



Alea: Estudos Neolatinos

ISSN: 1517-106X

alea@letras.ufrj.br

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Brasil

Rudas, Gabriel; Campo, Óscar Daniel
FORMAS DE LA MEMORIA (NARRATIVA COLOMBIANA CONTEMPORÁNEA)
Alea: Estudos Neolatinos, vol. 19, núm. 2, mayo-agosto, 2017, pp. 255-274
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33051248004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

FORMAS DE LA MEMORIA (NARRATIVA COLOMBIANA CONTEMPORÁNEA)

SHAPES OF MEMORY
(*CONTEMPORARY COLOMBIAN NARRATIVE*)

Gabriel Rudas

Stony Brook University
Nueva York – Estados Unidos

Óscar Daniel Campo

University of Illinois at Chicago
Chicago – Estados Unidos

Resumen

Este artículo revisa cinco obras narrativas colombianas publicadas entre 2004 y el 2007, y encuentra en la memoria un fuerte eje temático y un reto formal. ¿Cómo sirve la ficción literaria en la reconstrucción del pasado colectivo? ¿Cómo se conectan la vida privada y la vida pública en el ejercicio de rehacer la biografía propia o ajena? ¿Cómo se actualizan las indagaciones literarias sobre la memoria y la reconstrucción (auto) biográfica en la narrativa colombiana contemporánea? Estas preguntas orientan la discusión acerca de obras que son completamente diferentes en cuanto al tipo de narrador, al contexto histórico y al pacto ficcional que proponen.

Palabras claves: Memoria, novela contemporánea, Colombia, autobiografía, pasado colectivo.

Abstract

This article examines five Colombian narrative works published between 2004 and 2007, and it finds the topic of memory as a strong thematic focus and an aesthetic challenge. How does literary fiction deal with the reconstruction of a collective past? How is it possible to connect private and public life while remaking one's biography or someone else's? How can we update the literary inquiries about memory and the reconstruction of (auto) biography in Colombian contemporary narrative? These questions guide the discussion on narrative works which are completely

Resumo:

Este artigo analisa cinco textos narrativos colombianos publicados entre 2004 e 2007, focando a memória como eixo temático e desafio formal. Como serve a ficção literária na reconstrução do passado coletivo? Como a vida privada e a vida pública se conectam no exercício de refazer a biografia própria e alheia? Como se atualizam as indagações sobre a memória e a reconstrução (auto) biográfica na narrativa colombiana contemporânea? Estas interrogantes orientam a discussão sobre as obras estudadas, que são completamente diferentes enquanto ao tipo de narrador,

different regarding the type of narrator, historical context and fictional pact that they posit.

Keywords: Memory, Contemporary Novel, Colombia, Autobiography, Collective Past

o contexto histórico e o pacto ficcional que propõem.

Palavras-chave: Memória, novela contemporânea, Colômbia, autobiografia, passado coletivo

En el reciente escenario internacional, la imagen de Colombia, asociada típicamente a los carteles de la droga, ha cedido terreno para incluir el proceso de paz que sobrevino después de los acuerdos de La Habana. En este contexto, una polémica voluntad de justicia, reparación y verdad ha puesto el énfasis en que el valor de verdad de la memoria reside en su capacidad de reproducir el dolor de las víctimas. Se han fortalecido instituciones que producen informes anuales e investigaciones acerca de lo que ha pasado en las diferentes regiones del país, o recopilaciones de testimonios sobre masacres específicas, cuyos detalles se desconocían. La agenda política nacional ha cambiado y ha cobrado protagonismo la versión de las víctimas. Estas condiciones ofrecen un marco que orienta las inquietudes de nuestro ensayo: ¿Coincide la noción institucional de memoria con la de los novelistas contemporáneos? ¿Cuál es la función de la novela dentro de un proceso más general de revisión de la memoria? En suma, ¿qué tipo de verdad es capaz de producir la narrativa colombiana? ¿Complementa, contradice o interpela esta la verdad basada exclusivamente en reproducir el dolor de las víctimas?

La pregunta por el dolor de las víctimas, formulada desde ángulos diferentes, aparece en las seis obras narrativas elegidas aquí. Se trata de *La ceiba de la memoria* (2007) de Roberto Burgos Cantor, *Ursúa* de William Ospina, *Delirio* (2004) de Laura Restrepo, *El olvido que seremos* (2005) de Héctor Abad Faciolince y *Los ejércitos* (2007) de Evelio Rosero.

La diversidad de los proyectos narrativos que sostienen los seis trabajos elegidos, todos con amplio reconocimiento del público y la crítica¹, presentan una intención común: una tensión entre la crudeza de los hechos relatados (asociados frecuentemente a periodos de violencia histórica) y la conciencia de la ficción, entre el peso del pasado histórico y la autonomía del espacio narrativo. En concreto, las novelas de las que nos ocupamos se enfrentan a

¹ La novela de Burgos Cantor recibió el premio José María Arguedas de Casa de las Américas en el 2009; la de Vallejo el XIII Premio Rómulo Gallegos dos años después de su publicación; la de Restrepo, entre otros, el premio Alfaguara; la de Rosero el premio Tusquets (2006) y Foreign Fiction Prize, de *The Independent* (2009). El libro de Abad Faciolince es un éxito de ventas con múltiples reediciones, traducciones, así como un referente literario dentro de la crítica. La novela de Ospina, también éxito en ventas y alabada por parte de la crítica, es la primera parte de una trilogía cuya segunda parte ganó el XVI Premio Rómulo Gallegos (2009).

tres problemas: primero, cómo establecer un vínculo entre la convención novelesca y la naturaleza “real” de lo que cuentan (sea una realidad biográfica o histórica). Segundo, cómo articular una memoria colectiva nacional en una sociedad que, en medio de una guerra prolongada, tiende a negar a subjetividad individual. Tercero, cómo hacer que en la narración misma dé cuenta de lo problemático que es posicionarse literariamente frente al pasado, sea lejano o reciente.

Una mirada sobre la conquista y la colonia

Ursúa, de William Ospina, y *La ceiba de la memoria*, de Roberto Burgos Cantor, se ocupan temáticamente de la conquista y la colonia, y plantean un problema similar: ¿cómo narrar literariamente un momento pasado tan problemático (el exterminio de los indígenas y la esclavitud de los afrodescendientes)?, ¿cómo hacer justicia al sufrimiento de quienes fueron destruidos y humillados? En ambos casos, se asume este reto desplazando la atención del lector hacia la reflexión sobre la narración misma y sobre lo problemático que es imaginar el sufrimiento del otro. Los recursos que utilizan para lograr esto son diferentes y distintas sus implicaciones ideológicas.

