecer en los periódicos, ya sea vivo o muerto. La gente del común usualmente sólo tiene cabida en los medios cuando su vida termina.

1.4. Exceso de la nación y defecto de justicia

En algún momento Bogotá se jactaba de ser la Atenas Suramericana y el lugar donde se hablaba el mejor español. Sin embargo, este título se decretó difunto después de aquella tarde del 9 de abril de 1948. Décadas después —y mofándose del título helénico— apareció el notable *grafiti* que condenaba a la ciudad como la Tenaz Suramericana. A fines de los noventa, la alcaldía de la capital también aportó su granito de arena en la creación de una semántica que desligara a la capital de la imperante violencia nacional, instituyendo el eslogan "Bogotá: 2.600 metros más cerca de las estrellas", aludiendo a la altura sobre la cual reposa la ciudad.[32]

Bogotá suele representarse, como en el caso de la narrativa de Mario Mendoza, a través de la abyección, del crimen y como espacio acechado por fuerzas del mal. La mirada que postula este escritor bogotano en su narrativa se da sobre los cuerpos marginales que pueden ser actores o espectadores de las condiciones de violencia, impunidad, corrupción y que siempre quedan fuera de la historia

[32] Incluso empezaron a circular postales gratis que afirmaban "Bogotá está a 2.600 metros al nivel del mar. Eso quiere decir que está LEJOS del mar. Pero cuando uno está lejos de algo, necesariamente está CERCA de otras cosas. Por eso, el estar 2.600 metros más lejos del mar, nos sitúa exactamente 2.600 metros más CERCA de las estrellas. Más cerca del cielo". (Postal distribuida gratuitamente en 1998)

oficial. Sus novelas señalan las ruinosas posibilidades del futuro, la supremacía de la muerte y el dinero o, visto desde la otra cara de la moneda, la devaluación de la vida pero siempre teniendo en cuenta las posiciones de la periferia social. Son entonces narrativas-síntoma del abandono, de la exclusión social, de la fragmentación del Estado, del desencanto y de la entropía del espacio urbano, en ciudades que pueden ofrecerlo todo y nada a la vez.

La estética que manejan las novelas de Mario Mendoza es apocalíptica, sucia y oscura, donde las fuerzas del mal siempre están al acecho. Un constante estado de alerta inunda sus narraciones. En los casos de *Relato de un asesino* (2001) y *Satanás* (2002), el pacto narrativo está de antemano determinado por el conocimiento de la existencia de una o varias muertes. En la primera, por su mismo título, y en el caso de *Satanás*, porque los paratextos nos hablan del caso de Campo Elías Delgado, el veterano de Vietnam que asesinó a más de una decena de personas y luego se suicidó en el restaurante italiano Pozzetto de Bogotá en 1986. De esta forma, la entrada a las novelas se da con mucha expectativa, esperando el asesinato con angustia. Además de presentar los asesinatos promocionados, estas novelas hacen todo un recorrido por las entrañas bogotanas.

En *Scorpio City* y *La ciudad de los umbrales* aparecen la ciudad nocturna y carnavalesca; los barrios marginales como el antiguo Cartucho, los prostíbulos y los cementerios son los escenarios primordiales de la narración y las trayectorias de los personajes. El narrador protagonista de la primera novela de Mendoza, *La ciudad de los umbrales*, nos dice: "Entré en contacto con el lado oscuro de Bogotá, con sus partes íntimas. A medida que iba poseyendo a las hijas de la ciudad, ella misma se iba entregando y me otorgaba sus mejores favores" (13). De esta forma, la ciudad aparece personificada y se transforma a medida que sus habitantes también lo hacen.

Podemos pensar una relación entre el personaje Rosario Tijeras y la Bogotá de Mario Mendoza basada en el exceso. Ambas, mujer y ciudad, son inasibles y el exceso simbólico representado por el desborde de palabras-narraciones es el que determina esta imposibilidad de asir. En el caso de la narrativa de Mendoza este exceso es evidente por la cantidad de novelas que ha escrito con la intención de narrar (atrapar) Bogotá. Lo mismo ocurre con Rosario. Todo lo que sobre ellas se dice es siempre insuficiente, cada afirmación estará siempre apuntando a las carencias. Por tanto, entre más se diga de ellas, más faltas encontraremos. A pesar de que estos intentos resultan imposibles, cabe aclarar que el solo hecho de que estén ahí como presencia y como tentativas es importante, pues quedan como

documentos de memoria que reflexionan sobre los efectos sociales, económicos y políticos de la instalación de un nuevo sistema. Incluso, podríamos pensar que todo intento teórico por explicar (atrapar) el exceso ha de ser, siempre y de todas formas, insuficiente.

En *Satanás* una de las historias que se entremezclan es la del padre Ernesto, un cura de mediana edad a quien cada vez más le llegan feligreses con problemas que lo llevan a pensar en la existencia material del demonio. Otra de sus historias tiene como protagonista a María, una vendedora ambulante de café y agua aromática en una plaza de mercado. En medio de su precaria situación económica, un conocido suyo, Pablo, le propone el negocio de seducir jóvenes con dinero para narcotizarlos con escopolamina. Bajo los efectos de la droga, los jóvenes son fácilmente asaltados por Pablo y otro amigo hasta que, en una oportunidad, un taxista y su ayudante asaltan y violan a María. Desde ese momento, su objetivo se convierte en vengarse de ellos. Esta venganza se lleva a cabo cuando María contrata a unos sicarios para que asesinen al taxista y su ayudante. Ella decide presenciar el doble homicidio, no sin antes confrontarlos por su crimen.

Andrés, un artista, es el protagonista de otra de las historias donde debe renunciar al amor para dedicarse al arte. Su antigua novia, Angélica, se sumerge en el alcohol, las drogas y el sexo indiscriminado después del rompimiento. Cuando se reúnen tiempo después, ella le cuenta que tiene sida y en una mezcla de angustia, culpa y pasión Andrés se acuesta con ella y, en el acto amoroso, se quita el preservativo, exponiéndose al contagio de la enfermedad. Después del suceso, Andrés se encuentra con su tío, el padre Ernesto, quien también conoce a María y los tres van a cenar al restaurante italiano Pozzetto, donde morirán a manos de Campo Elías Delgado.

La mirada que sobre Bogotá nos ofrece *Satanás* se centra en una insistencia de hablar del mal en un sentido muy amplio, que no se puede atrapar porque muta y se adapta, porque siempre se escapa y se disemina dentro del territorio urbano. Con personajes cotidianos crea situaciones donde el crimen, la corrupción y el desamparo terminan por violentar todas las esperanzas. Es la existencia del mal que se empieza a propagar como un virus, como una plaga apocalíptica que destruye a los ciudadanos que se ven abandonados a su propia suerte, en vista de que ni siquiera la religión los puede amparar.

Así, en la novela, el discurso del mal lo invade todo: a las personas, a las situaciones, a la ciudad, y termina por destruirlas sin que se pueda hacer nada. Más aún, el mal se manifiesta de una forma que no podemos realmente comprender,

por ejemplo, a través de una niña poseída, o un joven capaz de prever la muerte de quienes lo rodean. La novela alude entonces a parapsicologías, para-realidades, mundos alternos que también se escapan de la razón que nos legó la Ilustración.

Sucede, pues, lo mismo con las ciudades. Mario Mendoza habla de Bogotá como una ciudad travesti que multiplica su apariencia.[33] En la totalidad de su obra aparece la Bogotá de los olvidados, de los mendigos, de las prostitutas, de los travestis, a veces en contraposición con los sujetos de otras clases sociales. Es en ese "multiplicar su apariencia" donde está la clave para poder pensar de algún modo la novela *Satanás*. Necesariamente informado por la *nomadología deleuziana*, Mendoza se refiere al constante devenir de la ciudad, que cambia, se deforma, se transforma y muta. De la misma forma, esta multiplicación continua del devenir se enfrenta al ser como un mecanismo para escapar de la representación —llámese representación del Estado, del mercado, del arte, etc.—. Esta huida constante de la apropiación, de la marca, de la etiqueta es un rechazo a la identidad estable que es el blanco perfecto de los mecanismos de control y sujeción del Estado. Por tanto, esta novela asume una posición política en cuanto cuestiona la mirada estática que construye el poder sobre el sujeto. En *Satanás*, los personajes siempre estarán esquivando la máquina de captura que representa el Estado.[34]

Las identidades quiméricamente sólidas son las que se verán completamente minadas por el mal. Por tanto, el cura se ve enfrentado a su sexualidad, aquello que, como cura, debe inhibir o sublimar por completo. El artista que no puede pintar porque no logra abstraer la realidad y representarla —pinta literalmente aquello que él no puede ver conscientemente— tiene la capacidad de prever el futuro y además sólo lo puede ver codificado cuando está fuera de sí, cuando está en trance y no puede controlar esos impulsos. Mientras Andrés, el artista, dibuja un retrato para su tío, la novela describe así el suceso:

> [d]esciende con el pincel hasta la barbilla y, cuando está a punto de ingresar a la zona del cuello, siente un corrientazo en el brazo y un estremecimiento

---

33 Tomado de Mendoza, Mario. "Sobre escritores y lectores: charlas con escritores colombianos".

34 De acuerdo con Deleuze y Guattari, el devenir funciona al borde de cualquier institución central (llámese la familia, la Iglesia o el Estado). Los anteriores buscarán constantemente la manera de apropiarse del devenir en un intento por ordenar y administrar su existencia. Para más información referirse a los capítulos "Devenir-intenso, devenir-animal, devenir imperceptible" y "Tratado de nomadología: la máquina de guerra" en *Mil mesetas*.

> general le hace temblar el cuerpo entero. Andrés se asusta (jamás ha experimentado una sensación similar), pero no se contiene, se deja arrastrar por ese remolino que obliga a su mano a pintar círculos atroces en la carne lesionada del retrato. ¿Qué es aquello, que está pasando? No lo sabe, sólo permite que su mano invente toda una tormenta en el cuello de la figura, un huracán embravecido que tiene como centro la nuez de la garganta. (*Satanás* 27)

Ahora bien, esos impulsos no le son ajenos, son precisamente él mismo en proceso de devenir. Andrés se transforma en impulso incontrolable justo cuando debe pintar. De esta forma, se plantea el quiebre de la representación en la medida en que el cura no puede ser más un representante de la Iglesia, ni el artista de las Artes.

Inevitablemente, esta forma de movilización del mal en la novela nos recuerda al devenir abordado en *Mil mesetas* por Deleuze y Guattari. Para ellos el,

> [d]evenir no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación, y en última instancia, una identificación [...] Devenir no es progresar ni regresar según una serie [...] El devenir no produce otra cosa que sí mismo [...] El devenir siempre es de otro orden que el de la filiación [...] Devenir es un rizoma, no es un árbol clasificatorio ni genealógico. Devenir no es ciertamente imitar, ni identificarse; tampoco es regresar-progresar; tampoco es corresponder, instaurar relaciones correspondientes; tampoco es producir, producir una filiación, producir por filiación. Devenir es un verbo que tiene toda su consistencia; no se puede reducir, y no nos conduce a "parecer", ni "ser", ni "equivaler", ni "producir". (244-245)

La propia definición del devenir es imposible. El capítulo de *Mil mesetas* "Devenir-animal, devenir-intenso, devenir-imperceptible" busca alejarse de las definiciones para dar paso a los propios modos de su funcionamiento. No puede haber una definición estática del devenir porque iría en total contravía con los presupuestos del fenómeno. Siempre será lo que se nos escapa, lo que no podemos atrapar porque en el momento que decidimos ponerle el dedo para señalarlo, ya ha mutado.

La presencia identitaria ya no puede asumirse como un concepto inquebrantable porque justamente no hay presencia, sino multiplicidad de desplazamientos,

líneas de fuga que actúan como diferenciales de velocidad. De este modo, las identidades sólidas, territorialmente arraigadas y con fronteras infranqueables sólo existen como quimeras.

Cuando el cura visita a la niña posesa y le exige enunciar su identidad, ella le responde:

> en un tono bajo, profundo, totalmente masculino:
> – Estoy en muchas partes, mi nombre es muchos nombres, mis rostros son muchos rostros.
> – ¿Quién eres? (*vuelve a indagar el cura*)
> – Me divido, me multiplico, prolifero [...] Soy materia fértil y fecunda [...] Cundo, me propago, pululo [...] Soy manada, cardumen, bandada, piara, rebaño [...] Yo soy legión [...] Soy cuadrilla, grupo, tropa, conjunto, multitud [...] Jauría es mi nombre. [...] Crezco, me tomo el mundo [...].
> – No soporto más (*le dice el cura*).
> – No hay sitio fijo para mí. Mi nombre es ubicuidad. (*Satanás* 79)

Así queda expuesta aquella imposibilidad identitaria. El lenguaje que utiliza la niña para escapar de la huella al responder ¿quién eres? es el mismo con el que opera el devenir planteado por Deleuze y Guattari.

Al final en la novela, en medio de la ciudad, en el restaurante Pozetto mueren el cura, la vendedora de agua aromática, el artista, y varios de los comensales a manos de Campo Elías quien, después del sangriento crimen, decide acabar con su vida. Posiblemente con ellos también agonizan las esperanzas de salvación y de cambio. O quizás, metafóricamente, lo que perece es aquella identidad fuerte, arraigada y estática y lo que sobrevive es aquel devenir inestable, fluido, inhabituado, desnaturalizado; aquel que es múltiple y que deviene otros:

> [l]a posesa había escrito en las paredes con la sangre de las víctimas: *Yo soy legión*. La policía no había podido dar con ella y los periodistas suponían que seguramente estaría vagando de calle en calle, confundida entre la multitud de indigentes y alucinados que recorren la ciudad durante horas interminables y que suelen pernoctar en potreros baldíos, en caserones abandonados, en parques poco concurridos o debajo de puentes en guaridas improvisadas y malolientes. (*Satanás* 283)

Con este final la novela alude a los seres abyectos que habitan la ciudad y que en las noches pareciera que la poseyeran. Alude también a las casas abandonadas, posiblemente aquellas que dejó atrás el Bogotazo y, finalmente, a los parques o plazas, ahora poco concurridas, quizás porque ya ha caído la noche, quizás porque el tiempo de esos lugares está por terminar. Mientras que la nación entera queda entumecida por la matanza sin móviles políticos ni económicos en el restaurante Pozzetto, aquella niña se esfuma cargando consigo aquello que todos creen aniquilado con la muerte de Campo Elías.

La novela termina con la masacre de Pozzetto, pero a manera de epílogo aparece la información sobre la niña posesa que se escapa de la persecución policíaca. De alguna manera, este corte formal nos permite considerar la historia de la niña desde otra perspectiva, una que, por lo demás, ofrece la posibilidad de escapar de la sin salida que presenta el resto de la novela.

El devenir deleuziano propone una manera para escapar de la representación. Si seguimos de cerca tal propuesta, habría que considerar el mal de la novela de otro modo. La muerte de Campo Elías, el cura, el artista y la joven vendedora ambulante a manos del mismo Campo Elías los desliga de alguna forma de la niña posesa. Es decir, las historias son paralelas sin que todas aludan a una misma génesis. Al lograr separar estas narraciones, esas muertes liberan a la niña que se escapa literalmente de la represión-representación, al unirse a las hordas de indigentes, cuya identidad queda completamente velada —o acaso es ya innecesaria—, tanto en la narración como para los periodistas y policías. Es decir, la niña deja de ser una niña particular que reside en el barrio de La Candelaria, con nombre y apellido, con tarjeta de identidad, para sumarse a estos otros cuerpos residuales que no caben dentro del discurso político, ni social, ni de la ley. Por esta razón, en la congregación de estos seres que no entran dentro de la lógica del Estado reside una posibilidad, en ellos mismos, donde funciona el devenir.

Desde otra perspectiva, en *Scorpio City* (1998) también leemos procesos de exterminio, y en este caso, nos enfrentamos a una visión bastante más negativa. *Scorpio City* es la segunda novela publicada de Mario Mendoza, y es la primera de este autor bogotano que puede inscribirse dentro del género policial.

La novela narra la vida y muerte de Leonardo Sinisterra, un inspector de la policía a quien se le asigna el caso de un asesino en serie que ha matado a varias prostitutas en la ciudad de Bogotá. La investigación lo lleva hasta una secta religiosa secreta que se dedica a la limpieza social, por lo que esta, en colaboración con la propia policía, lo neutraliza haciéndole perder el conocimiento por medio

de la inyección de drogas. A la larga Sinisterra muere, después de un intento fallido de organizar a su nueva comunidad: la de los "desechables".[35] Más allá de someter a juicio estético esta novela, lo que nos interesa aquí es articular un sentido o un modo para leer los procesos culturales contemporáneos. Esta es una novela que vuelca su mirada sobre los márgenes para poner en tela de juicio el funcionamiento mismo de la cultura, señalando la crisis de la justicia y apuntando hacia el crecimiento constante del exceso. Según algunos críticos, *Scorpio City* no es considerada como una "buena novela policial". Hubert Pöppel, en su libro *La novela policíaca en Colombia*, no le dedica más que un tercio de página en el Anexo 1, es decir, en los resúmenes de textos policíacos colombianos. Después de resumir el argumento de la novela, Pöppel anota: "[t]odo parece un poco esquemático, un poco exagerado, demasiado claro" (298). La exageración es una marca de la narrativa de Mendoza, que además se articula precisamente como el exceso en una categoría ligada a lo residual. "Un poco esquemático", también nos dice Pöppel refiriéndose a la novela de Mendoza, cuando en la primera parte de su libro intenta esclarecer los determinantes de una novela policíaca como una narrativa que se adhiere a formulas y a códigos bastante rígidos. La misma novela busca modificar y apartarse de las categorías del género cuando en el epílogo Simón Tebcheranny —supuesto escritor de la novela— dice:

> no deseo escribir una novela policíaca tradicional, maniquea, con el característico triunfo del bien sobre el mal en las últimas páginas. No. Dejaré que la realidad triunfe sobre la forma, respetaré la historia tal y como me la contó Zelia. No deseo imponer estructuras moralizantes para conjurar el caos y la injusticia. En un país con el 97% de impunidad, una novela policíaca con final feliz es pura literatura fantástica. (*Scorpio City* 168-169)

El inicio de la novela es el homicidio de una prostituta en Bogotá. Este crimen forma parte de una serie de asesinatos que más adelante se revelará como pieza de un plan de limpieza social llevado a cabo por la secta religiosa vinculada a los círculos más altos de la sociedad bogotana. Las víctimas son "[v]agos, pordioseros, recicladores con sus carretas de madera y sus perros, locos, proxenetas, maricones en cacería, putas, solitarios, insomnes, alcohólicos, drogadictos: la fauna nocturna

[35] *Desechables* es uno de los nombres que se utilizan en Colombia para nombrar a los indigentes que vagan por las calles.

del centro de la ciudad [...]" (*Scorpio City* 19). Leonardo Sinisterra es el inspector de la policía que intentará esclarecer los múltiples crímenes, no sin morir en el intento, en el submundo del alcantarillado de la ciudad, por donde circulan los desechos y donde será reabsorbido como alimento en descomposición por los animales más bajos de la cadena alimenticia. El hallazgo de su cuerpo es narrado por la novela de la siguiente forma: "[c]on ayuda de los bomberos se revisaron las alcantarillas de las calles cercanas, y en efecto, encontraron un cuerpo semidevorado por las ratas". (*Scorpio City* 164)

Por otra parte, en la novela de Mendoza aparece una modificación de la historia a través de la mediación por parte de un tercero. El objetivo de la novela es narrar las condiciones y los antecedentes de la muerte del inspector Sinisterra. Sin embargo, esta historia está de antemano tergiversada porque quien la narra en la novela es Simón, un escritor a quien Zelia, una sacerdotisa, le cuenta la historia de Sinisterra. Zelia aparece en la novela como la figura líder de la Iglesia de los Pobres. El narrador la describe como "una vieja ex prostituta negra, un poco aindiada, que se había retirado del oficio para crear una secta cristiana donde iban a parar los delincuentes del sector a pedir alimento espiritual". (*Scorpio City* 14)

Apelando a la antigua tradición literaria de los papeles encontrados, y también a la de la novela policial, Mendoza posiciona su narrativa en el medio cuestionando los géneros tradicionales y populares. Si, como señala Pöppel, "en su forma ideal, la novela policíaca construye un mundo puramente ficcional, del cual el lector sabe bien que es, por lo esquemático, un mundo altamente artificial" (8), la novela de Mendoza estaría jugando —y hasta quizás flexibilizando— los límites de esta definición en la medida en que al final, con el mencionado epílogo, Simon Tebcheranny aparece como el escritor-mediador de esta historia:

> [y]o dependo de esa historia, quedo atrapado en ella como un insecto en una telaraña, y sirvo aguardiente sin perder ni por un segundo la atención en las palabras de la vieja (*Zelia*). Sí, esto es lo que yo venía esperando: Una historia donde la ciudad es atravesada en varias de sus capas, como en un viaje al interior de una cebolla. Un inspector, crímenes, religiosos medievales camuflados en busca de poder, vagabundos y nómadas prehistóricos viviendo de los desechos, y al final las cloacas de la ciudad como lo más íntimo, como el inconsciente donde fluyen y habitan las materias prohibidas de la ciudad. Zelia termina y yo estoy perplejo, sorprendido ante una lírica urbana semejante. (*Scorpio City* 164)

Por tanto, el pacto narrativo de la ficción se rompe de alguna forma cuando al final de la novela nos encontramos con este epílogo —escrito a manera de diario—, donde el supuesto escritor cuenta su proceso de escritura y documenta las charlas que dan origen a la novela policial.

Nos enfrentamos entonces a una narrativa que contiene ciertas huellas de géneros tradicionales y que además incorpora otros, como por ejemplo el registro de un programa radial sobre encuentros con lo paranormal, para presentar un mundo donde todo es posible, y donde lo fantástico —o quizás hasta lo absurdo— sería ese orden, ese equilibrio que anhela restituir el policial tradicional inglés:

> [q]ué mierda, se dijo Sinisterra. En esta ciudad, a diferencia de las películas gringas, no había buenos y malos. Sólo animales que intentaban defender su madriguera, el hueco donde gastaban sus noches y sus días. En Bogotá no había una realidad maniquea con dos polos encontrados, sino una cultura del rebusque y la supervivencia. (*Scorpio City* 21)

Así como en *La virgen de los sicarios* y en *Rosario Tijeras*, una de la características más interesantes de la novela de Mendoza es de nuevo el exceso —aquel que posiblemente desdeña Pöppel— que se revela en el exceso de presente en la medida en que el pasado queda velado casi por completo. De los personajes, poco sabemos sobre su vida, únicamente presenciamos su final. Sin duda, la novela nos hace partícipes del fin de Sinisterra, pero también es el final de las prostitutas, de un travesti y el del Astrólogo, entre otros. Lo único que sobrevive es la violencia representada por la corrupción, las sectas y el mercado. Por tanto, los cuerpos residuales están marcados por un presentismo absoluto que desarticula el pasado y aniquila cualquier posibilidad de futuro en la medida en que sus vidas están en contacto permanente con el exceso. El mañana es imposible, por eso esa adherencia al aquí y al ahora, porque el futuro no existe. La triple direccionalidad de la que hablaba San Agustín, donde el presente funciona como condensación, queda por completo destrozada. No hay una confluencia del pasado y del futuro, sino una prolongación perenne del vacío del presente.

Desde otro punto de vista, este exceso se plantea en el lenguaje poco maquillado, con varias menciones al universo semántico de la astrología y del *Apocalipsis*. Un lenguaje que nos deja prever la defunción y que se instala en el agotamiento de posibilidades. Por esta razón, es un lenguaje casi desesperado y desesperanzado, es decir, apocalíptico, porque apunta hacia el exterminio y la devastación.

El papel que juega Simón es supremamente violento. Su presencia funciona como una máquina de administrar desperdicios, una máquina que recoge los residuos para su propia financiación. Simón recupera la tragedia —la de la muerte de Sinisterra— para repetirla una y mil veces en forma de novela. Él mismo así lo advierte en su diario: "Noviembre 8: Llevo meses sin hacer nada, vagando por las calles, bebiendo cerveza en bares de mala muerte, buscando historias y personajes que merezcan la escritura. Parezco una rata devorando desperdicios, un buitre alimentándose de carroña" (*Scorpio City* 158). Así queda explícito el rol violento de este intermediario; de la misma manera que las ratas devoraron el cuerpo sin vida de Sinisterra, el escritor, al mencionarse como rata, también devora al inspector para luego expulsarlo reciclado en forma de novela y lanzarlo como artículo de consumo a las redes del mercado de la producción cultural.

En *Scorpio City*, el criminal es Simón Tebcheranny, el escritor ficticio de la novela quien se apropia de la historia de Sinisterra para convertirla en mercancía simbólica y cultural. Como en un juego de cajitas chinas, el propio Mendoza, escritor como Simón, formula así el papel violento, y quizás inevitable, de los creadores de ficciones dentro de la economía global del capitalismo tardío.

El ciclo de la novela se cierra, no con el triunfo del bien sobre el mal, ni con el restablecimiento del orden perdido —quizás porque dicho orden no era tal y desde antes era ya una quimera—, sino más bien con la mención de un mundo condenado al sacrificio y a la repetición. La Bogotá de Mendoza evidentemente contiene algo de la legendaria Atenas, pero no la de la antigüedad considerada como cuna de la civilización, sino de la que se erige como ruina, como residuo. Sinisterra no muere en la Bogotá del eslogan de la alcaldía, ni mucho menos en la Bogotá que algunos llamaron la Atenas suramericana, sino en el fondo del alcantarillado, en la Tenaz suramericana, más lejos que nunca de las estrellas, para luego ser subsumido y arrojado a la fría indiferencia de las sociedades de consumo.

Las narrativas de ficción que he analizado en estas páginas trabajan con el exceso. Es decir, una especie de violencia del presente, de cadáveres, de cuerpos, de drama y de acumulación. Los cuerpos residuales de estas ficciones son producto del abandono social y estatal y, en definitiva, son sobrantes sociales que buscan una forma de saldar cuentas con una sociedad y un Estado anestesiados, negligentes y desahuciados. Si no es el Estado quien los atrapa, el mercado ya nos da señas de que estos textos y películas pueden ser mercancía de alto consumo, por lo menos a nivel de la ficción. El éxito en ventas de las novelas y del recaudo de dinero por la boletería de las películas da pie para pensar que el consumo de

estos productos culturales nos hace partícipes del ciclo de uso y desecho, esto es, del reciclaje de historias en cuyo centro se encuentran fragmentos de vidas regidas por el presente.

El tiempo pasa y la realidad cambia, sin embargo por momentos parece como si el reloj se hubiera detenido. Al igual que la figura de principios de siglo del general Uribe Uribe que fue baleada en el telón y que medio siglo después inspiraría uno de los personajes más reconocidos de la historia de la literatura colombiana, al General Aureliano Buendía en *Cien años de soledad*, Alexis, Wilmar, Rosario, Sinisterra y todos los sin nombre quedan como personajes de leyendas y de guerras que se fraguan mientras crece el mercado y se reduce el Estado: figuras legendarias que aparecen a veces como residuos, a veces como el exceso de una nación.

Capítulo 2
Para-narraciones: Huellas de la ausencia

Como el 70 por ciento de los habitantes de este país lo conforman unos amnésicos que están convencidos que el Universo se creó el 7 de agosto de 2002[1] *a imagen y semejanza del Mesías del Ubérrimo, resulta pertinente recordar –así sea arar en el desierto– de dónde viene buena parte de la violencia que azota a Colombia. Más grave aún,*
una violencia generada por el Estado y no por insurgentes al margen de la ley.

Eduardo Arias, "Cuando vaya a hablar, cállese"

In contrast to the impossible liberal dream of a State reduced to a service of civil society, State power is necessarily "excessive," that is, it never simply and transparently re-presents society, but acts as a violent intervention in what it re-presents.[2]

Slavoj Žižek, "Psychoanalysis in Post-Marxism: The Case of Alain Badiou"

---

1 Vale la pena aclarar que en tal fecha se celebró la primera posesión de Álvaro uribe Vélez como presidente de Colombia.

2 "En contraste con el sueño liberal imposible de un Estado reducido al servicio de la sociedad civil, el poder del Estado es necesariamente "excesivo", es decir, nunca representa sencilla y transparentemente la sociedad, sino que actúa como una intervención violenta en lo que se representa". (Traducción de la autora)

En un cuento de Santiago Gamboa[3] titulado "Muy cerca del mar te escribo",[4] un reportero colombiano viaja a Argel para cubrir las elecciones presidenciales en medio de una profunda y sangrienta guerra civil. Todos los ojos del mundo están puestos sobre la capital de Argelia y los comicios que allí se realizarán el domingo. Debido a las estrictas medidas de seguridad —entre ellas el toque de queda generalizado— el colombiano debe permanecer, junto con los demás reporteros del mundo, dentro del hotel, por ser, aparentemente, el único lugar seguro de la ciudad. Un par de noches antes de las elecciones, el colombiano conoce a Fergus Bordewich, un norteamericano que vive en Nueva York y trabaja para *Selecciones del Reader's Digest*. Conversan y acto seguido surge la pregunta sobre el quehacer del *Reader's Digest* en Argelia, a lo que Bordewich responde:

> [e]s cierto que nosotros [*los del Reader's Digest*] no nos ocupamos de la actualidad, pero yo he notado que las historias ejemplares que sí me interesan, los dramas privados que resultan ser más representativos de la condición humana, ocurren por lo general en los lugares en donde los ojos del mundo están puestos, aunque no en el epicentro [...] En este momento no hay otro lugar del mundo que acapare tanto el interés [...] Por ese interés es que estoy en Argel, pero eso no quiere decir que me interese lo mismo que a todos ustedes [...] No me cabe duda que por estos días ocurrirán aquí en Argel muchas historias ejemplares, pero el secreto de mi teoría está en que éstas no sucederán en los lugares en donde se genera el interés que los trajo a todos, es decir, las mesas de votación, las salas del Palacio de la Presidencia [...] Ocurrirán aquí, pero no en el epicentro. Es como en los libros. [...] A veces las mejores historias pasan entre los personajes secundarios, en pequeñas narraciones paralelas que están cerca de la acción central. Es en ellas, muy a menudo, en donde se encuentra lo mejor. Esas son la historias que busco. (*Muy cerca del mar* 57-58)

---

3 Escritor bogotano nacido en 1965. Estudió literatura en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá y estudios de filología hispánica en la Universidad Complutense de Madrid. Posteriormente, realizó estudios de literatura cubana en la Universidad de La Sorbona en París. Su primera novela *Páginas de vuelta* fue publicada en 1995. *Perder es cuestión de método* (1997), primera novela policíaca, fue llevada al cine por el director colombiano Sergio Cabrera en el año 2004. En el año 2000 publicó la que hasta ahora es su novela más ambiciosa, *Vida feliz de un joven llamado Esteban*. Le siguen un libro de viajes titulado *Octubre en Pekín* (2001), la novela *Los impostores* (2002), la colección de cuentos y relatos *El cerco de Bogotá* (2003). Le siguen las novelas *El síndrome de Ulises* (2005), *Hotel Pekín* (2008), *Necrópolis* (2009), *Plegarias nocturnas* (2012) y el diario de viajes *Océanos de arena* (2013).

4 Publicado en *Cuentos caníbales: antología de nuevos narradores colombianos* (2002).

El periodista del cuento de Gamboa decide, el día de las elecciones, desplazarse con los demás reporteros al epicentro de los acontecimientos, mientras Bordewich elige algunos lugares estratégicos (una dentistería popular, un baño turco y el cementerio) donde convergen lo formal y lo informal, para lograr captar, las que para él son "las mejores historias". Según el norteamericano, "[e]l secreto es que lo interesante suele ocurrir cuando el marco cotidiano se ve invadido, de forma abrupta, por un elemento nuevo" (*Muy cerca del mar* 64). Develado el secreto de cómo y dónde es posible encontrarlas, Bordewich se juega el todo por el todo.

La noche de las elecciones el reportero colombiano se encuentra con el neoyorquino en el bar del hotel: "Me equivoqué [dijo Bordewich]. Lo que yo buscaba sucedió en otros lugares. Sin duda muy lejos de donde yo estaba [...] Hacía bastante tiempo que la teoría no me fallaba. Debe ser que me estoy volviendo viejo" (*Muy cerca del mar* 68). Sin embargo, ese fracaso se convierte en un triunfo para el colombiano cuando dice: "Regresé a París al día siguiente pensando en él [Bordewich], en su decepción al comprobar el supuesto fracaso de la teoría. Pero no era verdad, pues la teoría sí había funcionado. Sólo que en esta ocasión Fergus Bordewich no era el cazador sino el animal perseguido". (*Muy cerca del mar* 68)

El colombiano en definitiva escribe su artículo, no sobre su experiencia en la guerra argelina, ni sobre las personas que viven en medio de ella, sino sobre el neoyorquino que conoció en Argelia en medio de una cruenta guerra civil.

Al final, el fracaso de unos (Bordewich), paralela y simultáneamente, significa el triunfo de otros (el reportero colombiano). La historia del fracaso acarrea consigo historias de triunfo y la victoria también arrastra historias paralelas de fracaso. No son tantas las diferencias entre el epicentro donde se encuentra el periodista colombiano con Bordewich y el referente de este trabajo. Es más una cuestión de intensidades que de modos, más una cuestión de flexibilizar límites que de condiciones. El propio periodista colombiano así lo percibe, por lo que afirma "[y]o creía que la Bogotá de las bombas en la época del terrorismo era el límite de lo tolerable. Pero éste Argel la supera" (*Muy cerca del mar* 53). Ese Argel que describe Gamboa es, simplemente, una versión hiperbólica de la Bogotá de donde proviene el periodista. Argel y Bogotá son sólo eso, versiones de un mismo epicentro —o perímetro, dependiendo de la perspectiva—.

El fijar la mirada sobre uno y otro asunto, ya sea el epicentro o el perímetro, el centro o la periferia, o incluso, la periferia como centro y viceversa, es cuestión de libre elección, pero como bien dice Bordewich, "las mejores historias pasan en pequeñas narraciones paralelas que están cerca de la acción central" (*Muy*

cerca del mar 58). Este capítulo estará centrado en ese tipo de historias, las que a veces acompañan pero otras veces chocan y que generalmente pasan casi desapercibidas. Toda narración viene con estas historias paralelas y toda historia tiene su para-narración. En las páginas que siguen, analizaré algunos eventos de fines del siglo xx de donde emergen el prefijo *para* y *narco* para definir la escena política colombiana, para luego leer en dos novelas criminales de fines de los noventa (*Perder es cuestión de método* y *Scorpio City*) y en la obra artística de Doris Salcedo posibles caminos que cuestionan e interrogan la presencia de los cuerpos residuales que emergen de las prácticas discursivas y de las políticas de exclusión en dicho periodo.

Si tomamos la historia como relato hegemónico,[5] compuesto por una colección de sucesos, nos encontraremos con que cada uno de ellos tendrá uno o varios correlatos.

Focalizar la mirada sobre estos correlatos significa no sólo leer los procesos formales e institucionales, sino también los extraoficiales, ilegales y para-institucionales:

> [One must study] the nature of the unspoken but entrenched system of socio-political protocol [...] In every political system, there are two parallel tracks of procedure: the formal system, composed of institutions, written rules, offices and the like that make laws, design policy, hold elections and officially govern; and the informal system, composed of norms, traditions, and unspoken rules that define the protocol of political interaction between individuals, groups, and institutions. In the best case scenario, the two work in tandem, complimenting each other. In Colombia, the formal and informal systems do just the opposite. The informal system of patronage and the formal system of democracy are completely at odds, achieving the paradoxical democratic

[5] Por hegemonía entiéndase la definición gramsciana. "Gramsci (1971) intended to conceptualize the pivotal role of cultural persuasion in acquiring, exercising, maintaining, or challenging power without resorting to physical coercion. Stated briefly, the concept of hegemony refers to a historical process in which a dominant group exercises 'moral and intellectual leadership' throughout society by winning the voluntary 'consent' of popular masses". (Smelser, Baltes *s. p.*)

"Gramsci (1971) pretendió conceptualizar el papel fundamental de la persuasión cultural en la adquisición, el ejercicio, el mantenimiento, o el desafío del poder sin recurrir a la coacción física. Dicho brevemente, el concepto de hegemonía se refiere a un proceso histórico en el que el grupo dominante ejercita 'el liderazgo moral e intelectual' en la sociedad al ganar el 'consentimiento' voluntario de las masas populares". (Traducción de la autora)

> transfer of power from incumbent to elected official alongside the constant and consistent use of violence to manipulate the balance of power.[6] (Mazzei 162)

Como afirma Mazzei, en Colombia la conjunción de los procesos formales e informales ha generado un intenso enfrentamiento por el intento de balancear el poder. Este enfrentamiento, en algunas ocasiones más violento que en otras, lo vemos claramente representado en la historia de Colombia a través de las para-economías, tales como el narcotráfico y el contrabando, y hoy, en día, sobre todo, en lo para-legal, encarnado en los poderes fácticos, el paramilitarismo y los sicarios, es decir, los ejércitos privados. Y, más importante aún, en lo para-social, encarnado por todo un sector de la población que vive en el olvido. ¿Dónde, si no, ubicar a todos los desplazados que a diario llegan a las ciudades por los miles?, ¿dónde ubicar a los vastos cinturones de miseria que rodean las grandes, medianas y pequeñas ciudades?, ¿dónde, si no en la esfera de lo informal, ubicar a quienes no se comportan como reales consumidores, y en últimas, tampoco como ciudadanos?

2.1. Érase una vez Colombia:[7] Narco-historia y sus para-relatos

> *Cada vez que Colombia atraviesa un proceso extraordinario de su ya particular realidad, nace una nueva palabra. En los 80 se hablaba de narcoguerrilla, y en los 90, de caguanización. Hoy la para-política es el término de moda.*
>
> *Revista Semana*, 10 de febrero de 2007

---

6 "[Hay que estudiar] la naturaleza del sistema de protocolo socio-político tácito pero arraigado [...] En todo sistema político, hay dos pistas paralelas de procedimiento: el sistema oficial, compuesto por instituciones, reglas escritas, oficinas y similares que hacen las leyes, desarrollan las políticas, celebran las elecciones y oficialmente gobiernan, y el sistema informal, compuesto por normas, tradiciones y reglas tácitas que definen el protocolo de interacción política entre los individuos, grupos e instituciones. En el mejor de los casos, los dos trabajan en conjunto, complementándose el uno al otro. En Colombia, los sistemas formales e informales hacen justo lo contrario. El sistema informal de clientelismo y el sistema formal de la democracia están en completo desacuerdo, logrando la paradójica transferencia democrática del poder del titular al funcionario electo junto con el uso constante y consistente de la violencia para manipular el equilibrio de poder". (Traducción de la autora)

7 Retomo aquí el título del panel en el que participé con Daniel Noemi Voionmaa y Alejandro Quin en el marco del *XV Congreso de Colombianistas* en la Universidad Nacional de Colombia (agosto de 2007). Agradezco la creativa y fructífera reunión con Noemi y Quin de donde surgió el título haciendo referencia a la novela de Efraim Medina Reyes *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo*.

