

La intromisión del “yo escritor” en la narrativa colombiana y su obsesión por el pasado político¹

The Intrusion of the "Writing Self" in Colombian Narrative and the Obsession with the Political Past

Orfa Kelita Vanegas² 

Universidad del Tolima - Colombia

ACCESO  ABIERTO

Para citaciones: Vanegas, O. (2022). La intromisión del “yo escritor” en la narrativa colombiana y su obsesión por el pasado político. *Visitas al Patio*, 16(1), 86-111. <https://doi.org/10.32997/RVP-vol.16-num.1-2022-3791>

Recibido: 25 de octubre 2021

Aprobado: 1 de diciembre 2021

Editora: Silvia Valero. Universidad de Cartagena-Colombia.

Copyright: © 2022. Vanegas, O. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/> la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando el original, el autor y la fuente sean acreditados.



RESUMEN

Este artículo indaga la intromisión del “yo escritor” que un conjunto de novelistas colombianos realiza en su propia obra con el propósito de revisar la memoria política colombiana. Las narrativas en cuestión coinciden en proponer un “alter-ego” de escritor, un novelista personaje que se autonarra en sus particularidades íntimas y familiares mientras a su vez va construyendo una especie de “alter-texto”, una historia paralela a la personal, de momentos políticos coyunturales de la historia del país: el Bogotazo, la guerra de guerrillas, el crecimiento del paramilitarismo, la Operación Orión, etc. La narración del autor ficcional anclada a una mirada afectiva se propone como novedosa posibilidad ante el colapso de la imaginación creadora de la novelística colombiana y su tema obligado: la violencia política. Unido a este tipo de lúdica literaria, la narrativa apuesta también a la incorporación metafórica de la fotografía privada y pública, para vitalizar el efecto de veracidad de lo narrado y comprometer, asimismo, la recordación de quien ha sucumbido en el surco atroz de la historia nacional.

Palabras clave: narrativa colombiana; autoficción; violencia política; memoria visual; yo escritor.

ABSTRACT

This article studies the intrusion of the “writing self” that a group of Colombian novelists make in their own work with the purpose of revising the Colombian political memory. The narratives in question coincide in proposing an “alter-ego” of the writer, a novelist-character who narrates himself in his intimate and family particularities while at the same time constructing a kind of “alter-text”, a story parallel to his personal one, of

¹ Artículo derivado del proyecto de investigación “Tramas emocionales y sociedad percibida en la narrativa colombiana reciente” Cód 30120. Adscrito al grupo de investigación Estudios Interdisciplinarios en Literatura, Arte y Cultura (ELAC), de la Universidad del Tolima, Colombia.

² Dra. en Letras. Profesora Asociada, Universidad del Tolima. Correo electrónico: okvanegasv@ut.edu.co

political moments in the country's history: the Bogotazo, the guerrilla war, the growth of paramilitarism, Operation Orion, etc. The narrative of the fictional author anchored to an affective gaze is proposed as a novel possibility in the face of the collapse of the creative imagination of the Colombian novel and its obligatory theme: political violence. Together with this type of literary playfulness, the narrative also bets on the metaphorical incorporation of private and public photography, to vitalize the effect of veracity of what is narrated and to compromise, likewise, the remembrance of those who have succumbed in the atrocious furrow of national history.

Keywords: Colombian narrative; autofiction; political violence; visual memory; writer self.

Un aspecto que resulta llamativo en el corpus de narrativas³ que aborda este artículo es la confluencia de los epígrafes en una preocupación común: el sufrimiento íntimo y su relación directa con los avatares políticos. No deja de sorprender que libros disímiles en su particularidad temática y propuesta estética apunten de manera directa, desde las primeras líneas peritextuales, a la pregunta por el pasado, los vacíos de la memoria, el dolor íntimo, la desesperanza y lo explícito de la violencia política. Veamos algunos de ellos: "Jugué mi corazón al azar y me lo ganó la violencia", es una afirmación decisiva del personaje poeta de José Eustasio Rivera que, junto a la consigna de Piglia: "Hay que contar la historia de las derrotas", sirven de umbral a *Los derrotados*. En *Plegarias Nocturnas* se dejan leer las palabras de Lou Andreas Salomé: "Lo que quedaba al final, cualquier fuera el modo en que cambiaran el mundo o la vida, era el hecho inamovible de un universo abandonado por Dios". Abad Faciolince, de su parte, recurre al melancólico verso de Yehuda Amichai: "Y por amor a la memoria llevo sobre mi cara la cara de mi padre". En *La forma de las ruinas*, Shakespeare es el citado: "Eres las ruinas del hombre más noble..." a propósito de *Julio César*. Y *La sombra de Orión* retoma una frase de Sófocles: "Un dios armado de fuego ha investido la ciudad". Se sabe que todo epígrafe es consustancial a la trama y anuncia o prepara al lector para los acontecimientos que siguen. De esta manera, los epígrafes citados cobran relevancia cuando los relacionamos entre sí e inferimos en ellos las preocupaciones éticas y estéticas de quien escribe. Cada epígrafe vendría a ser indicio tanto del interés poético por enlazar lo escrito a una tradición literaria anclada al dolor y la desolación, como

³ La narrativas que componen el corpus de novelas son: *El olvido que seremos* (2006), de Héctor Abad Faciolince; *Los derrotados* (2012) y *La sombra de Orión* (2021), de Pablo Montoya; *Plegarias Nocturnas* (2012), de Santiago Gamboa; *La forma de las ruinas* (2015), de Juan Gabriel Vásquez; *La invención del pasado* (2016), de Miguel Torres; *Historia oficial del amor* (2016), de Ricardo Silva Romero.

de la inquietud incesante del escritor colombiano por las realidades nacionales, que se imponen al momento de ubicar en el plano ficcional la memoria personal y la cultural⁴ del país.

Ciertamente, cuando se revisa la narrativa colombiana publicada en la primera parte del siglo XXI, además de la de entre décadas del cincuenta y noventa, es patente el interés de las autoras y autores colombianos por la historia política nacional. Cada generación o momento de lo literario realiza "vistas de pasado"⁵ con la intención de ordenar y comprender no solo el caos político del presente sino también el que se ha heredado. Incluso, la novelística reciente se interesa por construir una explicación a lo que se *es* hoy como sujeto individual y social, desandando los entresijos del pasado familiar y de la nación. Así entonces, a continuación, en un primer momento se intenta ubicar el corpus de narrativas de estudio en el campo de la novela colombiana interesada por las realidades históricas nacionales relacionadas con las violencias. Consideramos la necesidad de reconocer –así sea de manera panorámica por las condiciones de este espacio– los intereses estéticos de los escritores, además de su "función social", al momento de tratar las proporciones entre causas y consecuencias de las violencias. Es innegable que los autores se han visto empujados a reinventar el lenguaje, a acudir a estrategias de escritura capaces de incorporar poéticamente los destrozos derivados de la infelicidad política. De hecho, con miras a indagar las apuestas de escritura, en un segundo momento, revisamos la identidad narrativa de los textos estudiados. Nos interesa rastrear el propósito y los modos literarios que conforman al personaje escritor, especie de alter ego del autor, que la escritura propone como eje que dinamiza la trama al momento de recordar lo íntimo y lo público. No pasa desapercibida la exploración del "yo escritor" como posibilidad de desidentificación de sí mismo y de "reidentificación" del otro, de aquel que ha sido arrebatado por la guerra. La presencia *in corpore e in verbis* del escritor en su narración conforman una auto(r)ficción; se podría afirmar, que potencia

⁴ A partir de los estudios de Jan Assman (1995), puede entenderse la "memoria cultural" como el conjunto de discursos, imágenes, rituales reutilizables y específicos de sociedades determinadas, cuyo "cultivo" sirve para estabilizar y transmitir una imagen continua y coherente de cada comunidad y con ello sentar las bases de la unidad y consciencia del grupo. De esta manera, cuando se alude en este artículo a una memoria compartida se pretende señalar los sucesos históricos conyunturales que han dado forma a la nación en su realidad concreta y en los imaginarios colectivos. Sucesos históricos que han desembocado en hechos traumáticos y que son, además, heredados y recordados con sus diversos matices, de generación en generación. Las narrativas en cuestión se ocupan de los sucesos políticos desencadenados a partir del Bogotazo, con el asesinato del caudillo Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948.

