UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

ALEYDA NUBY GUTIÉRREZ MAVESY

ESCRITURA Y NOVELA EN COLOMBIA,
1990-2005

São Paulo
2014

ALEYDA NUBY GUTIERREZ MAVESoy

ESCRITURA Y NOVELA EN COLOMBIA,
1990-2005

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Língua
Espanhola e Literaturas Espanholas e Hispano-Americanas do
Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a
obtenção do título de Doutor.

Área de: Literatura Hispano-Americana

Orientador: Profa. Dra. Ana Cecília Olmos

São Paulo
2014

Folha de aprovação

Nome: Aleyda Gutiérrez Mavesoy

Título: Escritura y novela en Colombia, 1990-2005

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanholas e Hispano-Americanas do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor.

Aprovada em:

Banca examinadora

Prof.Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

A Matilde Mavesoy Parra por el cuenco de amor que me nutre

A Isabel Villamil Aponte por la sabia cadencia que me abriga

A Gisela García Cardona por ser talismán que me acompaña

A Joaquín Gutiérrez Ballesteros por los sueños que me heredó

Agradecimientos

Nada más cercano a la idea de la escritura como luz y oscuridad, angustia y felicidad que el tránsito de los días que fueron nutriendo esta tesis, pero esta aurora de hoy sólo fue posible con el nutrido alimento de quienes me acompañaron en este viaje. Por lo tanto quiero agradecer a quienes me acompañaron en el camino:

A Ana Cecilia Olmos, orientadora de la tesis y de los días en Brasil. Con su voz, su conocimiento, su compañía y sabiduría iluminó mi vida y nutrió este trabajo.

A la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) y a la Universidad de São Paulo (USP) por el financiamiento y el apoyo institucional recibido para la realización del doctorado.

A los profesores que cambiaron mi mirada de la literatura y de la manera como se educa en ella, María Teresa Celada, Laura Hosiasson, Adriana Kanzevolsky, Idalia Morejón y Pablo Gasparini. Junto con los profesores invitados Julio Ramos, Rafael Gutiérrez y Jorge Romero - amigo entrañable-.

Agradezco a la Universidad Central por haberme permitido continuar con este periodo de mi formación profesional.

A mis hermanos, John, Jaksin, Cielo, Alexandra, Patricia, Ingrid, Henry, quienes en el amoroso cuidado siempre me han acompañado y protegido justamente por tener una hermana “desenchufe”.

A mis amados sobrinos Juan Pablo, Andrés, Daniela, Luisa María, Felipe, Jesús Alberto, Sofía, Manuela, Daniel, Gerónimo, Tatiana, Juan Guillermo, Samuel por llenar mi vida de alegría y las noches de canciones con la abuela Matu.

A Ana Isabel Villamil Aponte por su constancia amorosa en el cuidado y acompañamiento para la realización de este trabajo.

A los amigos gringos que mantuvieron vivo el tejido amoroso de la fraternidad en São Paulo: Miriam por la risa y su mapeamiento de la ciudad, Maite y su suavidad cariñosa, Fabiola y su apalabramiento del mundo, Sandrina y su multiplicidad de voces todas amorosas.

A María Helena y a Blanquita por su generosidad, solidaridad y protección.

A los amigos colombianos con los que seguimos tejiendo lazos de vida, Claudia, Gloria, María Teresa, Esteban, Norma, Alfredo, Hugo, Sergio, Harold, Adriana, Dina, Daniel, Clara y Henry.

A Karen por el regalo de todos los días, su humor, su palabra, alivio de mis horas de quebranto y la liviandad con que me acompaña.

A Josefina por sus enyucados, su mote de queso, la lengua en salsa, el lomito adobado... y su palabra siempre certera.

A la Matu vida, por ser precisamente la Matu vida.

A todos todos gracias por ser una legión de ángeles clandestinos...

RESUMEN

GUTIÉRREZ MAVESY, A. N. **Formas de escritura de la novela en Colombia, 1990-2005**. Disertación (Doctorado) – Facultad de Filosofía, Letras, Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo, São Paulo, 2014.

La presente investigación aborda la novela de fin de siglo XX en Colombia entre 1990 y 2005 desde una orientación panorámica. El estudio se plantea desde el punto de vista de la escritura y se elabora a través del análisis de algunas novelas del periodo a partir de los conceptos *mundo*, *autor*, *fragmento*. Para ello se centra en las novelas **Rosario Tijeras** de Jorge Franco, **Entre fantasmas** de Fernando Vallejo, y **Pavana del ángel** de Roberto Burgos Cantor. Así las cosas el estudio presenta tres capítulos centrales. En la introducción se explica el propósito de la investigación. El primer capítulo trabaja el concepto de mundaneidad en la obra de **Rosario Tijeras** de Jorge Franco, dialogando con la novela **Después de todo** de Piedad Bonnett y **El anarquista jubilado** de Roberto Rubiano. El segundo capítulo intenta delimitar el concepto de autor y la forma como se configura en **Entre fantasmas** de Fernando Vallejo, para ello se pone en diálogo con **Asuntos de un hidalgo disoluto** de Héctor Abad Faciolince, **Amirbar** de Álvaro Mutis, **Érase una vez el amor pero tuve que matarlo** de Efraim Medina Reyes y **Vida feliz de un joven llamado Esteban** de Santiago Gamboa. El tercer capítulo analiza el modo como se presenta el fragmento en la novela **Pavana del ángel** de Roberto Burgos Cantor, novela que se inscribe en la tradición literaria de Colombia y, en particular, del Caribe colombiano. Dicha novela se pone en relación con la novela **Opio en las nubes** de Rafael Chaparro Madieto y se relaciona también con la novela **Los cuadernos de N.** de Nicolás Suescún. Finalmente, en las conclusiones se busca fijar las líneas generales del camino que se ha seguido en esta investigación.

Palabras clave: Mundo, autor, fragmento, ruina, novela en Colombia.

RESUMO

GUTIERREZ MAVESOIY, A.N. **Formas da escrita no romance na Colômbia, 1990-2005.** Dissertação (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras, Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Esta pesquisa aborda o romance do fim do século XX na Colômbia entre 1990 e 2005 tentando ter uma orientação panorâmica. O estudo é abordado a partir do ponto de vista da escrita e é feita através da análise de alguns romances do período a partir dos conceitos do mundo, autor, fragmento. Este estudo centra-se nos romances **Rosario Tijeras** de Jorge Franco, **Entre fantasmas** de Fernando Vallejo e **Pavana del ángel** de Roberto Burgos Cantor. Então, o estudo apresenta três capítulos, a introdução apresenta ao objetivo da pesquisa é sua explicação. O primeiro capítulo trabalha o conceito de mundanidade na obra **Rosario Tijeras** de Jorge Franco, em um diálogo com o romance **Después de todo** de Piedad Bonnett e **El anarquista jubilado** de Roberto Rubiano. O segundo capítulo tenta definir o conceito de autor e como ele está configurado em **Entre fantasmas** de Fernando Vallejo, o diálogo é proposto com **Asuntos de um Hidalgo disoluto** de Héctor Abad Faciolince, **Amirbar** de Álvaro Mutis, e **Érase uma vez el amor pero tuve que matarlo** de Efraim Medina Reyes e **Vida feliz de un joven llamado Esteban** de Santiago Gamboa feliz. O terceiro capítulo discute como o fragmento é apresentado em **Pavana del ángel** de Roberto Burgos Cantor, um romance que faz parte da tradição literária da Colômbia e, em particular, no Caribe colombiano. Este romance é definido em relação à **Opio en las nubes** de Rafael Chaparro Madiedo e também se relaciona com o romance **Los cuadernos de N.**, de Nicolás Suescún. A conclusão procura definir o esboço do caminho seguido nesta investigação.

Palavras-chave: mundo, autor, ruína, fragmento, romance na Colômbia.

ABSTRACT

GUTIERREZ MAVESOIY, A.N. **Forms of writing on the romance in Colombia, 1990-2005.** Dissertation (PhD) - Faculty of Philosophy, Letters, Humanities of the University of São Paulo, São Paulo, 2014.

This research studies the romance on the end of the twentieth century in Colombia between 1990 and 2005 in a panoramic orientation. The analysis is approached from the point of view of writing and is made through the analysis of some novels of the period from the concepts of world, author and fragment. This research, also, is focused on the novels **Rosario Tijeras** by Jorge Franco, **Entre fantamas** by Fernando Vallejo and **Pavana del angel** by Roberto Burgos Cantor. On this way, the study presents three chapters; the introduction presents the purpose of the research and its explanation. The first chapter works with the concept of worldliness in the romance **Rosario Tijeras** by Jorge Franco, in a direct dialogue with the novel **Después de todo** by Piedad Bonnett and **El anarquista jubilado** by Roberto Rubiano. The second chapter attempts to define the concept of author and how it is configured in **Entre fantasmas** by Fernando Vallejo, for that purpose, it is brought into dialogue with **Memorias de un hidalgo disoluto** by Héctor Abad Faciolince, **Amirbar** by Alvaro Mutis, **Érase una vez el amor pero tuve que matarlo** by Efraim Medina Reyes and **Vida feliz de un joven llamado Esteban** by Santiago Gamboa. The third chapter discusses how the fragment is presented in **Pavana del ángel** by Roberto Burgos Cantor, a novel that is part of the literary tradition of Colombia and in particular, the Colombian Caribbean. This novel is set in relation to the novel **Opio en las nubes** by Rafael Chaparro Madiedo and also relates to the romance **Los cuadernos de N.**, by Nicolás Suescún. The conclusion tries to define the way this research was developed.

Keywords: World, author, fragment, ruin, Colombian romance.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	10
1. EL MUNDO EN LA NOVELA: RELACIÓN-NOVELA MUNDO.....	15
1.1 Elaboración estética de la violencia.....	25
1.2 La mirada del otro como antropología especulativa.....	42
1.3 Juegos de ruptura o reificación.....	57
2. EL AUTOR Y LA NOVELA: LA FIGURACIÓN DEL ESCRITOR.....	73
2.1 Entre el dato autobiográfico y la ficción: Borrar los límites del género.....	79
2.2 El autor como hablante.....	103
2.3 Hacerse figura.....	116
2.4 ¿Contar una historia? ¿Una vida para contar?	128
3. ESCRITURA Y FRAGMENTO: LA REPRESENTACIÓN EN CUESTIÓN.....	137
3.1 Otra tradición en el Caribe.....	144
3.2 Fragmento y narración	149
3.3 El fragmento y la ciudad derruida.....	157
3.4 El fragmento y la mirada	170
CONCLUSIONES.....	180
BIBLIOGRAFÍA.....	187

INTRODUCCIÓN

Esta investigación se propone abordar la novela de fin de siglo XX en Colombia entre 1990 y 2005. La propuesta de análisis se orientan hacia aspectos particulares de la escritura que trabajan sobre la novela como forma, abriendo de este modo la posibilidad de dialogar críticamente con otros estudios que intentan delimitar lo que sucede con la novela en Colombia a finales del siglo XX dentro de categorías fijas del tipo: novela postmoderna, novela urbana, novela del sicariato, novela histórica, novela hiperrealista, melodrama o antinovela. Desde esta investigación, la cuestión no estaría en tratar de encontrar una definición, una nueva categoría, sino en analizar la manera como las obras asumen la escritura y a partir de ella tratar de establecer puntos de contacto. Este enfoque que orienta el análisis de cada novela y el diálogo con las otras supone que cada obra propone un uso particular, consciente, del lenguaje en el discurso y que por ello teje redes de semejanza o diferencia, de cercanía o rechazo, de lazos y tensiones entre los textos.

Es así como en este estudio se propone una orientación panorámica, aunque se reconoce que en ello se juega una mirada particular del campo de la novela en Colombia. Mirada que incluye unos autores y deja por fuera otros. Los criterios de selección en determinados momentos pueden llegar a parecer arbitrarios, y aunque se pretendió hacer el proceso teniendo en cuenta el grado de reconocimiento y de publicaciones tanto de los autores como de las obras, aun así la elección se queda corta. Tampoco es la pretensión de esta investigación agotar las posibilidades, justamente porque se acepta el hecho de que este tipo de estudios adolecen de una suerte de reduccionismo que al mismo tiempo es necesario para configurar un esbozo de panorama. Se piensa el estudio de esta forma porque se considera que en la década del noventa se conjugaron diversos factores sociales, culturales y literarios para producir un fuerte cambio en el campo de la novela en Colombia que este tipo de investigaciones podría contribuir a su dilucidación.

Las propuestas de escritores como Jorge Franco, Fernando Vallejo, Roberto Burgos Cantor en primer lugar; y Rafael Chaparro, Héctor Abad Faciolince, Santiago Gamboa, Efraím Medina, Nicolás Suescún, Piedad Bonnett, en segundo lugar, suscitan la pregunta por las rupturas y continuidades, las negaciones y prolongaciones, la herencia y renovación en el campo literario en Colombia de los años noventa y dos mil que no sólo se marcan por temas, sino por la variedad de las formas. Estos escritores -sólo se han citado algunos dentro del espectro amplio- exploran

sobre los géneros, reflexionan sobre la construcción de sus mundos narrativos y plantean la convivencia de propuestas que trazan entre sí un tejido especial entre las obras y sus autores, un tejido hecho de escritura que va más allá de los términos “novela postmoderna”, “novela urbana” o cualquier otra denominación temática.

Por eso resulta interesante intentar hacer el estudio de un cierto estado de la novela en Colombia desde su diversidad en la escritura; dice Altamirano que “El texto literario se constituye en la heterogeneidad: por un lado, la lengua, que no le impone por completo sus regulaciones y es forzada permanentemente; por otro, las ideologías, deformadas, contradichas, violentadas en su pasaje a la literatura; finalmente, las experiencias culturales, el tipo de subjetividad e intersubjetividad, las modalidades prácticas y las formas de la percepción.” (ALTAMIRANO, 1993, p.15). Cabe aclarar que con ello no se pretende afirmar que exista una novelística nacional, puesto que estas cuestiones de escritura no pueden pensarse como si ocurrieran exclusivamente para el caso colombiano. Cuando se hace referencia a la novela en Colombia de finales del siglo XX se tienen en cuenta algunas estrategias formales que se intuyen como posibles constantes entre las obras y que no corresponden solamente a los escritores colombianos, pero que permiten hacer un estudio sincrónico particular desde el campo colombiano, casi como un estudio de caso. Se comprende por ello que estas formas de escritura se despliegan y se han desplegado en las obras de escritores de América Latina y del mundo. Así como se reconoce que las formas de escritura que se proyectan en el periodo pueden venir haciendo presencia en el campo literario en general desde mucho antes. Al ahondar en este tipo de investigaciones, especialmente, se propone un diálogo particular con el campo de los estudios en torno a la novela en Colombia para sumar otro elemento a la serie, el de la escritura, en el sentido barthesiano del término. Con ello se busca, además, discurrir sobre otro de los puntos posibles hacia un panorama de la novela contemporánea en América Latina.

De esta manera, el análisis de las obras se desarrolló primero tomando como referente a una de las novelas y a partir de ella se abrió el diálogo con las otras. Con ello se buscó determinar la manera como se dispone cada estrategia en las novelas y la puesta en relación entre ellas. Se propuso interrogar los juegos de diferenciación -las tensiones entre ellas- para poder construir un panorama atendiendo a la manera como cada novela trabaja la forma.

A partir de un primer análisis de las obras, se encontró una serie de coincidencias entre las obras que permitió relacionarlas a partir de tres hilos posibles de sentido: el mundo en la novela, la figura de autor y el fragmento como forma. De acuerdo con ello se estructuró el desarrollo de la investigación de la siguiente manera. La idea de escritura que guía este estudio está trabajada desde los planteamientos de Roland Barthes. En el primer capítulo se el foco está puesto en la idea de mundaneidad de Edward Said desde el análisis de la forma como la relación escritura-mundo se presenta en la obra **Rosario Tijeras** de Jorge Franco. Relacionado con ello, se propone el diálogo con la novela **Después de todo** de Piedad Bonnett a partir de la consideración de una forma singular de la “antropología especulativa” que le atribuye Juan José Saer a la ficción. Y, posteriormente, se analiza la manera como el género negro se actualiza en la novela de Franco y dialoga con la novela **El anarquista jubilado** de Roberto Rubiano. Este capítulo se propone desde la mirada de Luz Horne sobre una nueva forma del realismo en los escritores contemporáneos de América Latina. En el segundo capítulo se intenta delimitar el concepto de autor y la forma como se configura en **Entre fantasmas** de Fernando Vallejo. El concepto de autor se trabaja desde la ‘función autor’ de Michel Foucault y de gesto de autor de Giorgio Agamben, pero también se ponen en diálogo con el concepto de autofiguración de José Amícola y de espacio biográfico de Leonor Arfuch. Para el análisis se reflexiona sobre la manera como en esta obra se asume la relación autobiografía – novela y se pone en diálogo con **Asuntos de un hidalgo disoluto** de Héctor Abad Faciolince. En seguida se analiza la manera como el habla configura la voz del narrador y se relaciona con la obra **Amirbar** de Álvaro Mutis. Después se indaga por los juegos de autofiguración en relación con la obra **Érase una vez el amor pero tuve que matarlo** de Efraim Medina Reyes. Finalmente, se contempla la forma como se niega la posibilidad de contar anécdota alguna, vida alguna, en la obra de Vallejo en contraste con **Vida feliz de un joven llamado Ernesto** de Santiago Gamboa que todavía cree en el poder fundador del relato biográfico.

En el tercer capítulo se apunta al análisis del modo como se presenta el fragmento en la novela **Pavana del ángel** de Roberto Burgos Cantor. En primer lugar se analiza la manera como esta obra se inscribe en la tradición literaria de Colombia y, en particular, del Caribe colombiano. Para la cuestión del fragmento como opción, las preguntas se generan desde los conceptos de Maurice Blanchot sobre el habla del fragmento y de Benjamín sobre la historia como ruina. En segundo lugar se examina el modo como la escritura se asume desde el concepto de ruina en el marco de

la estética romántica y que Walter Benjamín actualiza en su concepto de historia. Posteriormente se analiza la manera como se relaciona la escritura de la ruina con la configuración estética de la ciudad derruida, en este apartado se pone en relación con la novela **Opio en las nubes** de Rafael Chaparro Madieto. Finalmente, se analiza el modo como la perspectiva se relaciona con el fragmento en la configuración del mundo y se contrasta con la novela **Los cuadernos de N.** de Nicolás Suescún. Finalmente, en las conclusiones se presenta una reflexión sobre el proceso general del estudio para determinar pertinencia en una reflexión sobre la novela a finales del siglo XX en Colombia.

De ahí que esta investigación busque atender a la diversidad de las obras estudiando las variaciones, los desplazamientos y la experiencia que significa la forma de la novela a finales del siglo XX en Colombia para tratar de establecer líneas de continuidad, ruptura, oposición, afinidad, correspondencia o negación entre las obras. ¿Es posible pensar que en una configuración estética hay una configuración ética? Si es así, ¿qué planteamientos ético-estéticos proponen?, ¿cómo se presenta la relación del autor con ese mundo en el plano de la narración?, ¿qué modos de escritura ponen en diálogo?, ¿cómo se formulan en las obras las posiciones de los autores y cómo se relacionan entre sí? Interesa ahondar en estas problemáticas y, a través de este tipo de estudios es posible desarrollar elementos importantes para la comprensión de la literatura desde la escritura.

Trazada por esta línea y siguiendo a Barthes, la escritura pasa a ser el punto de tensión entre la herencia literaria, la historia y el trabajo con las palabras que devienen en una forma. La escritura es al mismo tiempo continuidad y ruptura de la historia -literaria y social-; al tomar posición frente a ella, el escritor le da continuidad y al enfrentarla la transforma, “Lengua y estilo son fuerzas ciegas; la escritura es un acto de solidaridad histórica. Lengua y estilo son objetos; la escritura es una función; es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la Historia.” (BARTHES, 2003, p. 22). Posiblemente esta perspectiva permita comprender un momento de la novela en Colombia como formade la escritura en los términos en que Roland Barthes la plantea:

“Se quiere aquí esbozar esa unión, afirmar la existencia de una realidad formal independiente de la lengua y del estilo; tratar de mostrar que esa tercera

dimensión de la forma también une, no sin algún sentido trágico suplementario, el escritor a la sociedad; finalmente es hacer sentir que no hay Literatura sin una moral del lenguaje” (BARTHES, 2003, p. 15)

Esta breve exposición busca fijar las líneas generales del camino que se ha seguido en esta investigación. La mayor ventaja de esta propuesta tal vez consista en su tentativa por dejar al descubierto la relación entre las disposiciones internas y los condicionamientos externos en la producción de la obra artística, con ello se propondría un camino para ubicar el análisis justo al borde entre la obra, el autor y el mundo. Asimismo, se ha buscado seguir un modelo metodológico que permite la movilidad entre las obras, sin los límites de los estudios inmanentistas (la obra en sí misma), ni las barreras de los estudios externalistas (la obra en relación con el contexto del autor); tampoco se ha negado su existencia, al contrario se intentó navegar entre ellos, para ‘escuchar’ el diálogo que las obras establecen entre sí en la configuración de sus universos narrativos.

1. EL MUNDO EN LA NOVELA: RELACIÓN NOVELA-MUNDO

Es en este sentido como la literatura puede ser denominada espejo: desubicando las cosas, conserva su reflejo. Proyecta su superficie sutil sobre el mundo y sobre la historia. Las atraviesa, las hiende. Luego, dentro de su marco, se levantan las imágenes.
Pierre Macherey, **Lenin, crítico de Tolstoi**, 1974.

En el caso colombiano, pareciera que la relación novela-mundo estuviera atravesada por la referencia a la violencia. Quizá por su misma construcción en el imaginario como constante histórica: violencia bipartidista (finales de los cuarenta), terrorismo de estado (finales de los cincuenta), violencia guerrillera (finales de los setenta), violencia terrorista (finales de los ochenta), violencia paramilitar (finales de los noventa). Estas imágenes han llevado a observar la historia colombiana de la segunda mitad del siglo XX en adelante como una especie de continuum violento. Quizá también porque los principales grupos que intervienen en los conflictos armados justifican sus acciones violentas dentro del marco de un ideario político: El Estado lo hace a nombre de salvaguardar la soberanía, la guerrilla a título de la justicia social, los paramilitares en términos de defensa de la propiedad privada y los narcotraficantes como una suerte de ajuste económico-social.

Sin embargo, como lo señala Gerardo Muñoz (2005), la violencia es un fenómeno que se manifiesta no solo en Colombia sino también en distintas partes del mundo, en diversas épocas, con diferentes matices y grados de oprobio. Entonces, ¿por qué en el contexto colombiano se ha fijado ese imaginario de la violencia? Para Muñoz la cuestión apunta esencialmente al hecho de que en Colombia la violencia además de ser una forma de acción se ha transformado en una práctica discursiva. Ya no se trata exclusivamente de una fuerza tratando de imponerse a otra, es decir, de una acción dentro de los límites de la voluntad de poder, sino también la imposición de una voluntad de saber que genera en el imaginario la idea de la presencia de la violencia como “verdad auto sustentada, incondicionada” (MUÑOZ, 2005, p. 97). Alejandra Jaramillo sintetiza lo que podría significar en términos de identidad el haber asumido este tipo de perspectiva en el plano discursivo y ya no solo en el de la acción:

La profunda crisis social que vive Colombia y la tendencia de sus habitantes a solucionar de forma violenta muchos de los conflictos sociales ha generado una

fuerte tendencia a equiparar simbólicamente la identidad de los colombianos y la violencia. Esta relación metafórica produce, entre otras cosas, una esencialización de la identidad nacional para la cual la violencia es inherente a la condición humana colombiana. (JARAMILLO, 2007, p. 320)

Como lo explica la autora, percibir la violencia de este modo ha traído consigo una especie de naturalización de la misma, al tiempo que ha promovido la instalación de otros elementos discursivos que a su vez han llevado a asimilar la violencia a un modo de ser de los colombianos, “violentos”. En relación con ello, también ha suscitado el movimiento hacia una voluntad de saber que da lugar a un tipo de estudiosos, “violentólogos”. Dice Muñoz que dentro de esta lógica unitaria y monolítica se ha generado un modelo guerrero que justifica el dispositivo de fuerza según el principio del “ejercicio legítimo de la violencia”. Bajo su manto se han cobijado toda una serie de acciones, pero también a ella se le han atribuido todos los males. Muñoz lo expone de la siguiente manera:

Esto significa que el poder al generalizarla y convertirla en causa de todo, al hacer que necesariamente participemos de ella sin exclusión, la ha democratizado -violencia y democracia-; la ha cartesianizado -violencia e irracionalidad-; la ha aristotelizado -motor inmóvil, causa de causas-, violencia y subdesarrollo, violencia y desarrollo, violencia y progreso, violencia y derrumbe parcial del Estado. De ahí el paso de la obsesión del origen de la violencia, a la violencia como causa de todos los fenómenos. (MUÑOZ, 2005, p. 97)

En ese sentido, al convertirla en práctica discursiva se afianza como comodín para los diferentes actores políticos, además de disminuir la importancia de la reflexión sobre otros aspectos que contribuyen a la desestabilización económica, política y social del país. Al cierre del siglo XX las formas de la violencia se multiplicaron y la crisis social se agravó, por supuesto; pero, a ello se suma también la imposición del modelo de la globalización económica a partir del libre mercado sin un modelo agrario renovado o una política económica sustentable. La crisis social de los noventa obedeció a diferentes factores. Si bien prevalece la imagen de la extensión por décadas del conflicto armado hasta el punto de volverse cotidiano, los desastres naturales también empeoraban la difícil situación financiera del Estado, junto con la fuerte acción del terrorismo del narcotráfico que al inyectar capital a la economía nacional, también condicionaba la vida política y social del país, sumado a la entrada del paramilitarismo a las zonas dominadas por la guerrilla y sus acciones de lesa humanidad contra la población civil por la apropiación ilegal de las tierras, todos estos elementos hacen parte de la crisis. De ahí que sea posible considerar que son

múltiples los factores de esa desestabilización social que dominó la década del noventa, aun así, la saturación de los medios con información sobre los actos violentos de los diversos actores también contribuyen a crear en el imaginario popular una idea de malestar social similar al de la época de la violencia de mediados del siglo XX y que trajo a su vez los miedos y la apreciación tremendista de los acontecimientos¹.

En efecto, la sensación de caos que produce la cantidad de información sin análisis y reducida a consecuencias del conflicto armado del país también instala la idea de que “no se deja narrar” en tanto que no se puede hacer un discurso unitario sobre ella y por lo tanto no se puede explicar. La cuestión es que precisamente no puede atribuirse una sola causa a la crisis. Como ya se ha mencionado, en Colombia el ejercicio de la violencia ha estado acompañado de distintos discursos de legitimación de cada una de las partes que se renueva tanto como se transforman los actores, los intereses y las acciones. Y esto es probablemente lo que ha llevado también a construir en el imaginario popular una idea de la violencia como causa y fin en sí misma, como motor de todas las acciones, gracias a una práctica discursiva que lo afirma aún más. Cabe recalcar el planteamiento de Alejandra Jaramillo:

Podemos decir que la violencia como una experiencia cotidiana ha marcado la manera en que los colombianos y las colombianas, de varias generaciones, se reconocen como sujetos individuales y como colectividad. La regularidad de la pobreza y la guerra en Colombia ha llevado, en algunos casos, a la perversa idea de que existe una esencia violenta o una traza genética violenta en sus ciudadanos, lo cual niega las posibilidades de construcción de una sociedad más pacífica. (JARAMILLO, 2007, p. 320)

Bajo esta mirada, se ha considerado también que el “narrar la violencia” es uno de los rasgos característicos de la literatura colombiana ubicado dentro de los límites de un posible género denominado por la crítica “Novela de la violencia”. Contrario a dicha postura, en esta investigación se parte de la idea de Muñoz, por lo que se acepta el hecho de que la violencia ha pasado a ser una práctica discursiva. Siguiendo esta línea se abre la posibilidad de pensar que desde todas las áreas y desde todos los campos del saber se hicieron múltiples propuestas para

¹ Como lo afirma Walde: “La percepción de caos y de anomia total se ve reforzada por la cantidad de información sobre actos violentos, que aumenta en proporciones descomunales. Los diarios, la televisión, la radio, las revistas, los estudios académicos, los relatos de testimonio, los informes de las ONG invaden diariamente la vida de los colombianos con datos, versiones, estadísticas, interpretaciones sobre una realidad que no se deja narrar, en la que impera, sobre todo, el miedo.” (WALDE, 2001, p. 31).

abordar, criticar, explicar, negar, ignorar, superar o trascender esa multiplicación de las prácticas de la violencia en el país y tratar de relacionar el presente con la vida cotidiana de los individuos o con otros aspectos que también son factores de la crisis social y no sólo efectos de la violencia. De entre estas manifestaciones, la novela asumió, a su vez, una pluralidad de salidas con una amplia gama de obras que proponen diferentes formas de representación ficcional: bien desde un corte desesperanzado, fatalista o trágico en la visión de mundo; bien desde un cierto matiz experimental en el tratamiento de las estrategias narrativas; bien -otras pocas- más metafórico o evasivo en la construcción de los mundos ficcionales; o bien, unas tantas que pugnan por la continuidad de la exploración realista del mundo.

Frente a estas distintas posibilidades que la novela ofrece, es también necesario que haya un enfoque de los estudios literarios que se salga de la apreciación de la literatura colombiana del siglo XX unida a la representación estética de la violencia, por ello, en esta investigación se intenta poner en cuestión la posibilidad de una continuidad del género “novela de la violencia” y desplazar la mirada hacia la indagación por la manera como el mundo entra en la novela, a lo que Edward Said denomina *mundaneidad*, quien considera el término como esa realidad circunstancial que hace del texto un ser en el mundo. El concepto no puede ser reducido a la idea de contexto, o espacio social, sino que se encamina a configurarse como la conjunción entre sistemas de mundo colectivos que se concretan –dialogan- en las acciones de los personajes, las configuraciones de los espacios, la estructura de la trama y que Said entiende como esa realidad circunstancial o circunstancialidad que hace del texto un ser en el mundo: “los textos tienen modos de existencia que hasta en sus formas más sublimadas están siempre enredados con la circunstancia, el tiempo, el lugar y la sociedad” (SAID, 2004, p.54).

En síntesis, no es el mundo de la vida, sino una elaboración simbólica de él, de ahí que en esta investigación, al intentar determinar la mundaneidad del texto como la forma contemporánea del realismo se busca ir más allá de la lógica de las investigaciones centradas en la violencia, la determinación de la visión de mundo, la historia personal, o la historia colectiva en la novela, puesto que se estima que el concepto de mundanidad los contempla, pero se concentra en el modo como historia, ideología y experiencia se hacen ficción y crean un mundo. Para ello, se hará un análisis de la novela **Rosario Tijeras** de Jorge Franco Ramos, quien es uno de los autores colombianos contemporáneos más conocidos. Nacido en Medellín (1968), estudió Literatura en la

Pontificia Universidad Javeriana y Dirección y Realización de Cine en *The London International Film School*. Entre sus reconocimientos a nivel nacional se encuentran el premio Concurso Nacional de Narrativa Pedro Gómez Valderrama, con **Maldito amor** y el premio XIV Concurso Nacional de Novela Ciudad de Pereira con **Mala noche**; a nivel internacional su máximo reconocimiento es el premio Dashiell Hammett obtenido en la Semana Negra de Gijón, en España, gracias a su novela **Rosario Tijeras**. Entre sus obras están: **Paraíso Travel** (2002), **Melodrama** (2006), **Santa Suerte** (2010).

Consagrada como un *best seller*, **Rosario Tijeras** cuenta con numerosas reediciones y fue traducida a más de once idiomas, tiene una adaptación cinematográfica, otra en teleserie y dos versiones musicales, todas con mucho éxito en Colombia. Tal vez por ello, el mismo autor no se cansa de afirmar que “**Rosario Tijeras** es más famosa que yo. Mi nombre no dice nada, pero cuando digo que soy el autor de ese libro, viene la exclamación de la gente.” (LIBREROS, 2006). Es curioso cómo se ha ido gestando un reconocimiento del personaje de la novela casi como el de una estrella de farándula, se habla de ella en los blogs, una mujer asesina usa su nombre como alias y con ese mote la reconocen los medios, al buscar referencias de la obra literaria en la web la información que prevalece es sobre la serie, la película o los comentarios sobre el personaje “Rosario Tijeras”, pero la novela o su autor parecen haber pasado a un segundo o tercer plano. Pareciera que Franco, siguiendo la línea literaria del efecto, hubiera logrado transmutar al lector la obnubilación que padecían tanto Antonio, narrador protagonista, como los otros personajes que frente a la figura de la joven asesina crean un mito y como en el mundo de la ficción:

Las niñas querían ser como ella, y hasta supimos de varias que fueron bautizadas María del Rosario, Claudia Rosario, Leidy Rosario, y un día nuestra Rosario nos habló de una Amparo Tijeras. Su historia adquirió la misma proporción de realidad y ficción que la de sus jefes. Y hasta yo, que conocí los recovecos de su vida, me confundía con las versiones que venían de afuera. (FRANCO, 1999, p. 90)

En cuanto a los estudios críticos, aparentemente esa misma figura ha seducido a los analistas, pues han predominado las miradas sobre el personaje de Rosario Tijeras, la asesina a sueldo, hasta el punto de incluirla dentro de un tipo de novela que la crítica colombiana ha denominado ‘sicaresca’ o “Novela del sicariato”². Este tipo de enfoque se concentra en el análisis del

² Pueden mencionarse algunos estudios como los de Ruth Nelly Solarte González, *Representaciones de la mujer en la literatura de Violencia: El Universo Narco-Sicaresco de Rosario Tijeras* de Jorge Franco, 2013; Óscar Osorio, *El*

personaje ‘sicario’ y la manera como en las novelas predomina la construcción del criminal como víctima más que como victimario. Se ha dicho que **Rosario Tijeras** es una novela de la sicaresca (ABAD FACIOLINCE, 1995) o del sicariato (OSORIO, 2008), en tanto que la historia gira en torno a la joven sicaria. Se ha planteado que es una actualización de la novela negra, lo que pareciera confirmarse con el Premio Dashiell Hammet de la famosa Semana Negra de Gijón, España. Se ha propuesto que es una forma del melodrama (SEGURA, 2007), en tanto que la historia del triángulo amoroso es la que prima sobre la violencia en Medellín, la vida de la joven sicaria o de la historia del país. Se ha afirmado que es la renovación del estereotipo femenino en Colombia (SOLARTE, 2013). Sin duda todas estas lecturas han revelado aspectos importantes de la novela y podrían explicar el porqué de su popularidad, sin embargo interesa en esta investigación percibirla desde otra concepción de la escritura.

En este orden de ideas, en este estudio se acepta el hecho de que el reconocimiento internacional de la novela de Franco, junto con otros factores ha traído la concentración en la figura del sicario en una serie de textos con personajes similares, pero interesa aquí ahondar en la relación novela-mundo en la novela colombiana de fin de siglo XX, a través del análisis de **Rosario Tijeras** en diálogo con otras obras del periodo sin reducirla a la novela del sicariato. Para hacer distinción con otros enfoques, el punto de partida de este análisis es el principio del realismo que propone Luz Horne. Para esta autora, la preocupación por el presente es uno de los principios básicos del realismo, de ahí que bajo la pretensión de “realizar un ‘fresco’ del mundo contemporáneo” (HORNE, 2011, p. 17), los escritores busquen configurar sus universos narrativos con la precisión del relojero o el detalle del pintor, aunque con estrategias narrativas que en la contemporaneidad recogen la experiencia y las renovaciones que la herencia literaria ha logrado a lo largo del siglo XX, de ahí que para Horne en algunas narrativas contemporáneas,

puede encontrarse la siguiente preocupación: que la literatura muestre algo del orden de lo real de su propia época, pero que, para hacerlo, recurra a formas diferentes a las del realismo clásico para lograrlo. Esta transformación no implica necesariamente una novedad absoluta en la historia literaria, sino un reordenamiento de ciertos modos representativos, en donde viejas formas literarias adquieren una capacidad renovada para mostrar, incluir o señalar lo real. (HORNE, 2011, p. 14).

sicario en la novela colombiana; Erna von der Walde, *La sicaresca colombiana. Narrar la violencia en América Latina*; pero quien da el mote de ‘sicaresca’ a este tipo de novela es Héctor Abad Faciolince en su artículo “Estética y narcotráfico”.

En el caso colombiano, este planteamiento podría relacionarse con novelas como **Leopardo al sol** (1993) de Laura Restrepo³, **Morir con papá** (1997) de Oscar Collazos⁴, **Scorpio city** (1998) de Mario Mendoza⁵, o **La lectora** (2001) de Sergio Álvarez⁶, que si bien dialogan con el trasfondo de la incursión de las múltiples formas de la violencia en la vida cotidiana colombiana; más que pretender hacer un registro histórico, o un documento de la violencia, en ellas prima una inclinación por narrar la mirada del presente desde el influjo de la representación realista que no histórica⁷. Dentro de este hilo de ideas, el análisis de los distintos elementos que sostienen la tensión entre la historia y la manera como es contada en la novela **Rosario Tijeras** de Jorge Franco, abre también la posibilidad de estudiar los límites y alcances para el caso colombiano de la línea de lo que propone Luz Horne (2011) como un nuevo realismo para América Latina. Según ella, el presente se manifiesta ya no solo como preocupación temática sino también formal, en los flujos temporales, en la suspensión del tiempo, en los juegos entre el tiempo de la narración y el tiempo del relato, por eso afirma que “en contraste con el deseo vanguardista de producir discontinuidad para enfatizar la artificialidad de la representación y la imposibilidad de cualquier tipo de mimesis, en estas narrativas la discontinuidad se utiliza como una fuerza positiva (o realista): como una herramienta para construir un retrato de lo contemporáneo.” (HORNE, 2011, p. 21).

Ahora bien, en **Rosario Tijeras**, la propuesta de un narrador personaje que rememora su historia de amor traba el relato entre el presente de la narración y el pasado de lo narrado en un ir y venir

³ En un vaivén de la voz tradicional del narrador omnisciente y los diálogos entre testigos de los acontecimientos, construye el relato del enfrentamiento entre dos familias de contrabandistas, los Barragán y los Monsalve, por el control del tráfico de drogas en la región de la Guajira colombiana.

⁴ Desde la narración en tercera persona, pero con la focalización de los personajes se relata la historia de dos sicarios, padre e hijo, y a partir de ella se intenta configurar perspectivas diferentes sobre la condición del sicario no como víctimas sociales, sino como partes de una sociedad que ha normalizado el asesinato a sueldo.

⁵ A partir del género policiaco, configura el relato sobre el asesinato selectivo de personas por parte de un grupo de asesinos que hacen parte de una organización de limpieza social.

⁶ A partir del relato en primera persona, una joven cuenta la historia de su secuestro por parte de dos sicarios analfabetas para que ella lea la novela “Engome” y descifre la clave de un dinero extraviado. Dos registros discursivos que hacen una novela dentro de otra novela.

⁷ Siguiendo a Luz Horne, una parte de la literatura reciente parece haber renovado la preocupación por hacer un retrato del presente como lo promulgaba el realismo en sus inicios. En la narrativa contemporánea se hace presente esa búsqueda de la forma que caracterizó al realismo, según Horne: “Luego de cierto agotamiento de un tipo de arte autorreferencial, altamente estetizado y sostenido en las premisas de una autonomía de la esfera artística; en las últimas décadas, tanto en la literatura como en las artes plásticas y en el cine, se descubre un deseo de ofrecer un testimonio o un documento, de realizar un ‘fresco’ del mundo contemporáneo. Por otro lado, también parece haber una renovación del interés por trabajar con los materiales que trabajaba el realismo decimonónico o -para ser más específicos- con los que aparecieron de un modo más evidente en el naturalismo y -ya en el siglo veinte- en el realismo social.” (HORNE, 2011, p. 11).

del recuerdo. El eje de la historia es la vigilia de Antonio en la oscilación entre la esperanza de la supervivencia y la conciencia de la posible muerte de Rosario en el hospital; en ese compás se da el proceso de reconstrucción de la otra historia, la de su relación con Rosario y Emilio. En la trama dicho proceso se plasma a partir de saltos intempestivos y de manera deshilvanada entre los recuerdos, de manera que el relato se lanza de un tema a otro o da vueltas sobre los mismos acontecimientos, como si la trama intentara reconstruir el modo como el pensamiento se fija en el fluir de la evocación. Gracias a que en la estructura de la novela el juego consiste en la oscilación entre la analepsis y prolepsis, la narración empieza *in media res* y se mantiene así hasta el final. El comienzo de la novela podría ser el final de la narración: una analepsis en la que se relata el atentado a Rosario, aunque el inicio de la trama es en realidad la sala de espera del pabellón de Urgencias del hospital. La narración sigue el camino dispar de la reminiscencia, así como la memoria puede ser repetitiva o inconstante.

Esa remembranza trae consigo valores, preceptos, miedos, todo el imaginario del mundo social al que pertenece el narrador y en el ejercicio de rememorar hace consciente esa tensión entre el mundo de Rosario y el mundo del que viene él con Emilio. La narración se configura como si ese juego entre el presente del narrador-personaje Antonio en el hospital y el pasado de la evocación respondiera a la necesidad del narrador de entender lo sucedido en esa historia de amor. Este juego de hacer consciente la tensión entre los mundos y desde ella narrar propone a su vez una forma de narrador que en medio del recuerdo lanza juicios de valor, hace comentarios sobre lo que evoca, sobre sí mismo y sobre los otros. El narrador no sólo cuenta una historia, sino que toma posición frente a ella y la valora:

Por lo demás, éramos sólo dos buenos amigos que se abrieron sus vidas para mostrarse cómo eran, dos amigos que, y apenas hoy me doy cuenta, no podían vivir el uno sin el otro, y que de tanto estar juntos se volvieron imprescindibles, y que de tanto quererse como amigos, uno de ellos quiso más de la cuenta, más de lo que una amistad permite, porque para que una amistad perdure todo se admite, menos que alguno la traicione metiéndole amor. (FRANCO, 1999, p. 36)

Justamente por ello, puede interrogarse si la proliferación de este tipo de novelas realistas que tienen como tema el mundo del sicariato no hace manifiesta una apuesta -una creencia- en la superación de la mirada histórico-política de lo literario y una adhesión al principio de representación de la novela, en los términos que Theodor Adorno lo plantea: “El arte no conoce a la realidad, en tanto que la reproduce fotográficamente o de un modo ‘perspectivista’, sino en

cuanto que expresa⁸, en virtud de su constitución autónoma, lo que queda velado por la figura empírica de la realidad.” (ADORNO, 2004, p. 43). Ello permitiría pensar que obras como las mencionadas no buscan hacer una actualización de lo real como documento, tampoco pretenden hacer su reproducción exacta, o una vuelta sobre la violencia política, sino una manera como la mundanidad de la que habla Said (2004) encuentra su forma literaria, es decir, pensar la escritura en este tipo de novelas pasa por el modo como el presente, el tiempo, el mundo cobra forma a través de la representación realista. Al optar por esta línea es posible separarse de la pregunta por la violencia histórica y apuntar más hacia la manera como se establece la relación novela-mundo en el análisis de **Rosario Tijeras** de Jorge Franco.

Desde esta perspectiva, la novela trabaja sobre tres ejes discursivos. Uno es el de la violencia del narcotráfico desde el que se configura una historia de amor enlazada con la historia de Medellín en la década del noventa cuando los narcotraficantes reinaban, el sicariato era la forma de destacar entre los jóvenes de las zonas marginales y se daba inicio a la institucionalización de lo que hoy se denomina ‘la estética mafiosa’⁹. El segundo es la apuesta estructural por la forma del relato realista basado en el cruce temporal entre el presente de Antonio, el narrador, que en la sala de urgencias espera noticias de la vida o muerte de Rosario Tijeras, y el pasado al que reconstruye con el recuerdo de su historia. El tercero es la puesta en forma de la novela negra a través del personaje de la joven asesina como *femme fatale*, melodrama que pretende ser una especie de educación sentimental del narrador. Esta cuestión puede ser asumida como eje desde el cual poner en diálogo otras propuestas como **El anarquista jubilado** (2001) de Roberto Rubiano Vargas y **Después de todo** (2001) de Piedad Bonnett, novelas que se mueven entre el extremo de contar *la* historia y contar *una* historia.

Para guiar esta lectura, la hipótesis de partida es la de considerar que estas posibilidades de sentido hacen parte del andamiaje de la forma realista contemporánea en la que sicariato, género negro, melodrama y arquetipo femenino se conjugan en la configuración del mundo en la novela. La trama en **Rosario Tijeras** se teje sobre la base de que la narración se da a través de la

⁸ El subrayado pretende señalar el carácter formal de la afirmación de Adorno, al considerar que la literatura no sólo reproduce lo real sino que lo *expresa*, término que permite pensar que la cuestión no remite solamente a una visión de mundo, sino también a una composición formal que ‘expresa’ esa perspectiva. En síntesis, la apuesta por la representación realista en los escritores contemporáneos trae consigo implícita una conciencia de escritura en la que la elaboración estética de la experiencia de lo real es el foco mediador y no lo real en sí mismo.

⁹ Reconocida por la ostentación del dinero en el modo de vestir, los autos costosos, los lujos exagerados en las propiedades, los narco-corridos y la estridencia de sus actos sociales.

perspectiva del narrador testigo, Antonio, quien desde su mirada enamorada -arrobada por el encantamiento que produce en él la joven sicaria- hace memoria de su pasado y del pasado de la protagonista. Esta limitación de la narración a la perspectiva del narrador testigo configura también una mirada de mundo, que siguiendo a Juan José Saer en este estudio hemos denominado una “antropología especulativa”, aunque más adelante se estudiará con un poco más de detalle esta cuestión, cabe resaltar que en la mayor parte de la narración al sujeto que narra se le escapa lo que ocurre en el mundo de afuera, así como desconoce lo que le sucede en su interioridad, es el espectador pasivo de su vida y solo en esa noche de espera en el hospital se detiene a sopesar lo que ha ocurrido con él, con su amigo, Emilio, y con Rosario Tijeras.

En segundo lugar, a su vez, que la narración en primera persona en **Rosario Tijeras** resalta la apuesta por configurar una mirada de mundo a través del narrador testigo -Antonio- y no solo como ha predominado en las hipótesis de los estudiosos abocados sobre la figura de la joven asesina, un personaje tipo -Rosario- objeto de la narración. De ahí la insistencia en este estudio en la concentración en la figura de Antonio, el joven es quien ve y quien narra, justamente porque la información es restringida a su percepción: el lector solo puede acceder a lo que él va reflexionando, recordando y elaborando en su pensamiento. Al hacer uso de este modo de la narración se regula la información, puesto que el personaje-narrador está en el mismo nivel de conocimiento -de información- que el lector. Esta cuestión del narrador en primera persona es uno de los aspectos que Luz Horne señala como rasgo del nuevo realismo en América Latina, ya que es posible ver en esta figura la manera como los escritores contemporáneos encuentran el modo de representación de su tiempo.

Desde esta distinción es que pretende enfocarse el presente capítulo, interesa concentrarse en la figura de Antonio, narrador personaje, y determinar la manera como se dispone en la novela. En adelante, el análisis se concentra en algunos elementos que parecen hacer parte de la composición formal de los ejes discursivos mencionados por la crítica y que pueden señalar elementos de la hipótesis de lectura que apuesta por el enfoque en la visión del narrador testigo como posible eje de la configuración de la relación novela-mundo en el marco de un nuevo realismo. Los aspectos que se tendrán en cuenta son: la elaboración estética de la violencia donde se sitúa la *Novela de la violencia* y la *Novela del sicariato*; la mirada del otro como antropología especulativa; y Juegos de ruptura o reificación, en donde se ubica la reflexión sobre *la novela negra* y *la femme fatale*.

1. 1 Elaboración estética de la violencia

Novela de la violencia

Jaime Alejandro Rodríguez en su artículo “Pájaros, bandoleros y sicarios” (2005), plantea la posibilidad de una continuidad de la violencia en la novela colombiana a partir del héroe como personaje abyecto. Para ello, parte de la consideración de correspondencias entre formas de la guerra, formas de la violencia y formas de la novela: “Con el ánimo de vincular las obras seleccionadas, ensayamos la hipótesis de que el héroe violento en la novela colombiana es en realidad un héroe abyecto arrojado con máscaras que van desde la vinculación ideológica a un partido, hasta la ausencia misma de la máscara en los sicarios, pasando por la careta del ideal revolucionario” (RODRÍGUEZ, 2005, p. 138). Entonces, los Pájaros, brazo armado ilegal del Partido Conservador, corresponderían al héroe producto de la violencia de la guerra bipartidista de los 50, los Bandoleros a la violencia revolucionaria de la guerra de los 70 y 80, entre guerrilla y Estado, mientras que los sicarios estarían vinculados a la violencia terrorista de la guerra del narcotráfico en los 90.

Aunque la idea de un tipo de héroe marginal es sugestiva, habría que tomar distancia de dos posibles implícitos que trae consigo: una cierta constante de la novela dentro de la violencia o llegar a considerar que existe el género “Novela de la violencia”. Si bien el periodo de enfrentamiento bipartidista y la crisis de los noventa son consideradas las dos etapas más violentas de la historia colombiana del siglo XX, aun así, no pueden equipararse. Como lo expone Daniel Pécaut (2010), las recurrencias de los fenómenos violentos en el país no implican una misma forma de violencia, sino manifestaciones diferentes de una contradicción que pretende ser permanente entre ‘orden y violencia’. Según este autor, la disyuntiva se da entre la expresión de un modelo político pluralista y un poder ejecutivo que desarrolla acciones con una marcada tendencia ortodoxa de derecha. Podría considerarse además que ha sido un principio para múltiples movimientos de particulares que optan por tomarse la ley en sus manos, así lo explica Alberto Valencia (1998):

Existe una inmensa variedad de contextos sociales en los cuales se produce: la violencia del narcotráfico, que por las condiciones mismas del negocio, implica una elevada potencialidad violenta; la violencia que es resultado de la delincuencia común; la violencia vinculada a la acción guerrillera contra el

Estado, o contra particulares; la violencia de los civiles que se organizan en grupos de autodefensa; la violencia que nace de los propios organismos de seguridad del Estado, bajo cobertura legal o por fuera de ella, como es el caso de los grupos paramilitares; las llamadas violencias de limpieza organizadas muchas veces por particulares contra mendigos, prostitutas, travestis, etc.; la violencia que se realiza por encargo para dirimir una gama muy diversa de asuntos, o violencia sicarial; la violencia de las bandas juveniles en las grandes ciudades; la violencia de las llamadas "milicias populares" que se organizan en las grandes ciudades contra las bandas juveniles y los grupos de sicarios; la violencia asociada a procesos de colonización; la violencia contra minorías raciales en la lucha por el control del territorio; la violencia que se desarrolla en ámbitos estrictamente privados, como la familia; etc. (VALENCIA, 2010, p. 42).

De este modo, la multiplicación de las formas de violencia corresponden a los distintos modos como se asume la idea del orden. Por una parte puede ser visto como expresión de una fuerte represión del Estado frente a manifestaciones recurrentes de descontento general en sociedades geográfica y políticamente fragmentadas, como lo plantea Pécaut; pero también puede ser visto como el intento permanente de la imposición -por parte de la guerrilla, o los paramilitares, o los narcotraficantes, etc.- de una idea de 'orden' a través de la fuerza. Tentativa que ha provocado el imaginario de una continuidad histórica de la violencia. Sin embargo, tal y como lo propone Pécaut, es necesario hacer una serie de distinciones en torno a la manera como la violencia en Colombia ha sido percibida y que llevan al equívoco de equiparar momentos históricos y acciones muy diferentes, equívocos que se resumen en los siguientes aspectos:

El primero consiste en suponer una continuidad con los episodios de violencia de los años treinta o cincuenta; la referencia al antagonismo de los partidos tradicionales ya no cumple ningún papel. El segundo es imputar la responsabilidad del conflicto a las reglas del Frente Nacional: esta tesis corresponde a una representación ampliamente difundida, pero es muy discutible, como ya hemos dicho, más aún después de la constituyente. El tercero es hacer referencia a un conflicto presente desde hace más de medio siglo, que reúne el relato legendario de las Farc: esto significa ignorar que en 1975 las guerrillas estaban en vía de extinción que sólo estuvieron en capacidad de amenazar al régimen a partir de la década de los ochenta. (PECAUT, en CALDERÓN, 2010, p. 100)

Lo que señala este autor resulta valioso porque pone freno a la naturalización de la violencia, especialmente al imaginario de la violencia como parte de nuestra identidad política¹⁰. Como se

¹⁰ Gerardo Muñoz Molano en su estudio **Genealogía de un problema: la violencia en Colombia en tanto que práctica discursiva** (2005, p. 92), señala: "reitero, puesto que violencia ha existido en otras partes del mundo y en otras épocas en nuestro país, de lo que se trata aquí es de mostrar ese nuevo modo, esa forma específica de relación que se empezó a establecer en Colombia entre nuestra historia y la violencia, en síntesis, cómo y por qué se estableció esta nueva forma de relación".

ha mencionado, la violencia de los noventa se sale del contexto político y se multiplica en ramificaciones que pasan también por el orden económico y social. Si a mediados del siglo XX el imaginario social colombiano estaba dominado por la pertenencia a un partido político -Liberal o Conservador- como forma de ser, a finales del siglo este imaginario cedió su lugar al del ‘traqueto’¹¹ como modelo a seguir. Luego del derrumbe de la imagen de las instituciones sociales tradicionales (Iglesia, Estado), se impone la ‘cultura del dinero fácil y la corrupción’, tal y como lo presenta Fernando Cruz Kronfly cuando reflexiona sobre la cultura entre los jóvenes sicarios:

“Generaciones que lo desean todo, que saben perfectamente que tienen derecho a tenerlo todo ahora mismo, pero que simultáneamente no tienen nada ni podían tenerlo todo nunca. Delante de esta sinsalida, no serán pocos los que jueguen a ganarlo o perderlo todo en un instante de suerte. El delito como proyecto de vida, tan evidente en la denominada Novela Negra.” (CRUZ KRONFLY, 1994, p. 15).

Entonces, lo que Fernando Cruz Kronfly asocia como posibilidades literarias -específicamente como potencia para configurar el mundo a partir del género novela negra-, no son las razones ideológicas de mediados de siglo, sino cuestiones sociales de las condiciones de marginalidad que son productoras y producto de la violencia social que ya no está ligada a partidos políticos. Así, puede inferirse que como son diferentes los ejes problemáticos, también son distintos los modos de tratar estéticamente la experiencia de lo real. Sin lugar a dudas, la historia de Colombia ha estado marcada por acontecimientos de índole violento desde su surgimiento como nación: la Guerra de los Mil Días¹², la violencia bipartidista¹³, el resurgimiento de la guerrilla¹⁴ y el terrorismo del narcotráfico¹⁵.

¹¹ Traqueto: en Colombia se le denomina así a la persona relacionada con el tráfico de sustancias ilegales. Onomatopeya del sonido de una ametralladora al disparar, justamente por el ruido, la estridencia que produce toda su estética en general. El nombre es dado fundamentalmente a quienes se destacan por la ostentación del dinero con el lema de ‘para qué la plata si no es para mostrarla’. Recuperado el 07 de agosto de 2012 en la página web: <http://www.semana.com/on-line/evolucion-del-traqueto/92687-3.aspx>

¹² Aunque en realidad duró mucho más, 1.130 días exactamente, esta guerra civil abrió el siglo XX en Colombia. Tuvo lugar entre el 17 de octubre de 1899 y el 21 de noviembre de 1902. Luego de que el gobierno del Partido Nacional (en un principio nacionalista, después conservador) impidió la reforma de la ley de elecciones que permitía al Partido Liberal acceder al poder por medio de votos, los liberales entraron en una guerra que dejó como saldo no oficial más de cien mil muertos, cerca de 200 combates, especialmente en la zona de los departamentos de Santander y Tolima, aunque con luchas aisladas en todo el territorio nacional, incluyendo a Panamá. Ante la imposibilidad de llevar más lejos y con sendas derrotas a su haber, el Partido Liberal firmó la paz en noviembre de 1902, aunque terminó oficialmente el 1 de junio de 1903. En: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/modosycostumbres/crucahis/crucahis130.htm>

¹³ Conocida también como el periodo de la violencia, enfrentó de nuevo a los partidos Liberal y Conservador. Inició con el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948, asesinato que dio lugar al denominado bogotazo, una ola de saqueos, incendios, desmanes de la población civil enardecida en contra de la policía y del ejército. Luego se

También estos sucesos han generado movimientos sociales, políticos y culturales que han marcado la historia colombiana del siglo XX. Sin embargo, los acontecimientos de finales de siglo manifiestan tantas violencias que ya no encuentran en la denominada “Novela de la violencia” un camino para su configuración artística, al tiempo que los derroteros de los escritores se han transformado tanto como sus preocupaciones estéticas. La diversidad de las propuestas frente a las posibilidades de la representación es el rasgo que mejor define a las novelas de este periodo y no solo la preocupación por fijar la historia colombiana en sus mundos narrativos.

Ahondando en esta cuestión, bajo el término “Novela de la violencia” la crítica ha reunido una amplia gama de obras literarias del periodo comprendido entre 1948 y 1958 que pretendían tratar el problema histórico de dicho momento. Los textos agrupados bajo esta denominación tienen en común el tratamiento literario del enfrentamiento entre liberales y conservadores a mediados del siglo XX. En los años cincuenta, esta concepción de la novela tendría un movimiento dispar. Una primera tendencia la comprenden obras de corte realista social. Obras como **El día del odio** (1951) de José Osorio Lizarazo, **El Cristo de espaldas** (1952) y **Siervo sin tierra** (1954) de Eduardo Caballero Calderón, tal vez por la cercanía con los acontecimientos históricos, son representativas de la corriente que enfocaba el establecimiento de la verdad como “valor auténtico” de los textos, bien fuese a través de la denuncia o de la exposición de los hechos. Otra

extendió por varias regiones. La fuerte represión del gobierno conservador sólo exaltó los ánimos y recrudeció los enfrentamientos a lo largo y ancho del país. Terminó con el golpe militar de Gustavo Rojas Pinilla en 1958. En: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/colhoy/colo6.htm>

¹⁴ Aunque la resistencia armada ha sido la constante del siglo XX, es cierto que en la década del 60, surgen organizaciones propiamente guerrilleras separadas de los partidos tradicionales. Por un lado, desde una orientación marxista-leninista, aparecen las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), formada principalmente por grupos de campesinos que reclamaban la reforma agraria, y cuyos idearios iniciales se enfocaban a los diferentes conflictos por tierras, cultivos, ganados, y todo lo relacionado con el campo en el territorio nacional. Por el otro lado, surgiría el Ejército de Liberación Nacional (ELN), producto del movimiento estudiantil que bebía de las fuentes del espíritu revolucionario promovido por la Revolución Cubana y extendido en toda América Latina. A lo largo de los años, los movimientos han ido transformando sus modos de operación, pero continúan con la idea de la lucha armada como una forma política de hecho para acceder al poder. En: http://www.lostiempos.com/diario/opiniones/columnistas/20080126/el-surgimiento-de-la-guerrilla-en-colombia-ii_1741_2379.html

¹⁵ Mónica Serrano y Marco Palacios en su estudio *Colombia y México: Las Violencias del Narcotráfico*, plantean: “En la década de 1980, nuevos vocablos quisieron dar cuenta de una realidad evidente pero indescifrable del nexo drogas-violencia: cártel de Medellín, narcoguerrilla, extraditable. El cártel de Medellín cimentó en 1981 una infraestructura paramilitar con ocasión del secuestro de Marta Nieves Ochoa por el M-19 —el grupo Muerte a Secuestradores, MAS— que consiguió la liberación de la secuestrada sin daño. El cártel se aliaba con la Policía (y el Ejército) contra las guerrillas. Pero en momentos y lugares debió pactar con estas agencias la protección de cultivos y el acceso a pistas aéreas. Además, con base en el exitoso experimento del MAS, la organización de Escobar amplió operaciones paramilitares con grupos de gran movilidad.” (SERRANO, 2010, pp. 126-127)

tendencia posterior y tal vez siguiendo los principios de Milan Kundera para la novela “no sólo la circunstancia histórica debe crear una situación existencial nueva, sino que la Historia debe en sí misma ser comprendida y analizada como situación existencial” (KUNDERA, 1987, p. 54). Obras como **El gran Burundú-Burundá** (1952) de Jorge Zalamea Borda, **Marea de ratas** (1960) de Arturo Echeverry Mejía y **La mala hora** (1962) de Gabriel García Márquez, pueden considerarse como textos que ya no se limitan a narrar el acontecimiento sino que se concentran en los efectos que los sucesos tienen sobre las personas y por ello intentan hacer primar el tratamiento estético sobre el problema ético en la novela. Poco a poco, obras como **La Casa Grande** (1962) de Álvaro Cepeda Samudio y **El día señalado** (1964) de Manuel Mejía Vallejo habrán de continuar hacia una fuerte experimentación con el lenguaje para dar forma literaria a dicha experiencia histórica. Tal vez por ello, y manteniendo una idea de la continuidad de la violencia en Colombia, Cristo Figueroa hace una distinción entre tres momentos de la relación novela-violencia:

En conclusión, la compleja relación Gramática/Violencia, de acuerdo con las tres instancias que hemos señalado: Narrativa en la Violencia, Narrativa de la Violencia y violencias múltiples, no sólo permite otra mirada a la historia literaria colombiana, sino que evidencia la capacidad que ha tenido y tiene el discurso narrativo para reflejar, interpretar o resituar la violencia de la Violencia y sus prolongaciones metamorfoseadas durante el problemático proceso de modernización del país, hasta desembocar en un presente de incertidumbres y oscuras posibilidades. (FIGUEROA, 2004, p. 108).

De esta manera, la denominada “Novela de la violencia” reúne en sí misma una amplia gama de apuestas sobre la escritura, obras que, desde el corte más cercano al documento hasta el más experimental, abren ventanas diversas a la cuestión de la violencia de los años cincuenta. En las décadas siguientes, las ciudades se consolidaron como urbes, el estancamiento político que significó vivir bajo el régimen del Frente Nacional y el espíritu transnacional que propusieron las ideas revolucionarias de la época llevaron a que las preocupaciones de los escritores en ese periodo siguieran otros caminos, se acercaran más a la pregunta por el individuo y ya no tanto por la colectividad o por el momento histórico. Roberto Burgos lo señala al referirse a la novela de los años sesenta:

Lo que asombra realmente, es que después de tanto «inventario de muertos» como llamó algún novelista a la literatura del país, este escritor joven se libere de los vicios que aun rondan por la narrativa colombiana y entregue una obra

limpia en el sentido de no usar la literatura para hacer acusaciones gratuitas, enseñando que el arte es ante todo Creación. (BURGOS, 1968, p. 57).

Es importante, entonces, tomar en cuenta esta aspiración artística y su correlativo como una postura política¹⁶ que pugna por la autonomía frente al acontecimiento histórico. Esto implicaría aceptar el hecho de que a partir de la década del sesenta las preocupaciones estéticas de los escritores van por caminos diferentes de la Novela de la violencia, por tanto podrían plantearse los límites que trae consigo llegar a considerar a la violencia como continuidad y por lo tanto como categoría de análisis para comprender la novela de fin de siglo XX en Colombia. Las obras que siguen la tradición de la representación, lo hacen desde la superación de la relación con la historia como reflejo y, aunque mantienen la pregunta por el presente, el tratamiento de la violencia se hace tema marginal porque parece que apuntan más a la exploración de la interioridad del sujeto y su mirada del presente. Las novelas de escritores como Jorge Franco, Roberto Rubiano, Piedad Bonnet, Evelio Rosero Diago o Fanny Buitrago, por nombrar algunos, apuestan por la continuidad de la representación, pero no dentro del marco de la violencia, sino que experimentan con los límites del realismo. El mismo Franco afirma en una entrevista:

Sí. Si yo la contaba tal cual la veía en las noticias, era una novela que quedaba con demasiada violencia, demasiada sangre, mucho más de la que tiene. Y yo sí tenía claro qué quería contar, una historia de amor en ese entorno del sicariato, pero que predominara la historia de amor. Entonces me tocó hacer una limpieza. Por ejemplo, yo contaba que el hermano de Rosario era enterrado en un mausoleo que tenía música 24 horas, un mausoleo grande con lámparas, así como la describo. Pues en la vida real hay unos sicarios de Pablo Escobar muy cercanos a él que tienen un mausoleo en el cementerio con lámparas, manteles, mesas y música 24 horas. No estaba exagerando pero eso parecía —me lo dijo una periodista española— una continuación del realismo mágico. Entonces yo tuve que decirle que eso no era una invención sino que ese mausoleo realmente existe. (DÁVALOS, 2013).

Teniendo en cuenta lo que plantea Franco, en **Rosario Tijeras** el interés no está en el tratamiento de la violencia, tampoco en lograr un retrato de la historia, sino hacer que prevalezca la historia de amor¹⁷, lo que implica un predominio de la ficción. Juan José Saer en “El Concepto de

¹⁶Jacques Rancière plantea que “La expresión ‘política de la literatura’ implica que la literatura hace política en tanto literatura. Supone que no hay que preguntarse si los escritores deben hacer política o dedicarse en cambio a la pureza de su arte, sino que dicha pureza misma tiene que ver con la política. Supone que hay un lazo esencial entre la política como forma específica de la práctica definida del arte de escribir.” (RANCIÈRE, 2011, p. 15).

¹⁷Curiosamente, Franco considera que en la realidad la violencia es mucho más exacerbada que en la ficción. Sin embargo, implícitamente parece querer separarse de una idea de la realidad colombiana asociada al realismo mágico. Pretende separar su escritura de cualquier nexo con el realismo mágico; tal vez como lo plantea Héctor Abad

ficción” reflexiona sobre la cuestión y plantea varios aspectos que vale la pena considerar. En primer lugar, superar la distinción entre verdad y ficción, puesto que uno y otro no necesariamente se oponen, “(...) y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito de tergiversar la verdad” (SAER, 1997, pp 10-11). Franco, por ejemplo, no está inventando situaciones como la de los mausoleos de los sicarios, éstos existen, están en Medellín, pero lo presenta a través del filtro de la mirada de Antonio, para quien también ese hecho parece inaudito:

Yo estaba tan absorto en lo que veía que pensé que la música que sonaba venía de afuera, pero cuando ella abrió su bolso y les entregó los CD me di cuenta de que la música salía de la misma tumba, una estridencia horrible que venía de un equipo de sonido protegido por unas rejas y camuflado entre flores. Rosario intercambió unas palabras con ellos, después se alejaron un poco, lo suficiente para darle la privacidad necesaria para rezar. Yo también me acerqué, no me arrodillé pero sí pude leer lo que decía en la lápida: «Aquí yace un bacán», y al lado del epitafio una foto de Johnefe, más bien borrosa y amarillenta. Me acerqué más a pesar del volumen del equipo. (FRANCO, 1999, p. 149).

De manera que la contención de lo histórico real propone una puesta en juego diferente de los principios de la representación. Como lo plantea Saer, no se trata de ir en contra de lo real, sino de hacer evidente su complejidad. Un discurso que apunte a la verdad, a fijar el hecho histórico en el discurso de lo demostrable, puede llegar a reducir las aristas que la situación trae consigo, lo que para Saer significaría un empobrecimiento en aras de lo verificable. Por ello, al elegir a Antonio, narrador testigo, como la perspectiva desde donde se narra y se multiplican las posibilidades, “No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria.” (SAER, 1997, p. 11). De ahí que, siguiendo con el mismo ejemplo, Antonio asiste atónito a las situaciones gobernadas por la lógica del sicario, y es bajo esa mirada que se nos presenta la narración. Esta concentración en la mirada de un actor marginal -que no marginalizado-, quizá señala el desplazamiento del foco de la novela de la violencia hacia los efectos que en el mundo de la vida cotidiana produjo la experiencia de los acontecimientos históricos de los noventa.