Cuando la Fiscalía General de la Nación abrió el proceso 8 000 para investigar los aportes económicos del Cartel de Cali a la campaña presidencial de Ernesto Samper Pizano[8] en 1994, el término política se comenzó a ver modificado por el prefijo *narco* para describir la situación colombiana. Los medios hablaban entonces de la narco-política, también de una narco-democracia, y en general, de una narco-realidad. Incluso en ese mismo año, el entonces senador demócrata del estado de Massachussets, John F. Kerry, tildó de narcodemocracia al gobierno colombiano en el artículo "Law Enforcement a Kingpin Could Love", publicado en el *Washington Post*:

> Recently, a former employee of the cocaine cartel described Colombia to me as a "narco democracy". The drug traffickers, he said, do not own everyone in the Colombian legislature or law enforcement. But, he explained, they do control just enough people in each organization to get Cali's job done. "We have the illusion of a democracy," he told me, "but the super-cartel controls it".[9] (A19)

Meses más tarde Joe Toft, director de la DEA en Colombia (1988-1994), también hizo alusión al término afirmando, "[y]o sé que el término narcodemocracia, cuando se le menciona a los colombianos, no les gusta. Pero es real, es muy real. Yo creo que ustedes ya están en el abismo. La narcodemocracia realmente ya está aquí" ("Yo acuso"). Otro de los usos del prefijo *narco* se remonta a la década del ochenta, cuando el entonces embajador de Estados Unidos, Lewis Tambs, siguiendo un informe, en 1982, del teniente coronel colombiano Mario López Castaño, adoptó "el término *narcoguerrilla* para definir una especie de alianza trascendental entre narcotráfico y guerrilla". (Tokatlian 346)

---

8 Como consecuencia del proceso 8 000, "Estados Unidos descertificó al país en materia de lucha contra la droga y los señalamientos al presidente Samper no se hicieron esperar. Uno de los puntos más importantes dentro de la coyuntura por la investigación de la campaña presidencial fue el momento cuando el gobierno de Estados Unidos canceló la visa de entrada a ese país del presidente Samper. La Comisión de Acusaciones de la Cámara, que fue comisionada para investigar el caso, exoneró al primer mandatario". ("Escándalos de marca mayor")

9 Recientemente, un ex empleado del cartel [de Cali] me describió a Colombia como una "narcodemocracia". Los traficantes de drogas, dijo, no controlan a todos los miembros del Congreso o de la policía. Sin embargo, explicó, controlan suficientes personas en cada organización para realizar el trabajo del cartel Cali. "Tenemos la ilusión de una democracia", me dijo, "pero el súper cartel la controla". (Traducción de la autora)

Sin embargo, esta alianza trascendental no es exclusiva entre el narcotráfico y la guerrilla. A raíz de lo ocurrido el 11 de marzo de 2006, cuando el Cuerpo Técnico de Investigaciones de la Fiscalía de la Nación encontró el computador portátil de Jorge Tovar Pupo, alias 'Jorge 40', uno de los máximos cabecillas de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC),[10] se originó lo que los medios de comunicación acuñaron como "el escándalo de la para-política". Lo que quedó al descubierto fue el plan de las Autodefensas Unidas de Colombia, financiadas por el narcotráfico, de infiltrarse en las altas esferas de las instituciones políticas y castrenses del país.

Uno de los aspectos transformadores es precisamente ese prefijo (*para*) que se le da como función adjetival al término política. Con la conjunción de todos los prefijos es posible encontrar términos tales como la *narcoparademocracia*, que describen la situación democrática colombiana.

El prefijo *para* viene del griego παρα que significa "junto a", "al margen de", "contra". Estas connotaciones las encontramos fácilmente en palabras tales como *paralelo*, que significa "correspondiente, que acompaña sin cruzarse (en el caso de dos líneas sobre un mismo plano); *paranoia*, que en griego significa "contra o al lado del espíritu o de la mente", es decir, "trastorno de la mente"; *paramédico*: aquel que suplementa el trabajo de los profesionales médicos; *paradoja*: contra opinión; *paranormal*: fenómenos en contra de las leyes naturales (no tienen explicaciones racionales ni científicas); o *paramilitar*: organización con estructura militar que puede llegar a suplementar las acciones militares aunque siempre esté fuera de la ley. Habría que añadir entonces que el prefijo *para* también puede significar más allá de, o ser suplementario a, como en el caso de la paramedicina o lo paramilitar.

Precisamente, si tomamos como punto de partida la investigación de una para-política colombiana, más allá del reciente "escándalo" y como categoría de análisis para leer los correlatos del sistema formal, podemos entonces reconfigurar una genealogía histórica de esa para-realidad que desde los tiempos de Simón Bolívar y Francisco de Paula Santander ha venido acompañando al sistema político

---

[10] En el 2006, los medios de comunicación planteaban lo siguiente: "La información decomisada le ha permitido a la Fiscalía conocer por primera vez las entrañas de un grupo paramilitar. Entre los archivos encontrados hay una relación de armas, automotores y personal de bloque; la nómina de las AUC en Barranquilla, un listado de colaboradores de las autodefensas y cuatro archivos dedicados con lujo de detalles a las actividades de este grupo en Soledad, Atlántico. Pero lo que dejó estupefactos a los fiscales fue el informe de inteligencia de objetivos dados de baja, es decir, la impresionante descripción de decenas de asesinatos". ("El computador de Jorge 40")

formal colombiano. Si la para-política es aquella que a veces acompaña y otras veces choca con la política formal y legítima, podemos ver que lo que describe ese otro camino es una para-realidad o un posible correlato suplementario.

La mayoría de las instituciones estatales colombianas han sido sistemáticamente deslegitimadas y, cada vez más, el Estado se percibe como fallido en gran parte debido a los intensos enfrentamientos con los ejércitos irregulares.[11] Lo interesante es que todas estas variantes del poder interpelan a las altas esferas estatales otorgándoles cierto grado de reconocimiento; aquel al que discursivamente impugnan de ilegítimo, quizás con la excepción de las AUC,[12] como veremos más adelante.

Tomemos como primer ejemplo, y quizás este sea el más claro, la toma del Palacio de Justicia llevada a cabo el 6 de noviembre de 1985 por el M-19. Los móviles detrás de este acto aún no están del todo claros. Prueba de ello es que incluso después de casi dos décadas, en 2004, seguían los debates en la Cámara de Representantes.[13] Si aceptamos la versión del M-19, lo que se buscaba con la toma del Palacio era entablar una demanda armada ante la Corte Suprema de Justicia y convocar al gobierno de Belisario Betancur Cuartas, entonces presidente de la República, a un juicio público. Para Vera Grabe, perteneciente al M-19, "[e]l Palacio de Justicia es el punto culminante de las guerras por la paz. La razón de la toma es hacer un juicio al abandono del gobierno al proceso de paz, con la convicción equivocada de que la Corte, por ser un pilar de la justicia y por ser una reserva moral de la nación, iba a ser respetada como garante". (104)

En primera instancia, una de las implicaciones de la toma fue el reconocimiento público de la legitimidad de la rama judicial del Estado y de sus funciones. La rama judicial quedó validada a través de la exigencia de que fuera la Corte Suprema el lugar donde se juzgara al gobierno acusado de "traición a la voluntad nacional de forjar la paz por el camino de participación ciudadana y la negociación, al que se comprometi[ó] mediante el acuerdo de cese del fuego y Diálogo Nacional, el 24 de agosto de 1984". ("Las demandas del M-19 en el Palacio de Justicia")

---

11 Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC-EP), Ejército de Liberación Nacional (ELN), Ejército Popular de Liberación (EPL) y, en su momento, agrupaciones como el Movimiento del 19 de abril (M-19) y Quintín Lame, entre otros.

12 El caso de las AUC pone en cuestión el estatus de ilegitimidad que ha otorgado el gobierno a los ejércitos irregulares colombianos. Los lazos y pactos entre el paramilitarismo y los partidos políticos hacen que las AUC sean la excepción en tanto que sus acciones quedan, de alguna manera, validadas por el oficialismo.

13 Ver el artículo de Rueda, María Isabel, "Verdades tardías".

En el momento en que los integrantes del M-19 invocan su propia condición de ciudadanos colombianos para entablar una demanda al gobierno, se evidencia que tal agrupación creía en la organización y distribución del poder del Estado colombiano. A quien acusaba era directamente al gobierno de turno.

Años después, las FARC-EP y el gobierno de Andrés Pastrana Arango (1998-2000) inician las negociaciones de paz en la Zona de Distensión,[14] también conocida como la Zona de Despeje. En esta situación, nos encontramos con el caso contrario: es el Gobierno quien legitima el poder de la guerrilla. Después de muchos problemas, las negociaciones iniciadas en 1998 se suspenden definitivamente el 20 de febrero de 2002, con una alocución nacional del presidente Andrés Pastrana, donde presentó pruebas de que la Zona de Distensión había sido utilizada para la actividad delictiva. El Gobierno "termina el proceso, [le] retira [el] status político a las FARC [y] reactiva órdenes de captura contra [sus] voceros [...]".[15]

Tales negociaciones sólo podían comenzar debido a que el gobierno de turno consideraba a las FARC como un grupo guerrillero insurgente, reconociendo así su lucha política armada. Simultáneamente, este es un acto legitimador y de reconocimiento. El reconocimiento mutuo es la condición necesaria para que se den este tipo de negociaciones entre las partes. Este reconocimiento implica la afirmación identitaria del Otro, y en este caso, la aceptación por parte del Estado, del poder que ejercen/tienen las FARC.

Este tipo de pactos han surgido cuando es imposible establecer un monopolio de la violencia por vía del enfrentamiento armado. Frecuentemente, en el momento en que las partes acceden a negociar es porque se ha llegado a una especie de balance, una situación homeostática aunque ello no implique que el poder que ejercen las partes sea equivalente.

En Colombia, esta situación homeostática se debe en gran medida al fenómeno paramilitar colombiano cuya infiltración en todas las instancias de la política formal no tiene precedentes. Según la revista *Semana*,

---

[14] De acuerdo con el informe del Programa de Derechos Humanos y Derecho Internacional Humanitario de la Vicepresidencia de la República, "[e]l 14 de octubre de 1998 se estableció, mediante la Resolución Presidencial No. 85, la Zona de Distensión. La zona abarcaba cinco municipios en los departamentos de Caquetá y Meta, con un total de 42.129 kilómetros cuadrados. El 7 de noviembre la zona entra en vigencia y las Fuerzas Armadas reciben la orden presidencial de retirarse. Las conversaciones de paz entre las FARC y el Gobierno, [...] se inauguran oficialmente el 7 de enero de 1999 en San Vicente del Caguán [...]". (Colombia, Observatorio de Derechos Humanos 2)

[15] Colombia, Observatorio de Derechos Humanos. *Zona de distensión*. *s. a*. Internet. *s. a*.

> [e]l 2006 pasará a la historia como el año en que el país conoció hasta dónde llegaron los tentáculos de los paramilitares. Aunque muchos colombianos sabían que las autodefensas controlaban a sangre y fuego varias regiones del país, e incluso que tenían alianzas con algunos políticos y militares, nadie se imaginó que este flagelo se había convertido en un cáncer que estaba carcomiendo silenciosamente los pilares de la democracia. ("El fantasma Paramilitar" 23)

Lo anterior tiene como telón de fondo el hecho de que en enero de 2006 se hizo público un documento, donde se confirmaba que las AUC tenían dentro del Congreso un amplio sector a su favor (35%, aproximadamente, según los medios de comunicación).[16] De acuerdo con la información presentada en la revista *Semana* (# 1290), el documento es un acuerdo firmado por tres jefes paramilitares (Salvatore Mancuso, 'Don Berna' y 'Jorge 40'), once congresistas, dos gobernadores, tres alcaldes, varios concejales, funcionarios y civiles.

¿Por qué apelan las AUC a los senadores del Congreso? Como se había mencionado anteriormente, las AUC son la excepción con respecto a las demás variantes del poder en tanto que su estatus de ilegalidad e ilegitimidad pareciera ser relativo. Lo que queda claro es que existe, por parte de las AUC, un reconocimiento del gobierno. Que el pacto firmado sea entre integrantes del congreso et al. y los altos mandos de las AUC, indica que aunque los paramilitares tengan el poder y controlen ciertas regiones del país, necesitan recurrir al poder centralizado del Estado para modificar o alterar, en este caso, las legislaciones que se emiten desde la rama judicial.[17] Antonio Caballero inclusive va más allá, afirmando que el documento firmado en Santa Fe de Ralito el 23 de julio de 2001

> es más bien, en su letra, retórico y pendejón [...] No dice más que vaguedades bobaliconas y bienpensantes, políticamente correctas: que si la vida, que si la convivencia, que si el trabajo, que si la justicia, que si la igualdad, que si el conoci-

---

16 Referirse a los artículos "Para entender la para-política" y "El fantasma Paramilitar".

17 Una de las consecuencias de dicho pacto entre las AUC y los demás firmantes fue la aprobación de la Ley 975, más conocida como Ley de Justicia y Paz, cuyo objetivo es, según el documento del Congreso de la República, "facilitar los procesos de paz y la reincorporación individual o colectiva a la vida civil de miembros de grupos armados al margen de la ley, garantizando los derechos de la víctimas a la verdad, la justicia y la reparación." (Colombia, Congreso de la República). Cabe añadir que la mayoría de personas que se han acogido a dicha Ley pertenecen a las AUC, aunque también ha habido casos de integrantes de las FARC.

> miento, que si la libertad, que si la paz. Pero lo importante del documento no es lo que se dice [...] sino lo que significa su existencia. Es la confirmación de la alianza entre el uribismo político y el uribismo armado. Quieren lo mismo. (92)

De manera que, por lo menos para Caballero, tanto los paramilitares (AUC) como el actual gobierno colombiano son los elementos que componen al uribismo.[18] De sobra hay pruebas de los nexos entre el paramilitarismo y el uribismo[19] y, por momentos, pareciera como si la afirmación de Caballero fuera una realidad. Sin embargo, dentro del documento secreto sí hay ciertos elementos que son más que vaguedades. En primer lugar, al haber citas textuales de la Constitución de 1991[20] hay un claro intento de validación de la carta magna. Más aún, el documento se presenta como una para-constitución donde se evocan —y literalmente se citan— apartes de la Declaración Universal de los Derechos Humanos (el inciso primero de los Artículos 17 y 29)[21] y los firmantes se adjudican el poder de "garantizar los fines del Estado".

Este pacto evidentemente es un contrato, como el propio documento de Ralito lo indica,[22] solamente que ni es nuevo, ni es social. Primero, no es nuevo

---

18 El uribismo merecería un análisis mucho más detallado y profundo de lo que aquí se puede referir. El uribismo es un fenómeno social de apoyo sin precedentes al presidente Álvaro Uribe Vélez, quien se alejó de las filas tradicionales del Partido Liberal para conformar su propio partido (Partido de la U), con el que ganó las elecciones de 2002 y, posteriormente, la reelección en 2006. Esta reelección se llevó a cabo después de que el propio Uribe, en pleno primer mandato, propusiera una reforma constitucional que permitiera la reelección inmediata. Manuel Trujillo, en su artículo "Delegative Democracy: The Case of Colombia", afirma que "[t]he profoundly messianic movement that has surged in support of Uribe and his policies, known as 'uribismo', has significantly deteriorated the country's capacity for [...] accountability, mainly because it has become a majority force that will not challenge the president's authority".
"El movimiento profundamente mesiánico que ha aumentado en favor de Uribe y sus políticas, conocido como 'uribismo', ha deteriorado de manera significativa la capacidad del país para la rendición de cuentas [...] sobre todo porque se ha convertido en una fuerza mayoritaria que no desafía la autoridad del presidente". (Traducción de la autora)

19 Véanse las ediciones de la revista *Semana* a partir del 15 de mayo de 2007 para indagar sobre los gobernantes, alcaldes y demás figuras políticas vinculadas al uribismo, que han sido encarceladas por nexos con el paramilitarismo.

20 Hay citas del Preámbulo y los artículos 21 y 95 de la Constitución de Colombia de 1991.

21 "[T]oda persona tiene derecho a la propiedad" y "tiene deberes respecto a la comunidad puesto que solo ella puede desarrollar libre y plenamente su personalidad".

22 Después de citar el Preámbulo de la Constitución de 1991, el documento dice: "El pueblo de Colombia [...] hoy nos confiere la irrenunciable tarea de refundar nuestra patria, de firmar un nuevo

en la medida en que ese "compromiso de garantizar" ciertos fines del Estado ya estaba de antemano adjudicado —o autoadjudicado— por vía informal.[23] En teoría esa es justamente la *raison d'etre* de las AUC: latifundistas y ganaderos que al verse abandonados por el Estado decidieron armarse para defender su derecho a la propiedad. Y segundo, tampoco es social porque para que haya un Contrato Social debe existir de base una sociedad que explícita o implícitamente acuerde, sin mínima presión, supeditar sus libertades para recibir a cambio ciertos derechos. A menos que social en este caso se refiera exclusivamente al conjunto de los 32 firmantes y a la población que ellos representan.

Al final de este "nuevo contrato social" paramilitar, el texto dice que el deber y la obligación de todos los colombianos a propender[24] el logro de la paz "no es prerrogativa de unos pocos sino deber de todos". El problema aquí es, por lo menos, doble. Primero, ¿qué significa "el logro de la paz"? o más exactamente, ¿qué significa paz, cuando aquella palabra emana de un grupo paramilitar? y ¿cómo se logra?, ¿cuál es el método o las instancias para alcanzarla? Segundo, si "no es prerrogativa de unos pocos", ¿por qué sólo lo firman 32 personas?, ¿por qué es un documento secreto? La respuesta es bastante simple y funciona precisamente a la inversa: este es un documento secreto porque es prerrogativa de unos pocos –es decir, los firmantes– lograr la paz para "garantizar los fines del Estado", definida a través de los métodos que utilizan las AUC: tortura, extorsión, asesinato, ejecución, robo y secuestro, entre otros, todo en aras del "derecho a la propiedad" que usualmente sería la ajena.

---

contrato social. Todos lo aquí presentes hoy asumiremos el compromiso de garantizar los fines del Estado". "Documento confidencial y secreto". *Semana.* 2001. Internet. 16 oct. 2013.

23 Según el diario estadounidense *Chicago Tribune*, "[t]he AUC commander (*Salvatore Mancuso*) argued that he took up arms a decade ago only after the Colombian military failed to protect his family from rebel attacks. He described the paramilitary's brutal campaign as an act of self-defense that helped save Colombia from a communist takeover. 'I had two choices then--flee or defend myself. I decided to defend myself,' Mancuso said". (G. Marx 6)
"[E]l comandante de las AUC (Salvatore Mancuso) argumentó que se alzó en armas hace una década sólo después de que el ejército colombiano no pudo proteger a su familia de los ataques rebeldes. Describió la campaña brutal de los paramilitares como un acto de defensa propia que ayudó a salvar a Colombia de una toma del poder comunista. 'Entonces tenía dos opciones —huir o defenderme. Decidí defenderme', dijo Mancuso". (Traducción de la autora)

24 Según la RAE, *propender* viene del latín *propendēre* y se dice de una persona que se inclina por naturaleza, por afición o por otro motivo, hacia algo en particular.

De cualquier manera, y así el uribismo y los paramilitares configuren un único grupo, como anota Antonio Caballero, el efecto del reconocimiento apunta hacia la imposibilidad del monopolio de la violencia. Max Weber sostiene que el Estado es un grupo corporativo que busca monopolizar el uso legítimo de la violencia sobre un territorio determinado (Chesterman 15). Mónica Serrano y Paul Kenny se preguntan por la situación colombiana donde este monopolio es, a lo menos, poco claro: "In such an environment, the legitimacy of the state as the primary provider of security is called into question"[25] (Chesterman 5). Por una parte, la falta de presencia del Estado en varias regiones del país deja el terreno libre para que otras agrupaciones (ilegales) ejerzan el uso de la violencia. Menos evidente me parece la aseveración de que la legitimidad del Estado sea puesta en cuestión en la medida en que no pueda garantizar la seguridad de sus ciudadanos. Ciertamente, el Estado colombiano ha sido incapaz de establecer sus instituciones a lo largo y ancho del país. De ahí que Salvatore Mancuso pueda cínicamente afirmar que las acciones paramilitares deben valorarse como funciones patrióticas y suplementarias del Estado. El diario estadounidense *Chicago Tribune*, en un artículo sobre la desmovilización paramilitar en Colombia, afirma que las AUC se han establecido como gobiernos *de facto* en muchas regiones del país, eligiendo representantes y controlando las finanzas públicas. En el artículo aparece una cita de Mancuso donde sostiene que "[w]e are not to blame for being involved in a conflict which we never wanted, which we never started [...] We have substituted and replaced the state, providing all the needs of the population. They don't have credibility or legitimacy among these people, and we do".[26] (G. Marx)

Si el poder del Gobierno colombiano siempre ha estado en manos de la oligarquía, entonces el paramilitarismo —como poder fáctico y suplementario— converge con la clase alta en los mismos intereses. Posiblemente de este desastroso encuentro provengan las políticas laxas frente a este fenómeno para-militar, para-político y para-social. Es decir, si las AUC funcionan casi como extensión de las instituciones militares formales, ¿para qué intervenir militarmente donde,

---

25 "En este entorno, la legitimidad del Estado como el principal proveedor de seguridad está en entredicho". (Traducción de la autora)

26 "Nosotros no somos los culpables de haber participado en un conflicto que no queríamos, que nunca empezamos [...] Hemos sustituido y reemplazado al estado, proporcionando todas las necesidades de la población. Ellos no tienen credibilidad o legitimidad entre estas personas, y nosotros sí". (Traducción de la autora)

por extensión, ya se tiene el control? El problema es que "en la última década, el narcotráfico encontró su forma más perfecta: los grupos paramilitares" ("El fantasma Paramilitar" 25). Es esta nefasta alianza la que sacude a la clase dirigente; no porque la oligarquía sea una agrupación moralista, sino porque hay una instancia mayor muy por encima de ellos que les recuerda que el epicentro funciona simultáneamente como periferia: Washington y la Casa Blanca.

2.2. ¿Es la justicia una cuestión de método?

> *Si me dispongo a hablar extensamente de fantasmas, de herencia y de generaciones de fantasmas, es decir, de ciertos* OTROS *que no están presentes, ni presentemente vivos, ni entre nosotros ni en nosotros ni fuera de nosotros, es en nombre de la* JUSTICIA.
>
> Jacques Derrida, Espectros de Marx

El 24 de abril de 2007 en el periódico *El Tiempo* apareció una fotografía que es imposible de olvidar. En medio del barro está la imagen de los huesos de una pierna desmembrada, con una media y un zapato negro de tacón plataforma. No hay en la fotografía nada más. El artículo que hace parte del reportaje especial "Las fosas de los paras" dice:

> ¿De quiénes son esos zapatos? ¿Quién era? ¿Por qué la mataron? ¿La estará buscando una anciana atormentada con el recuerdo de una hija perdida? ¿O no la está buscando nadie? Esas preguntas [...] son apenas algunas de las que se hacen en Colombia [...] los dolientes de entre 10.000 y 31.000 personas de las que no ha quedado rastro después de los últimos años de guerra [...] [E]n abril, cuando se cumple el primer año de búsqueda de fosas comunes, la Fiscalía ha recibido 3.710 denuncias de sitios en donde hallarlas; pero la mayoría no se ha podido explorar por falta de recursos: se han encontrado 533 cuerpos y lo más dramático es que sólo 13 han sido identificados plenamente, es decir, con ADN. Otros 173 han sido identificados de manera preliminar —por prendas, tatuajes, etc.—. (Sierra 1-5)

Las primeras preguntas que aparecen en el artículo se podrían resumir en un único cuestionamiento: el de la historia de estos restos. La imagen captada por periodistas en Facatativá (Cundinamarca) muestra lo que queda de un cuerpo

que en otro momento —en el pasado— estaba ligado a una vida, y con ello, a una historia. En efecto, este cuerpo carga con las marcas de un desmembramiento a un doble nivel: indudablemente el primero de ellos es el físico, relacionado con los métodos de eliminación de cadáveres de los paramilitares. Pero también, en un segundo nivel, este remanente, este pedazo de cuerpo ha sido desprendido de su pasado, de la posibilidad de presente y de futuro.

En este sentido, estos residuos, vestigios y remanentes —privados de vida, de cuerpo, de muerte y de historia— son lo que Jacques Derrida llama los espectros. En *Espectros de Marx* afirma que:

> lo espectral, *no es*. Incluso y sobre todo si eso, que no es ni sustancia ni esencia ni existencia, *no está nunca presente como tal* (12). Hay varios tiempos del espectro. Lo propio del espectro, si lo hay, es que no sabe si, (re)apareciendo, da testimonio de un ser vivo pasado o de un ser vivo futuro, pues el (re)aparecido ya puede marcar el retorno del espectro de un ser vivo prometido. Intempestividad, de nuevo, y desajuste de lo contemporáneo. (115)

Aunque la reaparición y el reconocimiento de los cuerpos de los desaparecidos es un imperativo —y es la eterna demanda de los familiares— el retorno de estos, en forma de restos —y como podemos ver, aun cuando a veces estos restos regresan incompletos— nos hacen cuestionar la siniestra linealidad de la historia. Cristina Moreiras-Menor, en el marco de la escena postdictatorial española, pero que bien podría servir aquí,[27] afirma que:

> [s]i la tragedia de los desaparecidos es, sobre todo, su privación de la posibilidad de entierro, los desaparecidos que emergen de la escritura de Vázquez Montalbán y Goytisolo regresan a la escena actual desde una memoria que contiene una violencia fundacional y cuya reaparición supone su posibilidad de ser, finalmente, enterrados debidamente [...] El deseo motor de los textos de estos dos autores se asienta bajo la premisa benjaminiana de pensar no en

[27] El hecho de que en Colombia no hayan habido largos regímenes dictatoriales como en España —y por qué no mencionar también las naciones del Cono Sur— no implica que la situación de los desaparecidos sea menos alarmante. Incluso, empezar a mirar la situación colombiana en relación a lo ocurrido bajo las dictaduras de estas regiones puede abrir una discusión crítica, desde lo *post* —tanto en España como en el Cono Sur— y lo presente en Colombia.

> el progreso, no la linealidad de la historia, sino los destrozos que la estela del progreso, o de la historia, van acumulando a sus pies. (*Cultura herida* 124-25)

Es entonces en este sentido que el retorno del desaparecido, y más cuando este sólo puede aparecer como cuerpo sin vida, como residuo, nos enfrenta también a la reaparición de un pasado que siempre ha estado ahí. La irrupción de este pasado en un presente transformado —"la intempestividad y anacronía radicales" (Derrida 38) de ese *devenir-cuerpo*, que no está ni presente, ni ausente— es lo que Derrida denomina la dislocación del tiempo. (*Time is out of joint*)

Para Moreiras-Menor, refiriéndose particularmente a la tesis IX de Walter Benjamin, es la mirada oblicua del Ángel de la Historia, "su mirada dirigida hacia atrás mientras avanza hacia adelante" (*Cultura herida* 126-127) la que le permite hacerse cargo de los residuos que van quedando fuera para actualizarlos "tanto desde lo real (los residuos) como desde lo simbólico (lo discursivo) [...] y cuya localización es siempre y permanentemente dislocada, desplazada en el presente". (*Cultura herida* 127)

A nivel simbólico, el lenguaje también permite dar cuenta de este desplazamiento espacio-temporal a través de los deícticos. Al respecto, Karl Bühler anota que los deícticos no modifican los sustantivos, sino que apuntan o señalan a alguien o algo y su función radica en situar el discurso:

> Deictics can be used in language in three different ways (*Modus des Zeigens*): by indicating someone or something physically present at the moment of the utterance (*demonstratio ad oculos*); by referring to someone or something absent (*Deixis am Phantasma*); and finally by indicating other words or sentences previously used within speech itself. (*anaphora*, as in "Having said *this*, I would add ...").[28] (Bühler citado por Calcagno)

La *deixis en fantasma* precisamente aparece "cuando un narrador lleva al oyente al reino de lo ausente recordable [...]" (Restrepo 9-10). El enunciado,

---

[28] "Los deícticos pueden utilizarse en el lenguaje de tres formas diferentes (*Modus des Zeigens*): indicando a alguien o algo físicamente presente en el momento de la enunciación (*demonstratio ad oculos*), al referirse a alguien o algo ausente (*Deixis am Phantasma*) y, finalmente, indicando palabras o frases utilizadas anteriormente en el discurso (*anáphora*, como en 'Una vez dicho esto, me gustaría añadir...')". (Traducción de la autora)

y en este caso una imagen, actualizan la presencia pero en ciertas ocasiones, la misma presencia también señala la ausencia. De hecho, el lenguaje en ocasiones funciona también como *espectro* en la medida en que los enunciados pueden ser la presencia de aquello que no está ahí. Pensemos por ejemplo en el momento en que se relata una situación o una anécdota del pasado, o cuando hablamos de alguien que no está presente en la conversación, etc. Incluso, como veremos más adelante, el caso del testigo de los campos de concentración del que habla Giorgio Agamben, funciona de forma similar. El testigo —aquel que ha sobrevivido los *campos*— enuncia desde la ausencia del *testigo integral* —el musulmán[29]—, aquel que ha muerto y que no puede acceder al lenguaje para testimoniar. Así, en la ominosa imagen del periódico *El Tiempo*, esos huesos implican la presencia, la reaparición. Pero uno de los posibles correlatos de esa presencia, la para-realidad que acompaña a esa materialidad —a ese aterrador (re)encuentro— es la ausencia de la mujer de la fotografía en el presente.

En las fosas han encontrado algo (restos de cuerpos mutilados) pero también ese algo apunta hacia alguien que se ha perdido y que no está más con nosotros. En el encuentro de estos restos de cuerpos hay entonces un doble señalamiento: uno que funciona como la presencia (deixis) que simultáneamente remite a la ausencia (fantasma). El *fantasma* que acompaña al deíctico "ahí hay" es lo que ya no está/existe más: una mujer con una vida particular, con un documento de identidad y una historia única.

No es sorprendente que la producción cultural de finales del siglo XX y principios del XXI se aproxime y aborde estas problemáticas nacionales. Este capítulo formula una lectura donde los residuos de la violencia devienen participantes activos en el proceso de sanar las heridas monumentales de la nación colombiana. Tomando como punto de partida la novela de Santiago Gamboa *Perder es cuestión de método* (1997) y el trabajo plástico de Doris Salcedo, intentaré establecer cómo ciertas identidades se presentan como residuales dentro del marco de las recientes

---

[29] Agamben se remite, entre otros, al testimonio de Primo Levi para definir la condición de los "musulmanes" como testigos integrales. En palabras de Levi, "[...] no somos nosotros, los supervivientes, los verdaderos testigos... Los que hemos sobrevivido somos una minoría anómala [...] Quien lo ha hecho, quien ha visto a la Gorgona, no ha vuelto para contarlo, o ha vuelto mudo; son ellos, los "musulmanes", los hundidos, los testigos integrales, aquellos cuya declaración habría podido tener un significado general. Ellos son la regla, nosotros la excepción... Los que tuvimos suerte hemos intentado, con mayor o menor discreción, contar no solamente nuestro destino sino también el de los demás, precisamente el de los "hundidos"; pero se ha tratado de una narración 'por cuenta de terceros', el relato de cosas vistas de cerca pero no experimentadas por uno mismo". (33)

transformaciones urbanas de Bogotá y a través de una lectura de la novela de Mario Mendoza *Scorpio City* (1998) analizaré cómo los cuerpos residuales hacen parte del generalizado proceso de reciclaje de los desechos.

2.3. Perder es cuestión de método

> *– ¿Aló? – Silanpa sostuvo la bocina con los dedos pulgar y meñique.*
> *– Sé que es domingo pero la cosa es grave –reconoció la voz del capitán Moya–: cincuenta y cinco años más o menos, empalado en la orilla del Sisga y desnudo como un Mercurio Galante. Ni un papel ni rastros de ropa. Nada.*
> *– ¿Cuándo lo encontraron?*
> *– Esta mañana, pero parece que lleva varios días. [...] Apúrese, yo di orden de que no lo desclaven hasta que usted llegue. ¿Buena la chiva no?*
>
> Gamboa, *Perder es cuestión de método*

Perder es cuestión de método comienza con un cadáver que necesita recobrar su historia, un cuerpo que ha sido víctima de un crimen atroz: el empalamiento. La narración de Gamboa, para muchos cifrada a través de episodios tragicómicos, pero no por ello menos cáustica, cuestiona a través de múltiples capas el concepto y la praxis de la justicia. Apuntalando la corrupción generalizada, la novela hace una crítica mordaz a la imperante imposibilidad de justicia dentro del neoliberalismo que se impuso como modelo económico a partir de 1990 en Colombia.

Frente a la insuficiencia y fracaso de las instituciones políticas y sociales, la corrupción generalizada, Víctor Silanpa, el protagonista y además periodista del periódico *El Observador*, se convertirá en el investigador del crimen, para luego fracasar, no en el intento de encontrar a los culpables, sino en condenar a los asesinos, cuando la investigación pasa a manos de las autoridades y todos terminan absueltos. Falla la institucionalidad corrupta frente al deseo individual del cambio. De este modo, la forma de la novela se plantea como una especie de círculo, aunque no perfecto. En la narrativa criminal contemporánea tiempo y cambio no se corresponden en estas narrativas. A pesar de que el tiempo transcurre en las vidas de los personajes, el resultado final no se identifica con un cambio radical.[30]

[30] La ausencia de cambio radical se puede observar en la novela criminal *Un cadáver en la mesa es mala educación* (Badran 2006). Federico Laínez, el investigador, presencia un crimen, pero se hace el de la vista gorda y el crimen queda impune.

Silanpa llega entonces a la morgue para interrogar a familiares de desaparecidos que buscan identificar el cadáver. Allí conoce a Emir Estupiñán, quien busca a su hermano desaparecido y que después asumirá el rol de ayudante. El neófito detective también contará con la ayuda de su gran amigo Fernando Guzmán, quien se encuentra recluido en una casa de reposo en las afueras de Bogotá. Tiene prohibido salir y por esta razón no puede acompañar a Silanpa en sus investigaciones. Toda la información que le llega a Guzmán está mediada por Víctor, quien le narra todos los hechos. Estos tres hombres (Silanpa, Estupiñán y Guzmán) tendrán en común un cierto aire de fracasados en el que se vislumbra una *Weltanschauung* idealista —imprimiéndoles, así, un carácter anacrónico— y quienes, posiblemente, serán de las únicas personas ajenas a la ahora generalizada para-corrupción.

Al mejor estilo de los escándalos políticos de la historia de Colombia, en la novela aparecen, detrás del cadáver, una red de especuladores de terrenos, empresas constructoras, abogados, mafiosos, concejales, la policía, una secta nudista y millones de pesos de por medio. Identificar al empalado será el objetivo de Víctor Silanpa y en este proceso se develará tanto la ciudad como el funcionamiento de las redes de corrupción. Todos los mencionados, excepto el trío Estupiñán-Silanpa-Guzmán, estarán detrás de unas tierras en las inmediaciones de la represa del Sisga, muy cercanas a Bogotá. Las escrituras están a nombre de Pereira Antúnez, pero él se encuentra desaparecido y las tierras las está usufructuando una secta nudista llamada "El Paraíso Terrenal". En esos predios es donde unos inversionistas quieren construir una urbanización de edificios, pero para ello deben encontrar al dueño.

Heliodoro Tiflis, un esmeraldero mafioso y amante de Susan Caviedes, quien a su vez es la gerente del "Paraíso Terrenal", hereda de Pereira Antúnez las escrituras de las tierras. Los otros interesados en el terreno son: Vargas Vicuña, el especulador de terrenos; Marco Tulio Esquilache, el concejal; y Emilio Barragán, yerno de Esquilache y abogado que servirá de escudo legal para la tramitación de las escrituras.

Las pesquisas de Silanpa y Estupiñán logran establecer que el cuerpo empalado es del Señor Pereira Antúnez, dueño único de los terrenos del Sisga, quien murió de muerte natural. Después de muerto, su cuerpo fue robado y transportado por todo el país, para finalmente terminar, en las afueras de Bogotá, siendo víctima de "la práctica macabra [...] heredada de los Balcanes" (*Perder es cuestión de método* 18).

Sin embargo, el mundo narrativo de *Perder es cuestión de método* va mucho más allá de una estructura binaria y maniquea: Silanpa también trabaja como detective privado para poder llegar a fin de mes sin su saldo en rojo. El detective no funciona en un mundo polarizado entre el bien y el mal; ciertas zonas grises

y opacas tienen su espacio en la narración. En su tiempo libre, Víctor trabaja siguiendo a maridos infieles, como es el caso en la siguiente narración:

> [*Silanpa*] Alistó la cámara y abrió disparando golpes de flash y grit[ó]
> – ¡Nadie se mueva, policíaaaa!
> Gallarín estaba boca abajo. Tenía puesto un brassier de encaje rosado, los brazos amarrados con medias de nylon al marco de la cama y zapatos de color plata. Detrás de él estaba el negro Zoltán [...] con una camiseta esqueleto recortada al ombligo.
> – Sonrían y no se me muevan –gritó Silanpa [...]
> – Zoltán, al baño. Déjame hablar con el caballero.
> El negro entró y cerró la puerta.
> – No sé quién es usted, joven, pero me lo imagino [...] Sé que es mi mujer la que lo manda y por lo tanto podemos hablar con franqueza: ¿Cuánto?
> – ¿Cuánto qué?
> – No nos hagamos los pendejos. ¿Cuánto, cuánto le pagó mi esposa?
> – Es secreto profesional.
> – A la mierda su secreto profesional. ¿Cuánto por el rollo fotográfico? [...] ¿Quiere doscientos mil pesos? [...]
> – Por esa plata ni me rasco la oreja, doctor. Además no es legal lo que me propone.
> – ¿Y es legal meterse en la vida ajena? [...]
> – Lo que viene a hacer aquí con el zambo está penalizado hasta en la Biblia.
> – Espere... ¿Medio millón le sirve? – Reviró Gallarín [...]
> Silanpa cogió el cheque y le entregó la película. (*Perder es cuestión de método* 32-34)

Así, quien en un género diferente debería ser el héroe, ahora, en las narraciones contemporáneas, es un personaje con muchos matices que se alejan de una moral maniquea. Al respecto, Santiago Gamboa plantea lo siguiente:

> en mis personajes hay muchos fracasos y sueños no cumplidos. Pero esto es lo que me permite darles a ellos más relieve y vida [...] Yo creo que la literatura de hoy mira más los fracasos, pues la narrativa de los triunfos era la épica y eso ya pasó. Ahora en la novela contemporánea estamos en el diván del psicólogo, colocando las miradas sobre los antihéroes, sobre la gente común; y la vida

> de la gente común se forma de pequeñas victorias y muchísimas derrotas. (Mejía Rivera 161)

La presente lectura de *Perder es cuestión de método* se enfoca en las para-narraciones que acompañan la trama principal, representadas, fundamentalmente, por los personajes que han sido, por una parte, privados de su cuerpo y, por otra, privados de su historia como se verá más adelante. Desde esta perspectiva, la para-narración más sobresaliente que emerge de *Perder es cuestión de método* se relaciona, sin duda, con la imagen de las fosas del periódico *El Tiempo*. La novela, sin hablar directamente del apremiante tema de los desaparecidos, los retrotrae oblicuamente por medio de las narraciones suplementarias de la trama principal; asimismo, sin buscar la reunión entre los cuerpos y las historias logra conjugar, al menos, dos de ellas.