⁵ Sintagma utilizado por Benveniste (1971: 78) para explicar la relación entre lengua y tiempo. Para el pensador el tiempo de la lengua es el presente, por tanto, cuando se construye discurso es el presente el tiempo que lo determina. La evocación y la proyección (el pasado y el futuro) son construcciones de tiempos a partir del presente narrado.

la capacidad expresiva de la escritura frente a la complejidad de reponer la realidad intangible, el silencio y el vacío. En un tercer momento, un elemento más sobre el que reflexionamos por estar en estrecha relación con la intromisión del escritor en su obra, es la incorporación visual o escrita de la fotografía en el desarrollo de los hechos ficcionados. El fotógrafo de guerra y el pintor "comprometido" aparecen como personajes novedosos encargados de desplegar una estética de lo visual en su interés por vivificar el pasado. Con ellos los principios de la imagen visual -la fotografía bélica, la foto forense, los retratos privados o familiares, la foto impresa en medios informativos- conforman una zona intersticial en que lo impreso en la imagen como situación real se nutre del relato ficcional y, a su vez, el relato ficcional genera un efecto de veracidad histórica cuando se sirve de la fotografía a modo de pre-texto. Verdad visual y ficción narrativa se conjugan de manera dinámica cuando el escritor se propone narrar la historia del país con la evidencia -y fuerza- de lo vivido. No sobra indicar que a propósito de los epígrafes de las novelas en cuestión, este artículo titulará su apartados recurriendo a algunos de ellos.

1. "Jugué mi corazón al azar y me lo ganó la violencia"

La frase de este subtítulo da entrada a los sucesos en *Los derrotados* (2012), de Pablo Montoya, como ya señalábamos líneas atrás. Es pronunciada por el poeta Arturo Cova, personaje de *La vorágine* (1924). Mirándola desde el presente nuestro, podría aventurarse que ella gira en sentencia premonitoria para los novelistas colombianos y los estudiosos de la literatura nacional. Ciertamente, José Eustasio Rivera pareciera presagiar desde inicios del siglo pasado una realidad decisiva de la condición del intelectual colombiano y, en consecuencia, del devenir mismo de las letras nacionales. Para las historias de la literatura colombiana el tema de la violencia política se fusiona indiscerniblemente a las propuestas estéticas de los novelistas que, a partir de la primera parte del siglo XX, se han interesado hasta nuestros días en examinar la ilación entre orígenes y posteridad de tal fenómeno. "En Colombia el pasado no pasa" es una expresión cotidiana que recoge el panorama desolador de la vida nacional. El trauma de la guerra y la confrontación armada sigue hoy extendiéndose en múltiples direcciones como especie de "hidra policéfala" imposible de contener. Pareciera que ante el propósito de la política de aliviar el "estado de violencia", más bien se desboca su reproducción y extensión, una dinámica que devela la aporía del fenómeno. Los medios y las formas de lo político no han contenido la violencia sino que han terminado, por el contrario, incendiando más el

país. Se podría afirmar con Balibar (2010) que, *No sabemos cómo salir* de la violencia, y este desconocimiento, este *no saber*, deviene, paradójicamente, en una de sus condiciones (18).

Al escritor colombiano le resulta imposible sustraerse de la realidad sombría del país. Las letras nacionales sondean en las razones del pasado y el presente de la nación no solo con el propósito de dar un poco de orden al caos de la historia, sino también para llenar sus vacíos y recuperar la realidad robada⁶. Según Pedro Cadavid, narrador de *Los derrotados* y alter ego del escritor Pablo Montoya (2012), el "escritor colombiano de verdad" tarde o temprano se da cuenta de que la realidad que nutre la creación literaria propia, ya sea de trazo íntimo o extraterritorial, está urdida por la tragedia del país: "Las mejores obras de nuestra literatura [prosigue Cadavid], o al menos las más representativas, son el recuento de una hecatombe colectiva que sucede en las selvas, la saga sangrienta así haya resplandores mágicos de una familia de frustrados, el nihilismo de alguien que denuncia con irreverencia la sociedad criminal en que ha nacido" (145).

Las referencias a la tradición literaria en esta cita aluden a *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, a *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez y, quizás, a la novelística de Fernando Vallejo: *La virgen de los sicarios* (1994) o *El desbarrancadero* (2001). Textos todos hermanados por héroes y situaciones hendidas por la calamidad política de diversos momentos. Justamente, *Los derrotados* es, asimismo, un texto preocupado por la vida política del país. En un momento se ubica en el siglo XIX para, a partir de la invención de una "faceta humanista-naturalista" del prócer Francisco José de Caldas, narrar los desafueros de las guerras de independencia. Con el sabio Caldas el escritor señala el *sino trágico* del ciudadano colombiano. La novela propone una metáfora agónica del intelectual que tuerce su rumbo para tomar las armas. Dice Caldas suplicando clemencia a su verdugo: "Pero cuando me preparaba para establecer una geografía general de esta parte de América, irrumpió esta época de odios que llamamos revolución [...] Yo soy un aprendiz errático de un país que nunca será" (246, 248). *Los derrotados* se ocupa también de los años setenta y la consolidación turbulenta de las guerrillas, además del momento presente y los desafueros criminales de los ejércitos de todo tipo que pueblan hoy el territorio colombiano. Cada momento histórico es vivido y narrado por personajes intelectuales: escritor,

⁶ Este tema lo trabajo de manera más amplia en el libro *Imaginarios políticos del miedo en la narrativa colombiana reciente* (2020). Dedicó el primer capítulo a un seguimiento más detenido a las formas y apuestas literarias de la narrativa colombiana interesada en la historia política nacional.

biólogo, fotógrafo, que desde la sensibilidad propia dan una imagen melancólica o resentida del país que les ha correspondido. Es interesante en este trayecto literario la ubicación histórica, en tiempo y espacio, de cada suceso aciago. La novela, en este orden, parece ofrecerse como memoria no solo literaria, también histórica y política; la retrospectiva ficcional desde el nacimiento de la nación hasta nuestros días, si bien construye una realidad signada por un "eterno retorno" de guerras y confrontaciones sociales, deja en claro el sentido histórico de los sucesos que retiene, además de atrever hipótesis sobre el descalabro del país y señalar a sus posibles responsables.

Para el hacer literario nacional, pensar la violencia deviene desde sus inicios en uno de sus problemas centrales. *La vorágine*, aparecida en 1924, es reconocida como una de las primeras publicaciones fictivas interesadas por la exploración de los problemas sociales. El notable tratamiento estético de la violencia, la reflexión que propone acerca de los mecanismos del poder y la segregación homicida que este produce, además de su consideración sobre lo que implica leer y escribir sobre tal flagelo, ubica este libro como importante antecedente literario de la narrativa de la violencia sociopolítica en Colombia (Rueda, 2011: 44). Rivera apuesta por una escritura interesada en los desafueros fratricidas de quienes buscan imponerse sobre el territorio y la población. Se preocupa por abordar los horrores sufridos por los caucheros a manos de los colonizadores de la cuenca amazónica. Es una novela, a propósito, que sigue muy vigente para la crítica literaria y para los escritores, pues es quizás la primera vez que aparece en la trama ficcional del país el tópico del personaje desaparecido, del narrador intelectual con mirada ética sobre los proyectos de nación, además de valorar el cuidado del lenguaje cuando se encarga de tematizar el horror.

Ahora bien, aunque *La vorágine* se publica en 1924 y se muestra como obra reveladora del interés literario por la vida política del país, se acepta que es solo a mediados de los cincuenta del siglo pasado que las letras del país empiezan a exponer características particulares. El periodo de la Violencia⁷ llevó a los escritores a repensar las formas y los temas de su escritura, poco a poco se aleja de la herencia europea para enfocarse en contar los acontecimientos más cercanos con una invención poética más propia. Las investigaciones de Jaramillo, Osorio y Robledo (2000), confirman que entre 1946 y 1965 se publican por lo menos sesenta y

⁷ En los estudios sobre la violencia política colombiana se reconoce como la *Violencia*, con mayúscula, al periodo de confrontación armada bipartidista, entre conservadores y liberales, desatado después del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán, el 9 de abril de 1948.

cuatro relatos escritos sobre el Bogotazo. El tema, asimismo, fue motivo de documentales y películas. Hoy, vale señalar, sigue punzando la imaginación creadora: piénsese, por caso, en “La trilogía del 9 de abril”, de Miguel Torres⁸ y en *La forma de las ruinas* (2015), de Juan Gabriel Vásquez. Así entonces, como bien deduce Laura Restrepo (1985) en uno de los primeros análisis retrospectivos sobre la influencia de la Violencia en la novela, este episodio de la historia ha sido –y sigue siendo– el punto de referencia obligado de, ahora, siete decenios de narrativa⁹. “No hay autor que no pase, directa o indirectamente, por el tema; este está siempre presente, subyacente o explícito, en cada obra” (Restrepo, 1985: 124). Sintetizando este punto, las novelas de la Violencia, como se reconocen a las publicaciones de ese periodo, son las iniciadoras de pasar por la palabra literaria el conflicto bélico. Con ellas la violencia se reconoce como objeto de fabulación y tema literario, lo que deviene, a su vez, en un gran reto para las letras del país, pues el escritor ha tenido que ingeniárselas en no sacrificar la poética del lenguaje a la descripción escabrosa de los restos dejados por la guerra.