Facioline, porque a finales del siglo XX los escritores más jóvenes asumen a Gabriel García Márquez como a un clásico, “Yo creo que con García Márquez ya podemos tener una relación mucho más serena, no de padre sino de bisabuelo. Mirarlo como un extraordinario escritor a quien no tenemos que imitar. Nadie está haciendo ahora realismo mágico, a nadie se le ocurre. Crecimos en condiciones muy distintas. No nos hace falta. Es mayor el ejemplo de su guía de trabajo, de su capacidad poética, pero no la imitación directa de su estilo la relación que tenemos con él.” En: <http://www.escriitoresyperiodistas.com/NUMERO27/jaime.htm>

Novela del sicariato

En este punto es importante señalar que dirigir el foco hacia el narrador testigo permite tomar distancia también de los estudios que condicionan la obra a un tipo de relato: Novela del sicariato. **Rosario Tijeras** explora en las formas de la novela como género lejos del realismo social o del realismo mágico; pero también se aparta de la Novela de la violencia o de la que han querido hacer su versión más reciente, Novela del sicariato. Los teóricos han relacionado como un posible corpus de este tipo de narrativa a textos como **El sicario** (1988) de Mario Bahamón Dussán, **El pelaíto que no duró nada** (1991) de Víctor Gaviria, **Sicario** (1991) de Alberto Vásquez Figueroa, **La Virgen de los Sicarios** (1994) de Fernando Vallejo, **Morir con papá** (1997) de Óscar Collazos; **Rosario Tijeras** (1999) de Jorge Franco, y **Sangre ajena** (2000) de Arturo Álape; novelas que giran en torno a la vida, pero sobre todo a la muerte del sicario. Oscar Osorio plantea que en todas ellas hay una mirada apocalíptica que señala las condiciones sociales que llevan a los jóvenes a convertirse en asesinos a sueldo. Según Osorio, en la visión de mundo de las obras “subyace una intención de explicación sociológica del fenómeno” (OSORIO, 2008, p. 73), en la que se le atribuye al entorno social buena parte de la responsabilidad de la presencia del sicario. Ángela Renjifo por su parte caracteriza a este tipo de narrativa de la siguiente manera:

Teniendo en cuenta lo anterior, puede afirmarse que la novela del sicariato presenta cinco puntos reiterativos que pueden cohesionarla como género. El primero de ellos es la configuración del arquetipo sicario, su construcción como antihéroe, teniendo en cuenta diversas perspectivas como su relación con la muerte, con la religión, con el amor, con la familia, con sus pares y el rol que desempeña la mujer. El segundo aspecto es la presencia de elementos históricos reconocibles como fechas, lugares y nombres, y la descripción del mecanismo organizacional del sicariato en relación con estructuras más poderosas de violencia. El tercer aspecto es la presencia frecuente de un narrador letrado o de un investigador que le da coherencia a los hechos narrados; su función tiende a ser crítica frente a la situación y es quien presenta cierto análisis sobre la violencia, o al menos su punto de vista personal. El cuarto aspecto es la configuración del entorno urbano desde las prácticas violentas; cómo la división de los espacios y la manera de distribuir el equipamiento urbano influyen para que se lleve a cabo; la ciudad del sicariato por preferencia es Medellín, aunque también se extiende a otras ciudades principales como Bogotá, Cali e incluso de la costa. El último aspecto es el “parlache” o habla cotidiana de las barriadas que presenta a los sicarios como grupo subalterno, dándole verosimilitud a las obras y permitiendo vislumbrar sus costumbres e ideas. (RENJIFO, 2008, pp. 1213).

Las partes subrayadas permiten comprender la manera como esta autora concibe a la novela del sicariato. En su análisis plantea que el primer y cuarto aspecto son los que se presentan en la

novela **Rosario Tijeras**, ya que el arquetipo del sicario se construye a través de la mujer que usa su sensualidad para atraer y luego asesinar a sus víctimas; y el entorno urbano violento se tipifica en la descripción de Medellín. Estos dos puntos ya de por sí son problemáticos, puesto que si hay una manera de romper con el “arquetipo” del sicario es la imagen de una mujer que despide con un beso a quien asesina; y el entorno violento poco es trabajado en la novela; sumado a ello, si se consideran los otros aspectos, entonces, la novela de Franco se saldría de la clasificación, pues no hay menciones históricas específicas, ni se alude a ningún personaje histórico, ni fechas, ni lugares, ni nombres. La historia del narcotráfico en Colombia se construye como una presencia en ausencia, como un saber tácito que se espera que el lector tenga. El tercer aspecto es uno de los más alejados de la novela, el narrador no es un letrado, ni es un investigador, ni tampoco pretende hacer un análisis crítico sobre la violencia. Por último, el habla del sicario, “el parlache”, no es trabajado en la novela, salvo en algunas expresiones que corresponden más al uso popular que a una tipificación del habla de las barriadas.

Ahora bien, frente a la idea de arquetipo de Renjifo, resulta valioso ahondar en el análisis de la figura del sicario que se presenta en **Rosario Tijeras**. ¿Cuál es el sistema de valores del sicario?, ¿se configura como antihéroe?, ¿cuál es el imaginario popular sobre el sistema de valores del sicario?, ¿cómo se concibe en la novela ese sistema?, ¿es la presencia en la novela del lugar común sobre el sicario lo que molesta a cierta parte de la crítica? Como punto de partida para intentar reflexionar sobre alguna de estas cuestiones, cabe mencionar la delimitación que hace Erna von der Walde (2000) del joven sicario. Ella plantea que hay una doble vía para su surgimiento, por un lado, “confluyen en él las cegueras de una sociedad en la que la violencia política ha sido un medio legitimado para acceder al poder y que creyó que la violencia social era culpa de los pobres” (WALDE, 2000, p. 224); por el otro, es el escenario en el que se despliegan los valores que rigen la globalización: “el vaciamiento de sentidos, el cierre de horizontes, el desencanto en un mundo que predica el consumo como única forma de pertenencia ciudadana.” (WALDE, 2000, p. 225). Por su parte, Margarita Liévano (2006, p. 25) concibe a los jóvenes sicarios como miembros de una subcultura juvenil que comparten un sistema de valor basado en creencias religiosas, lingüísticas y consumistas que oscilan entre la cultura rural y la urbana, un modelo establecido fundamentalmente por sus jefes, los narcotraficantes.

¿Es posible examinar en estos términos la novela de Franco?, ¿cómo se dispone la figura del sicario en **Rosario Tijeras**? Podría pensarse que el narrador coincide con la apreciación de las dos estudiosas. Por un lado, Antonio hace una reflexión sobre la familia de Rosario y la ubica como hija de desplazados. A través de su pasado puede hacer una presentación rápida del fenómeno del desplazamiento: “Sus padres, como casi todos los de la comuna, bajaron del campo buscando lo que todos buscan, y al no encontrar nada se instalaron en la parte alta de la ciudad para dedicarse al rebusque.”¹⁸ (FRANCO, 1999, p. 21). Por el otro, es posible sopesar solo en ciertos aspectos la idea de que el sistema de valores del sicario está asociado a los preceptos que promueve la globalización o que éste puede ser asociado a una subcultura juvenil. Debido a que los rituales religiosos, los valores del mundo rural en el urbano y demás aspectos pueden relacionarse más con una condición social que a una subcultura juvenil, al menos en el caso de **Rosario Tijeras**, ya que lo que prima es la tensión entre los mundos de los jóvenes: “La parte de la ciudad que le tocó a Rosario me impresionó tanto como a ella la parte mía, con la diferencia de que yo no pude compararla con ningún Miami, ni con ningún otro sitio que conociera.—Por si no sabías, esto también es Medellín —me dijo el día en que me tocó acompañarla.” (FRANCO, 1999, p. 50).

Por esta última cuestión, tal vez las apreciaciones de Walde y Liévano pueden llegar a ser acertadas para otro tipo de novelas como **La Virgen de los Sicarios** de Fernando Vallejo, **Sicario** de Alberto Vázquez o **Morir con papá** de Óscar Collazos; pero en el caso de Rosario Tijeras, parece más que lo poco que se presenta del sicario en la protagonista obedece a lo que en el imaginario popular se ha construido en torno a la figura del sicario. Además, el narrador, Antonio, da por sentado muchos aspectos de ese imaginario y llega hasta eludir su mención, esto sugiere que lo que le interesa presentar de ella no es su motivación para asesinar, sino simplemente relatar la manera como supo de su mundo, cómo intentó llegar a conocerla mejor, cómo buscó comprenderla para poder enamorarla. En un principio, Antonio reconstruye la vida de Rosario como asesina, pero en esa reconstrucción no hay un juicio de ella, ni una valoración crítica de sus actos, solo una exposición de su condición, que de cierta manera se acerca al planteamiento de Osorio (2008), casi como una forma de justificarla:

¹⁸ Es interesante ver cómo el narrador lo asocia a cuestiones económicas y no a razones políticas de la violencia. Lo cual señalaría una vez más la imposibilidad de ligar a este tipo de narrativa con la nombrada Novela de la violencia.

Ella era la que me las contaba, como se cuenta una película de acción que a uno le gusta, con la diferencia de que ella era la protagonista, en carne viva, de sus historias sangrientas. Pero hay mucho trecho entre una historia contada y una vivida, y en la que a mí me tocaba, Rosario perdía. No era lo mismo oírla contar de los litros de sangre que le sacó a otros, que verla en el piso secándose por dentro. (FRANCO, 1999, p. 16).

Antonio no hace tampoco de la vida de Rosario un testimonio. La suya es una mirada crítica que se ubica en medio del mundo al que pertenece y al mundo de Rosario, aunque indudablemente en una suerte de fatalismo crítico, en el que el orden establecido parece percibirse como inamovible. Por ello, en su determinismo hay algo de justificación para los actos de Rosario, porque insinúa implícitamente la idea de Rousseau, ‘el hombre nace bueno y la sociedad lo corrompe’; “A Rosario la vida no le dejó pasar ni una, por eso se defendió tanto, creando a su alrededor un cerco de bala y tijera, de sexo y castigo, de placer y dolor.” (FRANCO, 1999, p.15). En su descripción de los actos de Rosario semeja querer dejar sentado que su condición está marcada por la pobreza y la dura vida de las comunas. Entonces, bajo esta mirada de narrador enamorado, hay una explicación social al comportamiento de Rosario:

Cuanto más temprano conozca uno el sexo, más posibilidades tiene de que le vaya mal en la vida. Por eso insisto en que Rosario nació perdiendo, porque la violaron antes de tiempo, a los ocho años, cuando uno ni siquiera se imagina para qué sirve lo que le cuelga. Ella no sabía que podían herirla por ahí, por el sitio que en el colegio le pedían que cuidara y se enjabonara todos los días, pero fue precisamente por ahí, por donde más duele, que uno de los tantos que vivieron con su madre, una noche le tapó la boca, se le trepó encima, le abrió las piernitas y le incrustó el primer dolor que Rosario sintió en su vida. (FRANCO, 1999, p. 27).

Esta forma del narrador hace evidente la mirada sesgada, la de un enamorado que toma partido por Rosario, no tiene una posición crítica frente a las acciones que realiza como asesina. Si bien expone los hechos de la vida de Rosario con un cierto tono de neutralidad, un intento de no lanzar juicios sobre ese aspecto de la vida de la protagonista, en algunas ocasiones llega a atribuir su comportamiento a las condiciones de vida que ella tuvo. Quizás ahí, el planteamiento de Óscar Osorio sea válido: “La idea es que el sicario es un sujeto degradado por sus experiencias vitales en un entorno profundamente agresivo, en lo que subyace una intención de explicación sociológica del fenómeno.” (OSORIO, 2008, pp. 73-74). En la voz del narrador, este intento de explicación sociológica que hace responsable al Estado y a las instituciones sociales, busca

señalar también a los jóvenes enfrentados a la contradicción de un sistema que les promete todo, pero no brinda las condiciones para acceder a ello, quienes sin referentes morales y sin posibilidades materiales de cambio encuentran en el asesinato a sueldo un camino para conseguirlo. En ese contexto, el narrador ubica a Rosario:

A Ferney y a Johnefe los contrataron. Ferney no tenía buena puntería pero manejaba bien la moto, pero en cambio Johnefe era un águila, donde ponía el ojo ponía el pepazo. Después de que probaron finura los ascendieron, les empezó a ir muy bien, cambiaron de moto, de fierros y le echamos un segundo piso a la casa. Así daban ganas de trabajar, todos queríamos que nos contrataran. A mí después también me reclutaron. (FRANCO, 1999, p. 74).

Por otra parte, considerar el sicariato como una forma de subcultura juvenil como lo plantea Margarita Liévano, aunque puede ser posible es un tanto arriesgado en la medida en que asocia un acto criminal con una forma de comportamiento cultural. Con todo, en el caso de **Rosario Tijeras**, como se ha reiterado, más que hacer un cuadro sociológico de las condiciones de surgimiento del sicario, la historia que se cuenta de Rosario es la de la vida cotidiana fuera del mundo del hampa; especialmente en lo que refiere a su relación con el narrador y su amigo Emilio. La otra historia, la de Rosario como asesina, interesa en la medida en que le ayuda a comprender al narrador ese misterio que es la mujer de la que él y Emilio están enamorados:

Más que afectarlo el crimen, lo que lo tenía fuera de sí era darse cuenta de que Rosario no era un sueño, sino una realidad. Claro que él no fue el único decepcionado.

—¡Estoy hecha! —nos dijo ella—. Andando con semejante par de maricas.

Esa noche pensé que hasta ahí habíamos llegado con Rosario. Me equivoqué. No sé cómo logró que no le cobraran el muerto, y nosotros nunca supimos en qué momento descartamos el sueño y nos volvimos parte de la pesadilla. (FRANCO, 1999, p. 47).

Ahora bien, esta línea de interpretación permite estudiar la manera como se construye el personaje de Rosario desde la voz del narrador protagonista. En primer lugar, la cuestión del nombre se configura desde una doble vía, por un lado la contradicción inherente al comportamiento del sicario, entre la frialdad y la desenvoltura ante las acciones violentas, casi asumidas como naturales, como cuando Antonio le pregunta por el origen del mote: “—¿De dónde salió lo de «Tijeras»? —le pregunté una noche, aguardiente en mano. —De un tipo que capé —me contestó mirando la copa que después vació en la boca.” (FRANCO, 1999, p. 17); y por otro, el nombre juega con la alegoría de lo trascendente y lo concreto: en un sentido la

religiosidad -dentro del universo católico, el rosario es la oración que se hace a la Virgen María- y en otro, las tijeras de uso cotidiano en el oficio de costurera de la madre, se convierten en el caso de Rosario en instrumento de la muerte, asociación entre el rezo -rosario- y el pecado -asesinar con tijeras-. Del oficio de la madre, Rosario retoma el instrumento para vengarse y ese mismo instrumento borra el apellido para instalar el mote que termina definiendo su identidad:

Rosario Tijeras, tendría que haber dicho, porque así era como la conocía. Pero Tijeras no era su nombre, sino más bien su historia. Le cambiaron el apellido, contra su voluntad y causándole un gran disgusto, pero lo que ella nunca entendió fue el gran favor que le hicieron los de su barrio, porque en un país de hijos de puta, a ella le cambiaron el peso de un único apellido, el de su madre, por un remoquete. Después se acostumbró y hasta le acabó gustando su nueva identidad. (FRANCO, 1999, p. 14).

Dentro de esta perspectiva, se puede analizar este punto de la identidad en Rosario ligada a la identidad colectiva del sicario a partir de los aspectos que constituyen el sistema de valores del sicario propuesto por Liévano. En primer lugar la cuestión religiosa inherente al mundo del sicario es reinterpretada aquí en la vida de Rosario como fetiche. No es tanto el espíritu creyente, sino el miedo a la muerte lo que mueve a los actos religiosos. En la novela se hace evidente esa condición ambivalente de la religiosidad del sicario que se mueve dentro de una cierta forma del machismo, puesto que la devoción popular por la Virgen María -como madre de Dios- o el mismo Jesucristo, pero en su figura infantil -“Divino Niño”-, puede estar relacionada con la imagen de un Dios padre, fuerte, de juicios certeros y castigo pronto; mientras que la Virgen y su hijo en brazos parecen más dispuestos a interceder ante ese Dios castigador por el perdón de los pecados cometidos; aunque pareciera también que esa devoción estuviera encaminada sobre todo a la “protección” durante la realización de sus crímenes.

De ahí que el gesto de Jonhefe, entregar su “escapulario” -rosario- a Antonio represente no solo un deseo de que cuide de su hermana, sino un signo de fraternidad íntima con él: “—. Tenga, bacán, póngaselo, y me la cuida, que no me le vaya a pasar nada a mi Rosario, usted tiene cara de responsable, loco, tenga que éste es del Divino Boy, y los cuida a los dos. –Me cogió la cara con las dos manos, me apretó los cachetes y me dio un beso en la boca—.” (FRANCO, 1999, p. 70-71). Una idea enrevesada de la religión en la que ni la ley ni los preceptos religiosos funcionan en la vida práctica porque carecen de legitimidad. Si la concentración en la figura de la Virgen María y de su hijo infante, “Niño Jesús”, se basa en el supuesto de que la madre y el niño por su

condición de inocencia lo perdonan todo, mientras que el padre castiga, entonces la religión funciona como legitimación en la medida en que los actos delictivos no pueden ser juzgados si se tiene devoción, porque esta idea de la religión está basada en el supuesto de que es más fuerte la oración que la culpa. De ahí que la religiosidad no esté marcada por un estado espiritual sino como una forma de amuleto, por eso el uso frecuente de fetiches como hervir las balas en agua bendecida, orar antes de cada acción delictiva, usar escapularios en la mano para disparar con puntería, en el pecho para proteger y en el tobillo para escapar.

A su vez, ese sincretismo religioso basado en la búsqueda de protección permite que se explore en todas las religiones los caminos para la defensa. Entonces, es posible ver prácticas satánicas junto con la adoración a la Virgen María o al Niño Jesús. Aquí pareciera que en **Rosario Tijeras** se intentara cumplir con todos los elementos que caracterizan a la religiosidad del sicario que como lo señala Margarita Liévano estuvo también ligado al culto del satanismo. Sin embargo, en ese retrato de la religiosidad de Rosario, hay algo de burla, de ironía, de distanciamiento del narrador Antonio que encuentra en ello la paradoja indudable, pero que para Rosario funciona de la misma manera que el fetiche y transforma los objetos en amuleto, como se hace evidente en la siguiente cita:

Yo le pregunté qué había pasado con María Auxiliadora, el Divino Niño y San Judas Tadeo. Me dijo que Johnefe le había dicho que la ayuda había que buscarla por todos lados, con los buenos y con los malos, que para todos había cupo.

—Pero Johnefe dice que el diablo es el más generoso —aclaró. (FRANCO, 1999, p. 87).

En esa religiosidad de ‘hay cupo para todos’, el culto a los santos también es posible, de ahí que la imagen de San Judas Tadeo, el abogado de las causas difíciles, haga parte de esa simbiosis extraña entre crimen y expiación. Otro ejemplo de ello es el uso en el epígrafe que da inicio a la novela “Oración al Justo Juez”¹⁹ que dentro del mundo católico es conocida porque durante las

¹⁹ Texto completo: “Divino y Justo Juez de vivos y muertos, eterno sol de justicia, encarnado en el casto vientre de la Virgen María por la salud del linaje humano. Justo Juez, creador del cielo y de la tierra y muerto en la cruz por mi amor. Tú, que fuiste envuelto en un sudario y puesto en un sepulcro del que al tercer día resucitaste vencedor de la muerte y del infierno. Justo y Divino Juez, oye mis súplicas, atiende a mis ruegos, escucha mis peticiones y dales favorable despacho. Tu voz imperiosa serenaba las tempestades, sanaba a los enfermos y resucitaba a los muertos como Lázaro y al hijo de la viuda de Naim. El imperio de tu voz ponía en fuga a los demonios, haciéndoles salir de los cuerpos de los poseídos, y dio vista a los ciegos, habla a los mudos, oído a los sordos y perdón a los pecadores, como a la Magdalena y al paralítico de la piscina. Tú te hiciste invisible a tus enemigos, a tu voz retrocedieron cayendo por tierra en el huerto los que fueron a aprisionarte y cuando expirabas en la Cruz, a tu poderoso acento se

cruzadas fue utilizada por el príncipe Godofredo de Boullón para enfrentar a los mahometanos en Jerusalem, desde entonces se usa como escudo simbólico contra los enemigos, todo tipo de persecución, prisión, guerra o peligro. En el contexto colombiano, la oración se convirtió en el símbolo de protección del sicario, con ella inician sus asesinatos, con ella los terminan. En la versión original, la Oración al Justo Juez es extensa y connota más ampliamente esa cuestión a la que se aferran los sicarios, la de no juzgar los pecados sino la devoción, la de pasar por alto el crimen que se va a cometer en aras de la fe que se tiene, mientras que en la que aparece en el epígrafe de la novela, mucho más breve, solo se refuerza la idea de protección, aunque al final se deja plasmada esa noción de que “el que peca y reza empatía”:

Oración al Santo Juez

Si ojos tienen que no me vean,
 si manos tienen que no me agarren,
 si pies tienen que no me alcancen,
 no permitas que me sorprendan por la espalda,
 no permitas que mi muerte sea violenta,
 no permitas que mi sangre se derrame,
 Tú que todo lo conoces,
 sabes de mis pecados,
 pero también sabes de mi fe,
 no me desampares,
 Amén.
 (FRANCO, 1999, p. 9).

En la cita, el narrador Antonio señala ese carácter ambivalente de la religiosidad de Rosario, sin embargo cabría preguntarse por qué aparece justamente la oración como epígrafe de la novela ¿Es un énfasis en la condición de sicario de Rosario?, ¿es una ironía que juega con el contenido

estremecieron los orbes. Tú abriste las cárceles a Pedro y le sacaste de ellas sin ser visto por la guardia de Herodes. Tú salvaste a Dimas y perdonaste a la adúltera. Suplícote, Justo Juez, me libres de todos mis enemigos, visibles e invisibles: la Sábana Santa en que fuiste envuelto me cubra, tu sagrada sombra me esconda, el velo que cubrió tus ojos ciegue a los que me persiguen y a los que me desean mal, ojos tengan y no me alcancen, manos tengan y no me tienten, oídos tengan y no me oigan, lengua tengan y no me acusen y sus labios enmudezcan en los tribunales cuando intenten perjudicarme. ¡Oh, Jesucristo Justo y Divino Juez!, favoréceme en toda clase de angustias y aflicciones, lances y compromisos y haz que al invocarte y aclamar al imperio de tu poderosa y santa voz llamándote en mi auxilio, las prisiones se abran, las cadenas y los lazos se rompan, los grillos y las rejas se quiebren, los cuchillos se doblen y toda arma que sea en mi contra se embote e inutilice. Ni los caballos me alcancen, ni los espías me miren, ni me encuentren. Tu sangre me bañe, tu manto me cubra, tu mano me bendiga, tu poder me oculte, tu cruz me defienda y sea mi escudo en la vida y a la hora de mi muerte. ¡Oh, Justo Juez, Hijo del Eterno Padre, que con Él y con el Espíritu Santo eres un solo Dios verdadero! ¡Oh Verbo Divino hecho hombre! Yo te suplico me cubras con el manto de la Santísima Trinidad para que libre de todos los peligros y glorifiquen tu Santo Nombre. Amén. Divino y Justo Juez, acompáñame en mi viaje, líbrame de todo peligro o accidente, defiéndeme de mis enemigos y socórreme en mis necesidades.”

En: <http://oraciones-especiales.blogspot.com/2009/06/legitima-y-verdadera-oracion-al-justo.html>

del texto, pues “el Santo Juez” permite que la sorprendan, permite que su muerte sea violenta, permite que su sangre se derrame a borbotones? Al reducir la oración a los elementos esenciales, el autor retoma ese aspecto de la moral del sicario, pero casi como un dejo irónico, ya que la oración es también la paradoja de la historia de Rosario porque la ven, la agarran, la alcanzan, la sorprenden, su muerte es violenta y su sangre se derrama. Al final, sus culpas la condenan. En síntesis, es posible que la narración esté apuntando al duelo de miradas; lo que para Antonio es incomprensible, para Rosario obedece a otra lógica, bastante coherente para ella, como, por ejemplo, la explicación que da a la muerte de Ferney, su primer enamorado: “Se puso de confiado a amarrarse los tres escapularios en la muñeca para que no le fuera a fallar el pulso y se quedó sin el del corazón para protegerse y sin el del tobillo para volarse. Muy güevón, Ferney.” (FRANCO, 1999, p. 183). Las deidades a las que se encomiendan no fallan, son errores de ellos en el culto los que los llevan a la muerte.

En cuanto al segundo aspecto que señala Renjifo como parte de la novela del sicariato, el de la alusión a los acontecimientos históricos con fechas, datos y nombres, en la novela de Franco se eluden constantemente y se juega a la imprecisión de un tiempo sin cronología. En el tratamiento del tiempo no hay una mención específica a la época, por alusión a ciertos acontecimientos es posible identificar el periodo comprendido entre finales de los ochenta y principios de los noventa. Este juego de enunciar sin desarrollar hechos históricos que el narrador espera que el lector conozca, se hace evidente especialmente en la guerra declarada por los narcotraficantes al Estado por la apertura de las extradiciones a Estados Unidos. Los narcotraficantes desarrollaron diversas acciones, como la recompensa que ofrecían por cada policía asesinado, los atentados con bombas en establecimientos públicos, el asesinato selectivo de jueces, magistrados, ministros, candidatos presidenciales; todo ello hacía parte de un plan estratégico para imponer el caos y el temor en la población civil y que esto sirviera como mecanismo de presión al Estado para detener la ley de extradición. En la novela se menciona sin mayores explicaciones: “—La guerra, parcero, la guerra. Tocaba defenderse. Estaban pagando un billete grande al que se bajara un tomo. A Ferney y a Johnefe los contrataron.” (FRANCO, 1999, p. 74).

Otro aspecto que menciona Ángela Renjifo es el lingüístico, “parlanche”, o el habla de los sicarios, que en realidad se presenta en la novela de manera tangencial y casi siempre ligado al oficio de asesinar. Términos como ‘la oficina’ haciendo referencia a la organización de los

sicarios por grupos patrocinados por los narcotraficantes; ‘los duros’ o ‘los muchachos’ para referirse a los jefes o capos del narcotráfico; ‘los trabajos’ para denominar a las acciones delictivas. Si se sigue el hilo de la narración en la novela, no hay un especial cuidado por el habla de los sicarios, salvo expresiones coloquiales propias de vez en cuando presentadas en los diálogos, lo que prima es el uso del voseo en la construcción de los diálogos a la manera del uso cotidiano en Medellín:

—Vos sabés que doña Rubi no te quiere ni ver. Yo no sé vos qué hiciste por allá, pero como que le dejaste la casa vuelta mierda, ¿qué fue lo que hiciste, Rosario?, porque ese cuentico de la menstruación no se lo cree nadie, porque si es verdad, vos entonces te estás muriendo. Y no te pongás a llorar, no llorés, y vos tampoco Deisy, vea pues ¿por qué será que todas las mujeres se ponen a llorar cuando uno les habla? (FRANCO, 1999, p. 43)

El último aspecto mencionado por Liévano es el consumismo, cabe presentar a manera de síntesis que la cuestión atañe a la juventud en general, como lo planteó Kronfly, generaciones a las que se les convenció que tenían derecho a muchas cosas, pero las condiciones que se les brindaron para alcanzarlas fueron las de la delincuencia. En medio de la anomia, los jóvenes de las barriadas encontraron en el sicariato el camino para cumplir sus aspiraciones de tener dinero para ostentarlo, para salir de pobres, si bien hay un principio de mejorar la situación económica de la familia, arreglar la casa de la madre y dotarla de los aparatos electrodomésticos comunes, lo que prima es el imaginario de una vida placentera como sinónimo de una fiesta continua: autos de lujo, ropa de marca, mujeres dispuestas y mucho licor. En la novela también se expone la cuestión en términos similares. Aunque, Jorge Franco en una entrevista plantea que más que relacionado con una situación social, o una condición etárea, esta mirada correspondía a una disposición de los comportamientos en la época del auge del narcotráfico:

Yo siempre he dicho que en esa época quienes vivimos en Medellín en general, los antioqueños, estábamos locos, enfermos, no veíamos más allá de la nariz, hasta cuando nos dimos cuenta que ese monstruo que habíamos fomentado se nos había salido de las manos y ese monstruo ya comenzaba a devorarnos. Pero antes era una fiesta. Medellín era una rumba. Sólo se hablaba de eso. Había drogas por todos los lados, había sexo, había sexualidad y sólo se hablaba de eso. (SUAREZ, 2008, p. 124-125).

Probablemente, algo de ello puede encontrarse en la novela, una búsqueda estética que procura dar forma al momento histórico vivido, frente a la guerra declarada por el Gobierno de Virgilio Barco al narcotráfico que significó el aumento de los sicarios como “mercenarios” de la mafia, la

novela propone una mirada marginal que se concentra en la manera como era percibida esa experiencia. Es claro que en ese periodo hubo un recrudecimiento del enfrentamiento entre los jefes del narcotráfico y el Estado²⁰, pero esta cuestión es tratada de manera marginal en la novela, ya que en **Rosario Tijeras** la figura del sicario es solo uno de los ejes temáticos. En ella prima la reconstrucción que hace el narrador de su pasado inmediato, por lo que aquello que se destaca no es el documento histórico sino la posibilidad de la ficción y propone la convivencia de alternativas que comunican entre sí un tejido especial entre las formas que trenzan los temas: triángulo amoroso, femme fatale y el mundo del narcotráfico. Es importante tener en cuenta que la historia es narrada desde el punto de vista de Antonio, desde su perspectiva se impone no solo una forma de ver el mundo, sino una manera de valorarlo. Para ahondar en esta cuestión es necesario analizar la manera como este elemento entra en juego en la construcción de la trama de la novela.

1.2 La mirada del otro como antropología especulativa

Es posible pensar que en **Rosario Tijeras** la apuesta señale una escritura que va más allá del acontecimiento histórico y más acá de la invención fantástica o mágica, profundamente anclada en el presente, en la ficción, sin radicalismo histórico, aunque tampoco negándolo. Algunos críticos consideran que esta posición es despolitizada y con cierto tinte determinista, al condenar a la protagonista a una suerte de la Ley del Talión: ‘el que a hierro mata a hierro muere’, y devolver al estaticismo de su condición social a Antonio y Emilio. Ciertamente, este tipo de envites también puede ser visto como una especie de neutralización de la postura política, o más insidiosamente como una afirmación de un determinismo social peligroso, si se piensa en ella como una manera de sostener el *estatus quo*. Considerado así, pareciera que la visión de mundo

²⁰ La misma autora Erna von der Walde lo expone: “A finales de la década del ochenta, en Colombia, el sicario cobró especial visibilidad. Pocos años antes, el Gobierno había conseguido una negociación de paz con la guerrilla que culminó con el asesinato, por mano paramilitar de casi todos los reintegrados. Pero la violencia parecía haberse desplazado del ámbito estrictamente político hacia otro campo: el país se había convertido en el centro mundial de los carteles y, por presión de los Estados Unidos, en 1989 el Gobierno declaró la guerra contra las drogas. La violencia, que antes se atribuía tan sólo a los conflictos políticos, se manifestaba como un fenómeno que atravesaba a toda la sociedad. Un lugar en el cual esto se hacía visible eran los grupos de jóvenes asesinos a sueldo de los barrios marginales de Medellín. Conocidos a través de los medios y en el imaginario popular como “los asesinos de la moto”, los sicarios se habían convertido en los ejecutores por excelencia de actos de violencia por encargo, asesinando a políticos y sindicalistas, jueces y policías, o actuando en las *vendettas* de las mafias del narcotráfico.” (WALDE, 2001, p. 27).

en la novela fuese ese determinismo que concibe la continuidad de un orden social antiguo, en el que el poder del narcotráfico basado en el dinero se desvanece rápidamente y vuelve el viejo orden en el que no hay la posibilidad de la transformación de las relaciones sociales. No obstante, el punto de quiebre podría estar en equiparar la visión del narrador a la propuesta estética de la obra, ya que lo que se describe es la mirada del narrador, Antonio, no la del autor o su obra.

Sin embargo, también en la novela el narrador nos presenta su perplejidad ante lo visto, no comprende ese mundo marginal que le es nuevo, pero igual lo narra. Esta forma de configurar al narrador y su voz permite poner en evidencia, en términos de Saer (1997, p. 16), a la ficción como una antropología especulativa. Esta cuestión puede ser entendida como el lugar intermedio que ocuparía el antropólogo al hacer etnografía, puesto que no es completamente ajeno a la comunidad en la que está interactuando, pero tampoco es reconocido como parte de ella. Sumergido en la colectividad, intenta interpretar los comportamientos, las comunicaciones, los rituales para atribuirles significaciones posibles. Es en ese sentido que el antropólogo necesariamente está inmerso en un juego especulativo, ya que si bien puede tener la objetividad de quien mira desde afuera, también tiene su prejuicio y la desventaja de quien no está integrado, asimismo por afinidades afectivas, pierde dicha objetividad al intentar integrarse a las rutinas de la comunidad estudiada. Al querer integrarse y al tiempo mantener la objetividad se ubica en la frontera, con lo cual se condena a perder credibilidad porque genera la incertidumbre de que su interpretación sea la más adecuada.

El hecho de que Antonio sea el narrador y a la vez el testigo de lo que sucede en el mundo de Rosario no garantiza que comprenda cabalmente lo que los acontecimientos significan. Por ejemplo, como ya se había mencionado antes, en la novela no se renuncia a la exposición de los mausoleos de los sicarios, pero tampoco se reduce al recurso de la exageración asociado al realismo mágico. De manera indirecta, a través de Antonio, se anticipa la posible mirada incrédula del lector y la traspone en el narrador testigo. Eso que no puede comprender hace parte de la imagen popularizada del ritual festivo ante la muerte de un sicario. Justamente, lo que no puede comprender es la lógica del sicario gobernada por un hedonismo inmedatista, en el que la muerte y el placer van de la mano: el sicario asesina para conseguir dinero y poder hacer las cosas que producen placer, un placer reducido a la fiesta, el alcohol y las drogas; al tiempo que sabe lo efímero de ese placer y de la vida dedicada a la muerte. Como lo expone Erna von der

Walde (2001), en ese comportamiento no hay una mirada ideológica, sino un culto al modelo de felicidad vendida por el consumo:

Los sicarios son también, como afirman los economistas Fabio Giraldo y Héctor López, «el reflejo, acaso más protuberante, del hedonismo, el consumo, la cultura de la imagen, la drogadicción, en una palabra, la colonización del mundo de la vida por la modernidad». Son parte de ese sector de la población mundial que ya no es incorporable a un mercado de trabajo que se reduce cada vez más, son los sobrantes sociales, los *desechables*. La sociedad «normalizada», como denomina José Luis Romero, busca amurallarse para contener su invasión. (WALDE, 2000, p. 225).

El mausoleo con la ostentación de los accesorios, la música estridente y los guardaespaldas permanentes, forma parte de un imaginario del sicario que celebra la muerte y hace el duelo de la manera como supone que se dignifica al héroe: primero, a través de ‘una rumba con él’ ya muerto, en ese acto hay una especie de acompañamiento alegre que busca hacerle al homenajeado un tránsito gozoso con fiestas que pueden durar días llevando al muerto a discotecas, fiestas y lugares de diversión; luego, cuidar de la tumba con la ‘eternización de la celebración’ en el acto de rememorarla a través de la música estridente, en un mausoleo pomposamente *kitch*. Lejos de la solemnidad tradicional, el mausoleo del sicario ostenta extravagantemente una “última morada” lujosa, ese modo de honrar al héroe propio del mundo del sicario, un mundo del que Antonio, como probablemente también el lector, está completamente ajeno y lo sabe:

Cuando los ángeles de la guarda levantaron sus brazos para despedirse, pude ver un par de pistolas debajo de sus ombligos y encartuchadas en sus bluyines. Agarré a Rosario de la mano y caminé rápido, quería salir de allí, estaba tan azorado que no pensé cuando ingenuamente le pregunté a Rosario: —¿Vos sí creés que tu hermano pueda descansar en paz con esa música tan duro? (FRANCO, 1999, p. 150).

Este tratamiento de un acontecimiento real -el mausoleo de un sicario- a través del narrador testigo es también una manera de amarrar el suceso a la lógica del mundo narrado: la imposibilidad de Antonio de entrar en el espacio de Rosario Tijeras, pasa por su incapacidad de comprender la lógica de ese otro lugar, porque el narrador se mantiene sobre las categorías de lo que aquí se denomina “una antropología especulativa” que permean su visión de lo real, se sostiene en la solemnidad de la muerte; la muerte es un descanso y sobre todo, un descanso silencioso. Esa idea de la muerte como trascendencia lo conduce a juicios de valor más cercano a los lugares comunes sobre la manera como conviven con la muerte Rosario y los de su mundo:

“Tenían más cara de muertos que el mismo muerto, cargaban botellas de aguardiente, una grabadora gigante sobre los hombros y a Johnefe en el medio sostenido por los brazos.” (FRANCO, 1999, p. 150). Al final, Antonio, como el antropólogo no puede sumergirse en la otra cultura, no puede captar la mirada del otro sino por sus efectos.

Desde la mirada del sicario que representa Rosario, la desacralización de la muerte tal vez sea una forma de restarle valor trascendente y poder habitarla, hasta el punto de que en esa cotidianidad se olvida el oficio al que se dedica ella, quedan las marcas, el eco de una existencia que vive al límite y que Antonio solo alcanza a atisbar, pero no racionalizar. Entonces, es posible pensar que el uso de este narrador testigo permite la disposición en la trama de al menos dos miradas, dos mundos que conviven en la Medellín de los noventa y que no terminan de comprenderse. Bajo esta idea Rosario ha tenido que ganarse la vida, mientras que él y Emilio ya la tenían hecha y sólo tienen que cumplir el rol: En la oscuridad de los pasillos siento la angustiosa soledad de Rosario en este mundo, sin una identidad que la respalde, tan distinta a nosotros que podemos escarbar nuestro pasado hasta en el último rincón del mundo, con apellidos que producen muecas de aceptación y hasta perdón por nuestros crímenes. (FRANCO, 1999, p. 15).

El narrador tiene una forma particular específica de valoración de mundo que está regida por una condición social particular y desde ella narra, al tiempo, se enfoca en la otra, la marginal, no sólo la popular, sino una forma particular de ella, la conformada por los sicarios. Luz Horne plantea que los elementos del naturalismo y posteriormente del realismo social tradicional en la narrativa contemporánea se enfocan hacia una suerte de concentración en los márgenes morales, sociales y espaciales del mundo contemporáneo, el ‘miserabilismo’ que se le atribuyó al naturalismo se encarna en la narrativa contemporánea a través de la exposición de “ciertos aspectos bajos y turbios de lo humano y de la vida en sociedad, una cierta animalidad o salvajismo que aflora de un modo mucho más pronunciado que en momentos anteriores.” (HORNE, 2011, p. 11-12). Entonces, la atracción de Antonio por el mundo de Rosario puede verse como el recurso de Franco para el tratamiento del mundo marginal encarnado en la figura del sicario. En esa forma de ver lo real, desde una suerte de antropología especulativa, hay una valoración y quizás lo que busca el autor no es fijar el fenómeno social en su complejidad, sino narrar cómo percibió y cómo

asumió la gente del común la vida bajo el régimen del terror que instauró el narcotráfico en la Medellín de los noventa, en una entrevista Franco menciona:

Sí. Quería plasmar ahí ese choque social y cultural de dos clases casi opuestas: una clase emergente, marginal, muy pobre, que vio la posibilidad de enriquecerse a raíz de la aparición del narcotráfico. Y, una clase alta, muy tradicional y conservadora. Esas dos clases debieron juntarse antes, de una manera más amable y consciente... No a partir de lo que generó el esplendor del narcotráfico en la sociedad. (ABC GUIONISTAS, 2009).

En la entrevista, Jorge Franco parece ubicarse justo desde el punto de vista del narrador en la interpretación del fenómeno social. Atribuye a la separación de mundos sociales una buena parte de la responsabilidad de la forma como el narcotráfico caló en todas las esferas sociales de Medellín. También adjudica al malestar de las condiciones sociales a la radicalización en la forma violenta de entrar en contacto entre los mundos. Sin embargo, lo que en la novela se hace evidente es la mirada extrañada, la mirada del extranjero, sobre un mundo que le atrae y al tiempo lo repele. Esta idea se configura desde el punto de vista del narrador que observa el mundo del otro e intenta describir ese mundo, a partir de ese intento deja constancia de la imposibilidad de comunicarse entre los mundos. Aunque resulta válido señalar que si bien esa perspectiva constituye la visión de mundo, es el hecho de ubicarse en medio de dos visiones colectivas lo que habría de resaltarse en la novela. Estar en medio de los dos mundos permite a Antonio ser crítico del propio -del que es miembro también Emilio- y le lleva a ver con cierta admiración al otro, el de Rosario. Sin embargo, ninguno de los dos se describe con detalle, ni el espacio de las comunas, ni el de las familias tradicionales, lo que se fija es la mirada del narrador, sus sensaciones frente a ese mundo que definitivamente no conoce y del que no hace parte, por ello, más que describir los lugares, presenta las sensaciones que le producen como en la siguiente cita:

Cuando llegamos a la parte baja de su barrio, comenzó a guiarme. Ya estábamos en el laberinto, en tierra extraña, sólo quedaba seguir instrucciones y ponerle primera al carro. Después, todo fue estupefacción ante el paisaje, desconcierto ante los ojos que seguían nuestro ascenso, miradas que no conocía, que me hacían sentir ajeno, gestos que obligaban a preguntarme qué hacía yo, un extranjero, ahí. (FRANCO, 1999, p. 52).

Se siente extraño en el mundo popular y extrapolado en el propio, con lo cual se ubica en el entremedio, se hace un extranjero. En ese vaivén de extrañamiento de la mirada del narrador es que se construye una especie de análisis sociológico de la ciudad de Medellín, para unos es

“Metrallo”, para los otros es “Medallo”. En cada una de ellas se forja una lucha de dos polos que se mueven entre el amor y el odio. Así como en el interior de cada una se fragua una pugna entre la pulsión por la vida -eros- y la pulsión por la muerte -tánatos-. No obstante, en el imaginario de Antonio las representaciones de Medellín oscilan entre la ciudad como lo femenino y la ciudad como paisaje. La primera es la imagen de Medellín como una mujer, la segunda es la de pesebre. Es evidente que estas imágenes están dominadas por una mirada tradicional de mundo, casi rayando en el cliché católico. En la imagen de la mujer está la tradición fuertemente marcada: madre-puta explícitamente expuesta en la novela, como se hace manifiesta en la siguiente cita:

Medellín es como esas matronas de antaño, llena de hijos, rezandera, piadosa y posesiva, pero también es madre seductora, puta, exuberante y fulgorosa. El que se va vuelve, el que reniega se retracta, el que la insulta se disculpa y el que la agrede las paga. Algo muy extraño nos sucede con ella, porque a pesar del miedo que nos mete, de las ganas de largarnos que todos alguna vez hemos tenido, a pesar de haberla matado muchas veces, Medellín siempre termina ganando. (FRANCO, 1999, p. 117).

La imagen del pesebre atiende a la religiosidad católica. El pesebre es la representación de un mundo, tal y como se imagina popularmente a la ciudad de Belén en la fecha del nacimiento de Jesús. Por lo general un paisaje pintoresco con camellos, ovejas, pastores, caminos intrincados, desierto, ríos, montañas, una especie de paraíso terrenal. El espacio del pesebre remite a la infancia, a las celebraciones decembrinas, a una cierta forma de felicidad inocente, positiva. Se trata de hacer un lugar que representa también la ilusión de una ciudad ideal, en el caso del narrador, la idea de progreso retumba en su descripción y así lo asume el narrador cuando describe la ciudad:

Desde la ventana del hospital, Medellín se ve como un pesebre. Diminutas luces enquistadas en la montaña titilan como estrellas. Ya no queda ningún espacio negro en la cordillera, forrada de luces desde abajo hasta la ceja, la «tacita de plata» brilla como nunca. Los edificios iluminados le dan una apariencia de tinglado cosmopolita, un aire de grandeza que nos hace pensar que ya hemos vencido al subdesarrollo. El metro la cruza por el medio, y la primera vez que lo vimos deslizarse creímos que finalmente habíamos salido de pobres. (FRANCO, 1999, p. 49).

Por eso mismo, la imagen del paisaje en Medellín como pesebre lleva a una idea de bienestar que se sabe engañoso, porque esconde la otra cara, la de la exclusión y el narrador lo reconoce, de ahí que en varias ocasiones lo comente expresamente: “Y ver su esplendor alumbrando la cara de Rosario, perpleja ante el pesebre, nos hacía sentir agradecidos con los invasores de las

montañas.” (FRANCO, 1999, p. 49). Los que habitan la montaña son los usurpadores, los desplazados, los advenedizos que cercan la ciudad en un abrazo que ahoga: “Medellín está encerrada por dos brazos de montañas. Un abrazo topográfico que nos encierra a todos en un mismo espacio.” (FRANCO, 1999, p. 116). Los que están abajo en la ciudad parecen atrapados, afirmados en la idea recurrente del ‘hueco’: “Siempre se sueña con lo que hay detrás de las montañas aunque nos cueste desarraigarnos de este hueco” (FRANCO, 1999, p. 116), de ahí que concluya sin mayor reparo: “es una relación de amor y odio, con sentimientos más por una mujer que por una ciudad.” (FRANCO, 1999, p. 116) En esa dualidad se construye la imagen de Medellín para el narrador, amor-odio, eros y tánatos, imagen que algunos críticos como Camila Valdés (2010) asimilan al personaje de Rosario Tijeras, a la metáfora de Medellín:

De esta manera, es importante advertir que ambas, Medellín y Rosario, actúan como una droga tanto para Antonio como para Emilio, y en general para los hombres que habitan la ciudad y que se relacionan con Rosario. Existe por un lado la necesidad de alejarse del torbellino de violencia, pero por otro la imposibilidad de hacerlo. Hay algo que los ata, y ese algo es la fascinación que les produce la mujer-ciudad. (VALDÉS, 2010, p. 24).

Esta forma particular de desplazamiento del centro a la periferia -y viceversa- ensancha más las distancias entre mundos, configura estéticamente la manera como los personajes interactúan gobernados por una discursividad de la violencia cimentada en las tensiones sociales, el resentimiento y la desconfianza, (Walde, 2001). En **Rosario Tijeras** queda especialmente en evidencia la configuración de la tensión entre los mundos cuando se inicia un enfrentamiento entre los narcotraficantes y el Estado, pues en la novela los límites reaparecen en una suerte de fatalismo festivo: “Para Rosario la guerra era el éxtasis, la realización de un sueño, la detonación de los instintos./—Así sí vale la pena vivir aquí —decía./ Eran ellos contra nosotros, cobrándonos ojo por ojo todos los años en que fuimos nosotros contra ellos.” (FRANCO, 1999, p. 81). La barrera que hay entre ambos mundos es permanente y bilateral. Cuando Rosario empieza a salir con Emilio, los de su condición le reclaman, “vos sos una regalada” (p. 45) le increpa uno de los sicarios apodado el Patico, y la mamá de Rosario también le recrimina, “—Decime qué estás haciendo vos ahí —le dijo doña Rubi.” (p. 64); entonces, el resentimiento y el desconocimiento se unen para marcar el territorio que cada cual posee, una especie de límite marcado por la condición social que ensancha la frontera como se explicita en la siguiente cita:

Pero si por mi Medellín llovía, por el de ella no escampaba. Parece que el alboroto que le armó doña Rubi fue peor que el de la mamá de Emilio. Al principio no supimos por qué, ya que la señora no tenía nada que perder, pero después entendimos que presintió por las que iba a pasar Rosario. (FRANCO, 1999, p. 64).

Sin embargo, la cara que Antonio trata de construir es la de los marginales, la de las comunas, quiere conocer el mundo de Rosario porque además de sentirse enamorado, le seduce esa parte de la ciudad llena de vértigo y trata de hacerse una noción de ella a través de Rosario: “Rosario me acercó a la otra ciudad, la de las lucecitas. Fue lenta en enseñármela, pero con el tiempo levantó su dedo para mostrarme de dónde venía.” (FRANCO, 1999, p. 49). Luego, el narrador hace recuento de su intento de introducirse a ese mundo desde la seguridad del apartamento de Rosario, y solo a través de algunas convenciones exteriores:

Primero fue el pelo, nos lo dejamos bien cortico y con unas colas más discretas, después nos enrollamos maricaditas en las muñecas y nos forramos en bluyines viejos, en las rumbas intercambiábamos camisetas, y así fue como a mi armario fue a parar la ropa de Fierrotibio, Charli, Pipicito, Mani y otros. Johnefe, en un ataque de afecto, me regaló uno de sus escapularios, el que tenía colgado en el pecho, y que según Rosario, por eso fue que lo mataron, que por ahí le había entrado la bala. (FRANCO, 1999, p. 70).

Justamente, ahí está una de las claves de esta mirada del extranjero, ese deseo de pertenecer está impulsado por una cierta ingenuidad que percibe la vida de los jóvenes sicarios como diversión unida a la droga, el sexo y el alcohol, lo que le resulta muy atractivo. Sin embargo esa es sólo una de las caras, la otra está relacionada con la muerte, la profesión de los sicarios es matar o morir en el proceso, por eso en el discurso hacen “un trabajo”, van a “la oficina”. Antonio y Emilio solo ven la cara de eros, cuando en compañía de Rosario entran en contacto con la otra reconoce su condición de extranjero: “—Mirá Rosario —dijo Emilio—: te equivocaste de socios, acordate que nosotros somos gente decente./ —¡decente! ¡jua! —replicó furiosa—. Lo que son es unos güevones.” (FRANCO, 1999, p. 181).

La cita permite también percibir la mirada crítica de su comportamiento y el de Emilio, su doble moral, les gusta ese mundo cuando se trata de estar en la fiesta (droga, sexo, alcohol), hasta aceptan los crímenes que comete Rosario con la prerrogativa de lo que vendrá después (droga, sexo, alcohol), pero se asumen a sí mismos como “decentes” porque no realizan directamente las acciones delictivas. A través de esta voz del narrador, se revela la circunstancialidad de la novela,

en ella, los personajes al entrar en contacto con sus mundos tan distintos hacen evidente precisamente esa dinámica social que el narcotráfico trajo consigo, la infiltración de una esfera social a otra y la tensión que ello promovió hacia el reconocimiento de la existencia del otro. Asimismo, el narrador atribuye ese estado de las cosas a la condición “violenta de los colombianos”, es gracias a ese tipo de valoraciones del narrador que el texto hace evidente la manera como se ha naturalizado este tipo de discursividad en el imaginario popular:

La pelea de Rosario no es tan simple, tiene raíces muy profundas, de mucho tiempo atrás, de generaciones anteriores; a ella la vida le pesa lo que pesa este país, sus genes arrastran con una raza de hidalgos e hijueputas que a punta de machete le abrieron camino a la vida, todavía lo siguen haciendo; con el machete comieron, trabajaron, se afeitaron, mataron y arreglaron las diferencias con sus mujeres. Hoy el machete es un trabuco, una nueve milímetros, un changón. Cambió el arma pero no su uso. (FRANCO, 1999, pp. 40-41).

En el apartado anterior, el narrador reflexiona sobre las posibles motivaciones de Rosario para llevar la vida que tiene dentro de la ilegalidad. Esa idea “cambió el arma pero no su uso” parece aludir a lo que Alejandra Jaramillo (2007) y Gerardo Muñoz (2007) plantean sobre la violencia impregnada en el imaginario popular como un discurso y ya no solo un modo de acción que domina el comportamiento. La violencia en este plano ha logrado instaurar el fatalismo en la visión de mundo y ha llevado al narrador a sopesar que existe un orden superior impuesto por vías de hecho que hacen impensable una transformación, la violencia “tiene raíces profundas”, de ahí que Rosario sea el arquetipo del colombiano, “a ella la vida le pesa lo que pesa este país”, y como cualquier colombiano su comportamiento pasa por la violencia porque la trae consigo en sus genes. En esta mirada del narrador se dispone también cierta institucionalización del machismo, los hombres tienen como instrumento el machete, Rosario su cuerpo y las tijeras. Si bien, ella deja de ser receptora pasiva de la violencia, al no aceptar que a machete “arreglen las diferencias” con ella, y toma la justicia por su propia mano, al final, ella muere de la misma manera que asesina. En el caso de **Rosario Tijeras**, Antonio conoce la historia de Rosario a través de su relato, es él quien la interroga, la lleva a que le cuente, poco a poco va desentrañando los vericuetos de su vida y aprende a aceptar la violencia como condición en ella, pero también a atribuirla a las disposiciones de la naturalización en el discurso de la condición violenta: “Sus historias no eran fáciles. Las mías parecían cuentos infantiles al lado de las tuyas, y si en las mías Caperucita regresaba feliz con su abuelita, en las de ella, la niña se comía al lobo, al cazador y a

su abuela, y Blancanieves masacraba los siete enanos.” (FRANCO, 1999, p. 35). Erna Von Der Walde apunta con respecto al tratamiento de la violencia en **Rosario Tijeras**:

Para Franco, éste [la violencia en Medellín] es apenas un escenario, un telón de fondo para una historia de amor que, a su vez, no logra traspasar el nivel puramente deficiente: el narrador reitera insistentemente su amor por la sicaria, pero el lenguaje llano y poco expresivo no permite vislumbrar tonos ni matices; no consigue siquiera explotar el material candente que puede ser el amor de un joven de clase alta por una asesina a sueldo en una sociedad atravesada por odios de clase, resentimientos, desconfianzas, todo aquello que constituye el fenómeno social de las violencias en Colombia. (WALDE, 2001, p. 28).

De manera general puede estarse de acuerdo con la autora en el planteamiento del predominio del melodrama en la construcción de la trama, no obstante una afirmación del tipo ‘el lenguaje llano y poco expresivo’ resulta más una proyección prescriptiva de Walde sobre lo que espera ella encontrar en la novela, ya que cabría preguntarse si ese lenguaje ‘llano y poco expresivo’ no correspondería a la voz de un joven que reflexiona su historia. Tal vez, en términos de Said, obedece más a la manera como el mundo entra en la novela, quizá ese lenguaje obedece a la lógica interna del relato que demanda una coherencia tanto en la perspectiva como en la voz, ya que quien ve y narra es Antonio, un joven ‘llano y poco expresivo’, verbi gracia “Ahora no entiendo cómo tuve el coraje de acompañarlos, fue como cuando uno cierra los ojos para lanzarse a una piscina fría.” (FRANCO, 1999, p. 44). Por otro lado, ¿Cómo podría Franco ‘explotar el material candente’?, Es probable que detrás de esta interpretación de la obra haya una valoración sobre lo que la literatura habría de elaborar al tratar ‘el fenómeno social de las violencias en Colombia’. Tal vez Franco no tiene esa intención, es posible que no tenga un propósito político, ni procure darle énfasis a la compleja situación social, sino sencillamente, narrar una mirada, la de un joven que vivió ese periodo del auge del narcotráfico o, como él mismo lo menciona, simplemente pretende contar una historia de amor, tal vez es así como la mundaneidad invade la novela, en términos de Said:

(...) Seguramente la imaginación novelística ha incluido siempre esta falta de disposición a ceder el control sobre el texto en el mundo o a liberarlo de las obligaciones humanas y discursivas de toda presencia humana; de ahí el deseo (Una acción casi primordial en muchas novelas) de convertir de nuevo el texto, si no directamente en discurso, al menos entonces en una duración circunstancial, en contraposición a reflexiva. (SAID, 2004, p.66).

Un tratamiento similar de la mirada del otro como una suerte de antropología especulativa puede verse en **Después de todo** (2001) de Piedad Bonnett²¹: una concentración en la mirada de lo ajeno en el que el mundo popular se desconoce y se teme. En la novela el modo de la narración está delimitado por la voz de un narrador omnisciente que con un uso reiterado del indirecto libre ve con los ojos de la protagonista. De manera que el lector pasa por el recuento de la vida, pasado y presente, de la protagonista Ana, pero lo hace desde su punto de vista, salvo contadas ocasiones en las que Martín o el mismo narrador son el foco. Se observa en la novela a través de los ojos de Ana; así, la información de la historia se reduce al conocimiento que la protagonista tiene de lo que acontece con ella y lo que sucede alrededor. El lector avanza en la medida en que ella va descubriendo cómo hacerlo en esa maraña de emociones contradictorias que la embarga y un mundo que se le sale de las manos. A sus cuarenta y siete años, Ana se ve enfrentada a cuidar la enfermedad que tiene prostrado a su esposo Emilio, catorce meses antes ha sido abandonada por su amante Martín, y su hija, con la que tiene poco contacto, vive en Alemania. A los cuarenta y siete años debe afrontar la pérdida de sentido de la vida. En esas circunstancias conoce a Gabriela, joven estudiante contratada para ayudarle a terminar su libro sobre arte. Gabriela viene del mundo popular.

Después de todo explora en el intimismo en clave de biblioteca al proponer varios juegos intertextuales. Por ejemplo, el título alude al poema de Jaime Sabines “después de todo”²², con él se teje un hilo de la historia, la crisis de la mediana edad de una mujer, su matrimonio fallido, su carrera artística truncada, la relación tirante con la hija... ¿qué viene después de todo eso? El delirio amoroso que tiene como objeto una joven de condiciones sociales populares, extraña e inasible. De esta manera, el otro hilo intertextual que entrelaza la historia es la novela de Thomas

²¹ Poeta, novelista y dramaturga colombiana. Ha publicado ocho libros de poemas: **De círculo y ceniza** (1989), **Nadie en casa** (1994), **El hilo de los días** (1995), **Ese animal triste** (1996), **Todos los amantes son guerreros** (1998), **Tretas del débil** (2004), **Las herencias** (2008) y **Explicaciones no pedidas** (2011). Tiene cuatro antologías poéticas: **No es más que la vida** (1998), **Lo demás es silencio** (2003), **Los privilegios del olvido** (2008) y en 2012 **Fuoco fatuo**, antología de poemas en italiano. Cuatro novelas **Después de todo** (2001), **Para otros es el cielo** (2004), **Siempre fue invierno** (2007), **El prestigio de la belleza** (2010) y un libro de memorias **Lo que no tiene nombre** (2013). En teatro ha escrito cinco obras: **Gato por liebre** (1991), **Que muerde el aire afuera** (1997), **Sanseacabó** (2003), **Se arrienda pieza** (2005) y **Algún día nos iremos** (2013).

²² El poema dialoga con el estado de ánimo de la protagonista, el texto completo dice: Después de todo -pero después de todo-/sólo se trata de acostarse juntos,/se trata de la carne,/ de los cuerpos desnudos,/ lámpara de la muerte en el mundo.// Gloria degollada, sobreviviente/ del tiempo sordomudo,/ mezquina paga de los que mueren juntos.// A la miseria del placer, eternidad,/ condenaste la búsqueda, al injusto/ fracaso encadenaste sed,/ clavaste el corazón a un muro.// Se trata de mi cuerpo al que bendigo,/ contra el que lucho,/ el que ha de darme todo/ en un silencio robusto/ y el que se muere y mata a menudo.// Soledad, márcame con tu pie desnudo,/ aprieta mi corazón como las uvas/ y lléname la boca con su licor maduro. (SABINES, 1994, p. 179).

Mann **La muerte en Venecia** (1983), la pasión del escritor Gustav von Aschenbach por el joven Tazio dialoga con la pasión que siente la protagonista Ana por la joven universitaria Gabriela. Por supuesto, esta es la historia de Ana y sobre ella gira la historia, Gabriela se transforma en un objeto de deseo inasible. Como en **Rosario Tijeras**, en la estructura de la novela, el comienzo también es el final. Después de dejar a su hija en el aeropuerto, del funeral de Emilio, del final del romance con Martín, de la partida de Gabriela, Ana rememora, así empieza la trama con ella en la habitación un poco embriagada y viendo por la ventana, en esa misma escena vuelve al final, termina con el descubrimiento o cree haber descubierto demasiado tarde la verdadera cara de Gabriela al lado de su primo Javier:

Fue entonces cuando al acercar su frente al vidrio vio un destello metálico, instantáneo, fugaz, cálido como un resplandor, y detrás del destello una mano girando, unos rizos desordenados, unos pómulos altos, unos ojos amarillos, salpicados de puntitos negros, y tal vez, pero esto ya era borroso, otros ojos, tan dulces y serenos como su enorme dolor, que desplazaba el miedo. (BONNETT, 2001, p. 302).

Cabe resaltar también que en ambas novelas, no hay una pretensión por fijar los acontecimientos históricos, ya que la búsqueda interior rara vez se entrecruza con hechos históricos, la historia es tratada como si se supiese de antemano lo que ha sucedido y el lector tuviera el marco de referencia. En **Después de todo**, la única vez que se menciona específicamente algo, es en una acción mínima, con un personaje secundario que sólo aparece una vez. Alcides es el celador de una edificación nueva a la que llega Ana en busca de un apartamento en el que espera vivir luego de su separación de Emilio. Ana se siente conmovida por el relato de Alcides y empieza a contarle su historia personal y en ese acto es ella quien hace catarsis, la que logra a través de la palabra ir descubriendo para sí su historia, dejando salir sus emociones, hasta el punto que Alcides termina dándole consuelo “(...) la verdad es que nadie puede alegrarse de haber dejado de querer a otro” (BONNETT, 2001, p. 109). Al ser el personaje quien habla, la historia queda fijada en su posibilidad de veracidad, pero también en la perspectiva particular en la que ésta fue vivida. Adicionalmente, la historia del otro le permite exteriorizar su sentimiento frente a su propio dolor.

En **Después de todo**, los espacios están configurados en oposición entre las afueras de la ciudad en la que reina la tranquilidad y un cierto orden, es el espacio de la casa en el que Ana se siente a sus anchas; y el adentro de la ciudad en el que domina el caos y hay una sensación permanente de

deterioro, las calles están averiadas, las avenidas congestionadas, los lugares sombríos y Ana se siente perdida. Cuando se acerca al mundo de Gabriela, el barrio Egipto por ejemplo “era un barrio de casitas tristes, inacabadas, recostadas unas en otras como enfermos desahuciados.” (BONNETT, 2001, p. 285), o la descripción de la casa de la madre de Gabriela, “se detuvo frente a una casa estrecha, de dos pisos, de fachada tosca. La puerta, desproporcionada en relación con el conjunto, era azul pálida.” (BONNETT, 2001, p. 176). Al entrar, pasar por los largos patios de viviendas y llegar a la residencia de la madre de Gabriela, “Animada por una morbosa curiosidad, Ana entró a la sala más amplia de lo esperado, o que quizá solo daba esa impresión por su drástico despojamiento (...)” (BONNETT, 2001, p. 177) al entrar en diálogo con la señora descubre lo inútil de su intento por encontrar a Gabriela y reconoce que solo ha caído en la trampa de la señora, quien ha aprovechado la ocasión para pedirle dinero, “-Es mi culpa –se dijo, mientras subía al automóvil–. Soy una verdadera estúpida” (BONNETT, 2001, p. 176). Entonces, en la novela, los espacios están delimitados por una frontera invisible que ninguno de los dos mundos quiebra y las pocas veces que lo hacen se ven con desconfianza, no hay manera de que se comuniquen.

Lo que en Rosario Tijeras se pone como circunstancia es el rompimiento de los límites de los mundos y la tensión que ello produce en la mirada de los personajes. El narcotráfico, específicamente el dinero del narcotráfico, ayudó a que los mundos se encontraran en espacios que antes eran claramente delimitados. Por un lado, desplazó el mundo de los jóvenes sicarios del límite “natural” que eran las comunas, a lo nuevo representado en los edificios de apartamentos y las zonas de diversión. Especialmente se dio paso de lo conocido en su territorio, las fiestas en los barrios, al espacio de ruptura de los límites, la discoteca. Lugar que funciona como un micromundo en el que se encuentran los mundos sociales diferentes y se juntan. De esta manera, la discoteca funciona como frontera, entendida como el espacio donde el yo se reconoce a partir del contacto con el otro. Yuri Lotman (1996) plantea que la frontera permite ver cómo se producen las articulaciones entre lo individual y lo colectivo en la medida en que funciona como mecanismo que traduce los mensajes externos al lenguaje interno y a la inversa: la identidad se construye en la frontera gracias a que lo propio se conoce a partir del límite con lo ajeno. De ahí que en **Rosario Tijeras** la discoteca funcione como espacio en la que la diferencia entre unos y otros se hace evidente, además cada cual se reconoce en ella desde el deseo de ser o poseer el otro:

He tenido que luchar con la memoria para recordar cuándo y dónde la habíamos visto por primera vez. La fecha exacta no la ubico, tal vez hace seis años, pero el lugar sí. Fue en «Acuario», viernes o sábado, los días que nunca faltábamos. La discoteca fue uno de esos tantos sitios que acercaron a los de abajo que comenzaban a subir, y a los de arriba que comenzábamos a bajar. (FRANCO, 1999, p. 32)

Como ya se había mencionado antes, para los jóvenes de ambos mundos, la discoteca es también el lugar donde los límites se borran, espacio de diversión, de la aventura, de la libertad sin freno, sin la vigilancia de los adultos. Es el espacio para la irresponsabilidad juvenil, para los encuentros sexuales, para el desenfreno de las drogas y el alcohol. La discoteca es la posibilidad de ser adulto sin el compromiso de asumirlo. La discoteca como promesa de baile, alcohol y sexo; promesa de aventura, de emociones extremas en donde el mundo de la cotidianidad se detiene para dar cabida al oasis de la diversión. Tal vez por eso, por ser modelo, o tal vez por su idea de la felicidad, como el de una fiesta es que los jóvenes de las comunas se apoderan de las discotecas. Curiosamente, pareciera que ese es el mundo que anhelan no solo los sicarios, sino también “los duros”, hombres adultos que parecen cumplir su sueño de juventud ya mayores, en la novela, la discoteca los reúne a todos, aunque se mantengan ciertos límites en ella, una frontera invisible, que los separa y mantiene la tensión entre los mundos:

Les veíamos sus armas encartuchadas en sus braguetas, aumentándoles el bulto, mostrándonos de mil formas que eran más hombres que nosotros, más berracos. Les coqueteaban a nuestras mujeres y nos exhibían las suyas. Mujeres desinhibidas, tan resueltas como ellos, incondicionales en la entrega, calientes, mestizas, de piernas duras de tanto subir las lomas de sus barrios, más de esta tierra que las nuestras, más complacientes y menos jodonas. Entre ellas estaba Rosario. (FRANCO, 1999, p. 33).

En **Después de todo** la discoteca es el espacio de los jóvenes, pero los de condición popular, casi marginal, “un establecimiento de dudoso aspecto, una bodega acondicionada como bar en una calle de ventanas muertas” (BONNETT, 2001, 147). Allí Ana entra y se siente doblemente excluida por su edad, por su condición social, “Ana la seguía, sintiéndose tan fuera de lugar como un turista vestido de safari en una ceremonia de gala” (BONNETT, 2001, 147). En la casa, en la galería, en la sala de concierto, el restaurante, Ana orienta a Gabriela, es quien le guía y se siente cómoda en esa función, de ahí que su manera de nombrarla “chiquita” se ajusta a su modo de percibirla “Ah, Gabriela, Gabriela, chiquita, no vas a irte a esa aventura loca, con una mano atrás y otra adelante, detrás de un sueño” (BONNETT, 2001, p. 252). Lejos de esos espacios, Ana se pierde y queda en manos de Gabriela, quien en su mundo se mueve como pez en el agua y se

olvida de cumplir el mismo rol. En la discoteca, contrario a **Rosario Tijeras** la distinción ya no solo de condición social sino también de edad se hace más notoria, “tan extemporánea se sentía sentada en aquel banco, con el abrigo puesto, como una pesada chaperona que ha ido a cuidar virginidades ya perdidas” (BONNETT, 2001, p. 149).

En ambas novelas la mirada extrañada se acentúa a lo largo del relato en una suerte de figura del antropólogo que observa el mundo sin integrarse del todo a la comunidad y desde la perspectiva del extranjero lo describe. En el caso de **Rosario Tijeras** en esa mirada del narrador hay una especie de fatalismo. Justamente esa posición del narrador como extranjero se construye en la novela como un personaje tipo: Antonio no actúa, está a la expectativa, con una actitud pasiva, de callar, de esperar a que sea Emilio o Rosario los que decidan por él, al no atreverse a dar el paso, no se hace consciente de la situación. Jaime Sánchez (2005) afirma que el fatalismo es una forma del nihilismo y lo caracteriza en tres clases de comportamiento: en el primero, el conformismo lleva a aceptar que los acontecimientos ocurren como parte de un destino inevitable; el segundo, la pasividad como única acción posible ante las circunstancias de la vida que superan cualquier posibilidad de cambio; y por último, el presentismo que reduce la percepción del tiempo al aquí y al ahora porque pasado y futuro solo sirven para confirmar esa inevitabilidad del destino. Para Jaime Sánchez el fatalismo provoca la sensación de resignación, mueve a la desensibilización y genera la impotencia. Esta actitud fatalista es la que caracteriza al narrador:

—Mirá, parcero —me dijo Rosario tratando de ser paciente—, si en algo me querés, haceme ese favor.

«Si en algo me querés... —pensé yo—, el amor esgrimiendo una de sus peores armas». Pues claro que la quería, pero ¿qué tanto ella a mí para meterme en ésas? ¿Hasta dónde tendría que bajar yo para justificarle o justificarme su «si en algo me querés»? ¿Qué validez tiene el chantaje en el amor, donde todo se vale? ¿Será que alguien quiere a los cobardes? ¿Al último de la fila? (FRANCO, 1999, p. 126).

