

INSTITUTO CARO Y CUERVO
SEMINARIO ANDRÉS BELLO
MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

LOS DEMONIOS DEL PASADO:
EL COMLOT CONTRA EL COMLOT EN DOS NOVELAS DE JUAN GABRIEL
VÁSQUEZ

JUAN CAMILO PARRA MARTÍNEZ

BOGOTÁ

2021

INSTITUTO CARO Y CUERVO
SEMINARIO ANDRÉS BELLO
MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

LOS DEMONIOS DEL PASADO:
EL COMLOT CONTRA EL COMLOT EN DOS NOVELAS DE JUAN GABRIEL
VÁSQUEZ

JUAN CAMILO PARRA MARTÍNEZ

Trabajo de grado para optar por el título de
magister en literatura y cultura

LUZ MARINA RIVAS

BOGOTÁ

2021

A mis padres, por supuesto.

A mis amigos,
que siempre me han salvado del abismo.

A mis estudiantes,
que siempre se entusiasman cuando hablo de esto.

Agradecimientos

Este trabajo jamás hubiera llegado a su fin si no fuera por mis padres. Ellos, que con su amor profundo siguieron cada paso que di para construir las reflexiones que aquí consigno. A mis amigos de la vida y que me salvaron la vida: Jey Peña, Anderson Cuadros y Camilo Castillo. A los amigos que coseché en la maestría y que, con su cariño profundo lleno de charlas eternas, cervezas y risas, me guiaron por el sendero de la conspiración: Steff Rodríguez, Tania Triana, Fredy Reyes, Andrés Huérfano y Andrea Mora. A los profesores del Instituto Caro y Cuervo por su dedicación constante y vocación infinita. A Natalia Bautista quien ha sabido superar al “maestro”. Mi agradecimiento siempre eterno a Damián Pachón Soto de quien aprendí mucho de lo que soy ahora. Mi admiración total, el cariño y mi respeto profundo a Luz Marina Rivas. Gracias a ella porque depositó toda su confianza en mí para que yo pudiera construir este proyecto que ella siguió con dedicación y gran sabiduría interviniendo, corrigiendo y discutiendo cada uno de los aciertos y desaciertos de este trabajo. Lo que necesitan las personas es un voto de confianza y estaré siempre agradecido por ello.

CARTA DE AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO

Bogotá, D.C., Fecha 28 de junio de 2020

Señores
BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI
Ciudad

Estimados Señores:

Yo, **JUAN CAMILO PARRA MARTÍNEZ** identificado(s) con C.C. No. 1026267841, autor(es) del trabajo de grado titulado: LOS DEMONIOS DEL PASADO: EL COMplot CONTRA EL COMplot EN DOS NOVELAS DE JUAN GABRIEL VÁSQUEZ presentado en el año de 2021 como requisito para optar el título de MAGISTER EN LITERATURA Y CULTURA; autorizo a la Biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio el Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro Y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Muestre al mundo la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, **“Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores”**, los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su (s) autor (es).



1026267841

Firma y documento de identidad

DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

AUTOR O AUTORES

Apellidos	Nombres
Parra Martínez	Juan Camilo

DIRECTOR (ES)

Apellidos	Nombres
Rivas Arrieta	Luz Marina

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: Magister En Literatura y Cultura

TÍTULO DEL TRABAJO: **LOS DEMONIOS DEL PASADO:**

SUBTÍTULO DEL TRABAJO: **EL COMLOT CONTRA EL COMLOT EN DOS NOVELAS DE JUAN GABRIEL VÁSQUEZ**

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: Maestría en Literatura y Cultura

CIUDAD: BOGOTÁ AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2021
NÚMERO DE PÁGINAS: 108

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones ___ Mapas ___ Retratos ___ Tablas,
gráficos y diagramas ___ Planos ___ Láminas ___ Fotografías ___

MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia):

Duración del audiovisual: _____ Minutos.