De hecho, después de explorar el periplo que las letras nacionales esbozaban desde la violencia bipartidista de mediados del siglo XX, el Nobel colombiano se queja de que a la fecha, octubre de 1959, el material literario más desgarrador no hubiese producido siquiera un solo escritor. Todas las novelas de violencia escritas hasta ese momento son “malas”, dice García Márquez (1959). Malas por su descuido en la simbolización literaria de los desastres de la guerra. Se reclama acá un tratamiento literario de la muerte violenta. Apoyado, el Nobel, en la magistral narración de la peste en Camus, pide a la novela colombiana no limitarse a “poner los pelos de punta”. Lo explícito del cuerpo deshecho resulta “contra-estético” para García Márquez, no solo porque se evade el cuidado de la palabra para priorizar la delineación minuciosa y grotesca de la persona asesinada, sino también, porque en el afán de representar a los muertos, eran dejados de lado los supervivientes de la masacre y la realidad intangible derivada de esta. En palabras textuales de García Márquez, los escritores: “Apabullados por el material de que disponían, se los tragó la tierra en la descripción de la masacre, sin permitirse una

⁸ La *Trilogía del 9 de abril* narra el *Bogotazo*, la barbarie desencadenada horas después del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948. Las novelas que la componen son *El crimen del siglo* (2006), *El incendio de abril* (2012) y *La invención del pasado* (2016).

⁹ Para Lucila Inés Mena (1978), las obras representativas del ciclo de la violencia no solo proporcionan una interpretación de ese fenómeno político, sino que también facilitan una mirada sobre los odios heredados que marcaron a generaciones enteras de colombianos. Por tanto, la categoría “novela de la violencia”, señala Mena, debe abarcar también a aquellas novelas que, remontándose a épocas anteriores, darían visos y razones sobre las raíces de la violencia.

pausa que les habría servido para preguntarse si lo más importante, humana y por tanto literariamente, eran los muertos o los vivos" (1959: 1). Puntualmente, la cita sugiere que el vuelo literario de la novela de la violencia tomaría impulso en el cuidado del tema y, especialmente, en narrar lo intangible derivado de la masacre desde el ángulo de quienes la sobrevivieron: "La novela no estaba en los muertos de tripas sacadas, sino en los vivos que debieron sudar hielo en su escondite, sabiendo que a cada latido del corazón corrían el riesgo de que les sacaran las tripas" (1959: 1). Notable resulta la inquietud de García Márquez frente a la manera como deberían representarse las secuelas más crudas de la guerra. Y es esta, sin duda, la inquietud que siempre perseguirá al escritor interesado en novelar el horror. Un artista consciente del dolor del otro procura evadir la estetización de la tragedia, busca equilibrar en su obra lo ético y lo estético; esquivar la exhibición morbosa de la malignidad humana para suscitar, más bien, su reflexión y exploración moral. La violencia como objeto de representación necesita conservar su carácter excepcional, alejarse de la impresión cotidianizada y evitar su tratamiento frívolo y oportunista. A propósito, hay un bello pasaje en *Tríptico de la infamia* (Montoya, 2016) donde el pintor -François Dubois- duda de la capacidad del arte para traducir estéticamente el horror; sin embargo, queremos enfatizar, finalmente la novela deja en claro que es el medio que hace posible una expresión humana, empática, del sufrimiento. Dubois pinta su cuadro La masacre de San Bartolomé. Veamos su reflexión:

Lo que habría que preguntarse ahora es qué hacer con esos fantasmas insepultos. ¿Cómo introducirlos en la pintura que debo ejecutar? ¿De qué manera lograr que con unos cuantos rasgos se exprese la dimensión de un mundo despiadado? ¿Cómo unir en los ojos de quien mira dos fenómenos diferentes pero que deben complementarse?, pues sé que jamás es lo mismo una masacre que su representación. (185)

Un punto de relación entre esta cita de Montoya y la reflexión de García Márquez es la inquietud estética por las secuelas tangibles e intangibles de la guerra. Cada escritor en su momento se pregunta por las maneras más adecuadas de tratar las realidades macabras que se generan de los abusos del poder legal e ilegal. Como señalábamos líneas atrás, el Nobel da prioridad al tratamiento del lenguaje y el estado emocional de quienes *han salido vivos* de la afrenta; en cierta medida, a la escritura de García Márquez parece no interesarle tanto los muertos como sí los sobrevivientes. Y resulta legítimo, sin duda, este ángulo de exploración.

Incluso, son sus obras referencia magistral de ello, piénsese por ejemplo en *La mala hora* y *El coronel no tiene quien le escriba*, donde la violencia es significada, en sus diversos rasgos, desde el sentir de los personajes vivos y, con ello, la densidad del clima emocional traumático. En estos libros se fija como figura protagonista al sobreviviente y, de hecho, al victimario mismo: César Montero y el Coronel, respectivamente. Como las propuestas de García Márquez, son numerosas las publicaciones que narran la calamidad política bajo el foco del sobreviviente, que generalmente es el victimario, resulta este modo casi una tendencia literaria hasta bien entrada la década del noventa. Entre este tipo de personajes están los de perfil político: alcaldes, sacerdotes, jueces, etc. Y un aspecto similar sucede cuando se revisan las narrativas encargadas de indagar fenómenos precisos como el narcotráfico: son narcotraficantes, mujeres de la mafia, sicarios, corruptos, quienes ocupan el lugar central de la trama. Inclusive, de la visibilidad del sicario como protagonista en libros como *La virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras*, *El pelaito que no duró nada*, *Hijos de la nieve*, entre otras, surge lo que Abad Faciolince ha llamado la sicaresca: textos dedicados a exaltar desde una mirada romántica "tergiversada" al muchacho sicario.

Y así, durante varias décadas la novelística colombiana pasó los sucesos por el filtro emocional del victimario, mientras se dejaba de lado o en el trasfondo de la trama a la víctima, al muerto inerme. Hoy este panorama ha cambiado. Cuando se rastrean las apuestas estéticas de las novelas publicadas en la primera parte del siglo XXI, el enfoque narrativo de la realidad persistente del país comienza a tomar densidad desde la vivificación de los muertos y las víctimas indefensas. Son ahora, en oposición a la consigna de García Márquez, los muertos y las atrocidades que sufren en su cuerpo las que vienen a tomar fuerza en la estética literaria. Incluso, como veremos más adelante, el asesinato mismo toma la palabra para hacernos saber lo que le sucedió, un giro estético que recoge en diferido la propuesta de escritores clásicos como Rulfo y su *Pedro Páramo*, Shakespeare con *Hamlet*, o Dante Alighieri cuando en *La divina comedia* desciende con sus personajes al infierno.

La narrativa colombiana nos acostumbró a comprender la vida del país a partir de personajes con participación activa en los conflictos. Y, como planteábamos, muchos de ellos victimarios y vencedores. Son figuras, por supuesto, expresivas de la complejidad de un mundo trágico íntimo y social, mas no dejan de ser proyecciones del poder y de quien entra en la confrontación por decisión propia. Es numeroso el corpus de obras, valiosas en su propuesta poética, que han tomado forma a partir de ese

tipo de héroe, pero, nos atrevemos a afirmar, dicho paradigma literario ha ido perdiendo fuerza así se siga actualizando¹⁰.

Los imaginarios contemporáneos sobre la violencia nacional reclaman a las letras del país una renovación en las estrategias ficcionales. Y por esta razón, quizás, el lugar visible de la narración empieza a ser ocupado por figuras representativas de las víctimas. Quienes han caído en el fuego cruzado de los diversos ejércitos o que son aludidos como daños colaterales en el discurso castrense, vienen desplazando a las metáforas del poder en el plano ficcional. Es como si con este tipo de protagonistas últimos la novela buscara iluminar la agonía íntima de quien no hace parte activa de los revuelos políticos, sin embargo, es el blanco militar y se le destruye y desaparece sin compasión. Este enfoque literario, consideramos, estaría mostrando el cambio de pensamiento de la sociedad actual, especialmente el de las generaciones recientes. Se cuestionan hoy con amplia resonancia los discursos acerca de la necesidad de la guerra y el poder militar –el proyecto "Seguridad democrática" de las últimas dos décadas, por ejemplo– en los procesos de construcción de Nación. Las ideologías políticas revolucionarias y sus propósitos de justicia social, de igual forma, han perdido legitimidad por estar ancladas a la lucha armada y sostener vínculos criminales con el narcotráfico y demás mafias. En otras palabras, la mirada estética de la violencia, a partir del sufrimiento de personajes indefensos¹¹, encarna la discusión del alto costo humano que deja la guerra, de la pérdida de la esperanza y el vacío de futuro.