Es innegable el hecho de que cuando se deciden los destinos de los personajes, a Rosario le toca una muerte similar a la que ella aplicaba a los otros, “Como a Rosario le pegaron un tiro a quemarropa mientras le daban un beso, confundió el dolor del amor con el de la muerte.” (FRANCO, 1999, p. 11); también Emilio vuelve al redil, a desempeñar el rol que la familia esperaba de él, “Y como casi siempre sucede, ganó el esquema. Después de Rosario, Emilio volvió a nadar con destreza en sus aguas. Ahora gana bien, trabaja con su padre, mide sus palabras y tiene una novia a la que quiere todo el mundo, menos él.” (FRANCO, 1999, pp. 60-61).

Antonio también vuelve sin mucha convicción a su posición, aunque enamorado y recurrente en el acompañamiento a Rosario Tijeras, cuando afronta los momentos críticos regresa a la protección de la familia, “Con la cola entre las patas, como el animal que me sentía, volví a casa. No tuve que decir nada, en mi cara se leía todo y la lectura debió ser patética, porque en lugar de reproches recibí sonrisas entumecidas y palmaditas en la espalda, aunque nada de eso alivió la congoja que sentía.” (FRANCO, 1999, p. 143). Es posible que esta interpretación de la obra sea factible, hay algo de determinismo en el fatalismo del narrador; sin embargo, resulta importante considerar los juegos de continuidad y ruptura que propone la novela.

1.3 Juegos de ruptura o reificación

Novela negra

A finales del siglo XX, el narcotráfico pierde parte de su fuerza política y su poder económico se ve reducido nuevamente a la ilegalidad, sin embargo ha dejado las secuelas de una mirada de mundo basada en la idea de “el crimen paga”. La introducción del sistema colombiano a la economía del libre mercado también trajo consigo una recesión económica especialmente sentida en el poder adquisitivo de los ciudadanos. El balance ante la mirada de la gente del común es negativo, especialmente marcado por la pérdida de legitimidad del Estado como responsable del monopolio del poder, ya que el plano de la vida práctica se marca por el predominio de la injusticia, el régimen del dinero, la ineficacia de la ley y la inoperancia de la verdad en el revelamiento de los delitos gracias a la laxitud de los castigos. (VALENCIA, 2010).

Bajo esa percepción se fijaron en el imaginario popular algunas imágenes como: la ineficacia del Estado en el combate de los movimientos guerrilleros, la alianza de las fuerzas armadas con los paramilitares y los latifundistas, el poder del narcotráfico, la impunidad de los criminales y la corrupción generalizada en todas las instituciones oficiales. Así pues, pareciera que la multiplicación de los frentes de acción de los grupos ilegales fuese una consecuencia de la sensación de vacío del Estado, ante lo cual, los individuos decidieron “tomarse la ley en sus manos” creando sus propios sistemas de justicia, así lo hacen pensar las proclamas de los movimientos guerrilleros, los paramilitares y los diferentes grupos al margen de la ley. Es

también por eso que María Teresa Calderón (2010) afirma que con estas acciones ha sido imposible pensar una forma de ética ciudadana, ya que la acción de particulares en campos que sólo le competían al Estado fue un tipo de interferencia que no sólo menoscabó su poder, sino que impuso poderes privados que impidieron la consolidación de una ética civil y la configuración simbólica de una idea de nación:

Dicha interferencia está vinculada, por lo demás, a la precariedad de estado central, aspecto complementario pero distinto a la debilidad de la simbólica nacional: aunque el funcionamiento de la administración se ha perfeccionado de manera considerable con el paso del tiempo, la capacidad del Estado para regular el conjunto de las relaciones sociales ha sido cada vez más incierta, y, con mayor razón, su capacidad de ejercer la autoridad en el conjunto del territorio, sobre todo en las regiones periféricas ocupadas progresivamente por olas de colonización. (CALDERÓN, 2010, pp. 112-113).

Precisamente, Rubén Jaramillo Vélez (1994) plantea que al cierre de la primera mitad del siglo XX, los años cincuenta y sesenta, el imaginario cultural colombiano se encaminó hacia la anomia social, entendida como la ausencia de valores sociales, debido a que “(...) durante este periodo se desvanece la moral religiosa y las gentes no han sido preparadas con una ética cívica que sustituya lo que antes se cumplió como mandamiento divino. De hecho, lo que se ha dado es el secularismo. Es una sociedad que salta del institucionalismo católico a la anomia social sin haber conocido la secularización” (JARAMILLO, 1994, p. 48). Si en la década del sesenta dicha anomia social es producto y productora del secularismo en el campo de lo político, en la década del noventa a la anomia social se le suma la despolitización de la vida cotidiana y la imposición de la impunidad como constante de los procesos sociales, por eso es producto y productora de esa forma particular de fatalismo a la que Jaramillo Vélez denomina anomia social: el mundo no es gobernado por nadie, salvo la ley del dinero.

Como resultado, se fija en el imaginario una generalización sobre lo social como el espacio en el que la ausencia de un orden moral colectivo es lo que impera. Bajo este estado de las cosas pareciera haber una relación cercana entre la perspectiva fatalista del narrador, Antonio, y las circunstancias sociales imperantes en la década del noventa, lo cual también permitiría pensar que la forma de la novela que recoge esta relación es el género negro. Si se tiene en cuenta que la novela negra surge en Estados Unidos como respuesta estética a la crisis social, económica y política de los años 20 del siglo XX, es posible pensar que también en Colombia, en la década del noventa ocurrieron una serie de acontecimientos que configuraron una crisis similar. Raymond

Chandler define la novela negra como la novela del mundo profesional del crimen; de acuerdo con su perspectiva, este género habla de la crisis de los valores y la corrupción generalizada, como elementos que detonan la descomposición social que se percibe en el ambiente de la época y se plasma en la obra como atmósfera, carácter o visión de mundo. De ahí que en la novela negra se pierda la polaridad bien-mal que estructura la novela policiaca tradicional, puesto que en ella ambas son caras de un mismo acontecimiento o de un mismo sujeto. Tal vez estas características han permitido relacionar a **Rosario Tijeras** con la novela negra, pues el mundo profesional del crimen es el universo del sicario, la crisis de los valores y la corrupción generalizada tuvo su punto máximo con el cartel de la droga de Medellín y la descomposición social se manifestó en todas las esferas sociales. Tal vez Franco encontró de manera no consciente en la forma de la novela negra, la forma para la escritura de una época en la que la convulsión social era el lugar común y la ética degradada su mayor influjo.

Mempo Giardinelli plantea también que el relativo éxito de la novela negra en América Latina tiene que ver con cuestiones éticas y no exclusivamente estéticas, ya que los escritores encuentran en ella no solo una “forma de evasión o de entretenimiento sino un arma ideológica” (Giardinelli, 1980, p. 142), según este autor, las razones esenciales para que este género se cultivara especialmente en nuestro continente tienen que ver con la correspondencia que encuentran los escritores entre los rasgos de la novela negra norteamericana y la percepción de la crisis social generada por la injusta distribución de los bienes, la inestabilidad económica y las grandes diferencias sociales. Para el caso colombiano, también es posible considerar que los escritores exploran en este género -que suele estar relacionado con el entretenimiento- para tejer en la obra las circunstancias del contexto social del país, de ahí que siendo un género de escape, la novela negra resulta antiescapista, en tanto que la mundaneidad en este tipo de obras pasa por el fuerte componente de malestar, de frustración social y de violencia que caracteriza el reconocimiento de los acontecimientos políticos del país. En suma, en este tipo de novelas prima la intención de hacer crítica social sin abandonar los caminos de la expresión estética artística, denunciar sin renunciar al arte. Giardinelli recuerda que este género entró a América Latina primero a través de los intelectuales como Borges y Bioy Casares y luego se popularizó como literatura de cordel o folletín. Esto hizo que de alguna manera en América Latina se crease una especie de culto a este tipo de literatura.

Edward Said plantea que a partir de la novela moderna el escritor hace conciencia del lenguaje como límite y de la literatura como herencia, de ahí que considere que el escritor ya no piensa más en hacer un acto originario, sino en reescribir, “Por consiguiente, el mejor modo de valorar la originalidad es no buscar los primeros casos de un fenómeno, sino más bien ver la duplicación, el paralelismo, la simetría, la parodia, la repetición o los ecos de él; el modo, por ejemplo, en que la literatura se ha convertido a sí misma en un topos de la escritura.” (SAID, 2004, p. 187). Quizá esta cuestión permita comprender por qué en Colombia, el género negro tuvo un renglón especial en la década de los noventa. Novelas como **La tragedia de Belinda Elsner** (1991) de Germán Espinosa, **El capítulo de Fernelli** (1992) de Hugo Chaparro, **Saide** (1995) de Octavio Escobar, **Implicaciones de una fuga síquica** (1995) de Gonzalo España, **Fulanitos de tal, zutanitas de tul** (1996) de Luis Aguilera, **Perder es cuestión de método** (1997) de Santiago Gamboa, **Scorpio City** (1998) de Mario Mendoza, **La lectora** (2001) de Sergio Álvarez, **El anarquista jubilado** de Roberto Rubiano (2001) **Cinco tardes con Simenon** (2003) de Julio Paredes, **El eskimal y la mariposa** (2004) de Nahum Montt, son textos que claramente hacen de la novela negra la forma para reinterpretar la historia reciente y que hacen de la visión de mundo desesperanzada el andamiaje de los universos narrativos. Sobre la base de mundos en los que prima una ética degradada, estas novelas oscilan entre la parodia del género en su versión de folletín como el caso de **Fulanitos de tal, zutanitas de tul**, a la fuerte experimentación con los géneros y las formas, como en **El capítulo de Fernelli**, o un homenaje al género como **Cinco tardes con Simenon** y **Perder es cuestión de método**.

También hay novelas que juegan al homenaje paródico casi como si fuese su negación. **El anarquista jubilado** (2001) es una especie de antinovela negra que siendo así resalta mejor los rasgos característicos del género. Rubiano construye una novela negra en donde los personajes son víctimas y victimarios, los antiguos revolucionarios se han aburguesado, los jóvenes carecen de cualquier conciencia política y todos terminan invirtiendo sus roles en el mundo en el que los anarquistas se jubilan. Curiosamente, esta novela sigue el esquema clásico del género policiaco, una situación criminal -el intento de robo de la caja fuerte de la oficina de una ONG ambientalista, alguien que investiga -en este caso unos periodistas miembros de la ONG-, unos sospechosos -José Antonio Guzmán y sus secuaces- y un enigma -búsqueda del mapa con la localización de la tumba del guerrillero Efraín González-. Lo que la lleva a la parodia de la novela negra es la ironía que predomina en la obra, en la construcción de la anécdota, en la

configuración de los personajes y en el tratamiento del género en sí mismo, la novela se escribe como el adverso del género negro: Los criminales son torpes y dejan sus huellas por todas partes, a los investigadores no les interesa la verdad y cumplen sus labores con el tedio de la rutina, el enigma no produce interés alguno, y su resolución no cambia nada ni a los personajes, todo en ese mundo parece estar gobernado por el hastío, la sinsalida y la desesperanza. En el transcurso de la investigación, la historia del país se va filtrando en la anécdota hasta el punto de ser la clave de la resolución del misterio, la novela se construye entonces como un culto al género y al mismo tiempo como una escritura que da forma al desencanto frente a una revolución que nunca se dio, como concluye uno de los protagonistas luego de la muerte del anarquista jubilado: “Nicolás Borda luchó contra el provincianismo de nuestra violencia. La elementalidad de sus principios. Fue una lucha inútil como la de toda nuestra generación” (RUBIANO, 2001, p. 207).

El personaje que mayor desarrollo tiene en la novela es Mariana Llano, el narrador cuenta lo que ella ve, siente o piensa, pero concentra su mirada en ella. Aunque por supuesto también lo hace con Fader Makenzie, Nicolás Borda, José Antonio Guzman, Cervantes y otros personajes, su foco está en Mariana. Sin embargo, no es una novela de formación, ni hay una evolución de ese personaje de un estado inicial de desconocimiento a uno final de concienciación. Con el desencanto del inicio, termina. No hay una razón para lo que hace, para su trabajo, para su vida sentimental, ni familiar, simplemente un estar en el mundo. En la última escena de la novela, Poncho, Saldarriaga -el taxista- y Mariana observan el asesinato de Mondragón por parte del paramilitar primo de Cervantes, este acontecimiento lo que produce en ella es un leve aturdimiento y concluye “Una pesadilla más de las que forman la realidad de este país de habitantes dopados por el hambre, la droga, las noticias, la tontería.” (RUBIANO, 2001, p. 211). Tal vez a lo que asiste Mariana y con ella el lector es a la historia del desencanto; cómo cada uno de esos hombres mayores fueron poco a poco perdiendo la esperanza de transformar las condiciones del país: Estalin Saldarriaga, de joven miliciano de la guerrilla a taxista, Fader Makenzie de revolucionario a protector de la fauna, Nicolás Borda de revolucionario a alcohólico, José Antonio Guzmán de revolucionario a traficante de fauna silvestre y Poncho de joven intelectual de izquierda a nihilista “intelectual postmoderno” como lo define Mariana. Al tiempo que los más jóvenes lo que heredaron fue la anomia social que desembocó en una ética degradada que en el caso de Mariana lleva a considerar la vida como un simple sobrevivir, a

Cervantes al extremo de matar, a Mondragón a sacar provecho de su condición de militar y a Magda de su sensualidad.

Es así como en **El Anarquista jubilado**, se asiste realmente a la jubilación de todos, lo que queda es el desencanto en forma de novela negra. En contraposición al personaje de Mariana, Jorge Franco crea un personaje femenino que vive en la acción y se alimenta de la creencia de que puede transformar su condición; Rosario Tijeras apuesta por el crimen como formal vital. Mariana a la revelación del crimen como un oficio sin importancia, nada habrá de transformarse, de ahí que asumir los roles sea para ella un eslabón más de la cadena: “su vida está llena de oficios que debe tomar una y otra vez para poder sobrevivir: si soy mujer, puedo ser cinematografista, si soy cinematografista, también puedo ser detective de cómic tecno industrial” (RUBIANO, 2001, p. 23). Mientras que Rosario, como dice el narrador, desde que nació está acostumbrada a sobrevivir, quizá eso lleva a que siendo adulta lo que quiere hacer es vivir y ser ella la que determine su vida a sabiendas de que el final es ineludiblemente la muerte. Rosario toma las riendas de su vida, aunque sabe que al hacerlo se condena a la futilidad del instante, “todo esto es prestado y el día menos pensado me lo quitan” (FRANCO, 1999, p.180) y lo hace fuera de los límites de lo moral, pero también de lo legal al convertirse en asesina a sueldo. Si bien lo suyo es más instintivo que reflexivo, Rosario intenta hacer transformaciones en su vida, pero el peso de sus acciones, del tipo de vida que lleva y de la organización delictiva a la que pertenece, la condena y otro sicario la asesina.

Si en la novela de Rubiano, la degradación de la ética lleva al nihilismo y la anomia, en **Rosario Tijeras** el nihilismo y la anomia es la ética imperante, producto justo de la introducción del narcotráfico en el mundo de la vida cotidiana. En **El anarquista jubilado** esta combinación de nihilismo y anomia es resultado de las acciones represivas del Estado que no permitió la inserción política en un sistema democrático más igualitario. En ambos casos la percepción de la sinsalida es atribuida a la presión de las fuerzas externas que torpedean los procesos internos e impiden la construcción de una identidad individual ética. De manera que en **Rosario Tijeras** no es que se eluda tratar la complejidad de la historia del país, sino que su tratamiento está supeditado a la mirada de Antonio y se restringe a la apreciación que éste tiene de ella.

Esta idea anterior permite concluir que Mariana sería más como el personaje de Antonio en la novela de Franco, sin embargo no es la espectadora pasiva de su vida, tampoco cree en la

posibilidad de cambio o de progreso, simplemente ha dejado de vivir y se ha acostumbrado a sobrevivir, tal vez como herencia que dejaron en ella los adultos: el desencanto. Contrario a **Rosario Tijeras** que sostiene la narración sobre la base del narrador personaje, **El anarquista Jubilado** mantiene la forma del narrador omnisciente que se mete en la mente de los personajes, que ve con ellos, que narra desde ellos, pero también desde todos los ángulos y todas las perspectivas. Especialmente la de Fader Makenzie y Mariana Llano. En la estructura se mezclan en la materia gráfica la estructura del guión cinematográfico y del folletín. También en la forma conserva el estilo de las novelas negras de cordel o de folletín, apartados breves con títulos atractivos - verbigracia “Todas las horas son pico”, “Zapatos Nike”, “pirañas”- y una supuesta narración trepidante, sin embargo, tanto las acciones, como los diálogos y las reflexiones de los personajes no conducen a nada más que a la continuidad de la rutina y del tedio. Lo interesante es que en el diálogo de los protagonistas se van desplegando las distintas éticas individuales, todas ellas caracterizadas por la degradación moral o la desesperanza ética. En **El anarquista jubilado** hay una intención diferente, no se elude el tratamiento estético de la historia, pero se hace desde el filtro de la novela negra en la que se consolida una discursividad fatalista del mundo: todos los héroes son degradados en un mundo degradado, aunque no hay manera de que ello se transforme porque inevitablemente la historia se repite una y otra vez gracias a que las condiciones de desigualdad, injusticia y represión se mantienen de generación en generación, esta mirada del mundo se enfatiza continuamente en la novela de Rubiano:

El gobierno de Guillermo León Valencia ejercía su política de pacificación, que era un eufemismo para disfrazar las masacres que se cometían en el campo. El periódico lo mencionaba todos los días. Mataban en Ibagué. Mataban en el sur de Bogotá. O mataban en el Llano. Era una cacería sistemática. Daban de baja a los bandoleros de la zona cafetera o a la guerrilla liberal de Casanare. Y así mataron a Efraín González como ustedes ya saben. El país se deshacía como ahora, los campesinos eran desplazados, igual que ahora, igual que hace cuarenta años o cien años, y no parecía haber futuro. (RUBIANO, 2001, p. 86).

Podría agregarse a la cita que también en el presente de la narración parece no haber futuro. En **El anarquista jubilado** la historia se convierte en centro de reflexión de los personajes, no para hacer denuncia, ni para establecer un principio de verdad frente a la historia oficial, sino para configurar la manera como los acontecimientos históricos marcan a los individuos y terminan decidiendo sus destinos. La historia se presenta como una especie de sino trágico que no deja ser a los individuos y que los condena a vivir un eterno presente vaciado de sentido. Al contrario de

Rubiano, puede ser posible que Franco con cierta conciencia de la herencia, hiciera énfasis en la historia de amor, para salirse de la recurrencia de las historias sobre la historia, para alejarse del recuento histórico y apostar por la ficción. Si su intención no es hacer una novela de la violencia ni del sicariato, tal vez tampoco tuvo el propósito de escribir una novela negra y, sin embargo, en el año 2000 obtuvo el Premio Internacional de Novela Hammett en el marco de la Semana Negra de Gijón. ¿Es **Rosario Tijeras** una novela negra?, ¿cómo puede determinarse si una obra es o no novela negra? ¿qué caracteriza a una novela negra?, ¿cuáles son los límites de la novela negra? En torno a estos interrogantes se han planteado múltiples respuestas. Por lo que se hace necesario distinguir los planteamientos que acompañan la concepción del personaje en la novela negra relacionado con el personaje de la novela de Franco.

En **Rosario Tijeras** se presenta la construcción del criminal como héroe a través de la perspectiva del narrador testigo, quién desde su mirada enamorada, arrobada por el encantamiento que produce en él Rosario, hace memoria de su pasado cerca a la protagonista. En ese proceso, al tratar de configurar una imagen de ella, atribuye el hecho de que ella sea una asesina a la pobreza, a la profunda desigualdad social y al resentimiento de su condición social marginal. Entonces, ¿en esto consiste lo negro en la novela de Franco? No es tan sencillo, por un lado está la cuestión de que el autor lanza las coordenadas de sentido para su propuesta estética hacia la forma del melodrama -del que se tratará en el siguiente apartado-, si fuese así, resultaría obvio que por el hecho de querer contar una historia de amor, no haya una intención de mantener el esquema tradicional crimen-investigación-revelación, sino una concentración en la vida del criminal a través del personaje testigo que “escudriña” en el pasado para descubrir la verdadera cara de Rosario y se queda con los espejos que le devuelven su propia imagen:

No supe si se refería a las muertes que ella había causado o a las de sus seres queridos. Porque pienso que su gordura postcrimen está más relacionada con el miedo que con la tristeza por la pérdida. Cuando salí del «shock» después de saber que Rosario mataba a sangre fría, sentí una confianza y una seguridad inexplicables. Mi miedo a la muerte disminuyó, seguramente por andar con la muerte misma. (FRANCO, 1999, p. 86).

Aquí es importante recordar que la disposición del contexto en la obra no está abocada a la documentación de los acontecimientos históricos, sino a la configuración de la manera como es

percibida y asumen la realidad los personajes. Frente a la guerra²³ se toman bandos, pero ¿cuál es el bando de cada uno? ¿de condición social? ¿de criminales? ¿de víctimas y victimarios? ¿«la gente de bien» y los delincuentes? Pareciera que todas estas denominaciones cabrían en lo que el narrador califica como bandos, hasta podría pensarse que se refiere al bando de «los buenos» frente a «los malos». Sumado a ello, ni Rosario, ni Emilio, ni Antonio conocen las causas de la guerra, no la comprenden, pero disfrutan de la embriaguez que la guerra produce. La ética degradada como visión colectiva se materializa en la figura de Rosario, ella reúne las dos caras del placer, eros y tánatos en el cuerpo de Rosario conducen y la conducen a la muerte.

Femme fatale

A partir del recuerdo de lo dicho y lo intuido en el diálogo, Antonio reconstruye el rompecabezas de la vida de Rosario Tijeras, de la mano de esta historia teje la historia de la Medellín de los ochenta y de los noventa, de la época del auge del narcotráfico y su institucionalización a través de los carteles, pero es su mirada la que hace el balance y nos lo comunica. El monólogo interior es el recurso literario que encuentra Jorge Franco para darle forma estética a su mirada particular del presente, de Medellín, para el periodo en el que imperó la lógica del narcotráfico en Medellín y, de este modo, presentar una nueva forma del miserabilismo al que se refiere Luz Horne. A través de la actualización del arquetipo femenino de la femme fatale que no sólo inflige a los demás sino a sí misma la fatalidad se configura en una reificación de lo marginal. La historia se traba a partir del amor que sienten por Rosario Tijeras -una joven asesina, “sicaria”, proveniente de los barrios marginales, “comunas”, de Medellín-, y dos jóvenes de condición social acomodada, Emilio -el “novio” de Rosario-, y Antonio -el “parcero” de Rosario-. La trama se teje entre la remembranza del triángulo amoroso y la espera de Antonio en el hospital. Sin embargo, Jorge Franco afirma que su intención es escribir una historia de amor en el contexto de Medellín de los años noventa.

Este rasgo característico de realismo se construye a través de una variante de la narración en primera persona, quien narra es el que está enamorado, y por lo tanto, la imagen idealizada de

²³ A lo que se alude es a las acciones de los narcotraficantes luego de que el Estado colombiano -presionado por Estados Unidos- le declarara la guerra al narcotráfico y, entre otras cosas, empezara la confiscación de bienes, interceptación de cargamentos, desmantelación de grupos y, especialmente, la persecución a los narcotraficantes para extraditarlos a Estados Unidos. Esta reacción se caracterizó por atacar a la población civil con atentados terroristas y el asesinato selectivo de personajes públicos.

ella es a lo único a lo que el lector accede. Bajo esta mirada, Rosario puede ser múltiples Rosarios, niña inocente, mujer sensual, asesina, mujer fatal, amiga, amante y finalmente, amada muerta. Esta imagen de la mujer inasible se sostiene bajo el ideal romántico de la amada inalcanzable, pero, al mismo tiempo se vale del estereotipo de la mujer fatal para construirla como enigma. Rosario Tijeras como arquetipo se convierte en **leit motiv** de la novela “«¿De qué estás hecha, Rosario Tijeras?», me preguntaba siempre que la oía decir cosas así. «¿De qué estás hecha?», cada vez que la veía irse para donde los duros de los duros, cada vez que la veía salir flaca y volver gorda, cada vez que me acordaba de nuestra noche.” (FRANCO, 1999, p. 100). Al final, el determinismo de la novela se materializa en la condena a Rosario de cumplir su destino, siendo mujer fatal es también fatal para sí misma. Y eso concluye Antonio cuando hace balance de la vida de Rosario:

Desde que Rosario conoció la vida no ha dejado de pelear con ella. Unas veces gana Rosario, otras su rival, a veces empatan, pero si uno le fuera a apostar a la contienda, con los ojos cerrados vería el final: Rosario va a perder. Ella seguramente me diría, como me dijo siempre, que la vida nos gana a todos, que termina matándonos de cualquier forma, y yo, seguramente, tendría que decirle que sí, que tiene razón, pero que una cosa es perder la pelea por puntos y otra muy distinta es perderla por «nocaut». (FRANCO, 1999, p. 27).

Ahora bien, es importante resaltar que en la configuración de los personajes no hay víctimas, ni victimarios, salvo la imagen de Rosario como la mujer que todos quieren tener. El triángulo amoroso de Rosario, Emilio y Antonio está basado en la amistad. Por un lado, la amistad entre Rosario y Antonio tiene un grado de intimidad diferente al sexual. Para Rosario, Antonio era el hombre con el que se podía relacionar sin la guerra de poder que significa para ella el sexo, pareciera que lo sexual, para ella estuviera vinculado al oprobio: de la violación, de vender su cuerpo, de utilizar su sensualidad para matar. Hablar con Antonio es encontrar un espacio para el desahogo, “de su mano me mostraba los pasadizos escabrosos de su vida, cada mirada y cada palabra eran un viaje que sólo hacía conmigo.” (FRANCO, 1999, pp. 34-35). Para Antonio hablar con Rosario era una forma de acercarse a ella, de tratar de enamorarla, conocerla para intentar conquistarla, lo que “fue un aprendizaje paso a paso, donde la confianza, el cariño y los tragos ayudaron para que me soltara sus secretos. Lo poco que no me dijo, lo deduje de sus historias. (FRANCO, 1999, pp. 49-50)”. Lo distinto de sus historias hace que ninguno de los dos sepa realmente como es el otro, lo que se traza especialmente es la diferencia de los mundos de donde vienen y la misma Rosario es quien se lo recuerda:

Hacía una pausa de vez en cuando para madrear a la señora, para hablar mal de los ricos y de los pobres, para cagarse en Dios y después seguía con su relato. Me dijo que iba a dejar a Emilio, que ahí no había nada que hacer, que ellos eran muy distintos, de dos mundos diferentes, que no sabía en qué momento –y yo creí que me moría cuando me incluyó— se le había ocurrido meterse con nosotros. (FRANCO, 1999, p. 64).

Por otra parte, tal vez sin quererlo, tal vez sin proponérselo conscientemente, Jorge Franco escribe una novela negra en la que se vale de la figura del asesino a sueldo para actualizar el arquetipo de la *femme fatale* en la imagen de su protagonista Rosario Tijeras. *Femme fatale* es una expresión francesa que traduce “mujer mortífera”. Aunque no existe una sola forma de esa figura, pues las hay ignorantes de su sino trágico, algunas con un cierto hado de inocencia, lo cierto es que la mujer fatal suele ser representada como la perversidad sin escrúpulos, normalmente un personaje vil que usa el poder de su sensualidad para atrapar al héroe, por lo general ingenuo o desprevenido, de carácter suave o fácilmente manipulable que cae en sus redes y con ello empieza su padecimiento. Ese podría ser Antonio, el narrador, ya que es el espectador pasivo de su vida y permite que Rosario lo arrastre hasta el límite de volverse él mismo criminal, límite que no cruza por cobardía, “No era solamente cuestión de la gente, también había que tener las ganas y las güevas de Rosario, y a nosotros no nos quedaban ganas después de todos los enredos en que nos metió, tampoco necesitábamos más plata, y las güevas hace mucho las habíamos perdido.” (Franco, 1999: 54). La *femme fatale* suele ser representada como el polo fuerte de la relación, y a quienes caen bajo su influjo como el polo débil de la ecuación, subyugados por su erotismo, de ahí el componente sexual intensamente asociado a ella: “Su cuerpo nos engañaba, creíamos que se podían encontrar en él las delicias de lo placentero, a eso invitaba su figura canela, daban ganas de probarla, de sentir la ternura de su piel limpia, siempre daban ganas de meterse dentro de Rosario.” (FRANCO, 1999, p. 15). En la actualidad el arquetipo suele ser visto como un personaje que constantemente cruza la línea entre la bondad y la maldad, actuando sin escrúpulos sea cual sea su lealtad, en **Rosario Tijeras**, la condición de asesina a sueldo de Rosario atrae y al mismo tiempo asusta a Antonio, esa dualidad lo mantiene cautivado:

—Esa mujer me tiene loco –repetía Emilio, entre preocupado y feliz.
 —Esa mujer es un balazo –le decía yo, entre preocupado y envidioso.
 Los dos estábamos en los cierto. Rosario es de esas mujeres que son veneno y antídoto a la vez. Al que quiere curar cura, y al que quiere matar mata. (FRANCO, 1999, p. 24-25).

Esta cuestión de la *femme fatale* en la novela plantea una singularidad de Rosario Tijeras en medio de los sicarios, y esa es la del beso antes de morir. Hay una suerte de fatalismo determinista en la historia de Rosario, su pasado la condena, si bien hay una valoración crítica del mundo, “un país de hijos de puta, mejor no tener apellido”; el mismo hecho de no tener un apellido que la respalde es lo que la condena a rodar por el mundo y meterse en el mundo del hampa. Mientras que Antonio y Emilio pueden involucrarse hasta cierto punto y salir ilesos por el peso del apellido, como efectivamente sucede al final. El tipo de sicario que se construye con Rosario se sale de la convención para la mujer y de la convención para el sicario. No hay un deseo de ayudar a la madre como podría ser atribuido al sicario, sino más bien una confrontación con ella, “y no se conocía hombre que le durara tanto tiempo a la señora [Rubi, madre de Rosario]” (FRANCO, 1999, p.21). En ese sentido, las tijeras como símbolo, herencia de la madre, parte de su cotidianidad en la infancia, se convierte en su instrumento de venganza y al mismo tiempo, una cierta forma de competencia con los hombres en la demostración de valentía. Paradójicamente, Rosario también es una de las mujeres de los duros, se prostituye a cambio de un apartamento, una cuenta bancaria y viajes. Lo que no queda claro es por qué teniendo esos privilegios al ser una de las mujeres de los duros, se decide a ser sicaria. Podría pensarse que de manera tácita el narrador se pone de parte de Rosario Tijeras, como víctima de la violencia social sobre la mujer, ya que la imposición de la ley del más fuerte, lleva a Rosario a tomar la ley en sus manos y hacerse ella la victimaria: utilizar su sensualidad como arma.

Con esta apuesta, Franco logra fundir la ética degradada en un modelo de criminal. La reinvención del arquetipo de la *femme fatale* como un personaje tipo que reúne una serie de rasgos característicos -físicos, morales, psicológicos fijos- en la figura de su protagonista y que están asociados a la sensualidad y extrema belleza de la mujer fatal: “La verdad es que sí aparentaba todos los años que mentía. A veces parecía una niña, mucho menor de lo que solía decir, apenas una adolescente. Otras veces se veía muy mujer, mucho mayor de sus veintitantos, con más experiencia que todos nosotros. Más fatal y más mujer se veía Rosario haciendo el amor.” (FRANCO, 1999: 19). Asimismo, como ya se ha mencionado antes, a través del monólogo interior de Antonio es que el narrador se permite las largas digresiones sobre política, historia, Medellín, la moral, los sentimientos y el destino de los personajes. Es a través de la mirada de Antonio que conocemos a Rosario Tijeras, a Medellín y el contexto social violento en el que se mueven:

Con Rosario metida en nuestro bando o nosotros en el de ella, no sabíamos qué posición tomar, sobre todo Emilio, porque yo ya no podía decidir, tenía que aceptar el bando, el único posible, que siempre escoge el corazón. Sin embargo, nunca tomamos parte de ningún lado, nos limitamos a seguir a Rosario en su caída libre, tan ignorantes como ella del porqué de las balas y los muertos, gozando como ella de la adrenalina y de los vicios inherentes a su vida, cada uno queriéndola a su manera, éramos muchos buscando algo diferente detrás de una misma mujer, Ferney, Emilio, los duros de los duros, y yo, el que más y el que menos podía tenerla. (FRANCO, 1999, pp. 81-82).

Por otro lado, la novela no es solo la historia de Rosario Tijeras, sino también la de Antonio y la historia de su amistad con Emilio. El breve recuento de la historia de su amistad desde la infancia es una manera de señalar el vínculo que los une de adolescentes. Antonio y Emilio son amigos de la infancia. Mientras Emilio quiere subvertir abiertamente todas las reglas, el otro de manera solapada lo hace. El uno confronta abiertamente, el otro calladamente. Al final, Emilio vuelve al redil, termina haciendo lo que le ordena el padre; Antonio sigue en su actitud pasiva, se mantiene al margen, aunque tampoco se ha revelado directamente, tampoco se integra totalmente a la convención de su mundo. La amistad se sostiene hasta la juventud y luego como jóvenes que se hacen hombres al lado de Rosario. Se complementan y se entienden bien, hasta la llegada de Rosario Tijeras.

Fue ella la que nos desaferró de esa adolescencia que ya jóvenes nos resistíamos a abandonar. Fue ella la que nos metió en el mundo, la que nos partió el camino en dos, la que nos mostró que la vida era diferente al paisaje que nos habían pintado. Fue Rosario Tijeras la que me hizo sentir lo máximo que puede latir un corazón y me hizo ver mis despechos anteriores como simples chistes de señoras, para mostrarme el lado suicida del amor, la situación extrema donde sólo se ve por los ojos del otro, donde la comida diaria es la mierda, donde la razón se pierde y queda uno abandonado a la misericordia de quien uno se ha enamorado. (FRANCO, 1999, pp. 108-109).

El desenlace del triángulo amoroso está dentro de los márgenes esperados para el melodrama que podría envolver la imagen de la *femme fatale*. La ruptura de la amistad entre Emilio y Antonio por causa de Rosario se ajusta a su tipicidad: dos amigos que parecían inseparables, se distancian por culpa de una mujer. Por otra parte, el amor incondicional de Antonio por Rosario también hace parte de la tipificación de dicha imagen; Antonio siente un amor platónico y por ello mismo percibido por él como más intenso que el de Emilio. Los dos se enamoran de ella, los dos se entregan, intentan integrarse al mundo de ella, al final Emilio recula y se aleja. Antonio siempre acepta el regreso de Rosario. Al final, Emilio sigue la tradición de su condición social, Antonio queda en el medio, aunque ha sido crítico de su mundo, tampoco ha hecho nada para cambiar su

condición. De niños, Antonio admira y sigue ciegamente a Emilio en sus aventuras, luego de su experiencia con Rosario su mirada se transforma y lo empequeñece: ve como Emilio en su superficialidad y egoísmo no comprende realmente el mundo de Rosario, ni tampoco a Antonio. Le pierde el respeto, aunque no el cariño y después de Rosario lo que se insinúa es una distancia entre uno y otro.

Camila Segura (2007) vincula la novela de Franco con el melodrama, afirma que siguiendo el patrón clásico de finales del siglo XVIII, el melodrama construye la trama sobre rasgos característicos: la historia de amor no correspondido, el consecuente sufrimiento de quien ama por la amada indolente, el vaivén separación-reencuentro con la amada, el amor como enfermedad para quien ama, la desigualdad social y el estereotipo en la construcción de los personajes. Segura también plantea que el melodrama tiene éxito en un contexto similar al de la novela negra en el que la percepción generalizada es el de un caos imperante en el que predomina la inseguridad, la inestabilidad y el desequilibrio, de ahí que “en un mundo en que el mal se presenta como una fuerza real, irreducible y siempre amenazante, el melodrama se configura como un espacio en donde se intentan resolver las ansiedades a través de la legibilidad moral.” (SEGURA, p. 58). Lo que proveería este tipo de relato es la consolación que se alcanza al final del relato bien por la vía de la moralidad, la virtud o la justicia personal, una especie de catarsis para el lector sumergido en un mundo en donde prima el desencanto. Y pareciera que Franco corroborara esta mirada, pues se afirma en la intención de contar una historia de amor en la Medellín de los noventa, casi como insistiendo en que la cuestión no es de forma sino de contexto -turbulento, loco y demencial-, y es la realidad que le “tocó vivir” la que quiere configurar en la novela bajo la forma de una historia de amor. En una entrevista frente a la pregunta de cómo surgió la novela declara:

Fue por accidente. Estaba por terminar mi novela **Mala Noche** y llegó una tesis de Antioquia, de una prima que estudiaba sicología. Hizo un estudio muy completo del vínculo que hay entre la religión, el crimen, la historia nuestra. Entonces en esa tesis yo me encontré con testimonios de unas niñas que estaban en una correccional y me sacudieron. Inmediatamente sentí que había una historia. La hice como en los cuentos: una historia de amor y como escenario todo el entorno de un Medellín turbulento y loco, en la época más demencial del narcotráfico, que fue una época que me tocó vivir. (ABC GUINISTAS, 2013).

Con todo, habría que hacer una serie de anotaciones a lo que propone Segura. Es importante destacar que en **Rosario Tijeras** de la división maniquea clásica de los personajes se pasa a la

diferencia de condición social como eje que separa a los protagonistas, del lado hegemónico Antonio y Emilio, del lado de la periferia Rosario, Johnefe, Ferney, los duros. En medio de ellos la historia de amor en un triángulo amoroso múltiple. Cronológicamente, el primero de ellos sería el de Rosario-Ferney-los duros; el segundo, Rosario-Emilio-Ferney; el tercero, Rosario-Emilio-Antonio. Aquí se mantiene el esquema convencional de las oposiciones binarias, Ferney es el par de Rosario, los duros los jefes, por eso “Ferney seguía siendo su ángel de la guarda, su amante clandestino, su servidor incondicional, el reemplazo de su hermano muerto” (FRANCO, 1999, p. 30); Ferney pertenece al mundo de Rosario, Emilio al deseado, de ahí que “Emilio fue el que la tuvo de verdad, el que se la disputó con su anterior dueño, el que arriesgó la vida y el único que le ofreció meterla entre los nuestros” (FRANCO, 1999, p. 13); Antonio es el amigo, Emilio el amante, y eso lo tiene claro Antonio cuando afirma que “también entendí que Rosario había partido su entrega en dos: a mí me había tocado su alma y a Emilio su cuerpo. Lo que todavía no he podido saber es a cuál de los dos le fue mejor.” (FRANCO, 1999, p. 55).

Por otra parte, el triángulo amoroso afirma el arquetipo de Rosario como la *femme fatale* frente a la cual sucumben los hombres por el deseo de poseerla, de ahí que cuando “los duros” la vieron “les pasó lo que a todos: la querían para ellos” (FRANCO, 1999, p. 73). Tal vez por ello sea posible considerar que esta disposición de Rosario a los encuentros amorosos sea una pulsión por ser sujeto y no objeto, lanzando interpretaciones arriesgadas sobre lo que podría pensar Rosario, Emilio significa para ella un oasis en el que se refugia y sueña que es otra, abre la posibilidad de ser otra: darse al placer propio y disfrutar, “Rosario siempre regresaba a buscarlo, dulce como la miel, llena de plata y muriéndose de las ganas por su niño bonito” (FRANCO, 1999, p. 72). Con Emilio y con Antonio es ella quien tiene las riendas. Justamente por eso, uno de los ejes del melodrama que predomina en la novela es la de Rosario como objeto inalcanzable:

Siempre hacía lo que le daba la gana, ella misma admitía lo voluntariosa que fue desde chiquita. Por eso dejó a su mamá y se fue con su hermano, y tal vez por eso es que nunca comprometía su corazón. Nada amarraba a Rosario, ni siquiera los duros de los duros, con quienes siempre se mostraba complaciente. (FRANCO, 1999, p. 103).

En esta línea de sentido, Rosario quiere mantener su relación con Antonio en el plano de la amistad porque “todos los hombres joden” a la mujer. Es tal vez el prejuicio tácito de que la relación de pareja es un ejercicio de poder, de sometimiento de la mujer y ella no quiere ser

sometida. La única vez que Rosario y Antonio tuvieron un encuentro sexual fue de tipo violento, en la narración de Antonio la presenta como si hubiese sido ardiente, pasional o vehemente ¿cómo fue para Rosario? No se puede saber, intuimos por lo dicho que esa vehemencia es a lo que está acostumbrada, es para ella sucumbir al juego de la violencia, hasta podemos imaginar que fue la decepción de perder un amigo y ganar un pretendiente, otro “hombre que jode” lo que la lleva a la agresividad y al desprecio por Antonio. Porque en realidad no es posible saber quién es Antonio para Rosario. ¿El “parcero”, “parcerito”? ¿El amigo que está entre los dos mundos, el Metrallo de los sicarios y el Medallo de los jóvenes de condición acomodada? Aunque una vez estuvieron juntos, una vez se amaron, Rosario cerró toda posibilidad de encuentro ¿por qué? ¿cuál es la razón? ¿qué la lleva a no querer a Antonio? En la novela de Franco el único encuentro amoroso en lugar de conducir a la realización amorosa los lleva a la separación y al final con la muerte de la protagonista a la pérdida definitiva. Esta última cuestión lleva a preguntar si no es el lugar común del discurso del melodrama, la sensiblería de la voz del narrador lo que molesta a cierta parte de la crítica, por ejemplo al cierre de la novela, puede leerse el trasfondo del melodrama:

«Eso es todo, Rosario», sigo hablándole en silencio, como siempre, «se nos acabó todo», me muero por besarla, «ya te lo dije: te voy a querer siempre», me muero por morirme con ella, «y te voy a querer más en cada cosa que te recuerde, en tu música, en tu barrio, en cada palabrota que escuche y hasta en cada bala que suene y mate», le tomo la mano, todavía está caliente, se la aprieto esperando un milagro, el prodigio de sus ojos negros mirándome o un «parcero, parcerito» saliendo de sus dientes, pero si no lo hubo cuando pretendí que ella me quisiera, ahora menos, cuando nada arregla lo irremediable. (FRANCO, 1999, p. 195).

La escritura pasa a ser el punto de tensión entre la herencia literaria, la historia y el trabajo con las palabras que devienen en una forma. La relación novela-mundo no sólo establece correspondencias con la ideología o la estética, sino también con la escritura de una época. Por lo tanto, el enfoque tomado aquí desde el realismo propuesto por Luz Horne intenta estudiar la novela desde el punto de vista de la forma y separarse de una definición de la obra como tipo novela de la violencia, novela del sicariato, novela negra, melodrama... Para ello, el análisis en **Rosario Tijeras** (1997) de Jorge Franco permite poner en diálogo la propuesta con otras obras con las que establece relaciones de continuidad o de ruptura en ese intento por darle forma estética a la apreciación del presente, porque cada una de las novelas tiene un modo especial de

asumir el mundo desde la escritura, no es la forma de un realismo convencional, sino de una apuesta por la novela y el intento por hacer diferencia en la continuidad del género.

Entre los rasgos que permiten considerar que hay una apuesta por la continuidad dentro de la línea de la tradición del realismo que propone Luz Horne puede mencionarse el hecho de que juegan con la linealidad temporal y su quiebre para hacer que el presente cobre forma, sostener la narración en primera persona y la configuración de personajes que rompen con el arquetipo de los géneros, y la transformación de la mirada sobre lo marginal al tender hacia el miserabilismo en lo que se considera digno de ser contado. Todo esto, acerca la perspectiva de la relación novela mundo a la concepción de mundaneidad que propone Said: No es simplemente la búsqueda del realismo por el verismo, sino un diálogo con la historia, el individuo, la intimidad, el ser en el mundo, la ética degradada y la anomia social como circunstancialidad de la novela en el mundo.

2. EL AUTOR Y LA NOVELA: LA FIGURACIÓN DEL ESCRITOR

Si (como el griego afirma en el Cratilo)
 El nombre es arquetipo de la cosa,
 En las letras de rosa está la rosa
 Y todo el Nilo en la palabra Nilo.
 Jorge Luis Borges.

A finales del siglo XX y principios del XXI, en Colombia se presenta una proliferación de novelas que trabajan la figura de autor en sus universos narrativos. No se trata simplemente del modo de narración en primera persona, sino de un entrecruzamiento entre autobiografía y novela, probablemente con intención de renovar el género o quizás para llevarlo al extremo en el que el referente ya no es el mundo narrado, tampoco la escritura sino el espacio discursivo en el que el autor se hace materia narrativa. Para indagar sobre el tema, este capítulo se encamina hacia el análisis de las formas de figuración del autor en la novela **Entre fantasmas** de Fernando Vallejo. El estudio pasa por la exploración de las estrategias narrativas que utiliza para presentarlo, ¿cómo introduce los referentes autobiográficos dentro del universo ficcional? ¿qué papel juegan otros géneros discursivos? ¿cuál es el modo de narración que predomina? Se intuye que hay una oscilación entre enmascaramiento y exposición, autobiografía y autoficción; oscilación que mantiene la figura de autor en el límite de los géneros.

Para ahondar en este horizonte que la novela propone se han determinado algunos hilos de sentido posibles: la tensión entre novela y autobiografía, los juegos de enmascaramiento, la conversación como modo de la narración, la construcción del autor como personaje, y los límites de contar una historia personal. Paralelamente, se establece un diálogo con otras obras a partir de estos hilos para descubrir la manera como en las novelas se re-crea la figura de autor. En el primer caso, la tensión entre los géneros, se relaciona con **Asuntos de un hidalgo disoluto** (1994) de Héctor Abad Faciolince; el segundo, las máscaras del autor, con **Vida feliz de un joven llamado Esteban** (2000) de Santiago Gamboa; el tercero, la conversación, con **Amirbar** (1990) de Álvaro Mutis; el cuarto, autofiguración, con **Érase una vez el amor pero tuve que matarlo** (2001) de Efraim Medina Reyes y el último, contar biografía, se relaciona con las obras en general. Esta forma de hacer conexión entre las novelas pretende establecer la singularidad de la obra de Vallejo en perspectiva con otras novelas del periodo, sin caer en la tentativa de un

enfoque generacional, puesto que los autores que se estudian corresponden a generaciones diferentes y momentos de producción distinta, algunos como Álvaro Mutis ya estaban consagrados cuando se publicó la obra de Vallejo, mientras que otros como Efraim Medina Reyes presentaban su primera obra. Entonces, lo que interesa es la coincidencia entre las novelas en torno a la escritura que pone en diálogo a la autobiografía y la novela, quizás esta confluencia es lo que lleva a los autores a ser contemporáneos y no la cuestión etaria.

En cuanto al tema, por lo general, la crítica²⁴ ha analizado las obras de Vallejo asumiendo que son textos autobiográficos, algunos han centrado la cuestión en el punto de vista del narrador (un salto del omnisciente al personaje que hace biografía), o desde el modo de la narración (de la tercera persona a la primera persona), otros se han enfocado en los planteamientos que expresa “Fernando” y, los más, en categorías como ciudad, ‘sicaresca’, o memoria. Saliéndose de este enfoque ¿no es posible pensarlo desde el punto de vista del autor como materia narrativa de la ficción, es decir, como creación ficcional? Este recurso hace parte de la literatura en lo que se ha dado por denominar como ‘novela de autor’. Sin embargo, más que establecer un tipo de novela interesa aquí ahondar en cuál y qué tipo de envite es el que plantea Vallejo con la figura de ‘Fernando’ en **Entre fantasmas**.

George Lukács (1985) caracterizó a la novela a partir del tipo de héroe problemático que se construye en ella; es ya bastante conocida su afirmación sobre la novela como la búsqueda de valores auténticos de un héroe problemático en un mundo degradado ¿Qué sucede cuando el héroe empieza a desaparecer de la novela y en su lugar se instaura el escritor y la escritura?

²⁴ Para nombrar algunos, Álvaro Pineda Botero en **Del mito a la postmodernidad: la novela colombiana de finales del siglo XX**, (1990) hace el análisis de las novelas, **Los días azules**, **Los caminos a Roma** y **El fuego secreto**. En ese estudio Pineda Botero plantea que su escritura “es la autobiografía de un resentido” (PINEDA BOTERO, 1990, p. 116) y que la preocupación fundamental de Vallejo es Medellín. Dice que el protagonista ‘Fernando’ vive en la rememoración de su pasado y la visión del presente como ‘el caos doloroso’ por donde fluye el río del tiempo: “Pero después de la catarsis del insulto, Fernando no puede deslindarse de su pasado y está condenado a llevar eternamente su ciudad auestas, que es una forma del eterno retorno.” (PINEDA BOTERO, 1990, p. 117). Luz Mary Giraldo en “Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon, 1975-1995” (2000), plantea que este tipo de textos, en el que incluye la obra de Vallejo, se caracterizan por “la reciprocidad de la conciencia histórica urbana y de escritura que vertidas en la revisión, el cuestionamiento o el reintegro en la historia se dinamizan con la complejidad característica del hombre urbano y el caos de las ciudades, la metaficción y la autoconciencia escritural.” (GIRALDO, 2000, p. 23). Por esta misma línea, Mario Valencia Cardona en **La dimensión crítica de la novela urbana contemporánea en Colombia** (2009) se centra en la configuración que hace Fernando Vallejo de la ciudad: “Este novelista antioqueño anticipa y propone, incipientemente, para la narrativa urbana contemporánea nuestra, un contra-modelo de ciudad, que será vigorosamente desarrollado y explotado generaciones posteriores a él.” (VALENCIA CARDONA, 2009, p. 66).

Aunque es necesario aclarar que este fenómeno, especialmente después de la década del setenta, se presenta en toda América Latina y se manifiesta de diferentes maneras. Gracias a escritores como Roberto Bolaño, César Aira, Mario Bellatin, entre otros, es posible aceptar que hay en el Continente una apuesta por la figura de autor en las propuestas de los escritores contemporáneos como eje de sus ficciones. El planteamiento de la idea del autor como héroe de la novela también puede ser contemplada desde la propuesta que hace Michel Foucault (2010) en la introducción al texto **¿Qué es un autor?**, allí se pregunta por la figura del autor en su génesis como objeto literario, “cómo se individualizó el autor en una cultura como la nuestra, qué estatuto se le dio, a partir de qué momento, por ejemplo, empezaron a hacerse investigaciones de autenticidad y de atribución” (FOUCAULT, 2010, p. 54); con esta serie de interrogantes amplía la cuestión a la indagación por el momento en que dejó de contarse la vida del personaje para empezar a indagarse por la vida del autor.

La posibilidad de seguir esta imagen puede mantenerse si, además, se le vincula a la introducción del discurso introspectivo que realiza la novela moderna con recursos como la perspectiva, el fluir de la conciencia o el monólogo interior. Si se continúa esa línea, también es posible acompañar el tránsito que marca la desaparición del nombre del personaje desde Ulises (Joyce), K (Kafka), el extranjero (Camus) hasta que queda sólo una voz, algo narra (Blanchot). En consecuencia, la disolución del personaje tradicional²⁵ permitiría considerar el desplazamiento que se da del héroe como objeto de la novela hasta la configuración del autor como nuevo héroe. Este es el planteamiento desde donde se parte para el análisis de la obra de Fernando Vallejo, esto es, considerar que ‘Fernando’ en **Entre Fantasmas** es el nuevo héroe de la novela en el que se pone en jaque la idea del golem de Borges, ¿es el nombre ‘Fernando’ arquetipo de Fernando Vallejo? El interrogante anterior expone una vuelta al sujeto autor, pero esta vez en su función como personaje, es decir, abre el camino para determinar la manera como se inserta, hace presencia en el discurso y no para fijarlo como el sujeto originario del discurso, que es el aspecto realmente cuestionado cuando se habló de la muerte del autor (FOUCAULT, 2010). En su

²⁵ Nathalie Sarraute en **La era del Recelo** plantea: “Esa es la razón de que el personaje no sea ya, hoy, más que su propia sombra. Sólo a regañadientes llega el novelista a concederle todo aquello que le hace más fácilmente reconocible: aspecto físico, ademanes, actos, sensaciones, sentimientos, normales, conocidos y estudiados desde hace tiempo, que contribuyen a relacionarle a simple vista con la vida y que proporcionan al lector un encuadre cómodo. Hasta el nombre, con el que hay necesariamente que bautizarle, molesta al novelista.” (SARRAUTE, 1967, p. 59).

momento, lo que se puso en entredicho fue su carácter absoluto y su papel fundador del discurso, propone Foucault que:

Estas diferencias tal vez se deban al hecho siguiente: un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso (que puede ser sujeto o complemento, que puede ser reemplazado por un pronombre, etc.); ejerce un determinado papel con relación al discurso: garantiza una función clasificatoria; un nombre semejante permite reagrupar un determinado número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. Además efectúa una puesta en relación de los textos entre sí; Hermes Trismegisto no existía, Hipócrates tampoco -en el sentido en el que podríamos decir que Balzac existe- pero que varios textos hayan sido colocados bajo un mismo nombre indica que se establecía entre ellos una relación de homogeneidad o de filiación, o de autenticación de unos por otros, o de explicación recíproca, o de utilización concomitante. (FOUCAULT, 2010, p. 20).

Los límites de quién dice yo en **Entre fantasmas** son imprecisos, a través de la forma de la novela se funda ese yo biógrafo que se ‘inventa una escritura’ de la autobiografía. ¿Es ‘Fernando’ una máscara de Fernando Vallejo? Foucault (2010) llama la atención sobre la manera como el texto señala la presencia del autor como algo aparentemente exterior y anterior a él, es decir, como nombre de autor, de ahí que su pregunta central sea ¿qué es un nombre de autor? y ¿cómo funciona? Foucault entabla una diferencia entre el nombre propio y el nombre de autor. Dice que se ubican en la descripción y la designación, en esa medida no hay un nexo directo entre el nombre propio y el individuo nombrado (descripción), como tampoco entre el nombre de autor con lo que se nombra (designación); ¿qué sucede cuando un escritor parece querer borrar los límites entre uno y otro? Podría pensarse que la función autor cambia y se hace presente como juego en el que se confunde el individuo nombrado, Fernando, con el nombre de autor, Fernando Vallejo. Este juego de Vallejo expone con mayor intensidad -en lugar de negarla- la función autor que en términos de Foucault caracteriza un modo de ser del discurso.

Llegaríamos finalmente a la idea de que el nombre de un autor no va como el nombre propio desde el interior de un discurso al individuo real y exterior que lo produjo, sino que, de alguna manera, corre en el límite de los textos, que los recorta, que sigue sus aristas, que manifiesta su modo de ser o que al menos lo caracteriza. Manifiesta el acontecimiento de un conjunto determinado de discurso, y se refiere al estatuto de ese discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura. El nombre de un autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, tampoco está situado en la ficción de la obra, está ubicado en la ruptura que instaura un determinado grupo de discursos y su modo singular. (FOUCAULT, 2010, p. 21).

Giorgio Agamben (2005) amplía la discusión con el concepto de ‘gesto de autor’. Para ello, se detiene en el estudio que hace Foucault de las fichas biográficas de los espacios en los que los indeseables son confinados. En este contexto, sigue la reflexión de Foucault sobre cómo ese pequeño dato, la ficha, no puede dar cuenta de la presencia del sujeto en la sociedad y sin embargo, es el único registro que se tiene de él y es al mismo tiempo lo que lo define: la ficha es insuficiente para hablar de quién es el sujeto al que se hace referencia, aun así, es el único dato que queda de él y por tanto es el único elemento que permite hacerse una idea de el mismo. Sobre esta base, Agamben se pregunta si ese dato de la ficha no puede ser pensado como gesto de ese autor que Foucault intenta delimitar: “Es posible, entonces, que el texto de 1982 contenga algo así como la clave de la conferencia sobre el autor, que la vida infame constituya de algún modo el paradigma de la presencia-ausencia del autor en la obra.” (AGAMBEN, 2005, p. 89).

Según Agamben, para Foucault no se agota la existencia del sujeto en el orden del discurso, siempre habría un plus, un gesto que indica que el autor en su experiencia es irreducible al orden del discurso. El autor está ausente del texto en la medida en que el texto no es él, o su biografía, es decir, no es su ser en el mundo; pero también esa presencia en ausencia es su manera de estar en el texto, ya que devuelve de él una imagen evanescente que pone en evidencia ese algo detrás de la enunciación que es al mismo tiempo interlocución entre herencia, historia y experiencia. Sobre esta paradoja instaura Agamben el gesto de autor: un diálogo entre el pasado de la historia y el presente de la narración, pero también con la experiencia del autor que el orden del lenguaje no agota, sino que lo ubica en el límite entre el texto y la escritura, límite que también ocupa su biblioteca. Desde esta perspectiva el autor es un lugar de la biografía y de la serie, de ahí que en el texto el sujeto se disuelve y se transforme en gesto, porque el borde desde el cual escribe se borra en la obra misma. Tal vez, la mejor manera de presentar el concepto sea utilizar su metáfora del Arlequín como imagen del escritor:

El gesto del autor se atestigua en la obra a la cual, acaso, da vida como una presencia incongruente y extraña, exactamente como, según los teóricos de la comedia del arte, la burla del Arlequín interrumpe de manera incesante las vicisitudes que se desarrollan en la escena y obstinadamente deshace la trama. (...) Como el mimo en su mutismo, como el Arlequín en su burla, el autor vuelve incansablemente a cerrarse en lo abierto que él mismo ha creado. (AGAMBEN, 2005, p. 91).

El gesto de autor en la novela de Vallejo señala el carácter ficcional de toda autobiografía. En los siguientes apartados de este capítulo se propone la reflexión sobre la manera como en **Entre Fantasmas** se expone el juego de la figura del autor y las posibilidades que traza la relación entre autor-narrador-personaje en un contexto discursivo en el que una voz dice “yo, el autor” y al mismo tiempo es materia narrativa que se presenta a través de los recursos de la forma de la novela. Ese yo que no sólo narra sino que se narra como ficción, creando la ilusión de una misma instancia subjetiva entre autor-narrador-personaje. Para el desarrollo de esta cuestión, se parte del análisis de la manera como autobiografía y novela entran en conflicto aparente en el discurso del ‘Yo, el autor’, pero que en el plano de la escritura se integran como forma de la novela para Vallejo.

2.1. Entre el dato autobiográfico y la ficción: Borrar los límites del género

La novela **Entre fantasmas** se ubica en el espacio de un yo que dice contará los años de la vejez. Desde este pacto narrativo el lector esperaría el recuento de ese fragmento de una vida; sin embargo, lo que encontrará son los fragmentos de alguien, un anciano, que dice ‘yo, el autor de una autobiografía que empecé libros atrás, recuerdo’. De modo deshilvanado cuenta anécdotas que la memoria trae de su pasado; salta al presente de la narración para opinar sobre lo que está contando, sobre lo que se le vino al pensamiento, sobre la manera de narrar; luego regresa a la historia o introduce una nueva anécdota sin que necesariamente haya un hilo conductor, como si lo narrado se construyera a partir de lo que sobra, de los despojos de una memoria senil. De esta manera crea una sensación de inestabilidad, de incertidumbre sobre la posibilidad autorreferencial de lo dicho y la potencialidad de los límites ficcionales de lo escrito. Y, tal vez por eso, sostiene el relato autobiográfico como forma de su novela en el sentido que lo expone Miraux:

La escritura, que da nacimiento a representaciones, arregla la realidad; doble paradoja para quien, por medio de ese instrumento, esperaba comunicarse espontáneamente con los demás; la escritura lo aleja, la escritura recrea un mundo. Sin duda, para el autobiógrafo la vida está en otra parte, situada entre la transparencia y la opacidad, en equilibrio sobre la franja intangible que separa al individuo de su imagen, a la realidad de su representación. La escritura autobiográfica encuentra entonces otros obstáculos vinculados con su propia

esencia; el apartamiento y la distancia que el tiempo instaura, necesariamente, entre el yo escrito y el yo que escribe. (MIRAUX, 2005, p. 92).

Esta apertura hacia lo ficcional se instala porque el autor pasa a ser personaje en textos que lindan entre la biografía, el ensayo y la novela. Fernando Vallejo dice haberse propuesto escribir una autobiografía y terminó haciendo una novela de la vida de ‘yo-Fernando’ en cinco tomos al que denominó **El río del tiempo**. Cada tomo es una novela en sí misma y también es un momento de una vida, **Los días azules**, (1985), remite a la infancia; **El fuego secreto** (1987), a la adolescencia; **Los caminos a Roma** (1988), a la juventud; **Años de indulgencia** (1989), a la madurez; **Entre fantasmas** (1993) a la vejez. Sin embargo, el relato autobiográfico no se cierra ahí, escribe múltiples variaciones de su autobiografía en novelas posteriores. En **La virgen de los sicarios** (1994), habla de una de sus visitas a Medellín, en **El desbarrancadero** (2001) de la muerte de su padre y de su hermano, en **La rambla paralela** (2002) se sueña fantasma, en **Mi hermano el alcalde** (2004) escribe la biografía de su hermano Carlos y en **El don de la vida** (2010) el viejo de **Entre fantasmas** que se quedó sentado en la banca del Parque Bolívar de Medellín, entabla un diálogo con ‘un compadre’ -al final descubre que es la muerte- mientras hace un recuento de sus muertos.

Ahora bien, como estudioso de la literatura, Vallejo rompe el esquema de la biografía y del trabajo de la crítica en su forma de escribir las “biografías” de Porfirio Barba-Jacob, **El mensajero** (1984); José Asunción Silva **Almas en pena, chapolas negras** (1995) y de Rufino José Cuervo, **El cuervo Blanco**, (2012). Como ensayista destaca aún más su estilo controvertido en obras del talante de **La tautología darwinista** (1998), **Manualito de imposturología física** (2005), **La puta de Babilonia** (2007) y más recientemente **Peroratas** (2013). Habría que hacer mención aparte de su primera empresa literaria, **Logoi: una gramática del lenguaje literario** (1983). En este texto, la forma discursiva predominante es la de la voz neutra de la tercera persona que usa para desarrollar su extenso estudio sobre el uso de la gramática en la literatura. Este libro es el principio de una búsqueda y un planteamiento sobre la literatura desde el análisis detallado de las obras más reconocidas del acervo literario universal. “El idioma no se inventa: se hereda. Y lo hereda el hombre corriente bajo su forma hablada como el escritor bajo su forma literaria: en un vocabulario, una morfología, una sintaxis, y una serie de procedimientos y de medios expresivos.” (1983, p. 22). En ese desentrañar desde la gramática la manera como lo literario cobra forma, es posible hallar el germen de su proceso de escritura. Gracias a esa

revisión exhaustiva que significa **Logoi** puede verse su concepción de la escritura como re-escritura “en un conjunto, incluso, de frases hechas y refranes, de comparaciones y metáforas ya establecidas en que abundan la literatura y la vida.” (1983, p. 22). En su obra esboza lo que podría verse como el paso inicial hacia su propuesta estética de **El río del tiempo**, un libro que remite a otro libro que remite a otro libro, reiteraciones y repeticiones que se alejan de una idea de originalidad como rasgo característico de lo literario:

Hasta hoy la crítica literaria ha estudiado a los escritores bajo el ángulo de su originalidad. Vamos a mirar el reverso de la medalla y a considerar la literatura como el reino de lo recibido, como el vasto dominio de la fórmula, del lugar común y del cliché. El Quijote, la obra cumbre de las letras españolas, es en parte un libro sobre otros libros. El ingenioso hidalgo, enamorado de la palabra escrita, cabalga tras una quimera literaria. El genio de Cervantes descubrió que la literatura, más que en la vida, se inspira en la literatura. (VALLEJO, 1983, p. 29).

Pareciera que su escritura se sostiene en la frase de Mallarmé “*Tout aboutit à un livre*”, todo acaba en un libro, o todo lleva a un libro. Cualquiera de los dos sentidos conduce a la idea que hace de lo literario principio organizador de la experiencia. Esta frase es el epígrafe con el que Vallejo presenta su novela **Entre Fantasma**s. En un sentido similar, en una entrevista que le hiciera Tomás Barna en 1980, Jorge Luis Borges utiliza la expresión de Mallarmé para afirmar “Aunque la idea es la misma: que las cosas existen en función de la literatura. O que un artista -en todo caso- o un escritor... debe pensar en eso. O tratar de pensar en eso. Yo he llegado a pensar que todo lo que me sucede es una especie de arcilla que debo modelar.” (BARNA, 1980). Y esa arcilla la intenta modelar Vallejo en la escritura desde la estrategia narrativa del relato autobiográfico dentro de la novela.

Aunque para Fernando Vallejo la experiencia es arcilla que a través del trabajo con el lenguaje el escritor vuelca en libro, esta superposición de la forma sobre la experiencia del mundo aparece como un acto fallido, como lo menciona ‘Fernando’ en la novela **Entre fantasmas**: “Borges tiene un Aleph por donde ve el Universo; yo tengo un boquete mucho más entretenido, mas como me pone tan nervioso lo voy a mandar a cerrar.” (1993, p. 154). La escritura como un boquete para ver el mundo, un pequeño orificio que no permite ver el todo, solo una parte, una parcialidad que puede ser engañosa, tal vez por ello mismo elige cerrarla, lo que significa en realidad dejar de escribir. Acto fallido también porque resulta una escritura sobre la escritura de los otros, ‘como el vasto dominio de la fórmula, del lugar común y del cliché’ (1983, p. 29), al mismo tiempo, la

escritura se convierte en el único trance posible, porque después de ella queda el silencio: “En fin, no me quejo, ya me hice un programa: me acabo este libro y los días que me resten los dedico a la protección del anciano: de mí.” (1993, p. 66). Tal vez por ello, cuando la novela **Entre fantasmas** se acerca al final, el anciano concluye que tampoco en la escritura hay un principio organizador y por eso lo quiere ‘mandar a cerrar’: “Yo ya no soy yo, y aunque pude escribir un libro recuperando a Barba Jacob instante por instante, poniéndole orden a su desordenada vida, la intrincada madeja de la mía no la desenreda nadie. El destino la enredó, con sus torpes dedos de azar.” (1993, p. 140).

Frente a esta construcción de la novela al límite de los géneros, Héctor Abad Faciolince²⁶ propone un modo diferente de jugar con lo autobiográfico en la novela, pues en **Asuntos de un hidalgo disoluto** se instala en la máscara ficcional del hidalgo que procura hacer un libro de memorias, libro que es un palimpsesto de la forma de las memorias tradicionales. Este palimpsesto es logrado a través de dos fuentes, una la literaria -en la constante referencia a textos, personajes y autores literarios-, otra la experiencia personal -su estadía y estudios en Italia, la muerte de su padre, el universo femenino del que fue rodeado de niño, entre otros-, transformada en experiencia literaria.

Para transformar el dato autobiográfico en ficción biográfica el recurso utilizado por Abad Faciolince es trabar datos de su biografía personal con las estrategias narrativas de los relatos autobiográficos tradicionales. Sobre este proceso de escritura, el autor afirma que “**Asuntos de un hidalgo disoluto**: Ha sido mi mayor esfuerzo literario. El libro más cuidado desde el punto de vista del lenguaje, el más trabajado, el que más ambiciones de escritura ha tenido. Es también el rastro de una historia de amor fallido, y de unas lecturas: el siglo de oro español.” (VALLE, 2008). Sin embargo, lo que ha interesado a críticos como Mauricio Vélez Upegui (1999) ha sido seguir esta última línea en la que se traba la forma de la memoria con la forma del amor cortés. Vélez Upegui presenta la obra como una parodia de la novela del amor cortés, para ello se vale de

²⁶ Escritor colombiano que combina el periodismo con la narrativa y la crítica literaria. Ha recibido varios reconocimientos a nivel nacional como el Premio Nacional de Cuento (1981), la Beca Nacional de Novela (1994) y el Premio Simón Bolívar de Periodismo de Opinión (1998); a nivel internacional obtuvo el Premio Casa de América de Narrativa Innovadora (2000) en España, el premio a la mejor novela extranjera del año por *Angosta* (2005) en China, el premio Casa de América Latina de Portugal por el libro *El olvido que seremos* (2010), como mejor obra latinoamericana. Entre sus textos se encuentran: *Malos Pensamientos* (1991); *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1994); *Tratado de culinaria para mujeres tristes* (1996); *Fragmentos de amor furtivo* (1998); *Palabras sueltas* (2002); *Oriente empieza en El Cairo* (2002); *El olvido que seremos* (2005); *El amanecer de un marido* (2008) y *Traiciones de la memoria* (2009).

la historia de amor de Gaspar Medina y Ángel Pietragrúa²⁷. No obstante, lo que Vélez Upegui considera como dato central puede ser visto como parte de la construcción de la biografía de Gaspar Medina, pues la historia de amor ocupa los capítulos XII, XIII y XV, y si bien menciona a Ángela Pietragrúa en varias ocasiones a lo largo del texto lo hace como elemento de ese rasgo de carácter que quiere fijar de sí Gaspar Medina en su relato, la paradoja de ser un hidalgo disoluto.