Ursúa es la primera novela de una trilogía que aborda parte de la conquista de lo que hoy es Colombia. Esta primera parte, publicada con increíble éxito en 2005, reconstruye la vida del conquistador Pedro de Ursúa hasta antes de su expedición al Amazonas (tema del último libro de la trilogía). Aunque Ursúa es el personaje principal, su falta de conflicto interior y sus aventuras repetitivas y predecibles son menos importantes que el narrador que nos cuenta la historia. Se trata de un amigo de Ursúa, acompañante de este en algunas expediciones y, sobre todo, oyente de sus relatos. El narrador que inventa Ospina está constantemente haciendo explícito el conflicto que significa para él tomar una posición sobre las guerras de su amigo. Hacia la mitad de la novela, al ocuparse de ciertas interpretaciones heréticas del cristianismo por parte de los indígenas, el narrador revela el origen de sus tribulaciones:

[...] En mi corazón siempre pude entenderlas [las herejías de los indígenas], ya que de un modo secreto yo también formo parte de su bando y toda mi vida he vivido la discordia de ser blanco de piel y de costumbres pero indio de condición. Aunque mi padre logró ocultar mi origen [...] a partir de cierto momento ya no ignoré que en mi sangre estaban en guerra el dios que sangra en el árbol [la cruz] y el dios que quema el firmamento [el sol], que en mi corazón se mezclaban y se confundían la dulce madre blanca, la diosa que es un disco en el cielo y esa otra diosa de caoba que desaparece con la tormenta. (OSPINA, 2012: 357)

La idea de un mestizo con un conflicto de lealtades religiosas (entre el dios-sol y el dios-cruz) puede no ser en sí misma notable. Pero es interesante que esta sea una de las pocas veces que la novela da cuenta de la vida de este narrador de manera explícita. Sus reflexiones no tienen que ver con su vida sino con el acto mismo de reconstruir el pasado. Tal como el autor ha dicho muchas veces, la novela busca evocar el estilo de las crónicas de Indias (especialmente las *Elegías de varones ilustres* de Juan de Castellanos). Con el artificio de un poeta mestizo, que se nos revela muchas páginas después de haber comenzado el relato, Ospina no está simplemente creando un personaje. La historia del narrador mestizo busca establecer el modo de ser de la narración y darnos una clave formal del proyecto de la novela: tenemos una especie de cronista de indias, que domina y ama la tradición letrada española, que admira a su amigo Ursúa, pero que al mismo tiempo siente que su lealtad está con las personas que Ursúa ha exterminado, y con su cosmovisión. Se propone un tipo de escritura que pretende reconciliar la poesía y la tradición literaria de los conquistadores con el reconocimiento de la injusticia de la destrucción y opresión a los indígenas por parte del mismo pueblo que creó esa poesía.

Además de manifestar constantemente la tensión entre el amor y el repudio que siente el narrador hacia Ursúa, la novela aclara que lo que nos cuenta es una apropiación de lo que otros conquistadores le han contado. Narra como propias experiencias ajenas y las elabora para que parezcan “reales”, también para hacer justicia a los conquistados:

Quién creará que los sitios que nombro son casi extraños para mí, que solo supe de ellos a través de los ojos de Pedro de Ursúa. Aprendí a querer esta tierra por las palabras de un hombre que no la quería. Veo a Ursúa en las cosas que esquivaba y odiaba, porque unas alas de sangre lo llevaron sobre los reinos sin permitirle reposar ni un instante, pájaro rojo atravesando milagrosas florestas pero incapaz de comprenderlas. (94)

Ver a través de los ojos de Ursúa e ir más allá de su odio: la idea es entonces recrear las historias que le ha contado Ursúa, apropiarse de ellas, y transformar su perspectiva. Este personaje-narrador pone al descubierto el proyecto de William Ospina: cómo imaginar una realidad a la que solo tenemos acceso desde las crónicas de Indias, con la intención de ir más allá de la perspectiva conquistadora de estas. Es decir, cómo ser herederos literarios de los cronistas sin ser sus continuadores ideológicos.

La ceiba de la memoria, de Roberto Burgos Cantor, se ocupa de la esclavitud en la Cartagena colonial. Se centra principalmente en los últimos días de vida de Pedro Claver. Pero, como ocurre con Ospina, los actos de este santo católico son menos importantes que el problema de cómo narrar, sin trivializarlo, el horror de la esclavitud en Colombia, horror que se ha silenciado

en el proceso de construcción de la memoria colectiva nacional. Mientras que William Ospina estructura su novela a partir de un solo narrador en el que habita el conflicto del mestizaje, la opción que toma Burgos es la proliferación de muchos narradores con perspectivas divergentes. *La ceiba*, más que contar unos acontecimientos, acumula intentos yuxtapuestos de imaginar la realidad de la época de la esclavitud colonial. La narración intercala siete voces: Analía Tu-Bari (una víctima de la esclavitud), el legendario rebelde Benkos Boihó, Pedro Claver, su amigo Alfonso de Sandoval (autor de un tratado contra la esclavitud), Dominica de Orellana (amiga de Alfonso, Pedro y Benkos, mujer española de pensamiento algo liberal y herético para la época), Thomas Bledsoe (un historiador antillano que tiene como proyecto escribir una novela sobre Pedro Claver), y un narrador anónimo colombiano (que intercala su reflexión sobre la novela que está escribiendo con su experiencia de visitar las ruinas del campo de concentración de Auschwitz).

En uno de los extremos de imaginación que propone Burgos, está Analía Nu-Bari, una mujer africana que vivió el secuestro y la esclavización. A diferencia de los demás personajes-narradores, ella es una víctima directa:

Mi memoria tomaba un mundo que al dejarse conocer nos llevaba a la celebración de sus secretos, a los pasos de los antepasados, paso tras paso desde la entrepierna de la paridora hasta sus brazos y su pecho y sus canciones de arrullos [...] Parece que la vida, interrumpida por este robo y este sometimiento sin razón, hubiera sido sepultada por los destrozos de lo que somos. Un sitio al cual es imposible volver pero es necesario recuperar para no morir del todo. (BURGOS CANTOR, 2007: 74)

Aunque en la novela se recrean las crueldades de los esclavistas, las condiciones de vida deplorables y la injusticia, a Burgos le interesa reconstruir el significado de estos ultrajes en relación con los recuerdos de sus personajes. No obstante, la tragedia de Analía, como también la de los demás personajes, es que la esclavitud no permite recuperar el pasado. Se ha roto la continuidad entre el pasado y el presente de los afro-colombianos. El intento por imaginar a este personaje es un enfrentamiento con ese sufrimiento anterior, con lo que escapa al discurso, porque resulta precisamente irrecuperable, y solo de esta manera (paradójica) se hace presente en la novela. Al respecto, resulta paradigmático el narrador anónimo colombiano. Mientras imagina y escribe la novela (que sería la que estamos leyendo), él viaja a Polonia a visitar las ruinas de Auschwitz:

Ni una oración, ni un poema, ni un recuerdo compasivo, ni una esperanza, ni una reliquia de amor pueden rescatarme. Lo que aquí sucedió y sucede revive en una región que parece reservada para soportar el horror y asquearse

y buscar fuerzas y rechazarlo y esculpirlo. Más allá de los negros en Cartagena de Indias, destruidos por la obsesión despiadada del lucro, más allá del hongo de Hiroshima, más allá del napalm de los arrozales [...], estamos aquí en el abismo de la nada, sin lágrimas y sin surco, en otro invierno de Auschwitz, resistiendo. No hay réquiem amigo. ¿Qué somos? (175)

Esta afirmación proviene del narrador que tiene más distancia temporal con el horror de la esclavitud. No es una víctima directa como Analía, no es un testigo directo como Pedro Claver y sus amigos, no es ni siquiera el historiador que reconstruye la historia. Es quien imagina el pasado. Este párrafo, como muchos momentos de la novela, hace que recordemos que lo que leímos de la víctima Analía es una ficción. Esto no significa que la narración sea falsa. Como ocurre con el narrador de la novela de William Ospina, se nos dice que se puede vivir como propia la experiencia ajena. Podemos imaginar la desgracia de otros y traer a nosotros el horror. Pero Burgos nos dice que, una vez que se encara ese horror, no hay manera de recrearlo con palabras sin falsearlo. La voz imaginaria de Analía, nos dice Burgos, no es suficiente para hacerle justicia.

Si bien ambas son novelas históricas, y así han sido leídas acertadamente por la crítica, nos interesa pensarlas como novelas de la memoria. En efecto, además de su relación crítica con la historiografía oficial, los narradores autorreflexivos de *Ursúa* y *La ceiba de la memoria* plantean la posibilidad de imaginar la memoria individual de otro. Específicamente, de ese otro que fue ultrajado y cuya voz ha sido olvidada. Ambas novelas buscan absorber el trauma de los derrotados. Por eso, no son solo novelas históricas, sino actos de conciencia de la memoria literaria.

Ospina y su narrador intenta resolver el conflicto de tomar la voz de los invasores para hacer justicia a los indígenas haciendo una oda épica que los incluya. Su intención es usar este estilo en contra de sí mismo. El problema reside en que, al imitar el estilo y la retórica de la épica colonial española, adopta también su filiación ideológica imperial, y su incapacidad para profundizar en las ambigüedades o en ángulos no contados de la historia. Esto nos lleva al principal logro y a la vez al principal problema de la novela. Si bien se denuncian las injusticias de los españoles y se plantea explícitamente la tensión de ser mestizo (es decir, de heredar la cultura de los indígenas y de quienes los conquistaron), estas denuncias y tensiones no se pueden profundizar. Están sí los epítetos, las enumeraciones, las hipérboles propias de la épica. Algunos tropos se usan como exaltaciones de los españoles; otros, de los indígenas; otros son juicios de valor sobre la codicia y la injusticia de los conquistadores. Pero, puesto que debe mantenerse el estilo, no puede explorar formalmente el horror y la degradación de la conquista, ni las tensiones culturales del sujeto que las vive. El hecho de que los personajes, como ocurre en la épica,

carezcan de conflictos internos, hace aún más fuerte la falta de elaboración literaria del problema que mueve la novela. Sobre un indígena, amigo de Ursúa, el narrador comenta:

Curiosamente, no veía con excesiva severidad los combates del muchacho ni la sangre que vertía. Los panches eran fieros, y si tuvieran mejores armas serían ellos los que aniquilarían a los españoles. [...] Los poderosos enemigos habían llegado y ahora triunfaban; crueles dioses estaban con ellos; un bello mundo estaba declinando; una maldición indescifrable se cumplía contra estos reinos que gozaron por miles de soles y de lunas una felicidad irrepetible. (OSPINA, 2012: 320)

En su intento por conciliar, en el plano de la retórica, el mestizaje cultural del narrador (y tal vez del autor), Ospina reduce la profundidad y complejidad del mundo prehispánico, simplifica las dinámicas de la guerra, reduce el horror de la conquista. Aunque se diga explícitamente que se va a enfrentar al problema de la identidad nacional, finalmente se resuelve en una celebración indistinta de todos y de todo a través de la forma. Lo peligroso de esta celebración es que termina anulando lo que se enuncia en el plano del contenido: la denuncia de la injusticia no contradice la exaltación. En cambio, la exaltación termina justificando la destrucción.

Para evitar esta reconciliación falseada, Burgos recurre a la proliferación de voces narrativas: así se hace presente la imposibilidad de tener una voz unificada o un relato completo y coherente sobre la esclavitud. Cada uno de los personajes-narradores pone en duda la perspectiva de los demás, y a la vez duda constantemente de él mismo. Al cambiar de una voz a otra, el lector no reconstruye la verdad, sino que percibe una especie de atonalidad, una yuxtaposición de perspectivas que no se armonizan. No hay aquí una reconciliación formal o temática. El narrador-personaje colombiano citado, y que podría unificar el relato, realza más lo difícil que es recuperar la memoria. Algo parecido ocurre con el personaje-historiador que abre y cierra la novela: “para qué saber lo que no se vivió. El pasado no le pertenece a nadie. Para qué apropiárselo. A nadie” (p. 408). En esta frase se cifra la aporía de la novela: se enuncia que no se puede apropiarse el pasado, pero la novela toda es esta apropiación.

La decisión formal de Burgos resulta en parte más efectiva que la de Ospina. Por esta falta de continuidad narrativa o de resolución coherente, parece hacer más justicia a las víctimas de la historia que la que logra el tono celebratorio de Ospina. Sin embargo, si en *Ursúa* la retórica épica de la crónica absorbe la narración y homogeneiza el discurso, en cada uno de los narradores de Burgos hay una constante lírica que también es problemática. Cada narrador tiene su estilo, abundan las marcas de elaboración lírica y de

belleza textual. Esto no anula las tensiones de los personajes, pero sí hace que el dolor termine embelleciéndose. Y se hace aún más patente a medida que avanza la novela y los estilos “poéticos” se mantienen inalterados en cada narración. Al final, aunque en *La ceiba de la memoria* no hay una lectura reconciliada, sí hay una voluntad de lirismo que puede quitarle fuerza a la brutalidad de lo que se está contando.

La historia contemporánea: los ochenta y los noventa

El horror de la esclavitud y los desmanes de la conquista exigen de los escritores la tarea (al parecer imposible) de imaginar el sufrimiento del otro, la violencia silenciada en la historiografía del país. Pese a su voluntad histórica, las preguntas que las novelas de Ospina y de Burgos hacen al contexto colombiano actual se asemejan a las que aparecen en *Delirio* de Laura Restrepo y *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince. En estos dos casos, las décadas del ochenta y noventa, y las consecuencias del narcotráfico, delimitan el periodo histórico de los hechos narrados. Hay una conciencia notable de la clase social (media y alta) a la que pertenecen las voces narrativas, y un interés por averiguar la participación de aquellas en los orígenes más recientes de la violencia en Colombia. No es el sufrimiento del otro olvidado por la historia, sino el lado oscuro de quienes detentan el poder y escriben la historia oficial. La narración de eventos personales, de la memoria familiar de Restrepo y de Abad Faciolince termina vinculada a la historia pública más reciente del país. Los relatos privados y domésticos exponen una cara invisible de la política nacional.