Ahora bien, con las metáforas de los vencidos tomando posición, el escritor tiene el reto de ingeniar estrategias narrativas para lograr densidad dramática en las voces que pueblan su texto. La autoreferencia del yo se actualizaría entonces como artilugio poético para tal propósito. A partir de la figuración de un "alter ego" de autor la narrativa comienza a oxigenar las formas acostumbradas del tratamiento estético de la

¹⁰ Una novela de reciente publicación que sigue anclada a la figura activa del terrorismo político es *A la sombra del presidente* (2020), de León Valencia.

¹¹ Un seguimiento de los héroes que transitan el espacio literario en novelas como *Los ejércitos*, *La sombra de Orión*, *Los derrotados*, *El olvido que seremos*, *El ruido de las cosas al caer*, *Plegarias Nocturnas*, *Viaje al interior de una gota de sangre*, *Hot Sur*, *La invención del pasado*, *Historia oficial del amor*, entre otras, deja ver que las metáforas del poder han sido desplazadas por las metáforas de los vencidos al momento de indagar la realidad nacional, construir verdades alternativas y dar forma a una memoria colectiva. Un libro que vale la pena mencionar acá, aunque no se ajuste al género novela es *La mata* (2020), de Eliana Hernández y con ilustraciones de María Isabel Rueda. Es un largo y bello poema que rememora la masacre de El Salado. Las voces sumergen al lector en un ambiente desolador y de profunda angustia; a medida que se avanza en la lectura se intuye lo que sucede en el silencio o el rumor de quien cuenta lo sucedido. Notable también resulta el papel abrumador que juega la naturaleza, un elemento que toma forma en el diseño mismo del libro.

violencia. Con la incorporación explícita del personaje escritor en las obras, es decir, la proyección ficcional de quien escribe, la realidad nacional toma nuevas proporciones cuando es narrada a partir de la vivencia propia, la mirada crítica y una posición política. Junto a los personajes marginados se ubica el "autor autonarrado", para abrir un ángulo diferente y contar una vez más lo que nos ha sucedido como sociedad. Ciertamente, ante el colapso de los lenguajes paradigmáticos para narrar la violencia, la novela reciente viene recurriendo a estrategias del espacio expresivo del yo, especialmente a técnicas de la autoficción. La disolución entre lo íntimo y lo social, entre lo público y lo privado, en las sociedades contemporáneas, fundan una zona expresiva de libertad estética, que la narrativa colombiana viene aprovechando, para indagar al sujeto atravesado por los "grandes acontecimientos" del país.

2. "No pronuncies mi nombre cuando sepas que he muerto / desde la oscura tierra vendría por tu voz"

Los versos que inician este apartado son del poeta Roque Dalton, y en la entrada a *Plegarias Nocturnas* están citados por Santiago Gamboa. En el inicio de este apartado sirven como idea preliminar para preguntarnos por los modos poéticos como "esa presencia" regresa de la muerte a apoderarse de la voz de quien la nombra. El interés por los muertos y las formas siniestras de la muerte no natural son motivo estético recurrente para los escritores colombianos. Cada novela que conforma el corpus en cuestión toma forma a partir del nombramiento y recordación de los muertos y los desaparecidos. "¿Qué hacer con la muerte?" se interpela Pedro Cadavid, un alter ego de escritor, en *La sombra de Orión*, y de manera puntual "¿qué hacer con los muertos?" (Montoya, 2021: 219). El escritor incorporado a la trama se convierte en especie de "médium" que invoca a aquellos que ya no están para dar un testimonio más cercano a lo sucedido. La "intromisión" *in corpore e in verbis* del autor en el mundo ficcional, esto es, la alusión intradieгética a experiencias concretas como viajes y profesión, además del razonamiento moral y la citación de publicaciones anteriores –"autotextualidad" (Schlickers)–, va más allá del interés de enfocar la experiencia propia, para enfatizar en la preocupación estética-ontológica del hacer literario y la postura misma del escritor –factual y ficcional– ante la realidad caótica que le preocupa y la novelística reconstruye.

Plegarias nocturnas toma forma a partir del recuerdo del Cónsul: un personaje escritor que relacionamos directamente con Gamboa, encargado de las funciones diplomáticas en la embajada colombiana en

India. Durante un viaje a Bangkok, años después de esa función gubernamental, este protagonista da "rienda suelta" a su memoria para contar la historia de dos hermanos migrantes, escapados de Colombia, a causa de la cruda situación política durante los años de gobierno de Uribe Vélez (2002-2010). Dice el personaje escritor: "un *élan* creativo o simplemente una vieja tristeza [...] me hizo sentir que debía revisar por escrito [...] los hechos que me trajeron por primera vez a Bangkok, y sus consecuencias. Una vieja historia atrapada en una ciudad, que se abre hacia otras" (Gamboa, 2012: 14). La técnica literaria consiste en referir en primera persona, desde la sensibilidad de quien escribe, la tragedia de los hermanos y, asimismo, recuperar la palabra de los muertos, dar voz a quienes son motivo de recordación. La historia toma fuerza narrativa cuando la escritura acude a la transcripción de las cartas de Manuel y da paso para que se narre a sí mismo: "Empezaré por lo peor, señor cónsul. Lo peor de lo peor, que fue mi infancia" (Gamboa, 2012: 15). Si bien el narrador escritor sugiere en la entrada a la trama el suicidio de Manuel, una vez lo presentimos en la transcripción de las cartas o en las conversaciones directas –que llegan al presente del relato con el recuerdo del cónsul–, su presencia se materializa, toma "realidad", es decir, es como si Manuel volviera de la muerte a través de la rememoración de quien escribe a dejar testimonio propio. La intención de la escritura es dar voz a Manuel, para reconocer con él las vidas destrozadas de una generación, la nacida en los noventa. La novela se ocupa de dar dimensión al pasado en la confluencia de las vidas personales y la vida convulsa de la sociedad de aquellos años. Manuel y Juana giran en metáfora de la pérdida de la esperanza de los jóvenes colombianos nacidos en familias humildes en medio de un país de profundas desigualdades sociales y criminalidad desbordada¹². La memoria y la palabra del personaje escritor posibilita un espacio expresivo del *ser* que recupera lo íntimo de quien sucumbe bajo el régimen del terror.

Los escritores que estudiamos coinciden todos en el interés de dar voz a los muertos. Cada novela con sus estrategias exclusivas logra traer del pasado, exhumar de la "oscura tierra", a los seres queridos para dejarlos *ser* en el relato. En el caso de Abad Faciolince¹³ el impulso de la narración es la añoranza dolida por el padre asesinado a manos de los paramilitares;

¹² En otro trabajo nos ocupamos de los personajes de esta novela como metáforas del resentimiento de las nuevas generaciones colombianas. Gamboa representa el clima emocional de la sociedad colombiana de las últimas décadas a partir de la vida familiar de Manuel y Juana y el impacto de la atrocidad política en los proyectos personales (Vanegas 2019).

¹³ En un trabajo previo (Vanegas, 2015) abordamos *El olvido que seremos* y *Traiciones de la memoria* con el propósito de indagar la construcción del yo escritor como entidad narrativa desde la cual el autor reflexiona sobre su tradición literaria y su propia escritura.

el juego con la identidad narrativa toma proporción en el texto para vivificar al padre. La novedad de *El olvido que seremos* reside en la intención del escritor de no sujetar su texto a género alguno. Dice el mismo Abad Faciolince que es un "libro degenerado" (2011): particularidad que ha llevado a diversos pactos de lectura: como novela autobiográfica, biografía del padre, testimonio, autoficción, etc. (Reigana de Lima, 2010; Pérez Sepúlveda, 2013; Vélez Restrepo, 2013; Escobar Mesa, 2011, Vanegas 2019). Asimismo, la ambigüedad genérica interviene en su traducción, por ejemplo, en inglés se lee como *memories* (texto de no ficción) y en francés como *roman* (texto de autoficción). Ambigüedad genérica alimentada, justamente, de la lúdica de la identidad narrativa. La narración es contada por una voz, la del hijo, pero que toma perspectivas y matices de la voz del padre. Esto es, a medida que la narración avanza, si bien es el personaje escritor, Abad Faciolince, quien cuenta, con él intuimos, a su vez, la voz del padre. El juego de voces da forma a una "identidad simbiótica" donde confluye el "yo del hijo" –autor– y el "yo del padre". El "sí mismo" es también "el otro", situación anunciada incluso en el epígrafe del libro: "Y por amor a la memoria, llevo sobre mi cara la cara de mi padre" (Yehuda Amijai). El renacimiento del padre se logra con la voz del hijo. El escritor cuenta el pasado infantil al lado del padre amado y, especialmente, configura el asesinato del ser querido como si lo hubiese vivido en cuerpo propio. Este último aspecto es quizás el más interesante del juego narrativo. El deseo del personaje escritor de recuperar al padre en su relato, lleva a sugerir, primero, que el hijo es testigo del asesinato, cuando sabemos que él no se encontraba con el padre en ese terrible momento (Abad Faciolince, 2011) y, segundo, arriesgando un paso más, quien narra: el personaje escritor, el hijo, se convierte, figurativamente, en el padre asesinado en el instante mismo del atentado. La escritura logra acercarnos a la perspectiva dolorosa, vivencial, de quien sabe que se está muriendo. El relato incorpora la experiencia directa del asesinato del progenitor en el cuerpo y la sensibilidad del hijo:

Mi papá mira hacia el suelo, a sus pies, como si quisiera ver la sangre del maestro asesinado. No ve rastros de nada, pero oye unos pasos apresurados que se acercan, y una respiración atropellada que parece resoplar contra su cuello. Levanta la vista y ve la cara malévolamente del asesino, ve los fognazos que salen del cañón de la pistola, oye al mismo tiempo los tiros y siente que un golpe en el pecho lo derriba. Cae de espaldas, sus anteojos saltan y se quiebran, y desde el suelo, mientras piensa por último, estoy seguro, en todos los que ama, con el costado transido de dolor, alcanza a ver confusamente la boca del revolver que escupe fuego otra vez y lo

remata con varios tiros en la cabeza, en el cuello, y de nuevo en el pecho. (Abad Faciolince, 2006: 243)

De manera imaginada, el autor-narrador-hijo se ubica en tiempo y espacio, como testigo íntimo del papá para *experimentar con él* ese instante aterrador: "Durante casi veinte años he tratado de ser él ahí, frente a la muerte, en ese momento. Me imagino a mis 65 años, vestido de saco y corbata, preguntando en la puerta de un sindicato por el velorio del líder asesinado", especifica Abad Faciolince (2006: 243). Para Fanta Castro (2009) la habilidad del relato de conjugar dos tiempos verbales en la descripción del asesinato, genera el efecto de vivencia del mismo por parte de quien cuenta. La yuxtaposición de las temporalidades, donde el pasado y el presente coinciden, permiten a lo imposible ser posible: saber algo que es desconocido. A esta interpretación nosotros agregamos que, junto a la correlación de tiempos disímiles, la estrategia de escritura diluye el límite entre las dos identidades, los dos "yo": el del hijo y el del padre, para dar paso a una sola presencia narrativa; un gesto que compromete la narración autoficcional con la finalidad ontológica y política de las letras: conservar las vidas arrebatadas por poderes inescrupulosos. Ahora bien, el acto de apoderarse de la vivencia del padre podría ser juzgada de fictiva, de situación inventada, sin embargo, ello no le resta a su valor de verdad. Si bien lo narrado en la cita anterior es una conmovedora suposición de lo que pasó, el dolor y el desamparo que se actualizan son auténticos. Ciertamente, el pasaje es una confesión ficcional por insinuar que el hijo vivió junto al padre ese momento fatídico, pero no por ello deja de ser confesión, "una práctica de la verdad con potencia de transformación" (Giordano, 2011: 48). Acudir a la redacción de un sí mismo alimentado de lo emocional, congrega, en definitiva, la capacidad de significar el sufrimiento íntimo del escritor; el recuerdo afectivo de Abad Faciolince como experimentación retórica, reconstruye la dimensión real, vívida, del homicidio.

La adoración al padre es uno de los temas que hermana la novela de Abad Faciolince con *Historia oficial del amor*, de Ricardo Silva Romero. El narrador, un alter ego del escritor, se interesa por rastrear los hilos filiales que lo llevaron a ser hijo de unos progenitores bondadosos, a pesar de las funestas circunstancias sociales y políticas, que han ido atravesando a la familia generación tras generación. Acá no se narra la muerte del padre, todo lo contrario, la vida es celebrada. Lo rememorado se enfoca en rastrear la saga familiar, que se remonta a la década del treinta del siglo pasado. El personaje escritor construye una trama articulada entre dos historias paralelas: la historia familiar y la historia política nacional. Desde

las primeras líneas constatamos los estrechos vínculos entre el devenir íntimo personal y la vida pública de las políticas del país. Acudiendo a situaciones familiares concretas el narrador descubre momentos inéditos de la violencia colombiana. El rescate de archivos personales: fotos, diarios, cartas, publicaciones, entrevistas a familiares lejanos, viejas carpetas empolvadas, etc. conforman una memoria literaria que trasciende las fronteras de la estirpe Romero Aguirre, para situarse en el transcurso de cerca de noventa años de historia política nacional. Quien cuenta descende de una familia de estrechos vínculos políticos con el poder. El abuelo materno fue parte de la matriz generativa de uno de los partidos tradicionales, el liberalismo, y la madre del escritor conserva aún hoy relaciones políticas directas con figuras públicas. Silva Romero entonces, ante este linaje político, es empujado a desandar el pasado, para reflexionar en torno a ¿qué sucede con los hijos de familias atravesadas por el desafuero nacional?, ¿cómo se negocia afectivamente con la herencia de un pasado familiar maculado?, ¿de qué manera enfrentar el presente familiar cuando se reconoce que el desastre contemporáneo del país obedece, en cierto grado, a las decisiones equívocas de la propia progenie anterior? ¿cuál sería el compromiso ético de la generación de padres actuales con sus pequeños hijos cuando estos empiezan a tomar conciencia del país que les ha tocado? La novela, hay que subrayar, es también un largo recorrido que busca descifrar cómo sostener a flote el amor filial en un mar agitado por la borrasca política.

"Bogotá va a estallar como un órgano cargado de sangre" (Silva Romero, 2016: 442), es una frase que hace memoria del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y el desencadenamiento del Bogotazo. De los diversos momentos coyunturales de la violencia que *Historia oficial del amor* recompone, nos enfocamos en este porque es punto de encuentro del interés narrativo de varios de los escritores que este artículo aborda. Es una fecha fatídica que las letras colombianas reactualiza una y otra vez. Silva Romero se apoya en el descubrimiento de una vieja carpeta del abuelo Romero Aguirre: senador liberal del país en la primera parte del siglo XX, entre otros cargos, en la cual encuentra un trío de hojas "sobre el incendio y el suplicio del viernes 9 de abril" (469).

En el margen izquierdo de la primera hoja puede leerse, de su puño y letra, "para incluir como un capítulo de mi libro *Ayer, hoy y mañana del liberalismo colombiano* después del programa del doctor Gaitán", pero en la edición que tengo sobre mi escritorio, que es la última edición aumentada y corregida, de 1972, no ha sido insertado. Queda solo este borrador de capítulo, este plan de cuatro,

cinco, seis páginas blancas de bloc, lleno de frases sueltas y de fechas. Se trata de las notas deshiladas para un recuento de aquel viernes 9 de abril. Tiene frases rimbombantes como corresponde a la época y párrafos desprolijos como corresponde a su modo. Pero en un curioso giro de su estilo, pues amaba la literatura pero no se atrevía a intentarla, también tiene una serie de imágenes brutales que dan cuenta de aquel clímax a destiempo del drama colombiano. (Silva Romero, 2016: 469)

Este párrafo se abre a varias interpretaciones, entre estas, el legado literario del personaje escritor y su interés por la historia del país, además de advertir las estrategias literarias: la metaficción y el artificio de tropezar con un viejo documento familiar como desencadenante del relato. Un documento que toma proporción real cuando el narrador advierte que había sido escrito para lectura pública, no obstante queda inédito. Seguramente, dicho documento solo exista en la imaginación de quien narra, y se recurra a esta lúdica creativa para afianzar el efecto de verdad sobre la memoria literaria de aquella fecha. Aunque no deja de llamar la atención una frase al final de la novela: "Todo lo que se lee aquí es verdad, que harto hemos hablado e investigado entre todos este año, pero es también ficción porque nadie lo creería de otro modo (535).

En todo caso, el capítulo titulado "Viernes 9 de abril de 1948", recoge paso a paso lo que sucedió esa tarde después del homicidio del caudillo. Recurriendo a la metaficción el relato fluye con la citación del manuscrito, el interés del escritor por fijar dónde se encontraba el abuelo el día mismo de los hechos, las citas precisas del periódico *El Tiempo*, la descripción minuciosa del cuerpo de Gaitán en el instante de su asesinato, el oprobio contra la humanidad de Roa Sierra: el asesino y, especialmente, con las introspecciones de Silva Romero sobre ese momento político: "Pero se ha venido encima el Bogotazo, que no es sólo la batalla sin gloria de una guerra que no comienza ni termina sino que se transforma, ni es sólo el círculo del infierno al que van a dar los colombianos [...] sino que es todo eso y más que eso porque además es un incendio que no va a acabarse así se apague" (476). El escritor personaje comenta lo difícil de llegar a escribir esta memoria porque no hallaba el modo de relacionarla de manera concisa con la experiencia de los Silva y los Romero, mas, al final logra superar los vacíos del recuerdo sobre tal momento y apoyado en diferentes archivos, el capítulo toma forma. Este relato, a propósito, cuando se compara con los demás apartados que se detienen en fechas

precisas de muerte y desolación¹⁴, adopta un tono, en cierto modo, académico o de análisis, similar al relato documental o al de crónica de opinión. La técnica narrativa, podría decirse, persigue un efecto de objetividad. La intromisión del escritor con sus puntos de vista y develación de cómo dio forma a su texto, pensamos, intenta recomponer ese suceso clave conforme realmente sucedió, así se narre en el plano de la ficción.