Ahora bien, tal vez esta intención de parodiar pueda verse como el gesto de autor que Abad Faciolince intenta establecer en la novela. La biblioteca de Abad Faciolince se convierte en el ‘quitapesares’ del hidalgo disoluto. En la estructura de la novela es posible descubrir la parodia del género autobiográfico²⁸ gracias a que hay en la construcción de **Asuntos de un hidalgo disoluto** un movimiento permanente hacia ella en los términos en que la presenta Bajtín: “[...] la parodia carnalesca está muy alejada de la parodia moderna puramente negativa y formal; en efecto, al negar, aquella resucita y renueva a la vez. La negación pura y llana es casi siempre ajena a la cultura popular.” (BAJTÍN, 1987, p.16); por eso en la novela de Abad Faciolince se presenta ese juego de afirmación y negación al mismo tiempo de lo parodiado, en su caso, las distintas formas del relato autobiográfico y de la literatura en general. En el primer caso, por ejemplo, las **Confesiones** de San Agustín: “No explico por qué soy un santo, digo que lo soy. Yo, en vez de tratar de demostrarlo en quinientas páginas de acciones, enmiendas y arrepentimientos, lo declaro sin sonrojo en dos palabras: soy santo,” (ABAD FACIOLINCE, 1994, p. 39), **La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy** de Laurence Sterne con sus páginas en blanco, **El hombre sin atributos** de Robert Musil, “Más que un hombre lleno de cualidades, soy un hombre sin defectos. Esta carencia es mi único atributo” (ABAD FACIOLINCE, 1994, p. 41); la

²⁷ Vélez Upegui plantea que “sin sombra de duda, este episodio es el núcleo organizador del relato, el centro focal de la autobiografía de Gaspar Medina. Como centro, hacia él convergen -a la manera de líneas radiales narrativas- los programas actanciales de tres personajes, que conforman en consecuencia un triángulo intersubjetivo. El triángulo está compuesto por el vizconde Rodrigo de Alfaguara, su querida Ángela Pietragrúa y el advenedizo colombiano Gaspar Medina, cerca de cumplir los treinta años o a punto de ingresar, como Dante en el primer canto del infierno, en la mitad del camino de la vida. Los eventos que se habrán de desprender de las interacciones llevadas a cabo por dichos personajes acaecen en un espacio de resonancia medieval: el palacio del vizconde en Turín. El tiempo que sigue a los acontecimientos es el primer lustro de la década de los cincuenta, unos pocos años después de que en Colombia se produce la muerte del líder popular Jorge Eliécer Gaitán y cuyo asesinato daría origen a uno de los períodos más violentos de la historia política colombiana.” (VÉLEZ UPEGUI, 1999, p. 309).

²⁸ Algunos críticos asocian la obra con la picaresca o el siglo de oro español. Uno de los más reconocidos es Mauricio Vélez Upegui, quien en su libro **Novela y no-velaciones** (1999) plantea que la novela tiene dos líneas de hipertextualidad: la picaresca y la parodia del amor cortés. A partir de él, críticos como Roberto Vélez Correa define a **Asuntos de un hidalgo disoluto** como una “picaresca postmoderna” y Orlando Mejía Rivera la denomina “paródica novela picaresca. Es posible que esos sean algunos de los palimpsestos de la obra, pero no su forma estructurante, ya que ella de principio a fin se propone como la autobiografía de Gaspar Medina desde el momento que tiene conciencia de sí hasta el momento que pone fin a su relato, con el intento de muerte literaria.

enumeración podría seguir interminable, pero basta una más, el epígrafe con el que se abre la novela “(Seu coração talvez movido a corda...)” es un verso del poema “Aquele outro²⁹” del poeta portugués Mário de Sa-Carneiro (1890-1916), poema que condensa lo que podría ser la imagen que busca ser creada por el protagonista Gaspar Medina, un hidalgo que al final de su vida se descubre disoluto.

En el segundo caso, el de la parodia de la literatura, es posible ver que en **Asuntos de un Hidalgo disoluto** prima la intención de hacer parodia no sólo del relato autobiográfico, como tampoco de la picaresca o la novela de amor cortés sino de la literatura en general. El gesto de autor radica en hacer evidente la biblioteca a través de la máscara de la parodia y con ello un diálogo permanente con los géneros y las obras, por ejemplo, con el retrato en el capítulo VII “De cómo el intento de hacer un autorretrato puede dar por resultado un mamarracho”, a las obras festivas de Francisco de Quevedo, en especial al libro **Gracias y desgracias del ojo del culo**, en el capítulo XI “Que se ocupa en hacer un repertorio de los ruidos corporales”; pero también a personajes del mundo literario, como Cunegunda del libro **Cándido** de Voltaire, Stendhal y su amor por Ángela Pietrigrúa, Borges, siempre desde el juego paródico que desacraliza, “Digo: Borges tampoco hablaba de la cama compartida con sus lazarillas, no pretendo parecerme a él, no aspiro a adquirir esa perfecta rigidez de sus escritos.” (ABAD FACIOLINCE, 1994, p. 45).

Si se sigue la estructura general es posible avanzar un poco sobre el tejido de intertextos que propone la novela. El libro está compuesto por un prólogo y 25 capítulos breves. Cada sección está acompañada de un título que funciona de la misma manera que la convención de los textos medievales, hacen resumen del tema a tratar en el capítulo o de la anécdota a contar, sin embargo detrás de él hay también una negación del tema y de la anécdota, pues el hilo que se teje en el título se desarma en el capítulo. Al mismo tiempo, cada capítulo es un hipertexto de un hipotexto que el lector puede o no percibir, pero que se plantea como juego de máscaras. Por ejemplo, el capítulo VI “Que trata de dos enfermedades curiales, de las bananeras y de un automóvil americano” es el hipertexto de **Cien años de soledad** de Gabriel García Márquez en el

²⁹ El texto del poema es el siguiente: Aquele outro/ O dúbio mascarado — o mentiroso/ Afinal, que passou na vida incógnito./ O Rei-lua postiço, o falso atónito —/ Bem no fundo, o cobarde rigoroso./ Em vez de Pajem, bobo presunçoso./ Sua Alma de neve, asco dum vômito -/ Seu ânimo, cantado como indómito,/ Um lacaio invertido e pressuroso./ O sem nervos nem Ânsia — o papa-açorda./ (Seu coração talvez movido a corda...)/ Apesar de seus berras ao Ideal./ O raimoso, O corrido, o desleal./ O balofo arrotando Império astral:/ O mago sem condão — o Esfinge gorda... En: **Indícios de Oiro** (1937).

tratamiento del hecho histórico conocido como “la masacre de las bananeras³⁰” acontecido a finales de los años veinte en Colombia. En ambos casos hay una posición política ideológica, Abad Faciolince lo hace desde otra condición de clase, pero al hacerlo así, se adhiere a la posición política de García Márquez en tanto crítica de lo sucedido. Si García Márquez decide tratar el tema desde el punto de vista de los obreros y bajo la forma del realismo mágico, Abad Faciolince lo hace desde la perspectiva de la iglesia y bajo la forma de la parodia.

En la carnicería fueron asesinados tantos braceros que los escritores de preñada imaginación (muchos años después o muchos años antes) han podido llenar vagones interminables con los muertos. La historia de la masacre de las bananeras, curiosamente, ha sido siempre escrita por los perdedores. Todo está bien contado en novelas e historias, pero yo no voy a entrar en detalles públicos. Contaré la historia privada del obispo, que mi madre me reveló hace muchísimos años en una velada de sinceridad. (ABAD FACIOLINCE, 1994, p. 56).

La expresión ‘Escritores preñados de imaginación’ empieza a tejer la alusión a García Márquez - y su uso reiterado de la hipérbole-; la frase entre paréntesis ‘muchos años después o muchos años antes³¹’ toca al inicio de la novela **Cien años de soledad**; que posteriormente se confirma con la referencia de los vagones³² y se cierra con la mención a la perspectiva desde donde ha sido contada, pues en la novela de García Márquez se narra desde las víctimas: “Los sobrevivientes, en vez de tirarse al suelo, trataron de volver a la plazoleta, y el pánico dio entonces un coletazo de dragón, y los mandó en una oleada compacta contra la otra oleada compacta que se movía en

³⁰ ‘La masacre de las bananeras’ es como se le conoce a los hechos ocurridos el 6 de diciembre de 1928, cuando el ejército colombiano disparó contra la sociedad civil en el transcurso de una manifestación de los obreros de la United Fruit Company, quienes estaban en huelga desde el 12 de noviembre del mismo año. El hecho cobra relevancia porque marcaría el derrotero de las acciones del Estado en favor de las multinacionales, bajo el amparo de ley 69 de 30 de octubre de 1928, la llamada ‘ley heroica’ que declaraba ilegítima cualquier acción obrera que pretendiera obtener concesiones de los patronos mediante la presión de huelgas o manifestaciones. (REVISTA CREDENCIAL HISTORIA, N° 190, Octubre, 2005).

³¹ Es evidente el juego con el inicio de **Cien años de soledad**: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2002, p. 3).

³² De nuevo el juego con la obra de García Márquez a partir del tema de los vagones de muertos: “Cuando José Arcadio Segundo despertó estaba bocarriba en las tinieblas. Se dio cuenta de que iba en un tren interminable y silencioso, y de que tenía el cabello apelmazado por la sangre seca y le dolían todos los huesos. Sintió un sueño insoportable. Dispuesto a dormir muchas horas, a salvo del terror y el horror, se acomodó del lado que menos le dolía, y solo entonces descubrió que estaba acostado sobre los muertos. No había un espacio libre en el vagón, salvo el corredor central. Debían de haber pasado varias horas después de la masacre, porque los cadáveres tenían la misma temperatura del yeso en otoño, y su misma consistencia de espuma petrificada, y quienes los habían puesto en el vagón tuvieron tiempo de arrumarlos en el orden y el sentido en que se transportaban los racimos de banano. Tratando de fugarse de la pesadilla, José Arcadio Segundo se arrastró de un vagón a otro, en la dirección en que avanzaba el tren, y en los relámpagos que estallaban por entre los listones de madera al pasar por los pueblos dormidos veía los muertos hombres, los muertos mujeres, los muertos niños, que iban a ser arrojados al mar como el banano de rechazo.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2002, p. 126).

sentido contrario, despedida por el otro coletazo de dragón de la calle opuesta” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2002, p. 126). El otro intertexto del mismo acontecimiento es la contraposición de miradas, Gaspar Medina cuenta la historia de los dos tíos: del tío obispo que se quedó ciego cuando sucedieron los hechos y fue llevado a Estados Unidos para recobrar la vista y volvió un con auto nuevo; y la del otro tío, Jacinto, ‘párroco de Aracataca’ que habiendo visto, narró “una escrupulosa contabilidad de historiador paciente que hacía resaltar la evidencia del desmán y la masacre” (ABAD FACIOLINCE, 1994, p. 63), por lo que fue confinado al lazareto de Agua de Dios en donde se contagió, perdió sus dedos y fue retirado del ejercicio sacerdotal. En este entrecruzamiento de miradas, la del alto mandatario eclesial y la del párroco de provincia, se construye la ironía, al mismo tiempo que se revela un intertexto más, el de Las confesiones, pues se cierra el relato con una reflexión que da redondeamiento a la sátira: “Este convencimiento – siendo el esquema lógico de su religiosidad inmune a las contradicciones– jamás hubiera sido afectado por el apunte de que no podían concebirse expiaciones tan severas para comportamientos opuestos.” (ABAD FACIOLINCE, 1994, p. 69). Esta construcción paródica y anacrónica del acontecimiento de las bananeras es otra forma de tomar partido por las víctimas y de señalarlo críticamente.

En síntesis, la parodia constante tiene el tono de la picaresca, juega con los géneros medievales como bien lo mencionan críticos como Roberto Vélez Correa, Mauricio Vélez Upegui o el mismo Orlando Mejía, pero va más allá porque en la forma lo que predomina es la parodia carnavalesca que consigue hacer una sátira del presente con los recursos literarios del pasado, vuelve a los clásicos para dar forma al presente en un diálogo constante con las obras, los autores y los géneros. **Asuntos de un hidalgo disoluto** recurre al relato autobiográfico para hacer un tejido continuo de formas porque parece no querer salirse nunca de la literatura como referente, aun en el mismo cierre del libro pregonar: “Voy a imitar a uno de mis Quitapesares, me anudaré al cuello una bolsa de plástico, me acostaré en la cama y abrazaré la nada, volveré a entrar en ella. Dejar de ser.” (ABAD FACIOLINCE, 1994, p. 232).

Esta mirada se acerca al planteamiento de la escritura moderna. Una marca del lenguaje como cuestión central de la literatura: una suerte de idealismo en el que la experiencia de lo real cobra forma mediante la escritura, su significación no está dada en sí misma sino mediada por el lenguaje que se encarga de imponerle un orden. Sin embargo, si Héctor Abad Faciolince hace una

ficción autobiográfica, Fernando Vallejo crea al autor como elemento de la ficción, y pareciera querer llevar al extremo el planteamiento de la literatura como único referente; ya no la historia, ya no los personajes, ya no la trama, tampoco el proceso de escritura, más atrás de la tapa del libro, el nombre de autor, 'Fernando'. ¿El nombre es arquetipo de la cosa? ¿En las letras de Fernando está Fernando Vallejo? Retomando a Foucault (2010), la relación entre el nombre de autor y la presencia de autor en el texto desplegaría dos planos distintos. Por un lado plantea que el nombre de autor abre la posibilidad de que una serie de textos sean agrupados por relaciones de filiación; por el otro, el nombre de autor permite que se le relacione con un modo de ser del discurso en el texto; por lo tanto, en términos de Foucault: "Quizá es tiempo de estudiar los discursos ya no sólo en su valor expresivo o en sus transformaciones formales, sino en las modalidades de su existencia" (FOUCAULT, 1998, p.59).

Fernando Vallejo ha jugado con esta posibilidad de la función de autor y a partir del nombre de autor que corre en el límite de los textos borra las fronteras entre el mundo del lenguaje y el mundo de la vida. Esta podría ser su apuesta literaria, ya que tanto en sus novelas, como en sus ensayos, o en sus biografías de escritores está marcada la presencia de un yo dicente que quiere hacer evidente una condición de ser hablante más que de sujeto cognoscente; desde ese "yo hablo" es que se construye la narración en todos sus textos. Al introducir la figura de autor 'Fernando', Fernando Vallejo hace una apuesta por un tipo de escritura que se sale de los límites del mundo narrado y rompe con la posibilidad de cualquier tipo de invención de mundos. Mientras que Héctor Abad Faciolince apuesta por la invención a través de la parodia como gesto de autor para quebrar los límites de lo autobiográfico al tiempo que crea la ficción del autor Gaspar Medina como máscara literaria que hace de la anacronía otro gesto de autor.

En síntesis, Fernando Vallejo pareciera que quisiera confrontar al referente autobiográfico con la forma autobiografía para desnudar así el hecho de que toda escritura es ficción en la medida en que al escribir se vierte forma a la experiencia. Al mismo tiempo, en ese juego de 'hablar de sí mismo' se expone la función de autor como 'dueño' del relato y en esa dimensión se hace posible transgredir los límites de la veracidad para hacer, por ejemplo, que su hermana viva en el libro o su madre muera tres veces de maneras diferentes. De modo que en esta escritura de Vallejo la autoreferencialidad, con sus matices y enmascaramientos, se convierten en modos de ocultar al autor exhibiéndolo como personaje. Tal vez mostrar a la escritura en su dimensión ficcional sea

el gesto de autor de Vallejo: hacer de la autobiografía otra de las ficciones de la literatura. Esta hipótesis alienta a pensar que en **Entre Fantasmas** el héroe se traslada del universo cerrado del texto para ubicarse ahora en el límite entre el mundo de la novela y el mundo de la vida; límite en el que biografía, reflexión y ficción se funden para llevar a la novela a otra dimensión del juego ficcional: el gesto de autor.

Enterrados mis amigos y mis enemigos, de enemigo sólo me queda el Tiempo y juego con él, como un niño dañino con un monigote de trapo: le arranco la cabeza y lo despanzurro, expando un segundo de la vida mía a veinte páginas, o meto cuarenta años vividos en México (o mejor, muertos) en una sola frase que borro de un tachón...

El espacio autobiográfico como espacio de la ficción

Se ha planteado hasta ahora que en la escritura de Fernando Vallejo es posible ver el salto del narrador que cuenta una historia, al autor 'Fernando' que narra desde y de su vida. También se ha tratado de descubrir cómo el uso de esta estrategia no apunta sólo al salto del narrador omnisciente al narrador personaje, o de la voz en tercera persona a la primera, sino de la autoreferencialidad a la ficción novelesca. Quizás porque desde la perspectiva de Vallejo el andamiaje que sostiene a la narrativa en la convención de la representación es obsoleto. Particularmente, lo obsoleto parece ser atribuir a la escritura el poder de la invención, entendida como ejercicio puro de la imaginación, "Uno no inventa nada, no crea nada, todo está enfrente llamando a gritos" (VALLEJO, 1993, p. 129). Lo que parece haber, entonces, como propuesta en **Entre fantasmas** es un ejercicio de vuelta sobre el autor, pero esta vez desde la escritura que impone a la vida el orden de la voluntad del autor, por eso, anécdota, dato, vivencia, son sólo 'monigotes de trapo' (VALLEJO, 1993, p. 131) con los que Vallejo construye su relato. En ese acto crea un universo en el que el referente autobiográfico se hace ficción.

Este puede ser el trazo que altera las fronteras entre los géneros: la inestabilidad del relato autobiográfico y el cuestionamiento de la representación novelesca forma parte de la tensión entre la forma de la autobiografía y la novela en **Entre fantasmas**. Se trata de analizar la manera como Vallejo juega con los géneros para borrar los límites entre ellos y pone en dialogo a su novela con sus otros textos como si todo fuera un continuum de un mismo libro. ¿Qué tanto de la biografía del autor queda en la obra? ¿qué tanto de acontecimientos inventados hay? ¿cuál es el

juego que propone Fernando Vallejo en su narrativa al hacer de sí mismo ‘Fernando’ un personaje ficcional? ¿qué se propone al introducir las reflexiones de su yo ficcional, al mismo tiempo que pone en boca de sus “interlocutores” las discusiones, las interpretaciones, los cuestionamientos sobre lo que él está diciendo? ¿pretende borrar las barreras entre los mundos³³? Parece ser que Fernando Vallejo sugiere la transformación del problema más allá de la cuestión del desplazamiento del novelista dentro de su universo narrativo y la encamina hacia la puesta en escena del gesto de autor al hacer que el relato autobiográfico se funda en la forma de la novela.

Para el análisis de este desplazamiento, en primer lugar, se trae a consideración a un teórico ya clásico de este tipo de estudios, Philippe Lejeune y su concepto de pacto autobiográfico (1991) en el que define a la autobiografía como “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad.” (LEJEUNE, 1991, p. 48). Si se toma en sentido literal esta definición, surge el hecho de que **Entre Fantasma**s a primera vista parece hacerlo, porque se propone como el tomo de cierre de la autobiografía, su vejez, pero ¿hay una historia individual? Al principio sí, la intenta construir, el momento de la vida de su llegada y su experiencia durante cuarenta años en México: “El cine, la psiquiatría, la venta de alfombras persas... Eso llena mis años de México, mis años vacíos. Después, sin darme cuenta, me he venido escribiendo este mamotreto sobre la vida mía, con la misma facilidad irresponsable con que la he vivido.” (VALLEJO, 1993, p. 66).

‘Sin darse cuenta’ deja el hilo de su vida, de la ‘historia de su personalidad’ para empezar a dar tumbos en la memoria: salta a la niñez “En diciembre, en mi infancia, en Santa Anita, la noche se encendía en fuegos de artificio, ¿Sí te acordás, abuela?” (1993, p. 125), salta al presente de la narración “Pero yerba mala no muere como dicen, y aquí estoy, aquí estamos, recordando, y hablando a ratos, padre, en pluralidad ficticia como obispo. Por ésas me da.” (1993, p. 149), al hilo de lo narrado “¿Qué pasó? ¿Lo mataron? Qué va hombre, es que estoy filmando: la primera secuencia de mi segunda película que es la que les estoy contando y que pasa, como la primera, en Colombia, aunque las filmé ambas en México (...)” (1993, p. 24), a la opinión sobre todo de,

³³ Su obra suscita estas preguntas y más, puesto que en ella todo hace parte del andamiaje en donde autor, narrador y personaje se funden en la narración, quizás de la manera como lo formula Graciela Speranza para el caso de Ricardo Piglia: [...] la verdad de la historia personal se confunde otra vez con la fabulación y la autobiografía es sólo un relato estratégico destinado a indicar cómo leer la obra del narrador (...) ¿La autobiografía, finalmente, no es también un relato ficcional? [...] La mezcla deliberada de autobiografía, crítica y ficción es, si se quiere, una forma de ocultar al otro Piglia en una escritura ingeniosa y expandida de ‘Borges y Yo’. El crítico, que ha estudiado como nadie las tácticas de Borges y los mitos de escritor, crea un espacio de lectura para las ficciones del escritor y perfecciona la estrategia borgeana del desorientar. (SPERANZA, 2001, p. 101).

la historia, la ciencia, la humanidad... “Colombia mezquina y haragana, haragana y pobretona, pobretona y más ladrona que el Brasil donde también he estado, en Bahía, lloviéndome a pedradas un aguacero.” (1993, p. 88).

Del ‘relato retrospectivo en prosa que una persona hace de su propia existencia’ quedan los retazos de la memoria. Unas cuantas páginas después del inicio perdemos el hilo del relato porque el supuesto tema, la vejez y sus años en México, se ha dispersado en medio de los recuerdos deshilvanados. Al final, buena parte del libro se le ha ido en hacer recuento de sus muertos. Paradójicamente, en medio del relato autobiográfico, el autor pierde interés en su biografía, en el relato de su vida, en hacer historia de una personalidad y la definición de Lejeune queda sin pie en la escritura de Vallejo porque ‘Fernando’ prefiere concentrarse en opiniones o en los datos de su libreta “Pero descansemos un ratico de ‘El Festín de los Gusanos’ y trabajémosle a mi ‘Enciclopedia de las Hazañas de la Muerte’, o vida y milagros de mi comadre, que me respeta.” (1993, p. 90).

¿En dónde quedó el relato de su vida en México? Ha dejado a un lado este referente de la autobiografía y sigue con la enumeración de muertos, **Entre fantasmas** empieza a llenarse justamente de relatos de cómo murieron esas personas que va anotando en su libreta³⁴, “Para ayudar a una memoria desfalleciente que tiembla con el mal de Alzheimer al escribir, llevo una libreta de los muertos. Ahí anoto: padres, madres, abuelos, tíos, hermanos, primos, amigos y enemigos en primero, segundo y tercer grado.” (VALLEJO, 1993, p. 31). La autobiografía da paso al relato de esas historias que va dictando al escribiente de turno. En esa tarea de enumerar también empieza a hacer clasificaciones de los muertos de acuerdo a la manera como mueren, al tipo de muerte y con ello parece abrir una luz de sentido al título de la novela, podría interpretar que los cuarenta años que se supone van a ser relatados en esta autobiografía, los pasó “entre fantasmas” y por eso la única historia personal posible es la del largo listado de sus muertos.

El segundo elemento de la teoría de Lejeune gira en torno a las condiciones. Según Lejeune, para evitar confundirse con otras formas (las memorias, la biografía, la novela personal, el poema autobiográfico, el diario íntimo, el autorretrato o el ensayo), la autobiografía debe cumplir además con cuatro requisitos: que sea una narración en prosa, que el tema sea la vida individual o

³⁴ Esta libreta será la base de su novela **El Don de la vida**. Novela que parece continuar con la autobiografía de **El Río del Tiempo**, porque inicia en donde se quedó el viejo de **Entre fantasmas**, en el parque Bolívar de Medellín, hablando con un ‘compadre’ que al final descubre el autor que es la muerte.

la historia de su personalidad, que haya una identidad entre autor y narrador; por último, que haya una identidad entre el narrador y el personaje principal. Todos estos rasgos están en la novela de Vallejo, pero al mismo tiempo se libra de ellos porque incluye las otras formas, la biografía, el ensayo, el retrato. Un ejemplo claro de la distancia que toma de los géneros y la distancia casi satírica con la que trabaja las formas es su “intento” de hacer un autorretrato:

¡Coño, qué bien me veo en el espejo! Quién diría, llegar a semejantes edades con esta pinta... Los mismos bigotes enhiestos, blancos de mi tío Iván, y la misma frente alta, clara, despejada de mi abuelo. Su misma innata distinción, su mismo señorío, y arriba, aunque escaso el pelo, firme. Haga de cuenta usted un mariscal de campo, un zar, un káiser. (VALLEJO, 1993, p. 145).

Anticipándose a esta problemática, Lejeune plantea los conceptos de pacto autobiográfico y de pacto referencial como condiciones inapelables para evitar, además, la confusión entre novela autobiográfica y la autobiografía. Dice el teórico que el lector podrá dudar de lo dicho, podrá dudar del parecido entre lo dicho y el dato autobiográfico, pero no de la identidad porque “sabemos muy bien la manera en que cada uno se aferra a su nombre” (LEJEUNE, 1991, p. 53) y esta identidad por el nombre del autor se da en el texto de Vallejo implícitamente (empleo de títulos, subtítulos, prólogo, contraportada...). En cuanto al pacto referencial, Lejeune determina que este tipo de contrato entre el escritor y el lector implica además de un ‘yo, el abajo firmante’ del pacto autobiográfico, un ‘Yo juro decir la verdad, toda la verdad, y nada más que la verdad’, aunque lo matiza después con su explicación:

El juramento raramente toma forma tan abrupta y total: es una prueba suplementaria de la honestidad el restringirlo a lo *posible* (la verdad tal como se me aparece, en la medida en la que puedo conocer, etc., dejando margen para los inevitables olvidos, errores, deformaciones involuntarias, etc.) y el indicar explícitamente el *campo* al que se aplica el juramento (la verdad sobre tal aspecto de mi vida, sin comprometerme en ningún otro aspecto). (LEJEUNE, 1991, p. 57).

¿Qué pasa si el autor decide fingir ambos pactos? ¿Qué ocurre cuando el autor se inclina por crear un ‘yo, el autor’ desde el parecido y no desde la identidad? ¿Qué pasa cuando el autor decide romper el pacto referencial y finge que dice la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad? Entramos en el espacio autobiográfico como lo define el mismo Lejeune, un espacio en el que novela y autobiografía se relacionan “Lo que resulta revelador es el espacio en el que se inscriben ambas categorías de textos, y que no es reducible a ninguno de los dos.” (LEJEUNE,

1991, p. 59). El problema surge cuando el teórico atribuye al lector la creación del espacio autobiográfico. Lejeune se sale del universo del texto para considerar que el carácter verídico del pacto autobiográfico lo establece el lector. ¿Qué sucede en el caso de la escritura de Vallejo?

La posibilidad de que el pacto referencial sea una estrategia narrativa que dispone el escritor en su novela **Entre fantasmas** se sienta sobre la base del espacio autobiográfico como escritura. En ese proceso parece revelar que la preocupación no está en narrar la vida sino en hacer explícito el énfasis en cómo narrar la vida, es decir en la escritura de esa vida: “Llama la muerte furiosa aleteando en mi ventana. Punto. Viene por mí. Punto. Dizque a llevarme en sus alas de vejez, de enfermedad, de pobreza. ¿Y qué te vas a llevar, estúpida, si no soy nada? Rugir de viento, espejismo de palabras...” (VALLEJO, 1993, p. 14). Aquí llama la atención el uso de las estrategias narrativas del discurso oral, entre el recurso de alguien que dicta y la conversación se construye la escritura. Esta mimesis del discurso oral, revela la ficción de lo que se relata, pero también la ficción que significa el mismo acto de narrar: sólo es posible mientras se está haciendo, como proceso continuo, inacabado, parcial. Por eso mismo, puede considerarse que no es el lector el que crea ese espacio entre la autobiografía y la novela sino la propuesta de escritura de Fernando Vallejo que así lo dispone en el texto. Desde este punto de vista, sucede algo más que el deseo de contar una vida con ese espacio autobiográfico, gana la pulsión por el contar, de ese modo, entra en el terreno de la ficción y por tanto de la novela, porque no se trata de ‘los inevitables olvidos’ y porque sus ‘deformaciones del referente’ no son producto de esos olvidos sino estrategias voluntarias de la narración:

Pero cómo, no entiendo... Primero dijiste que a Liíta la mató un doctor Montoya con una “sobredosis de confianza”; luego que la mató el Quinidín Durules “que tranquiliza el corazón”; y ahora se va por un derrumbadero... Entonces ¿Liíta murió tres veces? Ajá, mi madre era una mujer muy original, yo no sé la tuya. (VALLEJO, 1993, p. 120).

En síntesis, pacto autobiográfico, pacto referencial y pacto novelesco están en el mismo plano de verosimilitud y no en el de veracidad, porque son constructos literarios, y como tales son elaboraciones de lo real, no son la realidad. En este punto considerar que lo que caracteriza a la autobiografía son el principio de honestidad y de búsqueda de la verdad del relato autobiográfico es imposible. Entonces, entre la autobiografía y la novela se instala **Entre fantasmas** como nuevo espacio autobiográfico en el que la novela encuentra su forma. La novela como espacio ficcional rompe también con la convención del género autobiográfico sobre la idea de verdad, de

ese contrato de honestidad que menciona Lejeune como identidad entre autor-narrador-personaje y devuelve a la conciencia del acto ficcional que toda escritura encierra:

Pero esto ya lo conté en otro libro, ¿y repitiéndome yo? Jamás. Tache, señorita, desde donde puso “Me voy a la tienda y me compro un limón”, y retomemos de ahí. ¿Qué fue lo último que dije quitando eso? “Y sin cabeza”, punto. Exacto, punto. Pero borre también ese párrafo, y el anterior. Y el anterior y el anterior y toda esa historia idiota del terremoto y volvamos a empezar de cero. Borrón y cuenta nueva. Da capo. (VALLEJO, 1993, p. 14).

Una manera diferente de asumir ese mismo plano del pacto autobiográfico, referencial y novelesco parece proponer Santiago Gamboa³⁵ en **Vida feliz de un joven llamado Esteban**, novela en la que el lector fácilmente puede confundir los tres planos, y pensar que es una novela de autor, en la que Esteban es su alter-ego y a partir de él crea ese juego entre la biografía, la referencia y la novela. **Vida feliz de un joven llamado Esteban** propone una ficción autobiográfica: contar la vida del escritor Esteban Hinestroza, entre la fecha de su nacimiento, 1966, y el momento en el que empieza el relato, 1998. En la estructura general, la narración está entre el presente del escritor recién entrado en la madurez y el recuento de la vida desde el nacimiento hasta el momento de la escritura de la autobiografía. Contrario a Vallejo, en Gamboa lo que parece importar es el mismo hecho de intentar recobrar una imagen de sí a través de su pasado. Por las referencias biográficas evidentes³⁶ y por insistencia en la presencia del personaje en **El síndrome de Ulises** y **Necrópolis**, Esteban se transforma en el alter ego de Gamboa, “Este personaje me permite saber como escritor que tengo un amigo que me acompaña en la vida. Es una creación mía y sobre el cual puedo hacer una serie de juegos que, quizá, no me atrevo a hacer con mi propia vida.” (LINARES, 2011). En el inicio, lo que le mueve a ‘Esteban’ a comenzar la historia es escuchar las “voces silenciosas que me llegan al oído desde un pasado ya tan remoto.” (GAMBOA, 2000, p. 16); al terminar la historia y desembocar en el presente de la narración “ya

³⁵ Escritor y periodista colombiano, Santiago Gamboa ha escrito: **Perder es cuestión de método**, 1997; **Vida feliz de un joven llamado Esteban**, 2000; **Los impostores**, 2002; “Muy cerca del mar te escribo”. En: Giraldo, L., 2002 **Cuentos caníbales: Antología de nuevos narradores colombianos**, 2002; **Octubre en Pekín**, 2002; **El síndrome de Ulises**, 2005; **Hotel Pekín**, 2008; **Necrópolis**, 2009; **Plegarias nocturnas**, 2012; **Océanos de arena**, 2013.

³⁶ Los datos biográficos coinciden aunque cambien los nombres y las fechas: La profesión de sus padres, los lugares en los que estuvo, sus trabajos y buena parte de los acontecimientos de la vida de Esteban Hinestroza se corresponden con la biografía de Santiago Gamboa. Hasta el punto de que el mismo autor le reconoce esa simbiosis entre su biografía personal y la de su personaje: “**Vida feliz de un joven llamado Esteban** es una autobiografía, la de Esteban Hinestroza. Por supuesto hay muchas cosas de mi vida, que es la que mejor conozco. También su deseo de ser escritor, su itinerario.” (Los ensayos de Archibaldo. Disponible en: <http://archibaldodelacruz.blogspot.com.br/2010/08/santiago-gamboa-sobre-el-viaje-la.html>)

no escucho voces. Los palcos y las tribunas están vacíos. Alguien encendió las luces.” (GAMBOA, 2000, p. 610). Entonces, en esta novela de Gamboa, hay una cierta creencia en la escritura autobiográfica como modo de explorar en la interioridad a través de la reconstrucción del pasado, un autoconocimiento en el sentido en que el género es propuesto, como lo explica Amícola:

Resulta claro en nuestros días que los textos autobiográficos de Cellini, Cardano y Montaigne jalonan el siglo XVI, ahondando en un conocimiento psicológico inusual en periodos anteriores, de modo que podamos admitir que este tipo de percepción humana gana con ellos una impronta tanto práctica, como atravesada por una reflexión para una Filosofía de la Vida (“Lebensphilosophie”) y una enseñanza de la que saca partido el propio escritor (Hauser, 1953:488) y que, luego, será el legado de Rousseau, quien para la crítica francesa aparece como pionero de la observación psicológica. (AMICOLA, 2007, p. 63).

La autobiografía novelada como una manera de reflexión sobre la vida, una búsqueda que desemboca en enseñanza parece guiar al escritor de **Vida feliz de un joven llamado Esteban**, de ahí que la necesidad de contarlo todo parece mover el relato, de manera lineal se presentan los 32 años de vida del narrador-autor: el nacimiento, la infancia, la adolescencia, la juventud y la entrada en la vida adulta. Paralelamente, parece moverse por la necesidad de contar la historia de su familia, del país; de opinar sobre la historia, sobre la literatura, sobre el amor; como si tratara de concentrar toda la vida de este autor llegado a la mediana edad a través del relato autobiográfico: una especie de testimonio de su proceso de formación como escritor. Porque es justamente este valor testimonial de una génesis de escritor lo que parece primar como búsqueda en la novela. Gracias a ello, hay una transformación, si bien conserva el formato tradicional de la autobiografía, como lo explica Miraux, en ese registro de una vida:

La escritura autobiográfica, erigida como monumento ejemplar, reviste entonces dos funciones: volviéndose hacia el pasado, describe los episodios importantes de una vida particularmente rica en acontecimientos y en relaciones. Volcada hacia el porvenir, se basa en la singularidad de las experiencias vividas para proponer interpretaciones del mundo y enfoques ampliados y nuevos de las sociedades humanas. (MIRAUX, 2005, p. 48).

La diferencia está en que ya no es la historia digna de ser contada, sino la historia de un escritor en ciernes. No se trata, entonces, del relato autobiográfico de un gran escritor sino la de un escritor mediano con una vida mediocre. Para ello se vale del juego entre narrador y perspectiva, ¿quién narra? El escritor Esteban Hinestroza en 1998, ¿quién ve? Esteban niño-narrador

(capítulos Medellín, 1966; Bogotá, 1971), el Adolescente-narrador (capítulos Roma, 1974; Bogotá, 1975), el joven-narrador (Madrid, 1985), el adulto-narrador (Capítulos París, 1998). Hay un entrecruzamiento entre voz y perspectiva en el relato que se despliega en la estructura de la novela como tensión que va marcando la transformación de la mirada del escritor sobre sí mismo, no sólo en el plano de la experiencia vital, sino también en el de la escritura; ya que esa oscilación entre la mirada del presente de la historia y el relato del narrador sobre ese pasado, va configurando una mirada diferente que lo va llevando poco a poco hacia una especie de educación como escritor, de ahí que procure conservar su valor como registro de la génesis de una escritura, y que lo lleva a concluir al final de su relato:

Ésta es, pues, mi historia. Tal vez en otras vidas habría sido posible encontrar hechos más memorables, pero ésta que acabo de relatar es la que yo tuve. La única que aún tengo. Nadie tiene la obligación de vivir grandes vidas y dicen que, en todas, hay uno o dos momentos que la justifican. Yo espero que sea así aunque no estoy seguro de haberlos encontrado. Sé tan sólo que esta vida me trajo hasta aquí, hasta este sillón desde el cual ahora releo; y sé que, para mí, ha sido la única vida posible. Larga y feliz... (GAMBOA, 2000, p. 610).

En el transcurso Esteban intenta configurar una narración de esa experiencia de mundo. Frente a un presente ganado por la rutina que lleva a no tener ‘una vida particularmente rica’ (MIRAUX, 2005, p. 48) que contar, se dedica a narrar toda la vida, la propia, la de su familia, los amigos, hasta llegar a ese presente de 1998. Este testimonio hecho, tal vez para darle forma al pasado, tal vez como parte de su proceso de autoformación como escritor, tal vez como apuesta de un escritor naif que quiere abarcarlo todo, contarlo todo, darle forma a todos los acontecimientos que llenan ese pasado: una mirada imbricada en la historia del país, en el exilio voluntario, en el proceso de hacerse escritor, los listados de escritores que admira, las dificultades para escribir. Mientras que en **Entre fantasmas**, ‘Fernando’ ha abandonado la creencia en la escritura autobiográfica como conocimiento psicológico y se ha instalado en la escritura para ‘ser solo literatura’, por eso vive entre fantasmas y lo que queda por escribir de su vida son el largo listado de sus muertos, un recuerdo obsesivo que vuelve a la infancia y una conversación *ad infinitum* con esos fantasmas.

De esta manera, la trama de la novela se construye desde los fragmentos que la memoria trae a la escritura. Llama la atención el modo como construye la narrativa entre el ir y venir del pasado que recuerda y el presente de la narración. La remembranza de la infancia se evoca utilizando el tiempo verbal del pretérito imperfecto ‘se encendían’, pero al tiempo se apela a un interlocutor

con el tiempo presente ‘te acordás’. Asimismo, en el momento de la enunciación narrativa no sólo se despliega en el texto la narración, sino también el acto de narrar al teatralizarlo a través del tiempo presente ‘estoy’ con el gerundio ‘recordando’. También el vaivén de los tiempos verbales le sirve para ir marcando el hecho de escritura que encierra su narrar: a la combinación del tiempo verbal presente con el gerundio ‘estoy filmando’, ‘estoy contando’ le suma el pretérito imperfecto ‘las filmé’. Pareciera, entonces, que la aparente contradicción de tiempos verbales no es más que un señalamiento de la escritura detrás de lo narrado; tal vez por eso para Vallejo “El río del tiempo no desemboca en el mar de Manrique: desemboca en el efímero presente” (VALLEJO, 1993, 103) en la escritura que está haciéndose mientras se escribe. Pareciera entonces que para Vallejo, la única forma autobiográfica posible sea la del espacio novelesco.

Mentira autobiográfica, ficción novelesca

Leonor Arfuch propone el concepto de espacio biográfico contemporáneo para explicitar el planteamiento de la ruptura con la concepción tradicional del género autobiográfico. Para esta autora, el escritor contemporáneo pone en duda la identidad autor-narrador-personaje, porque aún el texto autobiográfico entraña un distanciamiento del autor, del narrador y de éste ante su materia narrativa, porque el relato impone un orden a la vivencia, no es traducción fiel de la experiencia, sino que le da forma a través de la palabra, “no hay identidad posible entre autor y personaje, ni siquiera en la autobiografía, porque no existe coincidencia entre la experiencia vivencial y la ‘totalidad artística’”. Esta postura señala, en primer lugar, el *extrañamiento* del enunciadore respecto de su ‘propia’ historia” (ARFUCH, 2002, p. 47); siguiendo este hilo, Arfuch propone la diferencia entre el tiempo de la enunciación y el tiempo de la historia. Ya se ha planteado ese ir y venir entre el presente de la narración y el pasado que se intenta recuperar, pero hay también un segundo juego que propone Vallejo, es el paulatino descubrimiento de la imposibilidad de fijar una vida en la escritura. Cuando Vallejo inicia **El Río del tiempo** con **Los días azules** (1985)³⁷, tal vez parte de la creencia en la posibilidad de escribir una biografía; sin embargo, cuando llega a **Entre fantasmas** (1993) concluye que al escribir ese pasado se vuelve ficción. De ahí que considere una quimera pensar una identidad entre lo narrado y el autor, especialmente entre la experiencia vivida y la autorrepresentación.

³⁷ **El Río del tiempo** se publica en 1985, luego de haber publicado su extensa gramática del lenguaje literario (1983) y su biografía del poeta Porfirio Barba Jacob (1984).

Santiago Gamboa, por el contrario, se afirma en el espacio autobiográfico como posibilidad de narrar la vida. Tres ejes mueven ese narrar la vida de un escritor en ciernes: La historia del país, la historia personal y la génesis del escritor. En cuanto a la primera, se concentra en la presentación de los acontecimientos, hace el registro de los hechos históricos desde el registro de los testigos, pero con la narración lineal tradicional. Por ello recurre a la forma arraigada del relato en tercera persona, pero aclarando que narra las historias de los testigos, “Lo cuento como me lo contaron, pues yo no lo viví. Mi abuelo salió muy temprano de la casa, mucho antes de que regara la noticia de la muerte del líder y empezaran los disparos y los incendios.” (GAMBOA, 2000, p. 108). En este intento por fijar la historia hay una concepción del tratamiento literario de lo histórico que se relaciona con la idea que plantea Magdalena Perkowska (2008) sobre la novela histórica: “Una ‘noticia completa’ que lo nombre todo es imposible; en su lugar surge un relato parcial que parte de una realidad para imaginar posibilidades.” (Perkowska, 2008, p. 213). Resulta, entonces, claro la afirmación radical en el libro de esa función de la literatura:

Yo esto no lo recuerdo, claro. No podría. Lo leí y lo escuché. Y lo sigo leyendo y ahora lo escribo, porque estas cosas uno tiene el deber de recordarlas. No por venganza sino para que haya justicia, pues las páginas de un libro son también el lugar por el que hablan los que ya no están; donde se cuelan y gritan las voces del pasado. Porque la Historia tiende a ser injusta y casi siempre reparte la culpa entre el verdugo y su víctima. (GAMBOA, 2000, p. 115).

Cuestión que Vallejo parece no tener en cuenta, no se preocupa por fijar una historia, ni por recuperarla porque con ironía recuerda que al intentar narrarla se desvanece, “Veintinosecuantos años la llevé en el corazón hasta que la pude filmar, por fin, en México, reconstruyendo a Colombia sobre el imposible, y nació como tenía que nacer, a medias, obsoleta, vieja.” (VALLEJO, 1993, p. 33). Otro es el tratamiento que le da Vallejo a la historia, porque va más allá del dato autobiográfico. En el discurso hay la diatriba furibunda de un viejo misántropo -al que Vallejo ha denominado ‘Fernando’- que no se cansa de escribir su rabia contra el mundo, y aunque algunos críticos insistan en verlo como ejercicio repetitivo de Vallejo³⁸, escribe de su vida como si necesitara el contacto con lo real a través de la escritura, como si sus recuerdos -*Furias*

³⁸ Una de las críticas más nombradas a la obra de Vallejo es la de Pablo Montoya (2009), quien en su ensayo **Fernando Vallejo: demoliciones de un reaccionario** interpreta la propuesta de Vallejo como una tentativa nihilista del ‘último escritor fascista de Colombia’, equiparándolo a ‘Los escritores reaccionarios, tiznados de una cierta aureola de malditismo, son en el fondo iracundos resentidos e irreverentes frustrados.’ (MONTTOYA, 2009, p. 6), para llegar a la conclusión de que “Vallejo entonces no representa a nadie. Él sólo habla por sí mismo. Es un individuo resentido, el último narciso energúmeno de una elite colombiana en desbandada, cuyo objeto de crítica y de burla abarca todos los políticos, todos los países y todos los sistemas.” (MONTTOYA, 2009, p. 26).

que lo atosigan, fantasmas que le habitan- fueran una espina punzante que lo mueven a la escritura para volver una y otra vez sobre los mismos temas: la familia como una entelequia, la iglesia católica como una mentira, el Estado como un fraude, la ciencia como una falacia... Tal vez esta insistencia en la opinión, a veces fatigantemente reiterativa, tenga que ver con la idea de que el pasado es pura ficción, por eso vuelve a él muchas veces y en cada vuelta hay una nueva ficción. Tal vez también sea una afirmación de la escritura como repetición, en ella quedan algunas imágenes fijas de la memoria a las que 'Fernando' vuelve una y otra vez en toda su obra.

El segundo eje que propone Gamboa en su novela, el de la historia personal, está marcado por el recuento pormenorizado de cada etapa de la vida, como si fuese necesario concentrarse en cada elemento de esa vida, para descubrir "uno o dos momentos que la justifiquen" (GAMBOA, 2000, p. 610). En ese sentido, la novela se configura en el modelo tradicional de la autobiografía, una búsqueda del yo que impone un orden a esa vida que se cuenta, un orden que obedece fundamentalmente a una lógica literaria, como expresa Gamboa "Lo que pasa es que cuando uno ha tenido tantos cambios en la vida (de lugar, de trabajo, de condiciones personales), siente la necesidad de ir escribiendo todo eso, porque se escribe para pensar y se piensa por escrito." (MEGÍA RIVERA, 2002, p. 150); de ahí que se pueda decir con Miraux que "La escritura de la existencia transforma la existencia en escritura e incluso si respeta escrupulosamente la cronología, los hechos, las acciones y los acontecimientos, plantea al yo como nueva realidad representada, como presencia fijada en la inmortalidad de la escritura." (MIRAUX, 2005, p. 16).

El tercer eje lo constituye el proceso de formación del escritor. Al contar la vida del joven Esteban se narra también las transformaciones que poco a poco van llevándolo a conocer y conocerse en el oficio. En ese sentido podría pensarse como una novela de formación del escritor, una especie de educación literaria que lo lleva de un estado inicial de ignorancia a una de conocimiento del quehacer. Las dudas, los devaneos, las incertidumbres y la oscilación entre lo que aprende de la teoría en la academia y su rechazo a ella. Pero también, sus debilidades, sus fracasos, sus imposibilidades y limitaciones. Al final no se hace el gran escritor y no aspira a ello, en una especie de revelación alcanzada en el momento epifánico de una partida de ajedrez comprende que para él lo importante de la escritura no es hacer algo grande, sino que ese acto de escribir fuese grato para él:

Yo no estaba triste ni frustrado; al revés: me sentía feliz. Liberado de una pesada carga. Esa misma noche, retomé mi máquina Remington y decidí empezar de

nuevo, con brío, mi proyecto literario: no con la idea de escribir *La montaña mágica* o *Manhattan Transfer*, como quería antes, sino de escribir con sencillez algo modesto y, sobre todo, que estuviera a mi alcance. Algo que me proporcionara placer. (GAMBOA, 2000, p. 534).

Este escritor naif debe pasar por todo el proceso antes de comprender esto. Desde la ingenuidad del adolescente que escribe imitando a los clásicos y que no puede comprender cómo llevar a cabo la recomendación de su novia del colegio, Natalia, de contar historias simples, cercanas y sin perder de vista al lector: “–No, bobo –me dijo–. Lo que quiero es que se entienda. Si quieres que te lean, me parece que eso es lo más importante, ¿o no? En lugar de esas cosas clásicas deberías escribir, no sé, algo más actual. ¿Por qué no escribes un cuento sobre carboncillo, por ejemplo?³⁹” (GAMBOA, 2000, p. 405). Pasando por el joven escritor en el ámbito universitario, en el que adquiere un amplio bagaje teórico, pero que no logra transformarlo en escritura y descubre que tal vez no tenga el talento que pensaba poseer. En seguida viene el proceso de formación autodidacta, dedicarse a escribir desde la experiencia misma de la escritura. Para finalmente terminar de escribir su primera novela. Ya no con las grandes pretensiones del inicio, pero sí con la satisfacción de la obra concretada: “Pero al irme de Madrid terminó mi juventud. Tenía 24 años, muchos proyectos y las famosas 717 páginas de las que ya hablé, que con el tiempo, muchos cortes, reescrituras y malgenios, llegarían a ser mi primera novela.” (GAMBOA, 2000, p. 609). De este modo, se cierra la novela, tal vez ello explique que a los más de siete años vividos en París se le dedique tan pocas páginas, tal vez porque la formación se completó en Madrid y en París simplemente confirma esa conciencia de sí mismo como escritor.

En conclusión, **Vida feliz de un joven llamado Esteban** es una novela autobiográfica de formación como escritor, en la que el recuento de la vida se hace como culminación del proceso de educación literaria, gracias a lo cual, descubre al final que la vida feliz no está sólo en haberla vivido sino en haberla escrito. Aunque parecieran llegar al mismo punto con Fernando Vallejo,

³⁹ A ‘Fernando’ el autor de Vallejo, le tiene sin cuidado las expectativas del lector. De ahí que afirme en **Entre fantasmas**: “La novela es un género manido, un chorro seco, se acabó. También los tiempos de andarle dando coba al lector como si fuera una eminencia y el autor un pendejo. ¿No será al revés? Nunca un autor debe rebajarse al nivel de sus lectores: debe subirlos, como del culo, a su altura, levantándolos del cieno de la ignorancia. ¿Cien “de” la ignorancia? ¿Es que la ignorancia tiene un cieno? Ajá, es un pantano.” (VALLEJO, 1993, p. 149). Repite más de una vez su desconfianza en la capacidad del lector de seguir una historia, tampoco le interesa si lo leen o no, ni espera que lo entienda: “A Roberto Pineda Duque ya se lo presente al lector páginas y libros atrás, pero el lector es voluble, caprichoso, olvidadizo, y hay que estarle recordando constantemente las cosas. No registra, y lo poco que registra lo olvida al instante. Más de tres o cuatro personajes se le enredan y apuesto a que no sabe latín. El lector es simplista, incompetente, morbosos; quiere que le cuenten cómo entra detalladamente el pene en la vagina. Y traicionero además, cambia de autor. No me merece el menor respeto.” (VALLEJO, 1993, p. 153).

en realidad son bien diferentes, para Gamboa es su confirmación como escritor, para Vallejo la ratificación de la imposibilidad de comunicar de la palabra literaria en cualquiera de sus géneros: “¿Cuánto lleva la humanidad creyendo que se puede regresar? ¿Desde Ulises? Es un viejo y necio error, no se puede regresar. Uno regresa en el espacio pero no en el tiempo. Y el que regresa es otro.” (1993, p. 172). Quizás por eso también dice sí y no al mismo tiempo a la autobiografía: escribe desde el discurso autobiográfico, pero reconoce los límites de su escritura, parece que a veces “se olvida de fundar el yo y el desarrollo de su existencia⁴⁰” e introduce elementos del ensayo de opinión, de la narrativa ficcional, del testimonio. Tal vez la escritura es la puesta en escena de ese desfase temporal que significa el intento de construir una imagen de sí; ese desfase temporal entre enunciación e historia descubre la imposibilidad de comunicar porque “La existencia será entonces algo que se puede narrar pero no comunicar, compartir.” (ARFUCH, 2002, p. 100) y sólo queda el narrar que se va haciendo con los despojos de la memoria. Una tensión permanente que potencia los géneros al tiempo que los integra:

Ni en los barcos de Ulises ni en los aviones nuestros que sólo llevan al mísero presente; en la escoba de una bruja, Sólo se puede emprender el retorno a los tiempos felices en la escoba de una bruja, volando entre gallinazos y globos

⁴⁰ El análisis del siguiente apartado puede ser un punto de partida para describir la manera como también la forma de la autobiografía se desmonta y se torna recurso para la forma de la novela en **Entre fantasmas** de Fernando Vallejo: “Lo único que lamento (y te lo digo con la gravedad de una campana llamando a muerto) es tener que irme de este negocio dejando mi obra inconclusa, mi “Vida y Milagros de Tuno Alzaga Unsue” sin terminar, sin acabar de probar mi postulado de que la biografía es el género máximo. Esa empezaba, con alegre descomplicación, por el comienzo: “Tunito nació en la porteña ciudad de Buenos Aires, en una quinta espaciosa a orillas del río de la Plata, de familia aristocrática”. Y por ese tenor iba fluyendo, fluyendo el libro como ese río, ancho, holgado, caudaloso.” (VALLEJO, 1993, p. 166).

En ella vemos un ejemplo del procedimiento que sigue Vallejo en la elaboración de sus textos. En primer lugar está su afirmación sobre el relato biográfico “(...) sin acabar de probar mi postulado de que la biografía es el género máximo” (VALLEJO, 1993, p. 166). Luego viene el referente biográfico “Tuna Alzaga Unsue” es Don Félix Saturnino de Álzaga Unzué (1885-1974), aristócrata argentino, famoso por el palacio Álzaga Unzué -hoy hotel de la cadena Four Seasons Buenos Aires-, también célebre por sus excentricidades, por no tener descendientes y por haber vivido en el palacio con muchas mascotas, entre perros, aves y otros animales. Estos rasgos atraen a Fernando Vallejo, como parte de su predilección por aquellos personajes díscolos, incendiarios, extravagantes -recordemos el caso de Porfirio Barba Jacob o José Asunción Silva-, también podría estar ligado a afinidades intelectuales, espirituales y de carácter.

Sin embargo, parece una apuesta por hacer evidente el carácter artificial del relato. En la escritura Saturnino pasa a ser Tuna, Álzaga pierde el acento y Unzué transforma la z en s; puede interpretarse como un juego de enmascaramiento que señala la máscara; asimismo, puede ser leído como retrueque lingüístico que hace hispanoamericano el nombre, además de que puede ser una manera de restarle trascendencia al nombre, ya que Don Félix Saturnino de Álzaga Unzué pasa a ser Tuno Alzaga Unsue, ‘Tunito’. El autor dice que la biografía es el género máximo, pero en la escritura es un género que se desacraliza mimetizando la voz posible de un biógrafo “Tunito nació en la porteña ciudad de Buenos Aires” (VALLEJO, 1993, p. 166), para luego mostrarnos el juego que realiza “y por ese tenor iba fluyendo” (VALLEJO, 1993, p. 166); entonces, el relato biográfico es puesto también en cuestión y monta su andamiaje sobre la evidencia del aparato que lo arma.

encendidos sobre la limpidez del paisaje y siguiendo el río, pero a contracorriente, negándolo. (1993, p. 177).

En la cita anterior puede verse esa oscilación entre la ficción y el referente autobiográfico. Por un lado, no es a través de la literatura puramente, ‘barcos de Ulises’, pero tampoco en el dato directo de lo real ‘aviones nuestros’; sino a través de la máscara textual de la ‘escoba de una bruja’ -metáfora de la escritura- a partir de la puesta en escena de una conversación entre el autor y su perra Bruja como modo de la narración. Dice Miraux (2005) que la autobiografía tiene como uno de sus objetos la búsqueda de la felicidad perdida; pero, en el caso de Vallejo parece que esa búsqueda se materializa si se integra a las estrategias narrativas de la novela ‘sólo se puede emprender el retorno a los tiempos felices en la escoba de una bruja’, la autoreferencialidad de la autobiografía ‘volando entre gallinazos y globos’. De esta manera, toda escritura es un remitir a la literatura, “*Tout aboutit à un livre*”, porque es a través de la escritura que se puede seguir al río del tiempo ‘pero a contracorriente, negándolo’: del presente del anciano -tiempo de la enunciación- que recuerda al pasado del niño que ve los gallinazos y los globos -tiempo de la historia-.

En consecuencia, la novela como género también es puesta en cuestión por Vallejo en el mismo sentido que lo hace con la autobiografía: en la posibilidad de negarla para afirmarse en ella. Una y otra vez el autor proclama la mentira de la representación, y más que eso su vaciamiento de sentido, “¿Qué chiste es cambiarles los nombres a las ciudades y a las personas para que digan después que uno está creando, inventando, que tiene una imaginación prodigiosa?” (1993, p. 129). Desde su perspectiva, el poder de la escritura no está en la invención de mundos sino en lograr dar forma a la materia informe de la vida. Parece entonces que la sentencia que el autor de **Entre fantasmas** le hace a la novela cuando afirma que “es un género manido, un chorro seco, se acabó”, (1993, p. 149) tiene que ver con la ruptura con la idea tradicional de la representación. Por ello, en una entrevista que le hiciera Villoro (2013), afirma:

Durante los últimos doscientos años, la novela (entendiendo por novela la ficción en tercera persona) ha sido el gran género de la literatura. Ya no puede serlo más, ése es un camino recorrido, trillado, y no lleva a ninguna parte. ¿Qué originalidad hay en tomar, por ejemplo, una persona de la vida (o varias armando un híbrido) y cambiarle el nombre dizque para crear un personaje? Yo resolví hablar en nombre propio porque no me puedo meter en las mentes ajenas, al no haberse inventado todavía el lector de pensamientos; ni ando con una grabadora por los cafés y las calles y los cuartos grabando lo que dice el prójimo

y metiéndome en las camas y en las conciencias ajenas para contarlos de chismoso en un libro. Balzac y Flaubert eran comadres. Todo lo que escribieron me suena a chisme. A chisme en prosa cocinera. (VILLORO, 2013).

Para que la novela deje de ser “novelera”, Fernando Vallejo propone el relato autobiográfico como modo del narrar que huye de la representación realista más tradicional que concibe a la forma como mimesis de lo real a través del narrador omnisciente en la medida en que conduce a la idea de una historia lineal, ordenada de principio a fin por una voz que ‘todo lo sabe’ y de la idea de una realidad externa objetiva. Su rotunda afirmación del yo en todos sus textos quizás tenga que ver con esta pérdida de credibilidad en la novela como representación de un orden de la realidad externa independiente del sujeto. Lo que permitiría pensar que desde su perspectiva lo externo a él le es ajeno, porque quizás el autor sólo puede dar cuenta de lo que ve, siente, descubre, conoce y piensa él mismo: “No me venga a decir por contradecirme que el novelista omnisciente sabe con qué sueña y con qué no sueña el señor lector. Somos murciélagos venidos a menos, incapaces de levantar el vuelo y sin radar.” (p. 141)

¿Quiénes son murciélagos? Los novelistas. ¿Venidos a menos? porque ya no pueden escribir novelas que empiezan con un largo panorama de la ciudad o de los paisajes para luego bajar en picada, entrar por las ventanas, meterse en los personajes y empezar a ver desde sus ojos; porque han perdido los recursos literarios para hacerlo, o más bien, han dejado de creer en esos recursos; sólo queda el intimismo, la voz del yo que ve el mundo. Del inconsciente humano del que habla la cita se abre camino el inconsciente de Vallejo, porque es una de las pocas veces en que descubre su condición de escritor de novelas, al afirmar “somos murciélagos” se incluye a sí mismo como novelista. Pero también, al hacer de la biografía un río del tiempo en el que pasado y presente se encuentran en la ficción de un niño que se ve a sí mismo viejo: “Un día vi un viejo inclinado en el puente viendo pasar cadáveres: vi el futuro, me vi. Me recuerdo muy bien, con todo y lo lejano: veo al viejo, veo el puente, veo yéndose las aguas. El puente es un mísero puente de tablas y se mece peligrosamente, incierto.” (1993, p. 156).

¿Todas las formas de la autobiografía en la novela o todas las novelas en la autobiografía? ¿una novela autobiográfica o una autobiografía novelada? La duda es creada por el hecho de que utiliza las estrategias de la novela, así como las estrategias de la autobiografía para construir su relato, además de los recursos del ensayo de opinión para erigir su historia personal. En síntesis se alimenta de la inestabilidad de la novela y la autobiografía en la construcción de su ficción

novelesca sobre la mentira autobiográfica. En el siguiente apartado se ahonda sobre la relación entre el autor y la escritura autobiográfica desde el punto de vista del modo de la narración para tratar de delimitar la manera como Fernando Vallejo hace uso de las estrategias discursivas de la oralidad, específicamente, de la conversación para darle forma a la escritura.

2.2. El autor como hablante

Llama poderosamente la atención la manera como el autor en **Entre fantasmas** parece estar hablando con alguien, más que narrando. Un tono conversacional domina la narración como si quisiera ocultar que la literatura encierra un hecho escrito y paradójicamente en ese encubrimiento lo resalta aún más. Junto a ello, es posible vislumbrar otra aparente paradoja: la forma de la novela es el relato autobiográfico, pero su modo es el discurso oral. En un primer momento, recurre a la estrategia del amanuense, “¿dónde iba, señorita, antes de venir a México a hacer películas y a buscar a Barba Jacob? ¿Dónde me quedé? Se quedó al final de un libro, en lo alto de un edificio, y bajo sus pies un incendio y tratándolo de apagar los bomberos.” (1993, p. 16). Luego acude a las formas del relato oral “¿te asustaste mucho, negrita?” le pregunté a mi Brujita. Y ella que sí, que no, que se sentía segura conmigo que la protejo de un rayo.” (1993, p. 10). También recurre al modo de la confesión “Mi llegada a México fue para mí la vuelta a la vida, padre: a otro ritmo, a otra luz, a otro cielo, se lo confieso” (1993, p. 17); así como al testimonio “El genocidio del Dovio, el genocidio del Fresno, el genocidio de Irra, el genocidio de Salento, el genocidio de Armero, el genocidio de Iconononzo, el genocidio de Supía, el genocidio de Anserma, el genocidio de Cajamarca, el genocidio de El Águila, el genocidio de Falan, ¿Quién los recordaba? Colombia no, la desmemoriada: yo que no olvido.” (1993, p. 34)

Una y otra vez el autor vuelve sobre el relato oral, pero introduce otras voces, y se dirige a un ¿oyente? ¿lector? “Este de que les hablo (...)” (1993, p. 23), el subrayado es de este estudio, para preguntar por esa voz a quién se dirige, ¿quiénes son esos a los que les habla? Ese ‘les hablo’ resulta un deíctico del discurso oral, una marca performativa de un hablante que se dirige a un público escucha para llamar la atención y mantener el hilo de lo narrado.. Otra recurrencia de la oralidad es la de intercalar conversaciones en medio de la narración “¿y por qué en sus guiones se hablan de usted los hermanos? ¿A poco así es allá? ‘Sí’. Pues por lo menos cámbieles el usted por

el tú, que no cuesta.” (1993, p. 25). Todos estos modos del discurso oral se llevan al texto, al tiempo que se hace hincapié en el carácter ficcional de lo dicho; es decir, utiliza la conversación para señalar la escritura: “Antes de que sucumba al mal de Alzheimer y se me olvide lo que les iba a decir, ¿qué es lo que les iba a decir? Ah sí, que Javier Betancur murió en Medellín como yo. Como yo voy a morir, quiero decir, porque yo, por convención literaria, aún no muero.” (1993, p. 29), una escritura que se exhibe en el momento que está haciéndose, como una ‘voz *in progress*’.

En la cita anterior es posible ver ese juego de escenificación de la escritura a través de la oralidad. Primero teatraliza la conversación al presentar un diálogo con un ‘ustedes’ no determinado, puede ser el público, los lectores. Luego, disminuye la importancia de lo que va a decir con una especie de broma ‘Antes de que sucumba al mal de alzheimer’ (...) ¿qué es lo que les iba a decir?’ ‘ah sí’ (...). En este apartado subrayado cabe volver sobre el uso del pronombre de complemento indirecto ‘les’ para construir la marca de la oralidad, deíctico que señala un ‘ustedes’ hipotético que pueden ser los lectores o los oyentes de una narración que está ocurriendo en el momento, ese uso del tiempo presente ‘quiero decir’ produce la sensación de una acción en progreso, inmediatez que crea la voz *in progress* de la enunciación. No es confiable quien relata, porque sigue con el juego verbal al poner el punto seguido en la frase ‘murió en Medellín como yo’ e inmediatamente corrige ‘como yo voy a morir’ y pone la aclaración ‘quiero decir’, para rematar con la alusión al carácter ficcional de lo dicho. Entonces, lo oral se somete a la escritura y se hace literatura porque es ‘por convención literaria’, no por la experiencia de la vida, ya que quien narra una autobiografía no puede morir en el proceso de escritura⁴¹.

La oralidad atraviesa todos sus textos, cuando hace biografía de otros escritores, cuando intenta discurrir “argumentativamente” sobre todo tipo de temas, cuando dice hacer autobiografía propiamente, en todos esos momentos juega con el discurso oral. En cualquiera de los géneros en los que escribe Fernando Vallejo se siente esta voz que habla. Enuncia desde el relato autobiográfico, para dar el salto entre el pasado del recuerdo y el presente de la narración, pero su

⁴¹ Aunque Leonor Arfuch propone este recurso como parte de las estrategias discursivas del espacio autobiográfico: “Lo que está en juego entonces no es una política de la sospecha sobre la veracidad o la autenticidad de esa voz, sino más bien de la aceptación del descentramiento constitutivo del sujeto enunciadore como bajo la marca ‘testigo’ del yo, su anclaje siempre provisorio, su cualidad de ser hablado y hablar, a su vez, en otras voces, ese reparto coral que sobrevive -con mayor o menor intensidad- en el trabajo dialógico, tanto de la oralidad como de la escritura y cuya otra voz protagonista es por supuesto la del destinatario/receptor.” (ARFUCH, 2002, p. 99)

objeto no es conocer a ese “yo” que se escinde, ni tampoco fundarlo, sino hacerlo conversación. Si algo se percibe en sus textos es que transpone las estrategias del discurso oral y hace sentir al lector en medio de una larga conversación íntima que el autor sostiene con alguien. Por eso dista de seguir el modo del fluir de la conciencia o del monólogo, pues a veces inventa a sus interlocutores: escribientes como “señorita” o su amigo “Peñaranda”, o dialogantes como su perra “Bruja”, su abuela, sus muertos más queridos y, con menos frecuencia, también se dirige a unos otros, “oyentes” ¿lectores?

Pero una cosa, eso sí, les digo: yo, más terco que mi abuelo lo cual ya es decir (decir más terco que la terquedad mismísima, obstinada, emberrinchada, ciega) no me pienso morir sin hacer una película para denigrar de Colombia, una al menos. Para eso nací. Y si no la pude hacer a los veinte años en Colombia la mezquina, la hago a los treinta o cuarenta o cincuenta o cien en México, en Brasil, en Marte, en la estratosfera. La hago porque la hago así Colombia enterita se me oponga. (1993, p. 21)

En condición de oyentes sin presencia, el lector asiste a esa conversación en la que discurre sobre sus pensamientos, sus ideas, sus sentimientos, sus cóleras, sus tristezas, sus opiniones, los hechos históricos mezclados con los acontecimientos fundamentales de esa vida que intenta recobrar en la escritura. El lector escucha la conversación, a veces puede ver lo que es narrador, pero siempre desde el singular lente del hablante-narrador, porque el lector nunca alcanza estatus de su interlocutor directo, a ese lo va creando, cambiando, renovando dentro de la ficción misma: “¿Wilberto Cantón? ¿Quién es? A estas alturas del partido, acabando el libro, ¿y usted todavía presentando gente? Qué le vamos a hacer, si se me siguen metiendo al potrero vacas...” (1993, p. 63). Juego en el que el lector no puede establecer quién pregunta, sólo la voz de ese narrador que responde.

Al comienzo de cada uno de sus libros nos ubica *in situ* para introducirnos en la mitad de la conversación. Para Giordano la escritura autobiográfica se caracteriza por tomar la vida en su devenir, es decir como proceso, de ahí que se presente *in media res* “que recommienza cada día sin una orientación predeterminada, en diálogo secreto con la posibilidad de morir” (2008, p. 10). En ese sentido, ese comienzo *in media res* puede verse como clave de las obras de Vallejo, la diferencia radica en que para su caso se despliega a través de la conversación, que no sólo nos introduce en el discurso oral, sino que nos vuelve voyeristas de la escucha, confidentes de sus recuerdos. La novela **Entre fantasmas** comienza de este modo:

Vejez hijueputa que pesas más que teta caída de vieja, a las siete y veinte se desató el terremoto. Estaba yo arrebutado con mi Brujita en mi cama (mi perra bruja que es lo que yo más quiero), semidormido, semisoñando, soñando justamente con otro, el que tumbó El Gusano de Luz allá en Antioquia, en los felices tiempos de mi atrabancada juventud, viviendo Chucho Lopera y Don Elías Aristizábal, maricas máximos, summa cum laude, pederastas desatados a quienes se les orinaban los niñitos en la cama cuando ¡pum! se desató el de aquí, el que tumbó medio México (1993, p. 9).