Más allá de lo arriba mencionado, otra de las para-narraciones que aparece en la novela de Gamboa es el relato del sepulturero. Inicialmente, esta se desprende de la trama principal, para después transformarse en relato marginal, como veremos más adelante. Adicionalmente, el relato de Fernando Guzmán, comienza como una narración que acompaña la trama principal y que cada vez va adquiriendo mayor importancia. No se presenta nunca como marginal, ni como contra-narración. Muy por el contrario. La trascendencia de esta para-narración es fundamental. A través de ella y puramente dentro de la estructura de la novela surge el presagio del posible fracaso.

Fernando Guzmán, siempre muy exitoso en sus empresas, había logrado el cargo de editor muy temprano en su carrera periodística en *El Observador* y desde que Silanpa y él entraron a trabajar, Guzmán era "el que lograba resolverlo todo llegando al fondo de la cuestión, encontrando la pista, sabiendo dónde y cómo buscar lo que parecía inencontrable [...] [S]e emocionaba con la realidad y la perseguía como un presa. Quería anticiparla, comprenderla, casi seducirla..." (*Perder es cuestión de método* 27).

Al final, el vertiginoso éxito en su carrera y el estrés que manejaba lo llevaron "primero al alcohol y, de ahí (eso Silanpa nunca lo supo a ciencia cierta), a las drogas... Decían que se drogaba para soportar el trabajo, para estar lúcido y despierto todo el día y toda la noche" (*Perder es cuestión de método* 28). Lo anterior deriva en una crisis paranoica y alucinatoria, por lo que Fernando es recluido en una casa de reposo, alejado de la redacción y de cualquier noticia sobre el país.

Desde su ingreso al sanatorio pierde contacto con la realidad social y política, sin embargo convence a los médicos de que le permitan leer de nuevo los periódicos. Cuando Silanpa llega un día a visitarlo, Guzmán le cuenta:

> [L]a cosa es así. Les propuse que me dejaran leer un periódico por día, pero no como noticia, sino como historia, ¿me entiende? [...] Ellos me van dando cada día un periódico viejo, del año en que entré al sanatorio... Y así yo me entero de las cosas con varios años de retraso y en pequeñas dosis, pero me entero [...] Voy en la toma del Palacio de Justicia, ¿qué vaina tan jodida, no? Este país se enfermó. Betancur va a tener que hacer un plebiscito, o dimitir [*Silanpa le contesta*] –Ni se imagina lo que va a venir después... (*Perder es cuestión de método* 30)

¿Después? Más de lo mismo y peor. Ni plebiscito, ni referendo, ni dimisión. Una contra-toma seguida una semana después por la borradura del mapa de la ciudad de Armero, debido a la erupción del volcán del nevado del Ruiz. A esto le sucede la aparición de Pablo Escobar y las bombas en las ciudades. Relacionado con lo anterior, surgen los paramilitares y con ellos, las masacres de Mapiripán, Bojayá, La Rochela, Puerto Bello, entre muchas. También el exterminio de la Unión Patriótica, los múltiples asesinatos políticos y una extensa lista de muertes, eliminaciones y matanzas. Todos estos sucesos han quedado como "[e]scándalos que no pasaron en su momento de portadas y titulares de prensa y que se ahogaron en la vorágine noticiosa que produce Colombia" ("El fantasma Paramilitar"). Y esto es justamente lo que cuestiona el personaje de Guzmán en la novela: cómo la noticia pasa a ser historia y, en este proceso, en esta cuantiosa acumulación, sumada al paso del tiempo, cómo empiezan a ganar terreno el desapego y la inmunidad afectiva.

La diferencia entre la historia y la noticia la plantea el propio Guzmán en términos de lo que él puede asimilar. Mientras la noticia puede poner en peligro su salud mental, la historia carece de un revestimiento emocional. Las pregunta que surge es, ¿en qué momento una noticia pasa a ser historia? Y esto se traduce como ¿en qué momento deja de haber un impacto (afectivo, social y político) de los acontecimientos?, ¿mueren los acontecimientos cuando pasan a ser historia?

Casi al final, la propia novela responde estos interrogantes. Silanpa vuelve a visitar a Guzmán y le pregunta: "¿Cómo va la lectura de los periódicos? –Dejé de leerlos [...] [*responde Guzmán*]. Me fui aburriendo de saber cosas que ya no

apasionan a nadie" (*Perder es cuestión de método* 283-284). Con la numerosa lista de sucesos que le sobrevienen cronológicamente a la toma del Palacio podemos inferir que la acumulación y la velocidad de lo noticioso hacen que todo acontecimiento quede archivado en lo que la novela define como la historia, esto es, la noticia caducada que, como dice Guzmán, ya no apasiona a nadie. Esto ha debido entenderlo Silanpa a raíz de la conversación que sostuvo con Guzmán. Es el presagio que busca advertirle al detective que los resultados de su investigación no tendrán ninguna trascendencia, ni ningún impacto. Sin embargo, este detalle pasa desapercibido: Silanpa regresa a Bogotá después de la visita "pensando en las tardes de estudio en su casa con Guzmán, el negro Ferreira y Juan Carlos Elorza". (*Perder es cuestión de método* 31)

El encuentro del detective con uno los desaparecidos es más bien algo azaroso. Debido a que el capitán de la policía le asigna el caso del empalado, Silanpa debe revisar los expedientes de quienes en ese momento se encuentran desaparecidos:

> Silanpa salió a la carrera 13 y abrió la carpeta que le había dado Moya. Cada expediente tenía una foto, un historial y declaraciones de familiares sobre las circunstancias, estado mental y posibles motivos de desaparición. Se entró a almorzar al Burger, pidió una superqueso y fue a sentarse junto a la ventana con los 38 expedientes, pero de pronto sintió una profunda pereza. ¿Por dónde comenzar? Trató de concentrarse pero el ruido de la calle le llevó los ojos hacia afuera. Leyó varias veces un aviso que colgaba de lo alto del semáforo: "Bogotá es de todos. Cuídela". El reloj de Granahorrar daba las dos de la tarde y del otro lado de la avenida, sobre un muro desconchado lleno de viejas pancartas electorales, alguien había escrito: "No seré un Don Johnson... ¡Pero tampoco soy un Don Nadie!". (*Perder es cuestión de método* 22)

De este fragmento se desprenden varios para-relatos. Por un lado, Silanpa, ante sí, tiene los expedientes de treinta y ocho casos de desaparecidos —aquellos que están, por ahora, desprovistos de un cuerpo, de una materialidad—. La presencia de estos cuerpos perdidos son los fantasmas, los despojados de una historia que se encuentran en el umbral entre la vida y la muerte. Si asumimos el rol de Bordewich, el personaje del cuento de Santiago Gamboa, tendríamos que prestar atención, no sólo al epicentro de la narración, sino también a las historias oblicuas. Narraciones que cruzan la trama principal, exponiendo el punto de contacto y que rescatan otros relatos, paralelos, que pueden pasar inadvertidos.

Quizás la pregunta que se hace Silanpa ¿por dónde comenzar? podría sustituirse más bien por ¿qué hacer? En este caso particular sólo hay un cuerpo —el del empalado—, una materialidad sin nombre que contrasta con treinta y ocho historias inconclusas y perdidas. Cuando el investigador asume esta búsqueda, hay una fuerza contraria que lo lanza hacia afuera. De ahí que deba retirar la mirada de los papeles y enfocar hacia otro lugar. Esto se debe, precisamente, a que los cuerpos no están más en los papeles. La correspondencia entre la identidad y el cuerpo está ahora suspendida y por esto el investigador tiene que salir en su búsqueda. Por ello no funciona una investigación dentro de una oficina —o en una habitación dentro de una gran mansión— ni por medio de un proceso lógico-deductivo como es el caso en la tradición del policial inglés. La verdad —entendida como la relación que se establece entre los cuerpos y sus historias, el trayecto que necesita tanto del cuerpo como de la historia para devenir— no está en la superficie, por ello hay que buscarla y desenterrarla. La verdad, en este sentido, debe ser entendida como *aletheia*, des-cubrimiento.

El fragmento citado culmina con la descripción de un juego de palimpsestos[31] que el propio investigador ve sobre un muro viejo. Encima de los estenciles de propaganda política electoral, que evocan otros tiempos, donde los nombres se correspondían con los cuerpos, hay un grafiti que reza "no seré un *Don Johnson*... ¡pero tampoco soy un Don nadie!". Más allá de la referencia a *Hollywood* a través del protagonista de la famosa serie de televisión de la década de los ochenta, *Miami Vice*, y el subsiguiente juego de palabras, con lo que nos enfrentamos en este texto es con una demanda. "No soy un Don Nadie" significa principalmente yo soy alguien, que podría traducirse como: yo soy una persona con un cuerpo y con una historia.

En este caso, ¿quiénes son estos Don Nadie? Son aquellos que reclaman o demandan su identidad, la reunión de un cuerpo con su historia. Es decir, aquellos que por estar en una posición liminal no pueden enunciar su presencia, ni tampoco su ausencia —algunos de ellos deben recurrir a la oblicua demanda a través del grafiti: escritura anónima de la que solamente queda una huella identitaria—. Estos Don Nadie son los desaparecidos, a uno de los cuales Silanpa logrará devolverle su identidad. Son los sin nombre, sin historia, y sin posibilidad de enunciar: los cuerpos residuales de la historia.

---

[31] Aquí utilizo la palabra palimpsestos teniendo en cuenta que son inscripciones que contienen las huellas de otras escrituras anteriores. Los palimpsestos son los documentos por excelencia donde funcionaría la presencia de la ausencia en la escritura, donde la borradura radical funciona como un imposible en la medida en que siempre quedarán vestigios de algo anterior.

El filósofo italiano Giorgio Agamben lee en Auschwitz la excepción que se convierte en regla. Ese lugar y lo allí sucedido,[32] como en un juego de cajitas chinas, al interior de la gran excepción (los campos de concentración) encuentra otra excepción: los "musulmanes", los hundidos. De acuerdo con Primo Levi, en ellos existe la única instancia del total testimonio, que es, por tanto, imposible. Ellos, los hundidos, serían entonces los cuerpos residuales por antonomasia.

> El denominado *Muselmann*, como se llamaba en el lenguaje del *Lager* al prisionero que había abandonado cualquier esperanza y que había sido abandonado por sus compañeros, no poseía ya un estado de conocimiento que le permitiera comparar entre bien y mal, nobleza y bajeza, espiritualidad y no espiritualidad. Era un cadáver ambulante, un haz de funciones físicas ya en agonía (Améry citado por Agamben 42). [E]ran los hombres momia, los muertos vivos [...] El musulmán no le daba pena a ninguno, ni podía contar con la simpatía de nadie (Carpi citado por Agamben 42-43). El musulmán es no sólo o no tanto un límite entre la vida y la muerte; señala, más bien, el umbral entre el hombre y el no-hombre. (*Lo que queda de Auschwitz* 56)

Es así como se llega al extremo, a un punto máximo, o mínimo, donde más allá sólo está la muerte, la nada o, como dice Agamben, las cámaras de gas (89). Es, en sus palabras, "el punto de no retorno" (58). El hundido se halla tan en el límite que Agamben habla —por medio de los testimonios de los sobrevivientes— no solamente del "umbral entre el hombre y el no-hombre", sino también de que su muerte no es muerte, sino "fabricación de cadáveres" (74): "[L]a función decisiva de los *campos* en el sistema de la biopolítica nazi [,] [n]o sólo [*es*] el lugar de la muerte y del

---

[32] ¿Cómo podría definirse Auschwitz? Auschwitz no es únicamente un lugar geográfico; ni tampoco el nombre del campo de concentración más grande de la Alemania nazi. Ahí no puede terminar la definición porque adicionalmente significa todo lo que acaeció en ese campo particular, y en todos los demás, porque Auschwitz funciona metonímicamente. Andreas Huyssen plantea que lo mismo sucede con el Holocausto, término que, por cierto, Agamben rechaza. Dice Huyssen, "[*el*] Holocausto se transformó en una cifra del siglo XX y del fracaso del proyecto de la Ilustración [...] Es precisamente el surgimiento del Holocausto con un *tropos* universal lo que permite que la memoria del Holocausto se aboque a situaciones específicamente locales, lejanas en términos históricos y diferentes en términos políticos respecto del acontecimiento original. En el movimiento transnacional de los discursos de la memoria, el Holocausto pierde su calidad de índice del acontecimiento histórico específico y comienza a funcionar como una metáfora de otras historias traumáticas y de su memoria". (*En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización* 17-18)

exterminio, sino también y sobre todo, el lugar de la producción del musulmán, de la última sustancia biopolítica aislable en el *continuum* biológico. Más allá no hay más que las cámaras de gas". (89)

Si el campo tiene como función la producción de los hundidos, y ellos son por antonomasia los cuerpos residuales, es por ello que el campo es el lugar, aunque no es el único, donde acontece su producción.

Traer a colación a Auschwitz para hablar y leer la producción cultural no deja de causar varios dilemas éticos. Sin embargo, es imperativo y urgente seguir hablando sobre Auschwitz, no sólo por la experiencia del propio campo, sino también porque estos sucesos opacos[33] continúan ocurriendo: "Auschwitz no ha dejado de suceder". (Agamben *Lo que queda de Auschwitz* 105)

Ahora bien, llegar a este punto de no retorno, donde se flanquean los límites del hombre, implica haber padecido un espantoso proceso: a este proceso Agamben lo llama la "musulmanización" (*Lo que queda de Auschwitz* 172). Este pasaje hacia la total degradación, hacia ese umbral extremo que es el "musulmán", recuerda el proceso de abyección del que habla Julia Kristeva –a quien, curiosamente, Agamben nunca menciona–.

La abyección, para Kristeva, es fundamentalmente "[...] aquello que perturba una identidad. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas" (11) y añade, "[A]quel en virtud del cual existe lo abyecto es un arrojado, que se ubica, se separa, se sitúa, y por lo tanto *erra* en vez de reconocerse, de desear, de pertenecer o rechazar". (16)

De manifiesto queda entonces el punto de contacto entre el *musulmán* y la abyección en tanto que ambos son cuerpos errantes incapaces de desear, enunciar y reconocerse. En ellos no funcionan más las fronteras arcaicas que delimitan lo que está adentro y afuera, el yo y el no-yo, el yo y el otro, sujeto y objeto.

El proceso de abyección aparece cuando lo humano deja de ser humano, cuando las fronteras entre sustantivos se desmoronan y el lenguaje deja de tener sentido, en tanto que este funciona por oposición. Por estas razones el cadáver es el símbolo por excelencia de la abyección:

> [e]l cadáver (*cadere*, caer), lo que irremediablemente ha caído, cloaca y muerte, trastorna más violentamente aún la identidad de aquel que se le confronta [...]

---

[33] Según Agamben, los sucesos opacos son los que no se pueden realmente comprender aunque se puedan ordenar y describir temporalmente (*Lo que queda de Auschwitz* 8).

> Tanto el deshecho como el cadáver me *indican* aquello que yo descarto permanentemente para vivir [...] Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente. Esos deshechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, *cadere*-cadáver. Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los deshechos, es un límite que lo ha invadido todo. [...] El límite se convirtió en un objeto [...] Es la muerte infestando la vida. (Kristeva 10-11)

En medio de la búsqueda por esclarecer los motivos y los autores materiales e intelectuales del crimen del empalado, Silanpa y Estupiñán deben abrir, no las fosas hasta ahora invisibles en el territorio colombiano, sino la tumba del Sr. Pereira Antúnez, para encontrase con que el cuerpo allí enterrado no corresponde con la identidad del supuesto muerto, sino con uno de los muchos desaparecidos: Ósler Estupiñán, el hermano de Emir. Para lograr exhumar los restos, los dos personajes se valen de la ayuda del sepulturero del Cementerio Central:

> [*en*] la cantina de los enterradores, [l]os muros estaban cubiertos de inscripciones y esquelas funerarias, de dibujos que representaban las puertas del cielo y del infierno [...] Detrás del mostrador un aviso le daba nombre al establecimiento: Bar cafetería "El Más Acá" [...] [U]n hombre desfigurado por la lepra, con un botón de carne en el lugar de la nariz, les tendía la mano [*a Silanpa y a Estupiñán*]. Llevaba un poncho de caucho que le llegaba hasta los tobillos y sobre la cabeza una gorra de dormir negra de mugre. —No se asuste, señor —le dijo la figura a Estupiñán—, puede darme la mano porque la lepra no se contagia. [...] [P]ara que sepa, a mí también me da asco mirarme pero qué le vamos a hacer. Silanpa sintió los muñones apretando en su mano y tragó saliva. Estupiñán estaba pálido como una hoja de arroz. (*Perder es cuestión de método* 215-216)

En relación entonces con las paredes desconchadas donde Silanpa ve el grafiti, en este fragmento, aparecen, unas sobre otras, las esquelas funerarias que aluden a la huella del pasado en el presente. Sólo que ahora, dentro de los materialmente presentes, también están representados los cuerpos residuales a través del sepulturero. Derrida nos recuerda que en tierra de muertos, en la búsqueda de los espectros, también están los vivos. Igualmente, Gamboa localiza entonces un cuerpo *otro* que se mueve en el deslinde entre el aquí y el más allá, un *muerto en*

vida representado por el enterrador: "[s]i es cierto que lo abyecto solicita y pulveriza simultáneamente al sujeto, se comprenderá que su máxima manifestación se produce cuando, cansado de sus vanas tentativas de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra lo imposible en sí mismo: cuando encuentra que lo imposible es su *ser* mismo, al descubrir que él no *es* otro que siendo abyecto". (Kristeva 12)

Es entonces en este sentido que el enterrador también puede definirse como un cuerpo abyecto. Él mismo reconoce, además de impotencia, un sentimiento de repulsión frente a su figura. Incluso, para que el narrador logre describir a este personaje debe recurrir a nombrar partes del cuerpo que no existen más: no tiene nariz, sino un botón. Solamente es posible describir a partir de la presencia de lo ausente. Las palabras son señalamientos que se agotan, en cuanto a su funcionalidad, en el momento en que aparece un cuerpo que no ocupa un lugar absoluto, sino que más bien se posiciona de forma relativa. De ahí que la *deixis en fantasma* describa la función de nombrar o señalar aquellos que no están presentes ni ausentes, ni aquí ni allá, ni vivos ni muertos. De esta forma, en la novela se presenta un cuerpo que es capaz de disolver las categorías totalizantes y absolutas.

El cuerpo del sepulturero, ahora deteriorado por la lepra, también revela las huellas de un tiempo anterior. De ahí emerge la fragmentación y disociación en la descripción. El narrador califica a este personaje como una figura, porque no es más un sujeto, ni un individuo, sino más bien, un cuerpo residual.

De acuerdo con los testimonios de los sobrevivientes de los campos de concentración, las SS (*Schutzstaffeln*) llamaban a los cadáveres *Figuren*. No los llamaban ni muertos, ni cuerpos, ni cadáveres, sino figuras. Hay una similitud entonces entre la incapacidad de nombrar al sepulturero como un hombre, y a los muertos como cadáveres. En ambos casos son sólo figuras. No son sujetos y por esto su muerte no puede ser llamada muerte. (Agamben, *Lo que queda de Auschwitz* 72)

De esta manera, el sepulturero también ha empezado ese camino sin retorno, ha iniciado un proceso de degradación y de marginalización. Incluso ese proceso también es interior. Él mismo afirma que siente repulsión cuando se mira en el espejo a causa de los avatares de la enfermedad que padece. Abyección radical por cuanto es exterior (los otros) e interior (él mismo). Bengala es un muerto rodeado de muertos (el mejor lugar, además, para pasar inadvertido).

2.3.1. Palimpsestos urbanos

Andreas Huyssen encuentra en Berlín el paradigma de la ciudad palimpséstica. Al respecto señala que

> [t]he consensus was that Berlin was primarily a memory space, haunted by the ghosts of its pasts: Berlin as the center of a discontinuous, ruptured history, site of the collapse of four successive German states, command center of the Holocaust, capital of German communism in the Cold War, and a flash point of the East-West confrontation of the nuclear age.[34] (*Present Pasts* 77)

Además, Berlín, como bien anota Huyssen más adelante, tiene en sí misma una monumental cicatriz, representada por el muro que dividió a la ciudad desde 1961 hasta 1989. Los espacios vacíos de la ciudad son los que más le interesan a Huyssen. Entre ellos, el trayecto que constituía el muro. Después de la unificación, cuenta Huyssen que se debatía la posibilidad de tirar todo abajo y reconstruir la ciudad de nuevo. Un nuevo comienzo, un renacer. Estos proyectos fueron descartados por su insuficiente viabilidad. Ahora en la ciudad coexisten modernas estructuras arquitectónicas, edificios antiguos que recuerdan el viejo régimen y espacios vacíos que evocan la truculenta historia de la ciudad. Dice Huyssen, "Berlin as a palimpsest implies voids, illegibilities, and erasures, but it also offers a richness of traces and memories, restorations and new constructions that will mark the city as lived space".[35] (Present Pasts 84)

En relación con el tema de la ciudad, *Perder es cuestión de método* hace un recorrido urbano que lleva a Silanpa por diferentes espacios y tiempos de Bogotá, una ciudad también marcada por otros muros y asolada por otras violencias. La novela se instala en la ciudad y revela el espacio urbano como lugar por excelencia donde acontece lo contemporáneo, en yuxtaposición con un mundo pasado. Dentro de este espacio-temporalidad, el relato privilegiará el mundo de la corrupción, reflejando así los acontecimientos histórico-políticos nacionales. Ese mundo corrupto está en todas partes. No es particular de una clase social, ni un sector delimitado. Por eso, los recorridos del Silanpa pasan por los cementerios, los bares, los prostíbulos, pero también por los sectores de las clases más favorecidas.

---

[34] "[e]l consenso fue que Berlín era sobre todo un espacio de memoria, atormentado por los fantasmas de sus pasados: Berlín como el centro de una historia discontinua, rota, lugar de la caída de cuatro estados alemanes sucesivos, centro de mando del Holocausto, capital del comunismo alemán durante la Guerra Fría, y un punto de la confrontación Este-Oeste de la era nuclear". (Traducción de la autora)

[35] "Berlín como un palimpsesto implica vacíos, ilegibilidades y borraduras, pero también ofrece una riqueza de vestigios y memorias, restauraciones y nuevas construcciones que marcarán la ciudad como espacio vivido". (Traducción de la autora)

Según Hubert Pöppel, el desarrollo de la novela policial ha ido abriendo los espacios por donde transita y se mueve el detective:

> [y]a no se trata solamente del viaje del detective al lugar donde se encontró el cadáver o donde iba a ser encontrado y de pronto de otro viaje para verificar un dato. El nuevo detective empieza a hacer parte de la movilidad moderna: se mueve en su ciudad, se mueve en el grupo o sector social al que pertenece, pero el crimen o el enigma lo obliga a salir para recorrer otras partes de la ciudad, del país o lugares ajenos, lo obliga a salir de su entorno social para moverse sobre un terreno que no conoce pero que, sin embargo, hace parte de una cultura a la cual tiene que enfrentarse. (16)

Recordemos que en el momento en que Silanpa está revisando los expedientes de los desaparecidos, él ve en la avenida un letrero que dice "Bogotá es de todos, cuídela". Esta inscripción es un imperativo de la ciudad, cifrado en clave irónica y debe leerse de forma contraria: "Bogotá no es de nadie" que, por cierto, es lo que cotidianamente dicen los bogotanos sobre la ciudad. Esta se ha trasformado en un espacio que expulsa y que no logra una contención social. Igualmente, es un espacio donde coexisten múltiples temporalidades como se puede ver en el siguiente pasaje: "El Hotel Esmeralda era una vieja construcción de siete pisos que había vivido mejores días pero que aún conservaba en la fachada y en los toldos de entrada una lejana nobleza, algo de ese misterio que todavía poseen algunos edificios del centro de Bogotá y que son *el lejano testimonio de una época muerta*".[36] (*Perder es cuestión de método* 167)

Bogotá y Berlín comparten entonces esa característica palimpséstica que describe Huyssen. La novela da cuenta de los vestigios que aparecen en el espacio urbano, son los residuos los que marcan la temporalidad: un mundo anterior, testimonio de un pasado muerto. Lo que no aparece en la narración es la información que nos ayude a determinar cómo y cuál era esa época que no existe más y de la que sólo nos quedan los residuos. Como nos recuerda Agamben, los únicos que pueden dar testimonio de la verdad, y al mismo tiempo, su condición se los impide, son los que ya no están. En este caso, en esta Bogotá que no es de nadie, porque también está en muchos sentidos muerta, no hay testimonio real posible que no sea las huellas lejanas cifradas en la arquitectura de la ciudad.

---

[36] El énfasis de la autora.

2.3.2. Para-verdades de la corrupción

La corrupción en esta novela aparece como un fenómeno generalizado. Ha dejado de ser una aberración para ser parte constituyente del poder y ya no tiene una función suplementaria, sino hegemónica. De la misma forma que sobre la oligarquía colombiana, y en consecuencia sobre el Estado, existe algo mucho mayor, sobre Esquilache, el concejal, también hay algo muy superior a él y a su cargo político: Gran Capital, la empresa que financió su campaña y ahora espera que las escrituras de los predios se normalicen para poder hacer su inversión.

El capitán Moya es el encargado de llevar a cabo la investigación del empalado. Le ofrece la noticia exclusiva a Silanpa a cambio de que le escriba un discurso para una asociación de personas con problemas de sobrepeso. Evidentemente, Silanpa termina llevando a cabo la investigación por su cuenta y Moya es quien finalmente, y por conveniencia propia, deja libres a los culpables. La propagación de la corrupción, que se ha vuelto regla, y cuyo estatus excepcional es casi mitológico, hace que el capitán Moya, representante del Estado y de la ley, sea sólo un eslabón más en el circuito de compra-venta. Moya, al final, termina trabajando para Vargas Vicuña, el especulador de terrenos:

> [y]o soy un hombre de mi tiempo [...] y de ahí mi decisión [...] de pasar de la esfera pública a lo privado, en concreto dejando el cuerpo de policía y empezando a trabajar, como se dice en buen criollo, "por mi cuenta". Se imaginarán que nadie, en épocas de austeridad como las actuales, es tan pendejo de dejar la cabaña al lado del río que supone el sueldo fijo del Estado por una aventura loca. Obvio que no. Pero el sotoscripto, y lo digo sin pizca de vanidad, tuvo como es lógico y humano la posibilidad de elegir entre varias oferticas de trabajo, quedándose con la que nos pareció más jugosa en cuanto a la continuación de una buena causa, y al mismo tiempo de más responsabilidad de cara a la patria, que al fin y al cabo es lo que importa. Por eso en estos días, tras puntual cobro de cesantías y otros acumulados a una vida ejemplar, el sotoscripto se inicia en algo nuevo, a la cabeza de la seguridad de uno de los empresarios de más pujanza y valor de nuestra respetada nación: el constructor Ángel Vargas Vicuña, a quien ustedes conocerán por los méritos que nos ha dado no sólo en el ámbito nacional sino también extranjero. (*Perder es cuestión de método* 333-334)

En *Perder es cuestión de método* se ha desenterrado a un muerto y se han sepultado dos (a Ósler y a Pereira Antúnez),[37] se ha reunido un cuerpo desaparecido con su historia (Ósler Estupiñán), se ha logrado su identificación y se ha desentrañado y resuelto el enigma del empalado. Nos podemos entonces preguntar: y todo esto, ¿para qué? A la ligera, y sin sopesarlo mucho, algunos responderán que todo lo anterior ha sido para nada. Sin embargo, y si bien es cierto que los culpables no obtienen un castigo, que el orden social nunca se reestablece (tal vez dicho orden sólo fue siempre una quimera), al final de la novela, dos cuerpos han logrado reunirse con su pasado, han logrado ser identificados y finalmente sepultados. Esos cuerpos, ahora bajo tierra, no se perderán. Como afirma Derrida, "[e]s necesario saber. *Es preciso saberlo*. Ahora bien, saber es saber *quién y dónde*, de quién es propiamente el cuerpo y cuál es su lugar —ya que debe permanecer en su lugar—. En lugar seguro [...] *Es preciso saber* quién está enterrado y dónde —y es preciso (saber..., asegurarse) que, en lo que queda de él, *él queda ahí*". (23)

Justamente lo expuesto más arriba es lo que sucede en la novela con el cuerpo de Ósler, el hermano de Estupiñán. Después de que Emir lo reconoce ya sin vida, vuelven a enterrarlo y Silanpa le dice:

> – Ahora estamos enterrando a su hermano. Esas paladas de tierra y ese cajón que se hunde son de él [...]
> Estupiñán se agachó a recoger un puñado de tierra y lo tiró sobre el féretro. Luego rayó sobre el mármol unas palabras: "Aquí yace Ósler Estupiñán". Recogió flores en las tumbas vecinas, las puso debajo y volvió a rayar: "De su hermano". (*Perder es cuestión de método* 219)

Regis Debray sugiere que la tranquilidad de los vivos depende del reposo de los muertos (28). En este sentido, es después de ese "aquí yace x cuerpo", después de saber quién y dónde (dice Derrida) —y a lo que yo agregaría, cómo: ¿cómo se produjo la muerte?, ¿en qué circunstancias?— en que puede percibirse una voluntad de restitución del orden.

Las tumbas fueron creadas para preservar la memoria de quienes han muerto y para darles, en cierta medida, persistencia y continuidad. Detenerse frente a una tumba para nombrar e identificar un cuerpo —como lo hacen Estupiñán, Silanpa y el sepulturero— es de alguna forma interrumpir el paso del tiempo.

---

[37] Porque suponemos que a Pereira Antúnez lo entierran después de haberlo identificado.

Pensar, sentir (darse tiempo para sentir un profundo dolor), gritar a los cuatro vientos que pare el mundo, que no marche todo tan rápido.

La velocidad de la violencia en esta novela es definitivamente otra respecto a algunas novelas colombianas recientes.[38] En el momento en que se nombra a una víctima, que en este caso es Ósler Estupiñán, hay algo que se detiene, como el reloj en *Rosario Tijeras* que no deja nunca de marcar las 4:30, como con la imagen captada por periodistas de *El Tiempo*: lo que se detiene es ese tiempo voraz de la violencia, ese tiempo cuya repetición es capaz de producir exceso. En efecto, velocidad, repetición y aceleración devoran y abruman por acercarse tanto a lo efímero, volviendo la realidad tan escurridiza y fugaz, presente dominante que avasalla el pasado y opaca el futuro.

Esta suspensión —o acaso desaceleración— también queda expuesta cuando el sepulturero enuncia su identidad al ver que la fugacidad lo hará pasar a las sombras del olvido. Después de enterrar a Ósler, Silanpa y Estupiñán

> [s]alieron por el boquete del muro y caminaron oscuro, en la noche solitaria. Estupiñán recuperaba el aliento. A medio camino escucharon la voz del leproso.
> – Perdonen que les diga una cosa, un momentico por favor... —dijo alcanzándolos con un trote lento—. Yo podré ser lo que soy, pero tengo un nombre. Si ustedes no me lo preguntan yo se los digo: me llamo Jaime Bengala. Acuérdense bien, Jaime Bengala.
> – Discúlpenos, señor Bengala —dijo Silanpa—. Es que con tanta emoción a uno se le olvidan las cosas importantes.
> – Siempre me pasa lo mismo, pero con ustedes no quería dejarlo pasar. No se disculpen [...] Recuerden que estuvieron con Jaime Bengala. La señora de la tienda nunca me presenta, ni siquiera me deja entrar al salón para que no le asuste a los clientes. Acuérdense, Jaime Bengala.
> – Así va a ser. (*Perder es cuestión de método* 219)

Sin embargo, ese *así va a ser* queda por completo en suspenso. No vuelve a haber mención alguna sobre un tal Jaime Bengala en la novela y quizás ya estaba esto anunciado en el propio nombre del personaje: bengalas luminosas que lanzan

[38] Pienso aquí particularmente en *La virgen de los sicarios* con su avasallante producción de muerte. La velocidad intrínseca de esta novela fluctúa y evidentemente logra percibirse una desaceleración con las muertes de Wilmar y Alexis. Precisamente porque estas muertes tienen un nombre, hay un tiempo y un espacio para un posible duelo, así no se lleve a cabo.

los barcos para señalar su ubicación, pero que luego su luminosidad desaparece sin dejar rastro. Este silencio es la marca profunda de la desmemoria. Se genera el espacio y también el tiempo para que emerja una posibilidad de recordar, y con todo, el silencio anuncia el fracaso.

Jaime Bengala es un personaje que se mueve entre el límite de lo vivo y lo muerto, y aún así, es capaz de enunciar su identidad. Sin embargo, y aunque Silanpa y Estupiñán logran repetir el nombre Jaime Bengala, tal enunciación no parece haber dejado una marca lo suficientemente profunda y el silencio de la novela es la prueba más absoluta. Si este personaje es liminal, no está ni aquí, ni allá y, además, no forma parte de la sociedad que funciona puertas afuera del cementerio, ¿no podría ser entonces un cuerpo capaz de asumir la función del testigo que, en este caso, debe entenderse como cuerpo residual?[39] "[S]i el que testimonia verdaderamente de lo humano es aquel cuya humanidad ha sido destruida, eso significa que la identidad del hombre y no-hombre no es nunca perfecta, que no es posible destruir íntegramente lo humano, que siempre *resta* algo. El testigo es ese *resto*".[40] (Agamben, *Lo que queda de Auschwitz* 141)

De acuerdo con lo anterior, si lo que Agamben llama *el testigo* es, en general, lo que resta o lo que queda de lo humano cuando ello ha sido el blanco de la deshumanización, entonces el cuerpo residual es justamente ese deslinde entre lo humano y lo no-humano. Por esta razón, la destrucción absoluta de lo humano es imposible, en la medida en que siempre habrá un remanente: el cuerpo residual.

Si, como dice Gamboa, perder es cuestión de método, quizás entonces ganar, conseguir la resolución, podría ser cuestión de improvisación. Si el triunfo significa que los culpables paguen por sus crímenes y que se haga justicia, en la medida de lo humanamente posible, Silanpa fracasa en el intento. No obstante, y en cierta medida —porque nada es absoluto— Silanpa logra la victoria si esta supone descubrir a los autores materiales e intelectuales del crimen del empalado y, además, el reconocimiento y posterior entierro del hermano de Estupiñán, entre otros. Sin embargo, en la novela este alcance de la victoria evidentemente se da a través de la improvisación, de lo casual, lo azaroso y lo contingente. Recordemos

---

[39] Con esta pregunta no estoy banalizando la figura del musulmán en los campos de concentración, ni tampoco busco afirmar que este personaje de ficción sea, en sí mismo, un musulmán. Intento evidenciar que ciertas características del hundido, en palabras de Agamben, se presentan tanto en la ficción como en la realidad. Hay en Jaime Bengala, el sepulturero, una degradación que puede ser articulada, leída y entendida a partir del proceso de "musulmanización".

[40] El énfasis de la autora.

que Silanpa no es un detective profesional, sino un periodista y un *private-eye*. Paralelo a este triunfo que se anota Silanpa, vienen también una serie de fracasos, algunos de los cuales vienen siendo anunciados desde hace ya tiempo (incluso por Guzmán) como el fracaso de la razón y de la justicia.[41]

2.4. Doris Salcedo: desafiando la deixis en fantasma

I believe that the major possibilities of art are not showing the spectacle of violence but instead, in hiding it... It is the latency of violence that interests me.[42]

Doris Salcedo

Figura 2.1. *Atrabiliarios* **(detalle)**

Doris Salcedo. 1993.
Fuente: Reproducida con autorización de Alexander and Bonin, Nueva York.

41 El fracaso de la razón y de la justicia establece un problema con el proyecto de la modernidad y de la Ilustración, claramente un tema muchísimo mayor de lo que aquí podemos referir. Por otra parte, dicho fracaso también se relaciona con todo el desarrollo del género policial desde sus inicios a mediados del siglo XIX hasta el hoy denominado neopolicial latinoamericano. Para más información, entre otros, referirse a: Bisama,Adolfo, "El neopolicial Latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de estado"; Giardinelli, Mempo, *El género negro*; Mandel, Ernest, *Un crimen delicioso: historia social del relato policial*; Padura Fuentes, Leonardo, "Miedo y violencia: la literatura policial en Hispanoamérica"; Porter, Dennis, *The pursuit of crime: art and ideology in detective fiction*; Resina, Joan Ramón, *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*; Martín-Cabrera, Luís, "El No-Lugar: Novela policial y justicia en las postdictaduras de España y del cono sur".

42 Villaveces-Izquierdo, Santiago, "Arts, Media-tion: Reflections on Violence and Representation": "Creo que las principales posibilidades del arte no están en mostrar el espectáculo de la violencia, sino en esconderlo... lo que me interesa es la latencia de la violencia". (Traducción de la autora)

En 1991 la exhibición *Atrabiliarios (Defiant)*[43] de Doris Salcedo[44] en el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston consistía en una instalación con una serie de nichos cavados en las paredes del museo (figura 2.1.), cada uno conteniendo uno o un par de zapatos viejos (casi todos de mujeres), protegidos con una película translúcida de material orgánico: membranas de vejiga de vaca cosidas burdamente a las paredes con hilo quirúrgico. (figura 2.2.)

Figura 2.2. *Atrabiliarios* **(detalle)**

Doris Salcedo 1992-2004.

Fuente: Reproducida con autorización de Alexander and Bonin, Nueva York.

[43] Según el diccionario Espasa-Calpe, Atrabiliario, en Colombia, significa de carácter destemplado y violento; sin embargo, para el público anglosajón el título de la exhibición se tradujo como Desafiante.