Número de casetes de vídeo: _____ Formato: ¾ ___ Mini DV ___ DV Cam ___
DVC Pro ___ Vídeo 8 ___

Hi 8 ___ Otro. Cual? _____

Sistema: Americano NTSC _____ Europeo PAL _____ SECAM _____

Número de casetes de audio: _____

Número de archivos dentro del CD (En caso de incluirse un CD-ROM diferente al trabajo de grado: _____)

PREMIO O DISTINCIÓN: Tesis Laureada

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES:

ESPAÑOL	INGLES
Complot	Plot
Relatos	Stories
Colombia	Colombia
Ricardo Piglia	Ricardo Piglia
Historia	History
Juan Gabriel Vásquez	Juan Gabriel Vásquez

RESUMEN DEL CONTENIDO español (máximo 250 palabras):

Mediante el concepto de Complot creado por Ricardo Piglia, el cual reflexiona sobre la creación de relatos que construyen y condicionan a las sociedades, se buscó analizar en dos novelas: *La forma de las ruinas* y *Los informantes* del escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez, la forma en cómo se puede reconstruir dos hechos de la historia de Colombia por medio de la ficción. Para esto, era necesario comprender el concepto de novela intrahistórica trabajado por Luz Marina Rivas, con el fin de enfatizar en la importancia de este subgénero en el ejercicio crítico literario.

RESUMEN DEL CONTENIDO inglés (máximo 250 palabras):

Through the concept of Plot created by Ricardo Piglia, which reflects on the creation of stories that build and condition societies, it was sought to analyze in two novels: *The form of the ruins* and *the informants* of the Colombian writer Juan Gabriel Vásquez, the form on how it can be reconstructed two facts in the history of Colombia through fiction. For this, it was necessary to understand the concept of the intrahistoric novel worked by Luz Marina Rivas, in order to emphasize the importance of this subgenre in the literary-critical exercise.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción.....	7
I capítulo.....	16
Cartografía y afinidades	16
Umbral.....	16
De la novela histórica a la intrahistórica.....	19
El arte de complotar.....	26
La distorsión y los demonios.....	37
Capítulo II.....	43
Los informantes:.....	43
¿Quiénes fueron?	43
Mirar a la estrella polar o al buen vecino.....	43
Colombia es una desagradecida.	46
La entropía.....	51
III capítulo.....	68
La forma de las ruinas:	68
Construcciones fragmentadas	68
El nuevo archivista	68
El cuarto de las reliquias.....	80
La lectura paranoica	87
IV Conclusiones	100
Bibliografía.....	105

Escribimos porque la realidad nos parece imperfecta.

Juan Gabriel Vásquez

Las cosas se cuentan solas, solo hay que saber mirar

Piero

La literatura que reconstruye es la que llama

Introducción.

Hay un concepto que define muy bien la producción literaria de Juan Gabriel Vásquez: subversiva. De cierta forma toda literatura lo es. Todo autor busca lo que encierra este concepto: la alteración del orden, trastornar lo establecido. Sin embargo, hay quienes se apropian de este con el fin de mostrarse diferentes, novedosos, únicos. El ejercicio de subvertir es algo sui géneris procedente de la rigurosidad, el compromiso, la claridad y, sobre todo, lo que genera la construcción y lectura de una novela que indaga, que se deshace en su propio ejercicio narrativo. En lo que llevo conociendo la obra y todo lo que gira alrededor de Vásquez, no he encontrado a alguien que le dé esta definición que a mi parecer es severa y precisa. Quizás el estudioso más conocido del autor bogotano Jasper Vervaeke, quien nombró su tesis de doctorado como: “La distorsión deliberada”. Pero distorsión puede estar cerca, muy cerca a subversivo, pero no tienen la misma intención, de hecho, el concepto con el cual aquí definimos a Vásquez se compromete un poco más con su poética. Pues esta no tiene otro objetivo que poner sobre las cuerdas el orden y con orden entendemos lo oficial.