Una expresión popular da inicio a la novela, ¿quién la enuncia? ¿por qué lo hace? Especulando, puede interpretarse que correspondería a la voz de alguien que emite un estado de ánimo en la frase enunciada en tiempo presente “que pesa”. Pero también puede verse que ella abre el tono conversacional de la narración, pues este tipo de sentencias del imaginario popular suele usarse para abrir los relatos orales. Así también “Vejez hijueputa que pesas más que teta caída de vieja” (1993, p. 9) puede ser la presentación del tema de la novela; es decir, sería el presente de la narración. En cualquiera de los casos, esta frase funciona como antesala del relato que se despliega a través de la convención del uso del tiempo verbal en pasado “se desató”. Luego introduce al narrador “Estaba yo” que pareciera dar inicio a la autobiografía, pero que páginas después se abandona y no se vuelve a mencionar en todo el texto. ¿Por qué empezar con este hecho? ¿es el inicio del periodo autobiográfico a desarrollar en este libro? ¿o tal vez sólo “porque la vejez es así, anecdotera” (1993, p. 13)? Tal vez es una forma de jugar con la convención del género sobre cómo supone el lector que comienza una autobiografía.

Lo cierto es que no hay una alusión directa a un tiempo determinado. En lugar de dar una fecha se narra el terremoto de México (19 de septiembre de 1985) a partir del recuerdo de otro terremoto, el de Antioquia (18 de febrero de 1962); pero ninguno de los dos son acontecimientos centrales en el desarrollo de la historia de una vida. Ocho páginas sobre el terremoto y luego se olvida de él para proponer la vuelta al curso de la biografía personal que había dejado en el libro **Años de indulgencia**: “Retomando el hilo perdido del relato, ¿dónde iba, señorita, antes de venir a México a hacer películas y a buscar a Barba Jacob?” (1993, p. 16). No hay una razón para contar la anécdota, ni de la lógica interna del relato ni de la lógica temporal, ¿vejez “anecdotera”? ¿propuesta de ruptura? ¿esa forma de inicio niega la linealidad de la narración y la posibilidad de crear una historia? Tal vez, aunque lo que queda como posibilidad de sentido en esta forma de inicio es la presentación del contar como si se estuviera hablando “pederastas desatados a quienes se les orinaban los niñitos en la cama cuando ¡pum! se desató el de aquí, el que tumbó medio

México” (1993, p. 9). Pablo Montoya en **Fernando Vallejo: demoliciones de un escritor reaccionario**, (2009) plantea que el escritor recurre a la ‘cantaleta’⁴² para construir sus relatos y termina siendo repetitivo, agotador y al final deja sordos a sus lectores:

En el caso de Vallejo la diatriba es una forma elaborada literariamente de lo que en Antioquia se llama la cantaleta. Y la cantaleta no es más que un canto, de ahí viene su etimología entre otras cosas, que de tanto repetirse y acudir a la invectiva atragantada se convierte en una verbosidad agresiva que hace reír e incómoda las buenas conciencias, pero que también se torna fatigante monotonía. La diatriba acude, por lo demás, a las formas tradicionales de la ironía. A la repetición delirante, a la hipérbole sin límites, al símil arrasador, a la continua contradicción, al devaneo incoherente, a la injuria sagaz y al insulto de baja estofa. La de Vallejo se apoya en todos estos recursos. (MONTAYA, 2009, P.6).

Montoya cae en el juego de identificar el nombre propio, Fernando Vallejo, con el nombre de autor, Fernando, que se construye en sus novelas. Esta identificación de autor y personaje revela uno de los mecanismos a los que recurre Vallejo en su escritura: el uso de las estrategias discursivas orales que podrían o no ser locales -de la región colombiana de Antioquia⁴³-, pero que señalan sobre todo la voz in progress que constituye la narración. El soporte de *Entre fantasmas* no es un texto escrito sino la narración oral de un viejo que dice llamarse Fernando y que dice también que está contando su vida: “Tache y vuelva a empezar, o mejor retome desde donde me perdí y ponga lo que le voy a dictar abriendo párrafo aparte (...)” (1993, p.19).

⁴² Esa ‘cantaleta’ puede verse también como estrategia narrativa que señala la marca de la oralidad en la escritura; porque ese repetir de la oralidad tiene una funcionalidad performativa que busca retener la atención de oyente, recordarle lo que ha venido contando, hacer énfasis en algunas ideas y para darle la sensación de continuidad, unidad, de lo relatado. Entonces, la reiteración de Vallejo puede ser la insistencia en la marca de la oralidad de su escritura.

⁴³ El diccionario de la Real Academia de la Lengua ubica el término en Cuba y Venezuela, aunque puede decirse que es ya tan generalizado el uso, que no puede restringirse a país o región alguna. Dice el diccionario:

Cantaleta: (De cantar).

1. f. Ruido y confusión de voces e instrumentos con que se burlaban de alguien.
2. f. Canción burlesca con que, ordinariamente de noche, se hacía mofa de una o varias personas.
3. f. coloq. Chasco, vaya, zumba.
4. f. And. y Am. estribillo (l voz o frase que se dice con frecuencia).
5. f. Cuba y Ven. Regañina reiterada.

No obstante, también es posible pensar que Vallejo recurre a los regionalismos antioqueños, pues él mismo, en este año 2013 publica una compilación de artículos con el nombre ‘peroratas’, palabra cuya etimología es similar a la de ‘cantaleta’, además del hecho de que su personaje afirme en *Entre fantasmas*: “Como tú eres extranjero, Peñaranda, y se me hace que andas mal en geografía, he de explicarte una cosa: que Antioquia no es Colombia. Es parte de, pero para mí como si lo fuera, como si fuera el todo. Es ese regionalismo que junto con tantos males heredamos de España. Soy provinciano, qué le vamos a hacer. Cataluña el centro del mundo, y el resto el gran cagat.” (VALLEJO, 1993, p. 65)

Ahora bien, este manejo del relato oral dentro del relato escrito no es una invención de Vallejo, es un recurso de la narración ya clásico desde **Las mil y una noches**, **El Decamerón**, o **Los sufrimientos del joven Werther**. ¿En qué radicaría la diferencia de la propuesta de Vallejo? Tal vez en un sentido similar de esa tradición de la novela moderna que se asocia a la pérdida de fe en el poder mimético del lenguaje. Cuando no es posible que el narrar instale una historia, queda la presentación de ese narrar, justamente como conciencia de que algo permanece por fuera, de que hay un vacío que no se llena⁴⁴. Explica Edward Said (2004) que Joseph Conrad es un ejemplo de esa tradición moderna en la que la escritura se niega y se afirma, pero en los textos de Conrad bajo el recurso del discurso oral. La escritura no puede representar lo visible, sólo llega a ser un proceso continuo de negación y de reconstrucción de sí misma. La presencia del hablante ante el oyente escenifica la visión y por eso Conrad intentaría hacer de la escritura la expresión de esa visión, pero dicha expresión -como escritura- termina siendo la negación de la forma oral, por eso vuelve a reconstruirse sucesivamente.

Podemos imaginar las narraciones de Conrad de un modo abstracto como la alternancia de los lenguajes de la presencia y la ausencia. La presencia de las palabras dichas mitiga en ocasiones su versión escrita, si es que no la vuelve completamente ausente; un hablante asume la narración con su propia voz, y su propia voz invalida el hecho de que esté ausente (o de que no está visible) para sus oyentes mientras habla. El objetivo de Conrad es hacernos ver o, dicho de otro modo, trascender la ausencia de todo lo que no sean palabras, de modo que podamos ingresar en un dominio de la visión que está más allá de las palabras. (SAID, 2004, p. 134).

Teatralizar la conversación de manera que las palabras hagan presencia para el lector, que no se evada en el pacto ficcional de la representación, porque hay un hablante que asume la narración, que dice ‘yo narro’ y transforma al lector en ‘oyente’; es al mismo tiempo investir de una máscara textual a la autobiografía. Por eso, podría plantearse que la manera como Vallejo introduce la conversación parece también una forma de afirmar la ficción negando el poder mimético del lenguaje, la escritura no busca expresar la experiencia del mundo, tampoco dar cuenta de la experiencia de sí, sino señalar la máscara textual que la escritura implica⁴⁵. Plantea

⁴⁴ Michel Foucault lo plantea en estos términos: “El libro de Mallarme, que quiere repetir y anular al mismo tiempo todos los demás libros, ese libro que, en su blancura, roza el ser definitivamente escapado de la literatura, responde al gran libro mudo, pero lleno de signos, que la obra clásica procuraba copiar, procuraba representar. El Libro de Mallarme responde a aquel gran libro, pero, al mismo tiempo, lo sustituye, es el atestado de su desaparición. (FOUCAULT, 1996, p. 79)

⁴⁵ Carlos Liscano expone ese juego del ‘yo’: ‘No importan los pequeños sufrimientos, los errores, todas las inseguridades, fantasías, veleidades, miserias que quien escribe vive a diario. El escritor será el que está en los libros

Said (2004) que en Conrad, la información que proporciona la narración asume una posición problemática, pues importa más el medio en el que se ofrece, justamente porque a través de él se dosifica la información que se presenta y con ello se alude y se elude la incertidumbre sobre la utilidad de lo que se está diciendo, de ahí que Said concluya que en la escritura de Conrad “el contenido de lo que se dice no requiere por definición ser tan importante ni tan claro como quién lo dice, por qué y cómo. (SAID, 2004, p. 142). Además, en esta escritura al lector no se le presupone sino que se le representa como receptor teatralizado de la información.

De acuerdo con lo anterior, es posible ver que el desplazamiento que da Vallejo en su escritura es de doble ruptura. Por un lado con el pacto de la novela, pues en su narrativa no hay una historia que contar, sino fragmentos, anécdotas deshilvanadas de un autor que recuerda mientras habla; dicta a su amanuense de turno mientras recuerda; o establece diálogos ficticios con sus personajes. Por el otro, rompe con el pacto autobiográfico de ‘honestidad y sinceridad’ sobre la información ofrecida porque el contenido de lo que dice no brinda garantía de veracidad y porque apela a los recursos de la novela para la presentación de dichos contenidos. De ahí que en sus textos pueda percibirse que la información biográfica ‘se encuentra en el proceso real de ser dicha’, especialmente gracias a la estructura conversacional como modo de la narración. Con ello Vallejo parece confirmar que en su escritura lo que se dice no es tan importante como quién, por qué y cómo lo dice:

De lo que me dices de tu país nada te creo. O sí, te creo la milésima parte dividida por mil. A ver cuándo me vas a llevar, a ver si es tanto como tú dices. ¿De veras que son tan anchos los ríos y tan altas las montañas? ¿Y es tanto el vicio y tan divertido, en medio de la matazón? Sí, Brujita, tanto y más. Pues a mí de lo que me has contado lo único que me gusta son *Los Días Azules*: de campo abierto, de carretera... Lo demás no. ¿Y también se murió tu abuela, a propósito? También, de las primeras. ¿Y tus hermanos? No queda ni uno. ¿Los quince todos? ¿Quince no; catorce y yo. ¿Y Elenita, tu tía abuela? También, con ella inauguré la libreta. (1993, p. 35).

solamente. Pero hay escritores que han hecho que su vida pase a formar parte de su literatura. No son mejores ni peores que los otros, que aquellos que pueden mantener una separación más o menos difusa entre vida y escritura. Creo que soy de los que, sin proponérselo, han convertido la vida propia en literatura. No hace mucho que he tomado conciencia de esto, aunque quizá siempre me lo haya propuesto, En *El método* y otros juguetes carcelarios era ya un gran atrevimiento usar el pronombre ‘yo’. En *La ciudad de todos los vientos* incluí a Liscano como personaje. Sabía qué estaba haciendo, sabía que era arriesgado. Era también una diversión, una travesura. Lo hice. Así pasé de la primera persona del singular más o menos oculta en la que el ‘yo’ era yo y no lo era, a Lizcano como sombra que pasa por las páginas de la novela.’ (LISCANO, 2007, p. 110).

En este diálogo del autor con su perra, Bruja, puede verse la manera como es desplegada la información. Primero se teatraliza la situación de la conversación, en la que se personaliza al oyente -lector- al presentarlo ‘Sí, Brujita, tanto y más’. Además, se relativiza el valor y la autenticidad de lo dicho por la evidencia de la escena montada, porque se sale de la convención de la autobiografía haciendo que la perra hable, y por lo que dice, ‘nada te creo’, ‘te creo la milésima parte dividida por mil’. Luego la información se presenta como incertidumbre ‘¿De veras que son tan anchos los ríos y tan altas las montañas?’. Sumado a ello, los otros tomos de **El río del tiempo** se aluden como si fueran parte de un relato oral ‘Pues a mí de lo que me has contado lo único que me gusta son **Los Días Azules**’, como si todos fueran uno solo. Para, finalmente, presentar la información nueva, en este caso la libreta en la que el autor registra a sus muertos. De este modo, Vallejo hace del autor un hablante y propone una forma de la novela en la que la autobiografía se hace ficción.

Otro escritor contemporáneo a Fernando Vallejo, Álvaro Mutis⁴⁶, recobra la figura del hablante con una intención similar. En numerosas entrevistas y en sus propios ensayos Mutis ha afirmado su profunda admiración por la obra de Joseph Conrad, sus personajes y la manera de contar las historias de sus personajes a través de otros personajes, en forma de relato oral. En su ensayo “la desesperanza” (1981) menciona también su admiración por la ética que rige a los héroes de Conrad. El mismo juego de nombres “Marlow”, “Maqroll” es ya un punto de partida para notar la concurrencia de la obra de Conrad en la obra de Mutis. Así, en una suerte de homenaje y renovación, Maqroll toma vida en el universo narrativo de Mutis a través del relato oral. La estrategia discursiva de Conrad se mantiene en Mutis a través de esa oralidad en la que hay un yo que escribe lo que otro le cuenta en conversaciones, cartas o diarios. En el inicio de la novela **Amirbar**, la historia que cuenta el narrador-autor es la de su encuentro con Maqroll en Los Ángeles⁴⁷:

⁴⁶ Poeta, ensayista y novelista colombiano, de la misma generación de Fernando Vallejo y Gabriel García Márquez. Álvaro Mutis fue reconocido a nivel nacional, inicialmente en la década del sesenta como poeta y luego en los noventa como novelista a través de la saga de Maqroll el Gaviero. En narrativa sus obras son:

Diario de Lecumberri (1960), **La nieve del almirante** (1986), **Ilona llega con la lluvia** (1987), **La muerte del estratega: narraciones, prosas y ensayos** (1988), **La última escala del tramp steamer** (1988), **Un bel morir** (1989), **Amirbar** (1990), **El último rostro** (1990), **Abdul Bashur, Soñador de navíos** (1991), **Tríptico de mar y tierra** (1993), **La verdadera historia del flautista de Hamelin** (1994), **La mansión de Araucaíma: relato gótico de tierra caliente y otros relatos** (1996), **Empresas y tribulaciones de Maqroll El Gaviero** (2001).

⁴⁷ Álvaro Pineda Botero presenta esta forma de apertura del relato de la siguiente manera: Amirbar es una novela corta que se inicia en un sórdido hotelucho en Los Ángeles. El Gaviero está enfermo. El narrador acude en su ayuda para conducirlo primero a un hospital y luego a casa de ‘mi hermano Leopoldo’ en Northridge, California, donde el

En las semanas que siguieron nos contó, en efecto, mientras ganaba fuerzas para viajar a la costa peruana, sus experiencias de buscador de oro en la cordillera y el naufragio de sus miríficos proyectos en las intrincadas galerías de Amirbar. Pero antes de transcribirlas para mis lectores, no está de más que les relate las circunstancias de nuestro encuentro en aquella ocasión. (MUTIS, 1990, p. 10).

En esta antesala al relato está el resumen de la segunda historia, porque al autor no le interesa construir una historia o armar una trama compleja, sus historias suelen ser sencillas porque lo que realmente le interesa es la configuración del héroe, en este caso: Maqroll buscando oro en unas minas de Colombia⁴⁸. La armazón de la conversación es el juego retórico al que Isaías Peña denomina ‘marco de composición’. La información es dosificada de tal manera que se expande en detalles aleatorios a la trama, se detiene en reflexiones no relacionadas, el conflicto armado se presenta como accesorio “Parece que, por lo menos por aquí, ya los exterminó el ejército, Pero no tardarán en aparecer otros, Es como una plaga. Llevamos más de treinta años en esto y no tiene visos de terminar.” (MUTIS, 1990, p. 37). Lo central es la presentación de Maqroll como un héroe de la desesperanza: sus lecturas, sus reflexiones, su mirada de los otros, su relación con los otros señalan ese carácter ético del personaje. Mutis al presentar a los personajes de Conrad como arquetipos del desesperanzado, propone la siguiente descripción de rasgos que los constituye: la lucidez, la incomunicabilidad, la soledad, la relación cercana con la muerte y justamente la desesperanza, entendida como “el rechazo de toda esperanza más allá de los más breves límites de los sentidos, de las más leves conquistas del espíritu” (MUTIS, 1981: 37). Por eso mismo, más que actuar, a Maqroll las cosas le suceden en el mundo y asiste a ellas más con curiosidad que con un deseo de transformar la situación.

El juego de voces entre el narrador-autor y el relator personaje produce un efecto de realidad que se afianza en el hecho autobiográfico introducido en la narración y con lo cual el lector asume un pacto narrativo cuasi ‘veraz’ de la historia que le es contada, como lo expresa el personaje de

gaviero completa su recuperación. Transcurre el verano. Leopoldo, su esposa y el narrador escuchan las historias del Gaviero y mitigan el bochorno del atardecer con abundantes cocktails de whisky y oporto.” (PINEDA, 2005, p. 15).

⁴⁸ La historia de **Amirbar** es la de Maqroll buscando oro en una región no determinada de Colombia en medio del conflicto armado, aunque podría pensarse que es Antioquia por las descripciones que hace de la región, sus habitantes y su particular forma de hablar. Llama así a la mina por el sonido particular que produce el viento al chocar con las paredes de la mina, como si dijera el nombre Amirbar, “Ministro encargado de la Flota en el reino de Georgia. Supongo que viene del árabe Al Emir Bahr” (MUTIS, 1990, p. 23), castellanizado como almirante. Eulogio, Antonia y Dora Estela son los personajes con quienes teje esta aventura condenada una vez más al fracaso; pues al final tiene que huir de las autoridades que han torturado a Eulogio su primer ayudante, pero también de Antonia, su segunda ayudante que había enloquecido entre las minas y había intentado asesinarlo; ayudado por Dora Estela logra escapar y embarcarse de nuevo.

Mutis, el poeta, al mencionar la presentación del personaje relator, “Son tan características del talante y el destino de Maqroll, que sería imposible dejarlas de lado.” (MUTIS, 1990, p. 10). Este recurso lleva al lector a entrar en el pacto verosímil de la experiencia contada como testimonio. Ver el relato de la historia como un recurso de la veracidad y no sólo retruécano narrativo, posibilita también pensarlo como marco de composición. Isaías Peña plantea que el marco de composición al funcionar como apertura narrativa; además de crear la ilusión de ‘verismo’, ayuda a generar expectativa en el lector por la historia que ha de ser contada en adelante. Peña dice que esta estrategia al mismo tiempo le impone al lector un nuevo pacto de ficción:

Podemos, también, imaginarlos como túneles por donde el autor lleva de la mano al lector y lo transporta, engañado, de una primera realidad que se supone verdadera, a otra, secundaria, ficticia, sin que el lector tenga tiempo de distinguir entre la primera y la segunda. En cierta forma, son instrumentos para anestesiarse al lector y desinhibirlo de prejuicios frente a la realidad para que asimile sin reticencias todas las ficciones que se le van a contar. En síntesis, el marco de composición narrativa permite que la historia principal nazca con mayor verosimilitud y fuerza ante el lector. (PEÑA, 2010, p. 292)

De acuerdo con esto, Álvaro Mutis finge la realidad de lo narrado a través de esta apertura que en sí misma tiene otra apertura dirigida al lector, con claves que desde las primeras líneas le indican al lector que el narrador es el mismo autor, que la historia ocurrió y él la supo de boca del protagonista; con ello, logra hacer figurar como verdadero lo que en adelante escribe: “El atajo que debo tomar no es muy largo y, repito, creo que bien vale la pena recorrerlo para mejor provecho de lo que ha de venir después.” (MUTIS, 1990, p. 10). Todo este juego genera una forma de la verosimilitud y crea la imagen del autor como elemento fundamental de la ficción que la obra construye. No sólo actualiza el marco de composición sino también trae la presencia del autor como orquestador, creador, del universo narrativo. Este “yo” narrador autor, aparece una y otra vez en el relato para comentar lo que le sucede al personaje central, para narrar la parte que le tocó a él vivir dentro de la historia, para reflexionar sobre los acontecimientos, para hacerle aclaraciones al lector sobre los lugares, los temas o las referencias mencionadas en el texto; en síntesis, todo ello hace suponer un doble juego, el de conseguir una atmósfera de “veracidad” de lo narrado y para hacerle saber al lector que es él quien escribe esta historia.

Finalmente, y un poco con mi ayuda, se resolvió a preguntarme dónde había conocido a tan curioso personaje, con ese nombre imposible de identificar con nacionalidad alguna. Le respondí que habíamos hecho amistad durante uno de mis viajes de rutina por las Antillas en un buque cisterna de la Esso, cuando

trabajaba para esa compañía. Maqroll era jefe de bombas y nuestra relación nació cuando lo vi abstraído, durante uno de sus ratos libres, en un erudito tratado sobre la Guerra de Sucesión de España. (MUTIS, 1990, p. 17).

Esa voz que cuenta lo que otro le ha contado, la del autor implícito, es un enigma a medias, justamente porque nunca dice quién es, pero lo insinúa, al dar los datos de su biografía personal y, a su vez, al mencionarse a sí mismo como el poeta. Juego de máscaras que presenta datos autobiográficos en el texto como elementos de “veracidad”: como el nombre de su hermano Leopoldo y su residencia en Los Ángeles, datos como su trabajo de relacionista público en la compañía Colombia Pictures, gestor cultural en una multinacional petrolera en Colombia, la Esso, o la introducción de títulos de libros de poesía escritos por él bajo el seudónimo de Maqroll. Todo ello le permite hacer guiños casi imperceptibles al lector, guiños que crean una complicidad tácita con aquellos conocedores de su obra y de su biografía que podrían leer entre líneas esos referentes autobiográficos. Ese “yo” narrador-autor que nos señala el carácter mismo del texto como una historia que le fue contada a quien la escribe y, por ende, con ello logra crear la sensación de “veraz”, algo que pertenece al plano de lo “verosímil”: entre el dato cierto, su biografía, y el dato falso, la invención de Maqroll y sus aventuras, se instala el marco de la narración de la narración.

Al terminar su relato, mi amigo entró en uno de sus pozos de silencio, mientras saboreaba mi fórmula con vaga sonrisa aprobatoria. De repente, se nos quedó mirando como si nos viera por primera vez y dijo:
«Pues esto de las minas de oro es algo sobre lo cual no se puede hablar a la ligera. Es como un lento veneno que nos va invadiendo y del que sólo nos damos cuenta cuando ya es muy tarde. (MUTIS, 1990, p. 24).

Ese juego insinúa la máscara de Álvaro Mutis como ese yo que narra, aunque no lo mencione en ninguno de los textos. Este narrador-autor nos recuerda, de tanto en tanto, que es él quien organiza lo contado por Maqroll, sus cartas y sus diarios. Mutis al exhibirse como posible narrador que encuentra los relatos de Maqroll oculta la máscara ficcional -Maqroll- tras la máscara biográfica -el nombre propio- y en ello revela abiertamente el mecanismo de construcción de su narrativa. Doble forma de autofiguración en el que hace de sí mismo, el poeta reconocido, un personaje más de sus ficciones para introducirse en el relato como narrador, pero se vuelve a enmascarar en editor de papeles encontrados (cartas, manuscritos, diarios, etc.); transcriptor de información que le ha sido dada por fuentes orales; o como testigo directo de los acontecimientos. Al cierre de la novela presenta un “Apéndice: las lecturas del Gaviero” en el

que expone su búsqueda de los libros que lee Maqroll y el propósito del registro de la vida de éste, estrategia que sostiene hasta el final el pacto ficcional:

Creo que con estas noticias sobre Maqroll el Gaviero como lector, se completa útilmente el retrato que me he propuesto dejar de mi amigo para una posteridad que, infortunadamente, reposa en la más discutible difusión que puedan tener mis libros dedicados a sus empresas y tribulaciones. (MUTIS, 1990, p. 147).

Álvaro Mutis se instala en la repetición de la estructura conversacional que utiliza Conrad, pero lo hace para hacer énfasis en la construcción del personaje de la novela como lo define Said, pues propone al autor como voz y como personaje de la narración. Este juego que propone Álvaro Mutis en la escritura de sus textos desde el modo del relato oral puede verse también como una apuesta por la diferencia en esa teatralización de la conversación. Para ahondar en este aspecto, es pertinente retomar el concepto de originalidad de Edward Said al considerar que “La imagen de la escritura pasa de ser inscripción original a escrito paralelo, de ser confidencia alborotada a ser concepción deliberada a partir de un momento (según el cual la aliteración de Hopkins significa paralelismo), de melodía a fuga” (SAID, 2004, p.187). Así, entonces, lo fundamental de este cambio es que el narrador entra a formar parte de esos seres de excepción, como los llama Mutis, a los personajes desesperanzados. Se introduce como personaje y con ello se hace ‘par’, dentro de ese sistema de personajes -en el sentido literal y metafórico- en el universo de su materia narrativa. En síntesis, la originalidad de su apuesta radicaría en que se permite el juego de “máscaras” con las cuales crea una sensación de mayor “veracidad” en el relato -recurrir al dato autobiográfico, las cartas, el apéndice-, pero a la vez, se señala como organizador responsable del relato y como parte del grupo de los personajes desesperanzados⁴⁹.

Fernando Vallejo, por el contrario, parece asentarse en la estructura conversacional para señalar el carácter ficcional de todo relato, inclusive el autobiográfico; como lo afirma Molloy “La autobiografía es siempre una re-presentación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa.” (MOLLOY, 1996, p.

⁴⁹ Sobre este aspecto de su novelística, Alfredo Laverde (2008) indica la importancia que tiene la presencia o ausencia de esa condición en los personajes en la saga de Maqroll el Gaviero: “Tanto Illona, como Abdul Bashur y Jon Iturri (protagonista y narrador de *La última escala del Tramo Steamer*) forman parte de esa familia espiritual a la que pertenecen el Bolívar de “El último rostro” y Alar el Ilirio de “La muerte del estratega” e, incluso, Marlow y Axel Heyst, de Conrad. Como lo afirma Consuelo Hernández, al comparar a Joseph Conrad con Álvaro Mutis, la presencia en *Lord Jim* de del personaje narrador Marlow coincide con el papel de Maqroll en las novelas del colombiano.” (LAVERDE, 2008: 189).

16). Su escritura se instala en la tensión entre los dos extremos: la veracidad y la verosimilitud. Esa tensión no se resuelve ni se niega, ya que se instala en el plano ficcional, tal vez porque su apuesta es hacia el desenmascaramiento de la autobiografía como discurso realista. Tanto Mutis como Vallejo instalan sus obras en esa tensión. Mientras Mutis busca la continuidad en la tradición de la novela de Conrad, Vallejo la rompe exhibiendo la máscara y su envés. Podría interpretarse que por esta vía es que Fernando Vallejo se una a la tradición de Conrad y con él, a la de la novela moderna: escritura que se afirma negándose. Y tal vez por esta percepción de la literatura es que los textos de Vallejo apuntan a una autobiografía en construcción permanente como ficción, todo remite a un libro o todos sus textos remiten al proceso continuado de la escritura: “El río del tiempo no desemboca en el mar de Manrique: desemboca en el efímero presente, en el aquí y ahora de esta línea que está corriendo, que usted está leyendo, y que tras sus ojos se está yendo conmigo hacia la nada.” (VALLEJO, 1993, p. 103).

Si Fernando Vallejo trae al autor hablante para borrar los límites entre el mundo de la vida y el mundo narrado; Mutis introduce al autor en el mundo narrado para simular la veracidad del relato. Así pues, Vallejo trae la oralidad a la escritura tal vez como afirma en **Logoi**, su gramática literaria, con la intención de ir hacia atrás “Vamos a mirar el reverso de la medalla y a considerar la literatura como el reino de lo recibido, como el vasto dominio de la fórmula, del lugar común y del cliché” (VALLEJO, 1983, p. 29), mientras que Álvaro Mutis propone también una forma de actualización de la conversación como modo de la narración, pero como continuidad de la herencia literaria, en un juego de emulación a Joseph Conrad, no es Maqroll escribiendo su propia historia, sino contándosela al poeta-autor-compiler-transcriptor testigo de vida y obra:

Así terminaba la carta que, después de recorrer medio mundo había llegado al Hotel *Metropol* de Bruselas. Hasta hoy nada he vuelto a saber del Gaviero y algo me dice que éstas serán las postreras noticias tuyas que reciba. Nunca me había hablado de enfermedades ni de achaques y sus misivas siempre me dejaron la impresión de que le esperaban nuevas empresas en su itinerancia sin tregua. Esta vez no tuve esa idea. Los últimos párrafos de su carta exhalan un aire de punto final, de adiós sin retorno que me llenó de pesadumbre. (MUTIS, 1990, p. 142).

Fernando Vallejo y Álvaro Mutis crean un personaje dialogante que salta de novela en novela y se presenta al lector bajo la figura de ‘narrador-autor’; mientras que Mutis crea alter-egos, Vallejo insiste en un yo ‘Fernando’ que salta las barreras de los géneros, asalta los bordes y plantea nuevas incursiones de distintas formas en la novela; los límites se amplían de tal manera que ya

no es fácil distinguir uno -Fernando Vallejo- del otro -‘Fernando’-. El escritor se vale de su imagen para exhibirse, para exhibir el juego ficcional y, sobre todo, para reflexionar sobre eso que le compete como quehacer, como producto y productor de escritura: Servirse de la literatura para hablar de literatura.

En síntesis, en este apartado se ha tratado de analizar la manera como se introduce el discurso oral en el texto y su relación con la figura del escritor y su biografía en el mundo de la ficción. Se ha intentado comprender esta apuesta por la conversación -uno entre todos los posibles discursos sobre el mundo- en la obra literaria, lo que ha permitido describir, en parte, la manera como Fernando Vallejo en su escritura desacraliza la literatura y, al mismo tiempo, desacraliza al autor. Por este hilo de sentido, en el siguiente apartado se intentará trabajar la autofiguración del autor como estrategia narrativa.

2.3. Hacerse figura

En torno al nombre de Fernando Vallejo se han tejido y él ha ayudado a tejer un sinfín de historias hasta el punto de que ficción y experiencia se han transformado en un mismo relato en la vida de este escritor al que se lo devoró la palabra. Entre el amor y el odio, “Irónico”, “sarcástico”, “desparpajado”, “carnavalesco”, “transgresor”, “contestatario”, “renovador”, “iconoclasta”, “repetitivo”, “demente senil”, “homosexual resentido”, “viejo delirante”, “misógino desvergonzado”, “blasfemo rencoroso”, “refutador maniático”... En Colombia, todos estos mote -y más- han ido erigiendo el nombre de Fernando Vallejo. Es ya muy conocida entre la crítica la valoración de Pablo Montoya de su figura como “escritor reaccionario”:

La relación con el nazismo, señalada por Escobar, en este sentido, no es fortuita. La obra de Vallejo está permeada por un furor racista que lo sitúa como el último escritor fascista de Colombia. País ineludiblemente vallejiano por la gran cantidad de reaccionarios que ha producido. Curioso paradigma, por lo demás, de un fascismo que no tiene nada que ver con el que aclamaron los mediterráneos seguidores de Mussolini. El de Vallejo es, al contrario, defensor del más asfixiante individualismo y enemigo total de cualquier forma de organización popular. (MONTOKA, 2009, p. 19).

Por supuesto que el personaje ‘Fernando’ es reaccionario, racista, misógino, también anticlerical, nihilista, apostata de todo⁵⁰. Así fue creado por Vallejo, como lo menciona en una entrevista: “Resolví escribir en primera persona sobre lo que había vivido creando este personaje cuando tenía cuarenta años, el viejo, que recuerda su vida.” (VILLENNA, 2013). Si retomamos la hipótesis del autor como héroe de la novela. Como tipo de héroe de la novela **Entre fantasmas**, ‘Fernando’ es el héroe problemático que se asume como ‘autor’ y en ello es que radica el juego ficcional de Vallejo: “El problema literario es que el lector no quiere que se le revele la mentira como tal. El desafío de la literatura es mentir sin que nos demos cuenta.” (VILLENNA, 2013).

Los escritores colombianos contemporáneos proponen autores como personajes sin prosopopeya, más cercanos al héroe degradado de Lucáks. En la configuración de los héroes, por ejemplo, Álvaro Mutis traza a un desesperanzado; Héctor Abad Faciolince a un cínico, y quizás Fernando Vallejo también lo haga. Esto implica que el autor como héroe de la novela lleva a la figura del autor como ruptura con la idea del autor como creador, en el sentido de ser dueño absoluto de su materia narrativa. Cuando se hace autor y personaje entra en el espacio posible de la ficción; lo que hace que en el momento de la escritura se relativiza el poder de nombrar las cosas, de decidir lo que es digno de ser representado o no, de elegir los géneros o la forma discursiva en el marco de la autoreferencialidad:

Mi miro en el espejo y me sonrío. ¡Qué pinta, carajo, qué estampa! Qué reposo en las maneras, qué sobriedad, qué elegancia... Para lo que si no serviría (la verdad sea dicha porque por la verdad murió Cristo) es para papa, sería un miscast. Me falta en la mirada ese toque siniestro de falsedad rabiosa del cardenal Pacelli o del cardenal Montini, que tanto los caracterizó y les dio tanto éxito. ¡Claro, como traían a su señor Luzbel adentro mirando por sus prestados ojos! Jamás sonreían para no dejarse ver el colmillo draculesco tinto en sangre. (VALLEJO, 1993, p. 145).

Al optar por la autobiografía, Fernando Vallejo hace surgir una figura del autor en la que parece no haber distinción entre el mundo dentro y fuera de las ficciones. Dice Sylvia Molloy que en la

⁵⁰ Es fácil encontrar en la novela **Entre fantasmas** ejemplos de todo lo que menciona Montoya: “¡Malditas madres! Primero lo encartan a uno con la existencia y después se mueren, sumándole así a la carga que no pedimos el peso de un dolor que tampoco. ¡Malditas madres! (VALLEJO, 1993, p. 101), La única forma de acabar con este mal maldito de la pobreza es acabar con los pobres: rociarlos con Flit.” (VALLEJO, 1993, p. 106), “¡ay san Adolfo Hitler, mártir y santo, dónde estarás! ¿En el cielo? Algún lugarcito te habrá agenciado Pío Doce.” (VALLEJO, 1993, p. 136), “Detesto la caridad y la pobreza. Los pobres son la negación harapienta de Dios. ¡Carajo, por qué no los protege y nos quita ese problema social de encima!” (VALLEJO, 1993, p. 143). Y puede seguir haciéndose todo un listado de citas, la cuestión está en que Montoya asume que el personaje Fernando es Fernando Vallejo y ahí cae en el juego ficcional que propone Vallejo.

autofiguración hay una concepción de la autobiografía como escritura: “El lenguaje es la única forma de que dispongo para ‘ver’ mi existencia. En cierta forma, ‘ya he sido relatado’ por la misma historia que estoy narrando (MOLLOY, 1996, p. 16), Vallejo se construye a sí mismo como personaje ficcional, un escritor cuya obra trata sobre su vida; casi toda su narrativa se transforma en una especie de biografía novelada, pero que en sí, y cómo él mismo lo afirma, es su concepción sobre lo que la novela debe tratar y ser hoy en día:

“Yo no sé cuánto hay de verdad o de mentira en mis libros. El gran principio de la literatura tiene que ser el de la verdad, como dije antes. La organización narrativa tiene, lógicamente, una serie de patrones ideológicos si quieres llamarlos así. En eso no miento. Sin embargo, si yo crecí entre Sabaneta y Envigado carece de importancia. El narrador que hice en los libros míos es un loco para muchos. Decidí hacerlo excesivo, exagerado, contradictorio. Hice de él una subjetividad rabiosa, contraria a la objetividad del resto. Habla con exabruptos y en un lenguaje que parece local. Tiene un toque de locura. A pesar de su disidencia, mi narrador es sincero. Yo nunca he pretendido ser ni políticamente correcto ni objetivo. Siempre he visto, dicho o escrito la realidad desde mi perspectiva. Aunque no suelo sostener mis ideas con mi personaje a veces sí lo hago.” (VILLENNA, 2013).

Como ya se ha mencionado antes, busca instaurar el nombre de autor no como un efecto de lectura sino como una estrategia de escritura ¿Cómo se autofigura Fernando Vallejo en su obra? Puede pensarse en la construcción de un “yo, el autor” que nunca dice Fernando Vallejo, pero que alude en la escritura a su biografía personal. Y puede interpretarse ese no decir el nombre propio como, por un lado, seguir la convención del género autobiográfico, quien dice “yo” implícitamente dice “el abajo firmante”; por el otro, puede ser una manera de sostener en el aire el nombre de autor, no dice “Fernando Vallejo” pero menciona datos de su propia biografía, para mantener el plano de la ficción abierto, dentro y fuera del universo textual:

Viene a continuación una verdadera racha de muertos. La muerte, arreciando con la rabia de una tempestad borracha, en el curso de una semana se llevó a mi tío Ovidio, a mi primo Gonzalo, a mi hermano Darío y a la viuda de un tío Argemiro, Lucía la inefable. Ovidio murió hablando; Gonzalo “la Mayiya” presa de un arrebató vesánico; Darío cayendo de un quinto piso enmarihuano o borracho; y Lucía invocando a San Nicolás de Todetino, el santo de sus devociones, el santo más milagroso, que desde la desaparición de su infantil marido la proveía religiosamente cada martes de todo lo necesario para la semana: frijoles, yucas, papas, arracachas, plátanos... (VALLEJO, 1993, p. 124).

Reinaldo Laddaga en **Espectáculos de realidad** (2007) menciona una línea de interés performativo de la narrativa latinoamericana reciente, esta es la de trasladar la escritura fuera de los límites de lo impreso, llevar la ficción verbal al escenario de las representaciones: “No solo en realizar performances, sino en realizarlas en condiciones particulares: en situaciones de celebración, en fiestas o en exposiciones, donde se encuentran articuladas a la música de moda.” (LADDAGA, 2007, p. 16). Fernando Vallejo traslada al “autor” de sus textos a las conferencias que dicta, a los eventos que asiste, a las entrevistas que le hacen, a las películas que hacen sobre su obra y sobre sí mismo. Parece no abandonar el plano de la representación que ha asignado a su figura ¿cuál figura? Laddaga dice que es la de la maldición hiperbólica “Yo soy la Violencia colombiana; yo arraso ciudades, yo decapito pueblos. En todo caso lo hago *en texto*.” (LADDAGA, 2007, p. 77). Una síntesis de esta actitud performativa de Vallejo, de este arriesgarse a todo, este hablar desaforado puede ser la que hace Fernando Díaz Ruíz en su artículo “de artista maldito a clásico molesto”:

En orden cronológico, el primer miniescándalo de índole periodística –si bien cada una de las obras del escritor estaban llenas de burlas o diatribas contra Colombia, Bolívar, santos, políticos, sacerdotes y otros personajes célebres– lo causó con unas declaraciones in memoriam sobre Octavio Paz en *El Tiempo* con motivo de su muerte en abril de 1998. En estas afirmaba que “era un prosista de segunda, un poeta de quinta y un ser humano de décima” (Sierra 1998). (...) Ese mismo año, Vallejo protagonizó otras dos polémicas muy sonadas en Colombia al arremeter vehementemente contra su país en el discurso inaugural del Primer Congreso Nacional de Literatura celebrado en Medellín a finales de septiembre y contra su reverenciado premio Nobel en un artículo de la revista *El malpensante* titulado “cursillo de orientación ideológica para García Márquez” (...) (GIRALDO, 2013, p. 459).

Estas cuestiones dejan ver la intención de crear una figura de sí lejos de los patrones políticamente correctos⁵¹. Logra hacer de sí una figura conflictiva, especialmente por sus

⁵¹ En el año 2007 Fernando Vallejo fue demandado penalmente en Colombia por agravio a la religión en las columnas que publicaba en la revista *Soho*, para evitar el lío jurídico se vio obligado a renunciar a la nacionalidad colombiana. Un apartado del texto en el que Vallejo anuncia su decisión dice: “Eso dizque era un agravio a la religión y me demandaron. ¡Agravios a la religión en el país de la impunidad! En que los asesinos y genocidas andan libres por las calles, como es el caso de los paramilitares, con la bendición de su cómplice el sinvergüenza de Álvaro Uribe que han reelegido en la presidencia. Desde niño sabía que Colombia era un país asesino, el más asesino de la tierra, encabezando año tras año, imbatible, las estadísticas de la infamia. Después, por experiencia propia, fui entendiendo que además de asesino era atropellador y mezquino. Y cuando reeligieron a Uribe descubrí que era un país imbécil. Entonces solicité mi nacionalización en México, que me dieron la semana pasada. Así que quede claro: esa mala patria de Colombia ya no es la mía y no quiero volver a saber de ella. Lo que me reste de vida lo quiero vivir en México y aquí me pienso morir”. Fernando Vallejo, México, mayo 6 de 2007. En:

apreciaciones disonantes, cercanas a la misantropía y porque refiere abiertamente a personas, valores e instituciones del mundo social. Silvia Molloy (1996) plantea que la forma como se elabora el pasado en la escritura tiene que ver con la autofiguración, es decir, con la manera como se concibe a sí mismo el autor, cómo quiere ser visto o cómo el público quiere verle. La escritura de Vallejo parece traer consigo un propósito de autofiguración desde la controversia ¿Cumple su escritura una función pragmática? ¿busca provocar al lector? “¡Ay san Adolfo Hitler, mártir y santo, dónde estarás! ¿En el cielo? Algún lugarcito te habrá agenciado Pío Doce.” (VALLEJO, 1993, p. 136). Pareciera pretender incomodar al lector ante un autor que lo profana todo, lo derrumba todo, hasta sí mismo “¿Pero por qué estoy contando esto? Porque la vejez es así anecdotería. ¡Ay la vejez!” (p. 13).

Puede interpretarse también, que esta pulsión, este deseo de hacerse figura rabiosa obedezca a una intención estética de configurar una ética cínica. Para Horacio González (1997) el cinismo moderno recupera el cinismo de Diógenes, pero desplazando el lugar del placer de la contención a su exposición. Si para los cínicos clásicos se trataba de la renuncia al placer, el moderno declara la verdad de los placeres: La diferencia es que el moderno acepta y reconoce públicamente aquello a lo que él no está dispuesto a ceder. Afirma González que el compromiso del cínico moderno es la verdad brutal, porque pone en evidencia la convención social, el artificio que impone la civilización. De manera que a lo que renuncia el cínico no es al placer sino a la posibilidad de fingir, de mentirse a sí mismo o mentir a los otros. Fernando Vallejo lo hace a través de la autofiguración creando el personaje cínico de ‘Fernando’. Elimina la distancia entre lo público y lo privado, entre lo vivido y lo narrado.

Despojamiento absoluto de sí para hacerse figura de autor lejos de todas las convenciones sociales, y es justamente en ese proceso de autofiguración que produce la teatralización de autor. Escribe desde el relato autobiográfico para buscar una vida que tiene forma ficcional, confronta todos los engaños de la condición artificial de la vida en sociedad a través del artificio literario. En relación con esta postura del cínico clásico, es posible analizar la apuesta de Efraim Medina Reyes⁵² como una forma no consciente del cínico moderno, es decir, no buscada por el autor⁵³,

<http://www.caracol.com.co/noticias/actualidad/el-escriptor-fernando-vallejo-renuncia-a-la-nacionalidad-colombiana/20070507/nota/423741.aspx>

⁵² Este escritor cartagenero ha generado amplia controversia por sus declaraciones, por sus presentaciones públicas, por moverse en distintos espacios mediáticos y por su obra misma. Su obra narrativa se compone de:

porque su propuesta es la de hacerse figura en el campo de la literatura colombiana a través de un vínculo cercano con la cultura norteamericana y sus íconos. Medina Reyes crea su heterónimo Rep⁵⁴, el “escritor neoyorkino nacido en Cartagena”: heredero de Bukowski y a través de él de la generación beat, de Salinger y de la corriente narrativa norteamericana contemporánea de la autoficción. Sobre este tipo de escritura Ladagga afirma:

Esta es la literatura de una época en la cual un fragmento de discurso está siempre ya atravesado por otros. No me refiero a esa manera de ‘estar atravesado’ que llamábamos ‘intertextualidad’, por la cual un texto exhibía siempre ecos de otros textos remotos, sino un ‘estar atravesado’ por los textos e imágenes contiguos, sin poder acabar de asegurarse sus bordes, de manera que todo punto de emisión se vuelve parte de algo así como una vasta *conversación*, sin comienzo ni fin determinados. Esta es la literatura de un momento en que todo objeto es a la vez una membrana, todo punto de subjetividad un espacio de filtraciones, y todos los impulsos se reúnen en lo que el arquitecto Rem Koolhaas llama ‘junkspace’, ‘espacio basura’, la continuidad de los residuos que se resuelven en un mismo flujo que conjuga informaciones, ficciones, invenciones, documentos y disfraces. (LADAGGA, 2007, p. 20).

Por otra parte, plantea Horacio González (1996) que el cínico moderno no renuncia al placer, ni a sus formas, al contrario lo busca; es en el acto de procurar el placer y confesarlo que se mantiene su figura, esa es la verdad que se sostiene en el cinismo moderno. Rep, supuesto autor de los relatos, lleva al lector por el mundo de un joven cartagenero, sin futuro y sin presente, nihilista, machista, pobre, holgazán, vividor de las turistas, escritor sin recursos: “Me llaman Rep -

Seis informes (1988); **Cinema árbol y otros cuentos** (1996); **Erase una vez el amor pero tuve que matarlo** (Música de Sex Pistols y Nirvana) (2001); **Técnicas de masturbación entre Batman y Robin**. Novela supercool basada en la técnica del dedo pulgar introducida en América Latina por Bruce Lee, Ciro Díaz, Bruno Mazzoldi y The Velvet Underground (2002); **Se vende artefacto para pelar manzana: Vol. 7 Sexualidad de la Pantera Rosa** (2004) y **Lo que todavía no sabes del pez hielo** (2012).

⁵³ El mismo Medina Reyes lo afirma en una entrevista que le hiciera Gustavo Tatis en el año 2012: “Se me fue la mano”, dice Medina. “Yo no tenía el criterio, el argumento y el contexto para atacar a García Márquez. Hablando con su hermano Jaime, le dije un día que el último en tomarse en serio esos ataques sería el mismo García Márquez. Era como un perro ladrándole a la luna. Una vez, Germán Vargas, que era un ser bondadoso y mesurado, me decía que en el Caribe había espíritu para esas altisonancias. Fui grosero, irrespetuoso y altanero”. (TATIS, 2013), Disponible en: <http://www.eluniversal.com.co/suplementos/dominical/efraim-medina-reyes-un-novelist-a-fuera-de-serie-77850#sthash.uQFf2ESe.dpuf>

⁵⁴ Medina Reyes tiene un grupo de música, hace poesía abstracta, novelista, cineasta que se ha dado a conocer a través del escándalo, el ataque verbal a otros escritores, de novelas desquiciadas, grotescas, estrambóticas con nombres no menos delirantes: **Técnicas de masturbación entre Batman y Robin: novela supercool basada en la técnica del dedo pulgar introducida en América por Bruce Lee, Ciro Díaz, Bruno Mazzoldi y the Velvet Underground** (2003), **Se vende artefacto para pelar manzana: Vol. 7 Sexualidad de la Pantera Rosa** (2004). La forma más recurrente de presentarse en las páginas web es la siguiente: “Mido 1.87, peso 83 kilos. Nací en Ciudad Inmóvil (Cartagena de Indias) y vivo entre Colombia y el resto del mundo. En la adolescencia realicé 14 combates como púgil amateur sin conocer la victoria (es mi único récord perfecto). A final de los ochenta tuve una impresionante racha de novias gordas. Escribo libros de toda índole, he publicado algunos” Disponible en: <http://www.elheraldo.co/revistas/latitud/documento/otro-libro-con-la-firma-de-efraim-medina-reyes-64647>

diminutivo de reptil- desde que recuerdo. Mido seis pies y peso ochenta y un kilos (como los cowboys de Marcial Lafuente Estefanía), tengo ojos negros y hundidos como agujeros de escopeta a punto de disparar, la boca sensual y una verga de 25 centímetros en los días calurosos.” (MEDINA, 2001, p. 15). En este juego de crear una figura de autor es posible relacionarlo con el cinismo moderno que menciona González, en la medida en que “la gran utopía cínica de ligar la actividad de la verdad a la inhibición del placer, se transformó en el acto de declarar la verdad de los placeres, egoísmos y sinecuras que se eligen como parte de un falaz bienestar personal.” (GONZÁLEZ, 1996, p75).

En el caso del personaje de Medina, todo el universo imaginario de Rep llega a través de los mass media: su mirada sobre el mundo, sobre el amor y su imposibilidad, la música, el rock, el punk, su influencia en la construcción de su identidad, sobre los jóvenes cartageneros, su experiencia del mundo como sinsalida, sobre los procesos mediáticos de aculturación y, con ello señala, la nueva colonización cultural, la de Estados Unidos. Colonización entendida como discurso cultural que es asumido conscientemente por el autor narrador para confrontar a la cultura oficial tradicional:

Puedo recordar mejor algunos capítulos de *Hechizada* que la historia de Ciudad Inmóvil y sé que Steve McQueen es mil veces más importante en mi vida que Simón Bolívar. No importa lo que diga mi pasaporte y cuánto quiera Mónica recordarme quién soy. Mi ciudad está arriba y sus rascacielos acarician el rostro de Dios. Mi cultura está en mi mente y sus ensoñaciones, no en los libros de García Márquez. (MEDINA, 2001, p. 139).

A su vez, es a través de ese uso descarnado de la palabra que la limpia de los significados vacuos, esa voz que habla en primera persona, que busca comunicar ese estado de ánimo que produce ‘ciudad inmóvil’ en el narrador-autor es al mismo tiempo la que irónicamente vuelve sobre lo fallido de cualquier tipo de acción. Medina Reyes se vale de la crudeza en la construcción de las imágenes, la inclemencia en la valoración que hace Rep de los otros escritores para ahondar en la condición humana e indagar en un tono ácido, irónico y lleno de humor negro, sobre el ser hoy - pero también sobre el ser escritor hoy- y sus reacciones más instintivas lo acercan al cínico moderno, tal vez sin tener conciencia clara de ello y más como una estructura del sentimiento de una época⁵⁵:

⁵⁵ El término proviene de Raymond Williams y lo define de la siguiente manera: “Las estructuras del sentimiento pueden ser definidas como experiencias sociales en solución, a diferencia de otras formaciones semánticas sociales que han sido precipitadas y resultan más evidentes y más inmediatamente aprovechables. No todo el arte en modo

Tenemos una vida simple, son sólo dos movimientos: mirar el cielo raso y estar en el bar. A veces tenemos dinero y podemos tener un bar en la habitación. Ciro trae casetes, compramos dos botellas y nos tiramos en el piso, cada uno con su botella y su pedazo de cielo raso. Podemos escuchar la misma canción durante horas. Ciro graba esa canción única por las dos caras de un casete. Una vez cogió el tema con *November rain*, la escuchamos cincuenta y cuatro veces seguidas. Después supe que era su canción con R, la canción que ellos compartían. Como hay muy poco que hacer, no hacemos nada. (MEDINA, 2001, p. 105).

Efraim Medina Reyes construye la figura de Rep a través de la confrontación. Alberto Giordano plantea que es posible hallar en la autofiguración una respuesta a las expectativas de los lectores de este tipo de obras: “Confiese lo que quiera, expóngase descaradamente, con tal de que no tengamos dudas o podamos jugar sin inquietudes a que el que vivió y el que escribe son el mismo.” (GIORDANO, 2008, p. 9). Este acto de hacerse figura parece consciente en Medina, aunque su manera de llamar la atención de los lectores y de la crítica tienda a la auto-destrucción ficcional. Su alter ego Rep hace manifiesta una estética del fracaso: “Con esa historia llamada El complejo de canguro (Escrita por un tal Elmer Batters) Mónica trataba de explicar mis arrebatos yanquis y el autodesprecio que destruía mi autoestima y la confianza en los demás (los demás eran ella).” (MEDINA, 2001, p. 145). Este juego de auto-negación, además de ser una apuesta performativa le permite hacer de sí una figura fuera del universo del texto y dentro del campo de la novela colombiana, puesto que despliega esa figura en la poesía, la música, su página web, todos los medios que le sirven de escenario para hacer visible a Rep, su personaje autor. El cinismo de Medina Reyes apuntaría, fundamentalmente, a afincarse en la corriente anglosajona del discurso contracultural, en la medida en que su escritura se orienta conscientemente en sentido opuesto a la convención, no sólo frente a la tradición social sino también literaria, en una especie de contra-literatura:

Uno se mete a escribir porque una chica linda le dijo que le gustaban los escritores, porque necesita una coartada para no trabajar, porque lo hace sentir superior, porque se leyó un par de novelas de vaqueros y quiere entrar en la competencia, porque es un cowboy sin oeste, porque cagatintas como Vargas Llosa lo hacen, porque no tiene voz, porque no tiene ritmo, porque está harto de hacerse la paja, porque quiere atorar a una mujer pero no hay forma, porque

alguno, se relaciona con una estructura del sentimiento contemporáneo. Las formaciones efectivas de la mayor parte del verdadero arte se relacionan con formaciones sociales que ya son manifiestas, dominantes o residuales, y es originalmente con las formaciones emergentes (aunque a menudo en forma de una perturbación o una modificación dentro de las antiguas formas) con las que la estructura del sentimiento se relaciona como solución.” (WILLIAMS, 1980, Pp. 156-157).

piensa que tiene algo que decir, porque descubre que las chicas lindas dicen que los escritores son tiernos pero salen con mafiosos (...) (MEDINA, 2001, p. 76).

Entre Efraim Medina Reyes y Fernando Vallejo es posible encontrar un modo abierto de hacerse una figura de autor partiendo del relato autobiográfico. Mientras que Vallejo funda el personaje de 'Fernando', un viejo que intenta recordar su pasado; Medina Reyes crea el personaje de 'Rep', un joven que intenta dar forma a su presente. Hay en Medina Reyes una propuesta de hacerse figura para irrumpir en el campo de la novela colombiana, mientras que Vallejo busca confrontar el campo de la cultura colombiana. Sin embargo, en ambos el cinismo cobra forma en su versión moderna: "Lo que se trastoca no es la idea de una verdad que resulte reparadora por encima de la hipocresía del común, sino que ahora esa verdad no declara un propósito de sabiduría sin cosméticos, sino un reconocimiento de las divertidas flaquezas de lo humano." (GONZÁLEZ, 1996, p. 75). La cuestión es que con los años Medina Reyes abdica de esta posición, afirmando que fue una cuestión de juventud:

Lo mío eran gritos y reclamos de un joven del Caribe, nacido en un barrio pobre y sin oportunidades. ¡Necesitaba desahogarme! El desafío interior estaba floreciendo en mí. Y al llegar a Bogotá me indignaba que la gente no tuviera el valor de hacer lo que yo estaba diciendo y haciendo, me molestaba esa posición asolapada, compuesta, viciada. Pero no tenía el criterio. Fui grosero, irrespetuoso y altanero. (TATIS, 2013).

Mientras que en el caso de Fernando Vallejo, el cinismo como elemento constitutivo de la figura de autor se mantiene y se profundiza con el pasar de los años. El recurso de yo-el autor como figura, lo desplaza del plano autobiográfico al plano de la ficción. Se llega hasta el punto de hacer evidente el juego de autfiguración en su novela **El don de la vida** "pero dígame una cosa, maestro: cuando usted dice 'yo' en sus novelas es usted? - No, es un invento mío. Como yo. Yo también me inventé." (VALLEJO, 2010, p. 76); y la última compilación de sus artículos breves se llama **Peroratas**, tal vez como ironía frente a uno de los comentarios peyorativos más comunes a su narrativa, el mote de 'cantaletero', de repetitivo, de agotador en la reiteración de la diatriba y sin embargo, insistentemente vuelve a ella, en el prólogo a este último libro dice:

Alfaguara ha reunido aquí treinta y dos textos míos: artículos, discursos, conferencias, ponencias, prólogos y presentaciones de libros y películas. En ellos quedan expresados mis sentimientos más fuertes: mi amor por los animales, mi devoción por algunos escritores, mi desprecio por los políticos y mi odio por las religiones empezando por la católica en que me bautizaron pero en la que no me pienso morir. (VALLEJO, 2013, p.7).

Juan Álvarez (GIRALDO, 2013, p. 314) asocia diatriba con un ‘humanismo injuriado’ en la medida en que encuentra en la injuria de Vallejo los mecanismos para revelar la condición humana en su miseria, pero ese ‘discurso injurioso’ es al mismo tiempo matizado, relativizado a través de la figura de autor, ese hablar en primera persona, pero sobre todo en nombre propio es para Álvarez una forma de ‘autosocavación’ que evita caer en el discurso reaccionario y logra corroer cualquier cimiento de totalitarismo, al plantear ‘yo, el autor Fernando digo’ se retrae a una voz que sólo habla por sí mismo y de sí mismo con relación a otros. Víctor García Ramírez (2013) vincula esta vuelta sobre los mismos tópicos con un ritmo que marca el tempo de la narración:

Pues creo que más que la certeza de lo que se enuncia, en su correspondencia con lo biográfico o con el mundo que describe, la verdad de lo que se nos pregunta en *El río del tiempo* reside en los compases de su *tempo* al contar. Lo que es relevante en estas novelas, más allá de lo dicho, es el modo en el que se muestra el arte mismo de narrar. (GARCÍA RAMÍREZ, 2013, p.55).

Estos dos últimos críticos, Álvarez y García Ramírez, apuntan a la forma, consideran justamente la reiteración de los tópicos como una estrategia discursiva y no sólo una apuesta ética. Tal vez porque en la construcción del personaje que procura Vallejo, Fernando expresa las mismas ideas porque debe expresarse como viejo; esto es, la voz de un viejo que hace memoria de su vida discursivamente vuelve insistentemente a las mismas vivencias, a las mismas ideas... como una cantaleta, una ‘perorata’ del anciano que vive en el pasado:

Advierto, al revisar el párrafo anterior que tan gentilmente me acabas de leer Peñaranda, muchos “quieros” Déjalo así, no cambies nada, que corresponde a cierta profunda verdad. Es que el viejo chocho se vuelve como el niño caprichoso que el primer verbo que aprende a conjugar es “querer”: quiero esto y lo otro y lo otro, o no quiero esa sopa. Y si no le dan lo que quiere o le dan lo que no quiere, la sopa, abusando de que murió el Rey Herodes se emberrincha el asqueroso. Con que esto es vivir, volver a los comienzos... (VALLEJO, 1993, p. 65)

Este vivir en el pasado hace que el presente quede vacío, el único posible es el de la narración “en el aquí y ahora de esta línea que está corriendo, que usted está leyendo, y que tras sus ojos se está yendo conmigo hacia la nada” (VALLEJO, 1993, p. 103) no hay presente que contar, pero tampoco el pasado es confiable “porque poquito a poco, pasito a paso había dejado de vivir en el presente para vivir en el pasado, y mientras más pasado ese pasado y más lejano, más espléndido” (VALLEJO, 1993, p. 19). Tal vez, todo el viaje de **El río del tiempo** es en realidad

otra vuelta a la literatura, “*Tout aboutit à un livre*”, porque quizás sea una vuelta ‘en busca del tiempo perdido’⁵⁶, recordando la propuesta que hiciera Vallejo al iniciar su estudio de la gramática literaria “Vamos a mirar el reverso de la medalla y a considerar la literatura como el reino de lo recibido, como el vasto dominio de la fórmula, del lugar común y del cliché.” (VALLEJO, 1983, p. 29). Es justamente este gesto de autor de Vallejo el que resulta revelador de ese socavamiento de la literatura desde la literatura misma, quizás para confirmar el carácter ficcional de todo discurso:

Si ineluctablemente no hubiera tenido que llegar hasta aquí, volver hasta aquí, hasta este instante, esta carta... Pero este libro atroz avanza retrocediendo, según leyes más compulsivas que la voluntad caprichosa de Dios. Aquí, en este mamotreto, no manda ese señor, mando yo. Ni una letra, por ejemplo, se sale, por mi voluntad soberana, de la caja del texto, del monstruo negro que palpita, encerrado entre márgenes. Revíselo usted a ver si sí o no; es mi forma de orden en medio del desquiciamiento. (VALLEJO, 1993, p. 103).

Como ya se ha mencionado antes, ‘Yo, el autor’ intenta ordenar la vida vivida en la escritura de los cinco tomos de **El río del tiempo**. Cuando llega al último tomo, **Entre fantasmas**, descubre que al ir progresando en el relato va disminuyendo su confianza en lo narrado. Duda de la posibilidad de narrar la experiencia, porque una es la percepción de la vivencia y otra su escritura porque “La vida es el orden pernicioso del caos y el espejo miente. Me miro en él y no me veo, veo un viejo” (VALLEJO, 1993, p. 131), porque al ir escribiendo parece ir descubriendo que la vida se organiza sola en un orden que no tiene lógica, ni secuencialidad, ni tampoco obedece a la voluntad de quien la vive. Por eso, ‘yo, el autor’ se empeña en darle forma, aplicar el orden de la escritura, imponer su voluntad de autor “en medio del desquiciamiento” para evadir el ineludible hecho de que el viejo que escribe **Entre fantasmas** se asemeja en el acto de escritura al niño que se da golpes contra el piso porque el mundo no hace su voluntad. El niño del primer párrafo del primer tomo, **Los días azules**, ya no es el viejo que intenta cruzar ese río del tiempo retrocediendo al niño que fue para descubrir al final que sólo puede escribirse autobiografía en el mundo de la ficción:

⁵⁶ Porque resulta muy difícil no establecer relaciones entre el personaje “Marcel” de Marcel Proust en su obra de siete tomos **En busca del tiempo perdido** con el personaje “Fernando” de Fernando Vallejo en su obra de cinco tomos **El río del tiempo**. Marcel recuerda las magdalenas de la infancia, Fernando los globos en la finca de Santa Anita, y podría seguir explorándose los puntos de contacto entre estas dos obras. El punto es que Vallejo pone en diálogo su obra con la herencia literaria, para confirmar que toda obra remite a la literatura.

Entonces, como por milagro de San Nicolás de Tolentino o de la lámpara de Aladino, de sopetón el cuarto se vació de pesebre, y vi en su lugar, escribiendo en un escritorio negro a un viejo. Y una perra negra a su lado, esbelta, grande, hermosa, cuidándolo. Y el niño que desde afuera se veía adentro viejo musitó el nombre; “Bruja”. Eso, Bruja, eres tú. (VALLEJO, 1993, p. 177).

La escritura autobiográfica sólo puede darse como “milagro de San Nicolas de Tolentino”, el santo de las ánimas del purgatorio, es decir, la escritura como recuperación de los fantasmas; o la escritura como ficción, por “la lámpara de Aladino”, que trae de vuelta lo real como elaboración estética. Entre los dos extremos, se ubica el autor ‘y vi en su lugar, escribiendo en su escritorio negro a un viejo’. Se teatraliza la conversación entre el escritor viejo y su perra, Bruja, ‘Y una perra negra a su lado’. Al final queda la evidencia de la imposibilidad de asir la vida, porque no hay congruencia entre el que fue y el que escribe, ‘el niño que desde afuera se veía adentro viejo’. Tal vez, porque como dice Miraux, también la autobiografía se instaure en la paradoja de la escritura:

No se trata de un espacio cuyo lugar sea imposible de situar, sino de un espacio que se desarrolla en el *aquí del mundo*, que lo atrapa, lo transpone, lo modifica, lo sublima y constituye con él una totalidad nueva. La autobiografía no escapa a esa compleja dialéctica: ella es la que transcribe el curso de una vida, la que suprime el curso de una vida para hacerla acceder a la literatura, es, finalmente, la que, a cambio, ofrece al mundo la presencia de su negada realidad. (MIRAUX, 2005, p. 115).

César Mackenzie en su ensayo “Ceremonias del exhumador: lectura descriptiva de El mensajero y Chapolas negras” (GIRALDO, 2013), plantea que las biografías de escritores que hace Fernando Vallejo le llevan a la deconstrucción del relato autobiográfico y hacerlo forma en sus novelas. Según Mackenzie “Lo que Vallejo encontró en su biografía de Barba-Jacob fueron los cambios, las discontinuidades, las rupturas de esa *ley íntima* en el fluir de la vida, en la ambigüedad del movimiento vital.” (GIRALDO, 2013, p. 344). En el paulatino develamiento de la imposibilidad de contar una vida, descubre en la ficción los recursos para dar forma a ese ‘fluir de la vida’, a partir de la imagen del río: “En la indetenible corriente de las cosas, Tonino, todo se desvanece, todo cambia, y el río de Heráclito es una alcantarilla. Sobrevivientes de tantas muertes espero no morir de tifo y durar hasta verle la cara de Anticristo. ¿De qué vendrá travestido? ¿De papa?” (VALLEJO, 1993, p. 151). Tal vez en ello radica la propuesta de Vallejo, transformar a la autobiografía en novela a través de ‘Fernando’ y su memoria que ha desdibujado al pasado y sólo deja las huellas de sus fantasmas.

2.4. ¿Contar una historia? ¿Una vida para contar?

En América Latina la autobiografía como género ha venido adquiriendo mayor relevancia a lo largo de los últimos años. Tal vez tenga que ver con las propias condiciones del campo literario bien entrada la modernidad; condiciones que llevaron a abandonar el dominio de la historia para entrar en el ámbito de la escritura y posteriormente al del autor. Tal vez obedezca al desplazamiento de las expectativas de recepción en lo que tiene que ver con el modo en que el lector se relaciona con el texto, es decir, con la manera como se apropia de un texto que ‘atestigua’ la autenticidad de una vida real porque conserva un nombre de autor. O, tal vez tenga que ver con el giro subjetivo de la contemporaneidad del que habla Nora Catelli para explicar el realce en los últimos tiempos del relato autobiográfico:

El giro subjetivo llevaría a basar la transmisión del conocimiento histórico y la comprensión de las formas literarias en una experiencia del sujeto en el discurso susceptible de captación indirecta, por indicios como diría Michel de Certeau, de una intimidad discursiva. Segundo, que la psicologización llevaría a una absolutización de la esfera individual de esa experiencia, lo cual supone la sustracción de la experiencia colectiva, su adelgazamiento. Se trata de una tendencia que produce tensiones entre disciplinas diversas –Historia, teoría literaria, historia de las ideas– y, al mismo tiempo, de una fuente de cambios directamente observables en la flexión discursiva literaria o no literaria. (CATELLI, 2007, p. 19).

Alberto Giordano lo ha denominado el giro autobiográfico. La escritura de un ‘Yo’ que se dice autor y que dice contar su vida, hace parte, para Catelli, del giro subjetivo que se ha materializado en las últimas décadas y que para Amícola tiene que ver con la posibilidad del individualismo y el intimismo que instaló la modernidad como estructura de sentimiento⁵⁷. Esa vuelta al escritor puede interpretarse también como la vuelta al envés del espejo, ya no fijar la mirada a lo escrito, tampoco al proceso, sino quedarse atento a la imagen del escritor. ¿Para qué? Es posible encontrar aquí la diferencia fundamental de Fernando Vallejo frente a Héctor Abad Faciolince, Santiago Gamboa, Álvaro Mutis y Efraim Medina Reyes. Vallejo insiste en que no hay una historia que contar y sólo queda el hablar con los fantasmas. Abad Faciolince apuesta por contar

⁵⁷ Propone Amícola textualmente: “Es oportuno repetir, entonces, que lo que irrumpe como estructura de sentimiento novedosa es la posibilidad del individualismo y el intimismo, entendiendo al primer concepto como aquel movimiento que hace de cada hombre su propio sacerdote, de modo que su propia conciencia le permita separarse de los servicios rituales de los otros individuos. Es el momento también en que la secularización alcanzada con la Era Moderna y el nacimiento de la ciencia experimental producen una torsión de la convención religiosa confesional, cuando este tipo de discurso empieza a servir para los fines del individualismo fuera del ámbito religioso.” (AMICOLA, 2007, p. 273).

literatura. Santiago Gamboa intenta retener toda una vida en el relato para encontrar la historia de su personalidad como escritor. Mutis propone contar un momento de la vida para fijar una personalidad. Medina Reyes contar para hacer un perfil.