3. “Eres las ruinas del hombre más noble”

El interés por el asesinato de Gaitán sigue siendo motivo literario porque está sujeto a la falta de claridad sobre las razones y legítimos culpables. Incluso, cuando se revisan las diversas reflexiones que se han escrito sobre ello no pasan desapercibidas las teorías de la conspiración. Juan Gabriel Vásquez hace parte de los escritores recientes que se ocupan también de escrutar en el plano de la ficción la verdad de lo sucedido con Gaitán; y, entre varias de las estrategias literarias que convergen en su novela, está la reescritura de algunas teorías de la conspiración.

La forma de las ruinas, en efecto, se confecciona con la relación entre los asesinatos del general Rafael Uribe Uribe, John F. Kennedy y Jorge Eliécer Gaitán. Las ruinas de estos nobles hombres –parafraseando la frase de Shakespeare que sirve de epígrafe a la novela–, son revisados por Vásquez a partir de un personaje escritor homónimo y que comparte con su creador aspectos particulares: ha escrito los mismos libros, nace en el mismo año, ha viajado y vivido en los mismos países, coinciden en la mirada de su condición de colombiano y, quizás, ha atravesado las mismas desventuras y alegrías de la vida familiar. La novela, evidentemente, recurre sin ambages a técnicas de la autoficción y, como en otras publicaciones¹⁵, el narrador recurre a la exhibición de los procedimientos utilizados para que su novela tome forma.

¹⁴ El escritor recurre a una narración emocional en gran parte de los sucesos narrados; por ejemplo, al estado febril y de enfermedad en que se encontraba su padre cuando de niño, a los 12 años, es testigo de la masacre de los estudiantes en las calles capitalinas, el 9 de junio de 1954. El reconocimiento de lo sucedido se sigue desde los pasos apresurados del niño enfermo y aterido por el miedo, para llegar a su casa; la descripción del malestar de la fiebre intensa se enlaza a la narración de la matanza y da un efecto casi surrealista a la masacre que el niño ve, escucha y huele. Es un pasaje donde la enfermedad del niño se manifiesta como metáfora de un país malsano. Asimismo, la novela se nutre de la interpretación de las cartas, las líneas de la mano, la lectura de la grafía, como una vía más para recorrer el presente y el posible futuro de la familia del escritor. La *petite histoire* vitaliza la gran historia, la llena de vida y empatía.

¹⁵ En novelas anteriores como *Historia secreta de Costaguana* y *El ruido de las cosas al caer* el escritor reconoce la permeabilidad de la instancia narrativa en sus textos. Ante la pregunta de Cristina Pacheco (2011), ¿Quién cuenta en *El ruido de las cosas al caer*?, Vásquez responde que tanto él como Antonio Yammará, subrayando en su interés autoficcional. Pablo Montoya, en su libro *Novela histórica en Colombia 1988-2008: entre la pompa y el fracaso*, (2009), presenta un estudio detallado de la intromisión del narrador en *Historia secreta de Costaguana*, donde califica a José Altamirano de “exhibicionista”, por

Entre los procedimientos de la novela que dan espesor a la reescritura de las tramas conspirativas que buscan explicar los magnicidios, llama la atención el uso de la imagen visual. Vásquez incorpora fotografías reales de restos –huesos– del cuerpo de los caudillos colombianos y de documentos y archivos que se cruzaron durante la escritura¹⁶. Impresas aparecen las imágenes de la calota craneal del general Rafael Uribe (425), una vértebra de la columna donde Gaitán recibió uno de los tiros asesinos (80), los manuscritos de RH Moreno-Durán, entre otros. El personaje escritor, consciente del valor de sus recursos visuales, llega a decir que "la narración asume el aspecto de un dossier probatorio" (Vásquez, 2015: 142). Ciertamente, la novela genera ese efecto, pero más allá de ello, pensamos que la imagen visual no viene a jugar tanto de material probatorio como sí de motivo para la imaginación ficcional. Los restos fotografiados giran en pre-texto que alimentan la historia posible que los rodea. Más que prueba de lo sucedido, estas fotos abren un umbral poético por donde transita una historia más de los asesinatos y la época de violencia que a la novela le preocupa.

Para Barthes (1989), la fotografía no puede negar que la *cosa* enfocada ha estado allí. Y en esto se revela una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo solo existe por sí mismo, dice el pensador, debemos considerarlo por reducción con la esencia misma, es decir, el noema de la fotografía. Así entonces, lo que se "intencionaliza" en una foto no es ni el arte ni la comunicación, es ante todo la referencia, que es el orden fundador de la fotografía. Por esta razón, el nombre del noema de la fotografía sería "*Esto ha sido*", o también: "lo intratable" (121-122). En atención a estas ideas las fotos enseñadas por Vásquez y, quizás tomadas por él mismo, señalan directamente a quienes son en ellas su razón, es decir, a Gaitán y a Uribe Uribe, pero no como personas vivas, sino muertas, asesinadas, porque son sus restos, las ruinas de su existencia, las que se observan en la novela –a Vásquez no le interesa mostrar fotos de los héroes vivos, incluso hay una foto más de Gaitán en la novela, la de la noche misma de su deceso, rodeado por una serie de personajes, una foto de autoría de Sady Gonzáles (45)–. No obstante, la

mostrar lo que tradicionalmente en los juegos narrativos debe permanecer oculto, esto es no revelar al lector los procedimientos utilizados para que la trama avance o retroceda, estrategias que Altamirano "despedaza".

¹⁶ Este recurso aparece de nuevo en su reciente libro *Volver la vista atrás* (2020). Y en *El ruido de las cosas al caer*; si bien la fotografía no aparece impresa al interior de la novela, es una foto real: la del hipopótamo de Pablo Escobar asesinado por soldados del Ejército colombiano y con estos posando detrás del animal, publicada en una revista en el 2009, que el narrador ojea mientras el recuerdo se desencadena y da forma a la trama.

vértebra y la calota craneal, cada una con la huella del atentado, responden al noema de la fotografía, son restos que señalan que esos hombres "han sido" y que, además, "siguen siendo" más allá de la muerte. Las fotos de los restos se llenan de simbolismo porque estos hombres, paradójicamente, adquirieron mayor vitalidad justo después del homicidio. Es la muerte trágica quien los corona con la aureola del no olvido. Y es la inquietud por la forma en que fueron asesinados la que sigue motivando las teorías de la conspiración y la publicación creciente de relatos ficcionales, quizás, también con talante conspirativo. En todo caso, el carácter indicial de la fotografía de los restos, conforme son mostrados en la novela y percibidos por el lector-vidente, conservan una intensidad vital que se alía a la trama y lograr expresar "algo" que nos afecta más allá de lo que la historia misma podría hacer. La imagen indicativa del magnicidio, al servicio de la ficción, "rasga con la contundencia de lo espectral la continuidad del tiempo" (Barthes, 1989: 23), su poder de designación desconoce las condiciones del tiempo y el espacio, de la vida y la muerte, para atestiguar la historia abismal de la sociedad colombiana.

El lenguaje visual amalgamado a la palabra literaria viene tomando fuerza en las apuestas de escritura con el objetivo de oxigenar la novela colombiana interesada en seguir narrando la violencia. Si bien no queremos detenernos en *Los derrotados*, vale señalar que su capítulo diecisiete toma forma a partir de una selección de fotos de Jesús Abad Colorado, uno de los fotógrafos de la guerra colombiana más reconocidos. Cada fotografía es aprovechada por el escritor para dimensionar la vida que la imagen sugiere más allá del marco, y con ello colmar de humanidad y sentido los vestigios de la infamia. La apuesta estética de Montoya da forma en la trama a un personaje fotógrafo, Andrés Ramírez, quien transita los territorios del horror para componer una memoria visual de los hechos. Este personaje es novedoso para las letras del país. Toma lugar en la novela como recurso poético para nombrar la infelicidad política desde la mirada aguda del artista visual¹⁷.