Aclaremos mejor el asunto. Subversivo como alteración, acción de desordenar hasta tal punto de no volver a colocar todo como estaba, porque ya no es posible, sino que obliga a pensar y establecer otro orden que está sujeto a ser modificado cuando se desee. Ya no es posible pensar que algo que tiene una forma se convierta en una estatua la cual se venera y se respeta hasta tal punto, que su degeneración no incomoda ni mucho menos, incita a la remodelación. Cuando estamos frente a un autor como Juan Gabriel Vásquez, estamos ante un lector/escritor subversivo que ha alterado todo hasta el punto de no hallar el camino que conduce a lo mismo, sino que nos quedamos con una nueva forma, una historia que puede alterarse, siempre se puede, pero que ya no volverá a ser la de antes. En conclusión, la narrativa de Vásquez es un punto de no retorno. Y sí, a diferencia de sus detractores – muchos de ellos escritores –, quienes no hallan algo novedoso en el escritor bogotano, ni les interesan los temas que trata, porque lo consideran repetidor de viejas estructuras literarias, hay que decir que lo importante no es el qué se hace, sino el cómo se hace. Estas consideraciones son muy cercanas a la que le hicieron en su momento a Gabriel García Márquez, que estaban dirigidas no solo a su producción literaria, sino a su personalidad. Esos mismos tal vez dirán: ¿Está comparando a

García Márquez con Vásquez? No, pero sí considero que es Juan Gabriel Vásquez el heredero directo del autor de Aracataca.

Ese heredero directo no tiene nada que ver con el realismo mágico – ni García Márquez tampoco –, sino está más relacionado con los vivos y no con los muertos¹. Si pensamos en una forma gráfica para entender el papel de Juan Gabriel Vásquez en la literatura, la podemos encontrar en el famoso cuadro de Velázquez *Las meninas* de 1656, en donde el pintor está trabajando y tiene enfrente a sus modelos. El juego, que puede ser de ilusión óptica, es que quienes observamos la obra nos convertimos en el ser retratado y a la vez, somos espectadores de quienes se está retratando. Es decir, el pintor está construyendo el retrato de dos personas que se conocen por el espejo de fondo, a espaldas del artista. Pero nosotros no vemos sino el reflejo de aquella pareja, lo cual nos permite reconocernos como espectadores. Sin embargo, también somos los modelos. Velázquez nos está pintando y entonces, nos quedamos quietos, casi estupefactos al darnos cuenta de que somos los personajes principales y los lectores de una historia. Porque toda obra es un relato. “En otras palabras, hay una manera novelística de ver el mundo, hay una novelización de otras artes y otros medios, que tiene que ver con esa nueva dimensión de la experiencia [...]” (Vásquez, 2018d, p.31).

Juan Gabriel Vásquez es nuestro pintor. Está frente al lienzo que es la hoja en blanco y nos mira. Su construcción e interés narrativo es el mismo que persiguieron los novelistas rusos, los norteamericanos del siglo XX, los españoles que llegaron tiempo después de la guerra civil, los del boom: estudiar la condición humana en relación con la historia o el pasado de su país. Entonces, la consideración clásica sobre la novela no alcanza a cumplir su función en este afán por contar. Tampoco la novela histórica que propuso Georg Lukács lograba brindar las herramientas necesarias para pensar con mayor acierto el papel de la historia en la elaboración literaria. Así que la novela de las últimas tres o cuatro décadas es la no novela. Es decir, se rompe por completo la estructura prestablecida para darle paso a otros elementos que también cuentan historias, que son fundamentales para nutrir la narración. Lo que Luz Marina Rivas nombra en su libro *La novela intrahistórica* como la contraliteratura. Que no es más que los documentos, archivos, objetos, lugares, relatos de los *otros*. Y con esto

¹ Recordemos el famoso texto de 1959: “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia”.

también estamos hablando de la voz de las minorías. Las pequeñas historias no habían sido ni para los novelistas ni para los historiadores, un elemento fundamental para construir la gran historia o por lo menos, para comprenderla desde otra óptica. Por esta razón la novela es su sentido general y su definición canónica ya no es la novela para los escritores actuales. En este caso Juan Gabriel Vásquez, quien quizás está de acuerdo con Jacques Rancière cuando expone: “la novela es el género de aquello que no tiene género” (citado por Bejarano, 2018, p. 18). Esto permite pensar y construir un tipo de narración que vincula la opinión, el periodismo, la crónica, el testimonio, la poesía, el cuento, el archivo, la historia, el derecho y cuanto elemento sea necesario para poder contar. Hablamos de recursos y formas, en este sentido, la novela se nos convierte en un híbrido.