En una entrevista Vallejo afirma “Resolví escribir en primera persona sobre lo que había vivido creando este personaje cuando tenía cuarenta años, el viejo, que recuerda su vida” (VILLENNA, 2013), de ahí que pueda decirse que cada uno crea un alter ego. La diferencia en Vallejo es que lleva el nombre de autor, doble enmascaramiento que parece poner en juego su idea de que el reto de la literatura es el de mentir sin que el lector se dé cuenta, por eso ‘Fernando’ y no Gaspar Medina (Abad Faciolince), Esteban Hinestroza (Santiago Gamboa), Maqroll - el poeta narrador (Mutis), o Rep (Medina Reyes); porque ellos al crear otros nombres para sus alter egos revelan la mentira novelesca; mientras que Vallejo sostiene la duda en el límite de la autobiografía y la novela “¿Y tiene forma de probar doctor tan graves afirmaciones? ¿Afirmaciones? Si no lo afirmo ni lo niego sino todo lo contrario. Me lo dijeron en secreto de confesión, mas como en la ceremonia de renegar renegué también de este sacramento, aquí lo revelo” (VALLEJO, 1993, p. 79). Otra forma de mantenerse en el límite es exponer el nombre de autor como parte de la ficción, presentar los apellidos de sus padres o sus abuelos, dar los nombres de sus hermanos, todo ello en un juego de ocultar mostrando, que le hace difícil al lector separar al uno del otro, como lo señala Graciela Speranza (2008):

La imposibilidad de decidir quién dice “yo” sacude al lector, cómodamente instalado entre los límites reconocibles de la autobiografía y la ficción, abre preguntas sin respuesta y complica el juicio estético y moral. En el tembladeral del pacto engañoso con el lector, el estatuto de verdad del género se tambalea y se revela la naturaleza novelesca de toda escritura del yo.” (SPERANZA, 2008, p. 8).

Gracias a ello, hay en **Entre fantasmas** una tensión permanente entre el pasado que se recupera en una tonalidad elegíaca como plantea Miraux y el presente que se expone en un tono recalcitrante. ‘Fernando’ escribe para hacer un ataque fiero a las instituciones modernas que, desde su singular perspectiva, sólo han sido ejercicios de dominación orientados a fines económicos. “Los seres más malos son: el presidente, el congresista y el policía. ¿Y el papa? El papa es un travesti. ¿Y los médicos? Abajo hablo de ellos.” (p. 81). Escribe porque como lo menciona Giordano “(...) no es a partir de la extensión de los temas (mayor, menor, mínima, ya sea que comprometan las esferas públicas, privada o íntima), sino a partir de la intensidad con

que hay que pensar el nervio político de las experiencias literarias.” (GIORDANO, 2008, p. 12). Una intensidad que se marca en estrategias discursivas como la repetición (constante uso de la aliteración, la anáfora, la onomatopeya); pero además en la mención incesante a la gramática y su uso; y en el uso del discurso de la opinión. Reflexiona sobre la historia del país en la segunda mitad del siglo XX como el derrumbe social y, con él, el de una ética civil. Imprecisa la violencia histórica permanente y la ausencia de valores colectivos. Despotrica sobre la anomia que impera en esa Medellín y esa Colombia que tanto ama y de la que tanto reniega en sus libros.

Repitiéndome como disco rayado, como si para el bien tanto como para el mal Colombia fuera el único patrón con que yo pudiera medir todas las cosas, volvía a soñar con Colombia. Con Colombia la mezquina, la asesina. El odio y la ira, chacales erizados, se desgarraban los hocicos a dentelladas. Aprovechando que estaba allí y como cuesta tanto el pasaje, decidí pasarme por Santa Anita. (VALLEJO, 1993, p. 138).

Este tratamiento de lo histórico en las novelas acerca las escrituras de Vallejo y Abad Faciolince. Contrario a Santiago Gamboa, quien conserva la idea del escritor como bastión de la verdad, y por tanto el encargado de hacer justicia con la palabra. Abad Faciolince a través de la parodia de otros textos literarios toma el hecho histórico para hacer evidente la mentira detrás de la historia oficial, pero también detrás de la literatura. En los textos de Vallejo y Abad Faciolince, lo que queda son narraciones subjetivas de lo acontecido. La garantía de verdad que dicen los testigos en la que se basa Gamboa para contar los hechos históricos es desvanecida por Abad Faciolince cuando parodia testimonios tan diferentes y expone la contradicción de testigos no muy disímiles uno de otro.

No es necesario contar la historia para hacer denuncia porque no se cree en ella, no hay manera de que la escritura evite la impunidad, por ello simplemente quedan ‘las peroratas’ de Vallejo o la sorna irónica de Abad Faciolince, “En los días en que la conocí, yo era un perro azotado por los últimos acontecimientos de ese país de lobos donde tuve la graciosa desgracia de nacer.” (ABAD FACIOLINCE, 1994, p. 108). Mientras Gamboa procura informar la historia del país⁵⁸, estos dos

⁵⁸ Álvaro Mutis y Efraín Medina Reyes, aunque pertenecen a generaciones bien diferentes, coinciden en evadir el tratamiento de hechos históricos o hacer alusión específica a ellos. No obstante, Mutis presenta de manera soslayada el enfrentamiento armado entre la guerilla y el ejército colombiano a través de lo que los personajes secundarios le dicen a Maqroll, como un acontecimiento que dejó de ser circunstancial para ser experiencia cotidiana de sus pobladores; experiencia que es simple abuso de poder de una u otra parte. De esta manera, no singulariza la guerra, sino que exhibe su condición constante de ignominia, crueldad y, por tanto, de la violencia; con lo cual, le quita un tinte local, porque pareciera afirmar que lo que se pone en juego en cualquier guerra es el poder de legitimar el

escritores insisten en la inutilidad de ello y saltan directamente al juicio crítico. Tal vez por ello sus personajes experimentan el exilio como una experiencia a la que se vieron obligados y no algo deseado, para estos dos escritores el desarraigo de Medellín, y con ello de Colombia, es impuesto, de ahí el desasosiego que les acompaña y su diatriba constante no exenta de dolorosa nostalgia.

Ahí está, intacto, el traje con que llegué a Italia, derrotado, durante la violencia de mi tierra. Sangre, sangre, sangre. Un país descuartizado por guerras idiotas e inútiles, por el abstracto fanatismo de unos grupos locos. Minúsculos dictadores guerrilleros, contrabandistas sin escrúpulos ascendidos a las alturas del dinero, políticos solapados y ladrones, militares incapaces y vengativos terratenientes ávidos de reses y de tierras sin gente. (ABAD FACIOLINCE, 1994, p. 108).

Cualquier intento de registro de acontecimientos históricos es vencido por su condición temporal, las palabras no tienen el poder mítico de ‘hacer justicia’ como todavía cree Esteban, el alter-ego de Gamboa, como creía ‘Fernando’ el cineasta de Vallejo: “Saliendo del consulado colombiano en Roma, por el pizzale Flaminio, se me ocurrió la película. La vi completa, con sus decapitados, con sus incendios, con su rencor y su furia, con todo su horror, en un instante de iluminación o alucinación que abarcaba a Colombia.” (VALLEJO, 1993, p. 33). Paulatinamente, mientras escribe su autobiografía, ‘Fernando’ va llegando a la conclusión de que tampoco la historia individual puede ser escrita, ya que no hay manera de dotar de significación a la experiencia, “por eso lo voy a mandar a cerrar” (VALLEJO, 1993, p. 154). En **Asuntos de un hidalgo disoluto**, Abad Faciolince lo resuelve con ironía:

Pero la verdad es que a un egoísta perfecto la historia no lo toca; él pasa impermeable por el mundo (o esa es su ilusión), inmune a los acontecimientos, siempre idéntico a sí mismo, extasiado en el deshielo de su frío soliloquio. Por eso mismo aquí no contaré los meses y decenios de sangre que siguieron a esa calamitosa fecha, origen de tantas muertes. Dejo el relato de esos acontecimientos a la Historia con mayúsculas, con toda su amalgama de verdad y mentira. Tampoco contaré como llegué a estar en peligro de que me mandaran con anticipación a ese otro mundo que no existe. (ABAD FACIOLINCE, 1994, p. 108-109).

ejercicio de la violencia: “En otras ocasiones y otras latitudes había visto y había sufrido en carne propia la brutalidad sistemática y sin rostro de la gente de armas.” (MUTIS, 1990, p. 82). Mientras que Medina Reyes evade completamente cualquier alusión cronológica o a la historia colectiva, su interés es más el de fijar una mirada, una experiencia de vida individual, una relación espacial más que temporal, entre la ciudad provincial y la urbe; entre “ciudad inmóvil” y “Bogotá”. Entre la experiencia de un joven en su tierra natal en la que se siente preso de la desidia, y la urbe en la que pasa a ser parte de la masa amorfa de ciudadanos sin identidad: “Cuando no eres nadie ni lo pretendes Bogotá es el lugar correcto. En Ciudad Inmóvil tampoco soy nadie pero hay demasiada gente que lo sabe.” (MEDINA REYES, 2001, p. 127).

Lo que descubre ‘Fernando’ al final de **El río del tiempo**, es la constatación de que la autobiografía escenifica un fracaso como lo plantea Nora Catelli, “es imposible dar vida a los muertos; es imposible establecer lazos confiables entre pensamiento y lenguaje (...)”(CATELLI, 2007, p. 228), tal vez por eso mismo, las siguientes novelas de Vallejo son trazos deshilvanados de esa vida, fragmentos que buscan añadir una nueva pieza al rompecabezas, volviendo una y otra vez sobre los mismos temas, repitiendo una y otra vez el ejercicio ya sin sentido de la escritura, “Hoy que llega mi soberbia al borde del infinito cierro el puño para apresar la eterna, la inconmensurable, la inabarcable, la compleja realidad, y me despeño como Luzbel en los infiernos.” (VALLEJO, 1993, p. 130).

Ahora bien, al narrar sus intentos de hacer cine sobre la violencia de Colombia de mediados de siglo XX, Vallejo no sólo está remarcando su vida personal o su biografía, sino señalando el hecho de que la experiencia vivida no puede ser vertida en lenguaje, ni cinematográfico ni literario. No hay historia colectiva que contar porque no es posible abarcarla, ni darle forma, al expresarla, caduca. ¿Cuánta patria necesita el ser humano? se pregunta Jean Améry (2001), si bien hacía referencia a la situación de los exiliados alemanes del Tercer Reich, podría extenderse a Vallejo, por supuesto con matices evidentes, porque su forma de pérdida de la patria ha sido el exilio voluntario. Vallejo afirma haberse visto obligado a abandonar el país no por razones políticas directamente, ni por estar en riesgo su vida, sino por una forma de exclusión tácita, como lo menciona en sus obras una y otra vez, o en su carta de renuncia a la nacionalidad colombiana:

A México llegué el 25 de febrero de 1971, vale decir hace 36 años largos, más de la mitad de mi vida, a los que hay que sumarles un año que viví antes en Nueva York. ¿Y por qué no estaba en Colombia durante todo ese tiempo? Porque Colombia me cerró las puertas para que me ganara la vida de una forma decente que no fuera en el gobierno ni en la política a los que desprecio y me puso a dormir en la calle tapándome con periódicos y junto a los desarrapados de la Carrera Séptima y a los perros abandonados, que desde entonces considero mis hermanos. (CARACOL, 2007).

Como extraña correspondencia, por razones diferentes, los escritores analizados en este capítulo también se encuentran o estuvieron un buen tiempo fuera del país. Álvaro Mutis en México, Santiago Gamboa y Efraím Medina Reyes en Roma, Héctor Abad Faciolince -el único que regresó- en Turín y Verona. Sin embargo, ninguno de ellos tiene una relación tan problemática con la idea de nación como Vallejo. Álvaro Mutis se radicó en México más por cuestiones

laborales, posibles problemas legales con la empresa petrolera ESSO⁵⁹, y por el mundo cultural que ofrecía México en ese momento. Santiago Gamboa expresa en una entrevista que quiso probarse a sí mismo fuera del espacio conocido, mientras que Efraím Medina Reyes lo hace por razones de índole personal. Tal vez quien estuvo más cercano a esa experiencia fue Héctor Abad Faciolince, cuyo padre fue asesinado y él amenazado, por lo que tuvo que salir del país de imprevisto. El dolor de la pérdida de la patria es elaborada a través del personaje Gaspar Medina, como un estado del espíritu, no se nombra ni la violencia, ni las cuestiones políticas, sino el sentimiento de orfandad que queda:

Me han obligado a odiar el sitio donde nací. He cultivado ese rencor con esmero. Hubiera preferido un rencor tan corto como la ofensa. Parece, en cambio, un verso manido y manoseado: es tan corta la ofensa y es tan largo el olvido. Como esos amores que quizá y sin quizá he tenido. (ABAD FACIOLINCE, 1994, p. 230).

Fernando Vallejo en ese vaivén que no se sale del doloroso encuentro con Colombia, en el mes de mayo del año 2007, escribió: “Así que quede claro: esa mala patria de Colombia ya no es la mía y no quiero volver a saber de ella.” (CARACOL, 2007). Tiempo después, en octubre de ese mismo año, en una entrevista afirmó que iniciaría los trámites para ser colombiano de nuevo, no sin antes dejar sentado que: “el hecho de que vuelva no borra los crímenes colectivos: ni los cometidos contra el hombre ni contra los animales. Por lo demás, mi patria es más grande que Colombia. No me siento extranjero en México, ni en Argentina, ni en Venezuela, ni en Costa Rica, ni en Uruguay. Mi patria es muy grande, mi patria es mi idioma” (TERRA, 2007).

Si su patria es el idioma, ese conjunto de lugares comunes ‘que abundan en la literatura y la vida’, si su patria es esa herencia hablada vertida en lenguaje literario según su **Logoi**; entonces, podría comprenderse por qué su obra se ubica en el límite de la autobiografía y la novela para instalarse en el espacio ficcional como gesto de autor; por qué esa tensión entre la ‘forma hablada’ y la ‘forma literaria’ es resuelta en el modo de la conversación como forma de la escritura, tal vez porque esa es la vía que encuentra para reconciliar los contrarios y hacerlos convivir en la escritura. Pero también su apuesta por la ficción de autor puede ser un modo de crear una patria, ‘mi patria es mi idioma’ quizás es una manera de afincarse en el espacio

⁵⁹ En 1956 se radicó en México luego de ser demandado en Colombia por fraude: siendo jefe de relaciones públicas de la ESSO, fue acusado de malversación de fondos, al desviar dinero que era destinado a caridad para realizar actividades de índole cultural. Una vez en México, por pedido de la interpol, estuvo preso 15 meses en la prisión de Lecumberrí.

literario, en el lugar de “*Tout aboutit à un livre*”. Jean Améry⁶⁰ interroga de manera retórica y por ello mismo eficaz ¿cuánta patria necesita el ser humano? No es cuantificable porque no está ligado a un espacio en particular o unas manifestaciones culturales específicas sino a una forma de percibir y de expresar el mundo que están mediados por la lengua:

Patria es seguridad, decía. En la patria dominamos absolutamente la relación dialéctica entre conocer y reconocer, entre espera confiada y confianza plena: puesto que la conocemos, la reconocemos y nos atrevemos a hablar y a obrar, porque podemos depositar una confianza razonable en nuestra capacidad de conocimiento-reconocimiento. (...) Vivir en la patria significa que lo ya conocido vuelve a acontecer con mínimas variaciones. Esta vida puede conducir a la desolación y a la marchitez espiritual en el provincianismo, si sólo se conoce el propio terruño. Pero si se nos niegan nuestro lugar de origen, sucumbiremos al caos, la turbación y la dispersión. (AMERY, 2001, p. 118)

Si patria es seguridad, la certeza de poder reconocer en el mundo lo conocido, entonces, Fernando Vallejo hace de la literatura su patria y tal vez eso explicaría su búsqueda de asidero en el relato autobiográfico. Sus inicios literarios con **Logoi**, sus biografías de escritores y su invención de una autobiografía, lo conducen finalmente a ese modo particular suyo del ensayo de opinión que es su libro **Peroratas**. Tal vez porque ‘esa mala patria’ sigue siendo su patria, tal vez porque instaurado en la nostalgia es como combate su pérdida. Dice Amery que “Quien carezca de nación [*vaterland*], es decir, quien no se pueda refugiar en un organismo social autónomo que represente una unidad estatal independiente, ése a mi juicio, carece de patria” (AMERY, 2001, p. 130); quizá Vallejo perciba su exilio como la pérdida de ese *vaterland*, porque quizás considera que Colombia es un país en donde prima la ausencia de un sistema de valores colectivo que

⁶⁰ La escritura de Jean Améry, Hans Mayer, está cercana a esa experiencia de los límites de Vallejo, pero en el caso de Améry, la risa no es posible, el tono conversacional, sardónico, satírico, da paso a un tono grave, agrio, cáustico en Amery, aunque la percepción de lo vivido y la búsqueda literaria los lleve por caminos similares. De él escribe Miguel Vásquez: Su pensamiento no ha brotado de ninguna ilusión; se ha tejido a partir de la sola brutalidad y desarraigo de su experiencia biográfica. Su "novela ensayístico-autobiográfica" (junto a **Reuelta y resignación, Años de peregrinaje nada magistrales y Levantar la mano sobre uno mismo**) está completamente alejada de cualquier filosofía de campus. Y no, desde luego, porque él no haya sido asimismo carne de campus, sino porque su obra ha cuajado (literalmente) a la intemperie, como filosofía de campo, como un auténtico humus filosófico; sus ideas no se han catalizado en ninguna especie de "taller", la tradición filosófica no ha quedado recogida en él desde ningún maximum racional, desde ningún supuesto de criba ideológica autoconsciente, sino desde la herida a carne viva. Es una obra tejida en los límites mismos de la razón y el lenguaje, pues su semilla germina en un terreno que "neutraliza" objetivamente cualquier referente social: "la lógica de las SS" en el campo de concentración, donde la trascendencia y la espiritualidad son "absolutamente irreales" o "lujos prohibidos", donde queda anulado cualquier tipo de consuelo a través de reminiscencias estéticas... su obra no brota ante ni tras el primer golpe recibido en comisaría, sino más allá de él, en la absoluta desconfianza y extrañamiento del mundo: su "autoconciencia crítica" no es sino la conciencia de una epidermis mancillada, de cada uno de los límites materiales y corpóreos del sentido social (placer, lengua, patria...). Jean Améry (pseudónimo de Hans Mayer) es conciencia desgraciada consumada, es conciencia errante y desarraigada más allá de la identidad cultural judía. (VÁSQUEZ, 2013).

represente la unidad y haga posible pensar en una nación, una patria y tal vez eso explicaría su diatriba constante, su refugio en la literatura:

¿Y yo, cronista de la muerte y sus hazañas, me voy a ir de este mundo sin acabarme de limpiar el culo con la Constitución de Colombia y los santos evangelios? Injustísimo sería. Dáme, Señora Muerte, unos días más, otras páginas. Pero vete a otro cuarto Peñaranda, que no puedo escribir contigo al lado zumbándome tus pensamientos. (VALLEJO, 1993, p. 139).

‘Fernando’ empieza **Entre fantasmas** contando sus intentos de hacer cine en México, lo que correspondería a la última etapa de su vida, la de contar su vida en México, pero abandona esta empresa en las primeras páginas para dedicarse a hacer un recuento de sus muertos y la forma como murieron, al final cierra para volver a un momento de la infancia: los arranques de ira dándose golpes en la cabeza contra el piso de la finca de Santa Anita porque no podía aceptar que se le contradijese. Amery afirma que la patria es la tierra de la infancia y la juventud, al perderla se pierde también una forma de estar en el mundo que sólo se recupera a través de la memoria, por eso se vive en el recuerdo, esta idea permitiría explicar por qué Vallejo inventa una patria para vivir, el idioma ¿Qué es el idioma para Vallejo? En **Logoi** (1983) plantea:

El idioma no se inventa: se hereda. Y lo hereda el hombre corriente bajo su forma hablada como el escritor bajo su forma literaria: en un vocabulario, una morfología, una sintaxis, y una serie de procedimientos y de medios expresivos. En un conjunto, incluso, de frases hechas y refranes, de comparaciones y metáforas ya establecidas en que abundan la literatura y la vida. (VALLEJO, 1983, 22).

La cotidianidad desaparece, el presente deja de tener valor, ‘años vacíos’, le llama ‘Fernando’ a su estancia en México; porque para el anciano, dice Amery, la promesa de futuro desaparece, la esperanza de un mañana no existe, sólo queda un ser despojado del tiempo con su pasado, “pues la vejez nos hace cada vez más dependientes del recuerdo del pasado” (AMERY, 2001, p. 134), porque envejecer significa también no entender más el mundo porque sus referentes obedecen a ese pasado y no al presente en el que se siente completamente desarmado, desubicado:

Porque cada individuo es el centro de un sistema de signos determinado, porque el centro de referencia del sistema es su propia existencia que ha dispuesto los puntos de referencia de este modo y no de otro, por ello al individuo que envejece le resulta tan difícil comprender los signos de una época que se ha constituido delante de sus ojos, pero sobre la que él dispone cada vez menos. (AMERY, 2011, p. 99).

Fernando Vallejo se instala en la nostalgia autodestructiva que para Amery (2001) lleva al desmantelamiento exhaustivo del propio pasado, porque la diatriba no es sólo contra la patria hostil, sino también contra la propia vida, los padres, los hermanos; es una forma de autoaniquilación que desemboca en ese ‘deseo apremiante y deseo social de odiar’ (AMERY, 2001, p. 124). Pero también como plantea Amery porque al envejecer, el individuo hace un pacto con la muerte, entre la aceptación y el rechazo, la rebelión y la resignación, se instala en el compromiso de vivir con el morir; de ahí que ‘Fernando’ inicie su agenda de muertos y se dedique a hacer el listado de acuerdo al tipo de muerte que tuvieron, como “un cierto ejercicio de esperanza vacía y falaz, en el autoengaño del que se es víctima a base de no serlo” (AMERY, 2011, p. 140):

“Muerte innominada” la llamo yo y bajo este rótulo los incluyo a todos en una sección compacta de la libreta sin distinguir si por bala, cuchillo o degolladura: una buena mala muerte en fin porque toda muerte es buena. Y ya. La libreta es elíptica, críptica, y sin pretensión del lenguaje como cuadernito de tendero o carnicero: hoy me pagó fulanito de tal, zutanito me queda debiendo tanto. Los nombres que en ella aparecen carecen de sentido para usted, ya lo sé, se le harán como esas listas de reyes hititas, babilonios, egipcios, nombres vacíos, Los nombres son así: a uno les dicen mucho y a otros poco y a otros nada. (VALLEJO, 1993, p. 32).

De modo que el personaje de la novela se ha borrado para instaurar la figura de autor en su lugar, pero tampoco de ese autor hay una historia que contar, solo sus muertos; de ahí que es posible confirmar con Nora Catelli la paradoja que significa la escritura autobiográfica “Da un lugar a lo informe, le confiere límites; representa (literariamente) un fracaso: el del intento de reintroducir, dentro de las fronteras del lenguaje, lo que es irreductible precisamente a él” (CATELLI, 2007, p. 228), este descubrimiento es tal vez lo que lleva a Fernando Vallejo a concluir **El Río del tiempo** con **Entre fantasmas**, el viejo que narra su vida, en realidad ha estado en los cinco libros dialogando con sus fantasmas, porque ya no queda una historia que contar, sólo recuerdos insistentes de un pasado, una patria perdida que sólo puede recobrar en la escritura.

3. ESCRITURA Y FRAGMENTO: LA REPRESENTACIÓN EN CUESTIÓN

Cuando a la casa del lenguaje
se le vuela el tejado y las palabras
no guarecen, yo hablo.

Alejandra Pizarnik, Fragmentos para dominar el silencio, 1968.

Como un intento por consolidar los estudios historiográficos de las obras literarias en Colombia, Alfredo Laverde (2008) propone el análisis de las relaciones de afinidad entre las obras de Jorge Isaacs y Gabriel García Márquez, y entre José Asunción Silva y Álvaro Mutis, así como las relaciones de diferencia entre los primeros con los segundos. De acuerdo con su perspectiva, es posible distinguir dos corrientes de la tradición literaria colombiana: en Issacs y García Márquez percibe una concepción de la literatura como vía de acción en el mundo, en la medida en que identifica en ellos una corriente relacionada con el compromiso social, cierta forma de regionalismo sembrado en las preocupaciones del contexto, pero sin caer en la denuncia social; mientras que en Silva y Mutis, Laverde encuentra la presencia de una mirada más cosmopolita, menos expuesta a las cuestiones del contexto y centrada en las preocupaciones del individuo en el mundo degradado de la modernidad. En este punto cabe resaltar la interpretación que da a la mirada particular sobre la literatura de Silva y Mutis, ya que considera que:

sus preocupaciones estéticas se relacionan con la insuficiencia de la palabra, la crisis del lenguaje y, por ello, con la necesidad del trabajo arduo del escritor con un instrumento que lo traiciona. Así las cosas, para esta corriente, el arte es una forma de sacerdocio que, al trascender las condiciones sociopolíticas ocasionales, se debate en la contradicción entre la inmortalidad de la poesía y la caducidad del poema. (LAVERDE, 2008, p. 231 – 232).

De acuerdo con esta perspectiva, es posible pensar que tienen continuidad a lo largo del siglo XX de diversas formas, en franca sintonía con las formas de la vanguardia en América Latina, en la primera mitad del siglo XX se pueden relacionar con esta línea novelas como **Cosme** (1928) de José Felix Fuenmayor, **Toá** (1934) de César Uribe Piedrahita y **Cuatro años a bordo de mí mismo** (1934) de Eduardo Zalamea Borda. Sin embargo, como ya se ha mencionado antes, en las décadas del cuarenta y del cincuenta, la novela de la violencia habría de mitigar el ímpetu con el que se abría paso la corriente centrada en el lenguaje y no en la representación mimética del mundo. Bien entrada la década del sesenta, se vuelve a ella tal vez como una manera de salirse de la reiteración histórica que la novela de la violencia había impuesto. Enfocada en la denuncia, en

el intento por dejar registro de lo real, la novela de la violencia llevó a tomar a la literatura como espacio para las prácticas políticas. Algunos narradores como Luis Fayad, Humberto Valverde, Andrés Caicedo, Oscar Collazos, Albalucía Ángel, Ricardo Cano, Eligio Márquez, Alberto Duque López y Alberto Sierra Velásquez, coincidían en la idea de confrontar esa noción de representación. A través de sus obras es posible ver un intento por alcanzar distancia de ella, de insistir en la oposición a través de sus obras y afincarse en la afirmación de la imposibilidad de asir estéticamente lo real en un sentido pleno. Quizás como lo plantea Laverde, parten de la idea de que la realidad como exterioridad es imposible de ser representada simbólicamente, ella sólo permanece en el sujeto como límite, como carencia que hace evidente la insuficiencia del lenguaje.

Por ello es posible pensar que esa década está signada por la exploración de las formas narrativas y el cuestionamiento permanente del género. Por la primera, una de las más conocidas es la de Gabriel García Márquez que en sus obras daba paso a una revitalización del realismo en lo que habría de denominarse después realismo mágico. Por la segunda, se abriría el espacio a una suerte de propuestas que oscilaría entre la experimentación con las formas y el intimismo en la configuración de los universos narrativos. El éxito estruendoso de **Cien años de soledad** a nivel internacional y la imposición del realismo mágico como forma de la novela habrían de opacar, cuando no silenciar, a esta otra línea de la literatura colombiana en la que la pluralidad de las propuestas era el denominador común. Si bien es cierto que en una y otra se encontrará la preocupación por la elaboración estética de un sentimiento de época -la caída del orden tradicional-, la década del ochenta en Colombia estaría signada por la pugna entre la homogeneización que significó el realismo mágico y la búsqueda de otras formas de escritura.

Ahora bien, es importante detenerse un poco en los últimos años de la década del sesenta; los vientos de renovación y de ruptura que se vivían en Europa y buena parte de América Latina llegaban también al país y planteaban grandes cambios en el escenario nacional. La narrativa hispanoamericana había abierto camino a posibilidades de todo tipo, con propuestas como la de Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo, José Lezama Lima, Alejo Carpentier, João Guimarães Rosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar o el mismo Gabriel García Márquez. Este abanico que la novela como género ofrecía a los escritores fue explorado en el campo colombiano desde distintos

frentes: En Medellín, el nadaísmo⁶¹ con Gonzalo Arango a la cabeza había dado su “alarido” de alerta con actos de abierta provocación a la institucionalización de la literatura; Andrés Caicedo, Enrique Buenaventura, Carlos Mayolo y Luis Ospina pondrían en diálogo permanente a la literatura, el cine y el teatro en Cali; Alberto Duque López, Alberto Sierra Velásquez y Fanny Buitrago, entre otros, en el Caribe, propondrían juegos resueltamente experimentales en la construcción de sus universos narrativos.

Si se elabora un parangón con la literatura latinoamericana de la época, se hace evidente que hay en el periodo una búsqueda diferente a la del realismo, con propuestas como la de la novela experimental, el intimismo que promueve el existencialismo francés, o la metaficción de la denominada novela postmoderna norteamericana. También es posible inferir que, en el caso colombiano, esta búsqueda de un lenguaje que tradujera la experiencia de lo real estaba marcada por la intención de salirse de los límites de la novela de la violencia. Cuestión que llevó no solo a la indagación vanguardista con las formas, sino también al énfasis puesto en el descubrimiento de los juegos con el significante, los matices del lenguaje en su expresión oral -la sonoridad, la morfología, la sintaxis y la misma semántica-, todo ello como re-creación y no solo como reproducción en la escritura de lo real.

La búsqueda entonces apuntaba a las exploraciones de la escritura fuera de la linealidad de la historia o la cronología de los acontecimientos y a la tentativa de capturar la experiencia de lo real en su fragmentación. Esta indagación implicaba también la pretensión de alcanzar la palabra oral y fijarla en la escritura: capturar el ritmo, el tono y la melodía del habla. Tal vez, para el caso colombiano, la fuerte experimentación de las décadas del sesenta y setenta planteó la escritura como una manera de resistirse a la representación mimética del mundo. Por lo que podría considerarse que esta perspectiva de exploración estaría relacionada con la intención de alcanzar una forma de renovación frente a la reducción de la literatura a su función social de denuncia⁶².

⁶¹ Pretendió ser un movimiento cultural contra las principales instituciones del país: la iglesia católica, la Real Academia de la Lengua y el Estado. Para ampliar esta información es valioso el trabajo de Armando Romero, *El nadaísmo colombiano: o, la búsqueda de una vanguardia perdida*, Bogotá, Tercer Mundo, 1988.

⁶² Al respecto, Jonathan Tittler considera que Jorge Gaitán Duran, Manuel Mejía Vallejo y Gonzalo Arango, autores premiados en el concurso de cuento de *El Tiempo* de 1959 abrirían la brecha hacia una forma de tratamiento literario diferente de los acontecimientos históricos: “Si el cuento de Gaitán Duran era psicológico y el de Mejía Vallejo poético, el de Gonzalo Arango se volvía sarcástico e irónico. [...] Estas tres actitudes, la interiorización, la evocación poética y el humor y la ironía, serían la tabla de salvación para una literatura que se estaba ahogando en sangre y

Roberto Burgos Cantor en **Memoria sin guardianes** (2009), afirma que la violencia como eje temático “era tan abundante y cercana para quienes queríamos escribir en los sesenta que aparecía como una enorme mole que no dejaba ver más nada. Tal narrativa se denominó la literatura de la violencia. En ella predomina más la conciencia moral que la calidad literaria.” (CASTILLO, 2009, p. 97-98).

Guardadas las proporciones, en el ámbito colombiano a finales del siglo XX se presentaba una situación similar en torno al denominado “realismo mágico”, pues éste llegó a ser asumido como *doxa* y, por lo tanto, como referente obligatorio para los nuevos escritores. Frente a ello, surgió un tipo de literatura que lejos del realismo mágico o de la preocupación por la violencia, parecía poner en duda todo el sistema literario, ya que apuntaba al cuestionamiento de la escritura misma, volviendo la vista sobre lo literario desde la paradoja que iniciaba la novela moderna y que a finales de siglo XX se asumió como escritura: aceptación de la imposibilidad referencial del lenguaje, al tiempo que se reconoce a la escritura como salida al silencio que correspondería a dicha imposibilidad. La escritura en esta medida sería “el modo de una nueva situación del escritor, el modo de existir de un silencio” (BARTHES, 1973, p.79), como observamos en el epígrafe que introduce este capítulo “cuando a la casa del lenguaje/ se le vuela el tejado y las palabras/ no guarecen, yo hablo.” (PIZARNIK, 1968, p. 10). Una parte de la crítica colombiana denominó a esta tendencia “novela postmoderna” o “antinovela”. Jaime Alejandro Rodríguez la equipara a la denominación que hace Jean Paul Sartre a una forma de la novela francesa que surgió en la década del cuarenta y la presenta de la siguiente manera:

[...] conservan la apariencia y los contornos de la novela: son obras de imaginación que nos presentan personajes ficticios y nos narran su historia. Pero sólo para mejor engañarnos: se intenta negar la novela mediante sí misma, destruirla ante nuestros ojos al tiempo que el autor parece edificarla, escribir la novela de una novela que no se realiza, que no puede realizarse, crear una ficción que sea a las grandes obras compuestas por Dostoievsky y por Meredith lo que es a los cuadros de Rembrant y de Rubens aquel lienzo de Miró titulado “Asesinato de la pintura”. Estas obras extrañas y difícilmente clasificadas no manifiestan la debilidad del género novelesco, destacan sólo que vivimos en una época de reflexión y que la novela está dispuesta a reflexionar sobre sí misma. (javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/.../antinovela.htm).

debía encontrar otra solución diferente a la de asustar con el número de muertos si deseaba profundizar en el cáncer de una sociedad.” (TITTLER, 1989, p. 39).

Más que inscribirse dentro de una denominación, interesa en este capítulo abordar la obra **Pavana del ángel** de Roberto Burgos Cantor (Cartagena, 1948) para estudiar la manera como en ella se concibe la escritura desde el concepto de fragmento. Este escritor ha combinado su trabajo literario con su profesión de abogado, asesorando jurídicamente empresas como Legis, Focine, entre otras, pero también con el periodismo a través de revistas como Vanguardia y el periódico El Siglo. Quizás ese sea un elemento que le ha permitido tener una cierta autonomía para tomarse su tiempo en la publicación de sus obras, pues la distancia entre una y otra suele ser amplia. Aunque es sabido que empieza a escribir a finales de la década del sesenta, es en 1971 cuando obtiene el primer premio del concurso Jorge Gaitán Durán del Instituto de Bellas Artes de Cúcuta que inicia su reconocimiento en el campo literario de Colombia, llegando a su consagración definitiva en el año 2009, cuando recibió el Premio de Narrativa José María Arguedas (2009) de Casa de las Américas por su novela **La ceiba de la memoria**.

Ha publicado varios libros de cuentos, novelas y algunos artículos periodísticos. Entre su obra se encuentra: **Lo Amador** (1980), **El patio de los vientos perdidos** (1984), **Pavana del ángel** (1995), **Lo Amador y otros cuentos** (1985), **De gozos y desvelos** (1987), **El vuelo de la paloma** (1992), **Quiero es cantar** (1998), **Juegos de niños** (1999), **Señas particulares: testimonio de una vocación literaria** (2001), **La ceiba de la memoria** (2007), **Con las mujeres no te metas o macho abrázame otra vez** (2008), **Una siempre es la misma** (2009) y **Ese silencio** (2010). Fue editor del libro “Rutas de la libertad, 500 años de travesía” (2010) en el que aparecen varios artículos suyos relacionados con la esclavitud, y el legado de lo africano en la cultura colombiana. Su obra ha sido traducida al alemán, al checo, al húngaro, al francés y al marroquí.

Roberto Burgos Cantor ha concentrado en su obra una mirada singular del mundo caribeño a través de la cual ha planteado la paradoja del sujeto moderno en una Cartagena sensual, luminosa, llena de vida, y al mismo tiempo ruinosa, tánica, desolada, violenta y desgarradora. Tal vez por ello **Pavana del ángel** ha sido estudiada como una novela sobre Cartagena como espacio de la pérdida del paraíso; una novela de las sensaciones, los olores, los sabores, los colores; una novela del fatalismo; una novela barroca que hace de la estructura una pavana (CRISTO FIGUEROA, 2007). Otra lectura posible y que se propone en este estudio es la de considerarla a partir del fragmento: el paso de la pequeña ciudad a la urbe se equipara al paso del niño al adulto y ese

tránsito se percibe como la pérdida del paraíso. Esa pérdida tiene su forma en el fragmento que al romper cualquier intento de unidad configura una escritura de la ruina.

En **Señas particulares, testimonio de una vocación literaria** (2001), un libro entre el ensayo y la biografía personal, Roberto Burgos Cantor reconstruye la manera como la anécdota básica de la novela le llegó a través de su padre: “ese hombre [un conocido de su padre] moría en un duelo a muerte y a destiempo contra el marido de su hija.” (BURGOS CANTOR, 2011, p. 75). En la novela, Burgos Cantor toma esa referencia del duelo en pleno final del siglo XX, pero para hacerlo se centra en la mirada del yerno. Entonces, si se puede plantear alguna forma de anécdota sería la de un hombre que intenta reflexionar sobre su pasado mientras camina hacia el lugar en el que se va a batir a duelo con su suegro. En el trayecto, el hombre evoca el momento de la infancia en que conoce a Hortensia y su nana, Elsa Mordecay, funge de propiciadora del amor entre los niños. Al mismo tiempo, el hombre recuerda los momentos en los que se instala la incomunicación y el desamor entre él y Hortensia, siendo ya adultos. El paso de uno a otro no es ordenado linealmente, sino que de manera deshilvanada se pasa de una circunstancia a otra, como si se estuviera siguiendo el cauce de la memoria del personaje.

Podría inferirse que en **Pavana del ángel** la historia oscila principalmente entre la narración de la vida del niño justo antes de la partida de Elsa Mordecay, su nana, y el fluir de la conciencia del adulto que intenta hacer balance de su vida. En la primera línea, un narrador en tercera persona omnisciente e hipostático cuenta los días de la infancia del adulto -cuyo nombre no aparece en la novela, sólo es -“el hombre”-. En la segunda línea, el adulto recuerda su pasado inmediato, sus rutinas diarias y la génesis de su historia de amor con Hortensia. La cuestión podría pensarse como un tejido intercalado de las dos voces en la trama, sin embargo, en algunos momentos, se introducen las voces de otros personajes para dialogar con un tú que puede ser el hombre adulto o Elsa Mordecay. En otros, en medio de la narración, desaparece la voz del narrador omnisciente para introducirse la voz del adulto que dialoga también con otros personajes y a veces pareciera que dialogara a su vez con el lector. En determinados momentos se pierden todos los hilos y las voces se confunden hasta el punto de que se le hace difícil al lector reconocer quien narra. Para avanzar sobre esta cuestión, el estudio parte del supuesto de que la escritura en **Pavana del ángel** es la del fragmento, no sólo como una cuestión de experimentación con las formas, sino como

conciencia del quiebre de la concepción del lenguaje como instrumento, y de la representación como reflejo, al respecto Blanchot plantea:

“los despojos, los fragmentos no deben aparecer como momentos de un discurso todavía incompleto, sino como ese lenguaje, escritura de fractura, por la cual el azar, al nivel de la afirmación, sigue siendo aleatorio y el enigma se libera de la intimidad de su propio secreto para, al escribirse, exponerse como el enigma mismo que mantiene la escritura, dado que esta lo vuelve a abrigar siempre en la neutralidad de su propio enigma.” (BLANCHOT, 1973, pp. 62-63).

Aunque al principio, parece que ese deambular por la ciudad no tiene ningún fin, bien avanzada la novela, se revela que el hombre camina rumbo al encuentro con el suegro para batirse en un duelo que para el mismo personaje por lo anacrónico redundaba en absurdo. Tal vez por ello, podría pensarse que la novela se concentra en la contemplación y las reflexiones del adulto. Sin embargo, el fragmento se instala como elemento estructurador cuando contemplación y reflexión se intercalan con los saltos a otras voces que también cavilan sobre el pasado y narran. A la voz del narrador omnisciente y del adulto que mientras camina contempla la ciudad de Cartagena, se funde a veces con otras voces de otros personajes. Todo ello de manera deshilvanada, como si se pretendiera narrar tal y como el recuerdo viene a la evocación, como si la escritura fuera hecha de vestigios de la memoria.

El pacto narrativo que se instala en la apertura de la obra como forma del relato tradicional en la voz de un narrador omnisciente se rompe. Si se piensa este pacto en términos de Eco⁶³, las expectativas que se le abren al lector en las primeras líneas se quiebran páginas más adelante, puesto que distintas formas del narrador se superponen al igual que diferentes voces, lo que obliga al lector a salirse del pacto ficcional para enfrentársele directamente a la exhibición del artificio que se le presenta como parte mismo del relato. Estas desviaciones hacen evidente la transgresión de la convención literaria, sin que ello haga mella, más bien resaltándola, como si lo más importante fuese justamente la fisura, exhibir la escritura que significa la escritura de

⁶³ Umberto Eco considera que todo texto trae consigo un lector y un autor modelo y la comunicación que se establece entre ellos es de colaboración, en la medida en que un texto no puede tener toda la información, el lector trabaja en llenar los vacíos que el texto deja, pero guiado por los hilos que el autor modelo le propone. Según Eco, debido a que “todo texto es una máquina perezosa”, el lector se ve obligado a tomar elecciones que constituyen el sentido, y hacen de él co-creador del universo de sentido en el texto. En esa misma medida se establece un pacto en el que el lector acepta jugar al ‘como si’, no es un tratado de veracidad sino de verosimilitud lo que se instaura entre uno y otro: “El lector tiene que saber que lo que se le cuenta es una historia imaginaria, sin por ello pensar que el autor está diciendo una mentira. Sencillamente, como ha dicho Searle, el autor finge que hace una afirmación verdadera. Nosotros aceptamos el pacto ficcional y fingimos que lo que nos cuenta ha acaecido de verdad.” (ECO, 1996, p. 85).

Pavana del ángel. Cabe indagar por qué se propone este quiebre. Esta danza de voces que van y vienen del presente al pasado y que parecen juntarse para configurar los elementos de la ruina: la historia de amor fallida, la ciudad derruida, el desamparo de los seres humanos que, en la novela, parecen ángeles caídos al mundo desencantado de la modernidad. Podría pensarse que hay una relación entre estos elementos y la manera como se asumen algunos aspectos de la narración. ¿Se afirma la escritura de la ruina frente al realismo mágico o la novela de la violencia? Antes de considerar estos aspectos, es importante partir de algunas consideraciones sobre el diálogo que establece la novela con la tradición literaria.

3.1 Otra tradición en el Caribe

En el contexto del Caribe colombiano es posible ver una línea de continuidad de la tradición cosmopolita que Laverde asocia con Silva y Mutis. Desde la novela **Cosme** de José Félix Fuenmayor se vislumbra esa concentración en el lenguaje, pero también un énfasis por lo que acontece en las ciudades que empiezan a configurarse como urbes y ya no solo como provincias. Estas conversiones de las sociedades agrícolas basadas en la tenencia de la tierra a sociedades burguesas centradas en el comercio se siente especialmente en el Caribe colombiano como lo explica Gustavo Bell Lemus: “Por eso con Barranquilla se inicia la verdadera vida urbana de Colombia, en ella se presentan las primeras transformaciones sociales que originaron las nuevas formas de producción, el desplazamiento de gentes de sus antiguas formas de sustento a la moderna: el trabajo asalariado.” (LEMUS, 1981, p. 28). Ángel Rama en “Los contestatarios del poder” (1982) refiere el paso de las pequeñas ciudades a urbes como una modernización también de las formas literarias, al mencionar a varios escritores colombianos plantea:

El proceso de urbanización que en todos se registra, tiene un interés adjetivo solamente si se lo encara desde un punto de vista temático, pero es en cambio sustantivo si se lo vincula al proceso de modernización de las formas literarias que él registra activamente. Desde luego esta modernización puede producirse sin que forzosamente obligue al traslado temático a las ciudades, tal como cabalmente demostraron tanto Rulfo (en *Pedro Páramo*) como García Márquez (en *El coronel no tiene quien le escriba*), pero lo habitual es que ambas evoluciones -formal y temática-, se diseñen simultáneamente. (RAMA, 1982, p. 462-463).

Más adelante, Rama señala la fuerte corriente modernizadora entre los escritores colombianos después de la década del sesenta. Lázaro Valdelamar (2007) señala acertadamente cómo se ha ignorado sistemáticamente esta cuestión en los estudios críticos colombianos, especialmente para el caso del Caribe colombiano. Haciendo un análisis del contexto, Valdelamar presenta cómo la crítica ha reducido las posibles tradiciones literarias en el Caribe a la corriente mitológica en la que predomina la escritura del “pensar mítico”, con su correspondiente transposición de la oralidad a la escritura. Este autor plantea que si bien el estudio que hace Ángel Rama de algunas obras de América Latina en su texto “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana” (1982), ha sido valioso para la comprensión de dichas obras, así como de la manera como se alcanza el tratamiento estético de las prácticas y modos culturales de la oralidad, lamentablemente la crítica ha institucionalizado la idea de que ésta es la tradición literaria del Caribe y por tanto:

Este proceso de reducción opera sutilmente, al restringir el campo de las obras canónicas del Caribe, a aquéllas cuyas posibilidades temáticas y formales permiten reafirmar la idea de que cultural, social y artísticamente esta región colombiana se halla a medio camino entre lo oral y lo escrito, en la transición del campo a lo citadino, de ciudades y habitantes premodernos, a ciudades modernizadas y sujetos cosmopolitas. Es así como se ha naturalizado, en su recurrente mención, que las tres novelas que inician la modernidad narrativa en el Caribe y en Colombia, son las tres que parten de y tematizan esas transiciones: **La hojarasca** (1955), **La casa grande** (1962) y **Respirando el verano** (1963). (VALDELAMAR, 2007, p. 13)

Valdelamar plantea que en el Caribe hay otras corrientes literarias que se salen de la tradición mítica, una de ellas es la de la exploración por el individuo en la urbe, fuera de la dicotomía campo-ciudad propuesta por la crítica. Esta reducción ha llevado a caracterizar a la región del Caribe colombiano en directa correspondencia con la mirada del campo, mientras que la región andina estaría relacionada con la mirada de la ciudad. Desde la perspectiva de Valdelamar, paralelas a esas novelas que tematizan las transiciones de las sociedades provincianas a sociedades urbanas, había en el Caribe una rica exploración de lo que sucede con los sujetos que ya están instalados en las urbes, prueba de ello sería para él la novela **Dos o tres inviernos** de Alberto Sierra Velásquez que por haber sido “escrita en la Cartagena de finales de la década del cincuenta e inicios de la década del sesenta, con la capacidad de anticipación de las crisis identitarias del sujeto urbano moderno, se hace impensable e incómoda para el discurso de la

crítica” (VALDELAMAR, 2007, p. 15) puesto que se sale del marco del canon establecido por ella, como la tradición mítica.

Ahora bien, retomando el planteamiento de Laverde y relacionándolo con el de Valdelamar es posible ver que en la década del sesenta en el Caribe colombiano, novelas como **Dos o tres inviernos** (1964) de Alberto Sierra Velásquez y **Mateo el flautista** (1968) de Alberto Duque López proponen la exploración de las mutaciones de las ciudades y la preocupación por el individuo que se ve inmerso y al mismo tiempo escindido en ellas. Entonces, más allá de la tradición mítica, Alberto Duque López, Alberto Sierra Velásquez o el mismo Roberto Burgos Cantor continúan con la tradición cosmopolita y se sostienen en esa línea de escritores que ven a la literatura como apuesta por el lenguaje como fin en sí mismo. A través de sus obras es posible encontrar un envite por ese tipo de literatura que considera a la novela como proceso y no como producto, como una búsqueda que exhibe su propio procedimiento de construcción, que se denuncia a sí misma como invención, es decir, como artificio. Por eso mismo puede pensarse que estos narradores confrontaban la apuesta por la denuncia que había impuesto el realismo de la violencia, pero también difieren de la tradición mítica asociada con el Caribe. Centrados en la afirmación del hecho estético sin una función social específica que lo determine parece que intentan resaltar la separación del arte de la reproducción de la vida para hacer de esa diferencia una postura literaria, como lo afirma Burgos Cantor “el arte es ante todo creación.” (BURGOS CANTOR, 1968, p. 58).

Esta forma de escritura se ve opacada, cuando no ignorada, por la internacionalización de la obra de Gabriel García Márquez. El éxito de **Cien años de soledad** de Gabriel García Márquez y el premio Nobel de 1982 llevó a que el denominado realismo mágico se impusiera como ortodoxia en el campo literario colombiano y por un buen tiempo la atención de la crítica se concentró en el estudio de esa forma de la novela o su mención se transformó en una referencia obligatoria para los nuevos escritores. Reiterando la separación radical entre vida y literatura, Roberto Burgos Cantor advirtió sobre el riesgo que trae consigo la asimilación del realismo mágico a la vida cotidiana. “¿Qué tiene de fatalidad? Tiene de fatalidad que el discurso literario se ha salido de su cauce estético, y se erige en manera de interpretación del mundo” (BURGOS CANTOR, 2009). El autor afirma que hacerlo puede llevar a una simplificación de los problemas de nuestro país, pues los reduciría a una cuestión de esencia, ya que bajo la frase “Es que estamos en Macondo”

se justificarían los errores políticos, sociales, económicos y el abandono estatal, además de naturalizarse la anomia. Desde su perspectiva, la premisa funciona como lenitivo que minimiza y reduce la compleja problemática colombiana a un determinismo que además de ramplón inmoviliza, al tiempo que permite que impere la impunidad, la injusticia y la desigualdad social. Tal vez por ello mismo, en esta obra de Burgos Cantor se busca otra forma para escribir el presente, una forma sin referencias míticas.

Ahondando en esta cuestión, dentro del campo de la novela en Colombia, por un buen tiempo, el realismo mágico se transformó en forma hegemónica, lo que llevó a estimar que cualquier estudio sobre la literatura colombiana debería pasar por la referencia a ello. Al respecto, recuérdese la singular respuesta que da Héctor Abad Faciolince a la manida pregunta sobre la influencia de Gabriel García Márquez, al considerar que no solo pertenecen a generaciones distintas sino que las problemáticas y las formas cambian radicalmente, menciona como ejemplo, que la suya es una generación en la que el foco ya no está en la introducción del campo o la provincia al mundo moderno, sino la ciudad y su compleja problemática instaurada definitivamente aunque de manera diversa en la modernidad, así que la cuestión no es de oposición o de confrontación, sino de un tratamiento diferente, más cercano a la mirada de un clásico, afirma Abad Faciolince:

Yo no creo que haya necesidad de matar a los padres para poderse afirmar. Yo creo que con García Márquez ya podemos tener una relación mucho más serena, no de padre sino de bisabuelo. Mirarlo como un extraordinario escritor a quién no tenemos que imitar. Nadie está haciendo ahora realismo mágico, a nadie se le ocurre. Crecimos en condiciones muy distintas. No nos hace falta. Es mayor el ejemplo de su guía de trabajo, de su capacidad poética, pero no es la imitación directa de su estilo la relación que tenemos con él. (ORREGO, 2006).

Es indudable que la obra de Gabriel García Márquez contribuyó a la construcción de la idea de una literatura nacional madura, pero también es cierto que llevó a hacer casi inamovible esa dimensión de lo literario anclado en lo mítico. Reducir los estudios de la novela colombiana a la pregunta por el realismo mágico ha significado también la homogeneización de su forma en las letras del Caribe colombiano ¿toda forma narrativa en el Caribe obedece a la intención de la representación mítica?, ¿puede reducirse al “grupo de barranquilla” la producción literaria del Caribe? (FIORILLO, 2002), ¿es realmente la provincia la preocupación estética de los escritores de la región? Algunas investigaciones como la de Jorge García Usta (1995), (2007) o Dasso Saldivar (1997), además de otras a nivel nacional, intentan poner en la escena general del país

distintas líneas de trabajo y encuentro con la herencia literaria que hacen indudable la riqueza de las formas de la novela en Colombia en general y del Caribe en particular. Es evidente que todas estas investigaciones proponen un quiebre a esa mirada totalizadora de la literatura como fuertemente marcada por la línea anglosajona tan nombrada para el caso de García Márquez (Joyce, Woolf, Faulkner, Hemingway) y van señalando nuevos rumbos de esa diversidad que ha signado a la literatura en Latinoamérica, porque en el campo estético colombiano también se siguieron derroteros diferentes, como lo menciona el mismo Burgos Cantor:

Los escritores hicimos un esfuerzo leal por reunir elementos intelectuales de interpretación del momento. La carga era enorme. Además de los clásicos del marxismo, se leía una literatura que nos resultaba afín. Camus, Simone de Beauvoir, Sartre. Lo que producían en los países colonizados, en especial, Fannon y Aimé Césaire. Los trabajos de los intérpretes marxistas, con las diferencias notables de los italianos y los franceses. Los ensayos de José Carlos Mariátegui. Sartre parecía estar en todas partes. (BURGOS CANTOR, 2011, p. 42).

Dentro de esta misma dirección, junto a una novela que se concentra en un argumento básico como es **Pavana del ángel**, se encuentran también textos sin historia como **Los cuadernos de N** de Nicolás Suescún, o con fragmentos de historias que no necesariamente se conectan entre sí como **Opio en las nubes** de Rafael Chaparro Madiedo. Gracias a que la historia es mínima, o simplemente no hay historia, o la trama está tan llena de historias que se queda *in media res* permanente, estas obras parecen plantear una ruptura con la convención mimética de la representación propuesta, bien sea por la novela de la violencia o por el realismo mágico. Son textos que sugieren apuntar fundamentalmente al uso particular del lenguaje, al replanteo del juego entre lengua y estilo que significa toda escritura. Con ello, tal vez se dirigen hacia una literatura que vuelve sobre sí misma para intentar remitir al estatuto de ficción como principio de la escritura, en términos de Barthes parecen querer decir: “‘*Larvatus prodeo*’, me adelanto señalando mi máscara con mi mano.” (BARTHES, 1973, p. 45). Quizás como una apuesta, dentro del campo de la novela colombiana⁶⁴, tal vez como una forma residual de las vanguardias,

⁶⁴ tal vez como lo afirma Bourdieu: “La evolución del campo de producción cultural hacia una mayor autonomía va acompañada así de un movimiento hacia una mayor reflexividad, que lleva a cada uno de los ‘géneros’ a una especie de retroceso crítico sobre sí mismo, sobre su propio principio, sus propios presupuestos: y cada vez, con mayor frecuencia la obra de arte, vanitas que se denuncia a sí misma como tal, incluye una especie de burla de sí misma. [...] Paradójicamente, nunca la presencia del pasado específico es tan manifiesta como en los productores de la vanguardia, que están determinados por el pasado hasta en su propósito de superarlo, a su vez vinculado a un estado de la historia del campo. (BOURDIEU, 1995, p. 361).

para responder a la imposición que se hizo del realismo mágico, o del tratamiento de la violencia, al que pretende remitírsele a la narrativa en Colombia.

Dadas estas condiciones, para la década del noventa en **Pavana del ángel** la escritura propone la forma fragmentaria que pone en crisis las formas hegemónicas de la representación mimética propuesta por la novela de la violencia o el realismo mágico. Ahora, el hecho de que las acciones sean mínimas y predomine la descripción no lleva, sin embargo, a la imagen poética total o al espacio de lo neutro, en términos de Blanchot, aunque por momentos se tienda a ello, no lo alcanza, ya que la novela no renuncia del todo al relato. La presencia de una historia mínima lo confirma, la historia del personaje principal que al recordar intenta dar sentido a su vida: “Una turbonada imprevista desvencijó las trampas de su memoria y se le escapó esa sangre de la vida preservada de los descuidos y deterioros.” (BURGOS CANTOR, 1995, p. 184), sentido que no alcanza y que luego del recorrido por la ciudad y los recuerdos comprende que los fragmentos no forman un todo, sino que son solo eso, vestigios de una historia que no logra completar y en ello radica la reiteración en la frase “No queda nada”:

3.2 Fragmento y narración

El fracaso del relato como unidad y la fijación de la narración en el fragmento es lo que aquí se ha denominado la escritura de la ruina. El primer rasgo de este modo de ser de la escritura correspondería a la multiplicación deshilvanada de las voces de la narración. En **Pavana del ángel** el lugar de la enunciación parece ser un espacio vacante, ocupado por diferentes sujetos y posiciones; ¿quién narra? Es posible establecer que es una voz omnisciente en tercera persona: “Fue primero a la casa de al lado. El niño la vio salir, la seguía una muchacha de piel más oscura que la de Elsa que llevaba de la mano a Hortensia.” (BURGOS CANTOR, 1995, p. 19)⁶⁵. Esta voz omnisciente también es una voz hipostática que se permite hacer intromisiones, reflexiones y valoraciones: “Esta catástrofe de la fe del amor que es la única que produce los milagros de la conversión en las sequías del alma gastada lo condujo a responder a la mujer y no tenía cómo darse cuenta que al entregarse a la tentación fácil de contestarle perdía la posibilidad de hacerse inmune (p. 276)”. Pero, también se presenta en la enunciación una voz en primera persona,

⁶⁵ A partir de esta referencia, en las siguientes citas de la novela, se mencionará sólo el número de la página.

narrador personaje, el hombre recordando: “[...] y esta mañana no cantó y era como si cantara una canción novedosa y al decirme un secreto, contento, me hizo por siempre y por su decisión libre su compinche y me atreví a confiarle lo que yo veía al otro lado de la paredilla del fondo del patio y ella se rió más y más y me alzó, me estrechó [...]” (pp. 14-15). Así mismo, encontramos la voz del hombre adulto dialogando: “Hortensia de las Mercedes tú, mi amor, hoy puedo decir mi amor y reconocer que es una de las ideas del amor que se tienen.” (p. 227). Aparece también la voz de Hortensia: “Hoy, aquí, sin Elsa Mordecay, sin Policarpo Miranda, sin mis zancos que atravesaron lloviznas monótonas que les hacían nacer hongos en su madera, en el olvido de las sentencias y fragmentos de las conversaciones, sin los enyucados de Ernestina Lauminette, sin oposición a mi voluntad libre [...]” (p. 242). Y la voz de Argénida: “Y sentí una especie de ahogo, tapón que me impedía respirar y hablar y me dio risa ese sobresalto como si yo fuera Elsa Mordecay que se ponía candela viva cuando oía al tren y a su maquinista [...]” (p. 253).

¿Todas esas voces narran? ¿El juego de saltos entre el narrador en tercera persona y la primera persona se propone como conciencia de la escritura? ¿Un yo que recuerda? ¿Un yo qué dice yo recuerdo? En **Pavana del ángel** nos encontramos con distintas voces que narran y debido a que el fragmento hace estallar la unidad del relato en una multiplicidad de voces parece que se prescindiera de la estructura nominativa del lenguaje que impone la narración en tercera persona; pero tampoco se instala en el yo, son múltiples “yo” que hablan sin señalar al ser, y al mismo tiempo sin negarlo, haciéndole existir en el lenguaje. Siguiendo a Blanchot, el fragmento suspende esa propiedad definitoria del lenguaje en la novela porque enrarece esa relación con la identidad-unidad-presencia-verdad y de ahí que el lenguaje se hace objeto: “Esto no quiere decir que ella [el habla del fragmento] sólo hable al fin, sino que atraviesa y acompaña, en todos los tiempos, todo saber, todo discurso, con otro lenguaje que lo interrumpe llevándolo, en la forma de un redoblamiento, hacia la exterioridad en donde habla lo ininterrumpido, el fin que no acaba” (BLANCHOT, 1973, p. 52). Esto podría explicar esa ruptura con la lógica de la unidad de la voz narrativa que se presenta en **Pavana del ángel** y tiende a ese lugar de lo neutro, al espacio en el que “algo habla”, pero que no lo alcanza porque la presencia de las voces son evidentes, y porque aún alguien narra, bien sea el narrador omnisciente o cualquiera de los personajes, o como en la siguiente cita, el adulto que al recordar toma la perspectiva del niño:

(...) Y no sentí miedo Arge. Mi mano de lluvia Arge se escurre de tu mano de nube de coco y lo único que sé hacer, es correr y correr. Un día tú me dijiste que

debí correr como perseguido. Arge hoy aprendí la palabra perseguido, a lo mejor tú utilizaste la expresión correteado. Cuándo recuerdo esto. Hoy con el fundillo mojado y el desconcierto o mañana con el desespero de ese pecho desocupado en el que resuena en una habitación desierta que resuena en la casa sola que resuena. (p. 224).

Cristo Figueroa en su artículo “Pavana del ángel de Roberto Burgos Cantor: la posibilidad de retener el paraíso” (2007), plantea que la trama de la novela está elaborada sobre la base de una pavana, pieza musical renacentista hecha para la danza y que juega con el ir y venir hacia adelante y atrás en el baile. Alargando un poco más la metáfora de la pavana y trasladándola a la escritura podría pensarse que, en el caso de la novela de Burgos Cantor, la escritura del fragmento funcionaría como una especie de danza de enunciaciones: un paso hacia atrás sería la historia de Elsa Mordecay antes de su desaparición; un paso hacia adelante correspondería a la historia de Hortencia y el “hombre”; otro paso adelante sería el del hombre con la madre de Hortencia; hacia atrás y adelante estaría el tránsito entre la casa y la ciudad; uno más entre el mundo masculino y femenino... la pavana como una danza de fragmentos que no se encuentran, que tampoco se detienen para dar unidad, una pavana que nunca termina. Blanchot plantea que “los fragmentos se escriben como separaciones no cumplidas: lo que tienen de incompleto, de insuficiente, obra de la decepción, es su deriva, el indicio de que, ni unificables, ni conscientes [...] persisten en virtud de su inconclusión” (BLANCHOT, 1990, p. 55).

En la forma, la escritura de la ruina sería la danza entre la memoria del niño y la del adulto que busca decantar los momentos en los que la ciudad y el individuo entraron en decadencia. La danza de la novela entre la proliferación de las descripciones que tienden al lirismo y la suspensión de la narración en tanto que no hay una trama o una secuencia de acontecimientos. La danza de una concepción del lenguaje que apuesta por la escritura fragmentaria frente al realismo mágico que lo fija en una forma. Así abre ventanas y propone fragmentos que dicen *sí-no* al mismo tiempo: va de palabra a palabra, de línea a línea, de página a página, de capítulo a capítulo en el “ahora que es nada”. **Pavana del ángel** parece querer jugar con el fragmento para que la historia no encuentre asidero en la narración. Gracias a que la posibilidad de contar se quiebra en ella, a través del relato que se fragmenta se reitera la pérdida del paraíso que el adulto, el hombre, adjudica a la pérdida de Elsa Mordecay, su pavana del ángel, pero esa conciencia de la ruina es al mismo tiempo la pérdida y la recuperación del lenguaje:

Corrió desmandado hacia la puerta de la calle. Bajo el encanto de la ensoñación, con la felicidad recién adquirida porque las palabras no eran las culebras y las cucarachas que su madre le advertía que saldrían de su boca si se atrevía a pronunciarlas, sino por el contrario volaban en bandadas y le proporcionaban un alivio que ignoraba, entregado sin salvaguardas a las conmovedoras revelaciones de la fantasía, liberado de resistencias, en el foco de su creación [...]” (BURGOS CANTOR, 1995, p. 179).

El descubrimiento de la palabra es la pérdida de la inocencia, pero también la recuperación de la libertad, salirse de la palabra como mito e instaurarla en la libertad funciona como fuerza catártica que le devuelve su poder “revelador de fantasías”, y le devuelve al lenguaje su condición de creación. En la novela, palabra y habla son procesos profundamente renovadores. Al hablar se vacían las palabras de su carga preconcebida y se les hace nacer de nuevo con nuevos sentidos. A las palabras se les limpia de sus implicaciones ideológicas, de sus valores preconcebidos, de la convención social, para que vuelen ‘en bandadas’. Tal vez sea posible asociar esta concepción del lenguaje a una forma de anular cualquier referente histórico para vaciar la narración de los pre-juicios, los pre-conceptos, la convención estética que obliga a la alusión mítica. Quizá esta búsqueda de la ruina de la palabra y de la anécdota hace estallar el significado, se vacía a la palabra de él para hacer de ella puro significante y así renovarla.

Quizás por ello, en esta novela hay un permanente desplazamiento de la voz que enuncia, de ahí que aunque sigue instalada en la narración, por momentos, tiende al espacio de lo neutro. La unidad del texto se desvanece porque cada fragmento se intercala, cambia o se repite y vuelve sobre la obsesión del recuerdo. Por eso, cada vez que se avanza en un posible sentido en la novela, el fragmento expele al referente, rompe la unidad del discurso y proliferan las voces de enunciación. A través de ese desplazamiento de la enunciación la novela se mueve en lo impropio de la convención -no se sabe quién narra- para quebrar lo propio de la literatura -uno es el autor, otro el narrador y otro el personaje-, instalándose en la zona confusa en la que los límites de las voces se borran, se superponen y el lenguaje se señala a sí mismo en su máscara narrativa. En **Pavana del ángel** el juego también se hace en el plano del significante y no solo en el de la estructura o la trama, lo que dificulta al lector avanzar. El significante como presencia recuerda al lector que está ante una novela, lo remite a una concepción de la obra desde el lenguaje y lo saca de la representación mimética lineal, pero también se marca el carácter ficcional mismo de cualquier representación, como en la siguiente cita:

Uyyy Elsa Mordecay, uuuyyyy, tuuuutútútútúuuuuuuu maquinista, de quién es ese pensamiento, lo que soy yo estoy muy niño para eso, uffff, aiiiiuuuu, aiiuuuu, aii, pa-pa, ma-mu-mi, ah sí, vas a decir que el autor, nada de nada, déjate de cosas, que el autor no me conoce a mí, ni a ti, ni al maquinista. Primero amar y después filosofar. En lugar del cigarrillo y la fuente del bidé aplacando la fiebre derrotada del coño. Uyyy Elsa polvo filosófico celestial es. Carajo todo lo aprendes a hacer al tiempo, pensar, cantar, amar, bailar, levitar, encantar, enamorar, vea pues. (BURGOS CANTOR, 1995, p.115).

La incertidumbre sobre la voz narrativa se instala en el lector. En primer lugar, el lector podría pensar que es el fluir de la conciencia cuando en el relato una voz interroga “de quién es ese pensamiento”. En un segundo plano, el lector podría imaginar que es el hombre quien reflexiona sobre el recuerdo de la infancia cuando afirma “lo que soy yo estoy muy niño para eso”. En un tercer sentido posible, el lector podría inferir que es el hombre hablándose a sí mismo adulto cuando enuncia “todo lo aprendes a hacer al tiempo”. La única certeza que queda es que la novela desestabiliza las expectativas del lector al quebrar las pautas ya institucionalizadas de la narración, recuérdese el apartado en el que el hombre interpela, “ah sí, vas a decir que el autor, nada de nada, déjate de cosas, que el autor no me conoce a mí, ni a ti, ni al maquinista” (BURGOS CANTOR, 1995, p.115), interpela a un tú que no se sabe quién es. Esta duda reiterada para el lector permite pensar que la novela tiende a la escritura de lo neutro, pero se instaure en un medio camino entre la voz del narrador y el fluir del pensamiento de los personajes. Como en el apartado siguiente, haciendo referencia a la memoria, no se puede afirmar si es el narrador o si es la voz de la conciencia del personaje el que produce el enunciado:

Memoria que no perdona. Memoria perversa que ahora cuando no queda nada hace de la nada un ahora escurridizo, inevitable y para siempre irrecuperable.
Ahora.
No queda.
No.
Queda.
Nada. (BURGOS CANTOR, 1995, p. 102).