La invención del pasado, de Miguel Torres, se ocupa de nuevo del Bogotazo, más la escritura enfoca el suceso desde la vivencia de las víctimas, de las personas comunes y corrientes, que se ven arrasadas por ese momento. Esta novela es la última de la trilogía del 9 de abril. La novela compone un prólogo que busca ubicar al lector en el origen de la

¹⁷ En el capítulo "Fotografía y literatura: Dimensión visual de la violencia del narcotráfico en Colombia", del libro *Periferias de la Narcocracia*, editado por Cecilia Badano (2015), estudio la intención estética de la incorporación de la fotografía en esta novela.

historia que se cuenta a continuación. Quien habla en el preámbulo es un alter ego de Torres; precisa la manera en que llegaron los documentos base de la narración. Estos son legados por Ana Barbusse, la heroína ficcional del *Incendio de abril*. El personaje escritor, proyección muy fiel de Torres, sugiere cierto enamoramiento de esta mujer –su personaje–, la envuelve en un aura de misterio y le prodiga todo tipo de elogios. Torres promete también respetar la historia del manuscrito que Ana le entrega. La novela recurre entonces a un relato incrustado a partir del recurso metaficcional, con el propósito de justificar la necesidad de seguir narrando sobre el hecho que le preocupa al escritor. Quien cuenta deja en claro que la fecha fatídica del nueve de abril de 1948 no se detuvo allí, cuando terminaron los incendios del centro de Bogotá, sino que estos siguen extendiéndose hasta los rincones más recónditos de la vida nacional. Coincide esta idea con lo expresado por Silva Romero: "el incendio no va acabarse así se apague [...] es un rito que va a seguirse celebrando en este archipiélago de hijos ilegítimos y de huérfanos que están dispuestos a todo –y no reconocen ley ni Dios de carne y hueso que esté vigilando– desde el día en que les echaron a sus padres" (2016: 476). Uno de los retos de Torres es inventar un personaje pintor, con el cual el lenguaje visual entra a nutrir la novela. Henry Barbusse, un pintor, hijo adoptivo de Ana, y un huérfano dejado por el Bogotazo y, como señala Silva Romero, dispuesto a todo, recibe el legado artístico de Francisco, el esposo de Ana desaparecido en las revueltas del 9 de abril. Motivado por el vacío y el silencio que lo habita a causa de la desaparición ahora de su joven esposa, Henry se propone rastrear a los desaparecidos que ha ido dejando la persecución de la policía. Visita a los familiares, se entrevista con ellos y va compilando una serie de fotos de los seres queridos: hijas, madres, padres, hermanos, para concretar un proyecto pictórico y montar una exposición:

[...] lápiz en mano, va trazando el boceto de una cara sin apartar los ojos de las fotografías que reposan, una al lado de la otra, sobre su mesa de dibujo.

Sobre la mesa también hay docenas de bocetos de esas mismas y de otras caras [...] Tres de esas fotografías corresponden a Amalia Morales, la amiga de Ana desaparecida hace un año [...] Su mano oye a Tchaikovski mientras desliza el lápiz bocetando las cejas enarcadas de Amalia, la desaparecida tiene los ojos fijos en él desde la risueña expresión que conserva en la foto. (Torres, 2016, págs. 309-310)

Cuando Amalia fija los ojos en Henry se sugiere que la fotografía sigue conservando la presencia de ese "algo" particular de la persona

enmarcada (Barthes, 1989; Batchen, 2004). Ciertamente, como señalábamos con los retratos de Vásquez, la fotografía tiene el poder de conservar el *noema*, "la esencia" de lo retratado, y esta particularidad es lo que le permite trascender el tiempo y el espacio. El instante en que el pintor mira la imagen de Amalia, la foto misma renuncia a las condiciones temporales y espaciales, para atestiguar el *ser*, la vida vivida, y con ello la probabilidad terrible de la desaparición forzada de esa mujer que desde otro momento le sonríe.

La motivación de Henry de pasar al lienzo los retratos conlleva no solo el propósito de hacer tributo a los desaparecidos y a sus familias, sino y, especialmente, manifestarse como sujeto político. Si la fotografía señala ya lo particular de cada rostro y, a su vez, no deja en el olvido una vida, el lápiz y el pincel viene a reactualizar desde la sensibilidad íntima del pintor, la trascendencia de esa vida robada. El dibujo perpetúa al desaparecido, recuerda que sigue fijo a los afectos de alguien. Montar la exposición con estas imágenes se erige en lenguaje contestatario, donde mirar lo que el régimen gubernativo no quiere mostrar es un "acto de ver desobediente" (Butler, 2010). En efecto, la exposición pública de los rostros abre un espacio para extrañar y llorar esas vidas, les devuelve su humanidad: "los familiares que se hicieron presentes estallaron en llanto al ver los retratos de sus seres queridos colgados en los paneles" (Torres, 2016: 441). De esta manera, la imagen recupera a la persona perdida, la hace reconocible y la devuelve no solo a su familia sino también, a su ámbito social: a su tradición, sus afectos, su lengua, su historia. En diálogo con Butler (2010: 113-115), podría decirse que, la comunicabilidad de los rostros pintados se vuelve vigorosamente amplia cuando reclama de quien los mira una respuesta afectiva y con ello un reclamo a lo inhumano de la desaparición. Es la cara del otro la que origina la respuesta ética y conmovida de los asistentes a la exposición de Henry. Lo humano les (nos) llega de manera visual en las fotos y retratos que Torres incorpora a su novela.

Como parte última de este recorrido, revisamos *La sombra de Orión* (2021) y su tratamiento estético de los desaparecidos dejados por la Operación Orión¹⁸ en la comuna trece de Medellín. "¿Cómo delimitar a

¹⁸ La Operación Orión fue un operativo militar presidido por el gobierno de Álvaro Uribe Vélez bajo el proyecto de gobierno "Seguridad democrática". Se desarrolló entre el 16 y el 17 de octubre de 2002 en la Comuna 13 de Medellín con el propósito de exterminar la presencia de las Milicias Urbanas de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FARC), del Ejército de Liberación Nacional (ELN) y de los Comandos Armados del Pueblo (CAP). Bajo la declaratoria de Estado de Excepción, la fuerza pública asociada con grupos paramilitares irrumpió en la Comuna y dejó un saldo importante de heridos civiles, más de 15 homicidios cometidos por la fuerza pública, 12 personas torturadas, 92 desapariciones forzadas y 370 detenciones arbitrarias, según la Corporación Jurídica Libertad. La Escombrera, un terreno de casi tres hectáreas para el desecho de escombros de construcción, fue el lugar utilizado por los actores materiales

un desaparecido? Ni siquiera otorgándole la muerte es posible hacerlo”, se interpela Pedro Cadavid, un alter ego del escritor, mientras piensa en la novela que está escribiendo sobre este tema (Montoya, 2021: 304). En esta novela la metaficción adquiere un rasgo sofisticado cuando constatamos que el libro que estamos leyendo es el mismo libro que Pedro está escribiendo. Una auto-inclusión narrativa que define el acople entre las coordenadas estéticas de Cadavid y Montoya en cuanto a la posición de autor frente al fenómeno de la desaparición. El escritor inventado de Montoya –y por relación directa Montoya mismo– apropia en su proyecto narrativo una serie de presencias fantasmagóricas, las “almas” de los desaparecidos, en un intento por recuperar la vida y la humanidad caso por caso. El capítulo “La Escombrera” (297-383) se compone de veintiséis semblanzas de desaparecidos. Las semblanzas están narradas en primera persona. Son relatos anclados a la voz de Pedro Cadavid y a través de él o con él se interconectan las voces de las víctimas. En el transcurso de la lectura seguimos muy de cerca los recorridos materiales concretos y de reflexión moral de Pedro, veamos:

Cuando escucho a las víctimas de desaparición forzada, cuando leo las fichas de estos destinos truncos, cuando pongo los discos y casetes donde hablan sus familiares, cuando voy a los museos de memoria y frecuento sus archivos, cuando participo en los plantones y veo sus fotografías, concluyo que en ellos no hubo maldad. Que no fueron guerrilleros, ni milicianos, ni paramilitares, ni narcotraficantes, ni miembros de bandas criminales, ni policías ni soldados. Y así hayan sido sus amigos, sus allegados o sus amantes, fueron gentes humildes que cayeron en el magma de las confrontaciones. (Montoya, 2021: 306)

La cita deja ver el compromiso irrestricto del escritor con la búsqueda de lo singular propio de cada persona desaparecida. Las consecuencias de la arremetida a la comuna adquieren vivacidad en la intersección entre el tiempo presente de la enunciación y el tiempo pasado de los desaparecidos, una estrategia que va aflorando en relatos de memoria individual y aconteceres sociales. Varios son los momentos en que los desaparecidos se posicionan en el relato de Pedro con una voz que se quiere propia. La narración de la identidad de los otros se posibilita en la afirmación de la identidad narrativa del yo escritor. Pedro existe dentro y fuera del campo ficcional a condición de *ser una narración* y, en este sentido, los desaparecidos no existen más que a condición de figurar

de la operación Orión para ocultar los cuerpos de las víctimas. Para mayor información de este hecho remitirse al informe *La huella invisible de la guerra. Desplazamiento forzado en la Comuna 13*, del Grupo de Memoria Histórica.