[44] Escultora colombiana nacida en 1958. Estudió Artes Plásticas en la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá y en 1984 obtuvo una maestría en escultura en New York University. Desde la década del 80, Salcedo trabaja con elementos, en apariencia, descartables, e incluso, objetos que podrían catalogarse como *ready-made*. Por ejemplo, los muebles en el proyecto *Unland* y las sillas de madera utilizadas en el proyecto para la 8ª Bienal Internacional en Istambul 2003, o el acto de memoria en conmemoración del holocausto del Palacio de Justicia en Bogotá en 2002. Salcedo construye obras monumentales y efímeras que desfamiliarizan el contexto de los objetos y evocan la absoluta ausencia de sujetos apelando a diversas historias de desaparición y muerte.

En el suelo había cajas vacías hechas del mismo material que recubre los nichos y apiladas sin ningún orden determinado. Los zapatos usados y sepultados en la pared blanca del museo —borrosos pero a la vez visibles a través del material translúcido— y también el espacio vacío que queda dentro de los nichos, sugieren la ausencia de alguien. Emergen, casi de inmediato, las preguntas ¿de quiénes son esos zapatos? y ¿dónde están esas personas?

Justamente esas son las preguntas que se hace Dan Cameron con respecto a la exposición de Salcedo señalando que "[w]ith *Atrabiliarios* [...] the moment comes when we recognize that the shoes hidden behind those opaque skin walls are not new, nor are they always in pairs, which give rise to the suspicion that something has happened to their owners".[45] ("Inconsolable" 11)

En el recorrido por las paredes del museo se podían ver, uno tras otro, nichos y nichos ocupados por objetos que reconocemos como habituales y cotidianos. Los zapatos, que quizás a muchos les recuerde la parte más impresionante del Museo del Holocausto en Washington D.C., son los que, al estar puestos y caminar, dejan las huellas, recorren los caminos y median entre las personas que los utilizan y el recorrido. En la exhibición de Salcedo, los zapatos no llenaban la totalidad del espacio cavado, también quedaban semivisibles los espacios vacíos. La cantidad de nichos en las paredes blancas inevitablemente recordaban el recorrido por un cementerio. No había posibilidad de interactuar con esos objetos más allá de las distancias, lejos y cerca, a través de la observación. Primero, por la obvia razón de que estaban expuestos como obras de arte en un museo, pero además, porque la membrana orgánica interfería con el contenido, quizás simulando las lápidas que cubren los nichos fúnebres. Hay, entonces, cierta permisividad que se relacionaba con el material translúcido. Sin embargo, y a diferencia de las lápidas, en esta exposición era posible mirar a través del turbio material, aunque no se pudiera acceder completamente a los contenidos de los nichos.

En *Atrabiliarios* se perciben ciertos rasgos violentos a partir de por lo menos dos elementos. El primero de ellos se refiere a las toscas costuras que fijan el material animal a la pared. El observador puede imaginar la gruesa aguja que penetra varias veces la membrana orgánica para ser fijada a la pared. Y el segundo, aún

[45] "[con] Atrabiliarios [...] llega un momento en el que reconocemos que los zapatos escondidos detrás de esas paredes opacas de piel no son nuevos, ni están siempre en pares, y esto hace que sospechemos que algo les ha sucedido a sus dueños". (Traducción de la autora)

más perturbador, se relaciona con la presencia de los zapatos viejos que ineludiblemente remite a la ausencia del sujeto que los ha utilizado.

La totalidad de la obra de Salcedo se compone de materiales burdos mezclados con otros delicados. En el caso de *Atrabiliarios*, los nudos con hilo negro y grueso contrastan con los zapatos de mujer y la película orgánica. *Unland* (1995-1998) es el título de otro de los proyectos de Salcedo donde algunas de las instalaciones se componen de muebles viejos de madera cuyos espacios vacíos han sido rellenados con cemento. Algunas de estas piezas también contienen fragmentos de objetos personales: encajes y pelo humano. El contraste de los materiales es similar al utilizado en *Atrabiliarios*, aunque en este proyecto se radicaliza aún más.

En mayo de 1999, parte del proyecto *Unland* estuvo exhibido en la galería de arte Tate Britain. La siguiente es la descripción de la exposición:

> The sculptures in the Unland series take the form of three extraordinary, exquisitely fragile tables, Unland: the orphan's tunic (1997), Unland: irreversible witness (1995-98) and Unland: audible in the mouth (1998). The orphan's tunic is divided into three areas, two of which are treated with raw silk and human hair. The hair is sewn into the table, passing through thousands of holes drilled into the wood. Irreversible witness has hair sewn both above and below the raw silk, forming a skin over the surface and producing a subtle luminescence. At one end the metal frame of a doll's crib, also covered in a delicate shroud of hair and silk, seems to sink into the tabletop. Audible in the mouth is densely covered with a thick web of hair and silk threads that bunch along the middle of the table evoking a spine.[46] ("Doris Salcedo: Unland")

Los contados pinchazos de aguja en la membrana de las series de *Atrabiliarios* aquí se multiplican por miles. Los agujeros que tal vez recuerden el cuero cabelludo

---

[46] "Las esculturas de la serie *Unland* toman la forma de tres mesas extraordinarias, exquisitamente frágiles, *Unland: Túnica de orfandad* (1997), *Unland*: *testigo irreversible* (1995-1998) y *Unland: audible en la boca* (1998). *Túnica de orfandad* se divide en tres zonas, dos de las cuales han sido tratadas con seda cruda y cabello humano. El cabello está cosido en la tabla, y pasa a través de miles de agujeros taladrados en la madera. *Testigo irreversible* tiene el cabello cosido tanto por encima como por debajo de la seda cruda, formando una piel sobre la superficie y produciendo de una luminiscencia sutil. En uno de los extremos la estructura metálica de una cuna de muñecas, también cubierta de un delicado velo de pelo y seda, parece hundirse sobre la tabla de la mesa. *Audible en la boca* está densamente cubierta con una densa red de hilos de pelo y seda que se unen en el centro de la mesa evocando una espina [dorsal]". (Traducción de la autora)

ya no son tan burdos y tampoco están hechos sobre un material delicado. Sin embargo, la violencia persiste. Los miles de agujeros que se han realizado sobre la madera siguen percibiéndose como violentos, solamente que ya no es por su grosor, sino por su excesiva repetición.

En *Unland*, aunque los retazos de tela y los segmentos de pelo están presentes, ellos mismos son los que, simultáneamente, evocan y materializan la ausencia de los cuerpos. Ante las instalaciones de Salcedo surgen entonces las mismas preguntas que se hace Luz María Sierra, periodista de *El Tiempo*, con respecto a la fotografía de los zapatos y los huesos encontrados en las fosas de los paramilitares:[47] ¿de quiénes son estos objetos? y ¿dónde están ahora sus dueños?

Es desde esta perspectiva que Elizabeth Adan afirma que: "Salcedo's sculptures and installations interrogate of the crime of disappearance, the large-scale and coordinated kidnapping, torture, and murder of both public figures and private citizens[...]"[48] (154). Precisamente, es el contraste del cemento como material pesado, burdo y ajeno, con los pedazos de encaje y pelo humano, relacionados con lo íntimo y lo familiar, el que hace posible que se suspenda el tiempo para articular esa paradójica presencia-ausencia, aquella presencia (residual) que automáticamente señala la ausencia. La mayoría de críticos de arte que han estudiado y seguido muy de cerca la carrera de Salcedo coinciden en que su obra está directamente relacionada con las víctimas de la violencia en Colombia.[49] Normalmente, Salcedo trabaja con los objetos que han pertenecido a individuos que ahora están desaparecidos, que han muerto, o que han sido víctimas del desplazamiento forzado. Es decir, la mayoría de las víctimas de la violencia en el país. Doris Salcedo señala que,

---

47 Indiscutiblemente la relación entre *Atrabiliarios* y la fotografía es muchísimo más clara puesto que en ambos aparecen los zapatos sin dueño; sin embargo, me parece que en el caso de *Unland*, la pregunta también tiene validez en tanto que también hay objetos personales que evocan a la persona a la que pertenecen o pertenecían.

48 "Las esculturas e instalaciones de Salcedo interrogan el delito de la desaparición forzada, el secuestro coordinado a gran escala y la tortura y el asesinato de los dos personajes públicos y ciudadanos particulares [...]". (Traducción de la autora)

49 Referirse, entre otros, a: Monica Eileen Mctighe. "Epic Forgetting: Mapping Memory Practices in Installation Art of the 1980's and 1990's"; Bennett, Jill. "Art, Affect, and the "Bad Death": Strategies for Communicating the Sense Memory of Loss Calow, Jane. "From Birmingham to Bogota: Tracing the Metaphor of the Submerged Space through the Architecture of 1960´s Birmingham and the Artistic Practice of Doris Salcedo; Cameron, Dan. "Absent Makes the Art: Doris Salcedo; Adan, Elizabeth. "Matter, Presence, Image: The Work of Ritual in Contemporary Feminist Art; Bruno, Giuliana. "Havana: Memoirs of Material Culture"; Cameron, Dan. "Inconsolable"; Merewether, Charles. "To Bear Witness".

> [a]ll of my work is based on individual cases that are of little interest to historians and to the Colombian system of justice. In order to make a piece I try to find the individuals who have endured violence and extreme experiences. I look for individuals as faces, as real presence, but in most cases unfortunately I encounter just the impossibility of finding the person, because the person is gone and all that is left is a trace and all that is felt is his silence. All that remains, remains beyond my possibilities, beyond my reach. There is nothing, or very little I can grasp of that life that is gone long ago. This is what my work is about: impotence, a sum of impotences, not being able to solve anything, or to fix a problem, not knowing, not seeing, not being able to grasp a presence. For me, art is a lack of power.[50] (Lecture at the Pulitzer Foundation for the Arts 2002)

En efecto, es desde esa imposibilidad de anclar y de capturar en su absoluta presencia a las víctimas (y sus pertenencias) que surge el trabajo de Salcedo: un trabajo que busca recuperar las huellas y las marcas, es decir, de lo que queda de esa violencia que ahora se ha vuelto norma. Es desde la impotencia que Salcedo recurre a muebles viejos, ropa, lencería, zapatos usados, hebras de pelo, etc., todos remanentes que reiteradamente recuerdan la ausencia. Como la propia artista ha señalado, no se trata de escenificar, ni representar la violencia, sino más bien, de desafiar esa representación en maneras más latentes.[51]

---

50 "[t]odo mi trabajo se basa en casos individuales que son de poco interés para los historiadores o para el sistema de justicia colombiano. Para hacer una pieza trato de encontrar a las personas que han sufrido la violencia y las experiencias extremas. Busco a personas como rostros, como presencia real, pero en la mayoría de los casos, lamentablemente, me encuentro solo con la imposibilidad de hallar a la persona, porque la persona se ha ido y todo lo que queda es un rastro y todo lo que se siente es su silencio. Todo lo que queda, está más allá de mis posibilidades, más allá de mi alcance. No hay nada, o muy poco lo que se puede captar de esa vida que se ha ido hace mucho tiempo. Esto es sobre lo que trata mi trabajo: la impotencia, la suma de impotencias, no ser capaz de resolver algo, o solucionar un problema, no saber, no ver, no ser capaz de captar una presencia. Para mí, el arte es falta de poder". (Traducción de la autora)

51 Esta afirmación por parte de Doris Salcedo dialoga perfectamente con lo que postula Gareth Williams con respecto a la lógica dominante de la representación en el caso de la subalternidad. Para Williams, "[there is an] unresolvable tension between history's dominant logics (and representations) and the subaltern specters that haunt, challenge, and undermine them from within simultaneously uphold[ing] the possibility of subalternist reflection and undermin[ing] it as a productive site for conclusive argumentation and/or resolution" (174). "[Hay una] tensión irresoluble entre las lógicas dominantes de la historia (y las representaciones) y los espectros subalternos que las rondan, desafían y socavan desde dentro donde, al mismo tiempo, defienden la posibilidad de reflexión subalternista y socavándola como un lugar productivo para la argumentación concluyente y/o la resolución"

Para Elizabeth Adan

> through its physical, tactile, and bodily explorations of disappearance, Salcedo's work engages in a representational practice that above all *acknowledges* disappearance in its complexity and in its challenges to representation; that is, Salcedo's sculptures and installations register and *make present* the effects of a violent criminal practice that leaves absence, loss, and invisibility in its wake.[52] (158)

En este mismo sentido, Dan Cameron plantea que una de las particularidades del trabajo de Salcedo se relaciona, como se había mencionado, con la percepción de la ausencia. Sin embargo, para este crítico de arte esa percepción de la ausencia se refiere, no tanto a los objetos que Salcedo pone en escena, sino, más bien, al lugar donde se exhiben sus obras. Como él señala, "[o]ne's first encounter with Salcedo's art invariably entails a tangible manifestation of the idea of absence, in the form of a large, open architectural space [*the museum*] that literally dwarfs smaller objects and fragments which appear to have been scattered throughout" ("Inconsolable" 10).[53]

Si bien es cierto que al final la sensación de ausencia es la que predomina, no se debe necesariamente a que el espacio enorme y casi vacío del museo haga que los objetos expuestos se perciban como pequeños. Más bien es la presencia misma de fragmentos de materiales delicados y personales que tienen como función materializar —y actualizar— la ausencia de las personas y de los eventos. El espacio, en este caso el museo, interroga esa presencia: ¿qué hacen dentro del

---

(Traducción de la autora). De acuerdo con lo anterior, y si consideramos que el trabajo de Salcedo está, no de alguna manera, sino de muchas, relacionado con la subalternidad, ese desafío a la representación puede relacionarse con la afirmación de Williams cuando se refiere a la posibilidad de socavar lo establecido.

52 "a través de sus exploraciones de desaparición físicas, táctiles y corporales, la obra de Salcedo se involucra en una práctica de representación que, sobre todo, *reconoce* la desaparición en su complejidad y en sus desafíos a la representación, es decir, las esculturas e instalaciones de Salcedo registran y *hacen presente* los efectos de una violenta práctica criminal que deja ausencia, pérdida e invisibilidad a su paso". (Traducción de la autora)

53 "[e]l primer encuentro que uno tiene con la obra de Salcedo conlleva siempre una manifestación tangible de la idea de la ausencia, en la forma de un gran espacio arquitectónico abierto [el museo] que literalmente empequeñece los objetos más pequeños y los fragmentos que parecen haber sido dispersados". (Traducción de la autora)

museo unos zapatos y unos muebles viejos? El museo, casi como sinécdoque de un cementerio, tiene como función, entre otras, la preservación de una cierta historia y también la memoria. De la misma forma, el cemento en la obra de Salcedo preserva esos fragmentos (en apariencia inútiles y descartados) exhibidos ahora dentro de un espacio arquitectónico construido con ese mismo material que fija, de alguna forma, tanto memoria, como historia.[54] El museo es, en cierta medida, un monumento que busca proteger las piezas que componen (y también narran) la historia.[55]

Más adelante Cameron anota que, a pesar de que hay una percepción casi intuitiva de un evento (trágico), en la obra ya no queda ningún rastro ("Inconsolable" 10). Los objetos que componen la obra de Salcedo son justamente (y apenas) rastros. Fragmentos, restos y residuos que en las instalaciones se materializan en los muebles viejos, pedazos de telas, segmentos de huesos, hebras de pelo y demás, es decir, objetos que en cualquier otro contexto de cotidianidad serían descartados, expulsados y desechados.

Sobre este aspecto, Charles Merewether afirma que "[u]sing such intimate and visceral materials as a person's shoe and the skin of an animal, the work draws its audience into the locality and affective dimension of the experience of loss.

---

54 Según Hue-Tam Ho Tai, en el libro *Realms of Memory* de Pierre Nora, hay una clara distinción entre memoria e historia que se relaciona con los lugares (*lieux*) y los ambientes (*milieux*) de memoria. "Nora avers that history is made necessary when people no longer live in memory but become conscious of the pastness of the past and need the aid of written documents to recall it. According to him, *lieux de memoire* come into being when *milieux de memoire* disappear. Such a distinction comes close to paralleling the distinction between orality and literacy" (915). "Nora asevera que la historia se hace necesaria cuando las personas ya no viven en la memoria, sino toman conciencia de la dimensión pasada del pasado y necesitan de la ayuda de documentos escritos para recordarla. Según él, *lieux de mémoire* surgen en el momento cuando los *milieux de memoire* desaparecen. Tal distinción se acerca a la paralela distinción entre oralidad y escritura". (Traducción de la autora)

55 De acuerdo con Andreas Huyssen, el museo surge en la modernidad como una respuesta a la demanda de preservación de todo lo que se veía destruido por esta "modernización". Era el espacio que gobernaba el orden simbólico: como producción o como salvación. La connotación que se le ha dado al museo ha estado sometida a un proceso de cambio. En la modernidad fue considerado como institución legitimadora de la cultura, un lugar de proyección de la élite, un mausoleo de la tradición y un lugar de encuentro de la multiculturalidad, etc. Sin embargo, el cambio en la acepción del museo emerge de la búsqueda de experiencias estéticas por parte del espectador, como lugar de consumo y como otro medio masivo de la postmodernidad. Para Huyssen, el mundo, en general, está siendo *musealizado*. Es decir, es un lugar donde se conjuga "[...] la tensión entre la necesidad de olvidar y el deseo de recordar". ("De la acumulación a la *mise en scène*: el museo como medio masivo" 8)

The experience becomes one of living in the presence of the absent body".[56] (18)
La historiadora del arte, Elizabeth Adan, coincide con Merewether y señala que,

> [t]o acknowledge these human absences, these missing and absent victims, Salcedo's work registers the presence of an absence, juxtaposing absence and presence in complex, if highly effective, ways. Many authors have commented on this combination or intersection of absence and presence in Salcedo's work and its evocation of the victims of disappearance; for example, Susan Harris writes that Salcedo's sculptures "invok[e] the presence and absence of the displaced persons of her country". Similarly, according to Dan Cameron, "Salcedo's work paradoxically makes absence the register of a human presence that has been removed from the scene". This conjunction of absence and presence is in fact one of the general effects of disappearance; as Salcedo herself has noted, for example, "[a] person who has disappeared has the amazing power of being constantly present".[57] (158-59)

Incluso los espacios vacíos, que en ocasiones han sido rellenados con cemento, como en el caso de los muebles de *Unland*, también tienen una función que debe relacionarse con un sentimiento de pérdida. Lo vacío, en la obra de Salcedo, se articula como el espacio que han dejado los cuerpos residuales. La ubicua ausencia de sujetos en toda la obra hace que el vacío deba leerse como ese lugar que ha quedado sin ser ocupado (por alguien), como lugar de lo fantasmático y de lo ausente-presente.

---

56 "[U]sando materiales íntimos y viscerales tales como el zapato de una persona y la piel de un animal, el trabajo mueve a su audiencia hacia la localidad y la dimensión afectiva de la experiencia de la pérdida. La experiencia se convierte en la de vivir en la presencia del cuerpo ausente". (Traducción de la autora)

57 "[p]ara reconocer estas ausencias humanas, estas víctimas desaparecidas y ausentes, el trabajo de Salcedo registra la presencia de una ausencia, la yuxtaposición de la ausencia y la presencia en complejas, y altamente eficaces, formas. Muchos autores han comentado esta combinación o intersección de la ausencia y la presencia en la obra de Salcedo y su evocación de las víctimas de desaparición, por ejemplo, Susan Harris anota que las esculturas de Salcedo 'invoc[an] la presencia y la ausencia de las personas desplazadas de su país'. Del mismo modo, de acuerdo con Dan Cameron, 'La obra de Salcedo hace paradójicamente que la ausencia sea el registro de una presencia humana que ha sido retirada de la escena'. Esta conjunción de ausencia y presencia es, de hecho, uno de los efectos generales de la desaparición, como la misma Salcedo ha señalado, por ejemplo, '[una] persona desaparecida tiene el asombroso poder de estar constantemente presente'". (Traducción de la autora)

Por lo demás, como bien lo indica Adan, la obra de Salcedo desestabiliza y cuestiona la temporalidad en la medida en que los objetos evocan la ausencia de los desaparecidos. Si ellos son el referente ausente, es decir, la *deixis en fantasma*, ¿cómo puede entonces articularse el presente, y con ello, la presencia?

En relación a tal cuestión, Adan indica que:

> the artist's work "offers a disorienting vision of the present", a present made disorienting and unstable by disappearance, and a present in which vision and the visual are themselves made disorienting and unstable by political violence and its effects. As such, Salcedo's work exhibits a "referential resistance" [...] More specifically, in Salcedo's case, the artist's sculptures and installations resist visual reference in their refusal, again, to present or represent disappearance, its violence, and/or its victims, with visual imagery.[58] (157)

El cemento que llena lo deshabitado y que al secarse impide casi cualquier modificación puede leerse en relación con el sistemático intento oficial de borrar y en ocasiones literalmente enterrar (ocultar) la memoria. Como palimpsestos, los fragmentos de materiales personales y delicados que emergen de aquel material pesado, burdo y estable son la evidencia de un momento anterior, de vidas pasadas que aunque quedan sepultadas bajo la espesa mezcla de concreto, (re) aparecen como espectros. Ese pasado, que quizás pueda ser un pasado personal o histórico nacional, sólo puede retornar al presente como ausencia, puesto que ha quedado desterrado a la esfera de los *espectros*.

No en vano, en la historia reciente del país el cemento ha sido utilizado como el elemento que llena y sepulta los espacios vacíos y opacos —de significación, de memoria y de justicia—. Hay dos ejemplos arquitectónicos centrales que revelan esta utilización del cemento: el Palacio de Justicia y el Parque Tercer Milenio, ambos localizados en el centro histórico de la ciudad de Bogotá. El primero de ellos se relaciona con la ya mencionada toma del Palacio llevada a cabo el 6 y 7 de noviembre de 1985 por el grupo insurgente M-19 y la posterior contra-toma,

---

58 "la obra de la artista 'ofrece una visión desconcertante del presente', un presente desorientado e inestable por la desaparición, y un presente en el que la visión y lo visual se han hecho a sí mismos desorientadores e inestables por la violencia política y sus efectos. Como tal, la obra de Salcedo exhibe una 'resistencia referencial' [...] Más concretamente, en el caso de Salcedo, las esculturas e instalaciones de la artista se resisten a una referencia visual en su negativa, una vez más, por presentar o representar la desaparición, y la violencia, de sus víctimas, con imágenes visuales". (Traducción de la autora)

protagonizada por el ejército nacional. El segundo caso es la estructura "edénica", con más cemento que árboles, que reemplazó al sector conocido como *El Cartucho*, donde habitaba gran parte de la comunidad de recicladores, pordioseros, prostitutas y *junkies* de la capital.

2.5. Sin justicia, ¿para qué un palacio?[59]

En 1985, después de 28 horas de la toma del Palacio, el ejército entró en tanques de guerra a la sede de la Corte Suprema de Justicia y en medio del enfrentamiento armado se produjo un intenso incendio[60] que consumió gran parte de la edificación. Más de cien personas murieron —entre ellos, magistrados, guerrilleros y trabajadores— y once aún siguen desaparecidas. Las ruinas que dejó el incendio se mantuvieron intactas por muchos años, hasta que en 1997, sobre ellas, se terminó de construir la nueva edificación.

De acuerdo con el artículo "¿Para qué Justicia sin Palacio?"[61] de Luis Javier Caicedo,

> [e]n 1986, la fachada del Palacio de Justicia fue cubierta con una bandera durante las visitas del Papa Juan Pablo II y el presidente francés Mitterand. En 1987, durante el entierro de Jaime Pardo Leal, los manifestantes forzaron la entrada al destruido Palacio y no faltó quien saqueara los restos calcinados. En 1988, en el I Festival Iberoamericano de Teatro, se permitió por primera vez el acceso del público al atrio del Palacio de Justicia, donde se representó la obra *Demonios*. El mismo año, una vez exorcizado ese espacio, las autoridades pudieron tomar una determinación respecto del edificio: desaparecerlo como una visión insoportable. (12)

Nadie sabía cómo hacerse cargo de esa memoria y de ese evento, y las ruinas de lo sucedido lo recordaban a diario. Recurrir al fácil camino del ocultamiento

---

59 Este subtítulo proviene del artículo de Luis Javier Caicedo, "¿Para qué Palacio sin Justicia?" (11-12).

60 Según los informes de julio de 2007, "el incendio del Palacio se produjo por un disparo, posiblemente de un *rocket* lanzado desde la plaza [*de Bolívar*] que encendió la biblioteca. La responsabilidad del incendio ha sido una de las grandes preguntas del holocausto —desde el primer momento se acusó a la guerrilla del hecho— y, sin duda, la versión de la Fiscalía generará un nuevo debate" ("¿Crimen de Estado?" 28-33). Ver también la edición 1316 de la revista *Semana*, publicada el 23 de julio de 2007.

61 Este artículo fue publicado por primera vez en el *Magazín Dominical* del diario *El Espectador* el 13 de mayo de 1990, y luego fue reeditado en una compilación titulada *Memoria Impresa*.

y posterior sustitución fue un acto tremendamente violento. Quince años después, durante la primera posesión de Álvaro Uribe Vélez, el 7 de agosto de 2002, murieron once residentes de El Cartucho debido a los *rockets* que lanzaron las FARC. Gran parte de este sector quedó devastado a raíz de las explosiones.

Tanto el Palacio de Justicia como El Cartucho son espacios que han sufrido vastas transformaciones a lo largo de la historia colombiana. En 1998, como parte del proyecto de Enrique Peñalosa, alcalde de Bogotá (1998-2000), se empezaron a reubicar a los recicladores que habitaban el deteriorado sector de El Cartucho para (re)habilitarlo y después implementar lo que en el año 2000, eufemísticamente, llamaron una intervención. Tal intervención consistió en la demolición del corazón de El Cartucho y la construcción de un parque de cemento que bautizaron con el nombre Parque Tercer Milenio:

> [n]o es sólo el parque. Es algo que flota en el ambiente, que se percibe: es haber dejado atrás una bruma, una densa neblina oscura, que siempre estaba presente en este sitio. Acá ya no hay más calle del Cartucho y resulta difícil creer, al sentarse en los jardines, en los prados o en cualquiera de las bancas del parque Tercer Milenio que lo reemplazaron, que hace apenas algunos meses esto era un hoyo de miseria y tristeza donde cientos de hombres, de niños, en medio de montones de basura y "cadáveres de cosas," iban desapareciendo tirados en el piso y recostados contra paredes descascaradas. (Izquierdo)

Sepultadas bajo el denso material quedaron las memorias y la historia de aquella sórdida y tenebrosa cloaca citadina. Tan fuerte ha sido el impacto de esta zona sobre lo que hoy en día es el imaginario de la capital que El Cartucho incluso aparece en la *Guía literaria de Bogotá* que empezó a circular con motivo de la designación de la ciudad como la Capital Mundial del Libro (2007).[62] Al respecto, la *Guía literaria* dice que El Cartucho

> [e]n sus primeros tiempos [...] funcionó como un sitio de llegada y congregación de viajeros; se trataba de la central de transportes, un lugar de cantinas y hospedajes. En la segunda mitad del siglo XX, luego del desplazamiento de

[62] De acuerdo con la página web oficial, *Bogotá Capital Mundial del Libro*, la Capital Mundial del Libro "es la designación que cada año otorga Unesco a la ciudad que más se haya destacado por promover la difusión del libro y la lectura entre sus habitantes. En 2007 el honor fue para Bogotá, luego de ciudades como Madrid, Alejandría, Nueva Delhi, Amberes, Montreal y Turín".

> las clases acomodadas al norte de la ciudad a causa del 9 de Abril, fue convirtiéndose lentamente en territorio de muchos y de nadie. Años más tarde, después de que la capital cambió su estructura urbana y ubicó los centros de acopio y llegada de viajeros a las afueras de la misma, El Cartucho se consolidó como el principal centro de reciclaje. Fue así como los nuevos habitantes —recicladores, desplazados del campo, mendigos, chinos, etc.— se apropiaron del sector. Durante las últimas décadas del siglo XX funcionó allí el mercado ilegal de droga más importante de la ciudad. El Cartucho se convirtió en la morada de los marginados de todas las clases sociales [...] (98)

No es entonces sorprendente que esta zona también haga parte de la (no tan nueva) tradición literaria urbana colombiana, y más específicamente, bogotana. En la mayor parte de la narrativa de Mario Mendoza aparece reiteradamente una cierta Bogotá. En la novela criminal *Scorpio City* (1998), Leonardo Sinisterra, el protagonista y detective "pasó de demente alucinado a mendigo ocasional y luego desempeñó trabajos diarios de limpieza en bodegas y estaciones de gasolina. Pero su memoria seguía trastornada y un gran porcentaje de su vida estaba enterrado en unas tinieblas inescrutables" (130) debido a la amnesia que desarrolló después de una fuerte dosis de drogas que la policía le había suministrado. En la búsqueda de un lugar para pasar la noche, Sinisterra llega a El Cartucho, donde se encuentra con "un clan de individuos semejantes, con los mismos sufrimientos y carencias [...] [*Así*] ingresó a la comunidad de recolectores de basura del Cartucho" (*Scorpio City* 31). Cuando Sinisterra se halla expulsado de la sociedad, encuentra una comunidad otra (es tan distinta que la propia novela la nombra como una tribu).[63] A Sinisterra

> [l]a familiaridad con la basura lo puso en contacto con un mundo desconocido: lo perecedero, lo efímero, lo que una sociedad usa y desecha para ir en busca de nuevos objetos para usar. El circulo vicioso de los apegos y los consumos se le fue revelando con mayor claridad en la medida en que escrutaba y aventuraba entre los ahora viejos elementos inservibles. (*Scorpio City* 131)

[63] La elección del término *tribu* puede estar apelando a un tipo de organización más primitivo. No obstante, me parece que es una elección acertada en la medida en que apunta hacia una diferenciación entre los dos tipos de organización social por donde pasa la trayectoria de este personaje. Es precisamente esa frontera la que está siendo todo el tiempo señalada en la narración, mostrando cómo coinciden simultáneamente varios planos de existencia.

Sinisterra hace parte también de "los ahora viejos elementos inservibles" que, como diría Noemi, *los cuerpos del poder,* esa otra agrupación social, ha desechado. Basura y Sinisterra devienen lo mismo al ser expulsados por la misma fuente. Dice Noemi que

> los cuerpos de los pobres y sus territorios se articulan, en consecuencia, como receptáculos, basurales, donde se deposita (vuelve a circular de modo degradado) lo desechado por los cuerpos del poder y lo producidos en la geografía que estos habitan [...] [*Los cuerpos pobres son*] cuerpos marcados indeleblemente como residuos: pasan a ser parte de la misma basura que recolectan, y por eso, como la misma basura, son desechados desde el otro lado que no reconoce, que al igual que los cartones y los restos de comidas que quedan ocultos en bolsas negras arrojadas a la calle, esos otros cuerpos son también desechos que ellos mismos han provocado a través de la diaria alimentación-consumo de sistema. (137)

Ese círculo vicioso del que habla la novela es el mismo proceso de alimentación-consumo (y posterior desecho) al que se refiere Noemi, todo hace parte del (ahora generalizado) reciclaje, continuo proceso donde los desechos son devueltos como materiales de consumo, para luego ser de nuevo desechos. Los habitantes de El Cartucho son recicladores, cartoneros y ellos mismos también son material reciclado por el propio sistema.

2.6. *Unland*: Contrautopía de la nación

Dan Cameron y Andreas Huyssen explican en diferentes escritos el significado de la palabra *Unland*, refiriéndose al trabajo de Doris Salcedo. Para el primero,

> Unland, inspired by Paul Celan's poetry but not borrowed from it, exists neither as a word in the English language, nor as a transposition from Spanish. It is an invented term, possibly referring to the land that one has come from, but with ominous overtones that suggest a land that has been taken away. Were one to use it as a verb —to unland— the reference would clearly be the act of forcibly driving somebody off his or her territory.[64] (Cameron, *Unland/Doris Salcedo*)

[64] "Unland, inspirada en la poesía de Paul Celan, pero no tomada de ella, no existe como palabra en inglés, ni como una transposición del español. Es un término inventado, posiblemente refiriéndose

Por su parte, Huyssen sostiene que

> [i]f the land is the site of life and culture, of community and nation, then unland would be its radical negation. As a poetic neologism it implicitly retracts the promises contained in its linguistic kin, Utopia, the no-place of an imagined, alternative future. Thus far from embodying the imagination of another and better world, unland is the obverse of Utopia. It is a land where even "normal" life —with all contradictions, pains and promises, happiness and miseries— has become unlivable.[65] ("Unland: The Orphan's Tunic" 92)

Huyssen se refiere aquí, particularmente a una de las piezas de *Unland* que se titula "The Orphan´s Tunic",[66] donde dos mesas de madera han sido mutiladas para luego ser unidas y conformar un solo objeto.[67] En el punto de unión hay una fina y delicada capa textil (hecha de seda) que contrasta con la fortaleza de la madera. Aún así, ambos materiales anuncian su punto máximo de resistencia. La seda parece estar a punto de rasgarse, mientras que las mesas ya han sobrepasado su punto de quiebre. La seda permite ver, a través de las fibras, la madera agrietada, de la misma forma que en *Atrabiliarios* se pueden ver los zapatos a través de la membrana orgánica. De alguna forma, tanto seda como membrana son materiales que cicatrizan y que recomponen dejando todos los rastros. No es una sutura perfecta, quirúrgica, sino más bien, una que deja entrever las partes y el punto de unión, es decir, en términos de Cristina Moreiras- Menor, funcionan como una cicatriz. En *Cultura Herida*, esta autora afirma que es a través de "los restos dejados fuera [*que se*] articula una narrativa en la que se puede leer una

---

a la tierra de la que uno viene, pero con connotaciones siniestras que sugieren una tierra que ha sido arrebatada. Si uno fuera a utilizarla como un verbo [...] la referencia sería claramente el acto de conducir por la fuerza a alguien fuera de su territorio". (Traducción de la autora)

65 "[s]i la tierra es el lugar de la vida y la cultura, de la comunidad y la nación, entonces Unland sería su negación radical. Como un neologismo poético implícitamente retrae las promesas contenidas en su parentesco lingüístico, la utopía, el no-lugar de un futuro imaginado y alternativo. Así, lejos de encarnar la imaginación de otro mundo mejor, Unland es el reverso de la utopía. Es una tierra donde incluso la vida "normal" –con todas las contradicciones, los dolores y las promesas, alegrías y miserias– se ha convertido inhabitable". (Traducción mía)

66 Imagen disponible en http://www.pbs.org/art21/images/doris-salcedo/installation-view-of-unland-at-site-santa-fe-1998?slideshow=1

67 Imagen disponible en http://www.pbs.org/art21/images/doris-salcedo/unland-the-orpan's-tunic-detail-1997

historia que no ha sido contada. Estos residuos ocultos y no simbolizados [...] van dejando así estelas incorpóreas (no inscritas en la narrativa, pero contenidas en sus intersticios) que surgen a modo de fisura sin suturar cuyas cicatrices se imprimen con fuerza desestabilizadora". (29)

La palabra *Unland* invita al receptor a participar activamente dentro de un juego de códigos compuesto por lo familiar y lo insólito, o acaso es lo familiar que se transforma en extraño. Huyssen afirma que en la obra de Salcedo aparece lo que Freud llamaría *Umheimlich* (lo siniestro): "That which is heimlich and familiar, the everyday piece of furniture, becomes umheimlich, just as 'land' is [...] Unland"[68] ("Unland: The Orphan ′s Tunic" 93). La mesa deviene siniestra cuando entendemos que las partes que la componen son residuos mutilados de lo que otrora eran objetos funcionales. Incluso, la seda que funciona como la cinta adhesiva para unir las dos mesas, en uno de los extremos deja de ser seda para convertirse en un tejido de hebras de pelo humano. El pelo también ha sufrido un proceso de mutilación (y posterior reificación) para devenir el textil que conecta las mesas. Destrucción, recomposición, reciclaje, uso, desecho y re-uso, todas funciones palimpsésticas que operan abiertamente en las esculturas de Salcedo.

En definitiva, *Unland* funciona como metáfora, al igual que en su momento *Wasteland* sirvió para describir la mortecina ciudad de Londres después de la plaga y del terrible incendio que azotó la ciudad en 1666 (Gee 82-108), para luego transformarse en un tropo literario con el poema homónimo de T.S. Eliot a principios del siglo xx.

Anverso o reverso, negación o contracara de la Utopía, *Unland* bien podría traducirse como des-tierra y, ampliando un poco más los límites lingüísticos, puede entenderse como la negación de la nación, tierra de nadie, lugar desolado. Desechos de la historia, vacíos, ilegibles y borrados —dice Huyssen— que se unen de nuevo, se reciclan, cargando en ellos mismos las huellas del pasado:

> The work is not simply there as object in the present [...] It leads the viewer back to some other time and space that is absent, yet subtly inscribed into the work [...] Doris Salcedo's art is the art of the witness [...] the witness to lives and life stories forever scarred by the experience of violence that keep

[68] "Aquello que es *heimlich* y familiar, los muebles de la vida cotidiana, se convierten en *unheimlich* [desfamiliarizados], así como 'tierra' es (...) Unland". (Traducción de la autora)

> destroying family, community, nation and ultimately the human spirit itself.[69] ("Unland: The Orphan's Tunic" 96)

Si Sinisterra encuentra en El Cartucho esa comunidad otra, ¿no sería también ese sector tan degradado una metáfora de lo que es, debería ser y/o fue la ciudad entera? Claramente El Cartucho es el más bajo sub-mundo, la contra-cara, o como diría Huyssen, el anverso de Bogotá (y por eso mismo, aquello sin lo cual Bogotá es imposible), ¿no es entonces también, y por eso mismo, la ciudad paralela que acompaña a la capital? El Cartucho como tal, no existe más, pero sigue habitando en el lenguaje (y el imaginario), como deixis en fantasma. Como el vacío que ha dejado el muro en Berlín que nada lo puede llenar.

El Cartucho como *Unland* y a su vez *Unland* como un des-hacer, re-componer, desplazar, remendar, re-unir y reificar los residuos y fragmentos de los desechos. Quizás esa sea la metáfora que articula el trabajo de Salcedo: una metáfora donde los materiales más delicados, y teóricamente propensos a la ruptura, devengan la cicatriz de lo sólido que se ha quebrado. Igualmente, Bordewich, el personaje del cuento de Gamboa, busca las "historias ejemplares" en los pequeños lugares paralelos que pasan inadvertidos y que la mayoría desecha por prestar atención al epicentro. Como en la instalación "The Orphan's Tunic" de Salcedo, posiblemente sean los fragmentos de seda, encaje y pelo los que puedan sanar las monumentales piezas de madera y hierro. Acaso sean las cenizas de los cuerpos incinerados y mutilados las que se unan para recomponer la memoria. Y, finalmente, quizás sean las figuras y tribus de El Cartucho, aquellos llamados "desechables", los que puedan actuar como adherentes de las partes para cicatrizar lo que en apariencia es sólo basura.