En la cita anterior, también se puede ver cómo el ahora -que encarna al presente- es anulado por la memoria, ella lo desvanece y lo remite al vacío en el juego con el referente “nada”. El uso de este término es bien interesante porque construye una idea de la memoria como lenguaje fundador: al vaciar al ‘ahora’ de significado, instalarlo en su condición de puro significante, lo transforma en la ‘nada’ y esa ‘nada’ se llena de un nuevo sentido. Asimismo, la narración en **Pavana del ángel** tiene un rasgo singular y es el manejo del tiempo presente. Si bien la novela

oscila entre la tercera y la primera persona, el hecho de que el tiempo que se utiliza sea el presente lleva a que la enunciación se acerque más al diálogo que a la narración. Como lo menciona Roland Barthes, el uso del presente hace que la narración se acerque a la existencia del sujeto y se aleje más de la historia, mientras que el uso del pretérito indefinido es la expresión de un orden narrativo en tanto que “es el instrumento ideal de todas las construcciones de universos; es el tiempo ficticio de las cosmogonías, de los mitos, de las Historias y de las Novelas. Supone un mundo construido, elaborado, separado, reducido a líneas significativas y no a un mundo arrojado, desplegado, ofrecido” (BARTHES, 1973, p. 36-37). El autor también propone que el presente borra la línea del tiempo al instalarse en el ‘ahora’, no hay ni pasado ni futuro, además, de este modo se ubica fuera de la convención literaria del pretérito para instalarse en el instante que también está más cerca del vacío que propone la ‘nada’. En el análisis del siguiente apartado se puede ampliar un poco esta cuestión:

A él le gusta⁶⁶ el bar asturiano. Son perceptibles los detalles ocultos que diferencian un negocio de cuchitril de una morada para el ejercicio sin medida y con caricias de la mejor actividad del mundo: hablar porque sí, hablar para hablar, hablar para que las montañas de palabras inútiles que nos distancian se acaben, hablar para ser el basurero de las palabras atrancadas que hundieron la lengua con su peso muerto y se pudrieron, palabras rotas, palabras mojadas, palabras prestadas, palabras de mentira, sí hablar para que me dejes decirte, decirte para que me escuches, hablar para oírte, sí, la sabrosura de hablar y hablar para abrirle campo al silencio, sí hablar, la libertad de palabra, la libertad bajo palabra, la palabra de honor, la palabra deshonorada, hablar por hablar mierda. (p. 94)

En la frase “A él le gusta el bar asturiano”, utiliza el tiempo presente y no el pretérito imperfecto “le gustaba”, que correspondería al narrador tradicional ya que “detrás del pretérito indefinido [imperfecto] se esconde siempre un demiurgo, dios recitante; el mundo no es explicado cuando se lo relata” (BARTHES, 1973, p. 37). Al trocar el tiempo de la convención e introducir la mirada del presente “Son perceptibles los detalles....” se hace uso del estilo indirecto libre y se transforma la narración en un fluir de la conciencia. En la misma cita es posible analizar la manera como las palabras se van vaciando de significado, se van llenando de sonoridad, de ritmo, pierden significación y ganan en musicalidad. El lenguaje en su dimensión de referente a partir de la repetición de los términos “palabra” y “hablar” no solo anula el tiempo sino también su función significativa. Unido a ello, la idea desarrollada del acto de habla refiere a la concepción

⁶⁶ El subrayado es de este estudio.

del lenguaje que considera que hay que recuperar el habla para revivir el lenguaje. Por eso la insistencia en las diversas posibilidades del lenguaje en el habla, no solo como comunicación sino también como resignificación de la palabra.

A medio camino del narrador omnisciente y el monólogo interior, también se fija la trama y se instaaura la escritura de la ruina: el personaje se fragmenta y se descubre en la enunciación como “ripio”, residuo, desecho de un mundo de la infancia que perdió y ya no puede recuperar. Para configurar esta mirada, la escritura se hace fragmento; la escritura como ripio apunta a la fragmentación del mundo para el individuo que intenta comprender por qué se está batiendo en ese duelo absurdo con el suegro. La imposibilidad de comunicación entre los mundos es también la imposibilidad del lenguaje, de ahí que esa carencia de sentido se traduce en carencia del lenguaje y la escritura hace evidente el vaciamiento del significado para instaurar el significante como ripio, como escritura de la ruina:

nimio nido de nigromante en Nínive que ninguna ninfa hace nimbo ni su nicho, Nidia, Nicolás, Nacianseno, nonato. El hombre se le desvanece. Podrá pedirle que suspendan un momento para que él escriba una carta a Hortensia de las Mercedes. Una carta mi amor de amor en que cantaría amor. Y que el hombre te la entregara. Solemne promesa de cumplimiento, voluntad del muerto respetada. Te puedes imaginar. Qué serías tú hoy para mí. A quién le escribo. Me fragmento y no sé a cuál ripio me adhiero. Me consumo. Consuno. Contigo. Contí. (BURGOS CANTOR, 1995, p. 304).

El fragmento es la forma de esta novela en la que no se hace distinción entre la distancia desde donde se narra y la perspectiva desde donde se ve en la narración. Sin negar que ello se hace desde instancias en las que entre el narrador y lo narrado hay matices frágiles: a veces se utiliza el estilo directo: “Él no dudó, percibió que las palabras eran preferibles a la tensa incomodidad de callarse y con una sonrisa alterada y sin dirección que lo delataba se le ocurrió decir: –Hipólito, yo me llamo Hipólito.” (p. 21) y otras pareciera seguir el estilo clásico para introducir la voz de los personajes; pero, otras el estilo indirecto se propone también como la voz del narrador que recoge la voz del personaje: “y lo que Ascanio el asturiano se atrevió a decir ante la sorpresa envidiosa de él por no habérsele ocurrido antes (...)” (p. 95); aunque, habría que reconocer que lo que predomina en el texto es el estilo indirecto libre. El paso de un estilo directo a otro indirecto o indirecto libre en la novela no obedece a una lógica del relato, al contrario, lo descoloca ante el lector para que éste recuerde que está ante una ficción:

Cuáles son las palabras, las malas palabras, las indecibles, las innombrables, las que apestan, las perras, las putas palabras, palabrotas, que ahora doblegan las ramas de los nísperos, las ramas fuertes y nudosas del camajurú y hacen estallar sus frutos de pelusa tierna que se riegan por el aire, esparcen sus espinas rojas y dúctiles y vuelan esas lágrimas negras en su órbita solitaria y jugosa, son el núcleo, el secreto atrapado del viejo camajurú cuya sombra fiel deja huellas en la tierra dura del verano, en el fangal mudable de la estación de las lluvias [...] (BURGOS CANTOR, 1995, p. 176).

Esa reiteración en las palabras es a la vez la búsqueda por la renovación de su poder de nombrar el mundo, por imágenes como está se ha llegado a proponer que el de **Pavana del ángel** es un lenguaje mítico. Sin embargo, no es un mundo mágico o mítico, sino un ritmo poético basado en la adjetivación reiterativa, la enumeración concatenada, los verbos de acción -‘doblegan’, ‘hacen estallar’, ‘se riegan’ ‘vuelan’- que llevan a la idea de movimiento. Parece más la búsqueda de un lenguaje que pueda traducir la emoción, la percepción, la revelación del mundo y fundirlo de nuevo, no por un poder mítico ajeno, sino por el poder fundador mismo que tienen las palabras, por ello ‘doblegan las ramas de los nísperos’ y mueven el camajurú.

Unido a ello, se abre la posibilidad de plantear la ausencia de causalidad en la construcción de la trama de la novela, ya que en **Pavana del ángel** esa es su forma de apostar por la escritura como ruina. Los saltos de los fragmentos le recuerdan al lector que está ante una ficción, al hacer evidente el estatuto literario de lo que se narra, elimina la distancia entre el narrador y los acontecimientos, pero también borra toda línea de causalidad que supondría el relato de acontecimientos desde la mirada de la novela como representación mimética del mundo. De ahí que el predominio de la narración en el estilo indirecto libre permita fundir la voz del narrador omnisciente que deja de narrar y le da la voz al personaje “el hombre”, haciéndose evidente la relevancia que la palabra tiene en la novela, como se puede observar en la siguiente cita:

[...] y la imagen que soporta el agobio rescata el pulso inaudible y lo empuja y ajá qué soy yo, yoyo, yo-yo, y, o, y, o, o, y, oy, hoy, yoh, esa sombra del anhelo más la barricada de la adversidad, te pide con frases que nunca se entienden, con palabras que saltan y no se dejan atrapar, que aceptes, conozcas y ames que la pequeña tradición del amor me condujo a ti y estoy dispuesto, sin remilgos, con la decisión inconsulta de enterrarme ahí mi amor, en la tumba donde yacen todos después de atravesar las locuras del artificio. (p. 123).

El yo desaparece en el doble sentido, en el “yo” de la búsqueda del ser que se diluye en la ruina del amor y en el “yo” signo que se deshace en la contigüidad sonora del significante. Del yo queda el ripio, el vacío que también es vaciamiento del lenguaje. En la novela de Burgos Cantor

el recuerdo es pura separación, pura discontinuidad: “yo” no puede relatarlo, “yo” sólo puede escribirlo de nuevo, una y otra vez, en tercera persona insistentemente, en primera persona inadvertidamente y en segunda persona cuando “yo”, el hombre, se dirige a Elsa Mordecay o a Hortensia de las Mercedes, o a sí mismo, en los términos que Blanchot lo explica:

Lo que habla ya no es él mismo, pero tampoco es el puro deslizamiento de la palabra de nadie. Del “Yo” desaparecido, conserva la afirmación autoritaria aunque silenciosa. Del tiempo activo, del instante, conserva el corte, la rapidez violenta. Así, se preserva en el interior de la obra, está contenido allí donde no hay contenido. Pero por esto la obra también conserva un contenido, no es toda interior a sí misma. (BLANCHOT, 1992, p. 21).

De ahí que el uso de la narración como si los acontecimientos solo importaran a los personajes - ver y narrar dentro del mundo cerrado de los personajes-, señala la imposibilidad de narrar la realidad porque lo que queda son sus vestigios, una especie de escritura del ripio, de la ruina. Los fragmentos que los personajes construyen de los acontecimientos entre el ir y venir de la memoria, como monólogo, como narración en segunda persona, como narración en tercera persona, confrontan los tres grados de distancia frente a los acontecimientos que coexisten sin integrarse. La realidad es puro fragmento, no hay ningún acontecimiento que integre, salvo el recuerdo, pero éste se esgrime como reflexión no como acción, es justamente lo incesante, lo interminable. Ningún movimiento dialéctico, ni tampoco una incorporación previa. Esta cuestión puede ampliarse en la configuración de la ciudad como espacio de la ruina, planteamiento que se desarrolla en el siguiente apartado.

3.3. El fragmento y la ciudad derruida

Se había planteado que un primer rasgo de la escritura de la ruina corresponde a los saltos incongruentes de las voces: el giro intempestivo del narrador al fluir de la conciencia del hombre hacia el momento de la infancia en que conoció a Hortensia de las Mercedes, y de vuelta al momento de la edad en la que el adulto, “El hombre”, se enfrenta a la muerte, y de nuevo a los momentos en los que hablan los otros personajes y narran. Un segundo elemento característico podría ser también la imagen de la ciudad concentrada en la idea de la ruina a través del espacio de Cartagena como su *leit motiv*. No se trata de considerar una especie de narrativa urbana, sino de analizar la manera como en la novela parece actualizarse el concepto romántico de ruina para

la construcción de la ciudad como espacio de la ruina: la transición a la modernidad se espacializa en la novela como el derrumbamiento de la vieja arquitectura para dar paso a las formas de hierro, cemento y vidrio; sobre las ruinas de la vieja ciudad se construye la nueva. Cristo Figueroa en su estudio mencionado antes, “**Pavana del ángel** de Roberto Burgos Cantor: La posibilidad de retener el paraíso”, hace un planteamiento sobre la transformación de Cartagena en urbe a partir de la consideración de la ciudad como la imagen de la pérdida del paraíso, en síntesis, explica: “Luego Hipólito empieza a percibir ‘el olor a desechos’” (2007, p. 91) y no puede eludir el malestar que le causa el proyecto de las autoridades de encerrar todo lo natural ‘en una caja hermética de cemento forjado’” (p. 91). De acuerdo con ello asimila la estructura de la novela a una pavana en la que los apartados 2, 5, 7, 9, 11, 13 y 14 obedecen a la línea de la expulsión del paraíso y los apartados 1, 3, 4, 6, 8, 10 y 12 a la vivencia del paraíso. Figueroa asimila esta ida y vuelta de la memoria hecha trama a la danza de la pavana:

vivir la experiencia presente de la caída y simultáneamente la actuación del paraíso ya perdido. En la alternancia de sus catorce capítulos, la novela puede leerse binariamente; siete de ellos enfrentan un presente vacío donde el ser se sabe expulsado del edén; los siete restantes, recrean el paraíso de la infancia en una Cartagena idealizada. (FIGUEROA, 2007, p. 34).

La tardía urbanización de las ciudades colombianas, a mediados de siglo XX, se vivió en Cartagena como la pérdida de un orden establecido y sólo se acepta desde una cierta fatalidad trágica, bien lo ilustra Figueroa al interpretar el fenómeno en **Pavana del ángel** como la pérdida del paraíso de la infancia; sin embargo, nos gustaría agregar, siguiendo a Jaramillo Vélez (1994), que este crecimiento de las ciudades que presume una modernización se dio sin la secularización de la mentalidad e impuso la anomia. La ausencia de valores en la novela se percibe como el abandono de la trascendencia y se configura en la ciudad derruida. La idea de la ruina viene de la estética romántica que la asocia con la desesperanza, la conciencia de la caducidad del ser humano, pero especialmente con una oposición al presente visto como derrota del individuo por imposición del progreso. Dentro de esta misma línea, pero contextualizado en el siglo XX, Benjamín propone la figura de la ruina para resignificar el concepto de historia. De acuerdo con sus planteamientos, el pasado solo se fija como ruina, los acontecimientos no conducen a la unidad, sino a la catástrofe, de cuya presencia solo quedan los vestigios, “ruina sobre ruina” afirma Benjamín y lo explica de la siguiente manera:

[...] El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en las alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso. (BENJAMIN, 1973, p. 24).

Desde esta perspectiva, en la novela de Burgos Cantor la ruina hace parte del paso de la ciudad-casa a la ciudad-urbe y su subsecuente transformación en espacio derruido. También significa el paso al desencantamiento del mundo, ese abandono de la trascendencia que supone la secularización de las instituciones instala en la novela el sentimiento de abandono de Dios; ante la mirada del adulto “el hombre”, de Elsa Mordecay, de Hortensia de las Mercedes, de Argénida “Si Dios nos deja solos la vida es una rifa”, masculla” (p. 55). La transformación de Cartagena en urbe, su modernización, trajo consigo el final del encantamiento del mundo, de allí que la secularización no trajera la posibilidad del futuro sino la ruina del presente: “Él sólo supo que debía moverse para no ser destruido por el malogrado fragmento del presente” (p. 127), haciendo que lo que se fije sea el recuerdo, “el antes que es presente y lo amarra.” (p. 35). La pérdida de Dios deja el vacío y **Pavana del ángel**, sería la danza de ese vacío que sigue buscando el regreso, danza de los ángeles caídos cuya nostalgia del paraíso les hace vivir la existencia como ruina.

Este Dios emputecido de perfección está ausente y no viene a beber un sorbito con su creatura de esa alquimia, de ese ejercicio de poeta que mezcla venenos, y es una real mierda que no lo haga porque un día cuando deje de insistir en sus piedras tiranas, en sus iras sin contención y se dedique a las tormentas del amor, verá por arte de la divinidad, que esa sustancia que ahora condena será sangre de su sangre. (p. 100).

Desde esta mirada, Cartagena se configura en la novela como espacio de la ruina desde dos aspectos; por un lado, el ejercicio de destrucción que realiza la memoria, “Hortensia de las Mercedes, esto te lo diría tu mamá, o lo pensé yo aquella vez o una memoria escondida de corrientes sin cauces me utiliza o yo me aprovecho o es la versión de hoy en que no queda nada sino la desventurada fatalidad de tener que ir a darme tiros con tu padre.” (p. 229); por el otro, la disolución del tiempo, en la tensión entre el pasado y el presente del hombre que busca los elementos que desataron el desastre: “(...) aceptó que lo único que tiene es este tiempo suspendido del que se fuga todo y lo arrincona a él entre las cuerdas de la cobardía o el desafío

absurdo de la fatalidad.” (p. 185). Por eso mismo, es posible considerar que la ciudad se hace personaje en la memoria y su deterioro marca la decadencia también de sus habitantes. El ejercicio de la memoria puede ser visto como una de las claves de la novela. La memoria es la que se obstina en hacer eterno presente al recuerdo. Por ejemplo, la ciudad se hace paraíso a la vuelta de la mirada del niño. De manera interesante, la voz dicente es la del narrador omnisciente en tercera persona, quien ve es el niño y ese tránsito se revela a través de la narración en tiempo presente “que él conoce”, “que él distingue”, “que él camina”:

Es una claridad lunar que rescata el alma no gastada de la naturaleza, esplendor que congela la belleza para que perdure frente a los agravios del tiempo. Se encanta. Es el patio que él conoce. Los nísperos y cocos que él distingue. La tierra de hojas y hormigueros que él camina. El cielo distante de astros, nubes, temporales, cuyos confines se esfuerza en imaginar para saber a qué sitio va el agua del mar y las olas que se derraman en el horizonte. (p. 111)

Se confirma la mirada de la ciudad, paraíso de la infancia, en una especie de configuración de la ciudad casa representada en el patio, la cocina, el baño, las habitaciones, el comedor, los interiores como territorio mundo en el que es posible la comunicación con los otros y se abre la probabilidad del encuentro con el otro, representado en Elsa Mordecay, Hortencia, el maquinista y Argénida. Sin embargo, se ratifica también la pérdida del mundo encantado cuando el hombre se hace adulto y ve el deterioro de la ciudad, contempla cómo a las casas de grandes patios las reemplazan las urbanizaciones ilegales, las edificaciones simples, los predios sin forma: “Este lo evidencia con su mole achatada cubierta de azulejos que le confieren el aspecto triste de un mingitorio de paso” (p. 184). El paso de la ciudad pequeña a la ciudad urbe no produce el bienestar ni el progreso que supondría la modernidad; a la ciudad antigua, de casas grandes, patios amplios y vegetación exuberante, la reemplaza una ciudad cloaca, una especie de zona en donde se “cumple una pena”, tal vez por esta mirada la Cartagena arruinada sólo puede ser narrada desde el relato derruido en fragmentos, los “ripios” de la utopía de la ciudad moderna que no pudo ser. De ahí que la novela sólo pueda ser escrita sobre los vestigios de la ciudad derruida:

Debe continuar a un lado del parque del obelisco aún desierto por la pestilencia que daña el aire, aleja el nordeste salitroso y atrapa el silencio en su corral de hedentina. El olor a los desechos de la vida es indefinible y nadie lo menciona. Es un sobresalto en el olvido que quita por días las ganas de comer y cuando se mete en el sueño lo impregna de un aroma de sardinas descompuestas que enferma el ánimo. (p.91).

La ciudad derruida se percibe en los olores a ‘pestilencia’, ‘hedentina’, ‘desechos’. La ruina invade al habitante de la ciudad hasta en el sueño y se hace aroma de descomposición. Resulta importante destacar que esta apuesta por la escritura de la ruina podría ser vista como una forma residual de las exploraciones teóricas que en las décadas del sesenta y setenta se hacían en torno a la escritura fragmentaria. Roberto Burgos Cantor, siendo un escritor que inicia su producción en ese periodo, en los años noventa continúa escribiendo alrededor de esas preocupaciones estéticas. El concepto básico desde el cual se piensa este periodo es el de la consideración de una ruptura con la estructura convencional de la novela que en Francia se inició a mediados del siglo XX con *el nouveau roman*, en América Latina se hizo famosa con cierta línea del *boom* (Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante, Jorge Adoum, Manuel Puig) y en Colombia tuvo manifestaciones importantes en novelas como **Dos o tres inviernos** (1964) de Alberto Sierra Velásquez; **Mateo, el flautista** (1968) de Alberto Duque López; **Los Girasoles en invierno** (1970) de Albalucía Ángel; **¡Qué viva la música!** (1977) de Andrés Caicedo; o **El álbum secreto del sagrado corazón** (1978) de Rodrigo Parra Sandoval. Alfredo Laverde, al hacer extensiva a la narrativa la paradoja de la escritura moderna, la instaura en el plano de la *tragicidad de la escritura* como la define Barthes. La contradicción se sostendría -en términos de Barthes- en ese encuentro particular entre lengua y estilo que la escritura moderna plantea, puesto que es al mismo tiempo reconocimiento de la herencia literaria y búsqueda de la ruptura con ella, “ya que el escritor consciente debe en adelante luchar contra los signos ancestrales todo poderosos que, desde el fondo de un pasado extraño, le imponen la literatura como un ritual y no como una reconciliación.” (BARTHES, 1973, p. 87).

En estas condiciones, entrada la década del setenta se preveía una proliferación de las tendencias gracias a la diversidad de las posibilidades estéticas que se presentaban en el campo, aunque les unía un escepticismo político tan generalizado que la crítica llevó a denominar a ese periodo “la generación desencantada”. De ahí que, desde la renovación, los escritores buscaran nuevas formas del realismo que respondieran a las necesidades de la época: El paso definitivo de las ciudades de provincias para urbes es tratado por Gabriel García Márquez, Manuel Mejía Vallejo, Álvaro Mutis -entre los más conocidos de su generación- bajo una mirada de la nostalgia por ese orden perdido. Por el otro, entre los más jóvenes, Andrés Caicedo, Albalucía Ángel, Alberto Sierra -para mencionar algunos-, pretendían desde la ruptura nuevas formas de la novela que devolviera al acto literario su distanciamiento estético de lo real y se alejara de la representación

mimética: lo que prima es la sensación de vacío de una generación que ve la desolación del mundo tradicional -el de sus padres-, no se identifica con eso, pero tampoco con el nuevo orden social de la urbe y sus conflictos. En las obras de estos escritores, la visión de ese paso de las provincias a ciudades impuso para las nuevas generaciones el sentimiento de orfandad y de vacío existencial: el desencanto movería muchas de sus narrativas hacia la ruptura y a otros a la renovación del realismo por vía de la experimentación formal. De ahí que en este tipo de novela, lo que se quiere contar pasa a un segundo plano o simplemente no existe, para dar cabida, énfasis, a la exploración del lenguaje en procura de lo que Barthes denominó el “grado cero” de la escritura:

“(…) hay por tanto un callejón sin salida de la escritura, y es el callejón de la sociedad misma: los escritores de hoy lo sienten: para ellos, la búsqueda de un no-estilo, o de un estilo oral, de un grado cero o de un grado hablado de la escritura, es la anticipación de un estado absolutamente homogéneo de la sociedad; la mayoría comprende que no puede haber lenguaje universal fuera de una universalidad concreta, ya no mística o nominal, del mundo civil.” (Barthes, 1973, p. 88)

Estas preocupaciones son las que se hacen evidentes en la novela *Pavana del ángel* de Roberto Burgos Cantor, esa búsqueda del grado cero al que se refiere Barthes, no se alcanza en su obra, o no se pretende alcanzar, pero se tiende a él. Sobre este aspecto es posible encontrar vasos comunicantes con **Opio en las nubes** de Rafael Chaparro Madieto. Aunque en **Opio en las nubes** los fragmentos funcionan de manera diferente, ya que hay una cierta forma de regularidad en los saltos de fragmento en fragmento, a través del título de cada capítulo, a través de la distinción clara de un narrador para cada uno de los apartados. Lo que hace que no haya superposición sino una suerte de linealidad en la organización de los apartados, aunque no conduzcan a ninguna unidad temporal o de la trama. En su estructura juega con el drama romántico de un gato enamorado de su ama, Amarilla, pero también varias historias de amor que se entrecruzan y cuyo punto en común es el fracaso, una novela de amor que se sustrae del amor. Esta novela pareciera un relato surrealista escrito en clave de música en la que desfilan las canciones de The Beatles, The Rolling Stones, Keren Ann, Jimi Hendrix, entre otros, porque en la trama construye una polifonía nihilista en la que un gato, un muerto, una mujer... hablan de su vida cotidiana en una urbe en la que predomina la soledad y la incomunicabilidad. En esta escritura de la ruina lo ficticio entra en el mundo de lo real poniéndolo en un mismo plano, por

ejemplo, Bogotá es una ciudad en medio de los Andes, pero en este relato es atravesada por el mar, tiene metro, un gato habla y Gary Gilmore⁶⁷ se llama Gary Gilmour.

Rafael Chaparro Madieto recibió el Premio Nacional de Literatura en 1992 por su novela **Opio en las nubes**. Fundador de la revista Hojalata, redactor cultural de la revista Consigna. En 1987 se graduó con la tesis sobre Martin Heidegger, “Interpretaciones de los estados de ánimo como experiencias ontológicas con base en “Ser y Tiempo”. En 1993 viajó a Cuba donde asistió al curso de guiones de García Márquez. Un año más tarde trabajó en el programa de televisión llamado Zoociedad. A partir de ese momento colaboró en otros programas televisivos como La Brújula mágica y Quack. Su muerte temprana lo convirtió en un escritor de culto de la cultura urbana. A la edad de 31 años, el 18 de abril de 1995 murió víctima de Lupus. Su ser hipersensible se le asocia con sus íconos, Jim Morrison, Kurt Cobain y Jimi Hendrix. Escribió gran parte de su obra periodística enmarcada en el barrio Niza, al norte de la ciudad de Bogotá, donde transcurrió su infancia y el paso a la madurez. **Opio en las nubes**, fue su única novela publicada en vida, aunque gracias al trabajo de la editorial española Tropo, en los años siguientes a su muerte se publicaron **El pájaro Speed y su banda de corazones maleantes** (2012), y **Un poco triste pero más feliz que los demás** (2013).

Esta breve presentación del autor permite hacer evidente la distinción que hay entre la apuesta de Burgos Cantor por la escritura del fragmento como forma residual de las preocupaciones estéticas de los años sesenta y setenta, frente a la de Rafael Chaparro Madieto que concibe a la escritura fragmentaria como una de las posibilidades heredadas de la escritura. En efecto, en la década del noventa, la sociedad que se construye a partir de la nueva Constitución, abre espacios de participación para los jóvenes colombianos, una categoría que no se integraba aun a la política nacional donde en términos etarios sólo existían niños y adultos. Éstos, rezagados en términos de política pública de empleo, o del arma más fuerte según el liberalismo para elevar el desarrollo de una sociedad, la educación, van a ser por lo menos visibles. Los adultos empiezan a ver con recelo a los jóvenes, quienes construyen guetos de identidad para moverse en los espacios urbanos. Los científicos los estudian y diseccionan para caracterizarlos en tribus urbanas, que

⁶⁷ Fue la primera persona en ser ejecutada (1977) en Estados Unidos por haber cometido asesinato, el personaje se ha hecho famoso por ser él mismo quien solicitó la pena de muerte y no haber hecho nada para evitar la condena. Sobre su caso se han hecho varias versiones, la primera de ella, el libro de Norman Mailer **La canción del verdugo**, la canción “Gary Gilmore's Eyes” del grupo inglés The adverts, entre otras. En **Opio en las nubes**, se construye una variante de su historia a través de Gary Gilmour.

terminan siendo estereotipadas por la sociedad, en especial desde los medios masivos de comunicación, que muestran al joven como delincuente, el joven de extracción popular, para ser exactos (MUÑOZ Y GARCÍA, 2005).

Los medios de comunicación abren grandes espacios de consumo para jóvenes, donde las estéticas que de ellos vienen se reproducen y venden de manera generalizada. Pero contradictoriamente, los hacen protagonistas de la violencia. Las pandillas, los parches, las tribus, son espacios para ejercer la violencia sobre el otro, sobre el diferente. La identificación que se da en estos grupos, está entonces cargada de mitos y rituales que conducen a acciones violentas, esta reproducción mediática construye rápidamente un estereotipo del joven como persona violenta, que quiere alcanzar sus fines, a cualquier costo (CERBINO, 2004). A partir de la apertura económica el país se insertó rápidamente en la cultura global del libre comercio, y, al menos en el terreno musical, terminó mostrando una posición dominante en el panorama musical internacional. Del mercado reducido y la dependencia del cassette, recuerdo de los ochentas, se pasó a experimentar dos momentos claramente demarcados, los 1990s de CD y los 2000s del iPod, el MP3 e Internet. De nuevo, la apertura económica amplió el mercado musical colombiano, tanto desde la perspectiva de la intensificación exponencial de la oferta musical disponible como de una demanda reprimida e insatisfecha que disfrutó del breve auge económico de mediados de los 1990.

Bajo este contexto, los escritores jóvenes de fin de siglo que se mueven dentro de esta tendencia, ya no buscan recuperar la experiencia individual de lo real, sino confrontarla, hacer evidente el desgarramiento, la imposibilidad y el la orfandad de la historia frente a la subjetividad fragmentada en su relación con un una exterioridad que no tiene forma y que impide la demarcación de los límites. Si en **Pavana del ángel** a través del fragmento se confronta la propia idea de la posibilidad de narrar y en lugar de ese estatuto se instala la exposición del lenguaje como artificio. En **Opio en las nubes** puede verse la escritura fragmentaria como juego con los tropos del lenguaje; es decir, como puesta en escena más que del lenguaje, de sus juegos. La escritura como creación de lenguaje, ya no exclusivamente recreación del lenguaje. Aunque cabe mencionar que en ambas novelas es evidente el desplazamiento de la historia por la concentración en la forma, por lo tanto el mundo que predomina es el interior y el tiempo histórico, el de los acontecimientos históricos, no existe.

Giorgio Agamben en su ensayo “¿Qué es ser contemporáneo?” (AGAMBEN, 2010) plantea que la contemporaneidad no es una condición de lo actual, sino una forma de ubicarse frente a su tiempo. Esa forma particular de posicionamiento tiene varios matices. El primero de ellos consiste en el distanciamiento, el escritor suele estar en una posición anacrónica o desfasada -a veces demasiado temprano a veces demasiado tarde, a veces demasiado atrás, otras demasiado a la vanguardia- frente a su tiempo. El segundo es el matiz de la mirada que se agudiza para ver lo que se oculta o está oscuro a la vista de su tiempo, puesto que al estar en desfase puede percibir lo que está velado -cuando no vedado- de su época, tal vez la imagen que más se asemeje sea la de la mirada estrábica que promulgaba el iconografismo ruso de principio de siglo XX. El tercero consiste en la aceptación del lugar desplazado que se ocupa en su tiempo -‘demasiado temprano’ y al mismo tiempo ‘demasiado tarde’-, ser consciente de un tempo diferente del ritmo de su época. El cuarto es la manera como el contemporáneo accede al presente: como intersección entre lo antiguo y lo nuevo -‘lo arcaico y lo moderno’- a lo que Agamben denomina una arqueología del presente. Por último, ser contemporáneo es para este autor percibir el tiempo no como una linealidad, sino como una heterogeneidad esencial que es ruptura y confluencia y que permite ‘el encuentro entre tiempos y generaciones’.

Gracias a esta delimitación de Agamben, en la investigación es posible asumir que los escritores colombianos de la década del noventa y dos mil pueden ser estudiados como contemporáneos, aunque pertenezcan a generaciones diferentes. Esto permite que escritores como Roberto Burgos Cantor (1948) y Rafael Chaparro Madiedo (1963), se encuentren en sus obras y dialoguen en torno a la escritura del fragmento. Cada novela da forma a esa mirada anacrónica que implica estar en un presente que es al mismo tiempo pasado. Cada novela elabora estéticamente la mirada sobre el tiempo, lo divide, lo fragmenta, e interpola porque cada novela pone en relación su tiempo con otros tiempos y con el tiempo. De manera que las obras son contemporáneas entre sí en la medida en que la lectura que hacen de su tiempo cobija esa mirada estrábica que implica ser contemporáneo: una lectura de la historia que de manera inédita cobija la historia, la “cita” y la desplaza bajo la escritura que le da forma y que responde a una necesidad que no proviene cien por ciento de una voluntad de verdad, sino de una exigencia estética a la que el texto no puede dejar de responder como su verdad.

En **Opio en las nubes** los personajes viven en la noche eterna de la bohemia decadente y la soledad de los millones de habitantes de una ciudad desbordada parece ser la constante en la que se reitera la construcción de la vida de los personajes. Sobre esta interpretación, podría pensarse que la ciudad se transforma en el personaje central. Si en **Pavana del ángel** la Cartagena hecha urbe asiste al deterioro de la antigua ciudad, en **Opio en las nubes** la ciudad es ya el espacio decadente en el que no pasa nada y nada les pasa a los personajes, salvo esperar la noche para ir a los bares por alcohol, drogas y sexo. La novela más que tejer una historia, construye una atmósfera nihilista que parece concentrarse en la vida cotidiana de unos jóvenes que experimentan la vida como sinsalida, pero sin el estoicismo, ni dramatismo trágico de los personajes de **Pavana del ángel**, sino con la apatía e indiferencia de quien no tiene pasado, ni espera un futuro. Sin nada que perder o apostar el presente se desvanece en el sinsentido, en la siguiente cita de la novela puede verse esa toma de distancia con lo que ocurre alrededor:

*Me llamo Sven y morí ayer o tal vez la semana pasada. Realmente no sé qué sucedió. No sé si fue una inyección de veneno en las venas o si me estallaron una botella de whisky en la cabeza. No sé. No sé. O si me abalearon en la puerta del Bar Anaconda. O tal vez en el bar Los Moluscos. Lo único que recuerdo son las luces de un bar, el baño lleno de vómito y una canción *with or without you* en el fondo del recinto, en el fondo de las luces, en la lluvia, un letrero en el espejo que decía «entonces le diré que nunca más me pondré esta ropa», un teléfono, una ambulancia, una puerta blanca y de nuevo alguien que decía oye tranquilo yo puedo vivir sin ti, *tranquilo with or without you*, doce de la noche (...)* (CHAPARRO MADIEDO, 1992, p. 12)

En este capítulo “Una ambulancia con whisky” se presenta a Sven, uno de los narradores que en la novela habrá de construir el fragmento de la vida nocturna, especialmente de los bares. A diferencia de la discoteca de la novela de Jorge Franco, **Rosario Tijeras**, el bar no es el espacio de frontera, sino de incomunicación total, pero también lo es la ciudad, porque Sven constituye uno de los fragmentos de la vida de unos jóvenes en Bogotá que sin espacio interior se lanzan al submundo de la fiesta underground, quizás huyendo de su espacio interior se internan en otro igual de vacío en una especie de eterno caducar. El mundo de **Opio en las nubes** parece confrontar el imaginario popular sobre la juventud en la década de los noventa y dialogar con un mundo otro de los jóvenes en ese periodo que escapa a cualquier referente histórico, separado del contexto de la vida, se aferra a la noche como espacio de la ruina interior. En la novela Sven navega en el nihilismo, gracias a la ausencia de utopía, encuentran en el submundo de la noche bogotana el espacio para no ser nada ni nadie, para no tener que elegir entre la vida o la muerte,

entre el sexo o la comida, entre un bar u otro, ya que pareciera que desde su perspectiva todo da lo mismo. En la densidad de las calles y la fiesta nocturna se encuentran con un otro solitario que, al igual que ellos, está enredado en la cotidianidad vacía. En relación con ello, aparecen en el texto algunas alusiones directas a barrios, bares, salas de cine, calles; componentes del mundo que se entrecruzan con metáforas sobre la ciudad -como la del mar o la del metro-; y al final, con un realismo descriptivo, Bogotá termina siendo la protagonista de la novela:

Después nada especial. Llegó la policía y se llevó a los borrachos. Estuvimos un rato más en Los Moluscos. Cuando salimos la noche se había tomado por asalto el domingo. Las calles estaban desiertas y yo tenía en la mitad de los huesos, en la mitad de la sangre el olor de Amarilla, el olor de ese domingo lleno de whisky, águilas de chocolate, babas, nalgas, lluvia, noche, peleas, wc, humo y desolación. Desamparo. Silencio. El bus. La sangre. El licor. El bar. Los puños. El olor de la sangre derramada. El vodka. El domingo. Amarilla. Muñeco. Fresco loco. (CHAPARRO MADIEDO, 1992, p. 37).

En la cita anterior se puede destacar esa mirada indiferente de los personajes sobre la ciudad derruida, en la descripción que se va construyendo no hay juicios de valor, pero se hace evidente, por aglomeración de imágenes, la sensación de orfandad que les produce a los personajes la ciudad como ruina. En la novela la ciudad derruida está a punto de explotar, sin futuro, sin esperanzas; y aunque la muerte se instala y la sangre, la basura y la decadencia son la misma calle, la expresión “Fresco loco” condensa la respuesta de los personajes a la sensación de “desamparo” que deja la ciudad. En **Opio en las nubes** cada capítulo es una variación de una perspectiva nihilista: la soledad, la reiteración del interés por la muerte, las referencias constantes al suicidio, la elección de los días de la semana para algo concreto y luego descartarlo, las múltiples historias de amor llenas de desamores, de intentos para encontrar algo, para estar con alguien; sin embargo, en un mundo sin horizonte, sin posibilidades lo que queda es la aceptación indiferente de la convivencia con los muertos del día a día, puesto que los protagonistas también son fantasmas de la ciudad, de ahí que la indiferencia sea la constante, como puede verse en la siguiente cita:

El cielo estaba azul, pero no daban ganas de mirarlo. Los peces negros volaban y producían una estela de ruido y grasa que permanecía cerca de las nubes y del sol. Caminamos con Amarilla por la avenida Blanchot. Los cafés estaban atestados de muertos que no cesaban de hablar, fumar, reír, murmurar, llorar, gemir. Aquella tarde los habitantes parecían más despreocupados. A pesar del ruido que producían los peces negros a su alrededor, continuaban hablando y no paraban de incrustarse besos cerca de sus palabras gastadas. (CHAPARRO MADIEDO, 1992, p. 125).

El relato en fragmentos de **Opio en las nubes** también tiene enlazado como eje móvil la historia de la cultura norteamericana de mediados de siglo XX con íconos como Marilyn Monroe o Gary Gilmore, pero también con alusiones intertextuales a la *generación beat*, Allen Ginsberg o Jack Kerouac. Los relatos de cada uno son fragmentos sin principio ni fin, sólo los días transcurriendo como si fueran eternamente los mismos una y otra vez. De la misma manera termina, *in media res*. Es como si la novela hubiese abierto la ventana en un momento determinado de la vida de los personajes y al terminar el libro la cerrara dejando a los personajes en su rutina de días vacíos, tal vez buscando que quede en el lector la sensación de que todo volverá a ocurrir otra vez, ya que el principio es al mismo tiempo el final y viceversa. Tal vez, hemos asistido a un vuelo de opio de los personajes y hemos accedido a los fragmentos dispersos en medio de las nubes de ese viaje. Tal vez siguiendo a Blanchot, sea posible pensar este inicio y cierre de la novela *in media res* como una forma de interrupción de lo incesante, como lo menciona el mismo:

esto es lo propio de la escritura fragmentaria: la interrupción teniendo, por decirlo así, el mismo sentido que aquello que no cesa, ambos siendo efecto de la pasividad; allí donde no impera el poder, ni la iniciativa, ni lo inicial de una decisión, el morir y el vivir, la pasividad de la vida, escapada de sí misma, confundida con el desastre de un tiempo sin presente y que soportamos mientras tanto, espero de una desgracia no por venir, sino siempre sobrevenida y que no puede presentarse: en este sentido, futuro, pasado están condenados a la indiferencia, por carecer ambos de presente. (BLANCHOT, 1990, p. 26).

En la obra de Rafael Chaparro Madieto la narración se esconde bajo la máscara de lo irreal y con ello devuelve uno de los rostros posibles de la ciudad, ya que no se nombra, pero se alude a ella de tal manera que se hace presente la Bogotá de principios de los noventa desde la materialidad misma que a la novela le es posible, la evanescencia de los fragmentos: la música, las drogas, los amores, la calle, los jóvenes, se van construyendo en fragmentos inconexos que configuran un rompecabezas que el lector debe armar. La vida trepidante de los personajes jóvenes se configura en un universo narrativo tan caótico como las propias vivencias de los personajes. Sin embargo, no se puede encontrar en su estructura el habla del fragmento, sino la exposición de fragmentos que contrapuestos construyen la imagen de la ciudad decadente. Una novela que narra, que narra mucho, que parece tener una cierta linealidad, un orden dentro del caos, pero que no conduce a ningún lado, un laberinto en el que se pierden los personajes y el lector de la mano de ellos. **Opio en las nubes** hace confluír la historia del país, la música americana y las calles bogotanas

en una realidad ficcional cercana, muy cercana a la histórica, pero sin ella, como una presencia en ausencia.

Después el hombre corrió a la putica a empellones y bajó el vidrio del bus y se puso a dispararle a las ventanas de las casas, a los edificios, a los vagos y a los perros que esculcaban las canecas de basura. Uno de los borrachos que estaba delante de nosotros se levantó y fue hasta donde el tipo del arma que dijo que se llamaba Nelson y le dijo oye Nelson deja la güevonada y Nelson le contestó cuál güevonada, que lo dejara en paz, que tranquilo, aquí no ha pasado nada. (CHAPARRO MADIEDO, 1992, p. 124).

De ahí que mientras que en **Pavana del ángel** el protagonista camina por las calles de la ciudad para intentar comprender los elementos que lo llevaron al desastre, en **Opio en las nubes** los personajes se saben ya instalados en él y no cuestionan nada, la ciudad ya los ha convertido en sus fantasmas. Tal vez la forma del fragmento en la novela de Chaparro hace predominar una intención contracultural y contraliteraria. Por un lado una fuerte influencia de la literatura norteamericana de la segunda mitad del siglo XX en adelante, con la Generación Beat como los iniciadores, Allen Ginsberg, Jack Kerouac y William S. Burroughs. Por el otro, el fragmento señala confrontación con lo real y la marginación consciente a los suburbios de la conciencia, evasión y al mismo tiempo puesta en escena directa de lo real, un *illo tempora* que es antonomasia de lo real inmediato: el fragmento como envés nihilista de la escritura de la ruina.

Mientras que la ciudad derruida de **Pavana del ángel** hace posible pensar que en ella la escritura de la ruina se contempla como forma, como materialización de esa búsqueda que ya no tiene opción de un todo, pero que queda en los vestigios del artefacto narrativo que no necesariamente encuentran un engranaje claro, a veces se superponen, otras están incorporados, otras se combinan con elementos dispares y otras simplemente los “ripios” -como los denomina el narrador de Pavana- quedan sueltos. Entonces, en la novela de Burgos Cantor el fragmento puede ser visto como otra salida, y relacionado con la anterior, como apuesta, como opción por la escritura que duda de la unidad que el realismo mágico o la novela de la violencia intentaron instaurar en la novela. La pregunta por la forma pasa por la posibilidad de pensar que en la novela la narración se despliega en la descripción y no en la narración de una historia, en tanto que la escritura de la ruina trae consigo implícita la idea de la imposibilidad de contar un mundo y por ello se habría de instalar en la narración de una mirada.

3.4. El fragmento y la mirada

En este capítulo se ha planteado que la escritura de la ruina tiene como rasgos la multiplicación inconexa de las voces y la fragmentación relacionada con la percepción de la ciudad como ruina. Unido a estos aspectos resulta también la cuestión de que la narración de acontecimientos se detiene para dar lugar a la descripción que parece contemplación por el marcado lirismo en el tratamiento de las imágenes. Cristo Figueroa estudia la manera como la novela gira en torno a la pérdida del paraíso de la infancia y la superposición del fatalismo a través del contraste de las descripciones de la ciudad entre la infancia y la edad adulta. Sobre la base de este planteamiento, en adelante interesa ampliar la cuestión hacia el análisis de la manera como la ruina de la historia deviene en descripción más que en narración de una anécdota y esa descripción está marcada por los estados de ánimo de los personajes, casi al modo como se percibía el espacio en la novela romántica decimonónica.

El narrador omnisciente se permite detenerse en la contemplación a través de largas digresiones descriptivas que luego resume con una frase narrativa corta. Tal vez por el placer mismo de la contemplación o por la detención en el espacio sin tiempo que atañe al presente de los personajes, acaso como manera de eludir la narración de cualquier historia, o quizás las digresiones refieren a ese narrador que aparece como voz y se niega a figurarse personaje. El lirismo aparece en la novela especialmente en la descripción de los lugares, las comidas, los olores, las personas que habitan la ciudad. Este lirismo de la evocación de la ciudad de Cartagena podría interpretarse como una de las constantes de la obra de Burgos Cantor, “Y una nostalgia tenaz por una esquina de la tierra abandonada con deliberación imprudente” (BURGOS CANTOR, 2011, p. 83). En ese sentido, la tendencia al lirismo y la detención de la narración abre la posibilidad de considerar que esta es otra forma de la novela desde el fragmento. Al describir se detiene el narrar para fijar la imagen de lo que se está describiendo. Unido a ello, el hecho de que este describir esté construido sobre la base de un ritmo poético mueve a considerar que no se trata solo de una observación sino de una contemplación del mundo. El narrador omnisciente se hace visible como voz que opina, reflexiona y se detiene con deleite en la descripción de los lugares, la arquitectura, las comidas, los olores, los sabores, y que, además, hace juicios de esa realidad que contempla:

LE PARECIÓ QUE estas calles, casas, playones de espesa tierra amarilla; este cielo de velo azul con hilachas de nubes calcinadas y gallinazos vetustos que

planean sobre las orillas del embarcadero del mercado o hunden las patas en el fango blando de sardinas varadas y el agua tornasol por la sangre y las entrañas de los pescados que abren de un tajo largo las vendedoras, les sacan las agallas y las menudencias, botan todo allí, lavan la pieza con abluciones y la sacuden en la luz congelada que flota sobre las ondas de la bahía; estas edificaciones bajas con los broncees atacados por la lepra verdosa del salitre y la argamasa con las burbujas de la humedad que se desprende sola, calles y calles, puentes y callejones, solares y bodegas, pretilos, talleres de patio donde se reparan músicas viejas por amor; y este aire que deposita la saliva viscosa de la sal en los herrajes de los portones, en los barrotes de metal retorcido de las rejas que rodean las mansiones de la isla, en las alambreras con los restos de mosquitos y polillas atrapados por las salamandras, en las barras de las grandes jaulas de los patios forradas con mallas en forma de rombos y puestas a la sombra de los robles, unas con sus turpiales gritones y las otras estremecidas por la algarabía de las marimondas, baba persistente del salitre que corroe el ánima de los metales y los acaba escama a escama; estas rocas y piedras porosas florecidas de líquenes y gastadas por el paso veloz de las lagartijas; le pareció que todo se hacía distante, hasta este momento de agonía cruda, y se le escurría de la fijación del recuerdo fiel y obstinado. (p.200)

Esta extensa cita permite analizar la manera como se detiene la narración para fijarse en la descripción, la parte subrayada correspondería a lo que podría ser la narración propiamente dicha, ‘le pareció que todo se hacía distante’. Salvando el hecho de que tampoco es una narración de acciones en el sentido pleno de la palabra, sino de impresiones, puede inferirse que al iniciar la frase con ‘LE PARECIÓ QUE’, y tomarse diecinueve líneas para describir los espacios que al final lo resume en una palabra ‘todo’ se hace evidente la exhibición del artificio. Quizás describe por la intensidad misma de la imagen, o por el placer de describir los espacios de la ciudad, por detenerse en la contemplación, por la razón que sea, ese hecho revela la máscara ficcional que también encierra el gesto de describir. Entonces, esa misma intensidad de la descripción puede verse como otro modo de fragmentar la narración. Se causa la ruina de la narración por la saturación de la descripción sin una función narrativa. Así como resulta interesante el despliegue de la descripción como estrategia de fragmentación, la reflexión constante sobre el poder creador y destructor de las palabras, del uso que hacen los seres humanos de ellas, remiten también a la detención de la narración. Cuando el personaje reflexiona, el tiempo de la acción se interrumpe y con ella la narración, como en la cita siguiente de un tiempo pasado indefinido se pasa al presente como que lo que la voz enuncia es una reflexión:

Él desconocía que una vez se sueltan las primeras palabras, las otras, las que perfeccionan la afrenta y afilan la crueldad, las que una vez dichas son imborrables, siguen por un despeñadero y ya jamás se detienen hasta volverse sustancia de una incomunicación que nadie puede salvar. Y en el juego torpe de

los trabalenguas desgraciados de la edad tardía, sin satisfacción ni sorpresa, sin la celebración de los acertijos conservados, él se deslizó a pulsar con la madre de Hortensia de las Mercedes. (p.197).

En la cita anterior la pregunta por el ser va unida a la conciencia de la imposibilidad de la comunicación con el otro en el habla, solo es posible en la infancia y al hacerse adulto sobrevienen los elementos de la ruina. Hortencia, aunque es un personaje que poco tiene voz en la novela, cuando lo hace configura la otredad, por ejemplo, cuando reflexiona a partir de su relación con el personaje adulto: “Me quedé quieta, refugiada en la ventaja del que simula dormir. Vi la dirección indecisa de tus pasos que merodeaban el trono de mi lecho prestado, la luz huidiza de las lámparas, y sentí plena y aceptada la curiosidad de saber, de comprender la única recomendación de mi mamá, te esperé libre de temores.” (p. 241), y sin embargo, es a través de ella que se confirma la orfandad, justamente porque el otro no puede comprender las dimensiones del silencio de ella: “La contempla un momento y lo único que observa, sin veneración, es un cuerpo ajeno que se entregó a las corrientes, a la deriva de su soledad apartada y lo dejó a él solo, sin justicia, sin aviso, sin causa.” (p. 284). En la novela, el narrador y las voces de los narradores asumen la experiencia desde la ruina, de tal manera que el plano del contenido y el plano de la forma se encuentran para fijar una idea: “Crisis de la existencia enfrentada al mundo como un absurdo sin solución y sin final” (BURGOS CANTOR, 2011, p. 83). Por todo ello, en **Pavana del ángel**, la ruina de la historia deviene en concentración en la descripción más que en la narración de anécdota alguna:

El sol, desprendido y solo, en el cielo pálido con la estela fugaz del paso de los ángeles, está más arriba y aumenta el fuego que se esparce por los linderos del mundo inabarcable. Les llega el estrépito amotinado de la risa de Elsa que se apacigua en las ramas donde reposan los mochuelos viejos tensos por el cristal del día. La quietud se instala y la tierra y los seres se engastan en la luz congelada y no se oye la rotación del planeta. (p. 25).

Asimismo, parece tejido como hilo suelto de la narración el hecho de que ese detenerse en la descripción, en especial, los dos momentos centrales de la narración -el antes de la infancia y el ahora del hombre- están marcados por la presencia y la ausencia de Elsa Mordecay. La nana, la mujer, la amiga, la cómplice, constituye la forma de amor que podría romper con la fatalidad. Por eso, cuando ella está presente el paisaje es onírico para que el niño pueda verlo todo desde la mirada limpia de Elsa: “Y siguió con los ojos que sin ella darse cuenta remontaban los vacíos remotos, inaccesibles, del cielo al mediodía, apenas recorrido por las chispas de algún plumón de

ángel joven, ida en el territorio sin límites de Dios.” (p. 48). De manera similar, cuando la enfermedad de Elsa se agrava toda la ciudad empieza a sucumbir al deterioro y poco a poco entra en la decadencia que marca la ausencia de Elsa Mordecay: “[...] los perros tristes debajo de las mesas, los gatos huraños restregándose en las almohadas y las miradas largas de los habitantes aburridos con los recuerdos que se atascaron en una región de la memoria donde también llueve.” (p. 205). Quizás en la novela el ángel es la nana y su danza el conjuro que sostiene el paraíso, al erigirse como ángel de la niñez, su desaparición constituye el final de la inocencia y el cierre de la infancia.

Nadie lo sabría. Ni el niño que una tarde del mundo en las imbatibles mareas que cercan el sueño pensó en ella con un sollozo empedernido de agradecimiento y en las aguas estancadas de la vejez sin lamentos hace el inventario insensato de lo que queda para nada más que sonreír a una imagen que dejó su huella refundida en el remolino de los años. (p. 47).

Por su parte, en **Los cuadernos de N.** de Nicolás Suescún⁶⁸ se propone otro tipo de contemplación de la ciudad desde el fragmento. La novela parte del juego de metaficción como marco de composición que la estructura. Hay un narrador-editor de los Cuadernos de N., que publica el libro, y un autor N., que lo escribe. Pareciera estar ¿qué pareciera estar? en el orden de la configuración de la novela del siglo XIX, alguien encuentra el manuscrito, las cartas, diario o cualquiera de estas modalidades recurrentes en este tipo de novelas y las hace publicar. Justamente de eso se trata el juego, pues esta vez, lo que se presenta como libro son en realidad fragmentos: frases, dibujos, reflexiones, citas de otros autores, referencias bibliográficas que podrían ser también parte de la ficción. Todo ello inconexo, todo ello sin un hilo narrativo, es más, todo ello figura un proyecto de narración, su borrador, como una especie de libro de ideas: sus reflexiones, sus emociones, sus dudas, sus angustias, sus temores, sus delirios, su inmensa soledad.

Nicolás Suescún generacionalmente se acerca a Roberto Burgos Cantor, (1937), pero en sus propuestas estéticas varían en la concepción del fragmento. Este escritor colombiano es poeta, cuentista, traductor, editor, periodista y profesor universitario. Trabajó por varios años en la revista Eco como su director y en la revista Cromos como jefe de redacción. Estuvo al frente de la librería Buchholz una de las librerías más emblemáticas de la ciudad, la cual reunió a muchos

⁶⁸ Escritor bogotano (1937) entre cuyas obras más reconocidas están **El retorno a casa** (1971), **El último escalón** (1974), **El extraño y otros cuentos** (1980), **La vida es** (1986), **Trés a.m.** (1986). **Los cuadernos de N** (1994), **Oniromanía** (1996), **Big Bang** (2003).

intelectuales bogotanos de los años sesenta y setenta. En el año 2010 obtuvo el premio “Vida y Obra” que otorga la Secretaria de Cultura de la ciudad de Bogotá para hacer visible el trabajo artístico y el aporte estético a la ciudad y el país. Además, ha traducido varias novelas del inglés y francés al español de autores como: Somerset Maugham, Shakespeare, Arthur Rimbaud, Blake, Yates. Flaubert. Entre sus obras, se destacan: **El retorno a casa** (1971), **El último escalón** (1974), **El extraño y otros cuentos** (1980), **La vida es...** (1984), **Los Cuadernos de N.**, 1994, y **Oniromanía**, 1996. En el caso de su novela *Los Cuadernos de N.*, los fragmentos se construyen como edificio de la nada nihilista. No hay historia, No hay personaje, por eso su nombre N., no hay inicio ni cierre, tampoco trama, sólo fragmentos de una historia que no tiene pretensión de ser contada. **Los Cuadernos de N.**, parece jugar a declarar la muerte de la historia en la novela y la fijación de la nada nihilista como su nueva esencia. Mientras que en **Pavana del ángel**, la reflexión casi obsesiva sobre la palabra es al mismo tiempo una negación y afirmación del poder comunicativo del lenguaje, con él que se crea y se destruye el mundo; la escritura como ripio no conduce necesariamente a la nada nihilista, sino a una forma distinta de la nada, una quizás más cercana a la mirada romántica de la ruina como restauración:

Sintió el silencio duro, inexpugnable. Extrañó la sonoridad de las palabras que abrían cauces en el pecho ansioso para las fundaciones con que protegen los que se aman los hallazgos que los unen. Asistió incrédulo agarrándose las manos para evitar el gesto del que implora a lo último que pudo ver de Hortensia de las Mercedes cuando ya lo único que tenía era picarla con dedicada aplicación para romper ese hielo que la alejaba [...] (p. 305).

En **Los cuadernos de N.**, emerge el mundo fragmentado, lo único que fluye es la urbe, las fronteras están cerradas para las gentes, de ese modo es imposible comunicarse con el otro, entrar en contacto con lo ajeno, solo queda el universo cerrado del pensamiento. Un mundo frío, solitario y nihilista. La obra tiene la intención explícita de sentar su texto fuera de cualquier mención de lo real. En la trama de su historia los acontecimientos oscilan en *illo tempora*, lo que en ella puede encontrarse como noción de tiempo se aplica para cualquier época del siglo XX: las tensiones que para los personajes pueden darse con las transformaciones globales y la expansión del capitalismo, la invasión de lo público en lo privado, la cosificación del individuo, en fin, la crisis del sujeto moderno. Sus descripciones llevan a pensar en una tierra oscura, contaminada, con ríos putrefactos llenos de bichos asquerosos, fetos botados por los rincones. Todo huele mal, el aire es espeso y casi que irrespirable para N. En la novela, sin nociones de futuro ni pasado, el

presente se transforma en fragmento y en su cuaderno, N., configura la vida contemporánea como una tragedia, una vida llena de tensiones y de miedos, donde el caos social lo desborda y a los personajes que lo circundan, al final y frente a la inmoralidad, la indiferencia y el escepticismo, la muerte es lo único deseable.

De cierta manera, el hecho de que la historia se reduzca al mínimo en **Los cuadernos de N.**, hace que la escritura del fragmento se concentre en la búsqueda de nuevas formas de construirla: la mirada de la ciudad atravesada por la reflexión filosófica -a veces aforismos-, a veces intertextos, que se convierte en un amplio abanico de posibilidades que apuntan más a ser significativa sin significado. El fragmento surge una vez se acepta la condición de la escritura de la ruina como forma, también en **Pavana del ángel** es posible descubrir esta reducción de la historia al mínimo en el tratamiento de la perspectiva que integra ese juego de ruptura con la distancia, todos ven, las distintas voces se integran para ver, pero esa integración es deshilvanada, ausente de toda razón narrativa, podría decirse que es el goce de la mirada que contempla al patio de la casa paterna, los patios, las calles, el tren, el mar, la ciudad. El narrador omnisciente ve:

El agua verde es oscura y en la orilla distante, después de los canales, más allá de la isla de Manga atravesada por el tranvía que se detiene a la puerta de las mansiones de violetas moradas y blancas, jaulas holgadas de turpiales chillones, marimondas en libertad, bobos de cabeza rapada sujetos a corrales de bestia y las espirales indecisas del humo ligero que suben de las pailas en los patios donde ponen a tostar las semillas de marañón [...]. (p. 57).

El niño ve: “Aún en la ausencia y sin el número de días de su vida que le permitieran derivar conclusiones, el niño vio a Elsa Mordecay como a uno de los ángeles del consuelo inútil que se enamoran sin esperar retribución y cantan a los solitarios empedernidos sin cobrarles una limosna de caridad” (p. 167); el hombre ve: “La contempla un momento y lo único que observa, sin veneración, es un cuerpo ajeno que se entregó a las corrientes a la deriva de su soledad apartada y lo dejó a él solo, sin justicia, sin aviso, sin causa.” (p. 284); Argénida ve: “[...] y mira en la dirección que él mira ahora que cedió el aguacero estromboliano y lo único que se mueve en la tierra es la sombra fría de la urdimbre cerrada y sensible que basta un quejido para desviarla.” (p.207); por supuesto, Elsa ve: “Y siguió con los ojos que sin ella darse cuenta remontaban los vacíos remotos, inaccesibles, del cielo al mediodía, apenas recorrido por las chispas de algún plumón de ángel joven, ida en el territorio sin límites de Dios y atenta al milagro de verlo en la inmensidad de su tiempo invisible, hasta que una sonrisa de espera condescendiente le llena el

rostro.” (p. 48); ve el padre, la madre, el asturiano, el otro hombre, todos ven, justamente porque a diferencia del modelo tradicional que construye a los personajes a partir de los acontecimientos, su mirada es la que los define no sus acciones; lo que nos ayuda a construir una imagen de ellos es la contemplación: lo que ven y cómo ven.

El bus va por la vía paralela a la férrea y los niños vuelven a dormitar mientras Elsa participa en las conversaciones que sobre los acontecimientos del mundo vienen y van de los pasajeros de la última banca al asiento solitario del chofer que habla y oye sin soltar el timón y mira a quien tiene la palabra por el espejo enmarcado que está puesto en lo alto del bus y en el que se mueven los bombillos de colores del altar y están sujetas las estampas de los santos. (p. 77).

Los juegos con el lirismo llevan la narración hacia otra forma del fragmento en el que la anécdota se anula. La narración se detiene en la contemplación por lo que la acción se detiene también y se fija en la descripción de los espacios, podría pensarse que se contempla para narrar la mirada. Los acontecimientos poco importan. El Hombre de la novela recuerda la historia de amor con Hortensia de las Mercedes, pero el recuerdo se mueve entre el niño que fue y el hombre que se prepara para batirse a duelo con el suegro. Así las cosas, la escritura de la ruina alcanza en esta novela la dimensión de lo efímero que niega el acto radical de disolución y se queda en el fragmento, pues el acto mismo de transgredir la convención lo lleva a hacer que surja el género. En **Pavana del ángel**, el intento por comunicar, por comunicarse con la amada redundante en la soledad, en la imposibilidad de hacerlo, como lo manifiesta el personaje al intentar comprender:

Quien soy. Acaso hace falta una palabra. Se interroga si alguien puede transmitir a otro lo que siente, lo que ha sido vivir y llegar al fondo vacío donde no queda más que escarbar y descubrir la verdad de la orfandad que nos iguala, que deja mostrar por una vez sin las murallas de las vergüenzas, el grito enclenque y la impotencia. (p. 304).

Así como también la imposibilidad de comunicar va unida a la imposibilidad de narrar historia alguna, en su lugar queda la escritura de la ruina. El narrador se bifurca en sus personajes hasta borrar los límites y alcanzar el espacio sin tiempo, siempre presente en la contemplación. Lo narrado toma forma en la mirada, entre el contar y el describir, para instalarse de otra manera en el fragmento. A través de ello, también se instaura la memoria como narración ausente de toda acción. Cabe resaltar en este punto que quizás la búsqueda del lirismo hace de las aperturas y los cierres de los apartados narrativos de la novela fuelles de un acordeón que se expande y se recoge

a lo largo de los fragmentos como juego poético⁶⁹. Este recurso puede ser pensado como una estrategia narrativa para mantener la idea de la ruina en la frase “no queda nada” como *leit motiv*. Tal vez para introducir un ritmo poético en la narración. Ese inicio y cierre de los apartados concentrados en la constancia de la palabra nada lleva también a la constatación de la inoperancia de la reflexión que ha hecho el hombre para comprender quién es y descubrir las razones que lo llevaron a ese punto del desencuentro con Hortencia. Al final lo que resulta es la constatación de futilidad de su intento. Por ejemplo, en el segundo apartado el capítulo inicia de la siguiente manera:

NO QUEDA NADA.

Se fueron los miedos. Olvidó los sobresaltos de valentía repentina. Los retos sin fin de esa mujer que apenas lo veía se esponjaba y no le cabían los gritos en el aire de la calle, en el cielo abierto del mundo. Desapareció el fastidio incontrolable que sin darse él cuenta sustituyó el amor, el cariño, el deseo, el capricho, o lo que fuera que lo prendó desde la primera vez que vio a la mujer envuelta en el gesto ambicioso de garza recién levantada que atraviesa los pozos de claridad temblorosa y las sombras tenues del patio con los pies descalzos o encima de los zancos y el cabello suelto aun quieto por el peso del sueño. (p. 27).

En el momento mismo en el que comienza su camino hacia el lugar del duelo, el hombre se descubre vaciado de los miedos que gobernaron su vida, pero también de los odios, los enfrentamientos, el desamor. No queda nada es entonces el vaciamiento de la experiencia de su carga negativa y el comienzo de su resignificación, tal vez por ello, en la mitad de la novela se instala la pregunta, “¿Quedaré algo? /¿La nada de siempre?” y al cierre de la novela se une el yo

⁶⁹ Si se unieran esos inicios y cierres de capítulos, quedaría una especie de poema de la nada:

NO QUEDA NADA.

NO QUEDA NADA.

Ahora.

No queda.

No.

Queda.

Nada.

NO QUEDA NADA.

Queda algo.

¿Quedaré algo?

¿La nada de siempre?

Algo. Algo de alguien que la alondra propicia algún día.

Algo. Algodón del sueño. Algarrobo.

Queda.

Algo.

Soy nada.

Nada.

Soy.

que se busca y ese nuevo vacío “Soy nada. / Nada. / Soy.”, así las cosas, ‘soy nada’ es el hombre fundido ya en la nada y de esa manera lo que queda es ‘nada’ y en ese instante se descubre ‘soy’. De este modo, lo que se ha venido construyendo poco a poco a lo largo de la novela como *leit motiv* funciona como llamado de atención al lector sobre el vaciamiento de sentido de la experiencia de lo real en el lenguaje y al mismo tiempo su resignificación a través del mismo lenguaje. Tal vez en ello consistiría la apuesta de la escritura de la ruina en el vaciamiento y resignificación del lenguaje y de la literatura a través del fragmento.

En **Pavana del ángel**, **Opio en las nubes** y **Los cuadernos de N.**, aparentemente prima la evasión, pero en ellas la realidad es apremiante, de ahí la asfixia y el intento de los personajes-narradores por construir un mundo interior más fuerte que el exterior y en ello radica también su fracaso. En las tres novelas, la aceptación de la imposibilidad de la representación mimética de la experiencia de lo real es la que lleva a que la forma de construcción sea la fragmentación, la multiplicación de los lenguajes artísticos, la exposición de la cultura de los jóvenes, la narración trepidante, parcial y caótica de historias que no tienen fin y sólo dejan la inmanencia del vacío. Sin embargo, en **Pavana del ángel** la escritura de la ruina que deja el fragmento permite pensar en la restauración del lenguaje a través de esa misma ruina: llevar a la nada a la palabra no es el fin sino un nuevo comienzo, una restauración de la palabra en su poder significativo.

Mientras que en **Opio en las nubes** y **Los cuadernos de N.**, la ruina de la escritura solo conduce a la nada, al vacío, a la inacción, al nihilismo. Nihilismo reinventado novela como escritura de la ruina. Los rasgos predominantes de este tipo de novelas apuntan a la ruptura con la forma, los recursos, las estrategias, los contenidos y las configuraciones de la novela como convención en el realismo mágico o la novela sobre la violencia. El intento por remover -desautomatizar el lenguaje, dirían los formalistas- a la novela de su andamiaje hecho modelo se propone a través fragmento. No obstante, esa misma búsqueda se mantiene en rasgos comunes: la conciencia de la escritura como juegos del lenguaje fuera de la representación mimética, la renovación de las formas mediante la escritura de la ruina y la fragmentación nihilista del relato como negación de la forma como fórmula.

Hasta el momento se ha pretendido comprobar cómo la novela se mueve hacia la mirada en una suerte de lirismo que despliega la narración como espacialización. La opción que abre la escritura de la ruina dentro del campo literario colombiano marca la conciencia de la herencia literaria y al

mismo tiempo la comprensión de la imposibilidad de la continuidad y la inmanencia del cambio de la imagen del escritor y la escritura. Contraria a la mirada que en el periodo inmediatamente anterior, entre la década del setenta y los ochenta, el creador literario tenía sobre su labor -todo escritor nombra al mundo-, recuérdese la afirmación de Carlos Fuentes: “Pero el escritor indo-afro-iberoamericano ha estado poseído de la urgencia del descubridor: si yo no nombro, nadie nombrará; si yo no escribo, todo será olvidado, si todo es olvidado, dejaremos de ser. Este temor ha llevado al escritor en nuestros países a obedecer, a menudo, el llamado de actuar como legislador, dirigente obrero, estadista, periodista, portador y hasta redentor de la sociedad” (FUENTES, 1990, p. 285), el escritor de fin de siglo XX, consciente ya de la imposibilidad de cumplir esa función, vuelve su mirada sobre el acto de narrar y sobre el proceso mismo de creación de la novela:

Estos son libros que ensayan responder a la cuestión de qué literatura debiera hoy escribirse ensayando a la imposible articulación del espacio de la narración y el espacio de la información, proponiendo su coexistencia en textos que pueden abordarse un poco como si fueran secuencias de mensajes, puntuales, lacónicos, de una brevedad que es el efecto del hecho de que sobre ellos gravita una presión de tiempo: es como si en ellos se sugiriera que no hay tiempo de acabar de escribir lo que se escribe, que es preciso que se proyecte de inmediato. (LADDAGA, 2007, p. 21).

Las discusiones en torno al mundo que proponen las obras y la forma material como se construyen esos mundos han intentado determinar los rasgos fundamentales de sus propuestas. La escritura de la ruina es oposición, confrontación, evidencia del envés de la novela como unidad y se afirma en el fragmento para continuar y renovar la tradición de la novela. La cuestión está en comprender cómo esta concepción inherente al género se actualiza de manera distinta en cada una de las obras. Pierre Bourdieu plantea que dentro de los campos literarios hay posiciones en estado latentes en espera de ser actualizadas en determinado momento y en condiciones específicas, a estos espacios los denomina “lagunas estructurales”; de este modo, el fragmento podría ser uno de esos espacios dentro del campo literario colombiano que se actualizó a fines del siglo XX separándose del realismo mágico y de la referencia a la violencia política. La fragmentación puede ser un punto de enfrentamiento y de ruptura, pero también de continuidad para la forma de la novela: la escritura de la ruina podría apuntar al quiebre de cualquier secuencialidad de la anécdota, al estallido de la historia como eje y al habla del fragmento como forma de la novela.

CONCLUSIONES

Esta investigación pretendió hacer un estudio de la novela en Colombia a partir del concepto de escritura. Para ello se actualizaron los planteamientos de Roland Barthes en torno a la escritura y se relacionaron con otras propuestas que tuvieran cierta congruencia con estos planteamientos. De ahí que se piense en la escritura no solo como una técnica o recurso formal, sino como una moral de la forma -en el sentido de Barthes- que configura una mirada de la literatura, su quehacer y su tiempo. En este caso, se intentó establecer los vasos comunicantes entre las novelas a partir de tres propuestas: mundo, autor y fragmento. No se trata de que estos elementos se plantearan previamente al estudio de las obras, al contrario, resultaron de un primer análisis de varias obras en el que se buscaba ponerlas en diálogo y “escuchar” los ecos que entre ellas se producían. De ahí que estos conceptos, sirvieron como derroteros para el nuevo examen de un corpus posible. Resultado de ello fue un primer bosquejo de relaciones entre las obras y el planteamiento de tres líneas de trabajo: mundaneidad y novela, figuración del escritor y la escritura del fragmento.