El punto de partida responde a pactos narrativos diferentes. La novela de Restrepo está conformada por una serie de voces que se intercalan sin un narrador global definido, nadie que ordene la estructura general del relato. Aguilar, el esposo de Agustina, emprende la tarea de averiguar qué ha desatado la locura de esta. Junto a Aguilar, el Midas McAlister, los recuerdos de la tía Sofi y los diarios de Portulinus, el abuelo y patriarca de la familia, además de la voz misma de una furiosa y delirante Agustina, reconstruyen una imagen múltiple de la vida de esta protagonista, con la intención de recomponer las piezas perdidas por esta durante el estado intenso de locura en el que se encuentra sumida. La novela se presenta como el único espacio donde es posible develar los secretos familiares (líos amorosos, negocios ilegales, maltratos, motivaciones clasistas, entre otros). En una primera instancia, parece no haber una explicación unívoca de la locura (en esto la novela acierta). Cada secreto familiar a su manera se convierte en explicación, insuficiente por sí sola, de la enfermedad de Agustina. La imposibilidad de que una sola voz organice lo contado se debe al origen ambiguo de esa locura y de esa violencia

que rodea a Agustina. En esa imposibilidad podríamos ubicar la posición de Laura Restrepo frente a la clase social que describe. Teniendo el cuidado de advertir que, aunque la vida de Agustina y los referentes descritos por *Delirio* coinciden con los de la propia vida de Restrepo, las voces narrativas independientes, los personajes inventados y despegados por completo del material biográfico de la autora diferencian este libro de *El olvido que seremos*.

En vez de voluntad de ficción novelesca, en el libro de Abad Faciolince se subraya el carácter de testimonio literario. No solo el narrador adopta el mismo nombre del autor, sino que el formato de la obra remite a la tradición de memorias o autobiografías: el autor avanza desde el capítulo inicial hasta el final en busca de las claves de la formación de su carácter, la colección de anécdotas personales o familiares están en función del presente de quien escribe, de la interpretación de ese presente, y en esa medida se vuelven paradigma de la época y el contexto. La vida del autor de *El olvido* está reordenada por una figura particular, en este caso el padre de Abad Faciolince, el doctor Héctor Abad Gómez, notable médico y personaje de relevancia en el panorama político de Medellín en los setenta y ochenta, reconocido además por su labor como profesor de la Facultad de Medicina de la Universidad de Antioquia. La muerte violenta del padre, asesinado por sicarios el 25 de agosto de 1987, sirve de elemento articulador de la vida de Abad Faciolince, autor del libro, y conecta las experiencias privadas y familiares con el escenario público de Colombia, especialmente en el lapso ya mencionado, que marca para el país el inicio de la guerra sucia: consolidación de ejércitos paramilitares, exterminación sistemática de líderes sociales, entrada de dineros del narcotráfico a la política nacional. No es el origen de la locura, como en la novela de Restrepo, pero sí el fin de la felicidad de la infancia y la juventud, una suerte de paraíso perdido, el punto de quiebre en la vida del autor de estas memorias.

En estas dos obras literarias, la reelaboración de la vida del padre como argumento principal de la vida del hijo, escritor de memorias, y la suerte de biografía de Agustina contada por varias voces en la novela de Restrepo confían en la capacidad de la escritura para llenar los espacios del secreto y del olvido con el que han sido desfiguradas las vidas de los protagonistas. No solo quieren evitar que el padre Faciolince sea olvidado o que Agustina se pierda en los pasillos de su propio delirio, sino que al hacerlo, cada una dentro de los límites de su pacto ficcional, se constituyen en reacciones a los contextos de violencia que originaron directamente los eventos narrados e indirectamente la situación de violencia reciente del país. Sobre el escritorio del doctor Héctor Abad Gómez quedó, metido dentro de un sobre, el último artículo que escribió antes de ser asesinado. El título engloba la búsqueda general de las narraciones propuestas en estos dos libros: “¿De dónde proviene la violencia?” (ABAD FACIOLINCE, 2012: 270).

La conciencia de la clase social es un elemento clave. En el caso de *Delirio*, las complicidades entre la clase alta y el narcotráfico galopante atraviesan la novela y permean las relaciones familiares de Agustina. Su hermano Joaco y el Midas McAlister (amigo cercano de la familia, ex novio de Agustina y compañero de colegio de Joaco) están a cargo de los negocios legales e ilegales que sostienen a la familia. Joaco se ha adueñado de la fortuna de sus padres y de sus hermanos, y, por intermediación del Midas, invierte dinero en el negocio de Pablo Escobar, para evitar una quiebra inminente. A diferencia de Joaco, el Midas viene de una extracción social más baja y su educación ha consistido en borrar el origen modesto de su familia. A su vez, la ventaja del Midas sobre Joaco consiste en que, como al Midas, no lo respalda una fortuna familiar, ha aprendido a hacer plata, “un don, Agustina vida mía, un don que era hijo de la necesidad y de la angustia” (RESTREPO, 2013: 185).

No es una asimilación feliz, por supuesto, y el Midas lo sabe. Su error de percepción, el que lo lleva a la quiebra y a vivir en la clandestinidad, justamente “consistió en deducir que la diferencia [entre él y la familia de Agustina] era mera cuestión de empaque. No lo era, claro que no lo era, y heme aquí pagando con sangre mi equivocación” (188). La conclusión del Midas es que su vida se ha ido al traste porque aprendió a aparentar, pero en realidad no pertenece a la clase alta, como si hubiera requerimientos de consanguineidad para mantener el poder, el prestigio y el dinero. Hay un resentimiento social en las motivaciones del Midas, semejante al que atraviesa la relación entre Aguilar y Agustina. La familia de ella desprecia a Aguilar por su falta de abolengo. Aguilar fue alguna vez profesor de literatura en la universidad donde conoció a Agustina. En el presente de la novela se dedica a vender comida para perros, negocio para él mucho más rentable. Las voces que cuentan tienen el reto de asumir el propio sesgo de la visión de clase (los resentimientos y las falsas ilusiones de prestigio) a la hora de contar su versión de los hechos. Quizá por eso tanto Aguilar como el Midas parecen ser sujetos adecuados para el rescate de Agustina, porque se saben *por fuera* de la familia, excluidos por los requisitos de consanguinidad. En el pasado Agustina ha buscado a Aguilar para que le ayude a escribir su propia autobiografía, un proyecto “que no llegó ni a la primera página” (192). En el presente del delirio, Aguilar y el Midas se convierten en los principales guías de ella en su intento por recuperar la cordura.