como presencias ficcionales en la narración de Pedro. En la posibilidad de la palabra encarnar, dar voz y cuerpo a cada muerto rastreado se constituye una identidad alternativa y polivalente del personaje escritor. Tulio Andrés Acevedo, Ofelia María Cifuentes, Armando Morales López, el Zarco, Machuca, Juan Raúl, Piquiña y todos los desaparecidos nombrados en el capítulo "La escombrera" *son* en cuanto identidad narrada de Pedro Cadavid por su propia escritura. En la cita siguiente Machuca, amigo de Pedro, y ahora desaparecido, interpela al personaje escritor, mientras este trata de escribir lo que le sucedió:

¿Me escuchas? ¿Cómo hago para que puedas hacerlo? ¿Te hablo? No, mejor canto [...] esta vez tendrás que oír mi música atragantada por la tierra. Distorsionada, como mi nombre, porque ambos brotan de La Escombrera [...] Soy el desplazado. El marcado por las llamas de la discordia. Pero también soy el que cantaba en La Comuna. Tú lo sabes, Pedro. Soy un desaparecido y no un sobreviviente. (Montoya, 2021: 351)

La experimentación retórica intenta reconstruir la dimensión real de Machuca. La instancia narrativa donde los muertos y los desaparecidos hablan, toma resonancia simbólica cuando la pensamos desde la idea del "narrador imposible" que propone Agamben (2005). Es decir, la voz de Machuca corresponde a un testigo imposible (Pedro, el escritor) y no al testigo real, porque este ha vivido las circunstancias extremas de la violencia y el terror y ahora está muerto. Sin embargo, el testigo imposible logra darle voz, hacerle contar el hecho imposible de decir cómo lo atacaron, lo torturaron y lo hundieron en la tierra sucia de La escombrera. La identidad del personaje escritor logra, entonces, dar presencia y lenguaje a los muertos. En efecto, en la recuperación de los muertos, la escritura de Montoya acopla estratégicamente tres elementos claves: la imposibilidad de la narración por el propio desaparecido, lo inhumano experimentado por este y la identidad polivalente del personaje-escritor. El relato contado directamente por el desaparecido a través de la narración de Pedro, logra no solo la expresión de lo imposible sino también, una conjugación verosímil de los elementos ficcionales. Seguimos la voz de los desaparecidos como situación verídica, la prosa los constituye con la fuerza de la vida que perdieron.

4. Conclusión

En orden a las ideas acá expuestas podemos concluir que, la intromisión del "yo escritor" o invención de un alter ego de escritor, en el conjunto de

novelas citadas, se ofrece como posible salvación al colapso creativo de la novela nacional frente al tema obligado de las letras del país: la violencia política. Ciertamente, el acercamiento a la identidad narrativa de los escritores inventados por Pablo Montoya, Juan Gabriel Vásquez, Miguel Torres, Héctor Abad Faciolince, Santiago Gamboa y Ricardo Silva Romero, y las maneras como estos entran a momentos políticos coyunturales del pasado colombiano, dicen de una nueva sensibilidad ante las atrocidades sufridas por las víctimas inermes. La dimensión de la guerra que las novelas construyen calcula los imaginarios en torno a lo inviable de las armas para construir un país. De otra parte, los principios de la imagen visual, particularmente de la fotografía, incorporados en las narrativas en cuestión, se modulan también como estrategia ficcional que oxigena las apuestas de escritura en torno a los efectos de la guerra. El aprovechamiento de la foto como campo potencial de realidades que van más allá del marco, vitaliza la existencia de quién ocupa la imagen. Los relatos inventados por los escritores para recuperar la realidad robada y dar visibilidad a los muertos y los desaparecidos surgen de lo que la foto no muestra, de lo no visible, de lo que el ojo no ve. En definitiva, son los silencios, los vacíos y lo latente en la imagen y el discurso oficial lo que el escritor personaje aprovecha para dar forma y densidad a la realidad que le preocupa.

Bibliografía

Abad Faciolince, H. (2006). *El olvido que seremos*. Bogotá: Planeta.

Abad Faciolince, H. (2011). El olvido que seremos en el recuerdo que somos. Entrevista por José Zepeda. [Archivo de video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zNhUmmwk7jo>

Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Assman, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*, (65), 125-133.

Balibar, É. (2010). *Violence et civilité. Wellek Library Lectures et autres essais de philosophie politique*. Paris: Galilée.

Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

Batchen, G. (2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Benveniste, É. (1971) *Problemas de lingüística general*. México D.F.: Siglo XXI.

- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México: Paidós
- Canal Once. Conversando con Cristina Pacheco: Juan Gabriel Vásquez. (2011). [Archivo de video] Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=deArJ5cGVug>
- Escobar Mesa, A. (2011). Lectura sociocrítica de *El olvido que seremos*: de la culpa moral a la culpa ética. *Revista de Estudios de Literatura Colombiana*, (29), 165-195.
- Fanta Castro, A. (2009). Imágenes del tiempo en "El olvido que seremos" de Héctor Abad Faciolince. *Revista Letral*, (3), 28-40.
- Gamboa, S. (2009). *Plegarias nocturnas*. Barcelona: Mondadori.
- García Márquez, G. (1959). Dos o tres cosas sobre "La novela de la violencia". *La Calle*, 2(103). 12-13.
- Giordano, A. (2008). *El giro autobiográfico de la literatura actual argentina*. Buenos Aires: Mansalva.
- Holroyd, M. (2011). *Cómo se escribe una vida. Ensayos sobre biografía, autobiografía y otras aficiones literarias*. Buenos Aires: La bestia equilátera.
- Jaramillo, M. M., Osorio, B. y Robledo, Á. (2000). *Literatura y cultura: narrativa colombiana del siglo XX*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Levinas, E. (1993). *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*. Valencia: Pretextos.
- Mena, L. I. (1978). Bibliografía anotada sobre el ciclo de la violencia en la literatura colombiana. *Latin American Research Review*, XIII(3), 95-107.
- Montoya, P. (2009). *Novela histórica en Colombia 1988-2008: entre la pompa y el fracaso*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Montoya, P. (2012) *Los derrotados*. Medellín: Sílabas.
- Montoya, P. (2014). *Tríptico de la infamia*. Barcelona: Random House.
- Montoya, P. (2021). *La sombra de Orión*. Barcelona: Random House.
- Pérez Sepúlveda, A. (2014). La herencia inmerecida en *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince. *Revista Altertexto*, 4, 1-14.

- Reigana de Lima, N. (2010). As sementes do esquecimento em *El olvido que seremos*. *Revista eletrônico do grupo de pesquisa em cinema e literatura*. 1(7), 7-18.
- Rivera, J. E. (2015). *La Vorágine*. Madrid: Drácena, 2015.
- Rueda, M. E. (2011). *La violencia y sus huellas. Una mirada desde la narrativa colombiana*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert.
- Restrepo, L. (1985). Niveles de realidad en la literatura de la violencia colombiana. En: Martha Cárdenas (ed.). *Once ensayos sobre la Violencia* (pp. 117-169). Bogotá: CEREC y Centro Gaitán.
- Silva Romero, R. (2016). *Historia oficial del amor*. Bogotá: Alfaguara.
- Toro, V., Schlickers S. y Luengo A. (2010). (Eds.) *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert.
- Vanegas, O. K. (2015). Fotografía y literatura: Dimensión visual de la violencia del narcotráfico en Colombia. En: Cecilia López Badano (ed.). *Periferias de la Narcocracia. Ensayos Sobre Narrativas Contemporáneas*, (pp.163-187). Buenos Aires: Corregidor.
- Vanegas, O. K. (2015). Lecturas del "yo escritor" en *El olvido que seremos* y *Traiciones de la memoria*. *Visitas al patio*, (9), 95-105. <https://doi.org/10.32997/2027-0585-vol.0-num.9-2015-1750>
- Vanegas, O. K. (2016). Memoria y espacio autoficcional en *El olvido que seremos*. *Cuadernos del CILHA*, 17(2), 21-37.
- Vanegas, O. K. (2019). Expresión estética del resentimiento en narrativas colombianas recientes. *Cuadernos del CILHA*, 20(2), 55-74.
- Vanegas O. K. (2020). *Imaginarios políticos de miedo en la narrativa colombiana reciente*. Universidad de Tolima.
- Vélez Restrepo, L. E. (2013). La construcción del personaje del padre en 'El olvido que seremos'. Análisis semio-narratológico. (Tesis de maestría). Universidad EAFIT. Medellín.