---

[69] "La obra de arte no está simplemente allí como objeto en la actualidad [...] Esto lleva al espectador a otro tiempo y espacio que está ausente, aunque sutilmente inscrito en la obra [...] El arte de Doris Salcedo es el arte de los testigos [...] el testigo de la vida y de las historias de vida para siempre marcadas por la experiencia de la violencia que continúan destruyendo la familia, la comunidad, la nación y en última instancia, el propio espíritu humano". (Traducción de la autora)

Capítulo 3
Historia, imagen y tiempo

Yo esto no lo recuerdo, claro. No podría. Lo leí y lo escuché. Y lo sigo leyendo y ahora lo escribo, porque estas cosas uno tiene el deber de recordarlas. No por venganza sino para que haya justicia, pues las páginas de un libro son también el lugar por el que hablan los que ya no están; donde se cuelan y gritan las voces del pasado. Porque la Historia tiende a ser injusta y casi siempre reparte la culpa entre el verdugo y su víctima.

Santiago Gamboa, *Vida feliz de un joven llamado Esteban*

Lo que pasó después yo no lo vi, pero lo puedo reconstruir por lo que me contaron algunos testigos, por lo que leí en el expediente 319 del Juzgado Primero de Instrucción Criminal Ambulante, por el delito de Homicidio y lesiones personales, abierto el 26 de agosto de 1987, y archivado pocos años después, sin sindicados ni detenidos, sin claridad alguna, sin ningún resultado.

Abad Faciolince, *El olvido que seremos*

Estas citas provienen de dos narraciones colombianas publicadas en un intervalo de seis años: *Vida feliz de un joven llamado Esteban* (2000) de Santiago Gamboa y *El olvido que seremos* (2006) de Héctor Abad Faciolince.[1] Ambas aluden a dos

[1] Escritor colombiano nacido en la ciudad de Medellín. Comenzó estudios de medicina, filosofía y periodismo en la misma ciudad, pero nunca terminó ninguno de ellos. Después de ser expulsado de la Universidad Pontificia Bolivariana, viajó a Italia y estudió literatura moderna. En 1987 regresó

asesinatos políticos producto de la violencia estatal que han quedado impunes. El primero de ellos se refiere al de Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948 en la ciudad de Bogotá y el segundo, al de Héctor Abad Gómez el 25 de agosto de 1987 en la ciudad de Medellín. Juan Roa Sierra, según testigos oculares, fue quien asesinó a Gaitán, pero nunca logró confesarlo ni enfrentarse a ningún tribunal porque, como ya lo había señalado, fue linchado por la multitud enardecida minutos después del crimen. En el caso de Héctor Abad Gómez, sólo se sabe que quienes lo mataron fueron dos sicarios en motocicleta y que su nombre había aparecido el día anterior en las listas negras que los paramilitares hacían circular por las ciudades.[2] Hasta hoy no hay nombres propios más que el del difunto jefe paramilitar Carlos Castaño, quien ha sido señalado como posible autor intelectual del homicidio, pero su muerte enterró la posibilidad de acceso a la verdad.[3]

Estos son apenas dos de los miles de homicidios que carga a cuestas la historia colombiana. Si el asesinato de Gaitán marca el inicio de la época de la Violencia, el de Héctor Abad Gómez, 39 años después, se inscribe dentro de la época de mayor recrudecimiento de la guerra a raíz del fatal maridaje entre los militares y las nacientes autodefensas que luego vendrían a conocerse como Autodefensas

---

a Colombia pero prontamente, por razones de seguridad, regresó a Italia donde permaneció hasta 1992. Desde entonces, ya en Colombia, ha publicado novelas como *Asunto de un hidalgo disoluto* (1994), *Fragmentos de amor furtivo* (1998) y *Basura* (2000), merecedora del Premio Casa de América; una colección de cuentos titulada *Malos pensamientos* (1991); una de viajes, *Oriente empieza en El Cairo* (2001) y *Tratado de culinaria para mujeres tristes* (1996). En 2004 se publicó su novela *Angosta*, en el 2007, *El olvido que seremos*. En 2008 publicó *El amanecer de un marido* y en el 2009, *Traiciones de la memoria*.

2 El 24 de agosto de 1987 una emisora de radio local leyó una lista de amenazados donde se describía a Héctor Abad Gómez como: "Presidente del Comité de Derechos Humanos en Antioquia. Médico auxiliador de guerrilleros, falso demócrata, peligroso por simpatía popular para elección de alcaldes en Medellín. Idiota útil del PCC-UP". (*El olvido que seremos* 232)

3 En 2004 el jefe paramilitar Carlos Castaño desapareció misteriosamente en medio de todo tipo de especulaciones; entre ellas se decía que, ayudado por los EE.UU., había sido trasladado a Israel, para desde allá colaborar con la justicia norteamericana. Sin embargo, en septiembre de 2006 encontraron los restos óseos que, después de un análisis de ADN, confirmaban la muerte del sanguinario paramilitar. Lo más impresionante del caso es que las posteriores investigaciones señalaron a su hermano, Fidel Castaño, como el autor intelectual del asesinato. Según la fiscalía, Carlos Castaño murió por un impacto de bala en el ojo izquierdo. Quien llevó a cabo la ejecución fue Jesús Ignacio Roldán, alias 'Monoleche', escolta de Vicente Castaño. Para más información referirse a la revista *Semana* desde agosto hasta septiembre de 2006, particularmente los siguientes artículos: Peña, Andrea. "Así confirmó la Fiscalía que los restos hallados en Córdoba son los de Carlos Castaño"; "Soy el responsable de la muerte de Carlos Castaño"; "Confirmado: Carlos Castaño está muerto".

Unidas de Colombia, ejército paramilitar de alcance nacional (Chernick 31) e internacional a través del narcotráfico. Al respecto, Abad Faciolince señala que "en el año de [*la*] muerte [*de mi padre*] la guerra sucia, la violencia, los asesinatos selectivos, se estaban ensañando sistemáticamente contra la universidad pública, pues algunos agentes del Estado, y sus cómplices del para-estado, consideraban que allí estaba la savia ideológica de la subversión". (*El olvido que seremos* 208)

Justicia, venganza, memoria y escritura son algunos de los conceptos que subyacen a estas citas: ¿cómo sustituir la venganza con la justicia?, ¿cómo invocar y recomponer la memoria?, ¿qué debemos recordar y cómo debemos recordarlo? Y, sobre todo, ¿cuál es la función que la literatura puede tener frente al pasado ominoso? No hay respuestas simples, sin embargo hay indicios que apuntan hacia una ética y política que antecede y gobierna la escritura.

Si "la memoria es el punto de partida de la ética" (Mèlich 26), la escritura que recupera una cierta memoria ausente es, en sí misma, un acto político. Las narraciones, en general, privilegian ciertas historias sobre otras y esto es lo que nos ayuda a explorar la dimensión política de las narrativas. En las últimas décadas en Colombia se han publicado varios libros de memorias, autobiografías o biografías, en cuyo centro se encuentran justificaciones, palabras culposas y excusas por actos desdeñables de jefes paramilitares como sería el caso de *Mi confesión* (2005) de Carlos Castaño; de los capos de la mafia como *El patrón: vida y muerte de Pablo Escobar* (1994), de Luis Cañón; *Mi hermano Pablo* (2001) de Roberto Escobar; *Amando a Pablo, odiando a Escobar* (2007) de Virginia Vallejo, entre muchos otros. Según Gilberto Loaiza:

> [e]n todos esos relatos, la memoria y la ficción han sido mezcladas con el fin de persuadir al lector de la ingenuidad, el candor o la inocencia del autor-personaje. Todas esas obras contienen autoexoneraciones, expiaciones, explicaciones, justificaciones, proclamas de redención y hasta recetarios de buena conducta. Cada una de esas obras tiene algo o mucho de mitomanía o de megalomanía. En definitiva, todas son un fraude. Y al lado de esa literatura, como en una comparsa, marcha una serie de novelas en que los protagonistas y hasta los vencedores, como si no bastara con el triunfo cínico en la realidad, son asesinos y delincuentes. En fin, hay una saturación de relatos en que las víctimas y los vencidos son una esquina del decorado; ya no se trata de una literatura acerca de la violencia sino, más bien, una literatura que con su pobreza de lenguaje, con sus reiteraciones y llanezas es, ella misma, violencia. (94)

Es entonces en este sentido que los textos que aquí se analizan propugnan una política (otra) paralela donde aparece otra manera de narrar desde la perspectiva de un Yo que recupera los relatos de los vencidos.

Los textos que hacen parte del corpus de este capítulo se posicionan dentro de géneros como la autobiografía, la autoficción, el testimonio, las memorias y la biografía. A través de *Vida feliz de un joven llamado Esteban* de Santiago Gamboa, *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince y *Todo pasa pronto* (2007) de Juan David Correa[4], veremos cómo en estas narraciones se entrelazan conceptos como la subjetividad, la historia y la literatura. Las intenciones manifiestas de cada uno de estos textos son diversas, nos enfrentamos a la denuncia, a la búsqueda de sentido y de justicia, sin embargo, hay un intento latente de narrar eso que hoy llamamos Colombia. Preguntas del estilo ¿cómo hemos llegado hasta este presente?, ¿se puede cambiar el presente narrando el pasado de una manera distinta? y ¿qué hemos hecho frente a estas circunstancias? son las que parecen estar catalizando la escritura.

Vida feliz de un joven llamado Esteban es una y muchas historias entrelazadas en torno a la vida de Esteban, el narrador y protagonista. La novela tiene como foco la vida de este desde su nacimiento en Bogotá en 1966 hasta que llega a París en 1998 buscando su lugar en el mundo. Como indica el título, se trata de la vida de Esteban, de sus recuerdos y del tipo de existencia que él ha tenido durante 32 años. Desde niño se había inclinado por la literatura y su sueño era convertirse en un escritor. Es un sueño que efectivamente logra porque mientras leemos la historia de su vida —y también la de sus allegados— tenemos en nuestras manos una versión corregida y modificada del "mamut" de más de 700 páginas, como el mismo Esteban describe su proyecto literario. Páginas enteras están destinadas a narrar los dilemas que el protagonista enfrenta durante su proceso de escritura: desde problemas formales sobre cómo se deben escribir los diálogos, la metamorfosis de la trama, hasta las dificultades que le plantea el hecho de haber estudiado literatura. Más de una decena de personajes circulan por la novela y varios registros con múltiples voces se encadenan en esta ambiciosa narración.

El olvido que seremos es la desgarradora historia real de la vida y muerte de un padre narrada casi 20 años después por su hijo. Una muerte, y más terrible

---

[4] Escritor y columnista bogotano nacido en 1976. Estudió literatura en la Universidad de los Andes en Bogotá. Fue editor de la revista *Arcadia*, suplemento cultural de la revista *Semana* y actualmente trabaja como columnista para el diario *El Espectador*. *Todo pasa pronto* es su opera prima. En 2010 publicó su segunda novela, *El barro y el silencio*.

aún, el asesinato anunciado de un hombre que fue muchos a la vez: padre, esposo, hermano, hijo, amigo, profesor, médico, presidente del Comité para la Defensa de los Derechos Humanos en Antioquia, entre muchos otros. Ese hombre con nombre propio fue Héctor Abad Gómez y murió asesinado el 25 de agosto de 1987. El autor y narrador, Héctor Abad Faciolince, su hijo, cuenta la vida de su padre desde que él tiene memoria, desde la remota infancia:

> [e]l libro puede leerse como una autobiografía, la del muchacho Héctor Abad Faciolince, que recuerda su infancia, las disparejas relaciones con sus padres, sus simpatías y aversiones, sus virtudes y flaquezas; pero también puede leerse como una biografía intelectual del médico y profesor universitario Héctor Abad Gómez, defensor de los derechos humanos. Pero también puede y seguirá leyéndose como un documento que proporciona información acerca de cómo se estableció una intelectualidad de clase media en una ciudad colombiana. (Loaiza 95)

Todo pasa pronto, el tercer texto que analizo, es una narración comprimida, una sola noche de insomnio en la vida de Pablo, un niño de 10 años que busca a través de la memoria algo que le ayude a dilucidar el abismo que ha surgido entre sus padres. Se trata de recordar el tiempo pasado para potencializar el significado del presente. Es la búsqueda de las huellas que le permitan a Pablo entender la dolorosa separación de sus padres y como correlato, por medio del trasfondo histórico de la novela, se narra el periodo de fines de los años setenta y ochenta en Colombia, momento en que se recrudeció la persecución tanto de la izquierda política como de la armada.

La perspectiva al inicio de las tres narraciones es la de un niño de clase acomodada que nace y crece dentro de un círculo familiar tradicional. Las tres tienen a un narrador en primera persona por donde se filtran todos los acontecimientos y es a partir de esa mirada subjetiva que se cuela, en mayor o en menor medida, la historia nacional, o quizás mejor decir, una versión particular de la historia nacional.

Grandes acontecimientos como el Bogotazo y la toma del Palacio de Justicia están presentes en la novela de Gamboa. Por su parte, el texto de Abad Faciolince de alguna manera trae a la narración de forma oblicua la historia del paramilitarismo y de sus víctimas, aunque esto no es lo único que el texto hace. *Todo pasa pronto* tiene como trasfondo la historia de la izquierda política en las décadas del setenta y

el ochenta. Asimismo, en estos textos que comienzan narrando las historias desde la perspectiva de un niño, y más adelante dan paso al adulto, hacen un ejercicio de memoria produciendo el propio texto y un sujeto que simultáneamente ocupa el lugar de protagonista y narrador.[5]

Darío Villanueva define la autobiografía como: "una narración autodiegética construida en su dimensión temporal sobre una de las modalidades de la anacronía, la analepsis o retrospección. La función narradora recae sobre el propio protagonista de la diégesis, que relata su existencia reconstruyéndola desde el presente de la enunciación hacia el pasado vivido". (19)

Esta definición bien podría servir para las narrativas de las que aquí me ocupo. La autorreferencialidad y la anacronía son características preponderantes en estos textos. No es mi intención definir el género de estas narraciones, ni examinar el impacto que el género autobiográfico tiene sobre el valor de veracidad de una narración. Para los efectos de este libro y sin perder de vista que el texto de Héctor Abad Faciolince tiene una carga política más explícita –precisamente por su carácter de denuncia–,[6] tomaré las tres narrativas como producciones simbólicas donde se entrecruzan conceptos como la historia, la memoria, la subjetividad y la escritura.

Si, como señala Tzvetan Todorov, "una vida no es vivida en vano si queda de ella una señal, un relato que se añade a las innumerables historias que constituyen nuestra identidad [...]" (103), en estos textos la escritura funcionaría como esa señal. Señal que puede entenderse también como huella y como marca. En las páginas que siguen seguiré de cerca los conceptos mencionados para considerar el tipo de subjetividades que se construyen por medio de narraciones en primera persona y, además, analizaré la forma como opera la memoria y la historia que recuperan los textos.

---

5 En el texto de Héctor Abad Faciolince, aún siendo una especie de autobiografía mezclada con la biografía de su padre, podemos observar esta producción. Sin importar que los referentes sean verdaderos o ficticios, la escritura en primera persona genera un proceso de creación de sujetos aun cuando el narrador coincida con el escritor.

6 Trato aquí de no obliterar el hecho de que el texto de Abad Faciolince aborda el real asesinato de su padre y la injusticia que el autor busca denunciar. Habiendo aclarado este punto clave, quiero además abrir un espacio para analizar las partes de la narración que ayudan a la construcción de esa subjetividad que se presenta como el narrador.

3.1. Vida feliz de un joven llamado Esteban[7]

Youth [...] becomes for our modern culture the age which holds the "meaning of life": it is the first gift Mephisto offers Faust.[8]

Franco Moretti

Se ha dicho que *Vida feliz* es una novela de autoficción,[9] sin embargo, no es el asunto de este trabajo dilucidar si es o no autobiográfica, o si partes de la vida del autor se reflejan en la novela. Importa, en este libro, la construcción subjetiva que sucede por medio del narrador en primera persona a lo largo del relato. Es cierto que en esta novela ficción y realidad (las partes autobiográficas de la vida de Santiago Gamboa) comparten el mismo espacio en la creación de un universo narrativo y el propio autor así lo subraya en la entrevista publicada en el libro *La generación mutante* (2001):

> [p]ara mí fue importante a través de un personaje ver aspectos de mi vida que deseaba recuperar y observarlos funcionando en el plano de la literatura [...] [E]s un momento familiar donde miramos quiénes éramos antes y se recuerda la vida pasada y a gente que ya no está. Ahora, como lo que quiero es hacer novelas y no memorias, estos elementos autobiográficos los combino con las historias de otras personas para que el interés sea literario. (Mejía Rivera 151)

Vida feliz no es solamente la hermosa narración de la vida de Esteban, también es una versión particular de la historia de Colombia del siglo xx. Asimismo, hay un recorrido por la historia de la literatura universal —desde las tragedias griegas hasta las novelas del Boom—. Paralelamente, y en menor grado, encontramos

---

7 De aquí en adelante se hará referencia a esta novela como *Vida feliz*.

8 "La juventud [...] se convierte se convierte para nuestra cultura moderna de la edad que contiene el 'sentido de la vida': es el primer regalo que Mefisto le ofrece a Fausto". (Traducción de la autora)

9 Ver, por ejemplo, los artículos de Quesada Gómez, Catalina. "Realidades que nos llegan a través de la palabra. Historia ficticia de un país llamado Colombia"; Torres, Germán. "De Páginas de vuelta a Los impostores: la literatura como eje de la narrativa de Santiago Gamboa"; García-Herreros, Catalina. "Personajes que viajan: una tipología del desplazamiento global en la narrativa de Santiago Gamboa"; Manrique, Winston. "El colombiano Santiago Gamboa escribe una novela sobre la felicidad y la memoria; Larios Vendrell, Luis. "Santiago Gamboa: Vida feliz de un joven llamado Esteban.

personajes que nos hablan de la guerra civil española, de las dictaduras de Argentina y de Haití, y de esta forma, la totalidad de la narración –ambiciosa, por cierto– se compone tanto de múltiples historias como de la historia, de aquella que suele escribirse con mayúsculas.

No es una novela total, en el sentido que se le dio a este concepto a través de las novelas del *Boom* latinoamericano, en la medida en que no hay una creación de un universo teleológico, autorreferencial y con un claro objetivo de narrar la historia de la humanidad. Robin William Fiddian ofrece lo que él llama un catálogo de las propiedades de la novela total:

> 1. The total novel aspires to represent an inexhaustible reality, and cultivates an encyclopedic range of reference as a means toward that end.
> 2. The total novel is conceived as a self-contained system or microcosm of signification which accommodates ambiguity as a matter of course.
> 3. The total novel is characterized by a fusion of mythical and historical perspectives, and by transgression of conventional norms of narrative economy.
> 4. The total novel displays a verbal texture that tends to the baroque and typically exhibits paradigmatic overspill on to the syntagmatic axis of language.[10] (33)

Efectivamente, estas características las podemos observar claramente en novelas paradigmáticas como *Cien años de soledad* y *Conversación en la catedral*. No obstante las conexiones con la novela total están presentes en la novela de Gamboa, entre ellas, la ambición por recuperar una cierta memoria histórica desde varias perspectivas. Sin embargo *Vida feliz* también es heredera del fracaso de la totalidad que se ve socavada por medio de la constante *fragmentariedad* en varios niveles. En primera instancia, la subjetividad aparece fragmentada a través del cambio de narrador, de las múltiples voces y los diferentes registros del texto que, en definitiva, marcan la imposibilidad de una subjetividad sólida y autónoma.

---

10 "1. La novela total aspira a representar una realidad inagotable, y cultiva un rango enciclopédico de referencia como un medio para ese fin.
2. La novela total se concibe como un sistema autónomo o un microcosmos de la significación que da cabida a la ambigüedad como una cuestión de rutina.
3. La novela total se caracteriza por una fusión de perspectivas míticas e históricas, y por la transgresión de las normas convencionales de la economía narrativa.
4. La novela total muestra una textura verbal que tiende a lo barroco y típicamente exhibe un desbordamiento paradigmático sobre el eje sintagmático de la lengua". (Traducción de la autora)

Asimismo, la fragmentariedad remite a la recuperación de historias particulares mostrándonos una y otra vez la imposibilidad de narrar una historia sin sujetos, lisa, objetiva y total.

En este sentido, el protagonista de la novela, Esteban Hinestroza, es un personaje que no se presenta como un sujeto universal, pues la historia de su vida es bastante particular si tenemos en cuenta que antes de cumplir 20 años Esteban ya ha recorrido varios lugares de Europa, suponemos que tiene un alto nivel de competencia lingüística en por lo menos tres idiomas, sus padres han obtenido títulos de postgrado en sus disciplinas y él mismo ha logrado obtener títulos de pregrado y de postgrado en literatura. Todo lo anterior se traduce en el enorme capital cultural que posee Esteban y que lo ubica dentro de una estrecha minoría de la población.

Vida feliz es una narración retrospectiva y circular que comienza en el año 1998 cuando Esteban se encuentra en París para luego, en el siguiente capítulo, pasar a los primeros días de 1966 después de su nacimiento. A esta analepsis de 32 años —edad que tiene Esteban en el momento de la escritura— le sucederán lineal y cronológicamente sus años de crecimiento hasta volver al París de 1998, no sin antes pasar por Medellín, Roma, Bogotá y Madrid donde el protagonista pasa varios años de su vida, la mayoría de ellos estudiando, hasta llegar a la capital francesa donde se establece para comenzar su vida laboral. De hecho, los siete capítulos que componen la novela tienen el nombre de la ciudad y el año en que Esteban llega a ella.

Desde la perspectiva de Esteban, la novela es el producto de un ejercicio de la memoria, una recuperación de los caminos trazados y de las experiencias vividas en cada una de las ciudades. De este modo, la narración plantea un viaje retrospectivo hacia el interior a través de la memoria que la escritura ordena y recompone creando la temporalidad circular del relato. Sin embargo, también es un viaje exterior y prospectivo claramente representado por el tiempo lineal de la narración y por los viajes de Esteban a diferentes ciudades del mundo. Por todo lo anterior, esta novela contiene muchos rasgos de la novela de formación: el *Bildungsroman*[11] descrita por Claire de Obaldia como "una epopeya de la interioridad".[12] (229)

---

[11] Incluso también podemos ver ciertas características de la *Künstlerroman*, subgénero del *Bildungsroman* que se enfoca en el crecimiento de un artista. El ejemplo paradigmático sería *Muerte en Venecia* de Thomas Mann o *Retrato de un artista adolescente* de James Joyce.

[12] Traducción de la autora.

Son varias las características de este tipo de novela cultivada desde finales del siglo XVII, sobre todo durante el Romanticismo alemán. Entre ellas, sobresale el objetivo pedagógico que empieza desde la infancia, pasa por la adolescencia y termina con la entrada de un individuo en la edad adulta. Esta pedagogía implica una continua exposición del sujeto a un medio social y el propio Esteban así lo confirma cuando dice que según un filósofo francés "el barrio, para un joven, es el lugar donde se hace el ensayo general de lo que será más adelante su entrada a la ciudad, es decir a la vida. Salir de la casa al barrio significa dejar la infancia, y salir del barrio a la ciudad es pasar de la adolescencia a la edad adulta". (*Vida feliz* 210)

La anterior es una descripción del proceso de socialización que comienza cuando el niño se relaciona con sujetos fuera de su ambiente familiar y se empieza a experimentar una constante lucha entre la libertad del afuera y la seguridad de la familia. También implica la interiorización de las normas y códigos sociales. Esta pedagogía no es otra cosa que la producción del sujeto social y el *Bildungsroman* la reflexión *narrativizada* de dicho proceso.

En *Teoría de la novela*, Georg Lukács se refiere al *Bildungsroman* en un análisis de la novela *Wilhelm Meister* de Goethe, considerada como la máxima expresión de novela de formación.[13] Lukács afirma que en ella "el tipo de personalidad y la estructura de la trama están determinadas por la condición necesaria de que la reconciliación entre la interioridad y la realidad, aunque problemática, es sin embargo posible".[14] (132)

Por otra parte, Franco Moretti, quien ha estudiado en la literatura europea los orígenes y el desarrollo de la novela de formación, afirma que el objetivo de este tipo de novela es la construcción del Ego (11), de la subjetividad, en medio de la naturaleza contradictoria de la sociedad moderna. En lugar de buscar una síntesis con respecto a valores antagónicos tales como juventud-madurez, libertad-felicidad, identidad-cambio, "the enormous and unconscious collective enterprise of the Bildunsgroman bears witness to a different solution to modern culture's

---

13 Ver, entre otros, Moretti, Franco. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*; Kontje, Todd Curtis. *The German Bildungsroman: History of a National Genre*; Lukács, Georg. *The Theory of the Novel*; Obaldia, Claire de. *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism, and the Essay*; Bakhtin, Mikhail. *Speech Genres and Other Late Essays*; Swales, Martin. *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*.

14 Traducción de la autora.

contradictory nature. Far less ambitious than synthesis, this other solution is compromise: which is also, not surprisingly, the novel's most celebrated theme".[15] (9)

Ya sea para Lukács la reconciliación o para Moretti el *compromise*, de todas maneras la novela de formación ofrece un resultado que emerge de la confrontación entre valores opuestos. Varias de las novelas que Moretti analiza terminan cuando el protagonista, usualmente un hombre, contrae matrimonio, metáfora de la aceptación del contrato social (22). Esto significa de muchas maneras la bienvenida al mundo de la adultez. Efectivamente, lo anterior es lo que sucede en la novela de Gamboa, dado que termina cuando Esteban deja su vida en España y se va a Francia a la edad de 24 años: "[p]ero al irme de Madrid terminó mi juventud. [...] En París sufrí, gocé escribí, me hice adulto, cobré mi primer cheque de sueldo, me casé, me divorcié, compré un carro que luego vendí, fui profesor de Español [...] periodista, traductor [...] de nuevo me enamoré y, en ocasiones fui correspondido; en fin, viví, con todo lo que esto conlleva". (*Vida feliz* 347)

Como vemos en el fragmento citado, Esteban acepta con resignación su vida adulta y los términos de ese contrato social. Ya no hay ningún catalizador de la escritura e incluso percibimos un distanciamiento y hasta cierto desafecto representado por un listado de lo que ha sido su vida en los últimos años.

El resultado que señalan Moretti y Lukács se observa en la novela de Gamboa en términos de un compromiso total con la escritura que, por cierto, no está basado en una retribución económica, porque como dice Esteban en las primeras páginas,

> no vivo de las novelas que escribo [...] sino de los artículos de prensa y de la radio, que son otra forma de escribir y de vivir. La vida que me gano con ese trabajo alimenta al tímido y vulnerable escritor, incapaz de sostenerse con lo que hace, pero cuya existencia le da al otro una razón para salir de la cama todas las mañanas sin preguntarse para qué se levanta si al fin y al cabo, en la noche, se va a volver a acostar. (*Vida feliz* 11)

---

[15] "la enorme e inconsciente empresa colectiva del Bildunsgroman da testimonio a una solución diferente a la naturaleza contradictoria de la cultura moderna. Mucho menos ambiciosa que la síntesis, esta es otra solución de *compromise*: que es también, como es lógico, el tema más famoso de la novela". (Traducción de la autora). He decidido dejar el término "compromise" en inglés por falta de una palabra en español que tenga las mismas connotaciones. En español este término sería el resultado de una mezcla entre una solución negociada, una concesión y, al mismo tiempo, un compromiso con lo pactado.

Son un poco más de treinta años de vida plasmados en las páginas de una narración. No hay héroes extraordinarios, ni luchas épicas, ni grandes aventuras, todo lo contrario, adquieren importancia las anécdotas —algunas más comunes que otras—, los personajes secundarios que se relacionan con el protagonista en cada fase de su crecimiento y la vida normal de un niño de clase media que al final logra su objetivo de ser un escritor. Lo anteriormente expuesto se ve reforzado si aceptamos que, como señala Orlando Mejía, "por medio de Esteban, [Santiago Gamboa] se reafirma en una literatura de lo cotidiano, con personajes comunes y corrientes, muy alejados de las aventuras maravillosas y extrañas del realismo mágico del boom latinoamericano". (143)

El motor de la novela reside en el afecto por lo literario, en la búsqueda de experiencias que le permitan a Esteban escribir una novela. Tal búsqueda de principio a fin significa de muchas maneras crecer y vivir, tan simple como eso. La escritura, por su parte, puede ser entendida como la formación/creación de la identidad del personaje a través del discurso de la novela. Esta evidentemente plantea que la escritura es un ejercicio de memoria, pero a la vez es un proceso creativo y de ficción donde la larga espera de más de tres décadas decanta en pasajes retrospectivos devolviendo al protagonista a las entrañas de su niñez.

3.1.1. De la historia a la microhistoria

> *Me llamo Esteban Hinestroza. Nací en Bogotá hace muy poco, el penúltimo día del año pasado, y por eso, tal vez, mis gritos de recién nacido se confundieron con los gritos de júbilo del año nuevo [...] Pero ahora, tres meses después, vivo en Medellín [...] El trasteo de una ciudad a otra se decidió de repente, poco después de mi nacimiento, pues papá y mamá consiguieron trabajo en la facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. [...] Primero [llegamos] a un apartamento pequeño del que no me quedan recuerdos [...] y luego a esta casa en el barrio de Robledo, una especie de finca que se llama Villa Rosa [...]*
>
> Santiago Gamboa, *Vida feliz*

Este es el principio de la vida de Esteban, aunque la novela comience más de treinta años después cuando el protagonista fija su residencia en París. El primer capítulo, París 1998, es realmente una introducción del personaje principal donde se ofrece, si se quiere, una explicación de las más de 300 páginas que seguirán. Descubrimos quién es el Esteban adulto, qué hace, dónde vive y cómo lo hace.

Es un personaje solitario que da la sensación de haber vivido más de la cuenta y a quien se lo ha devorado la resignación.

El siguiente capítulo, Medellín 1966, de donde proviene el fragmento citado, es un encuentro directo con este narrador en primera persona que rompe con el tiempo narrativo, en una analepsis de tres décadas. Desde el comienzo sabemos que la autenticidad de la narración está en entredicho en la medida en que un niño de meses no puede estar contándonos su historia desde el presente tal y como sucede en el ejemplo citado. Sin embargo, el tiempo y el narrador, son los que nos permiten vivir al lado del protagonista, sentir y experimentar los acontecimientos en la virtualidad del tiempo real, mientras exploramos con el niño los lugares donde él se encuentra. Al mismo tiempo que se revela el artificio de la escritura, cuando el narrador en primera narra acontecimientos en el presente, el lector se constituye como cómplice y testigo de los eventos.

Dice Franco Moretti que el protagonista

> of the classical *Bildungsroman* [...] wants to find his place in the world, his own place, and seeks after a life which is reasonable for him. His compass is personal happiness, and the plot that will permit him to realize it will follow the model of organic integration: the polar opposite of the conflictual plot [...] Furthermore, the novel 'funnels' universal history into this mode of existence in order to amplify and enrich the life of the 'particularity' [...] [T]he significance of history does not lie in the 'future of the species', but must be revealed within the more narrow confines of a circumscribed and relatively common individual life [...] It thereby follows that the novel exists not as a critique, but as a *culture of everyday life*. Far from devaluating it, the novel organizes and 'refines' this form of existence, making it ever more alive and interesting [...].[16] (35)

[16] "del *Bildungsroman* clásico [...] quiere encontrar su lugar en el mundo, su propio lugar, y busca una vida que es razonable para él. Su brújula es la felicidad personal, y la trama que le permite darse cuenta de ello va a seguirá el modelo de la integración orgánica: el polo opuesto de la trama conflictiva [...] Por otra parte, la novela 'canaliza' la historia universal hacia este modo de existencia con el fin de ampliar y enriquecer la vida de la 'particularidad'. [...] [L]a importancia de la historia no está en el 'futuro de la especie', sino que debe ser revelado dentro de los límites más estrechos de una vida individual circunscrita y relativamente común [...] Por consiguiente, la novela existe no como una crítica, sino como una *cultura de la vida cotidiana*. Lejos de la devaluación de ella, la novela organiza y 'refina' esta forma de existencia, por lo que es cada vez más viva e interesante [...]". (Traducción de la autora)

Si, como afirma Moretti, en el *Bildungsroman* el compás del protagonista es la felicidad –entendida como un proceso y no un fin teleológico– dicho género es una postproducción en el sentido de que se escribe después de que el proceso ha finalizado y la narración es en alguna medida su explicación.

Por lo demás, el objetivo pedagógico del *Bildungsroman* se intersecta de una manera u otra con la historia. Sin duda, el proceso de socialización implica también una entrada al mundo del pasado, de los acontecimientos y de las tradiciones, fundamentalmente a partir del encuentro con el Otro. En la infancia ese Otro se reduce, usualmente, a los integrantes del núcleo familiar. Ese es el caso de Esteban, que vive con su madre, su padre, su hermano y Toño y Delia, los ayudantes de la casa-finca en Medellín. Ese círculo social irá extendiéndose con el paso del tiempo: en el caso del protagonista, primero serán los amigos del barrio, luego los del colegio y, más adelante, los de la universidad, sumados todos los anteriores a los amigos de la familia que ocupan un lugar preponderante a lo largo de la narración.

Cada uno de los personajes secundarios tiene una voz y una historia para contar por lo que, en muchos momentos, el narrador en primera persona da paso a uno omnisciente para lograr el efecto de entrelazar decenas de microhistorias que corren paralelamente a la trama central. Esta sería una las múltiples fragmentaciones del texto porque la de Esteban no es una historia única, sino que se compone de la suma de otras historias: la suya, las de los demás personajes y también, dentro de esta sumatoria, encontramos la historia nacional. Esta historia, la gran historia, no se conforma por la sumatoria de otras historias, sino que es simplemente una más, también fragmentada, porque, como bien afirma Lévi-Strauss, "[e]ven history which claims to be universal is still only a juxtaposition of a few local histories within which (and between which) very much more is left out than is put in".[17] (257)

Entre esas historias otras hay algunas de amor, como la de Delia y Blas Gerardo o las de Esteban con Natalia y más adelante con Victoria, o la de Federico e Isabel. También las hay de amores fallidos como la de Hegel con Zenobia, o la Esteban con Silvia, y de corte policial como la del argentino en España, o la del hermano de Isabel. El narrador en primera persona usualmente presenta los para-relatos

[17] "Incluso la historia que pretende ser universal es todavía sólo una yuxtaposición de historias locales dentro de las cuales (y entre las cuales) hay mucho más que queda fuera de lo que se incluye". (Traducción de la autora)

desde su propia perspectiva y luego da rienda suelta al omnisciente para que cuente las historias paralelas. En otras ocasiones la primera persona se desplaza a otros personajes a través del género epistolario, como veremos más adelante. De esta manera, las historias particulares son el lente por el cual se ingresa a los grandes —y también pequeños— acontecimientos. Acontecimientos que le imprimen a la novela un carácter multitemporal donde simultáneamente figura la historia colombiana desde los años cuarenta hasta el fin del milenio.

De acuerdo con lo anterior, partes de la historia, tanto de Colombia como de otras naciones, entran en la narración. Por ejemplo, a través de Toño, el ayudante del padre de Esteban en Medellín, la novela narra el surgimiento y posterior degradación de las FARC. O por medio de Hegel, un exiliado haitiano, profesor de Esteban durante su época del colegio, accedemos en menor grado, a los terribles acontecimientos de la dictadura de Baby Doc en Haití. Vale la pena mencionar también la historia de Rodolfo Manrique, un argentino que, a fines de los años ochenta, desaparece en Madrid y después encuentran su cuerpo en Libia. Así, en la novela hay tantas historias como personajes.

Durante los primeros años de la vida de Esteban en Medellín, la historia de España se filtra en la narración a través del párroco de Robledo, Blas Gerardo, quien

> pasaba el tiempo estudiando [...] lenguas indígenas que había aprendido en las misiones selváticas del Putumayo y el Caquetá [...] [E]ra un mocetón de 47 años que llevaba veintiséis en Colombia. Había hecho el noviciado en Toledo; sin quitarse la sotana había combatido con los republicanos en el País Vasco durante la Guerra Civil, y tras la victoria de Franco huyó de España con la idea de trabajar en la Amazonía [...] Si había una región del mundo para un buen cristiano era allá, cerca de aquellos indios, lejos de la España de meapilas y lamecirios que el bigotudo enano de Galicia acababa de instaurar a punta de garrote. (*Vida feliz* 24)

La marca indeleble que deja la guerra civil en Blas Gerardo influye en la visión ideológica que él tiene y, además, quizás repercute en las decisiones de quienes lo rodean. Como ejemplo, veamos la decisión de Toño de vincularse a las FARC: "[u]na vez, contó Delia, Toño le mando una nota a Blas Gerardo. Una nota que decía: 'Me vine al monte para ser una persona sana, padre, y para pelear contra los hijos de puta. Que Dios le dé vida y que me cuide mucho a Delita'. A Delia se le aguaron los ojos y Blas Gerardo también se emocionó. (*Vida feliz* 103)

Toño, eterno enamorado de Delia, decide hablar con el párroco Blas Gerardo, con quien entabla una amistad. Comienzan a reunirse todos los domingos para conversar sobre política y teología dado que Toño quiere educarse para acercarse a Delia. En la primera reunión Blas Gerardo le explica a Toño el funcionamiento ético-social con las siguientes palabras:

> – El mundo se divide entre la gente sana y los hijos de puta [...] Los hijos de puta, y perdona la expresión, se aprovechan de la gente sana [...] Una persona buena puede ser un hijo de puta. Por eso debemos vigilar lo que hacemos en cada momento.
> – Huy, padre —respondió Toño impresionado—, pero eso debe ser dificilísimo.
> – No tanto. Cada día este mundo te ofrece la posibilidad de ser un hijo de puta. La gracia está en darse cuenta y no serlo. (*Vida feliz* 30-31)

Más adelante Blas Gerardo comienza contarle historias personales donde Toño puede distinguir estos dos grupos. Varias de las historias que el párroco cuenta se relacionan con la lucha armada en la que se vio envuelto tanto en España como en Colombia. En España luchaba contra los nacionalistas hasta que pierden la guerra y en Colombia se alinea con los liberales en contra de los conservadores. En varias de las reuniones Delia también estaba presente, por lo que el plan de Toño se viene al suelo cuando ella se enamora de Blas Gerardo y terminan casados tiempo después. Por tal razón, no es posible establecer si la decisión de Toño de irse al monte fue por razones ideológicas, o si fue más una cuestión de despecho. De todas maneras, por despecho o por convicción, se reconoce la presencia del discurso de Blas Gerardo en la nota enviada por Toño cuando se enlista en las filas de las FARC.