El resentimiento social y lo clasista se expresan en la práctica familiar altamente problemática para Agustina: el secreto y la mentira como un mecanismo para elaborar un pasado prestigioso. La reconstrucción biográfica de Agustina se convierte entonces en un desvelamiento constante de historias ocultas, de personas borradas, de versiones perversamente modificadas, según

la conveniencia y los prejuicios. La dificultad para reconstruir el pasado reside en contradecir las versiones que la propia familia y los individuos han creado de su entorno. El código de las apariencias ha dominado las relaciones familiares. Por un lado, la negación tajante de la sexualidad de Carlos Vicente hijo o el Bichi, hermano menor de Agustina, que ha huido muy joven de la familia, en compañía de la tía Sofi, o el romance entre Carlos Vicente padre y la tía Sofi (del que existen fotos). Por otro lado, el rechazo absoluto a los detalles de la locura del abuelo de Agustina, Portulinus, un músico alemán que llegó a Sasaima en la primera mitad del siglo XX y cuya existencia se rastrea en la novela a través de un diario que recuperan Agustina, Aguilar y la tía Sofi. La depresión creciente de Portulinus, el suicidio de Ilse (hermana de Portulinus) en un pueblo remoto en Alemania, así como los posibles problemas maritales entre Portulinus y Blanca, y su cercanía o distancia con los episodios históricos de violencia en el país a mitad del siglo, son detalles cubiertos por las apariencias, por las versiones de un pasado familiar honorable:

el Bichi se fue para México porque quería estudiar allá, y no porque sus modales de niña le ocasionaran repetidas tundas por parte de su padre; la tía Sofi no existe, o al menos basta con no mencionarla para que no exista; el señor Carlos Vicente Londoño quiso por igual a sus tres hijos y fue un marido fiel hasta el día de su muerte; Agustina se largó de la casa paterna a los diecisiete años por rebelde, por *hippy* y por marihuanera, y no porque prefirió escaparse antes que confesarle a su padre que estaba embarazada; el Midas McAlister nunca embarazó a Agustina ni la abandonó después, ni ella tuvo que ir sola a que le hicieran un aborto; (...) Joaco no despojó a sus hermanos de la herencia paterna sino que les está haciendo el favor de administrarla. (240)

Los observadores externos a la familia, Aguilar y el Midas, ponen en evidencia los dos niveles en los que funciona la memoria aquí: la versión oficial y las dolorosas versiones ocultas. La locura de Agustina se ha originado en su propia familia, como una consecuencia inevitable de la propia estructura social a la que pertenece. No puede renegar de ella y sin embargo debe “distanciarse” (a través de Aguilar y del Midas) para comprender lo que le está pasando. Ella no es necesariamente una víctima, porque ha hecho parte de las mentiras familiares y ha sido cómplice en silencio de los negocios ilegales, pero tampoco un agente activo de la trama. Agustina parece condenada a la locura desde que era niña. La novela sugiere una genealogía de la locura (el abuelo Portulinus, la hermana de este), una suerte de transmisión genética, que, por otro lado, es similar a la idea del Midas McAlister sobre la autenticidad de la clase social: la locura se hereda como el prestigio.

Hay un componente más oral, incluso teatral en las voces narrativas. El Midas dirige su relato a Agustina; Agustina habla sola, o con su padre

muerto, o con su hermano desterrado de la familia; Portulinus habla a través del diario, que en realidad está leyendo Aguilar y contrastándolo con el diario de Blanca, la abuela; Aguilar habla a veces, aunque una tercera persona, apenas visible, acota cada una de las intervenciones con insistencia [“es como si estampando nuestro nombre en las cosas, *explica Aguilar*, pretendiera controlarlas o dejarles claro que deben permanecer sumisas y no alejarse de su lugar asignado” (48)], o reporta de manera sucinta lo que vive Aguilar en el presente vertiginoso de la locura de Agustina [“El martes pasado, por ejemplo, Agustina y Aguilar, después de sobrevivir a un par de días atroces, tuvieron un rato de calma” (99)]. Ni la primera, ni la tercera, ni la segunda persona son capaces de dotar de sentido por sí solas la novela de Laura Restrepo, solo la yuxtaposición de todas ellas expresan el delirio de Agustina. La escritura autobiográfica termina siendo menos un asunto de recomponer los datos vitales de Agustina o de hallar la versión exacta de los acontecimientos, que la configuración de voces múltiples, capaces de contar lo que permanecía oculto en la vida personal y familiar de la protagonista. No se escenifica en *Delirio* a uno o a varios escritores rehaciendo su vida a través de la palabra escrita, sino voces que hablan, que narran a un auditorio a veces conocido (el Midas le habla a Agustina; Agustina monologa en su locura, pero la oyen Aguilar y la tía Sofi), a veces desconocido (¿a quién le habla Aguilar?), y en ese sentido la escritura se vuelve un ejercicio performático de voces narrativas. A través de la convención oral se explora con mayor facilidad las contradicciones del discurso en los personajes enfrentados a sus propios sesgos de clase. También se mantiene en tensión (no hay títulos de capítulo, ni numeración, solo voces hablando) la jerarquía de los narradores como elemento estructurador del libro.

En *El olvido que seremos* no se escenifican las voces narrativas, como en *Delirio*, sino el momento de la escritura; en calidad de lectores no asistimos a una puesta en escena de las voces contándole a un interlocutor su versión de los hechos, sino que vemos al escritor Abad Faciolince frente al teclado, dirigiendo a sus lectores los objetivos explícitos de su proyecto: “Lo que buscaba era eso: que mis memorias más hondas despertaran. Y si mis recuerdos entran en armonía con algunos de ustedes, y si lo que yo he sentido (y dejaré de sentir) es comprensible e identificable con algo que ustedes también sienten o han sentido, entonces este olvido que seremos puede postergarse por un instante más” (ABAD FACIOLINCE, 2012: 293). El escritor de estas memorias habla en *serio* cuando afirma que no quiere que su padre sea olvidado. Confía en la capacidad de la literatura para cumplir esa tarea. Las herramientas metaficcionales que podemos encontrar en sus novelas previas pierden parte de su filo irónico e intención lúdica. No quiere decir que el narrador no advierta un potencial narrativo en el material central de su libro: la muerte violenta del padre. Buena parte del problema de cómo contar la

historia proviene del hecho de narrar la muerte violenta del padre: ¿Cómo hacerlo sin caer en sentimentalismos? ¿Cómo obtener un relato *interesante* para el lector? ¿Cómo mantenerse a las alturas de las circunstancias, siendo que el padre significa tanto para el autor y fue además una figura pública?