Sumado a ello, al intentar hacer un primer esbozo del estado del arte de la novela de fin de Siglo XX en Colombia se partió de un análisis de los planteamientos críticos de algunos estudiosos del tema como Luz Mary Giraldo en **Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon, 1975-1995** (2000), **Fin de Siglo Narrativa Colombiana** (1995), **Ciudades escritas: literatura y ciudad en la narrativa colombiana** (2001); Jana Marie Dejonj en **La otra historia. La novelística de las escritoras colombianas** (1995); Alfredo Laverde en **Tradición literaria colombiana, dos tendencias** (2008); Álvaro Pineda Botero en **Del mito a la posmodernidad; La novela colombiana de finales de siglo XX; Estudios críticos sobre la novela colombiana, 1990-2004** (2005), **La esfera Inconclusa: novela colombiana en el ámbito global** (2006), **La fábula y el desastre: Estudios críticos sobre novela colombiana** (1999); Raymond Williams en **La novela colombiana contemporánea** (1976), **Posmodernidades latinoamericanas: la novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia** (1981); y Mario Valencia en **La dimensión crítica de la novela urbana contemporánea en Colombia** (2009). Con ello se pretendió hacer un primer esbozo de las líneas posibles a tener en cuenta para el estudio de las novelas del periodo seleccionado.

En un análisis general se hizo evidente que hasta el momento los estudios críticos han apuntado hacia dos aspectos fundamentales: el concepto de postmodernidad (PINEDA BOTERO, 1990), (WILLIAMS, 1998) y el concepto de novela urbana (GIRALDO, 2001), (VALENCIA, 2009). Dentro del concepto de novela postmoderna, las investigaciones han apuntado hacia la pretensión de que estrategias discursivas como la metaficción, la conciencia del lenguaje y el carácter ficcional de todo relato obedecen a la imposición del pensamiento postmoderno en las propuestas estéticas de los escritores. Dentro del concepto de novela urbana, las búsquedas han girado en torno al concepto de historia, violencia, cotidianidad, sujeto y el mismo término de ciudad. Ambas denominaciones se preocupan por establecer una relación entre el pensamiento de la sociedad y el modo de expresarlo en la novela como un efecto de época que hace surgir el nuevo género: novela posmoderna o novela urbana. En esta investigación se tomó distancia de estas posiciones porque la relación novela-mundo no solo establece correspondencias con el pensamiento sino también con la escritura de una época. Por lo tanto, el enfoque pretendió darle a la investigación una dirección hacia la apreciación de la novela como forma y no como tipo. Se considera así, por tanto, que las denominaciones “postmoderna” o “urbana” obedecen a categorías relacionadas con los temas que se encuentran en los textos y no a la manera como se inscriben dentro la novela como género.

El proceso de delimitación de las obras ha seguido un camino largo. En la etapa previa se llevó a cabo la recolección de la información (corpus de autores que se consideran relevantes dentro del campo de la novela colombiana) para el periodo comprendido entre 1990 y 2005. Ello implicó hacer una revisión bibliográfica entre lo propuesto por la crítica y una lectura inicial de las obras⁷⁰. En ese primer registro aunque no se tuvo en cuenta a todos los escritores⁷¹ del momento, la lista aún se encontraba bastante amplia para ser abordada en este tipo de estudios. Así que se redujo a la elección de una de las obras representativas del periodo, privilegiando aquellos escritores que han alcanzado un cierto nivel de reconocimiento en el campo literario y aún se mantienen vigentes. Luego de esa primera exploración y mediante el seguimiento sistemático de

⁷⁰ En este proceso fue muy valioso el trabajo investigativo de Álvaro Pineda Botero, quien en obras como *Del mito a la postmodernidad* (1990) y *Estudios críticos sobre la novela colombiana* (2005), hace un análisis detallado de varias obras y da luces sobre su composición interna.

⁷¹ Ni pretendíamos hacerlo, ya que reconocemos de antemano que al incluir a unos escritores, dejamos por fuera otros, por ejemplo, no tenemos en cuenta escritores no menos importantes como Luis Fayad, Germán Espinosa, Arturo Alape, Marco Tulio Aguilera Garramuño, o el mismo Gabriel García Márquez, entre otros bastantes relevantes.

escritores, tomó cuerpo un primer esbozo de los rasgos discursivos de sus obras que permitió delimitar un corpus de novelas representativas de la época⁷². Aun así, la cuestión seguía desbordando las posibilidades de estudio. La selección no fue sencilla, pues siempre se excluyen autores que pueden tener apuestas estéticas bien diferentes e incluir otros que no tanto o que producen pocas rupturas con el canon establecido de la novela. Al final, la decisión estuvo orientada por la relativa presencia de una crítica literaria sobre los autores y las obras.

Se buscó seguir este proceso, quizás por una cierta tendencia hacia la sociología de la literatura, puesto que se considera que a través del análisis de las diferentes elaboraciones artísticas de la realidad colombiana (las percepciones, imaginarios y construcciones de lo real) podemos alcanzar, desde otra ruta, el conocimiento del momento histórico que nos cobijó a finales del siglo XX. Sin embargo, se resalta el carácter ficcional de la obra como apuesta literaria, de ahí que se prefiriera abordar el estudio desde el concepto de escritura y no de visión de mundo, o campo literario. Siguiendo a Barthes (2003, p. 12), la relación novela-autor-mundo se estableció en términos de escritura, que siendo la moral de la forma, provoca que “La Historia se presente entonces frente al escritor como el advenimiento de una opción necesaria entre varias morales del lenguaje -lo obliga a *significar* la literatura según posibles de los que no es dueño”. El escritor como historiante encuentra la escritura para su particular manera de ver el mundo, pero esa misma escritura es una realidad ambigua, como lo señala Barthes, porque es al mismo tiempo producto de la confrontación del escritor con su tiempo, con su sociedad y, por otro lado, lo remite desde ese punto a las fuentes de la lengua y del estilo que lo marcan. El escritor como

⁷²El listado de autores y obras es el siguiente. Álvaro Mutis, **Amirbar**, 1990. Ángela Becerra, **El penúltimo sueño**, 2005. Efraim Medina Reyes, **Érase una vez el amor, pero tuve que matarlo**, 2001; **Técnicas de masturbación entre Batman y Robin**, 2002. Evelio Rosero Diago, **Señor que no conoce la luna**, 1992; **Juega el amor una fábula**, 2002. Fanny Buitrago, **Señora de la miel**, 1992; **Bello animal**, 2002. Fernando Vallejo, **Entre fantasmas**, 1993; **La virgen de los sicarios**, 1994; **El desbarrancadero**, 2002. Germán Espinosa, **La tragedia de Belinda Elsner**, 1991; **Los ojos del Basilisco**, 1992. Gonzalo España, **Implicaciones de una fuga síquica**, 1995. Héctor Abad Faciolince, **Asuntos de un hidalgo disoluto**, 1994; **Basura**, 2000; **Fragmentos de amor furtivo**, 1998. Hugo Chaparro, **El capítulo de Fernelli**, 1992. Jaime Alejandro Rodríguez, **Gabriela infinita**, 2001. Javier Echeverri, *El regreso de Nil Sierra*, 2000; **Besa mi tumba**, 1990. Jorge Franco, **Rosario Tijeras**, 1999. Julio Paredes, **Cinco tardes con Simenon**, 2003; **La celda sumergida**, 2003. Laura Restrepo, **Dulce compañía**, 1995; **La novia oscura**, 1999. Luis Aguilera, **Fulanitos de tal, zutanitas de tul**, 1996. Mario Mendoza, **Satanás**, 2002; **Scorpiocity**, 1998. Nahum Montt, **El eskimal y la mariposa**, 2004. Nicolás Suescún, **Los cuadernos de N.**, 1993. Oscar Collazos, **Morir con papá**, 1997. Octavio Escobar, **Saide**, 1995. Piedad Bonnett, **Después de todo**, 2001. Rafael Chaparro Madiedo, **Opio en las nubes**, 1992. Ramón Illan Baca, **Débora cruel**, 1990. Roberto Burgos Cantor, **El vuelo de la paloma**, 1992; **Pavana del Ángel**, 1997. Roberto Rubiano, **El anarquista jubilado**, 2001; **En la ciudad de los monstruos perdidos**, 1999; **Vamos a matar al dragoneante Peláez**, 1999. Rodrigo Parra Sandoval, **El Don de Juan**, 2002; **Tarzán y el filósofo desnudo**, 1996. Santiago Gamboa, **Perder es cuestión de método**, 1997; **Vida feliz de un joven llamado Esteban**, 2000. Sergio Álvarez, **La lectora**, 2001.

producto y productor de la historia de su tiempo es un ser historiante. Consalvi retoma este concepto de Picón Salas y lo resignifica de manera que se ajustaría bien a la mirada que aquí se presenta sobre la relación novela-escritura en el análisis de las obras.

Mariano Picón Salas apuntaba su preferencia por el campo de la Historia, y ello debido a que, según decía el ensayista merideño, son los problemas del hombre como ser historiante los que por el momento me preocupan más. El adjetivo historiante es singularmente significativo, pues con él Picón Salas recupera un primigenio sentido del participio presente, esto es, del hombre que hace con su vida y sus actos -y también con sus anhelos- la historia sin cesar, la que, asimismo, como actividad indisociable de ese hacer continuo, se narra, se historia. Hacer la historia y narrar historia estarían en la idea del autor sobre esta disciplina. Pero puede observarse un elemento más en la frase que resulta esencial: el hombre como sujeto que efectúa la acción propia de la historia, su hacer y acaso, en algunas ocasiones, también su narrar. (CONSALVI, 1996, p. 266).

Esta investigación al considerar al escritor como ser historiante se aleja de cualquier principio determinista, puesto que asume que en la elaboración estética se presenta una separación entre el mundo de la vida y el mundo en la obra a la que se le concibe aquí como ficción; es decir, se toma distancia de una idea de relación directa entre la situación social del país y las obras de los escritores seleccionados. Con ello, se aparta también de una mirada de las obras como reflejo de la realidad histórica colombiana. Lo que se pretendió fue establecer la manera como los escritores reelaboran esa realidad en sus universos narrativos como respuesta ética, pero también como propuesta estética y apuesta literaria frente a otros escritores, otros textos, otras bibliotecas. Se comprende con ello que el escritor se ubica entre la repetición y la originalidad. Precisamente, es la manera como hace presencia la repetición -el diálogo con la lengua y el estilo- lo que marca la originalidad en los escritores contemporáneos, una especie de capacidad para dominar el juego de las combinaciones, propone Said, porque el escritor asume que el texto es un devenir y no un producto acabado, “Así, el definitivo y quizá infinito objetivo de la escritura sea un Libro concebido como biblosistema, una especie de biblioteca activa cuyo efecto es estimular la producción de formas de libertad disciplinadas y progresivamente actualizadas.” (SAID, 2004, p.191).

Ahora bien, la propuesta de análisis a partir de las relaciones entre mundaneidad y novela, autor y novela, y de fragmento y novela de mundo-autor-fragmento, que orientaron el análisis de cada texto permitieron establecer conexiones entre los mismos, lo que arrojó un diálogo interesante

entre las obras. Si bien estas formas no son excluyentes, pues hay una conciencia del trabajo con el lenguaje, con el estilo, la contemporaneidad y no sólo con la historia o la fábula en cada una de las novelas, aun así, en la construcción estética de los textos, una de ellas parece predominar sobre las otras. Por ejemplo, **Érase una vez el amor pero tuve que matarlo** de Efraim Medina Reyes puede incluirse en la línea del fragmento por los vasos comunicantes con **Opio en las nubes** de Rafael Chaparro Madieto, y por la misma escritura sobre la ruina de la ciudad de Cartagena con la novela **Pavana del ángel** de Roberto Burgos Cantor; sin embargo, se ubica entre las obras que tienen como eje la figura del autor, justamente porque su cuestionamiento del “yo” es central en su construcción estética. Mientras que en **Los cuadernos de N.**, de Nicolás Suescún hay un juego de biografía entre el autor, Nicolás Suescún y el autor ficticio, N., que puede llevar a considerar ese aspecto como eje del análisis, es la fragmentación permanente entre los aforismos, las reflexiones y las descripciones de la ciudad derruida lo que permite ubicarla en relación con otras escrituras fragmentarias. De modo que es posible ver en todas las novelas estudiadas una presencia de las tres estrategias discursivas, y tal vez otras más, pero se ha dado prevalencia en este estudio a dichos aspectos para encontrar la sintonía entre ellas y tal vez porque sea posible considerar que una prevalece sobre las otras en su construcción global.

De los ejes elegidos, la relación mundaneidad y novela parece poner en cuestión el concepto de historia vinculado de forma directa al universo literario y se propone una revisión del presente desde el realismo sin sucumbir al fin ético de la denuncia. En ese sentido hay un tratamiento literario del presente con las herramientas literarias heredadas para hacer de la ficción principio fundamental de la escritura. En el segundo eje, centrado en el autor, se pone en tela de juicio al universo literario mismo en la figura del autor, en una especie de vuelta del espejo ficcional, desplazando al héroe hacia el autor y haciendo de él el nuevo héroe de la novela, pero en esa ficcionalización la figura autoral también se diluye y semeja dejar el espacio vacante. Espacio que en algunos casos parece tender hacia el habla neutra del fragmento, pero que queda a medio camino, ya que el mundo derruido deja de él los fragmentos que forman la escritura de la ruina.

Ahora bien, la idea de lo contemporáneo desde los planteamientos de Giorgio Agamben posibilitó al estudio salir de la noción de generaciones, puesto que en el periodo analizado, entre 1990 y 2005, se tomaron obras de escritores de generaciones diferentes. En el momento de publicación de las obras seleccionadas se encuentran escritores con un alto grado de consagración

en el campo literario junto a escritores que publican sus primeros trabajos. Escritores nóveles en el periodo como Jorge Franco (1972), Efraím Medina Reyes (1967), o Santiago Gamboa (1965), al lado de autores ya consagrados como Álvaro Mutis (1923), Roberto Burgos Cantor (1948), Fernando Vallejo (1942) o escritores que en ese entonces estaban en vías de consagración como Piedad Bonnett (1951), Roberto Rubiano (1952) o Héctor Abad Faciolince (1958).

Finalmente, a principios del siglo XXI, el conflicto armado en Colombia pasó a un segundo plano, porque toda la atención se concentró en el narcotráfico. En parte gracias a que los coletazos de esa forma de violencia que generaba dicho conflicto se recibían y se siguen recibiendo en los centros urbanos de manera indirecta, bien sea por el flujo de desplazados, o bien por el enfrentamiento entre milicias urbanas, pero no por la acción directa de los grupos armados sobre las ciudades. La entrada del narcotráfico a los diferentes escenarios de la vida social impuso otro valor: “El crimen sí paga”, con ello en el imaginario popular se hizo del delincuente un héroe. Quizás también por eso, para otros analistas (RESTREPO, 2003), llegado el siglo XXI, lo que se radicalizó fue la aceptación del narcotráfico en el imaginario popular. Estudiosos como Omar Rincón (2009) afirman al respecto que la fuerza de acción del narcotráfico atravesó a todas las formas de la sociedad y a todas las zonas del país, tanto en el plano económico, como social, político y cultural. El flujo de dinero del narcotráfico llegó a todas las esferas sociales e involucró a todas las clases sociales, lo que profundizó aún más la anomia social ya imperante en la mentalidad colombiana y constituyó lo que hoy se conoce en nuestro país como la estética mafiosa:

Lo narco no es solo un tráfico o un negocio; es también una estética, que cruza y se imbrica con la cultura y la historia de Colombia y que hoy se manifiesta en la música, en la televisión, en el lenguaje y en la arquitectura. Hay una narcoestética ostentosa, exagerada, grandilocuente, de autos caros, siliconas y fincas, en la que las mujeres hermosas se mezclan con la virgen y con la madre. A lo mejor, argumenta el artículo, la narcoestética es el gusto colombiano y también el de las culturas populares del mundo. No es mal gusto, es otra estética, común entre las comunidades desposeídas que se asoman a la modernidad y solo han encontrado en el dinero la posibilidad de existir en el mundo. (RINCÓN, 2009, p. 147).

Esta cuestión ha generado una extraña relación entre literatura y cine en Colombia. En la medida en que una serie de escritores jóvenes parecen enfocar sus obras hacia el tratamiento del narcotráfico con miras a su posterior producción audiovisual como película o como serie, ya que

ellos mismos se vuelven los guionistas de sus libros. Aparecen entonces novelas como **Sin tetas no hay paraíso** de Gustavo Bolívar, **El cartel de los sapos** de Andrés López, **El capo** de Gustavo Bolívar, inscrito en el tema, **La parábola de Pablo** de Alonso Salazar, **Las fantásticas** de Andrés López López, esta vez con Juan Camilo Ferrand. Todas ellas en una especie de transformación de la mirada de los victimarios que pretende señalar otros rasgos de su vida, ahondar en las razones de sus acciones, hasta llegar a tener un cierto tratamiento de héroes, muy pocas veces se construyen como antihéroes. En una supuesta apuesta por observar la otra cara de la moneda, terminan entronizando patrones de comportamiento delictivos que no solo ensanchan la anomia social sino que la reivindican. Sería interesante estudiar este fenómeno, ¿qué sucede con las nuevas formas de la escritura?, ¿por qué se centran en el mundo del narcotráfico desde los victimarios?, ¿este tipo de obras renuncian a la autonomía literaria por el reconocimiento en los medios masivos?, si no es así ¿qué tipo de apuesta es la que proponen?

Este intento de escritura de crítica ha pretendido hacer una investigación desde una mirada panorámica de la novela de fin de siglo XX en Colombia. Es un estudio de un momento de la novela en Colombia que intenta ser panorámica pero tiene sus límites -como todo intento panorámico- y partiendo de la conciencia de ello se ponen en juego hipótesis que permiten abordar las obras, pero no hay una hipótesis unitaria que proponga hablar de la novela de los noventa como totalidad. En el estudio se eligió unas líneas de análisis que interpelan a un lector de fin de siglo XX que bien puede padecer del complejo de Ángel Rama o bien su interés también puede ser el resultado de una especie de búsqueda personal por comprender a través del arte un periodo tan crítico de la historia de Colombia. Aunque se sabe que no es posible hacer un panorama en el sentido estricto de la palabra, porque en el acto sucede como con la cámara fotográfica, por más digital que ésta sea el lente se queda corto para abarcar lo que el ojo puede hacer con facilidad. Sin embargo, algo queda, queda un ripio, un vestigio, una imagen, una propuesta de estudio de la novela de fin de siglo XX en Colombia.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD FACIOLINCE, Héctor. **Asuntos de un hidalgo disoluto**. Bogotá: Tercer Mundo, 1994.
- _____. “Estética y narcotráfico”. En: **Revista Número**, Separata II-III, Bogotá, 1995.
- _____. **Fragmentos de amor furtivo**. Bogotá: Colcultura, 1995.
- _____. **El olvido que seremos**. Bogotá: Planeta, 2005.
- ABC GUIONISTAS. “Entrevista con Jorge Franco”. Disponible en: <http://www.abcguionistas.com/noticias/entrevistas/entrevista-a-jorge-franco-novelistacolombiano-autor-de-rosario-tijeras-y-guionista-de-paraiso-travel.html>. Consultado en: diciembre, 2013.
- ACOSTA GÓMEZ, Luis. **El lector y la obra**. Madrid: Gredos, 1989.
- ADORNO, Th. W. **Notas sobre literatura, Obra completa**, 11. Madrid: Akal, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanaciones**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- _____. **La potencia del pensamiento: ensayos y conferencias**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores, 2007.
- _____. **Qué es ser contemporáneo**. Recuperado el 7 de marzo de 2012, en: <http://www.tea-tron.com/quimpujol/blog/2010/01/26/%C2%BFque-es-ser-contemporaneo-por-giorgio-agamben/n>.
- AÍNSA, Fernando. **Espacios del imaginario latinoamericano: propuestas de geopoética**. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2002.
- _____. **Narrativa hispanoamericana del siglo XX: del espacio vivido al espacio del texto**. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.
- _____. **Del topos al logos: propuesta de geopoética**. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- ALTAMIRANO, Carlo y Beatriz Sarlo. **Literatura/Sociedad**. Buenos Aires: Edicial, 1993.
- ÁLVAREZ GARDEAZABAL, Gustavo. **La novela colombiana, entre la verdad y la mentira**. Bogotá: Plaza & Janés, 2000.
- AMERY, Jean. **Más allá de la culpa y la expiación**. Tentativas de superación de una víctima de la violencia. Valencia: Pre-textos, 2001.
- _____. **Revuelta y resignación**. Acerca del envejecer. Valencia: Pre-textos, 2011.
- AMICOLA, José. **De la forma a la información: Bajtín y Lotman en el debate con el formalismo ruso**. Rosario: Betríz Viterbo Editora, 1997.

_____. **Autobiografía como autfiguración:** estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

ANDERSON Imbert, Enrique. **La crítica literaria: sus métodos y problemas.** Madrid: Alianza editorial, 1984.

ANDRADE, María Mercedes. **La ciudad fragmentada: una lectura de las novelas del Bogotazo.** Rhode Island: Ediciones Inti, 2002.

ÁNGEL, Albalucía. **Los girasoles en invierno.** Bogotá: Bolivar, 1970.

ARANGO L., Manuel Antonio. **Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia.** México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

ARCHIVO DEL MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES. **Memoria de Relaciones Exteriores, Discursos y documentos de Sourdis, Tomo II, Asuntos Diplomáticos,** (junio de 1953 – junio de 1956). Bogotá: Empresa Nacional de Publicaciones, 1956.

ARFUCH, Leonor. **El espacio biográfico,** dilemas de la subjetividad contemporánea. México: F.C.E., 2002.

ARISTIZABAL, Luis Hernando. La generación de la diáspora contraataca. En: **Revista Boletín Cultural y Bibliográfico** (Bogotá). -- Vol. 34, no. 45 (1997). -- p. 122-125.

AYALA POVEDA, Fernando. **Novelistas colombianos contemporáneos.** Bogotá: Fundación Universidad Central, 1987.

BACHELARD, Gastón. **La intuición del instante.** México: F.C.E., 2002.

_____. **La poética del espacio.** México: F.C.E., 2006.

BAJTÍN, Mijail. **Estética de la creación verbal.** Bogotá: Siglo Veintiuno Editores, 1985.

_____. **Problemas de la poética de Dostoievski.** México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

_____. **Teoría y estética de la novela.** Madrid: Taurus, 1989.

_____. “El autor y el héroe en la actividad estética”. En: **Revista Criterios,** La Habana, nº 31, enero-junio 1994, pp. 109-130

_____. **Las fronteras del discurso.** Buenos Aires: Las Cuarentas, 2011.

BACZKO, B. **Los imaginarios sociales. Memoria y esperanzas colectivas.** Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.

BADIOU, Alain. **Pequeño manual de inestética.** Buenos Aires: Prometeo libros, 2008.

BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa**. Madrid: Cátedra, 1985.

BAQUERO GOYANES, Mariano. **Estructuras de la novela actual**. Barcelona: Planeta, 1972.

BARBERO, Juan Martín. Comunicación el descentramiento de la modernidad. Recuperado el 7 de Octubre de 2011, de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=72348>.

BARNA, Tomás. “Palpitante travesía por la interioridad de Jorge Luis Borges”. Disponible en: <http://epanadiplosis.wordpress.com/category/jorge-luis-borges/>. Consultado en: 12 de febrero de 2013.

BARTHES, Roland. **El grado cero de la escritura, seguido de nuevos ensayos críticos**. México, Siglo XXI, 1973.

_____. **Lo obvio y lo obtuso**. Barcelona: Paidós, 2002.

_____. **La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el college de France, 1978-1979 y 1979-1980**. México: Siglo Veintiuno Editores, 2005.

_____. **Fragmentos de un discurso amoroso**. México: Siglo XXI, 2013.

BARTHES, Roland, *et.al.* **Análisis estructural del relato**. México: Ediciones Coyoacan, 2001.

BASTIDAS URRESTY, Edgar. La novela de la violencia en Colombia: la literatura y la violencia. En: **Conferencias sucursales** (Bogotá). -- No. 117 (1987). -- p. 1-49.

BAUMAN, Zygmunt. **La cultura como praxis**. Barcelona: Paidós, 2002.

_____. **Modernidad Líquida**. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

BECERRA, Ángela. **El penúltimo sueño**. Bogotá: Villegas Editores, 2005.

BELL Lemus, Gustavo. “COSME, o una introducción al siglo XX de Barranquilla”. En **Revista Huellas**, V. 2, N° 4, septiembre, Barranquilla, Universidad del Norte, 1981, pp. 26-29.

BENJAMIN, Walter. **Tesis de filosofía de la historia**. Madrid: Taurus, 1973.

_____. **Imaginación y sociedad**. Madrid: Taurus, 1980.

_____. **El narrador**. Santiago de Chile: Ediciones Metales pesado, 2008.

BERMAN, Marshall. **Todo lo sólido se desvanece en el aire**. Bogotá: Siglo XXI, 1982.

BOLAÑO, Roberto. **Los detectives salvajes**. Barcelona: Anagrama, 1998.

BONNETT, Piedad. **Después de todo**. Bogotá: Alfaguara: 2001.

BOURDIEU, Pierre. **El sentido práctico**. Madrid: Taurus Humanidades, 1990.

_____. **Las reglas del arte**. Barcelona: Anagrama, 1997.

BLANCHOT, Maurice. **La ausencia del libro, Nietzsche y la escritura fragmentaria**. Buenos Aires. Ediciones Caldeón, 1973.

BUILES, Rubén. **Realismo o posmodernidad: una lectura de La tejedora de coronas**. Ann Arbor: UMI, 2002.

BUITRAGO, Fanny. **Señora de la miel**. Bogotá: Arango Editores, 1992.

_____. **Bello Animal**. Bogotá: Planeta, 2002.

BURGOS CANTOR, Roberto, “Búsqueda y hallazgo de un lenguaje”. En: **Revista Letras Nacionales**, N° 19, Bogotá, Marzo/Abril, 1968, p. 57-59.

_____. **Pavana del ángel**. Bogotá: Planeta, 1995.

_____. Fragmento de su intervención en el evento “Novela actual colombiana”, (29/02/2009) en <http://www.youtube.com/watch?v=oNSBRt7KP7E>, consultado el 06/02/ 2012.

_____. **Señas particulares**. Cartagena: Ediciones Pluma de Mompo, 2011.

BRAVO VILLASAMLE, Carmen. **Biografía y literatura**. Barcelona: Plaza y Janes, 1969.

BRUSHWOOD, John. **La novela hispanoamericana**. México: Fondo de Cultura económica, 1984.

BUTLER, Judith. **Lenguaje, poder e identidad**. Madrid: Síntesis, 1997.

_____. **Michel Foucault tal y como yo lo imagino**. Valencia: Pre-Textos, 1988.

_____. **El espacio literario**. México: Paidós, 2002.

_____. **La escritura del desastre**. Caracas: Monte Ávila, 1990.

_____. **De Kafka a Kafka**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993.

CADAVID ZULETA, Ligia. **Latinoamérica entre la nostalgia y el olvido un descubrimiento en la literatura colombiana**. París: Vericuetos, 1998.

CAILLOIS, Roger. **Acercamientos a lo imaginario**. México: F.C.E., 1997.

_____. **El ayer y el hoy de la violencia en Colombia: continuidades y discontinuidades**. (IEPRI, Ed.), 1991 Análisis Político, pp. 24-39.

CALDERÓN, María Teresa; RESTREPO, Isabela (Comp.). **Colombia 1910-2010**. Bogotá: Taurus, 2010.

CAMACHO GUIZADO, Álvaro. Á. **Droga y Sociedad en Colombia, el poder y el estigma**. Cali: CIDSE Universidad del Valle, CEREC, 1988.

CAMACHO, Tulia. **La posmodernidad es Celia se pudre**. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Ciencias Sociales y Educación, 1994.

CARACOL. "Fernando Vallejo renuncia a la nacionalidad colombiana", 2007. Disponible en: Disponible en: <http://www.caracol.com.co/noticias/actualidad/el-escritor-fernando-vallejo-renuncia-a-la-nacionalidad-colombiana/20070507/nota/423741.aspx>. Consultado en: 03/10/2012

CARDONA LÓPEZ, José. **Teoría y práctica de la nouvelle**. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma, 2003.

CAREY, John. **¿Para qué sirven las artes?** Buenos Aires: Debate, 2005.

CARRILLO, Adriana, & Montaña, A. **Vertigo y ficción, una historia contada con imágenes. Signo y Pensamiento 48**. Recuperado el 2 de Octubre de 2011, de http://recursostic.javeriana.edu.co/cyl/syp/components/com_booklibrary/ebooks/4810.pdf.

CASTILLO Mier, Ariel y Adriana Urrea Restrepo. **Roberto Burgos Cantor, memoria sin guardianes**. Bogotá: Ministerio de cultura, 2009.

CASTORIADIS, Cornelius. **La institución imaginaria de la sociedad**. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2003.

CASTRO CATAÑEDA, Nelly Esperanza. **Conciencia crítica en cuatro novelas colombianas**. Medellín: La Carreta Editores, 2010.

CATELLI, Nora. **En la era de la intimidad**, seguido de: El espacio autobiográfico. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

CAVAROZZI, Marcelo. **Autoritarismo y democracia, 1955-1996, la transición del Estado al mercado en la Argentina**. Buenos Aires: Ariel, 1997.

CHAPARRO MADIEDO, Rafael. **Opio en las nubes**. Bogotá: Colcultura, 1992.

CHAPARRO VALDERRAMA, Hugo. **El capítulo de Ferneli**. Bogotá: Arango Editores, 1992.

CHARTIER, Roger. El mundo como representación. Barcelona: Gedisa, 1992.

_____. **Cultura escrita, literatura e historia: coacciones transgredidas y libertades restringidas**. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

CHATMAN, Seymour. **Historia y discurso: la estructura en la novela y el cine**. Madrid: Taurus, Humanidades, 1990, 298 p.

CHIAMPI, Irleamar. **El realismo maravilloso**. Caracas: Monte Ávila, 1983.

CERBINO, Mauro. **Pandillas juveniles. Cultura y conflicto de la calle.** Quito: El Conejo, 2004.
COBO BORDA, Juan Gustavo (compilador). **Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez**, Tomo I y II. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995.

CONSALVI, Simón A. **Profecías de las palabras.** Vida y obra de Mariano Picón Salas. Caracas: Tierra de Gracia Eds, 1996.

CONTURSI, María Eugenia, Fabiola Ferro. **La narración, usos y teorías.** Bogotá: Norma, 2000.

CORNEJO POLAR, Antonio. **Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas.** Lima: Latinoamericana editores, 2003.

CRUZ KRONFLY, Fernando. **La sombrilla planetaria.** Bogotá: Planeta, 1994.
[http://www.politecnicojic.edu.co/luciernaga/archivospdf/cineclub\(3\).pdf](http://www.politecnicojic.edu.co/luciernaga/archivospdf/cineclub(3).pdf).

DÁVALOS, Carlos. El melodrama de Franco, entrevista a Jorge Franco. Disponible en: <http://www.literaturas.com/v010/sec0612/entrevistas/entrevistas-02.html>. Consultado en: 16, sept., 2013)

DEJONG, Jana Marie. **La otra historia. La novelística de las escritoras colombianas.** Ann Arbor (USA): U.M.I., 1995.

DELEUZE, Gilles. **La lógica del sentido.** Buenos Aires: Paidós, 1989.

_____. **Crítica y clínica.** Barcelona, Anagrama, 1996.

_____. **La literatura y la vida.** Córdoba: Alción Editora, 2006.

_____. **Diferencia y repetición.** Buenos Aires: Amorrortu Ediciones, 2006.

DELEUZE, Gilles y Felix Guattari. **Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia.** Valencia: Pre-textos, 1988.

DERRIDA, Jacques. La loi du genre. **Critical Inquiry** N°, 7, 1980, p. 176 – 201. Traducido en: <http://es.scribd.com/doc/102170682/Derrida-Jacques-La-ley-del-genero>

_____. **La escritura y la diferencia.** Barcelona: Editorial Anthropos, 1989.

_____. **De la gramatología.** México: Siglo XXI, 2003.

_____. **El animal que luego estoy si(guie)endo.** Madrid: Trotta, 2006.

DI PAOLO, Osvaldo. “La Habana y Medellín: dos mundos poshumanistas y posapocalípticos a través de La neblina del ayer y Rosario Tijeras”. En: **Revista Nomenclatura**, aproximaciones a los estudios hispánicos, University of Kentucky, Vol. 2, primavera, 2012, pp. 1-21.

DUMÉZIL, Georges. **Del mito a la novela.** México: Fondo de Cultura de México, 1998.

DUQUE LÓPEZ, Alberto. **Mateo el flautista**. Bogotá: Lerner, 1968.

ECO, Umberto. **Lector in fábula, la cooperación interpretativa en el texto narrativo**. Barcelona: Lumen, 1987.

_____. **Seis paseos por los bosques narrativos**. Barcelona: Lumen, 1996.

_____. **Seis paseos por los bosques narrativos**. Barcelona: Lumen, 1996.

ESCOBAR, Augusto. “La violencia: ¿generadora de una tradición literaria?”. En: Revista **Gaceta de COLCULTURA**, N° 37. Bogotá: diciembre de 1996, ps. 21- 29.

FAJARDO VALENZUELA, Diógenes. **Allí donde el aire cambia el color de las cosas: Ensayos sobre narrativa latinoamericana**. Bogotá: Ed. Escala, 1999.

FIGUEROA SÁNCHEZ, Cristo Rafael. “Gramática-violencia: Una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo xx”. En: **Revista Tabula Rasa**, No. 2, enero-diciembre, 2004, pp. 93-110.

_____. “Pavana del ángel de Roberto Burgos Cantor: La posibilidad de retener el paraíso”. En: *Revista Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica*, N° 5. Barranquilla, enero-junio de 2007, pp. 15-36.

FIORILLO, Heriberto. **La Cueva: Crónica del Grupo de Barranquilla**. Barranquilla: Editorial Heriberto Fiorillo, 2002.

FORERO VILLEGAS, M. Yolanda. **Un eslabón perdido: la novela de los años cuarenta (1941-1949)**, primer proyecto moderno en Colombia. Bogotá: Editorial Kelly, 1994.

FORSTER, Edward M. **Aspectos de la novela**. México: Universidad Veracruzana, 1961.

FOUCAULT, Michel. **De lenguaje y literatura**. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1994.

_____. “La proto-fábula”. En: *Verne, un revolucionario subterráneo*. Buenos Aires: Paidós, 1968.

_____. **Las palabras y las cosas**. Madrid: Siglo XXI, 1968.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **Entre filosofía y Literatura, Obras esenciales, Vol. I**. Barcelona: Paidós, 1999.

_____. “¿Qué es un autor”. En: **Revista Litoral**, 25/26, abril, Córdoba, 1998, pp. 35-71.

_____. **¿Qué es un autor?** Córdoba: Ediciones literarias, 2010.

FRANCO, Jorge. **Rosario Tijeras**. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1997.

FUENTES, Carlos. **Geografía de la novela**. México: F.C.E., 1993.

FUENTES MARCEL, Andrea. **Ese relato que somos**. Barcelona: Octaedro- AFCENT, 2002.

GAITÁN DAZA, F. **Una indagación sobre las causas de la violencia en Colombia**. En M. Deas, & F. Gaitán Daza. **Dos ensayos especulativos sobre la violencia**. Bogotá: Tercer Mundo; Fonade, 1995.

GÁLVEZ, Marina. **La novela hispanoamericana contemporánea**. Madrid, Taurus, 1987.

GAMBOA, Santiago. **Vida feliz de un joven llamado Esteban**. Barcelona: Editorial B Grupo Z, 2000.

GARCÍA CARDONA, Gisela. De la defensa a la agresión, la historia de las AUC en Colombia. En: **Revista Hojas Universitarias**, N° 55, Febrero, 2004.

GARCÍA, Kevin. “El testimonio en la ficción: representaciones de la violencia en la novelística colombiana”. En: **Revista Nexus**, Universidad del Valle, N° 10, 2011, pp. 120 – 135.

GARCÍA RAMÍREZ, Víctor. **Todos cantando, todos tomando**. Caracas: Monte Ávila, 2013.

GARCÍA USTA, Jorge. **Cómo aprendió a escribir García Márquez**. Medellín: Editorial Lealón, 1995.

_____. **García Márquez en Cartagena: sus inicios literarios**. Bogotá: Planeta Colombiana, 2007.

GARRIDO GALLARDO, Miguel (Comp.). **Teoría de los géneros literarios**. Madrid: Arco/Libros, 1988.

GASPARINI, Pablo. La lección do Néstor. En: **Revista Caracol**, N° 1, São Paulo, FFLCH, Universidade de São Paulo, 2010, pp. 86-108.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos, la literatura en segundo grado**. Madrid: Taurus, 1989.

_____. **Ficción y dicción**. Barcelona: Lumen, 1993.

GIARDINELLI, Mempo. Coincidencias y divergencias en la literatura “negra”, (Apuntes para una explicación de las relaciones de la novela latinoamericana con la norteamericana del género policial). En: **Revista mexicana de Ciencias Sociales**. No. 400, 1980, pp. 125-142.

GILLES Lipovetsky. **La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo**. Barcelona: Anagrama, 1986.

GIORDANO, Alberto. **Una posibilidad de vida, escrituras íntimas**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.

_____. **El giro autobiográfico de la literatura argentina actual**. Buenos Aires: Mansalva, 2008.

GIRALDO, Luz Mary. **Fin de Siglo Narrativa Colombiana**. Bogotá: Universidad del Valle, Centro Editorial Javeriano, CEJA, 1995.

_____. **Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon, 1975-1995**. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2000.

_____. **Ciudades escritas: literatura y ciudad en la narrativa colombiana**. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2001.

GIRALDO, Luz Mary, SALAMANCA-LEÓN, Néstor. (Comp.). **Fernando Vallejo, hablar en nombre propio**. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Universidad Nacional de Colombia, 2013.

GIVONE, Sergio. **Desencanto del mundo y pensamiento trágico**. Madrid: Visor, 1991.

GOLDMANN, Lucien. **Para una sociología de la novela**. Madrid: Ciencia Nueva, 1967.

_____. **Sociología de la creación literaria**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971.

GÓMEZ BUENDÍA, Blanca Inés. **Narrativa y crítica en Colombia, en torno a una polémica**. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2000.

GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz. **La duda del escorpión: La tradición heterodoxa en la narrativa latinoamericana**. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1992.

GONZÁLEZ, Horacio. **Arlt, política y locura**. Buenos Aires: Colihue, 1996.

GUERRIERI, Kevin. **Palabra, poder y nación, la novela moderna en Colombia, 1869-1927**. Ciudad de Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad de Juárez, 2004.

GULLÓN, Germán y Agnes. **Teoría de la novela: Aproximaciones hispánicas**. Madrid: Taurus, 1974.

HABERMAS, Jurgen. **El discurso filosófico de la modernidad**. Madrid: Taurus, 1993.

HALBWACHS, Maurice. **La memoria colectiva**. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

HALL, Stuart y Paul Du-Gay. (Comp.). **Cuestiones de identidad cultural**. Buenos Aires. Amorrortu, 1996.

HORNE, Luz. **Literaturas reales**, transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. London-New York: Routledge, 1984.

_____. **A Poetics of Postmodernism: History, Theory Fiction**. New York: Routledge, 1988.

_____. La política de la parodia postmoderna. En: **Revista Criterios**, La Habana, julio 1993, pp. 187-203.

ISER, Wolfgang. **El acto de leer, teoría del efecto estético**. Madrid: Taurus, 1987.

JÁCOME LIÉVANO, Margarita Rosa. **La novela sicaresca**: exploraciones ficcionales de la criminalidad juvenil del narcotráfico, Tesis Doctoral, The University of Iowa, <http://etd.lib.uiowa.edu/2006/mlievano.pdf>. Consultado en: 04/11/2013.

JAMESON, Fredric. **El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado**. Barcelona: Anagrama, 1995.

JARAMILLO MORALES, Alejandra. "Nación y melancolía: literaturas de la violencia en Colombia, 1995-2005". En: **Revista ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura**, CLXXXIII 724, marzo-abril, 2007, pp. 319-330.

JARAMILLO VÉLEZ, Rubén. **Colombia: la modernidad postergada**. Bogotá: Temis, 1994.

JARAMILLO ZULUAGA, José Eduardo. La novela colombiana, 1988-1998: saga del lector. En: **Revista Boletín Cultural y Bibliográfico** (Bogotá). -- Vol. 36, no. 50-51 (1999). -- p. 67-81.

JARAMILLO, María Mercedes, *et al.* (Comp.). **Literatura y cultura: narrativa colombiana del siglo XX, Vol. 3, Híbridez, alteridades**. Santa Fe de Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.

JAUSS, Robert. **Experiencia estética y hermenéutica literaria**. Madrid: Taurus, 1986.

JIMÉNEZ MAHECHA, Herminsul. (Anti-)Novela y Postmodernidad. En: **Meridiano** No. 33, p. 89-102, 1996.

KOHUT, KARL (compilador). **Literatura colombiana hoy Imaginación y Barbarie**. Madrid: Universidad Católica de Eichstätt, 1994.

_____. (Compilador). **La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la postmodernidad**. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert Verlag, 1997.

KRISTEVA, Julia. **El texto de la novela**. Barcelona: Lumen, 1974.

_____. **El lenguaje, ese desconocido**. Madrid: Editorial Fundamentos, 1988.

KUNDERA, Milan. **El arte de la novela**. Barcelona: Tusquets, 1987.

LADDAGA, Reinaldo. **Espectáculos de realidad**, ensayo sobre la narrativa latinoamericana en las últimas dos décadas. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

LARA ROMERO, Gladys. **Imaginación social y novela de la violencia en Colombia 1950-1970**. Bogotá: Editores Gráficos Colombia, 2006.

LAVERDE, Alfredo. Aproximación a dos corrientes de la tradición literaria colombiana. En: **Revista Estudios de Literatura colombiana**, N° 19, Julio-diciembre, Medellín, 2006.

_____. **Tradición literaria colombiana, dos tendencias**. Medellín: Universidad de Antioquia, 2008.

LEAL, Francisco y Zamosc Buitrago León. **Al filo del caos, crisis política en la Colombia de los años 80**. Bogotá: Tercer Mundo, 1991.

LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. En: **Suplementos**, 29. Barcelona: Anthropos, 1991.

LEVY, Kurt L. **Novela y poder en Colombia**. En: **Revista Nueva Frontera** (Bogotá).-- No. 995 (Ago. 8-14, 1994). -- p. 12-13.

LIBREROS, Lucy Lorena. Entrevista a Jorge Franco "Rosario Tijeras es más famosa que yo". En: **El País**, Colombia, Junio, 2006. Disponible en: <http://jorge-franco.com/jslg/entrevistas/rosario-tijeras-es-mas-famosa-que-yo/>. Consultado en: 25/08/2013

LINARES, Albinson. "Entrevista con Santiago Gamboa: Lo más difícil es encontrarle sentido a la vida". Disponible en: <http://prodavinci.com/2011/11/13/artes/santiago-gamboa-%E2%80%99Clo-mas-jodido-es-encontrarle-un-sentido-a-la-vida%E2%80%99D/>. Consultado en: 24/10/2012

LINDON, Alicia. **La vida cotidiana y su espacio-temporalidad**. Barcelona: Anthropos, 2000.
LINK, Daniel (Compilador). **El juego de los cautos**. Buenos Aires: La marca editora, 2003.

LISCANO, Carlos. **El escritor y el otro**. Montevideo: Planeta, 2007. Una entrevista a Santiago Gamboa. En: **Los Ensayos de Archivaldo**, Disponible en: <http://archibaldodelacruz.blogspot.com.br/2010/08/santiago-gamboa-sobre-el-viaje-la.html>

LOTMAN, Yuri. **La estructura del texto artístico**. Madrid: Istmo, 1978.

_____. En: **La semiósfera I, Semiótica de la cultura y del texto**. Madrid: Cátedra, 1996.

LOTMAN, Yuri y Boris Uspenski. Heterogeneidad y homogeneidad de las culturas. Post-scriptum a las tesis colectivas. En: **Revista Entretextos**, N° 9, mayo, 2007.

LUKÁCS, George. **Teoría de la novela**. Madrid: Grijalbo, 1985. Consultado en: 24/10/2012

LYOTARD, Juan François. **La postmodernidad (Explicada a los niños)**. Barcelona: Gedisa, 1987.

_____. **La condición postmoderna**. México: Rei, 1990.

MAGRIS, Claudio. **Anillo de Clarisse: tradición y nihilismo en la literatura moderna**. Barcelona: Ediciones Península, 1993.

_____. **Narrar con la realidad**. Madrid: Editorial Complutense, 2009.

MARTÍNEZ, Fabio. **El viajero y la memoria: un ensayo sobre la literatura de viaje en Colombia**. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2005.

MEDINA CANO, Federico. La novela reciente en Colombia. En: **Revista Con-Textos** (Medellín) -- No. 5 (Abr., 1990) -- p. 59-82.

MEDINA REYES. **Érase una vez el amor pero tuve que matarlo (Música de Sex Pistols y Nirvana)**. Bogotá: Proyecto Editorial, 2001.

MEJÍA RIVERA, Orlando. **La generación mutante: nuevos narradores colombianos**. Manizales: Editorial Universidad de Caldas, 2002.

_____. "El novelista en la biblioteca de Babel". Disponible en: <http://www.panzertruppen.org/2011/novela/mh007.pdf>. Consultado en: 03/09/2013

MELO, Jorge Orlando. La ley heroica de 1928. En: **Colombia es un tema**. Recuperado el 2 de octubre de 2011 de <http://www.jorgeorlandomelo.com/leyheroica.htm>

MENDOZA, Mario. **Scorpio City**. Bogotá: Seix Barral, 1998.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

_____. **La novela colombiana: planetas y satélites**. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2007.

MCHALE, B. **Postmodernist Fiction**. London: Methuen, 1987.

MIGNOLO, Walter. **Elementos para una teoría del texto literario**. Barcelona: Crítica, 1978.

MIRAUX, Jean Philippe. **El personaje en la novela**. Buenos Aires: Nueva visión, 2005.

_____. **La autobiografía, las escrituras del yo**. Buenos Aires: Nueva visión, 2005. http://www.elpais.com/articulo/semana/novela/genero/acepta/todo/elpeputec/20051008elpabese_1/Tes. Consultado en: 20/11/2011

MISAS, G. **La ruptura de los 90, del gradualismo al colapso**. Bogotá: Universidad Nacional, 2002.

MOLLOY, Sylvia. **Acto de presencia, la escritura autobiográfica en Hispanoamérica**. México: F.C.E., 1996.

MONSIVAIS, Carlos. Entrevista: Un Narrador Satírico, Sergio Pitol, "La novela es un género que lo acepta todo". En: **El País**, 8/10/2005, Disponible en: http://www.elpais.com/articulo/semana/novela/genero/acepta/todo/elpeputec/20051008elpbabese_1/Tes. Consultado en: 20/11/2011

MONTOYA, Pablo. **Fernando Vallejo: demoliciones de un reaccionario**. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2009.

_____. **Novela histórica en Colombia, 1988-2008**, entre la pompa y el fracaso. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2009.

MONTT, Nahum. **El Eskimal y la mariposa**. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2004.

MUDROVIC, María Eugenia. En busca de dos décadas perdidas: La novela latinoamericana de los años 70 y 80. En: **Revista Iberoamericana**, N° 164-165, Pittsburgh, 1993, pp. 445-468.

MUÑOZ, Gerardo. **Genealogía de un problema: la violencia en Colombia en tanto que práctica discursiva**. Cali: Universidad del Valle, 2005.

MUÑOZ, Geraldo y Gisela García. **Formas de expresión en lo público**. Bogotá: Universidad Central, 2005.

MUTIS, Álvaro. **Poesía y prosa**. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1981.

_____. **Amirbar**. Madrid: Siruela, 1990.

NORIEGA, Teobaldo A. **Novela colombiana contemporánea: incursiones en la postmodernidad**. Madrid: Editorial Pliegos, 2001.

NUSSBAUM, Martha. **Justicia poética**. Barcelona: Andrés Bello, 1997.

_____. **El conocimiento del amor: ensayos sobre filosofía y literatura**. Madrid: A. Machado Libros: Mínimo Tránsito, 2005.

OLIVER, Felipe. "Después de García Márquez: tres aproximaciones a la novela urbana colombiana". En: **Revista de Humanidades**, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, núm. 23, 2007, pp. 41-56.

OROZCO Abad, Iván. **Los diálogos con el narcotráfico: historia de la transformación fallida de un delincuente común en un delincuente político.** (IEPRI, Ed.) Análisis Político (11), 1990, pp. 34-74.

ORREGO, Jaime. Entrevista a Héctor Abad Faciolince, 2006. Disponible en: <http://www.escriitoresyperiodistas.com/NUMERO27/jaime.htm>, consultada en 02/07/2013

ORTEGA, Julio. El postmodernismo en Latinoamérica. Homenaje a Alfredo Roggiano. En: **Este aire de América.** Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1990, pp. 407-420.

ORTÍZ, Lucía Patricia. **La novela colombiana del final de milenio: una aproximación a la historia.** Ann Arbor (USA): U.M.I., 1994.

_____. **La novela colombiana hacia finales del siglo veinte: una nueva aproximación a la historia.** New York: Peter Lang, 1997.

OSORIO, José Jesús (comp.). **Nueva novela colombiana: ocho aproximaciones críticas: Ana María Jaramillo, Héctor Abad Faciolince, Consuelo Triviño Anzola, Santiago Gamboa, Yolanda Reyes, Enrique Serrano, Ángela Becerra, Julio Paredes.** Cali: Sin Fronteras Editores; Fundación Literaria Botella y Luna, 2004.

OSORIO, Óscar. "El sicario en la novela colombiana". En: **Revista Poligramas**, N° 29, junio, 2008, pp. 61-81.

OVIEDO, José Miguel. **Escrito al margen.** Bogotá: Procultura/Colcultura, 1982.

Página web de Jorge Franco Ramos: <http://www.jorge-franco.com/>.

PARRA SANDOVAL, Rodrigo. **El Don de Juan.** Bogotá: Alcaldía Mayor, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2002.

PATÍÑO, Roxana. **El materialismo cultural de Raymond Williams.** Madrid: Epóke, [s.f.]

PEÑA GUTIÉRREZ, Isaías. **El universo de la creación literaria.** Bogotá: El Huaco, 2010.

PÉREZ DELGADO, Temístocles. **Biografía y sociología.** Pasto: Editorial Cervantes, 1969.

PERKOWSKA, Magdalena. **Historias híbridas, la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías pomodernas de la historia.** Madrid: Iberoamericana, 2008.

PICÓ, Josep (Comp.) **Modernidad y postmodernidad.** Madrid: Alianza Editorial, 1988.

PINEDA BOTERO, Álvaro. **Del mito a la posmodernidad. La novela colombiana de finales de siglo XX.** Bogotá: Tercer mundo editores, 1990.

_____. **El reto de la crítica.** Bogotá: Planeta, 1995.

_____. **La fábula y el desastre: Estudios críticos sobre novela colombiana, 1650-1931.** Medellín: Universidad EAFIT, 1999.

_____. **Estudio críticos sobre la novela colombiana, 1990-2004.** Medellín: Fondo editorial Universidad EAFIT, 2005.

_____. **La esfera Inconclusa: novela colombiana en el ámbito global.** Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2006.

PIOTROWSKI, Bogdan. La realidad nacional colombiana en su narrativa contemporánea: aspectos antropológico-culturales e históricos. En: **Cuadernos del Seminario Andrés Bello**, (Santafé de Bogotá). -- No. 6 (1988). -- p. 1-288.

PITOL, Sergio. **El mago de Viena.** Bogotá: F. C., Pre-Textos, 2006.

_____. **Autobiografía soterrada.** Barcelona: Anagrama, 2011.

PONCE DE LEÓN, Gina. **La novela colombiana posmoderna.** Bogotá: Taller de Edición Rocca, 2003.

PONS, María Cristina. **Memorias del olvido: la novela histórica de fines del siglo XX.** México: Siglo XXI, 1986.

POPPEL, Hubert. **La novela policíaca en Colombia.** Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2001.

POZUELO YVANCOS, José María. **Poética de la ficción.** Madrid: Síntesis, 1993.

PRADA OROPEZA, Renato. **El lenguaje narrativo.** San José de Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA), 1979.

QUIROZ, Fernando. **El reino que estaba para mí, conversaciones con Álvaro Mutis.** Bogotá: Norma, 1993.

RAMA, Ángel. **La novela latinoamericana, panoramas 1920-1980.** Bogotá: Procultura, 1982.

_____. **Transculturación narrativa en América Latina.** México: Siglo XXI, 1982.

RAMOS, Julio. **Desencuentros de la modernidad en América Latina.** México: F.C.E., 2003.

RAMOS, Nuno. **Ó.** Sao Paulo: Iluminuras, 2010.

REINOSO, Susana. "Literatura: la nueva generación de escritores colombianos, "Somos los nietos de Gabriel García Márquez, no sus hijos"." En: La nación, 28 de Octubre de 2003.

RENJIFO, Ángela. "El sicariato en la literatura colombiana: Aproximación desde algunas novelas". En: **Cuadernos de postgrado Escuela de Estudios Literarios**, Universidad del Valle, N° 2, 2008, pp. 97- 118.

RESTREPO, Luis Alberto. **La guerra como sustitución de la política**. (IEPRI, Ed.) Análisis Político (3), 1988, pp. 99-115.

REY, Germán. (1996). Diálogos de la Comunicación. Recuperado el 1 de Octubre de 2012, de FELAFACS: <http://www.dialogosfelafacs.net/articulos/pdf/44GermanRey.pdf>.

REYES ALBARRACÍN, Fredy Leonardo. **Ciudad y narrativa: representaciones del sicariato en las novelas, Las muertes ajenas, El cielo que perdimos, La virgen de los sicarios, Rosario Tijeras**. Bogotá: Universidad Autónoma de Colombia, 2008.

RICOEUR, Paul. **Hermenéutica y acción: de la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción**. Buenos Aires: Editorial Docencia, 1985.

_____. **Tiempo y narración, configuración del tiempo en el relato de ficción**. Madrid: Siglo XXI, 1987.

_____. **Del texto a la acción**. México: F.C.E., 2003.

RILEY, Edward. **Teoría de la novela en Cervantes**. Madrid: Taurus, 1966.

RINCÓN, Omar. Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia. En: **Revista Nueva Sociedad**, No 222, julio-agosto de 2009, pp. 147- 163.

RODRÍGUEZ, Jaime Alejandro. **Gabriela infinita**. Edición digital. Versión Hipertexto. (Versión hipermedia: http://www.javeriana.edu.co/gabriella_infinita/proyecto/historia.htm), 2001.

_____. "Pájaros, bandoleros y sicarios, para una historia de la violencia en la narrativa colombiana". En: **En torno a la violencia en Colombia**, una propuesta interdisciplinaria (Cecilia Castro Lee, compiladora). Cali: Universidad del Valle, 2005.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. **El boom de la novela latinoamericana**. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.

_____. **Narradores de esta América**. Buenos Aires: Alfa Argentina, 1974.

ROJAS PINILLA, Gustavo. En: **Diario El Siglo**, Bogotá, junio 17 de 1953, citado por Galvis, S. y Donadio, A.). En: **El Jefe Supremo, Rojas Pinilla en la violencia y en el poder**. Medellín: Hombre Nuevo editores, Colección de Historia, 2002.

ROMERA JOSÉ, Francisco Gutiérrez y Mario García-Page, (Comp.). **La novela histórica a finales del siglo XX**. Madrid: Visor, 1996.

ROMERO, Armando. **El nadaísmo colombiano: o, la búsqueda de una vanguardia pérdida.** Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1988.

ROMERO, Mauricio. **Paramilitares y autodefensas, 1982-2003.** Bogotá: IEPRI-Editorial Planeta Colombia, 2003.

ROSERO DIAGO, Evelio. **Señor que no conoce la luna: el delirio de un extraño personaje frente al mundo moderno.** Bogotá: Planeta colombiana, 1992.

RUBIANO VARGAS, Roberto. **El anarquista jubilado.** Bogotá: Espasa, 2001.

_____. **Alquimia de escritor.** Bogotá: Ícono, 2006.

RUEDA, María Helena. **La violencia y sus huellas: una mirada desde la narrativa colombiana.** Madrid: Iberoamericana, 2011.

RUIZ, Laura. **Voces ásperas: las narrativas argentinas de los 90.** Buenos Aires: Biblos, 2005.

RUTELLI, Romana. El texto dentro del texto y la 'explosión': Ironía, parodia y otros casos. En: **Revista Entretextos**, N° 4, mayo, 2004.

SÁBATO, Ernesto. **El escritor y sus fantasmas.** Madrid: Aguilar, 1963.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo.** Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.

_____. **Orientalismo.** Barcelona: Debolsillo, 2003.

_____. **El mundo, el texto y el crítico.** Barcelona: Random House, Mondadori, 2004.

SAID, Edward. **El mundo, el texto y el crítico.** Barcelona: Random House, Mondadori, 2004.

SAER, Juan José. **El concepto de ficción.** Argentina: Planeta, 1979.

SALDIVAR, Dasso. **García Márquez, el viaje a la semilla, la biografía.** Madrid: Alfaguara, 1997.

SÁNCHEZ, Gonzalo (coord.). **La masacre de El Salado; esa guerra no era nuestra.** Bogotá: Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, 2009.

SÁNCHEZ, Gonzalo. **Guerras, memoria e historia.** Medellín: La Carreta/ IEPRI, Universidad Nacional, 2006.

SÁNCHEZ, Jaime. "El fatalismo como forma de ser- en - el- mundo del latinoamericano". En: **Revista Psicogente**, Vol. 8 - No. 13, Barranquilla, 2005, pp. 55-65.

SANTIÁÑEZ, Nil. **Investigaciones literaria, modernidad historia de la literatura y modernismos.** Barcelona: Editorial crítica, 2006.

SARDUY, Severo. **Escrito sobre un cuerpo.** Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.** Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

SARRAUTE. **La era del recelo: Ensayo sobre la novela.** Madrid: Guadarrama. 1967.

SASSO, Javier. **Sobre la sociología de la creación literaria, la tesis de Goldmann.** Xalapa: Universidad Veracruzana, 1979.

SAVATER, F., y Villena L.A. **Heterodoxias y contracultura.** Barcelona: Montesinos, 1982.

SCHAEFFER, Jean Marie. **¿Por qué la ficción?** Madrid: Ediciones Lengua de Trapo, 2002.

_____. **¿Qué es un género, literario?** Madrid: Akal, 2006.

(s.r.) El baile rojo, la historia sobre el genocidio contra la unión patriótica. Subido el 13/05/2011, En: <http://www.youtube.com/watch?v=QVL54FcZq5E&feature=giv> Consultado 02/11/2012.

SEGRE, Cesar. **Principios de análisis del texto literario.** Traducción María Pardo Santayana. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

SEGURA, Camila. “Violencia y melodrama en la novela colombiana contemporánea”. En **Revista América Latina Hoy**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, N°47, 2007, pp. 55-76.

SERRANO, Mónica (compiladora). **Seguridad nacional y seguridad interior.** México: El Colegio de México, 2010.

SHAW, Donald. **Nueva narrativa hispanoamericana.** Madrid: Cátedra, 1983.

SHLOMITH RIMMON-Kenan. **Narrative Fiction: Contemporary Poetics.** London and New York: Methuen, 1983.

SIERRA VELÁSQUEZ, Alberto. **Dos o tres inviernos.** Cartagena: Universidad de Cartagena, Cámara de Comercio de Cartagena, 2007.

SILVA, Armando. **Bogotá imaginada.** Bogotá: Convenio Andrés Bello, Universidad Nacional, Taurus, 2004.

SOLARTE GONZALEZ, Ruth Nelly. **Representaciones de la mujer en la literatura de Violencia: el universo narco-sicaresco de Rosario Tijeras de Jorge Franco.** Wisconsin: University of Wisconsin-Milwaukee, *Theses and Dissertations*, 2013.

SONTANG, Susan. **Contra la interpretación.** Barcelona: Random House Mondadori, 2007.

SPERANZA, Graciela. “Autobiografía, crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia”. En: **Boletín, 9, diciembre, del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria.** Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2001.

_____. “Dónde está el autor, sobre el fantasmático regreso del autor a la ficción. En: **Otra parte**, revista de Letras y Artes, N° 14, Buenos Aires, 2008, pp. 7-13.

SUAREZ, Juana. “El regreso al cine por la palabra escrita. Entrevista con Jorge Franco Ramos”. En: **Revista de Estudios Colombianos**, N° 32, 2008, pp. 119-132.

SUESCÚN, Nicolás. **Los cuadernos de N**. Bogotá: Planeta, 1993.

SULLÀ, Enric, (Comp.). **Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX**. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.

TACCA, Oscar. **Las voces de la novela**. Madrid: Gredos, 1973.

TATIS, Gustavo. “Efraim Medina Reyes: Un novelista fuera de serie”. Disponible en: <http://www.eluniversal.com.co/suplementos/dominical/efraim-medina-reyes-un-novelista-fuera-de-serie-77850>, consultado en: 02/07/2013

TERAO, Ryukichi. **La novelística de la violencia en América Latina: entre ficción y testimonio**. Mérida: Universidad de los Andes, 2005.

TERRA. “Voy a recuperar mi nacionalidad”. Disponible en: <http://www.terra.com.co/actualidad/articulo/html/acu5724.htm>. Consultado en: 03/10/2012

TITTLER, Jonathan. **Violencia y literatura en Colombia**. Madrid: Técnicas Gráficas, 1989.

_____. **Ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea**. Bogotá: Banco de la República, 1990.

TORO, Alfonso de. Postmodernidad y Latinoamérica: (con un modelo para la narrativa postmoderna). En: **Revista Iberoamericana**, N° 155/156, Pittsburgh, 1991, pp. 441-467.

TORRES, César. **Colombia Siglo XX desde la guerra de los Mil Días hasta la elección de Álvaro Uribe**. Bogotá: Norma, 2010.

URREGO, Miguel Ángel. **Intelectuales, Estado y Nación en Colombia**. Bogotá: Universidad Central, 2002.

VALDELAMAR, Lázaro. “Hibernando en el trópico: melancolía, modernidad y metaficción en la novela **Dos o tres inviernos** de Alberto Sierra Velásquez”. En: **Revista Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica**, N° 5, enero-junio, Barranquilla, 2007, pp. 9-31.

VALDERRAMA H., Carlos Eduardo. Novela de la violencia: vida cotidiana e identidad cultural. En: **Revista Nomadas** (Bogotá). -- No. 4 (Mar. 1996). -- p. 182-194.

VALDÉS LEÓN, Camila. **Rosario Tijeras: Construcción identitaria en medio del caos**. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2010.

VALENCIA CARDONA, Mario Armando. **La dimensión crítica de la novela urbana contemporánea en Colombia**. Pereira: Universidad tecnológica de Pereira, 2009.

VALENCIA, Alberto. (1998). "Violencia y Constituyente, Propuestas para un estudio de la Violencia en Colombia". Recuperado el 7 de agosto de 2012, de socioeconomia.univalle.edu.co/nuevo/.../index.php%3Fseccion%3DCIDSE%26ver%3DPUBLICACIONES.

VALLE, Amir. "Hemos respirado violencia desde que nacimos, entrevista con Héctor Abad Faciolince". En: Revista Otro Lunes, N° 5, diciembre 2008, disponible en: <http://otrolunes.com/archivos/05/html/otro-lunes-conversa/otro-lunes-conversa-n05-a01-p02-2008.html>, consultado en: 03/09/2013

VALLEJO, Fernando. **LOGOI: una gramática del lenguaje literario**. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

_____. **El río del tiempo: I Los días azules**. México: Séptimo Círculo, 1985.

_____. **Los caminos a Roma**. Santillana: México, 1985.

_____. **Los días azules**. Santillana: México, 1985.

_____. **El fuego secreto**. Santillana: México, 1987.

_____. **Años de indulgencia**. Santillana, México, 1989.

_____. **Entre fantasmas**. Alfaguara, México, 1993.

_____. **La virgen de los sicarios**. Bogotá: Alfaguara, 1994.

_____. **Chapolas Negras**. Bogotá: Alfaguara, 1995.

_____. **Barba Jacob: el mensajero**. Bogotá: Planeta, 1997 [1984].

_____. **El río del tiempo**. Bogotá: Alfaguara, 1999.

_____. **El desbarrancadero**. Bogotá: Alfaguara, 2001.

_____. **La rambla paralela**. Bogotá: Alfaguara, 2002.

_____. **La tautología darwinista y otros ensayos de biología**. Madrid: Taurus, 2002.

_____. **El mensajero: una biografía de Porfirio Barba Jacob**. Bogotá: Alfaguara, 2003 [1984].

_____. **Mi hermano el alcalde**. Bogotá: Alfaguara, 2004.

_____. **Manualito de imposturología física**. Madrid: Taurus Ediciones, 2005.

_____. **La puta de Babilonia**. Bogotá: Planeta, 2007.

_____. **El don de la vida**. Bogotá: Alfaguara, 2010.

_____. **Peroratas**. Bogotá: Alfaguara, 2013.

VALLES CALATRAVA, José. **Introducción histórica a las teorías de la narrativa**. Almería: Universidad de Almería, 1994.

VARIOS. **Colombia el despertar de la modernidad**. Bogotá: Foro Nacional por Colombia, 1991.

VARIOS. **Manual de Literatura Colombiana**, Tomo II. Bogotá: Planeta, 1993.

VÁSQUEZ DE PARGA, Salvador. **Los mitos de la novela Criminal**. Barcelona: Planeta, 1981.

VÁZQUEZ, Miguel. Jean Améry, conciencia desgraciada. Disponible en: <http://www.filosofia.net/materiales/resenas/Res-Amery.htm>. Consultado en: 03/09/2013

VÉLEZ Correa, Roberto. "Héctor Abad Faciolince: La Imaginación insubordinada". En: Revista de Ciencias Humanas, N° 29, UTP, Pereira, 2002, disponible en: <http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev29/velez.htm>

VÉLEZ Upegui, Mauricio. **Novela y no-velaciones**. Medellín: Universidad EAFIT, 1999.

VERGARA GAMARRA, Maria Andrea. **Efecto estético de la novela colombiana actual: un viaje a las profundidades**. Saarbrücken: Editorial Académica Española, 2011.

VILLAMIL, María Elvira. La narrativa colombiana reciente. En: **Revista Universitas humanística**, Bogotá, Vol. 29, No. 51, Ene./Jun. 2001, p. 36-51.

VILLORO, Juan. "Literatura e invierno, entrevista a Fernando Vallejo". Disponible en: <http://www.trazegnies.arrakis.es/fvallejo.html> (01/06/2002), consultado en: 02/07/2013

VOLOSHINOV, Valentín. **El Marxismo y la filosofía del lenguaje**. Buenos Aires: Ediciones Godot Argentina, 2009.

WALDE Von der, Erna. "La sicaresca colombiana. Narrar la violencia en América Latina". En: **Revista Nueva Sociedad**, N. 170, 2000, pp. 222-227.

_____. "La novela de sicarios y la violencia en Colombia". En: **Nueva Época**, Año I, N° 3, 2001.

WHITE, Hayden. **El contenido de la forma**. Barcelona: Paidós, 1992.

WILLIAMS, Raymond. **La novela colombiana contemporánea**. Bogotá: Plaza & Janés, 1976.

_____. **Marxismo y literatura**. Barcelona: Península, 1980.

_____. **Una década de la novela colombiana: la experiencia de los setenta.** Bogotá: Plaza & Janes, 1981.

_____. **Posmodernidades latinoamericanas: la novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia.** Bogotá: Ediciones Universidad Central, 1998.

_____. **Marxismo y literatura.** Barcelona: Ediciones Península, 1997.

_____. **Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad.** Buenos Aires: Nueva Visión, 2000.

_____. **Historia y cultura común.** Madrid: Catarata, 2008.

YÚDICE, George. ¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina? En: **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, N° 29, Medford, Boston, 1989, pp. 105-128.

ZUBIAURRE, María Teresa. **El espacio realista.** México: F.C.E., 2000.

ZULUAGA OSORIO, Conrado. **La modernidad en la novela colombiana a partir de la obra de Gabriel García Márquez.** [s. l. : s. n.], 1987.