Blas Gerardo además es el personaje más viejo en la novela y, por esta razón, carga a cuestas gran parte de la memoria histórica y una particular visión maniquea como podemos ver en los ejemplos citados. Es a través de él que la novela da cuenta de la situación política y social colombiana en el albor de los años cuarenta cuando el párroco llega exiliado desde España:

> Colombia era ahora liberal y los liberales hacían proyectos para seguir en el poder durante mucho tiempo. Pero el mundo estaba convulsionado. Al otro lado del océano se iniciaba la guerra mundial y en Colombia todos se hacían la misma pregunta: "¿Quién vencerá?" Los liberales, que en 1938 volvieron a ganar la presidencia con Eduardo Santos, simpatizaban con los aliados, mientras

> que los conservadores, bajo el impulso de Laureano Gómez, veían con interés las ideas de Hitler. Esto bastó para que Blas Gerardo se hiciera liberal desde que puso un pie en Santafé de Bogotá. (*Vida feliz* 32)

De esta manera, el narrador en tercera persona empieza a narrar los acontecimientos entre 1942 y 1946, donde se hace referencia a la segunda presidencia de Alfonso López Pumarejo (1942-1945), el fin de la Segunda Guerra Mundial y las elecciones presidenciales de 1946, cuando el partido liberal se fracciona entre el candidato oficial Gabriel Turbay y "el líder popular Jorge Eliécer Gaitán, salido de las bases pero sin el apoyo del aparato oficial" (*Vida feliz* 33). El narrador señala en la situación colombiana el mismo paradigma de funcionalidad maniqueo de Blas Gerardo: de un lado están los buenos y del otro los malos. Todo este trasfondo histórico se lee como un preludio del Bogotazo desde la perspectiva de Blas Gerardo:

> lo que hacía atractivo a Jorge Eliécer Gaitán para alguien como Blas Gerardo era su discurso: Gaitán hablaba de la "revolución de los descamisados contra la burguesía" y acusaba a las grandes familias de perpetuarse en el poder. "Siempre los mismos con las mismas", clamaba desde el palco del Teatro Nacional [...] Blas Gerardo fue varias veces y vibró con la palabra de Gaitán, con ese modo pausado de iniciar muy lento, que iba creciendo como un torrente. (*Vida feliz* 33-34)

Con la división del Partido Liberal, Mariano Ospina Pérez, candidato por el Partido Conservador, gana las elecciones. En segundo lugar queda Turbay, y en el tercero Gaitán. La novela entonces señala que un día después de las elecciones "Jorge Eliécer Gaitán levantó una copa entre sus partidarios prometiendo que en las siguientes elecciones los liberales volverían a la presidencia. Sin saberlo, el líder estaba firmando su sentencia de muerte". (*Vida feliz* 36)

Como hemos visto en los capítulos anteriores, el Bogotazo, es uno de los episodios más violentos y más cargados (simbólicamente) en la historia colombiana. No sorprende entonces que varias páginas de la novela estén dedicadas a la narración de dicho suceso, teniendo como disculpa la presencia del párroco en Bogotá aquel 9 de abril:

> Blas Gerardo, el 9 de abril, estaba visitando a un colega jesuita en el barrio Divino Salvador, un sacerdote que, como él, creía que el pueblo debía luchar por su libertad. Fue allí, a mitad de la tarde, cuando se enteró de la muerte del

> líder, y de inmediato salió a la calle dispuesto a pelear al lado de los liberales, pues lo poseyó el mismo odio, la misma frustración que ellos sentían. (69)

No sólo funciona como disculpa la presencia de Blas Gerardo —y del abuelo de Esteban— para narrar los acontecimientos, sino también para elaborar una crítica de la violencia que se desató. El narrador en tercera persona se toma la libertad de alojar sus propias reflexiones en medio del relato histórico y esto, como señala Catalina Quesada, introduce un problema formal dado que:

> [l]a narración en primera persona [...] podría, a priori, plantear una seria dificultad a la hora de justificar el punto de vista del narrador: ¿cómo puede hablar Esteban Hinestroza de los sentimientos por otros experimentados, de hechos y acontecimientos que no conoció directamente, bien porque aún no había nacido, bien por no estar presente cuando acaecieron? (101)

La resolución de ese problema aparece en la propia novela a través de la voz de Esteban. Cuando se terminan de relatar los acontecimientos, Esteban dice: "[l]os que no lo vivimos —refiriéndose al Bogotazo— tenemos una imagen lejana: la de las realidades que nos llegan a través de la palabra. La palabra de los mayores" (*Vida feliz* 70). Esa imagen, aunque lejana, es real y está compuesta por un sinnúmero de fuentes. Quesada no sólo plantea este problema sino que además ofrece dos explicaciones a este cuestionamiento: identifica, en primera medida, la palabra —escrita o dicha— como vehículo del conocimiento, por lo que "la oralidad y la escritura constituyen dos ejes fundamentales que vertebran la obra [...]" (101). Y en segundo lugar, señala lo siguiente: "[d]ado que la Historia la escriben los vencedores, el escritor tiene la obligación moral (el deber, si se prefiere) de ofrecer otra versión de los hechos que amplíe el horizonte de miras del lector y que, a la vez, impida que la falta de memoria condene a los pueblos a convertirse en Sísifos del Horror". (102)

Como dice Esteban, está la palabra, escrita y escuchada, pero también las imágenes de los tranvías incendiados, la gente de gabardina y con sombreros corriendo para buscar algún lugar seguro, las fotografías de Gaitán inmolado, etc. Quizás cuando Esteban dice que es lejana se refiere a que los que no estaban presentes reciben esa imagen a destiempo, pero no por ello esa imagen es menos clara. Pero el mayor acierto de la novela se revela cuando Esteban afirma que "las páginas de un libro son también el lugar por el que hablan los que ya no están; donde se cuelan y gritan las voces del pasado". (*Vida feliz* 20)

En un tono como de advertencia —y también de disculpa— antes de comenzar con el relato del 9 de abril, Esteban dice: "[l]o cuento como me lo contaron, pues yo no lo viví. Mi abuelo salió muy temprano de la casa, mucho antes de que se regara la noticia de la muerte del líder y empezaran los disparos y los incendios. Mamá tenía 7 años y lo recuerda como una voz de metal que salía del radio". (*Vida feliz* 65)

Estas son dos de las fuentes orales de donde surge la detallada narración de la muerte de Gaitán. Las voces particulares, las pequeñas historias son las que funcionan como lente para acercarse a los grandes acontecimientos. Más aún, el protagonista es heredero de ese suceso y la novela da cuenta de ello:

> [a] la llegada de Blas Gerardo, Bogotá era una ciudad de color gris. Así la veo ahora, y aunque trato de imaginar el ruido, la algarabía de algunos cafés [...] la verdad es que sólo oigo el sordo y corrosivo rumor de la llovizna, el paso rápido de los transeúntes envueltos en gabardinas refugiándose en los aleros de las casas, el chirrido del tranvía sobre los rieles húmedos de la plaza de Bolívar, las fachadas de las mansiones de arquitectura colonial que aún estaban en pie antes de que llegara esa fiebre urbanística que lo derribó todo para construir edificios modernos, siluetas sin alma que hoy parecen cadáveres de suciedad, espectros de polvo y cascajo. (*Vida feliz* 31-32)

Y más adelante vuelve a describir a Bogotá señalado que:

> [l]a destrucción [...] cambió para siempre la fisonomía de la ciudad y la dejó como yo la conocí veinticinco años después. Como es ahora: un lugar en el que parece imposible que alguna vez se haya sentido ese frío y esa soledad que se ve en las fotos de hace cuarenta años; en el que ya no hay hombres de gabardina y sombrero, ni tranvías, ni casas solariegas en el centro. (*Vida feliz* 70)

Esta es la misma ciudad palimpsesto que aparece en la novela *Perder es cuestión de método*, sólo que aquí se describe a partir de la ausencia y la transformación. De este modo, la descripción de la ciudad que hereda Esteban con las marcas (que aquí se traducen en ausencias, cadáveres y espectros) de aquel fatídico suceso apunta, sin lugar a dudas, hacia explicitar el impacto del pasado en el presente. Es, una vez más, la *deixis en fantasma* que señala las huellas del pasado en el presente. Las imágenes —a la vez sincrónicas y diacrónicas— son

esas huellas que inevitablemente designan la ausencia y la anacronía: ausencias, cadáveres y espectros que nos recuerdan la noción benjaminiana de la historia como acumulación de residuos y de ruinas.

Parte de las respuestas a los cuestionamientos que Catalina Quesada formula se responden a partir del cambio de narrador en la novela. El yo que es tan preponderante en la mayor parte de la novela se hace a un lado y le deja el espacio al narrador en tercera persona, quien se encarga de narrar acontecimientos donde Esteban no está presente. Ahora bien, estas preguntas se inscriben dentro de la problemática del concepto de historia que subyace a la narración.

De acuerdo con lo anterior, *Vida feliz* se aproxima a lo que en la historiografía se conoce con el nombre de microhistoria. Giovanni Levi la ha definido como una práctica:

> based on the reduction of the scale of observation, on a microscopic analysis and intensive study of the documentary material [...] It is not, therefore, a matter of conceptualizing the idea of scale as a factor inherent in all social systems and as an important characteristic of the contexts of social interaction [...] For microhistory the reduction of scale is an analytical procedure, which may be applied anywhere independently of the dimensions of the object analyzed.[18] (99-100)

Si una de las características de la microhistoria se relaciona con la reducción de la escala de análisis podemos entender la novela de Gamboa como un intento de acceder a los acontecimientos desde la experiencia mínima, esto es, desde lo personal o subjetivo. En vez de hablar de las FARC en un sentido abstracto, Gamboa intenta mostrar lo que significa pertenecer a dicha agrupación a través del personaje de Toño. Por esta razón, y a través de este mecanismo de la reducción, la historia no puede entenderse como relato universal y lineal. La historia como gran concepto absoluto se fragmenta en mil pedazos representados por las historias personales. La historia que narra Toño vía las cartas que su hermana recibe no se refiere a la misma experiencia que ella o los demás personajes tienen

[18] "basada en la reducción de la escala de observación, en un análisis microscópico y estudio intensivo del material documental. [...] No es, por lo tanto, una cuestión de conceptualización de la idea de la escala como un factor inherente a todos los sistemas sociales y como una característica importante de los contextos de interacción social [...] En la microhistoria la reducción de escala es un procedimiento analítico, que se puede aplicar en cualquier lugar". (Traducción de la autora)

con respecto al grupo insurgente. Como ha señalado Jaume Burell i Cardona, la microhistoria "renunciaba definitivamente a considerar el poder político y los condicionantes económicos como los principales elementos constituyentes de la historia, tal como lo habrían postulado el historicismo clásico y el materialismo histórico respectivamente. No hay una sola historia lineal, en continuo progreso, sino muchas historias que se entrecruzan: tantas como historias personales". (184)

Podríamos entonces afirmar que *Vida feliz* plantea una crítica frente a la historiografía en la medida en que cuestiona insistentemente ¿quién está autorizado para narrar los acontecimientos?, ¿desde qué perspectiva?, ¿es posible construir una representación universal del pasado?, ¿qué concepto de verdad subyace a la historia? y, finalmente, ¿para qué la historia?

Si en un principio las preguntas que surgían estaban relacionadas con la literatura, aquí nos encontramos casi con las mismas, sólo que ahora el referente es historia. En el caso de *Vida feliz*, tanto la narración de la historia, como el relato de la vida de los personajes están completamente ligados. Por una parte la narración trabaja con las historias personales y, a la misma vez, se decantan las historias orales que Esteban escucha de boca de varios de los personajes. Todo lo anterior concatenado es lo que años después, en Madrid, será el material de narración para la novela. De una u otra forma este material habría podido ser también el componente de un relato histórico. Novela o historiografía de todas formas son relatos que en el texto particular de Santiago Gamboa están íntimamente entrelazados en la ficción.

El género epistolar se filtra en la narración por medio de las cartas que Delia, ayudante de la madre de Esteban, le escribe a la familia Hinestroza. En ellas se incluye la información que proviene de las cartas que la hermana de Toño, Clarita, le envía a Delia. En este circuito de información usualmente se cuela la historia de las FARC de la siguiente manera:

> [l]a historia de Toño, vía Clarita y Delia, continuó en las siguientes cartas. Una vez que [*Toño*] llegó a Urabá [*tras haberse vinculado a las FARC*] debió esperar en una finca, cerca de Necoclí, hasta que un estafeta del Quinto Frente bajara a recogerlo con los demás compañeros. Esos días los aprovecharon para aprender a usar el revólver y el machete, pues la zona a la que iban era muy tupida y había que saber abrir trocha. [...] [S]egún Clarita, la sorpresa mayor de Toño fue cuando llegó al campamento, ya en la montaña, y vio que el famoso Quinto Frente eran sólo veinticuatro muchachos, todos bastante

> jóvenes dirigidos por un comandante que venía del Secretariado Central [...] que había estado en Marquetalia cuando los bombardeos, al lado de Jacobo Arenas y Tirofijo. (*Vida feliz* 102-103)

A través de las cartas que Toño le envía su hermana se empieza a tejer la historia de la guerrilla en Colombia desde una óptica muy particular: Toño da cuenta de lo que es el día a día viviendo en el monte, cómo duermen, qué comen, cómo pasan el tiempo y también narra las acciones militares y el apoyo que encuentran entre los campesinos. La única referencia histórica es Marquetalia[19] (y los dirigentes del secretariado en ese momento: Arenas y Marulanda), porque constituye el evento fundacional de las FARC.

La novela no cuenta lo que allí sucedió y ese es un silencio cargado porque lo que las FARC llaman una masacre, sigue impune. En una carta de Manuel Marulanda Vélez enviada a varios sectores oficialistas[20] fechada el 20 de noviembre de 2001, en medio de las problemáticas negociaciones de paz entre las FARC y el gobierno de Andrés Pastrana Arango, se hace referencia a la operación Marquetalia de la siguiente manera:

> fue el Estado en l964 quien acudió a la violencia oficial contra 48 hombres en Marquetalia [...] utilizando todos los instrumentos del Estado a su servicio: l6 mil hombres del ejército, la aviación, helicópteros artillados, dinero trasladado de otros ministerios para sostener el operativo militar, más 300 millones de pesos aportados por los Estados Unidos, para el pago de agentes, delatores e infiltrados, bloqueo económico, la confiscación de bienes e inmuebles y su entrega a nuevos propietarios en forma oficial, todo con el fin de aniquilarnos. (Marulanda Vélez)

---

19 Marquetalia es un pueblo en el departamento de Tolima y allí funcionó una de las 16 repúblicas independientes que los comunistas establecieron a mediados de los años sesenta.

20 La carta va dirigida a: Carlos Armando García Orjuela, presidente del Senado, presidente de la Cámara de Representantes, presidente de la Corte Suprema de Justicia, presidente del Consejo de Estado, presidente de la Corte Constitucional, monseñor Alberto Giraldo Jaramillo, presidente de la Conferencia Episcopal colombiana, Sabas Pretelt de la Vega, presidente del Consejo Gremial Nacional. Texto disponible en: http://solidnet.org/old/cgi-bin/lpr0c48.html?parties/0240=colombia,_farc-ep/982farc-ep29n013.doc

La historia oficial habla de Marquetalia dentro del marco del Plan Laso[21] (Latin American Security Operation)[22] y la define como una de las repúblicas independientes que el Frente Nacional decidió atacar.[23] Los pocos que salieron ilesos de la embestida, entre ellos Marulanda, se replegaron y en 1966 se organizaron formalmente como las FARC. En la novela, aludiendo al devenir concéntrico de la historia, Marquetalia vuelve a mencionarse más adelante cuando Clarita, la hermana Toño, le pregunta "que para qué seguían acordándose de algo que pasó hace ya tiempo y él contestó que lo que pasaba era que todo seguía igual y que se podía decir que a Marquetalia la bombardeaban todos los días, y era por eso que debían luchar". (*Vida feliz* 119)

---

21 Este término también puede encontrarse como Plan Lazo, como en el caso del libro *Guerrilla Warfare* donde se define como "[a] massive, U.S.-funded counterinsurgency operation [...] initiated in July 1962 [...] [that] committed the Colombian armed forces to eradicate the guerrilla bands remaining from la violencia and to destroying the 'independent republics' whose existence defied national sovereignty. The plan marshaled all forces of public order –the military, the national police, national detective forces, internal revenue agents, later even civilian self-defense units– in a unified effort to restore public order [...] [*Eventually*] the Plan Lazo forced the Communist party and other revolutionaries in Colombia to adopt a mobile guerrilla strategy since their long-held base zones no longer offered security" (Loveman, Davies 250-51). "[U]na masiva operación contrainsurgente, financiada por Estados Unidos [...] iniciada en julio de 1962 [...] [que] comprometieron a las fuerzas armadas de Colombia para erradicar los grupos guerrilleros restantes de la Violencia y la destrucción de 'las repúblicas independientes', cuya existencia desafiaba la soberanía nacional. El plan organizaba a todas las fuerzas de orden público —las fuerzas armadas, la policía nacional, las fuerzas de investigación nacionales, los agentes de aduanas y de impuestos, y más adelante las autodefensas civiles—, en un esfuerzo conjunto para restaurar el orden público. [...] [Eventualmente] el Plan Lazo obligó al Partido Comunista y otros revolucionarios en Colombia a adoptar una estrategia de guerrilla móvil, dado que sus zonas de base de larga data ya no ofrecían seguridad". (Traducción de la autora)

22 Ver el libro *Inside Colombia* de Grace Livingstone, particularmente el capítulo 6: "The United States and Colombia".

23 Para contrarrestar las versiones de la "izquierda beligerante" dentro del marco de las negociaciones de paz en San Vicente del Caguán, el general Valencia Tovar escribió una columna de opinión para el periódico *El Tiempo*. Según el general del Ejército "El Plan Lazo, contra el cual arremete la izquierda beligerante, se diseñó por el comando del Ejército a órdenes del general Ruiz Novoa dentro de tales criterios. No fue inspirado por el Pentágono ni se dirigió contra el pueblo colombiano sino a su favor. No se entregaron los 500 millones de pesos de que habla el patriarca de Hommes. No se arremetió contra Marquetalia con los 16 mil hombres de la leyenda negra. Se emplearon tres batallones (1.500 hombres) que ocuparon las zonas circunvecinas para sustraerlas al influjo del patriarca, mientras una fracción de infantería avanzó por el cañón del río Atá, atrayendo a Tirofijo al inexpugnable sitio de Juntas, en tanto el teniente coronel Joaquín Matallana descendía en audaz asalto desde helicópteros en vuelo para apoderarse del caserío sin un tiro". (Valencia Tovar)

De la misma manera, la novela habla del los inicios de las Juco (Juventudes Comunistas) y del MOIR (Movimiento Obrero Independiente Revolucionario) que empezaban a surgir en las ciudades durante los años sesenta, movilizando a los jóvenes estudiantes de izquierda durante esta época: "las universidades públicas eran vistas como nidos de subversión, y [...] cada tanto, el ejército entraba golpeando a quien se le pusiera delante [...] destruyendo los laboratorios de química, que para ellos eran fábricas de bombas" (*Vida feliz* 25-26). Los padres de Esteban, al igual que Blas Gerardo, con quien entablan una estrecha amistad, simpatizaban con la lucha estudiantil y por eso, para evitar las ocupaciones militares, se unían a los estudiantes cuando se tomaban la ciudad universitaria en Medellín. Cuenta Esteban que "en alguna toma, papá y mamá se quedaron varios días en la ciudad universitaria. Mamá organizando ollas de agua de panela y cacerolada de arroz, y papá participando en las rondas de defensa y las asambleas políticas". (*Vida feliz* 26)

Hubert Dreyfus y Paul Rabinow afirman que el filósofo francés Michel Foucault:

> is not trying to capture the meaning or significance of a past epoch. He is not trying to get the whole picture of a past age, or person, or institution. He is not trying to find the underlying laws of history [...] "Writing the history of the present" is another matter. This approach explicitly and self-reflectively begins with a diagnosis of the current situation.[24] (118-119)

Este es precisamente uno de los modos en que se puede pensar la aproximación de *Vida feliz* a la historia, pues la novela no la plantea necesariamente en términos de lo que significó en su momento tal o cual acontecimiento, sino lo que significa en el momento de la escritura en un presente diferido. No hay una intención universalizadora de la historia sino todo lo contrario, la narración personal de lo que ese pasado significa para los personajes de la novela en el momento de la enunciación.

Al respecto, en *Tesis de la filosofía de la historia*, Benjamin afirma que "[a]rticular históricamente lo pasado no significa conocerlo 'tal y como verdade-

[24] "No se trata de capturar el sentido o significación de una época pasada. Él no está tratando de obtener la imagen completa de una época pasada, o de la persona o institución. Él no está tratando de encontrar las leyes fundamentales de la historia. [...] 'Escribiendo la historia del presente' es otro asunto. Este enfoque explícita y auto-reflexivamente comienza con un diagnóstico de la situación actual". (Traducción de la autora)

ramente ha sido'"[25] (255). Y más adelante señala que "[l]a historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, 'tiempo- ahora'" (261). La escritura del presente es la conexión entre el pensamiento de Foucault y el de Benjamin. Para ambos, cualquier vuelta al pasado está justificada por el asedio del presente, no para establecer una verdad absoluta sobre lo sucedido, porque así caeríamos en lo que Dreyfus y Rabinow denuncian como "finalismo":

> This is the kind of history which finds the kernel of the present at some distant point in the past and then shows the finalized necessity of the development from that point to the present. Everything that happened in between is taken up by this march forward, or else left in backwash as the world historical spirit differentiates and individuates what is central from what is peripheral.[26] (118)

Por eso en la novela tampoco hay una intención teleológica donde el momento de la escritura pueda ser entendido como el fin preestablecido de los eventos, como el fin ulterior de la narración, todo lo contrario, a pesar de que la narración tenga un final (evidentemente la novela termina) los estragos de la historia siguen acumulándose y la historia continúa más allá de la escritura.

Por esta razón, las palabras de Toño adquieren tanto poder, porque todo sigue sucediendo. Esto no quiere decir, sin embargo, que todo siga igual y nada haya cambiado. Evidentemente, el caso de la guerra en Colombia es paradigmático. A diferencia del resto del continente, en Colombia las guerrillas todavía siguen combatiendo y los grupos armados siguen emergiendo, a pesar de que con muchos se haya llegado algún tipo de pacto para deponer las armas. Ya no son los mismos grupos de hace unas décadas y los que aún permanecen, como las FARC, han perdido su norte político e ideológico. Es una guerra vigente y la consolidación del narcotráfico ha logrado revolucionarla, cambiando las prácticas políticas y sociales de la guerrilla.

---

[25] Traducción de Jesús Aguirre para Taurus España. Texto disponible en http://www.elabedul.net/Documentos/Tesis.pdf

[26] "Este es el tipo de historia que encuentra el núcleo del presente en un punto distante en el pasado y luego muestra la necesidad final del desarrollo de ese punto hasta la actualidad. Todo lo que pasó en el medio está ocupado por esta marcha hacia adelante, o bien queda atrás en la contracorriente mientras el espíritu histórico mundial diferencia e individualiza lo que es central de lo que es periférico". (Traducción de la autora)

Casi al final de la novela, Delia y el ya septuagenario Blas Gerardo se reúnen con Esteban después de mucho tiempo en Madrid, donde la pareja lleva viviendo varios años. En la conversación Delia trae a colación a Toño quien, para finales de los 90, ya se había convertido en uno de los jefes de la guerrilla y usaba como alias el nombre de comandante Belmiro. Delia entonces señala:

> [a] mí me siguen llegando cartas de Clarita, la hermana [*de Toño*] [...] Ella lo idolatra y dice que es un santo. Lo defiende porque lo quiere, pero nosotros hemos visto en periódicos viejos el nombre del comandante Belmiro en cosas que ya no nos gustan. Dicen que estuvo en una masacre de sus propios compañeros y que se ha dedicado a hacer secuestros. Quién sabe si será cierto. Yo me acuerdo de Toño y no creo. Claro, ya debe ser otra persona...
> – Si eso es verdad, —acotó Blas Gerardo—, quiere decir que se convirtió en un hijo de puta, ni más ni menos. (*Vida feliz* 343)

La sentencia de Blas Gerardo marca la ruptura total de cualquier simpatía por esa guerrilla viniendo de quien más podía compartir sus propuestas ideológicas iniciales. Se instala la muerte de aquel Toño que conocieron en Medellín y con él quizás también muere aquella guerrilla de los años sesenta. Por otra parte, con la avanzada edad de Blas Gerardo también se desmorona esa perspectiva maniquea que lo acompañó durante toda su vida. Por eso Esteban lo nombra como "ese hombre, ese cuerpecito avejentado y frágil, [*que*] había luchado en la Guerra Civil [...] [*y había*] sido guerrillero y sacerdote. Su vida, la experiencia de esos años, hacían de él alguien distinto [...] Todo aquello se iba a perder con él". (*Vida feliz* 342)

Los personajes de la novela hablan directamente de este cambio en la lucha guerrillera porque, si bien los miembros de la familia de Esteban se sienten de alguna forma interpelados por la ideología de los insurgentes, también reconocen su degradación. Esteban por su parte, revela su simpatía por el M-19,[27] que había hecho la victoriosa toma de la embajada de la República Dominicana, pues en sus filas había muchos estudiantes que promulgaban una izquierda democrática alejada de los dogmatismos de Moscú y Pekín. [*Dice, entonces, Esteban*] Uno de mis mejores amigos de Bogotá, en la época de la Universidad Javeriana, había entrado a la organización [...] [*y*] por él estaba enterado de algunos de lineamientos del

[27] Nótese que el M-19 surge en defensa de un militar y previo dictador.

Eme, como se le decía, y de un modo absolutamente pasivo lo defendía. Para mí la militancia política, la idea de entrar a la guerrilla y empuñar un fusil, estaba totalmente descartada. A pesar de lo que decía Sartre, me parecía que mi camino estaba en los libros [...]. (*Vida feliz* 284)

Por una parte, esta es la actitud que la mayoría de la población ha tomado frente al conflicto armado. Absoluta pasividad o rechazo frontal. Y de muchas formas no es reprochable si se tiene en cuenta que la polarización nacional limita con el maniqueísmo ideológico que en la novela comporta Blas Gerardo. La historia demuestra que en Colombia se ha sido poco indulgente con la izquierda política, por no decir que ha tratado de anularla violentamente, como fue el caso de la Unión Patriótica, exterminada por la acción conjunta de grupos paramilitares y miembros de las Fuerzas Armadas de Colombia.[28]

Ahora bien, la novela plantea precisamente la pregunta ¿qué hacer si las opciones son la lucha armada o la pasividad? Esteban evidentemente no elige alzarse en armas pero, de alguna manera, hace de su pasividad una productividad a través de la escritura utilizando una máquina de escribir para contar los grandes acontecimientos desde lo íntimo y desde su particular perspectiva porque, como él afirma, "la Historia tiende a ser injusta y casi siempre reparte la culpa entre el verdugo y su víctima". (*Vida feliz* 69)

Antes del gran golpe de opinión que la toma de la Embajada de la República Dominicana significó para el país, Esteban rememora un evento anterior que metafóricamente proyecta las imágenes que se harán recurrentes en el imaginario colectivo. El 23 de de julio de 1973 se produjo el incendio del edificio de Avianca, el "más alto de la ciudad [*de Bogotá*], una construcción atrevida que presagiaba riqueza y modernidad" (*Vida feliz* 110), donde las llamas consumieron desde el piso 14 hasta el 40. Cuentan que las cadenas de televisión del momento interrumpieron la programación para trasmitir las imágenes en directo: "Rostros desfigurados, cadáveres, sangre, hollín, destrucción... Fue algo horrible que provocó un duelo nacional" (*Vida feliz* 110), dice Esteban en la novela.

La descripción del edificio en llamas funciona como un preludio a lo que sucedería doce años después en el Palacio de Justicia, cuando de nuevo las cadenas televisivas suspendieron la programación para mostrar, en directo, las ominosas imágenes:

---

[28] Referirse al libro de Campos Zornosa, Yesid. *Memoria de los silenciados: El Baile Rojo*.

> [e]ste incendio fue la mecha de un lento apocalipsis, pues muy pronto vendría el fuego de otras catástrofes a llevárselo todo. La apacible vida de Bogotá había terminado. También la de Medellín, Cali, la Costa y el campo, los Llanos, el sur... Todo el país habría de convertirse en una inmensa hoguera que aún está encendida y que sigue desfigurando rostros, dejando cadáveres entre el polvo, cuerpos irreconocibles en medio del hollín y las cenizas. (*Vida feliz* 110)

Lo que Esteban nombra como la inmensa hoguera que aún sigue ardiendo y que al mismo tiempo hace eco con las palabras de Toño es sin lugar a dudas la metáfora del país. Más aún, esa imagen particular, una mole envuelta en llamas mientras la ciudad entera era testigo impotente de su consumación nos interpela aquí y ahora porque seguimos siendo testigos de "un lento apocalipsis".

Durante el primer año de Esteban en Madrid, una imagen televisiva lo toma por sorpresa. Caminando por la calle Fuencarral, en la vitrina de una tienda de electrodomésticos un televisor mostraba las imágenes de un tanque de guerra entrando a un edificio en llamas: "[p]ensé, al no escuchar el sonido, que eran imágenes de archivo del golpe militar de Chile" sucedido doce años antes; "[y]a me disponía a continuar mi paseo cuando vi una bandera de Colombia y la cara del presidente Belisario Betancur" (*Vida feliz* 284). No es necesario volver a narrar lo acontecido en el Palacio de Justicia en 1985. La imagen del tanque de guerra entrando al palacio es suficiente para retrotraer la historia entera.

Esteban, en tono de denuncia y sentencia, dice:

> [l]legó la mafia y regresó el terror. Llegó la corrupción. Regresó la muerte. El país comenzó a matarse otra vez, como había hecho en los años 50 [...] Los violentos sacaron sus pistolas y se fueron quedando con las tierras. El campo se convirtió en tierra baldía y las ciudades se llenaron de gorditos de bigote ralo y collares de oro que cantaban a gritos, lanzando dólares al aire, las canciones de José Alfredo Jiménez [...] La mafia destruyó lo que había. Los guerrilleros se dedicaron al secuestro y a proteger cultivos. Llegaron las autodefensas y continuó la masacre. ¿Y nuestros insignes políticos?, ¿los padres de la patria? Ahí están, robando a manos llenas [...] y ahí siguen, todavía hoy, peleándose las cenizas [...] porciones del mismo cadáver que remataron a golpes de puñal y que yace a la deriva, entre dos océanos. La gordura les obstruyó el cerebro y sus rosados culos gordos ya no caben en las curules que ocupan. Traseros adiposos que llevan el nombre de insignes e históricos partidos. Gorduras

> sostenidas con ríos de whisky y secadas en polvo blanco, el mismo que nos llevó a la ruina, gastando a manos llenas los dineros de este generoso país que cometió el error de parirlos. (*Vida feliz* 110-111)

En dos párrafos, el protagonista describe lo sucedido en dos décadas: origen y consolidación de la mafia, degeneración de la guerrilla, nacimiento de las autodefensas, arraigo del narcotráfico y corrupción del Estado, todo esto para describir a Colombia como un cadáver putrefacto y a la clase política como aves de carroña que se alimentan de un cuerpo en descomposición.

En la última página de la novela, Esteban, ya adulto, señala:

> [é]sta es pues mi historia. Tal vez en otras vidas habría sido posible encontrar hechos más memorables, pero ésta que acabo de relatar es que la que yo tuve. La única que aún tengo. Nadie tiene la obligación de vivir grandes vidas y dicen que, en todas, hay uno o dos momentos que la justifican. Yo espero que sea así aunque no estoy seguro de haberlos encontrado. Sé tan sólo que esta vida me trajo hasta aquí, hasta este sillón desde el cual ahora releo; y sé que, para mí, ha sido la única vida posible. Larga y feliz... (*Vida feliz* 348)

Quizás esta última página deba leerse más bien como una ironía. Por una parte, es cierto que Esteban no está presente en ninguno de los acontecimientos que aquí he traído a colación, pero no por ello el impacto es nulo. ¿No son todos los hechos históricos formadores de quienes somos?, ¿no son las imágenes ominosas aquí descritas y los relatos que nos llegan a destiempo implacables en la memoria?

3.2. El olvido que seremos

El texto de Abad Faciolince narra la intersección de su propia vida con la de su padre y la muerte de este último es anunciada una y otra vez a lo largo de la narración. Sin embargo, el libro entero pareciera ser la lucha por evitar narrar el brutal acontecimiento. Es imposible cambiar el pasado, por eso es una narración en clave nostálgica y melancólica. Como lectores sabemos —y Héctor Abad como escritor también sabe— que narrar la muerte de su padre es inevitable, pero la escritura es la que permite dilatar ese momento final. La intención no es, evidentemente, focalizarse en la muerte sino en la vida. Es un final ineludible, pero la narración permite, aunque sea en la imaginación, darle más tiempo a un tiempo finito.

Quizás sea imposible imaginar cuán difícil habrá sido la escritura de este texto, pero aún más ajeno, por lo doloroso, sea imaginar al hijo escribir letra a letra ese fatal desenlace:

> [e]scribo esto en La Inés, la finca que nos dejó mi papá, que le dejó mi abuelo, que le dejó mi bisabuela, que abrió mi tatarabuelo tumbando monte con sus propias manos. Me saco de adentro estos recuerdos como se tiene un parto, como se saca un tumor. No miro la pantalla, respiro y miro hacia fuera [...] Han pasado casi veinte años desde que lo mataron, y durante esos veinte años, cada mes, cada semana, yo he sentido que tenía el deber ineludible, no digo de vengar su muerte, pero sí, al menos de contarla [...] Sus asesinos siguen libres, cada día son más y más poderosos, y mis manos no pueden combatirlos. Solamente mis dedos, hundiendo una tecla tras otra, pueden decir la verdad y declarar la injusticia. Uso la misma arma: las palabras. ¿Para qué? Para nada; o para lo más simple y esencial: para que se sepa. *Para alargar su recuerdo un poco más, antes de que llegue el olvido definitivo.*[29] (*El olvido que seremos* 253-255)

El recuerdo al que se refiere Abad Faciolince no es sólo su propio recuerdo, también el que logra sembrar en los lectores. La muerte es ese final ineludible y, para Abad Faciolince, el olvido también es inevitable, por lo que la escritura es la forma para dilatar ese proceso.

Precisamente, esto es lo que sucede en *Rosario Tijeras*, donde la muerte tampoco nos toma por sorpresa porque desde el principio ha sido anunciada. La muerte precede a la escritura y en estos dos textos, aunque infinitamente diferentes, es el motor de la narración: para combatir, como dice el título del texto de Abad, el olvido que seremos y, como dice Rosario en la película de Maillé, para tener más tiempo del que ya se tuvo.

Dilatación, pero también repetición a través del recuerdo que guía la escritura y de la lectura pública del texto, pues, como señala Lukacher, "el texto nunca puede recordar, se necesita que el lector sea el que recuerde"[30] (28). Incluso repetición en el sentido que le da el escritor cuando admite haber tratado una y mil veces de contar la historia de su padre, fracasando en cada intento:

---

[29] Énfasis de la autora.

[30] Traducción de la autora.

> [s]i recordar es cada vez pasar por el corazón, siempre lo he recordado. No he escrito en tantos años por un motivo muy simple: su recuerdo me conmovía demasiado para poder escribirlo. Las veces innumerables en que lo intenté, las palabras me salían húmedas, untadas de lamentable materia lacrimosa, y siempre he preferido una escritura más seca, más controlada, más distante. (*El olvido que seremos* 255)

Abad Faciolince se refiere aquí a ese recuerdo que se repite quizás a diario y que ahonda en la herida hasta que el tiempo pasa y la misma repetición es la que produce una especie de desensibilización, por cierto necesaria para poder seguir viviendo. La cicatriz es el duelo que llevado a cabo le permite acceder a un lenguaje que comunique más allá del profundo dolor y que lo literario emerja de la pura denuncia:

> [e]ste libro es el intento de dejar un testimonio de ese dolor, un testimonio al mismo tiempo inútil y necesario. Inútil porque el tiempo no se devuelve ni los hechos se modifican, pero necesario al menos para mí, porque mi vida y mi oficio carecerían de sentido si no escribiera esto que tengo que escribir, y que en casi veinte años de intentos no había sido capaz de escribir, hasta ahora. (*El olvido que seremos* 232)

La escritura de este texto se le impone al escritor como un imperativo que va más allá de "testimoniar el dolor". Se esconde detrás de esta afirmación el clamor de la justicia a través de la verdad narrada. Por ello, la cita parece debatirse entre la ineficacia y la urgencia. Es cierto que la narración no volverá el tiempo hacia atrás, su padre no podrá recobrar la vida y, en ese sentido, el texto es inútil y estaba destinado a fracasar desde su concepción. Sin embargo, el imperativo de contar la verdad de alguna manera tiene una doble interpretación: hacer justicia con sus propias manos –literalmente a través de la escritura–, estableciendo una relación entre verdad y justicia y, además, impugnar la incapacidad del Estado de proteger a sus ciudadanos.

En un artículo muy oportuno, "History Against the Grain", Cristina Moreiras-Menor se refiere al problemático término de la transición utilizado para nombrar el proceso hacia la democracia en España después de la muerte de Francisco Franco. En el artículo, afirma que las novelas del escritor español Antonio Muñoz Molina

> always refer to the traumatic experience produced by the simultaneity of temporalities in individuals/collectives who have not yet been able to bury their past. This past consequently co-exists as an active but always liminal memory that turns itself into a ghost, intervening effectively and ominously in the historical present of these same individuals or collectives; a past that refuses to leave, that interrupts and interferes in such a way that it freezes temporality and thereby makes of repetition, of spectral apparition, of the ghost, an acknowledgement that justice has not yet been done to the past.[31] (10)

Esto es precisamente lo que ocurre en *El olvido que seremos*: el padre regresa espectralmente a través del fracaso de la escritura metaforizando la injusticia y la impunidad. En vez de recurrir a la venganza utiliza las palabras con el valor de veracidad que le permite interpelar a la justicia, una que por cierto había sido imposible, y aún lo sigue siendo, a través de los mecanismos estatales. De aquí emana la fuerte dimensión política y ética del texto. La ética proviene de la memoria del padre ausente, de la víctima, del testigo a quien le es imposible dar testimonio. El hijo, también víctima y ahora testigo sustituto, recurre a la verdad para apelar a la justicia. En un proceso que queda velado para el lector, Abad Faciolince logra establecer, por lo menos temporalmente, la relación entre verdad y justicia. Por tal razón, el texto queda como uno de los posibles testimonios del horror y además alude directamente a la pregunta al inicio de este capítulo: ¿cuál es una de las posibles funciones de la literatura? *El olvido que seremos* responde con (y a través de) la palabra justicia, aún cuando esta quede siempre más allá.