En la mitología personal, la vocación por la escritura se remite al padre de Abad Faciolince: “Es una de las paradojas más tristes de mi vida: casi todo lo que he escrito lo he escrito para alguien que no puede leerme [el papá que ha sido asesinado], y este mismo libro no es otra cosa que la carta a una sombra” (23). Si no lo sabemos antes de empezar el libro, en el capítulo 9, de los 42 capítulos breves y ágiles, nos enteramos de que el padre ha muerto de manera violenta [“el día en que *mataron* a mi papá” (58)], y a partir de aquí la promesa terrible de que será contado el relato de tal episodio sustenta los demás, en una cronología que “no está hecha de líneas sino de sobresaltos” (147). Esta promesa funciona como un conteo regresivo hacia lo inevitable: “faltaban diez minutos para que lo mataran” (257); “Está muerto y yo no lo sé. Está muerto y mi mamá no lo sabe, ni mis hermanas lo saben, ni sus amigos lo saben, ni él mismo lo sabe” (260). Podría decirse que el libro está contado en clave de tragedia, es decir, nada podrá cambiar los acontecimientos del destino fatal, pero el libro no puede dirigirse en una dirección diferente, ni el narrador ni el padre pueden elegir destinos diferentes.

Como en una tragedia, dos eventos presagian el derrumbe de ese pasado idílico: cuando la hermana menor, Sol, casi se ahoga en el mar, ante la presencia del niño Abad Faciolince que no es capaz de ayudarla, y la agonía y muerte de Marta en 1972 por culpa de un cáncer de piel. En el primer episodio, la hermana menor se salvó porque un niño de Barú se clavó en el agua como “una flecha oscura”. En el segundo, ningún tratamiento evita la dolorosa muerte de Marta. Lo que en la primera historia se presenta como un aviso de tormenta, en la segunda se convierte en una confirmación: “El presente y el pasado de mi familia se partieron ahí, con la devastadora muerte de Marta, y el futuro ya no volvería a ser el mismo para ninguno de nosotros. Digamos que ya no fue posible para nadie volver a ser plenamente feliz” (185). Tanto así que años después el autor se entera de que desde esa fecha sus padres no volvieron a tener relaciones sexuales. En la misma iglesia donde enterraron a Marta, quince años más tarde, en 1987, será enterrado el padre de Abad Faciolince. El lector se incorpora al artefacto narrativo como una suerte de espectador de la tragedia familiar, con la presunta intención de postergar a través de él “el olvido que seremos”. No solo asiste a la narración de los eventos dolorosos, sino a la dificultad de narrarlos. El escritor de estas memorias encuentra en la conciencia del artificio una manera más honesta de recordar:

En ese momento [cuando han encontrado al doctor Faciolince, boca arriba, en un charco de sangre] no puedo llorar. [...] Trato de pensar, trato de entender. Contra los asesinos, me lo prometo, toda mi vida, voy a mantener la calma. Estoy a punto de derrumbarme, pero no me voy a dejar derrumbar. ¡Hijueputas!, grito, es lo único que grito, ¡hijueputas! Y todavía por dentro, todos los días, les grito lo mismo, lo que son, lo que fueron, lo que siguen siendo si están vivos: ¡Hijueputas! (262)

La catarsis que persigue el autor al reelaborar la vida y la muerte del padre solo cobra sentido ante la presencia del lector, que se informa sobre el tema y ve los esfuerzos del narrador Faciolince mientras revive su dolor de víctima. Al relato de la muerte del padre, una vez finaliza el conteo regresivo en el capítulo 40 del libro, sigue un pasaje de tono diferente:

Escribo 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 (...) Han pasado casi veinte años desde que lo mataron, y durante estos 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 (...) 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. Ahora han pasado dos veces diez años y soy capaz de conservar la serenidad al redactar esta especie de memorial de agravios (...) Me hago un triste café negro, pongo el *Réquiem* de Brahms que se mezcla con el canto de los pájaros y el mugido de las vacas. Busco y leo una carta que me escribió desde aquí mi papá, en enero de 1984. (273)

En la finca La Inés han ocurrido momentos de notable felicidad familiar en la vida de Abad Faciolince, y por esto contiene evoca el idilio en el que ha transcurrido la infancia y la adolescencia de este. La felicidad está ahora en el recuerdo y eso también justifica el oficio de la memoria. El paraíso de Abad Faciolince viene de adentro de la familia, mientras las desgracias llegan de afuera y por un designio envidioso del cielo, como una venganza divina.

No solo cuesta trabajo narrar la muerte violenta del padre, también establecer conexiones entre el padre, una figura privada, y la influencia de Héctor Abad Gómez en el escenario político local de la época. En el intento de juntar estos extremos, el narrador se convierte frecuentemente en un comentador social. Concluye, por ejemplo, que el fin del paraíso familiar coincide con el inicio de un periodo terrible en la violencia política colombiana: “En el año de su muerte 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 estaban la semilla y la savia ideológica de la subversión” (222). Los

paramilitares asesinaron al padre de Abad Faciolince por su creciente labor como activista político en algunos barrios y desde su lugar en la universidad. El hijo se pregunta, sin poder resolverlo: “¿Quiénes, exactamente, asesoraban a Carlos Castaño [jefe paramilitar], y dirigían a los militares que daban la orden y señalaban a quién matar?” (226). Las hipótesis oscilan entre comerciantes o ganaderos en alianza con los paramilitares, hasta oficiales del Estado afectados por las denuncias del Comité de Derechos Humanos (en el que trabajó el padre de Abad Faciolince durante cinco años), pasando por los industriales y personajes cercanos a la familia Faciolince, entre los cuales parece haber crecido la animadversión ante la figuración pública de Héctor Abad Gómez.

Aunque, según el narrador, su padre se describía a sí mismo como una mezcla entre marxista (porque no le gustaba la explotación económica en la que se sustenta el capitalismo), liberal (porque no le gustaban las dictaduras, ni siquiera la del proletariado) y cristiano (porque admiraba la figura de Jesús), en términos generales se puede afirmar que los valores liberales predominaban en la formación de Abad Faciolince: la idea de que los seres humanos son individuos racionales, la búsqueda de un bienestar colectivo a través de gobiernos más éticos e incluyentes, la confianza en el Estado como institución social. Estos valores, que adopta como propios el escritor de memorias, ejemplifican en última instancia los valores de la clase media ilustrada y difieren de los de la ascendente clase media, conformada por industriales y exitosos hombres de negocios, el otro extremo político del contexto que hizo posible el asesinato. No hay al final un señalamiento de culpables directos (ni el narrador está en capacidad de probar nada ni es este el objetivo del libro), pero sí la yuxtaposición de las clases sociales y las ideas que las sostienen.