3.2.1. Efecto de las contradicciones

> *En mi ciudad circula una frase terrible: "Madre no hay sino una, pero padre es cualquier hijueputa". Yo podría, estar de acuerdo con la primera parte de esa frase, copiada de los tangos, aunque lo cierto es*

[31] "siempre se refieren a la experiencia traumática producida por la simultaneidad de temporalidades en las personas/colectivos que aún no han sido capaces de enterrar su pasado. Este pasado por consiguiente coexiste como una memoria activa pero siempre liminal que se convierte en un fantasma, interviniendo eficaz y ominosamente en el presente histórico de estos mismos individuos o colectivos; un pasado que se niega a salir, que interrumpe e interfiere de tal manera que congela la temporalidad y con ello hace de la repetición, de la aparición espectral, del fantasma, un reconocimiento de que la justicia aún no se ha hecho para el pasado". (Traducción de la autora)

> *que yo, de madres, como ya lo expliqué, tuve media docena. Con la segunda parte de la frase, en cambio, no puedo estar de acuerdo. Al contrario, yo creo que tuve, incluso, demasiado padre.*
>
> Héctor Abad Faciolince, *El olvido que seremos*

En este fragmento Abad Faciolince, en un tono de comicidad, hace algo muy interesante que luego repetirá a lo largo de todo el texto: por una parte retoma la cultura popular para deconstruirla a través de su experiencia personal y, haciéndolo, logra matizar una ideología maniquea que se filtra en lo lingüístico. Ciertamente Abad Faciolince creció entre mujeres –su madre y cinco hermanas–, pues los únicos hombres eran él y su padre. Cuando Abad Faciolince afirma que tuvo demasiado padre modifica la tradicional y rigurosa figura de la autoridad en la medida en que el mayor afecto y la ternura no necesariamente provenían de la madre, sino justamente del padre:

> [m]i papá y yo nos teníamos un afecto mutuo (y físico, además) que para muchos de nuestros allegados era un escándalo que limitaba con la enfermedad. Algunos de mis parientes decían que mi papá me iba a volver marica de tanto consentirme. Y mi mamá, quizás por compensar, trataba de preferir a mis cinco hermanas, y de tratarme a mí con un rigor justiciero (nunca injusto ni para bien ni para mal, siempre ecuánime). (*El olvido que seremos* 33)

El padre tenía como máxima tratar a sus hijos con el mayor afecto posible. Para él el mundo ya se encargaría por sí solo de azotar a las personas sin ningún tipo de piedad. Lo veía a diario en su trabajo como médico salubrista en su entorno laboral y social. Abad Faciolince cuenta la siguiente anécdota refiriéndose al modo afectuoso de su padre en contraposición al del abuelo a quien describe como una persona distante y fría: "[m]i abuelo a veces comentaba sobre mí: 'A este niño le falta mano dura'. Pero mi papá le respondía: 'Si le hace falta, para eso está la vida, que acaba dándonos duro a todos; para sufrir, la vida es más que suficiente, y yo no le voy a ayudar'" (*El olvido que seremos* 35). Y luego añade, "[c]reo que en la forma perfecta como mi papá nos trataba, había una protesta muda por el trato que él había recibido del abuelo, y al mismo tiempo el propósito deliberado de jamás tratar a sus hijos como lo habían tratado a él". (*El olvido que seremos* 36)

Abad Faciolince describe a su padre como una persona cariñosa, afectiva y permisiva, pero aclara que no todo era tolerado: "odiaba, por encima de todo,

que no tuviéramos conciencia social ni entendiéramos el país donde vivíamos" (*El olvido que seremos* 25). El tipo de trabajo que su padre desempeñaba le permitía estar en contacto con las clases menos favorecidas de Medellín y de sus alrededores. Según cuenta el hijo, luchó contra el gobierno por la falta de servicios básicos hasta ganarse muchísimos enemigos y debidamente creía que "[l]a medicina no se aprende solamente en los hospitales y en los laboratorios [...] sino también en la calle, en los barrios, dándonos cuenta de por qué y de qué se enferman las personas" (*El olvido que seremos* 43). De ahí que su mayor obsesión fuera el acceso a agua potable. Gracias a las denuncias que el joven Héctor Abad Gómez hizo públicas, la ciudad entera de Medellín tuvo acueducto. Ejerció su profesión de médico como profesor universitario y como activista social centrado en la prevención y esto no era visto con buenos ojos por los demás colegas, ni por las instituciones hospitalarias privadas:

> [u]n político muy importante, Gonzalo Restrepo Jaramillo, había dicho en el Club Unión –el más exclusivo de Medellín– que Abad Gómez era el marxista mejor estructurado de la ciudad, y un peligroso izquierdista al que había que cortarle las alas para que no volara. Mi papá se había formado en una escuela pragmática norteamericana (en la Universidad de Minnesota), no había leído nunca a Marx, y confundía a Hegel con Engels. Por saber bien de qué lo estaban acusando, resolvió leerlos, y no todo le pareció descabellado: en parte, y poco a poco a lo largo de su vida, se convirtió en algo parecido al luchador izquierdista que lo acusaban de ser. Al final de sus días acabó diciendo que su ideología era un híbrido: cristiano en religión, por la figura amable de Jesús y su evidente inclinación por los más débiles; marxista en economía, porque detestaba la explotación económica y los abusos infames de los capitalistas; y liberal en política, porque no soportaba la falta de libertad y tampoco las dictaduras, ni siquiera la del proletariado, pues los pobres en el poder, al dejar de ser pobres, no eran menos déspotas y despiadados que los ricos en el poder. (*El olvido que seremos* 49)

Así comenzó a gestarse el maniqueo perfil público de este médico social. Su hijo se encarga en este fragmento de matizar esa visión absoluta que más adelante indicarían como causa de su asesinato. Abad Faciolince recurre a la esfera de lo privado, a las lecturas y las creencias que su padre tenía para explicar, desde la absoluta ambigüedad, aquello que lo incitaba a las acciones. Como señala el

autor, el padre era cristiano, pragmático, marxista y liberal en las muchas facetas de su vida y esto, que en realidad lo hace todavía más humano, es lo que lo lleva a tener enemigos desde todos los flancos ideológicos.

Desde lo público, Héctor Abad Gómez era visto casi de la misma manera que Esteban, protagonista de *Vida feliz*, retrata a Blas Gerardo. Tanto el personaje de la ficción como el padre de Abad comparten una época donde el mundo era visto en términos completamente opuestos:

> [e]ran los tiempos de la Revolución cubana y de las guerrillas míticas de América Latina, las cuales no se habían convertido todavía en bandas de criminales dedicadas al secuestro y al tráfico de drogas, y conservaban por lo tanto cierto halo de lucha heroica pues defendían programas de reformas radicales y reivindicaciones sociales que no era difícil compartir. (*El olvido que seremos* 64-65)

En esta época, cuenta Abad Faciolince que, en Colombia, la Iglesia católica contrarrestaba la oleada revolucionaria con la importación de la Gran Misión que

> [r]epresentaba otro estilo de trabajo social, de tipo piadoso; una especie de Reconquista Católica de América patrocinada por el caudillo de España, Generalísimo de los ejércitos imperiales y apóstol de la cristiandad, su excelencia Francisco Franco Bahamonde [...] Con los evangelizadores de la Reconquista española venía una pequeña estatua de la Virgen de Fátima [...] Para salvar al mundo del Comunismo Ateo, el Santo Padre había solicitado que en las viejas colonias españolas —y en el mundo entero— se rezaran con mucho fervor y más asiduidad que nunca el Santo Rosario. (*El olvido que seremos* 64)

En esta lucha del bien y del mal nace y crece el narrador del texto. Tanto en el lado materno como el paterno había fieles pertenecientes a "una estirpe de godos rancios y de recatadas costumbres cristianas" (*El olvido que seremos* 69), pero también había mujeres "alegres y vitales, partidarias del gozo antes de que nos coman los gusanos, patialegres, coquetas [...]" (*El olvido que seremos* 71) y hasta sufragistas.

La misma Iglesia contaba con facciones ideológicas: la conservadora recalcitrante y la revolucionaria que encontró su norte ideológico en la Teología de la Liberación. Todas estas contradicciones son las que expone Abad Faciolince en el texto: desde lo coyuntural representado por el clima político y social, como lo

estructural en el ámbito de su familia. En el plano nacional este contrasentido llevó a que el país quedara herido de muerte y al respecto Abad Faciolince cuenta que:

> pocos años después, los barrios de Medellín se convirtieron en un hervidero de matanzas y en un caldo de cultivo de matones y sicarios, la Iglesia ya había perdido contacto con estos sitios, al igual que el Estado. Habían pensado que dejarlos solos era lo mejor, y abandonados a su suerte se convirtieron en sitios donde, como maleza, surgían hordas salvajes de asesinos. (*El olvido que seremos* 68)

Años más tarde, otros asesinos acabarían con la vida de su padre. En la narración, se impone el presente como el tiempo verbal para narrar el horror del que no fue testigo directo. Abad Faciolince cuenta la última vez que vio vivo a su padre, unos minutos antes del fatal desenlace. En un tono que se debate entre la desesperación, con frases cortas y punzantes, y la preservación, Abad dice:

> [e]stá muerto y yo no lo sé. Está muerto y mi mamá no lo sabe, mis hermanas no lo saben, ni sus amigos lo saben, ni él mismo lo sabe. Yo estoy empezando la junta directiva del Edificio Colseguros. El presidente de la junta, el abogado y grafólogo Alberto Posada Ángel (que también será asesinado a cuchilladas algunos años después) lee el acta anterior, y hay otro señor que llega un poco tarde y, antes de sentarse, cuenta que a pocas cuadras de allí acaba de ver matar a otra persona. Comenta los balazos de los sicarios, lo horrible que se ha vuelto Medellín. Yo no me imagino quién es, y pregunto casi con descuido quién pudo haber sido el muerto. El señor no lo sabe. En ese momento llaman al teléfono. [...] Resulta ser un periodista, viejo conocido mío, que me dice: "Siquiera te oigo, por aquí estaban diciendo que te habían matado". Yo digo que no, que estoy bien, pero en ese instante recapacito y sé quién es el muerto, sin que me lo hayan dicho. (*El olvido que seremos* 244)

Así, Abad Faciolince narra el instante en que cada una de sus hermanas y su madre se enteran de lo sucedido: "[s]eis tiros, lo cual quiere decir que le vaciaron el cargador de uno de los sicarios" (*El olvido que seremos* 243). En el texto, Abad se pregunta si su padre habría alcanzado a darse cuenta de los sicarios. Es una narración, también en presente, completamente desgarradora y certera que da la sensación de estar mirando una escena en cámara lenta. Ciertamente, el

narrador no presenció el asesinato, pero los detalles son profusos. La escena se compone de varias imágenes estáticas: "levanta la vista y ve la cara malévola del asesino [...] Cae de espaldas, sus anteojos saltan y se quiebran, y desde el suelo [...] piensa por último, estoy seguro, en todos los que ama [...]" (*El olvido que seremos* 243). Esta narración en presente, supremamente lenta, donde cada movimiento queda descompuesto, quizás pueda entenderse como la materialización de esa necesidad de recordar aquel suceso del que Abad Faciolince no fue testigo. Es la manifestación de un intento de traer ese pasado al presente a través del lenguaje utilizando, valga la redundancia, el presente como tiempo verbal.

Dice Abad: "ahora han pasado dos veces diez años y soy capaz de conservar la serenidad al redactar esta especie de memorial de agravios. La herida está ahí, en el sitio por el que pasan los recuerdos, pero más que una herida es ya una cicatriz" (*El olvido que seremos* 255). Después del paso del tiempo, como si Héctor Abad Faciolince hubiera entrado también en una suerte de pacto social, cuando los detalles más ínfimos se vuelven borrosos pero la sensación de impotencia aún permanece, decide deshacerse de la camisa ensangrentada que su padre tenía puesta el día de su muerte y señala: "[a]l escribir este libro [...] quemé [*la camisa*] también[32] pues entendí que la única venganza, el único recuerdo, y también la única posibilidad de olvido y perdón, consistía en contar lo que pasó, y nada más" (*El olvido que seremos* 225).

Indudablemente no se trata de un pacto social como al que se somete Esteban al entrar a la vida adulta, pero sí es un pacto porque el otro camino posible, el de la venganza, lo ubicaría al margen precisamente de lo social. Más aún, expulsaría de sí mismo lo que aún queda de su padre. Es la interdicción impuesta por la ley pero también, la prohibición moral de no utilizar los mismos métodos y suspender la diferencia entre la víctima y el victimario. Es un pacto que le impone la sociedad y, más importante aún, se lo impone él mismo como condición para su inclusión. Al respecto el narrador afirma:

> yo he llegado a darme cuenta de que no es que uno nazca bueno, sino que si alguien tolera y dirige nuestra innata mezquindad, es posible conducirla por cauces que no sean dañinos, o incluso cambiarle el sentido. No es que a uno

[32] Cuenta Abad Faciolince que días después del asesinato fue a la morgue a recoger las pertenencias de su padre: "[Q]uemé toda la ropa, menos la camisa, que dejé que se secara al sol, con sus terribles manchas de sangre oscura". (*El olvido que seremos* 225)

> le enseñen a vengarse (pues nacemos con sentimientos vengativos), sino que le enseñan a no ser malo. Nunca me he sentido bueno, pero sí me he dado cuenta de que muchas veces, gracias a la benéfica influencia de mi papá, he podido ser un malo que no ejerce, un cobarde que se sobrepone con esfuerzo a su cobardía y un avaro que domina su avaricia. (*El olvido que seremos* 99-100)

Hay que recordar, escuchamos a menudo, para que no haya olvido y para que se instale el nunca más. ¿Cómo y qué recordar?, ¿debe recordar Héctor Abad esas imágenes nunca vistas, pero implacables en la memoria, de su padre segundos antes de su muerte? La escritura de lo sucedido quizás haya sido la manera de enterrar las terroríficas imágenes de su padre caído. En una especie de catarsis, Abad Faciolince quizás pudo haber reconocido la muerte para que la repetición de la escena, nunca vista, cesara y, simultáneamente, sin que implique una contradicción, el enterrar esas imágenes a través de la escritura es una manera de situarla, hacerla presente a cada instante, en todo momento, en la medida en que se reactualiza constantemente en cada lectura.

3.3. Todo pasa pronto

El reloj es el que marca sin cesar el paso del tiempo, sin embargo a veces se hace lento y otras parece vertiginoso. Dicen que la experiencia del tiempo en los niños es tan lenta que se acerca a lo estático y lo que podemos recordar de nuestra infancia está cifrado en imágenes borrosas y congeladas: una habitación, un parque, el mar, un salón, una muñeca. Tanto el reloj como las imágenes detenidas en el tiempo son los elementos con los trabaja la novela de Juan David Correa. El reloj marca las interminables horas de insomnio de Pablo, mientras sus padres deciden qué hacer con sus vidas. El precipicio que los separa parece no encontrar sutura posible, y el niño, aunque no se lo hayan dicho, presiente lo que está a punto de ocurrir:

> [h]oy cumplí diez años y no hubo fiesta de cumpleaños. Es el 13 de noviembre de 1982, pero pronto en veinte segundos, será catorce, y el peor día de mi vida acabará para darle paso a uno aún más terrible [...] Camino, salgo del cuarto, doy veinte pasos en puntillas y me siento en la escalera [...] Los escucho. Cierro los ojos para oír mejor [...] Desde este lugar veo las cabezas de papá y de mamá recostadas en los espaldares de dos poltronas amarillas [...] [*y*] veo a mis abuelos de frente [...] Oigo tres palabras que pronuncia el abuelo Lucho: "Toda la vida". No sé qué quiere decir toda la vida: Toda la vida, toda la vida,

> toda la vida. No aparece nada. ¿Toda la vida son muchas mañanas y muchas noches? (*Todo pasa pronto* 11-15)

En la infancia de un niño de clase media los días transcurren de manera monótona; implican levantarse temprano, ir al colegio, volver a casa, hacer las tareas, comer y acostarse a dormir, para de nuevo levantarse temprano. Por eso Pablo no puede entender la frase pronunciada por su abuelo; ¿qué significa toda la vida?, ¿cuántos días son? Además de la monotonía normal, para él sus días también se diferencian entre los que tiene ataques de epilepsia y los que no; los que su padre llega a casa en la noche y los que no; los que ve a su madre llorar y los que pasan en familia cuando las cosas están bien.

Dice Héctor Abad Faciolince, en una reseña sobre *Todo pasa pronto*, que:

> [e]n la mente de un niño la realidad llega, se instala, se queda, y todo seguirá siendo así siempre: la tristeza, el dolor, el miedo, las convulsiones. También, por suerte, la felicidad. Crecer consiste, entre otras cosas, en poder entender que lo que nos sucede no es eterno, que Todo pasa pronto, lo bueno y lo malo, que el dolor de una herida se va desvaneciendo, que el día del cumpleaños se acaba, que cuando la mamá se ha ido al mercado no se ha ido para siempre, que el papá va a volver algún día de ese viaje, que los ataques vienen y se van. ("Las promesas son mentiras")

Desde la medianoche hasta que amanece ese 14 de noviembre de 1982, Pablo, mientras escucha las palabras difusas de sus familiares, vuelve sobre todas las historias y las imágenes tanto de su pasado como el de sus padres en un intento de darle sentido a ese presente que intimida su existencia. A través de la memoria de este niño se narra la historia de su madre, Esperanza, y la de su padre, Daniel, desde antes de que se conocieran cuando ella aún vivía en Armero y él en varias ciudades de Colombia. La memoria es por momentos borrosa y se entromete en la narración del presente mientras Pablo trata de escuchar la conversación de los mayores. El pasado irrumpe todo el tiempo ese presente fugaz, que es a la vez inmóvil. Es un pasado que es imposible de recomponer y de interpretar; un pasado que, como dice Pablo, "pod[r]ían ser miles de frases que guardo pero que no logro descifrar, que no logro hacer coherentes, no puedo hacer de ellas una historia porque son voces sueltas que he ido escuchando a lo largo de estos años".(*Todo pasa pronto* 189)

Ese presente inmóvil —y a la vez fugaz— lo rompe todo el tiempo el pasado para potencializar su explicación:

> [s]on casi las dos de la mañana. Lo sé por el reloj despertador con números verdes, marca Casio, que mamá tiene en el nochero improvisado que ha puesto el abuelo de su lado. Papá nunca ha llevado reloj. Dice que el tiempo es mejor no contarlo. Dice que cada uno tiene su propio tiempo. He querido preguntarle muchas veces qué quiere decir eso de tener un tiempo de uno, y sólo hasta esa noche he venido a comprenderlo. Todo es eterno, infinito, como dice el tío Felipe. (*Todo pasa pronto* 132)

El tiempo es fugaz en la medida en que no para de correr y en el recuerdo posterior las horas de una sola noche son mínimas gotas de agua en el océano de la memoria; fugaz en el sentido de lo efímero enlazado con la impotencia de Pablo por impedir la separación de sus padres; y por último fugaz porque lo que colecciona Pablo son imágenes instantáneas de la vida cotidiana en familia. De ahí que una de las grandes metáforas de la novela esté relacionada con las láminas del álbum del mundial de fútbol de 1982 que Pablo trata de completar. Colecciona láminas de los jugadores y de los equipos y, de la misma manera, compila imágenes y relatos que graba profusamente en su cuaderno:

> uno de los recursos de los que se valió [*Juan David Correa*] para darle vida a la historia de Pablo fue "trabajar a través de imágenes, muy ligado a la fotografía, pero no a la fotografía artística —aclara—, sino a esas que hay en los álbumes, esas instantáneas en blanco y negro, sepia y de color, algunas ya raídas por el tiempo de paseos, cumpleaños, eventos y de los lugares en que habitaban. Miré los álbumes que había en mi casa y los de otras personas, y con la historia que ya tenía en la cabeza uní esas instantáneas". ("Todo pasa pronto explora el silencioso mundo de la niñez")

Adicionalmente, Abad Faciolince señala que Pablo es un "niño que colecciona recuerdos [...] para salvarse de la confusión, para entender los hechos convirtiéndolos en palabras, para tener el paisaje completo mediante las palabras ("Las promesas son mentiras"). Sin embargo, ese "paisaje completo mediante palabras" es imposible: si, como sugiere Abad, las promesas son mentiras, entonces también podríamos afirmar que las palabras engañan. Pablo así lo experimenta a través

de las situaciones en las que, tanto madre como padre, le prometen cosas que no pueden cumplir, lo engañan para no herirlo y le esconden una terrible verdad. Además, las notas que él toma en su cuaderno son el reflejo de la experiencia de su madre filtrada a través de él mismo. Por eso acepta que en sus relatos puede haberse colado la ficción:

> [s]i [*papá*] encontraba [*el cuaderno*] no le iba a gustar saber y entender que, durante el último tiempo, mamá me había dado la versión de su vida y yo, con mi letra torpe, la había ido acumulando, quizá con la única idea de no perder algo de ese tiempo, quizá con la certeza de que si mi memoria iba a comenzar a fallar [*por la epilepsia*] [...] pudiera valerme de algo para recordar. (*Todo pasa pronto* 117-118)

La novela es un torrente de recuerdos que están expuestos de manera fragmentaria. Pablo engancha los relatos del pasado a imágenes u objetos que le disparen la memoria: un juguete, un libro, unas lágrimas. Tales relatos se ven varias veces acotados por ataques epilépticos que le impiden a Pablo continuar con la narración, o más bien, con la escritura en su cuaderno. Después vuelve a ellos cuando nuevamente las imágenes le reactiven la memoria. Por estas razones, el relato no puede ser completo: no son pequeñas piezas que al unirlas componen un gran rompecabezas. Por un lado, encontramos varias perspectivas: la de la madre, la del padre y la de Pablo, pero también, irrumpen en los relatos por lo menos dos temporalidades: la del pasado y la del presente de la narración. Todos estos componentes, sobre todo la visión que tiene Pablo de la situación, generan un dinamismo en las perspectivas. De esta manera, la novela es mucho más que la unión de sus partes.

En la novela se narra el presente y desde allí es que se accede al pasado que, como señala Walter Benjamin (255), irrumpe como destellos:

> [a]dmiraba a mi papá como a nadie en el mundo, [*y podría decir*] que quería ser igual a él, sentado en un estudio siempre leyendo o discutiendo cómo cambian las cosas, aunque desconociera también por completo qué eran *las cosas*. *Las cosas*[33] podían ser que el presidente Turbay había declarado un estatuto de seguridad; las cosas podían ser unas caballerizas adonde habían metido a

[33] Cursivas en el original.

> alguno de sus amigos; las cosas podían negarse a entrar a las FARC, el ELN o el M-19. (*Todo pasa pronto* 189)

Los destellos en este fragmento son particularmente referencias a la situación política de fines de los años setenta y principios de los años ochenta. En una entrevista, el propio autor señala lo siguiente:

> [q]uería capturar la luz [...] de esa época en que convivían la esperanza y a la vez la zozobra. Me interesaba retratar esa ruptura que se dio en Colombia en esa década, después del 68 francés, con las luchas de los jóvenes adultos de la época que vivían en un país que estaba atravesado por lo tradicional, dividido, violentado, con padres que venían de provincia y que abrazaron desde la política una posibilidad de libertad. ("Todo pasa pronto explora el silencioso mundo de la niñez")

A raíz del fuerte enfrentamiento entre los grupos guerrilleros mencionados y el Estado, el gobierno de Julio César Turbay Ayala (1978-1982) expidió el Estatuto de Seguridad[34] en 1978 al que se refiere el padre de Pablo. Tal ley impuso en el país un estado de sitio permanente donde se suspendieron muchas de las libertades de la ciudadanía y, según informes de Amnistía Internacional (abril 1980), "las Fuerzas Armadas colombianas mantenían 33 centros donde se administraban unas 50 formas de tortura. Meses más tarde, la misma organización documentó 600 casos individuales" (Palacios 271). Varias décadas después tal Estatuto funcionaría como la base de la política de Seguridad Democrática y el Estatuto Antiterrorista de la administración de Álvaro Uribe Vélez.[35]

Durante el periodo presidencial de Turbay Ayala,

> [e]l poeta nacional Luis Vidales, con 80 años de edad, fue conducido a las caballerizas de Usaquén, lugar de las torturas y los ajusticiamientos; el escritor

[34] Definido por Marco Palacios como: "el conjunto más comprensivo de leyes para limitar las libertades públicas y garantías individuales desde 1958. El Estatuto creó nuevas figuras penales y aumentó las sanciones para las ya existentes; amplió la competencia de la jurisdicción militar para juzgar conductas de civiles y estableció mecanismos de censura de informaciones de radio y televisión. [...] El Estatuto adquirió gran selectividad: el blanco fue la izquierda, en particular la izquierda armada, más que las redes de narcotraficantes o secuestradores. [...] Las guerrillas reactivaron sus campañas de secuestros y asesinatos y el ejército violó más abiertamente los derechos humanos". (269-270)

[35] Para más información ver el artículo de Carvajal, Leonardo. "Desde El Nogal hasta Irak" y Ramírez, Luis Jairo. "Lo que va del estatuto de seguridad a la política de seguridad democrática".

> Gabriel García Márquez tuvo que salir del país, bajo protección mexicana, cuando se descubrió que estaba en una lista de personas a detener; la detención arbitraria y las torturas causadas a Olga López de Roldán dieron lugar a un fallo de condena a la Nación por el Consejo de Estado; las torturas infligidas por personal militar contra 18 estudiantes universitarios detenidos en Bogotá en 1979, que el Instituto de Medicina Legal documentó en un dictamen pericial concluyente como "lesiones externas visibles de violencia"; y la muerte de Jorge Marcos Zambrano en febrero de 1980, debido a las torturas ocasionadas por personal de inteligencia militar en las instalaciones del batallón Pichincha, en Palmira. Luego de dos consejos verbales de guerra, los uniformados fueron declarados inocentes, a pesar de la declaratoria de contraevidencia de la decisión del jurado de conciencia. (Ramírez)

Estos son algunos de los casos paradigmáticos que señala Luis Jairo Ramírez.[36] Se hace referencia también a las caballerizas que menciona el padre de Pablo donde, se sabe por rumores, murieron torturadas varias personas. En la novela, Esperanza, la madre de Pablo, pasa por esas caballerizas cuando, en una redada de la policía, la capturan durante una manifestación estudiantil en la Universidad Nacional en Bogotá:

> mamá decidió olvidarse de las banderas rojas y de construir un mundo mejor el día que la detuvieron en una pedrea y se la llevaron al Cantón Norte [...] Ella iba con Luisa [...] Al verlas, un par de policías las detuvieron [...] En el camión había unos veinte estudiantes, todos igual de aterrados [...] Cuando llegaron al batallón [...] las hicieron bajar [...] Les dijeron que no podían hablar. Luego las llevaron a un patio de planchas de cemento. Al fondo se veían las garitas con los soldados y los galpones donde comía la tropa. Más allá estaban las caballerizas, de las que mamá ya había oído: el que entraba allí debía estar dispuesto a soltar la lengua o lo torturaban. (*Todo pasa pronto* 113-114)

Luisa y Esperanza salieron ilesas del Cantón Norte gracias a las conexiones que la primera tenía con la Fuerzas Armadas a través de unos amigos de familia. Sin embargo, los demás estudiantes no tuvieron la misma suerte. Según Esperanza,

---

[36] Politólogo y dirigente del Comité Permanente por la Defensa de los Derechos Humanos, organización creada justamente durante la administración de Turbay Ayala y cuyo vicepresidente en 1987 era Héctor Abad Gómez cuando murió asesinado.

los militares no podían matar a los cincuenta estudiantes que tenían allí detenidos; pero sí podían "ponerles un cable de alta tensión en las bolas, patearlos en el cuerpo, quemarlos con cigarrillos en las piernas [...] violar a las mujeres entre varios. Y nadie podría comprobar nada". (*Todo pasa pronto* 115)

Quizás fue ese el momento en que comenzó a surgir el abismo entre los padres de Pablo, desde antes de que él naciera, o quizás siempre estuvo ahí y, a pesar de que intentaran reducirlo, cada vez se hizo más grande. Pablo así lo interpreta cuando afirma: "[c]reo que desde entonces mamá no dejó de sentir una rabia sorda, un odio pequeño pero cierto pues, creía, era por él que había imaginado una vida en las mazmorras a pesar de sólo haber pasado unas cuantas horas en un patio frío junto a otros estudiantes". (*Todo pasa pronto* 116)

Por eso, Pablo es "[u]n niño educado en la licuadora contradictoria de un padre agua y una madre aceite, o al revés, de una madre agua y un padre aceite" ("Las promesas son mentiras"). Ella, Esperanza, una abogada que se levanta todas las mañanas temprano para ir al trabajo y Daniel, el padre, presidente de las Ligas Socialistas, expulsado de la facultad de Derecho por agitador son, efectivamente, como el agua y el aceite. Mientras la madre está todo el tiempo con Pablo, su padre brilla por su ausencia. Así lo percibe Pablo cuando afirma: "[l]a verdad es que siempre imaginé que papá se iría. Crecí con esa sensación. Crecí entre la seguridad y la inseguridad llevadas al límite. Para mí no había puntos medios. O ellos estaban enamorados o estaban distantes". (*Todo pasa pronto* 169)

El niño descifra los mundos aparte que sus padres construyen por medio de los relatos de su madre y la ausencia de su padre:

> [e]n los viajes papá conocía un mundo diferente al de mamá. Ella lo acompañaba en las pedreas, aguantaba noches discutiendo *Así habló Zaratustra* o guardaba los pasquines debajo de su cama, pero lo suyo no era la política y papá lo sabía. Los sueños de mamá se parecían más a los de nuestros días repetitivos, parecidos a los del colegio o a la oficina, a los que papá no quería pertenecer. (*Todo pasa pronto* 91)

La clara distinción que Pablo plantea entre el mundo del padre y el de la madre se relaciona con la monotonía del paso del tiempo que él experimenta como la base de su vida. La vida de su madre transcurre en los mismos lugares: de la casa al trabajo y de regreso a la casa. Mientras que la de su padre es bastante impredecible: sindicatos, universidades, manifestaciones, etc. Dice Pablo que su trabajo lo lleva a

> [p]ararse ante cientos de obreros en una fábrica de telas en Bogotá, Palmira, Cali, Barranca o Cúcuta; una fábrica donde quiera que las haya y él pueda llegar con su comité de base y hacer una declaración, leerles a los trabajadores sus derechos y, en las tardes, acercarse a ellos después de que la sirena da la hora de salida, para decirles que tienen derecho a agremiarse y con un gremio pueden ser un bloque fuerte ante sus patrones. (*Todo pasa pronto* 77)

La gran tensión que plantea la novela de Juan David Correa se relaciona con la experiencia del paso del tiempo. El reloj de la mesa de noche acompaña a Pablo durante todo su insomnio haciendo de cada minuto una eternidad. Paradójicamente, esa eternidad durante el desvelo es la que pone en marcha el transcurrir del tiempo.

"El 19 de septiembre pasado nació la criatura.[37] De eso hace un mes, veintiséis días, tres horas, cinco minutos y treinta y dos segundos. Sólo esta noche el tiempo ha empezado a contar para mí" (*Todo pasa pronto* 131). El reloj quizás metaforice el lento despertar a una nueva vida. La monotonía de sus días quedará por completo resquebrajada por la ausencia de su padre y parece como si Pablo lo intuyera.

Esteban Hinestroza, protagonista de *Vida feliz*, afirma que "[e]l tiempo, durante la infancia, pasa muy lento, y las noches son extensiones infinitas en las que no hay juegos ni luz" (19). Una noche en particular puede cambiar por completo la experiencia de la lentitud y para Pablo, en *Todo pasa pronto*, ella queda representada tanto en la vida de su madre como en la suya. Es el transcurrir de la infancia que se relaciona con la estabilidad y el tiempo eterno de la familia. Esa es la promesa del matrimonio: "para toda la vida", "hasta que la muerte nos separe" y quizás a eso se refiere el abuelo cuando Pablo escucha escondido desde las escaleras. Un tiempo que empieza a fracturarse y cuya promesa se ve asediada por el agotamiento.

Quizás por eso Pablo intenta todas las formas para agarrarse a ese pasado donde el tiempo no pasaba, donde la quimérica felicidad de los momentos familiares sólo se depositaba a cuentagotas. El miedo más grande de Pablo es que con la ruptura de ese núcleo él mismo pase a ser parte del olvido: "[m]e preguntaba cómo iba a poder guardar en mi memoria todos esos detalles. Necesitaba escribir todo en mi cuaderno, pues había comprendido que de él dependía que ninguno de los dos me olvidara" (*Todo pasa pronto* 94). Pero este no es el único temor de

---

[37] Pablo se refiere a su hermano menor nacido prematuramente como "la criatura".

Pablo. En la medida en que su vida se ve asediada se aferra tanto al pasado que él conoce como al que nunca tuvo oportunidad de experimentar. De todas maneras es un grito desesperado por no dejar escapar el tiempo y de retenerlo por medio de las palabras y del lenguaje. En el texto, Pablo ofrece una explicación al por qué de su cuaderno. Es una explicación que, por lo demás, deja entrever la reflexión de un niño cuya experiencia se ve amenazada: "[s]e trata de eso, he pensado muchas veces: de no dejar escapar el pasado, por eso lo recordamos, por eso lo guardamos en casillas dentro de nuestra cabeza y acudimos a él, como acudo yo cada vez que tomo el cuaderno y sigo con una historia que no sé hasta dónde he comenzado a inventar". (*Todo pasa pronto* 91)

La perspectiva que sobre la historia ofrece la obra de Walter Benjamin encuentra eco en la novela de Correa porque es en los hiatos y en las discontinuidades de la narración del presente, esa terrible noche de insomnio, donde precisamente aparecen las huellas del pasado. Es una narración incompleta en la que nos encontramos con ciertas imágenes (las del presidente Turbay, de las caballerizas, del Estatuto de Seguridad, etc.) y a partir de ellas es posible acceder, por lo menos parcialmente, a la historia. La escritura es la herramienta de la memoria y, como tal, funciona fragmentada, quebrada, como los recuerdos de Pablo, como la estructura de la novela, como el pasado y sus destellos en el presente.

El lector termina desempeñando una función similar a la de Pablo. Recolectamos las imágenes instantáneas de un pasado político desconocido y, junto con el niño, descubrimos la vida particular de sus padres. La novela evidentemente cubre y descubre, vela y devela y, en forma concéntrica, activa, desactiva y vuelve a reactivar las anécdotas. De la misma forma, la novela comienza narrando el presente, regresa al pasado y de nuevo trae aquella noche de desvelo a la narración.

Cuando ya está amaneciendo Pablo, por fin, se queda dormido y cuando despierta ve a su padre empacando unas maletas donde guarda toda su ropa. El niño se acerca para pedirle una explicación y el padre, incapaz de enfrentar al pequeño, se quiebra. Cuando recupera el ánimo, le ofrece la explicación tradicional de cualquier separación. Pablo patalea y llora, dice cosas de las que se arrepentirá y, al final, se calma y le entrega a su padre el cuaderno de sus recuerdos.

El último capítulo de la novela dice:

> ¿[c]ómo decirle adiós a alguien cuando se sabe que la vida misma ha sido una larga despedida? Una que comenzó desde que tenía diez años y lo vi partir [...] Sucedió que mamá nos llevó a vivir con ella y que los años comenzaron a

> pasar lentos, primero, y después se despeñaron sin que nos diéramos cuenta [...] [E]se cuaderno que le había entregado se convirtió en la única manera de ir registrando el paso del tiempo. (*Todo pasa pronto* 203)

Esas últimas palabras escritas en 2002, en el mismo cuaderno que su padre le devolvió a Pablo para su cumpleaños dieciocho vemos, como en los demás textos analizados, un compromiso final que marca quizás el eterno adiós a la infancia. Una infancia que terminó demasiado pronto, un pacto con aquel padre ausente, que a los ojos de Pablo se lo robó aquella izquierda perseguida, un pacto donde Pablo debe perdonarle a su padre (en el justo medio entre el olvido y el reconocimiento) todas las noches de espera. Quizás para lograrlo debió recurrir al olvido de las noches en que su padre nunca llegó y aceptar (reconocer) también que nunca dejó de esperarlo en el jardín de la abuela. Un compromiso en el que deja de lado lo que podría ser un reproche para enfatizar lo que Pablo llama "la memoria de mejores días juntos" pero, sobre todo, un pacto para poder perdonar su ausencia.

3.4. Historia, imagen y tiempo

> *La cronología de la infancia no está hecha de líneas sino de sobresaltos.*
> *La memoria es un espejo opaco y vuelto añicos, o mejor dicho,*
> *está hecha de intemporales conchas de recuerdos desperdigada*
> *sobre una playa de olvidos.*
>
> Héctor Abad Faciolince, *El olvido que seremos*

No es casualidad que los tres textos aquí analizados tengan como protagonista a un Yo y que, por lo menos al inicio, ese Yo esté ligado a la infancia de un sujeto particular. No es casualidad tampoco que en los tres textos se mencione la lectura como la entrada al mundo de la conciencia, como uno de los primeros recuerdos que cada personaje tiene en su memoria.

> Dicen los psicólogos que uno recuerda el momento en que aprendió a leer pues es justo ahí cuando se inicia la verdadera memoria. La que va a acompañarnos toda la vida. Esa memoria, al parecer, sólo comienza en el niño con la lectura. Lo que está antes, la vida neblinosa de la primera infancia, no proviene de un recuerdo directo. Es un tejido de olores y atmósferas que se mezcla con historias oídas a los mayores, con imágenes de fotografías. Ése eres tú, Esteban, mira. Y ése de allá es Toño. Mira lo grande que estás aquí. (*Vida feliz* 60)

De acuerdo con Giorgio Agamben, a diferencia de los humanos, los animales no entran a la esfera del lenguaje, porque ellos ya se encuentran dentro de ella: "El hombre, en cambio, en tanto que tiene una infancia, en tanto que no es hablante desde siempre, escinde esa lengua una y se sitúa como aquel que, para hablar, debe constituirse como sujeto del lenguaje, debe decir yo" (*Infancia e historia* 72). Es entonces la infancia el momento donde el sujeto se apropia del lenguaje, comienza la experiencia y con ella, la historia.

> La infancia, la experiencia trascendental de la diferencia entre lengua y habla, le abre por primera vez a la historia su espacio. Por eso Babel, es decir, la salida de la pura lengua edénica y el ingreso en el balbuceo de la infancia (cuando el niño, según dicen los lingüistas, forma los fonemas de todas las lenguas del mundo), es el origen trascendental de la historia. En este sentido, experimentar significa necesariamente volver a acceder a la infancia como patria trascendental de la historia [...] Por eso la historia no puede ser el progreso continuo de la humanidad hablante a lo largo del tiempo lineal, sino que es esencialmente intervalo, discontinuidad, *epokhé*. Lo que tiene su patria originaria en la infancia debe seguir viajando hacia la infancia y a través de la infancia. (*Infancia e historia* 73-74)

En la infancia se abren las puertas de la historia: de la personal y de la colectiva. A pesar de que la infancia se componga de imágenes difusas y de recuerdos perdidos en el tiempo, es a través de ella, como nos recuerda Agamben, que podemos acceder a la historia. Es a través de "los hiatos y las discontinuidades" que se rompe la linealidad y se desestabiliza cualquier cronología. Quizás a partir de este quiebre puede surgir otro tipo de historia donde el tiempo, como hemos visto, se vuelve dócil, a veces es lento y otras veces fugaz.