En eso encontramos una diferencia fundamental entre las posiciones ideológicas de *El olvido* y *Delirio*. La familia y lo que ocurre adentro, bajo la tutela del padre, se exalta y se explica racionalmente como modelos (para educar, amar, entablar relaciones familiares, encontrar la vocación profesional), mientras que las instituciones sociales (la universidad, la iglesia, Estado) son no solo disfuncionales sino, en parte, responsables de la desintegración del paraíso. A veces incluso las mismas fallas que se ven en el padre (algunos gestos machistas, las zonas de sombra sobre la sexualidad que no se revelan en el libro) están atenuadas por gestos apenas comprensibles de compasión. No se identifica ninguna culpa de la clase media ilustrada en la guerra sucia, en el deterioro de las condiciones en que se desarrolla la lucha social en Colombia a partir de los setentas, ni se considera problemática la estructura de la familia que a veces adquiere tintes ahistóricos dentro del mundo idílico en que se la presenta. La visión crítica de los valores de la clase social a la que pertenece la voz narrativa protege el pasado familiar anterior a la muerte del padre y a

la muerte de la hermana, en un gesto que parece contrario al de la novelista de *Delirio*, respecto de la clase alta en la que ella misma se ha formado.

La violencia en el presente

Los textos que hemos presentado en este ensayo tienen en común una cierta desconfianza en las formas convencionales de la novela para abordar el problema de la violencia en Colombia, ya sea porque sus múltiples narradores reflexionan al respecto, o porque se sitúan en los límites del género. Los autores parecen tomar estas opciones literarias, en parte, para no reducir sus novelas a manifestaciones narrativas de un panfleto político o una tesis filosófica; pero también parecen tener una conciencia sobre lo difícil que es explorar, desde la literatura, el punto de vista de la víctimas del conflicto. Así, mientras *Ursúa* y *La ceiba de la memoria* exploran la imposibilidad de representar el punto de vista de las víctimas, *El olvido que seremos* y *Delirio* se ocupan de un tipo de víctima particular: las familias de la élite a las que pertenecen los autores. Sin embargo, este no es el caso de *Los ejércitos*, de Evelio Rosero (2007), la última novela de la que nos ocuparemos aquí. Comparada con las otras novelas que hemos presentado, la narración es relativamente convencional: se trata de un texto abiertamente ficcional y está escrito en primera persona. Sin embargo, justamente por eso, *Los ejércitos* es la novela más arriesgada de todas. Esto se debe a que, en primer lugar, en vez de ocuparse de acontecimientos históricos lejanos o de recuerdos de momentos pasados, Evelio Rosero intenta reconstruir el presente de la guerra en Colombia. En segundo lugar, este escritor acomete la tarea de reconstruir literariamente el punto de vista de una víctima de la violencia actual.

Los ejércitos tiene un eje central sobre el que construye su narración: el entrecruzamiento de la violencia y el erotismo. Desde las primeras páginas, el protagonista y narrador cuenta tanto su vida pasada como sus experiencias del presente alrededor de esos dos temas. Ismael es un profesor de colegio jubilado, que dedica sus días a espiar a las mujeres, especialmente a su vecina Geraldina, que se pasea desnuda por su casa, y a Graciela, una adolescente cuyos padres fueron asesinados y que Geraldina tiene como criada. La esposa de Ismael, a quien conoció muchos años atrás, en medio del caos de un asesinato producto de la violencia, sabe de su inclinación voyerista y lo recrimina por ello (ROSERO, 2017: 20-22).

Incluso antes de que se manifieste la degradación total de la guerra que explorará la novela, la violencia política está ya presente en la vida cotidiana de los personajes. Todos intentan vivir con aparente normalidad sus miserias personales, a pesar de que esa supuesta normalidad está ya integrada a la guerra. Evelio se aleja así del lugar común de la idealización de lo popular o de la

vida rural: Ismael y su esposa Otilia son dos ancianos que en lugar de vivir lejos y felices, tienen una relación muy deteriorada. Contrario a lo que pasa con García Márquez, no hay un tono celebratorio en el erotismo del anciano Ismael; si bien no hay una condena a sus actos, estos no le dan una verdadera vitalidad o dignidad, sino que, en cambio, son una fuente de sufrimiento y humillación para su esposa (y para él). Los vecinos, por su parte, como todos en el pueblo, están envueltos en complejas relaciones de poder. Tal es el caso de Marcos Saldarriaga, un hombre que ha desaparecido (no se sabe quién lo raptó) y que ha dejado una carta en la que acusa a todos, incluida su esposa, de odiarlo, traicionarlo y precipitar su probable asesinato (56-58).

Esta situación inicial, que seguirá desarrollándose a lo largo de la novela, es interesante por varios motivos. En primer lugar, al no presentar la guerra actual como una novedad, sino como la continuación de una violencia que se extiende en el pasado, hace que la relación de esta con los sujetos que la viven sea más ambigua e intrincada. Esto es evidente en la representación de muchos de los personajes que rodean a Ismael. Su relación con los militares, paramilitares y el ejército es difusa, como lo es la línea que separa los problemas personales de las lógicas de la guerra. Al representar como problemático el espacio social que habita Ismael, el narrador logra escapar de una idealización condescendiente de las víctimas.

En segundo lugar, al presentar a Ismael mismo como un personaje con una conciencia contradictoria y problemática, el narrador hace que la dimensión del horror de la guerra aparezca con más claridad para el lector. En efecto, tanto los conflictos espacio-sociales del pueblo como el mundo interior de Ismael comienzan a transformarse con la intensificación de la guerra y la llegada de los distintos ejércitos. De conformar una realidad problemática pero más o menos estable, pasan a convertirse en un infierno de devastación.

El centro de la novela, y el punto de quiebre de esta transformación, es cuando desaparece Otilia, en una toma militar de uno de los grupos armados (Rosero se cuida mucho y evita decir cuál, tal vez para impedir que su novela sea acusada de tomar partido en el panorama político colombiano). A partir de ese momento, Ismael comienza a recorrer el pueblo buscando a su esposa. Cada lugar que visita le revela cómo los conflictos de la vida cotidiana y la historia personal de los habitantes del pueblo han sido distorsionados por la guerra, que ha destruido las relaciones sociales y personales de todos. El mundo de Ismael comienza también a deteriorarse a medida que se hace claro que Otilia ha desaparecido definitivamente, y que su pequeño mundo de placer voyerista ha sido arrasado por la violencia. En un momento de la novela, Ismael se entera de que se han llevado al esposo y al hijo de su vecina Graciela, y de que luego el hijo ha regresado, muerto en vida, con una nota amenazante de los captores:

La joven médica, a quien correspondió en suerte nuestro pueblo para llevar a cabo su año rural, una de las pocas sobrevivientes del ataque al hospital, le ha dicho —pretendiendo tranquilizarla— que el delicado trance en que se halla su hijo no puede sino remediarse con el tiempo y mucha tranquilidad: y sí, la incertidumbre que reina en San José es acaso parecida a la tranquilidad, pero no lo es; desde temprano la gente se recoge en sus casas; los pocos negocios que insisten abren sus puertas desde la mañana hasta sólo parte de la tarde; después las puertas se cierran y San José agoniza en el calor, es un pueblo muerto, o casi, igual que nosotros, sus últimos habitantes. [...] Otros cadáveres aparecieron: Fanny, la portera, con una esquirla de granada que atravesaba su cuello, y Sultana García [...]. Comprender que estuve con ellas, horas antes de su muerte, me deja de pronto pasmado, haga lo que haga, me encuentre solo o acompañado, muerto por Otilia, ¿qué tal que aparezca igual que ellas?, me hace abrir la boca como idiotizado, abrir los brazos como si espantara sombras, abrir más los ojos como si yo mismo ya mismo pensara me estoy volviendo loco al filo de este acantilado y sintiera convencido que una mano puede empujarme en el instante menos pensado, en este preciso instante, ya, ahora. (122)

El pueblo comienza a desaparecer metafóricamente (la vida parece suspendida) y literalmente (la gente que no ha sido asesinada comienza a abandonar el pueblo). La vida misma de Ismael comienza también a diluirse: su percepción del tiempo, de lo que ve, de lo que puede pensar, comienza a desvanecerse. Pero, sobre todo —y este es uno de los aspectos más importantes de la novela— su erotismo voyerista, que al principio se presentaba como problemático pero inofensivo, se comienza a mezclar con la violencia que lo rodea, hasta que finalmente se vuelve un solo impulso con ella: el deseo de poseer sexualmente con la mirada a las mujeres y el de participar de la violencia y el horror de los asesinos. Al final de la novela, en el momento máximo de degradación de la situación del pueblo y de su vida, Ismael encuentra a un grupo de soldados teniendo relaciones sexuales con el cadáver de la recién asesinada Geraldina:

¿Por qué no los acompañas, Ismael?, me escuché humillarme, ¿por qué no les explicas cómo se viola un cadáver?, ¿o cómo se ama?, ¿no era eso con lo que soñabas?, y me vi acechando el desnudo cadáver de Geraldina, la desnudez del cadáver que todavía fulgía, imitando a la perfección lo que podía ser un abrazo de pasión de Geraldina. (221-222)

Con este entrecruzamiento entre el placer del cuerpo y la violencia, el horror de la guerra llega a su clímax. Sin embargo, este horror no es narrado como una denuncia. Se plantea como algo que se incorpora al individuo que lo presencia, que hace parte de su identidad y que por eso mismo rebasa su comprensión. En eso consiste la pesadilla que estructura la novela.

A modo de conclusión, podríamos decir que en las obras escogidas para este análisis existe una necesidad de dar cuenta de las vidas de sus protagonistas, con la intención de explorar episodios violentos que superan la capacidad de comprensión de los individuos implicados. Los hechos catastróficos del pasado o del presente obligan a los protagonistas de las novelas a evaluar lo que saben de sus propias vidas y de las vidas de quienes los rodean. A su vez, las voces narrativas indagan sobre el origen de esos momentos, sin que necesariamente sus hallazgos sean del todo satisfactorios. Todas comparten el hecho de que la manera de contar sea parte de lo narrado, de modo que la recuperación del pasado y del sufrimiento del otro resultan problemáticas y se traducen en aspectos formales de dichas voces narrativas.

Los narradores también deben asumir los sesgos que la conciencia de clase o de raza imprimen a la visión de mundo de quien cuenta. Por esto las formas obtenidas difieren en los grados de certeza y de reconciliación que son capaces de admitir o de sustentar. El fragmento y la multiplicidad de narradores característicos en la novela de Laura Restrepo y de Burgos Cantor no son igual de determinantes en las otras obras. La frontera entre la ficción y la realidad biográfica o histórica es un rasgo prominente *La ceiba de la memoria*, *Ursúa* y *El olvido que seremos* pero no en *Delirio* o *Los ejércitos*.

Si bien Abad, Burgos y Ospina intentan imaginar a una víctima a través de la representación de su dolor, Rocero propone describir la degradación de su conciencia, que desemboca en la pesadilla y la locura. Por otra parte, en *Los ejércitos* la locura es una dimensión de la individualidad de la víctima, que ha sido despojada de su mundo; mientras tanto, Restrepo utiliza la locura de su personaje para dar cuenta de la descomposición de la sociedad que ha causado la guerra.

En todo caso, un elemento recurrente en las novelas tratadas aquí es la exploración del fracaso de los individuos frente a las instituciones y los discursos que las sostienen. Específicamente frente al Estado, la familia y la historia oficial, que legitima la institucionalidad. También hay una preocupación por el grado de penetración que la violencia tiene en la interioridad de los sujetos.

La ficción ofrece entonces posibilidades diversas de reconstrucción del pasado y exploración de las versiones oficiales de la historia privada y oficial. Al hacerlo, toma distancia de la agenda política y de la apropiación institucional que en Colombia se ha hecho de la noción de memoria y de la reivindicación del sufrimiento del otro. Los novelistas enfatizan la imposibilidad de recuperar el pasado o el presente doloroso del otro. Esto, lejos de ser solamente la verificación de una imposibilidad, es también una crítica a un discurso oficial que ofrece miradas simplificadas de ese otro, miradas que participan de la violencia. Gran parte de los elementos narrativos de las novelas que hemos presentado en este ensayo pueden leerse justamente como un intento de superar las trampas de esas perspectivas oficiales.

Referencias Bibliograficas

- ABAD FACIOLINCE, Héctor. *El olvido que seremos*. Bogotá: Planeta, 2013.
- BURGOS CANTOR, Roberto. *La ceiba de la memoria*. Bogotá: Planeta, 2007.
- OSPINA, William. *Ursúa*. Bogotá: Random House Mondadori, 2012.
- RESTREPO, Laura. *Delirio*. Bogotá: Planeta, 2013.
- ROSETO, Evelio. *Los ejércitos*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007.

Gabriel Rudas. Pesquisador do *Instituto Caro y Cuervo* (Colômbia). Desenvolve atualmente estudos de doutorado na *Stony Brook University* (Estados Unidos). Mestre em Letras Hispânicas pela *University of Cincinnati* (Estados Unidos). Tem sido professor de Literatura e Teoria da Literatura na *Universidad Nacional de Colombia* e na *Universidad del Rosario*. Atua nas áreas da Literatura Latino-americana, Teoria da Literatura e Crítica cultural.
E-mail: gabrielrudas@gmail.com

Óscar Daniel Campo Becerra. Doutorando na *University of Illinois at Chicago*. Mestre em Escrita Criativa pela *Universidad Nacional da Colombia*. Publicou *Los aplausos* (2014), livro ganhador do *Premio Distrital de Cuento Ciudad de Bogotá* em 2013. Coordenou o livro de criação coletiva *Vidas de historia. Una memoria literaria de la OFP* (2016). Membro do corpo editorial de *Himpar Editores*.
E-mail: oscarcbl@gmail.com

Recebido em: 16/09/2016
Aprovado em: 15/03/2017