Las imágenes que retrotraen los textos analizados son la materialización de una modificación temporal. Quizás estas imágenes que ahora han quedado impresas por medio de las palabras nos interpelen como posibles testigos. La presencia se da en tiempo diferido y la imagen puede perder su referente en el tiempo. Entonces ¿qué queda? Según estos textos quedan las palabras, escritas y escuchadas, la colección de imágenes del pasado y la memoria de los mejores y los peores momentos.

Ser testigo —y, como lectores, somos testigos del testigo— implica un compromiso con el pasado y con el futuro, desde el presente. Un presente siempre

renovado que deviene el ahora de una responsabilidad ética: del reconocimiento de los que ya no están, y el compromiso con los que vendrán. Reconocimiento de nosotros mismos a través de la finitud de los otros, porque es la muerte la que nos recuerda que hacia allá nos dirigimos y desde allá venimos, desde la muerte de la infancia, desde la muerte de los antepasados.

Como afirma Cristina Moreiras-Menor, en un artículo crítico sobre la obra autobiográfica de Juan Goytisolo, "[d]arle un lugar al pasado, inscribirlo en la Historia personal y colectiva, significa asumirlo con todos sus fracasos y aceptar que el presente quizás esté todavía poseído por su anterioridad. El final del duelo no viene por el olvido, sino por el reconocimiento" ("Juan Goytisolo, F.F.B. y la fundación fantasmal del proyecto autobiográfico contemporáneo español" 343).

Este reconocimiento, según el texto de Héctor Abad Faciolince, abriría las puertas de una justicia fundada en la verdad. Sería, pues, una justicia con respecto a las víctimas y justicia que recaiga sobre los victimarios y una verdad que debe emerger de los primeros, pero también de los segundos. La literatura, siendo recuerdo y memoria, posibilitándolos, se constituye en justicia mediada por la verdad.

En 2006 Abad Faciolince escribió un artículo para la revista *Semana* con motivo del hallazgo de los restos del sanguinario jefe paramilitar Carlos Castaño (sospechoso de ser el autor intelectual de la muerte de su padre). En el artículo, Abad dice:

> las víctimas reclamamos que haya también una verdad casi absoluta (y digo casi porque lo absoluto no existe en este mundo). Lo hemos repetido hasta la saciedad, pero aquí se hacen los sordos: no es posible perdonar a los paramilitares, o siquiera ignorarlos o tolerarlos sueltos, si antes no se conoce la verdad. Está bien: denles estos castigos ridículos, pero al menos oblíguenlos a contar a quiénes mataron, y cómo y por orden de quién y con cuáles cómplices. ("Ante una calavera")

Sin esta verdad, el futuro, o por lo menos un tipo de futuro, es imposible, dado que requiere que cada uno de los cuerpos de las víctimas sea desenterrado e identificado. Por esta razón, es un futuro de cara a los residuos.

A pesar del pasado aún queda eso que llamamos Colombia: eso que a pesar de verse llevado cada vez más al límite sigue enviando mensajes de supervivencia, esa colección de contradicciones representadas a través de las palabras y las imágenes

exceden la organización y el entendimiento. Si el futuro es lo que queda, quizás sea necesario preguntarse si no es ya suficiente, si no ha llegado el momento de desenterrar a los muertos, reconocer las heridas, contar las verdades y buscar en las palabras otros significados que acoten el abismo por donde se precipita la justicia.

Epílogo
Grietas, fisuras y abismos

El 9 de octubre de 2007, siete años después de la inauguración de la galería Tate Modern en Londres, la sala de la Gran Turbina abrió sus puertas al público para presentar, por primera vez, el proyecto de un artista latinoamericano. En un área de 3 300 metros cuadrados habilitada para esculturas e instalaciones gigantes, la Gran Turbina fue el blanco de una intervención directa por parte de la artista colombiana Doris Salcedo. Comisionada por la *Unilever Series* para presentar su trabajo en la galería londinense, en vez de llenar el descomunal espacio con sus instalaciones, Salcedo resquebrajó el suelo abriendo una enorme grieta de 167 metros de largo, titulada *Shibboleth*:[1]

> The artist has emptied the Turbine Hall entirely, exhibiting nothing –nothing, except a deep earthquake crack, literally cut into the concrete floor underfoot. It begins just inside the entrance, as a barely visible meandering rivulet of fissure. Gradually, as it proceeds, it opens and deepens and begins to zig-zag wildly across the floor, moving like forked lightning, with branching cracks splitting off here and there. It runs under the mezzanine, and into the rear section of the Hall, and continues to the very end, where, still going strong, it seems to disappear under the back wall.[2] ("The Unilever Series: The Tate has a cracking show")

---

1 Para más información ver el artículo de Reynolds, Nigel. "Tate Modern reveals giant crack in civilisation".

2 "La artista ha vaciado por completo la sala de la Gran Turbina, exhibiendo nada -nada, excepto [lo que parece ser] una grieta profunda después de un terremoto, literalmente cortando el suelo de cemento bajo los pies. Comienza justo en la entrada, como una fisura serpenteante apenas visible. Poco a poco, a medida que avanza, la fisura se abre y se profundiza y comienza a zigzaguear violentamente por el suelo, moviéndose como un relámpago bifurcado, con grietas que se ramifican aquí

Esta grieta en medio de una de las galerías más importantes de Europa, del epicentro cultural de occidente, es una de las intervenciones más importantes de Salcedo. En *Shibboleth* vemos rupturas y cambios en el trabajo artístico de Salcedo. Por una parte, contrastándolo con *Unland*, vemos un trabajo que continúa utilizando el cemento, pero en esta ocasión, Salcedo trabaja con los materiales que le proporcionaba la misma sala.[3]

Con *Shibboleth* Salcedo deconstruye ese material que en *Unland* servía para fijar los fragmentos dentro de los armarios. Y no sólo lo deconstruye, sino que lo altera y lo hiere de muerte, saca de él los fragmentos con los que ha construido sus otras piezas y, en esta ocasión, ellos desaparecen. Los fragmentos que en su trabajo anterior habían sido encontrados sin dueño, y a veces sin historia, ahora Salcedo los recopila y los recompone para que narren unidos una historia otra. En *Shibboleth* los residuos de la grieta, los pedazos de cemento que debieron extraerse para abrir la fisura, están perdidos y quizás lo que importa es la marca que ha dejado su violenta retirada. En vez de añadir elementos, Salcedo retira los que se encuentran presentes, trabaja con el espacio negativo y, también, de forma negativa. Esto es, no hay adiciones sino sustracciones: la obra no se erige sobre el suelo sino que este se rompe y surge la posibilidad de acceder al subsuelo. Se abre una fisura para ingresar a las entrañas. Estas entrañas presentan imágenes nunca vistas, siempre invisibles, que resuenan con las historias olvidadas de los marginalizados.

Lo que Salcedo pone de manifiesto es que estas historias están en todas partes: en Colombia y también en el corazón de Europa. Sólo es necesario irrumpir y penetrar en los lugares menos pensados para descubrir su presencia: su visible invisibilidad.

Por otra parte, en *Atrabiliarios* podemos ver lo que sería la génesis de *Shibboleth*. Los nichos cavados en las paredes ahora, en *Shibboleth,* se han hecho finos

---

y allá. Corre por debajo de la *mezzanine*, hacia la parte trasera de la sala, y continúa hasta el final, donde, todavía fuerte, parece desaparecer bajo la pared del fondo". (Traducción de la autora)

3 En realidad, la grieta está hecha en un sobresuelo que reemplaza el suelo original de la galería y en este sentido se trata de una simulación. La obra casi en su totalidad fue elaborada en Colombia. "La artista y su equipo abrieron la grieta en forma de V, y llevaron de Colombia sus paredes; la parte inferior y los laterales son una viga muy fuerte [...]. La obra se hizo en Colombia y se trabajó luego con una compañía de ingenieros británicos. [...] Todo estaba pensado, hasta el último detalle. Doris y su equipo son perfeccionistas obsesivos. Hasta el punto de que en los bordes que quedaron al romper, pintaron a mano el cemento de nuevo, como un cuadro hiperrealista, de tal manera que se unifica con el cemento viejo y nadie puede ver qué es qué". (González 72)

y en la Tate Modern obliga a que el público esté mirando todo el tiempo hacia el suelo. Es una irrupción asombrosa, un cambio en la tradición de las exhibiciones. *Shibboleth* exige del público un cuidado y, al mismo tiempo, una interacción con la fisura que está en el suelo:

> It's a piece that is both at the epicenter of catastrophe, and at the same time it is outside catastrophe. As you look in, you can see, you can get the feeling of catastrophe. Nonetheless, outside is quite subtle. I wanted a piece that intruded, that intrudes in the space... that is unwelcome, like an immigrant, that just intrudes, without permission [...].[4] ("Doris Salcedo on Why She Split the Turbine Hall Floor")

De la misma manera, los cuerpos residuales son aquellos nunca invitados, nunca tenidos en cuenta, siempre borrados e invisibilizados. Sin embargo, las consecuencias de su existencia son lo más visible y, lo que ha hecho Salcedo con la grieta, es eliminar el contexto, vaciarlo para presentar únicamente las secuelas y obligar su visibilidad.

Michel Foucault sostiene que "fiction consists not in showing the invisible, but in showing the extent to which the invisibility of the visible is invisible".[5] (24) Desde esta perspectiva, los textos —entendidos en el sentido más amplio— no harán el trabajo de visibilizar lo invisible. Ese es el trabajo que nos interpela y nos corresponde: "[d]e hecho [*con Shibboleth*] parece que el espectador completara la obra: la crea o la entiende, la rechaza o la vive, de acuerdo con su propio caminar" (Acevedo Holguín 77). Esto hace eco con el análisis de Andreas Huyssen sobre el espacio vacío que se transforma en espacio negativo con la caída del muro de Berlín. Como veíamos en el segundo capítulo de este libro, los debates que se sostuvieron después de 1989 con respecto a la reconstrucción de Berlín planteaban un nuevo comienzo, una tabula rasa desde la cual erigir una nueva ciudad. Esta opción evidentemente fue desechada. En su lugar, algunos espacios

---

4 "Es una pieza que está a la vez en el epicentro de la catástrofe, y, al mismo tiempo que está fuera de la catástrofe. Cuando se mira [la grieta] hacia adentro, se puede ver, se puede tener la sensación de catástrofe. Sin embargo, desde fuera es bastante sutil. Yo quería una pieza que se entrometiera, que se entrometiera en el espacio [...] que no fuera bienvenida, como un inmigrante, que se entromete, sin permiso [...]". (Traducción de la autora)

5 "La ficción no consiste en mostrar lo invisible, sino en mostrar hasta qué grado la invisibilidad de lo visible es invisible". (Traducción de la autora)

y monumentos fueron construidos, pero la mayor parte del espacio que ocupaba el muro ha permanecido vacío desde 1989. El muro no existe más y, sin embargo, es precisamente su ausencia —y la nada que ha ocupado su lugar— la que permite, a través de un trabajo de memoria, visibilizar lo ocurrido. Ese es nuestro trabajo: leer entre líneas, leer a contrapelo, atender a lo invisible y descubrir otras historias, algunas de ellas paralelas que, usualmente, contrastan con el discurso oficial triunfalista.

En este sentido, dentro este cambio de perspectiva, se inscribe el trabajo de Doris Salcedo y al respecto dice:

> I want to bring into the consensus of 'everything is well, we are all happy'; I want to bring a question mark, a disruption. Not only in the space but also in time, what is it before and what is going to happen after? There is a quote by a philosopher, Theodor Adorno, that I find amazing; he says that we should all see the world from the perspective of the victim, like Jewish people that were killed with their head down in the Middle Ages, so he wonders what is the perspective of the person that is agonising in this position.[6] ("Doris Salcedo on Why She Split the Turbine Hall Floor")

Posicionarse de cara a los residuos, atender a ese señalamiento de lo invisible, implica, como hemos visto a lo largo de estas páginas, el reconocimiento de un pasado. También implica desacelerar el presente y detener ese tiempo voraz de la violencia. Precisamente la interrupción del tiempo la vemos claramente representada en el reloj estático en *Rosario Tijeras*, o en los relojes desarmonizados en *La virgen de los sicarios*. Pero aún más intenso es el poder de las imágenes que suspenden por completo ese tiempo insaciable del presente. Me refiero aquí a esa espantosa imagen captada por periodistas de *El Tiempo* y me refiero también a ese presente cuya repetición es capaz de producir exceso. Observar esa imagen atroz

---

6 "Quiero traer al consenso del 'todo está bien, estamos todos contentos', quiero traer un signo de interrogación, una interrupción. No sólo en el espacio sino también en el tiempo, ¿qué hay antes y qué es lo que va a pasar después? Hay una cita de un filósofo, Theodor Adorno, que me parece increíble; él dice que todos debemos ver el mundo desde la perspectiva de la víctima, al igual que los judíos que fueron asesinados con la cabeza hacia abajo en la Edad Media, por lo que se pregunta ¿cuál es la perspectiva de la persona que está agonizando en esta posición?". (Traducción de la autora)

implica simultáneamente paralizar el presente y permitir que empiece a funcionar un tiempo paralelo, quizás interno, en el que el pasado irrumpe como destellos.

Desde el análisis del presente y en esa dislocación o fisura temporal es por donde podemos entrar a reconocer los residuos de la violencia. En ese lugar y tiempo desolados, invisibilizados, en ese *Unland* que propone Doris Salcedo, encontraremos los desechos de la historia, vacíos, ilegibles y borrados cargando en ellos mismos las huellas del pasado. En los hiatos y las discontinuidades se rompe la linealidad y se desestabiliza cualquier cronología y desde este quiebre puede surgir otro tipo de historia, una para-historia donde el tiempo, como hemos visto, se vuelve dócil. Es entonces una para-historia, para los residuos, de cara a ellos, en su reconocimiento, una historia para la justicia, de frente a ella, reconociendo que esta se encuentra más allá.

El 6 de abril de 2008, la Gran Turbina cerró de nuevo sus puertas y yo me pregunto ¿qué harán con la grieta que Salcedo abrió?, ¿la taparán?, ¿pondrán más cemento?, ¿instalarán un suelo nuevo de la misma manera como en Bogotá sepultaron las cenizas del antiguo Palacio de Justicia? o, por el contrario, ¿dejarán visibles las marcas violentas como con el muro de Berlín después de 1989? De todas maneras aquello que en algún momento fue una fisura y que se ensanchó hasta convertirse en una grieta dejará por y para siempre una cicatriz. Por y para siempre, ojalá, el suelo, aquello que está debajo, eso que constantemente pisamos y sobre el cual nos erigimos dejará de pasar desapercibido, su invisibilidad habrá cesado. Un suelo violentado que nos recuerda las fosas de los desaparecidos; un suelo con los cuerpos invisibles que esconde la historia del horror; un suelo que esconde los cuerpos no reconocidos, ilegibles y borrados. Será un suelo marcado, un suelo en el epicentro con una historia que no pasa por las palabras; un suelo que podría representar el abismo, unas veces más visibles que otras, por el que eso que llamamos humanidad empieza a caer hasta el fondo, en las alcantarillas, lejos de las estrellas, para depositarse en lo que Baudrillard ha decidido llamar las canecas de la historia.

Bibliografía

Abad Faciolince, Héctor. "Ante una calavera". *Semana*. 2006. Internet. 10 jun. 2014.

_____. *El olvido que seremos*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, 2006. Impreso.

_____. "Las promesas son mentiras". *Número*. 2008. Internet. *s. a.*

Acevedo Holguín, Beatriz. "Shibboleth y otras historias de violencia". *Número* 56 mar-abr. 2008, 76-79. Impreso.

Adan, Elizabeth. "Matter, Presence, Image: The Work of Ritual in Contemporary Feminist Art". PhD Dis. Universidad de California-Santa Barbara, 2006. Impreso.

Agamben, Giorgio. *Infancia e historia: Destrucción de la experiencia*. 2da ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007. Impreso.

_____. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*. 2da ed. Valencia: Pre-Textos, 2005. Impreso.

Andrade, María Mercedes. *La ciudad fragmentada: una lectura de las novelas del Bogotazo*. Cranston: Inti, 2002. Impreso.

Arias, Eduardo. *Cuando vaya a hablar, cállese*. *s. a.* Internet. 23 feb. 2007.

Aurell i Cardona, Jaume. *La escritura de la memoria: de los positivismos a los postmodernismos*. Valencia: Universitat de València, 2005. Impreso.

Baiz, Andrés, dir. *Satanás*. Proyecto Tucán, 2007. Película.

Bakhtin, Mikhail. *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press, 1986. Impreso.

Baudrillard, Jean. "Violencia política y violencia transpolítica". *Los límites de la estética de la representación*. Ed. Adolfo Chaparro. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2006. 325-335. Impreso.

Benjamin, Walter. *Illuminations*. Nueva York: Harcourt Brace & World, 1968. Impreso.

_____. *Tesis de filosofía de la historia*. Trad. Jesús Aguirre. Internet. 16 oct. 2013.

Bennett, Jill "Art, Affect, and the 'Bad Death': Strategies for Communicating the Sense Memory of Loss". *Signs* 28.1 (2002): 333-351. Impreso.

Bialowas Pobutsky, Aldona. "Génesis de un nuevo género romántico: las novelas sicarescas *Rosario Tijeras* y *La virgen de los sicarios*". JALLA. Museo Botero, Bogotá. 14 ago. 2006. Ponencia.

Bisama, Adolfo. "El neopolicial Latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de estado". Encuentro de Narrativa Policial Latinoamericana. Puntángeles Universidad de Playa Ancha, Valparaíso. 2004. Ponencia.

Blackwell, Ben. *Atrabiliarios*. *s*. *a*. Fotografías. Alexander and Bonin, New York.

Bogotá Capital Mundial del Libro. *s*. *d*. 2007. Internet. *s*. *a*.

Bruno, Giuliana. "Havana: Memoirs of Material Culture". *Journal of Visual Culture* 2 (2003): 303-324. Impreso.

Bushnell, David. *The Making of Modern Colombia: A Nation in Spite of Itself*. Berkeley: University of California Press, 1993. Impreso.

Caballero, Antonio. "Miénteme". *Semana* 29 ene. 2007, 92. Impreso.

Cabrera, Sergio, dir. *Perder es cuestión de método*. Venevision International, 2005. Película.

Caicedo, Luis Javier. "¿Para qué Palacio sin Justicia?" *Memoria Impresa*. Eds. Claudia Antonia Arcila, et al. 3 vol. Medellín: Universidad de Antioquia, 1998. 11-12. Impreso.

Calcagno, Mauro. "Monteverdi's *parole sceniche*". *Journal of Seventeenth-Century Music*. 9.1 (2003).Internet. 10 jun. 2014.

Calow, Jane. "From Birmingham to Bogota: Tracing the Metaphor of the Submerged Space through the Architecture of 1960 ′s Birmingham and the Artistic Practice of Doris Salcedo". *Advances in Art & Urban Futures: Recoveries and Reclamations*. Eds. Judith Rugg and Daniel Hinchcliffe. Vol. 2. Bristol: Intellect Books, 2002. 119-27. Impreso.

Cameron, Dan. "Absent Makes the Art: Doris Salcedo". *Artforum* 33.2 (1994): 88-91. Impreso.

_____. "Inconsolable". *Unland/Doris Salcedo*. New York: New Museum of Contemporary Art; New York: Stanford University Press, 1998. 9-15. Impreso.

_____. *Unland/Doris Salcedo*. New Museum of Contemporary Art, 1998. Internet. 23 jun. 2008.

Campos Zornosa, Yesid. *Memoria de los silenciados: El Baile Rojo*. Bogotá: Grafiq Editores, 2003. Impreso.

Caro Meléndez, Eduardo Alfonso. "Continuidad y ruptura: los nuevos paisajes sociofílmicos colombianos". Dis. Arizona State University, 2006. Impreso.

Carvajal, Leonardo. "Desde El Nogal hasta Irak". *Semana*. 2003. Internet. 10 jun. 2014.

Chaparro, Adolfo, ed. *Los límites de la estética de la representación*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2006. Impreso.

Chaparro Valderrama, Hugo. "Del realismo mágico al realismo trágico". *El ojo que piensa*. Bogotá: Debate, 2004. Impreso.

Chernick, Marc W. "The Paramilitarization of the War in Colombia". *NACLA* XXXI.5 (1998): 28-33. Impreso.

Chesterman, Simon. *Making States Work: State Failure and the Crisis of Governance*. Nueva York: United Nations University Press, 2005. Impreso.

Cine Colombia. "El 2005 fue un año récord en taquilla para el cine colombiano". *Eskpe*. 2005. Internet. 10 jun. 2014.

Cobo, Adriana. "¿Es el ornamento un delito?" 2006. *Esfera pública*. (2008): Observatorio. Internet. 29 sep. 2013.

Colombia, Congreso de la República. Ley 975, 25 de julio de 2005. Impreso.

Colombia, Observatorio de Derechos Humanos. *Zona de distensión*. *s. a*. Internet. *s. a*.

"Confirmado: Carlos Castaño está muerto". *Semana*. 2006. Internet. 10 jun. 2014.

Correa Ulloa, Juan David. *Todo pasa pronto*. Bogotá: Alfaguara, 2007. Impreso.

"¿Crimen de Estado?". *Semana* 21 jul. 2007, 28-33. Impreso.

Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994. Impreso.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. 5ª ed. Valencia: Pre-textos, 2002. Impreso.

Derrida, Jacques. *Espectros de Marx: El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Trs. Peretti, Cristina de y José Miguel Alarcón. 4ª ed. Madrid: Trotta, 2003. Impreso.

"Documento confidencial y secreto". *Semana*. 2001. Internet. 16 oct. 2013.

Doris Salcedo, Atrabiliarios [Defiant], 1992-2004. San Francisco Museum of Modern Art. 13 sep. 2007. Internet. 16 oct. 2013. http://www.sfmoma.org/explore/collection/artists/5015#

Doris Salcedo on Why She Split the Turbine Hall Floor. 2007. Internet. 18 ago. 2007.

Doris Salcedo: Unland. 1999. Internet. 19 oct. 2007.

Dreyfus, Hubert L., Paul Rabinow y Michel Foucault. *Michel Foucault, Beyond Structuralism and Hermeneutics*. 2ª ed. Chicago: University of Chicago Press, 1982. Impreso.

Dudley, Steven S. *Walking Ghosts: Murder and Guerrilla Politics in Colombia*. Nueva York: Routledge, 2004. Impreso.

"El computador de Jorge 40". *Semana*. 2006. Internet. 10 jun. 2014.

"El fantasma Paramilitar". *Semana* 25 dic. 2006, 22-25. Impreso.

El'Gazi, Leila. *El drama del 15 de octubre (F. DiDomenico)*. Internet. 16 oct. 2013.

El-Kadi, Eileen. "The Representation of Urban Violence in Contemporary Colombian and Brazilian Narrative". (Tesis doctoral). Universidad de Colorado. 2007. Impreso.

"Escándalos de marca mayor". *Portafolio*. 2005. Internet. 28 oct. 2006.

Fiddian, Robin William. "James Joyce and Spanish-American Fiction: A Study of the Origins and Transmission of Literary Influence". *Bulletin of Hispanic Studies* 66.1 (1989): 23-39. Impreso.

Forero, Juan. "The Coffee Trail". *New York Times* 12 feb. 2006, 1-Travel Desk. Impreso.

Foucault, Michel. "Maurice Blanchot: The Thought from Outside". *Foucault/Blanchot*. New York: Zone Books, 1987. Impreso.

Franco, Jorge. *Rosario Tijeras*. Santafé de Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1999. Impreso. Colección El Dorado.

Fuguet, Alberto y Sergio Gómez, eds. *McOndo*. Barcelona: Mondadori, 1996. Impreso.

Gamboa, Santiago. "Muy cerca del mar te escribo". *Cuentos caníbales: antología de nuevos narradores colombianos*. Bogotá: Alfaguara, 2002. 51-68. Impreso.

_____. *Perder es cuestión de método*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, 2003. Impreso. Seix Barral biblioteca breve.

_____. *Vida feliz de un joven llamado Esteban*. Bogotá: Ediciones B, 2000. Impreso. Ficcionario.

García, Catalina. "Personajes que viajan: una tipología del desplazamiento global en la narrativa de Santiago Gamboa". V European CEISAL Conference of Latin-Americanists. *s. d*. Bruselas. 11-14 abr. 2007. Ponencia.

Gee, Sophie. "The Invention of the Wasteland: Civic Narrative and Dryden's Annus Mirabilis". *Eighteenth-Century Life* 29.1 (2005): 82-108. Impreso.

Giardinelli, Mempo. *El género negro*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 1984. Impreso.

Gil de San Vicente, Iñaki "Del narcocapitalismo al narcoimperialismo". *Revista Rebelión* 2005. Internet. 10 jun. 2014.

Giraldo, Luz Mary. *Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon, 1975-1995*. Santafé de Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2000. Impreso.

_____. *Cuentos caníbales: Antología de nuevos narradores colombianos*. Bogotá: Alfaguara. Serie Roja, 2003. Impreso.

_____. *Cuentos de fin de siglo*. Bogotá: Seix Barral, 2009. Impreso.

Gómez, José Orlando. "Literatura e historia: textos sobre la violencia en Colombia". (Tesis doctoral). Wayne State University. 2006. Impreso.

González Uribe, Guillermo. "Doris Salcedo y Shibboleth: un grieta en el corazón de Europa". *Número* 56 mar-abr. 2008, 62-75. Impreso.

Grabe, Vera. "La arma-dura de la paz". *En qué momento se jodió Colombia*. 2ª ed. Bogotá: Oveja Negra, 1990. 95-110. Impreso.

Guía literaria de Bogotá. Ed. Daniel García. Bogotá: Aguilar, 2007. Impreso.

Herrero-Olaizola, Alejandro. "'Se vende Colombia, un país de delirio': el mercado literario global y la narrativa Colombiana reciente". *Symposium* 61.1 (2007): 43-56. Impreso.

Ho Tai, Hue-Tam. "Remembered Realms: Pierre Nora and French National Memory". *The American Historical Review* 106.3 (2001): 906-922. Impreso.

Huyssen, Andreas. "De la acumulación a la *mise en scène*: el museo como medio masivo". *Criterios 31* (1994). Internet. 10 jun. 2014.

_____. *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.

_____. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003. Impreso.

_____. "Unland: The Orphan´s Tunic". *Doris Salcedo*. Londres: Phaidon, 2000. 92-102. Impreso.

Hylton, Forrest. "An Evil Hour: Uribe's Colombia in Historical Perspective". *New Left Review* 23 (2003): 51-93. Impreso.

_____. "Medellín´s Makeover". *New Left Review* 44 (2007): 71-89. Impreso.

Iriarte, Alfredo. *Mitos en torno a un crimen atroz. s. a*. 1998. Internet. 10 jun. 2014.

Izquierdo, Germán. "Del Cartucho al Parque Tercer Milenio". *Ciudad Viva*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo. 2005. Internet. 18 jun. 2013.

Kalmanovitz, Salomón. *Economía y nación: una breve historia de Colombia*. 19ª ed. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003. Impreso. Colección Vitral.

Kantaris, Geoffrey. "Visiones de la violencia en el cine urbano latinoamericano". *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* 18 (2005): 39-46. Impreso.

Kerry, John F. "Law Enforcement a Kingpin Could Love". *Washington Post* 6 abr. 1994, A19:OP/ED. Impreso.

Kontje, Todd Curtis. *The German Bildungsroman: History of a National Genre*. Columbia, SC: Camden House, 1993. Impreso.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. 6ª ed. México: Siglo XXI, 2006. Impreso.

Laclau, Ernesto. *Emancipation(s)*. Nueva York: Verso, 1996. Impreso.

Largometrajes colombianos en cine y video 1915-2006. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2006. Impreso.

Larios, Luis. "Santiago Gamboa: Vida feliz de un joven llamado Esteban". *World Literature Today*(marzo 2001): 396. Impreso.

Las demandas del M-19 en el Palacio de Justicia. 2005. Internet. 2 jul. 2013.

Lévi-Strauss, Claude. *The Savage Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1966. Impreso.

Levi, Giovanni. "On Microhistory". *New Perspectives on Historical Writing*. Ed. Peter Burke. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2001. 97-119. Impreso.

Livingstone, Grace. *Inside Colombia*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2004. Impreso.

Loaiza, Gilberto. "La dignidad de la frágil palabra". *Número* 56 mar-abr. 2008, 93-95. Impreso.

Loveman, Brian y Thomas M. Davies. "Case Studies of Guerrilla Movements and Political Change: Colombia". *Guerrilla Warfare*. 3ª ed. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001. 233-268. Impreso.

Lukacher, Ned. *Primal Scenes: Literature, Philosophy, Psychoanalysis*. Ithaca: Cornell University Press, 1986. Impreso.

Lukács, Georg. *The Theory of the Novel*. 13ª ed. Cambridge, MA: MIT Press, 1996. Impreso. Maillé, Emilio, dir. *Rosario Tijeras*. Río Negro, 2005. Película.

Mandel, Ernest. *Un crimen delicioso: historia social del relato policial*. México D.F.: Universidad Nacional de México, 1986. Impreso.

Manrique, Winston. "El colombiano Santiago Gamboa escribe una novela sobre la felicidad y la memoria". *El País*. 9 sep. 2000. Internet. 10 jun. 2014.

Martín-Cabrera, Luís. "El No-Lugar: Novela policial y justicia en las postdictaduras de España y del cono sur". (Tesis doctoral). Universidad de Michigan, 2005. Impreso.

Marulanda Vélez, Manuel. *Texto de la carta de Manuel Marulanda, 20 de noviembre de 2001*. Internet. 2 jul. 2013.

Marx, Gary. "Colombia warlord's bid for peace draws doubt but militia chief says disarmament pledge is genuine". *Chicago Tribune* 7 nov. 2004, 6-News. Impreso.

Marx, Karl. *Historia crítica de la Teoría de la Plusvalía*. 3 vols. México: F.C.E, 1945. Impreso.

Mazzei, Julie M. "Death Squads, Security Forces and Private Justice Organizations: Paramilitaries in Contemporary Latin America". (Tesis doctoral). American University, 2006. Impreso.

McTighe, Monica Eileen. "Epic Forgetting: Mapping Memory Practices in Installation Art of the 1980's and 1990's". (Tesis doctoral). Universidad de Virginia, 2005. Impreso.

Mejía Rivera, Orlando. *La generación mutante: Nuevos narradores colombianos*. Manizales: Editorial Universidad de Caldas, 2001. Impreso. Colección Artes y humanidades.

Mèlich, Joan-Carles. *La ausencia del testimonio: ética y pedagogía en los relatos del Holocausto*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2001. Impreso.

Melo, Jorge Orlando. *Narcotráfico y democracia: la experiencia colombiana. s. a.* Internet. 10 jun. 2014.

Mendoza, Mario. *La ciudad de los umbrales*. Bogotá: Planeta, 1994. Impreso.

_____. *Satanás*. Barcelona: Seix Barral, 2002. Impreso. Biblioteca breve.

_____. *Scorpio City*. Bogotá: Seix Barral Planeta Colombiana Editorial, 1998. Impreso. Biblioteca Breve.

Mendoza, Mario. "Sobre escritores y lectores: charlas con escritores colombianos". Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá. 8 de junio. 2004. Ponencia.

Merewether, Charles. "To Bear Witness". *Unland/Doris Salcedo*. New York: New Museum of Contemporary Art, 1998. 16-24. Impreso.

Moreiras Menor, Cristina. *Cultura herida: literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2002. Impreso.

_____. "History Against the Grain". *Tiresias* 2 (2008): 3-13. Internet. 14 jun. 2013.

Moreiras Menor, Cristina. "Juan Goytisolo, F.F.B. y la fundación fantasmal del proyecto autobiográfico contemporáneo español". MLN 111.2 (1996): 327-45. Impreso.

Moretti, Franco. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. Londres: Verso, 1987. Impreso.

Noemi Voionmaa, Daniel. *Leer la pobreza en América Latina: literatura y velocidad*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2004. Impreso.

Obaldia, Claire de. *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism, and the Essay*. Oxford: Clarendon Press, 1995. Impreso.

Ospina, Luis. *Mi último soplo: ¿Qué es un 'Soplo de vida'?*. 1999. Internet. 6 jun. 2014.

Padura Fuentes, Leonardo. "Miedo y violencia: la literatura policial en Hispanoamérica". *Variaciones en negro: relatos policiales hispanoamericanos*. Eds. Lucía López Coll y Manuel Vázquez Montalbán. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003. 290. Impreso.

Palacios, Marco. *Entre la legitimidad y la violencia: Colombia 1875-1994*. 2ª ed. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003. Impreso.

Palacios, Marco, y Frank Safford. *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida: su historia*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2002. Impreso.

"Para entender la para-política". *Semana* 12 feb. 2007, 30-32. Impreso.

Peña, Andrea. "Así confirmó la Fiscalía que los restos hallados en Córdoba son los de Carlos Castaño". *Semana* 9 sep. 2006. Internet. 4 jun. 2014.

Pöppel, Hubert. *La novela policíaca en Colombia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2001. Impreso. Otraparte.

Porter, Dennis. *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*. New Haven: Yale University Press, 1981. Impreso.

Quesada Gómez, Catalina. "Realidades que nos llegan a través de la palabra. Historia ficticia de un país llamado Colombia". *Estudios de Literatura Colombiana* 13 (2003): 97-120. Impreso.

Quintero, Luisa María. "New Disorders of the Gaze: Abjection, Alterity and Agency in the Work of Víctor Gaviria". (Tesis doctoral). Wayne State University, 2007. Impreso.

Ramírez, Luis Jairo. "Lo que va del estatuto de seguridad a la política de seguridad democrática". *Actualidad Colombiana* 416 (2005). Internet. 9 jun. 2014.

Resina, Joan Ramón. *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos, 1997. Impreso. Contemporáneos.

Restrepo, Gabriel. "Deixis en fantasma: Notas de Derrida sobre el simbolista Mallarmé". *Revista Observaciones Filosóficas*. 8 (2009). Internet. 5 jun. 2014.

Reynolds, Nigel. "Tate Modern reveals giant crack in civilisation". *The Telegraph*. (2007): News. Internet. 13 jun. 2013.

Ricœur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Chicago: University of Chicago Press, 2004. Impreso.

Rodríguez Ruiz, Jaime Alejandro. *Novela sobre la violencia*. Internet. 2 jul. 2013.

Rompiendo el silencio: Relatos de nuevas escritoras colombianas. Bogotá: Planeta, 2002. Impreso.

Rueda, María Isabel. "Verdades tardías". *Semana* 10 oct. 2004. Impreso. 9 jun. 2014.

Salcedo, Doris. *Lecture at the Pulitzer Foundation for the Arts*, *s. d*. 2002. Impreso.

Sarlo, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000. Impreso.

Schroeder, Barbet, dir. *La virgen de los sicarios*. Paramount Home Video, 2002. Película.

Segura, Camila. "Asimilación de un paisaje trágico: violencia y melodrama en la novela colombiana contemporánea". (Tesis doctoral). Columbia University, 2007. Impreso.

Sierra, Luz María. "Colombia busca a sus muertos". *El Tiempo*. 24 abr. 2007. Internet. 9 jun. 2014.

Silva, Armando. "Entre la repulsión y la fascinación". *Semana*. 9 sep. 2006. Internet. 10 jun. 2014.

Smelser, Neil J. y Paul B. Baltes, eds. *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*. Vol. 20. Oxford: Pergamon, 2001. Impreso.

"Soy el responsable de la muerte de Carlos Castaño". *Semana*. 25 ago. 2006. Internet. 10 jun. 2014.

Swales, Martin. *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1978. Impreso.

"Terrorismo a la carta". *Semana*. 6 jul. 1982. Internet. 10 jun. 2014.

Thoumi, Francisco E. *Political Economy and Illegal Drugs in Colombia. Studies on the impact of the illegal drug trade*. Vol. 2. Boulder: L. Rienner, 1995. Impreso.

"Todo pasa pronto explora el silencioso mundo de la niñez". *El Tiempo*. 22 dic. 2007. Internet. 10 jun. 2014.

Todorov, Tzvetan. *Frente al límite*. 2ª. ed. México D.F.: Siglo XXI editores, 2004. Impreso.

Tokatlian, Juan Gabriel. "Colombia en guerra: las diplomacias por la paz". *Desarrollo Económico* 39.155 (1999): 339-60. Impreso.

Torres, Germán. "De Páginas de vuelta a Los impostores: la literatura como eje de la narrativa de Santiago Gamboa". *South Carolina Modern Language Review* 3.1 (2004). Internet. 4 jun. 2014.

Trueba Lara, José Luis. *Política y narcopoder en México*. México: Grupo Editorial Planeta, 1995. Impreso. Colección México vivo.

Trujillo, Manuel. *Delegative Democracy: The Case of Colombia*. 2007. Internet. 14 jun. 2013.

"The Unilever Series: The Tate has a cracking show". *The Independent*. 9 oct. 2007. Internet. 6 jun. 2014.

Uribe Piedrahita, César. *Mancha de aceite*. Santiago de Chile: Ediciones ULAM, 1940. Impreso.

Valencia Tovar, Álvaro. "Leyenda negra de Marquetalia". *El Tiempo.* 15 ene. 1999. Internet. 8 jun. 2014.

Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. 5ª ed. Madrid: Suma de Letras, 2003. Impreso.

Vásquez, Juan Gabriel. *Bogotá 39*. 2007. Internet. 6 may. 2007.

Villanueva, Darío. "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía". *Escritura Autobiográfica: II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral.* Madrid: Visor Libros, 1992. 15-31. Impreso.

Villaveces-Izquierdo, Santiago. "Arts, Media-tion: Reflections on Violence and Representation". *Cultural Producers In Perilous States: Editing Events, Documenting Change*. Ed. George E. Marcus. Chicago: University of Chicago Press, 1997. 233-254. Impreso.

Villena Garrido, Francisco. "Discursividades de la autoficción y topografías narrativas del sujeto posnacional en la obra de Fernando Vallejo". (Tesis doctoral). Ohio University, 2005. Impreso.

Williams, Gareth. *The Other Side of the Popular*. Durham: Duke UP, 2002. Impreso.

"Yo acuso". *Semana*. 31 oct. 1994. Impreso. 9 jun. 2014.

Žižek, Slavoj. *Psychoanalysis in Post-Marxism: The Case of Alain Badiou*. 1998. Internet. 2 may. 2013.

Este libro fue compuesto en caracteres Garamond
Premier Pro 11,5 puntos, impreso sobre papel propal
de 70 gramos y encuadernado con método *Hot Melt*, en
octubre de 2015, en Bogotá D. C., Colombia
Xpress. Estudio Gráfico y Digital S. A.