Desde este aspecto podemos comprender mejor la pregunta que se hace Alberto Bejarano en su libro: *Ficción e historia en Roberto Bolaño: buscar puentes sobre los abismos*: “¿cómo un escritor investiga con/sobre lo real, produciendo figuras sobre lo impensado que nos permiten transformar nuestra visión sobre lo contemporáneo?” (p. 18). Responderemos por partes. Adaptaremos la pregunta para nuestro interés investigativo. Lo que el autor coloca como visión de lo contemporáneo es lo que nosotros llamaremos los relatos oficiales que explican sin vacilación alguna, la historia de nuestro país. Nuestra visión o concepción sobre el pasado es muy pobre, porque nos acostumbramos a no cuestionarlo. El no cuestionar algo impide poder repensar y ese ejercicio es el único que nos permite entrar a entender el presente, pero, sobre todo, llegar a entender los mecanismos con los cuales nos han contado la historia que no es un elemento aislado de nosotros, como muchos creen. Nuestro pasado está lleno de demonios que nos persiguen y viven anclados a nuestra espalda ejerciendo una carga que explica el por qué somos lo que somos. Las preguntas: ¿por qué los colombianos somos de tal forma?, tienen su explicación en los hechos de un pasado no tan lejano, tal vez, si lo miramos desde los inicios del siglo XX. La violencia, las consideraciones políticas, el modus operandi de los distintos gobiernos, el país que tenemos a nivel cultural, social, económico y educativo tienen su nacimiento en momentos específicos que no son revelados, que no son de alcance de todos, porque tenemos una historia oficializada que impide adentrarse a los lugares oscuros, misteriosos, conspirativos de Colombia. Si algo defendió

García Márquez fueron los procesos investigativos. El método no solo en la narración sino en la forma en cómo se iba construyendo la historia a través de la indagación en el archivo y los testimonios. Juan Gabriel Vásquez² tiene muy claro que ese es el camino para elaborar una ficción que fuera creíble desde la realidad. Poder tener sobre el escritorio el relato oficial y contrastarlo con lo que pudiera haber sido, es una carta narrativa que le permite al escritor un proceso de creación que no es netamente imaginativo, sino que coloca sus bases en la realidad, en lo actual. Ahora, no es necesario que el autor esté nombrando hechos del presente. De eso no se trata. El asunto radica en que el lector – el que en verdad importa – realice asociaciones, relaciones, analogías, dicotomías; que entienda las metáforas que están ocultas, entre líneas sobre el pasado, la historia y su conexión directa con el mundo que estamos viviendo. De lo que se está hablando es de una lectura paranoica tal como la concebía Ricardo Piglia. Pero a eso llegaré luego.

En el 2014 Juan Gabriel Vásquez había sido finalista en el *Premio Bienal de Novela Mario Vargas Llosa*. Luego fue ganador de los premios: *IMPAC de Dublín* y *Premio Real Academia Española*. Todos por su novela: *Las reputaciones*. En aquel año me encontré por primera vez con el autor bogotano por cuestiones del azar. Fue con su novela *Los informantes* que leí de dos sentadas un sábado. Durante ese año, me puse al día con sus novelas, cuentos y ensayos. Esto me generó dos inquietudes. La primera, por la figura de periodista/escritor que está en la mayoría, si no en todas, sus narraciones. Ese individuo que está escribiendo o investigando siempre encuentra algo que revela, destapa, pone sobre la cuerda alguna verdad, acción o reputación. ¿Qué tan débiles somos cuando nos definen, cuando queremos ser?... La segunda, por su cuestionamiento incesante por el pasado. Por lo que no nos han contado sobre ciertos hechos puntuales de nuestra historia. Esto lo vi con mayor claridad con su novela *La forma de las ruinas*. Al llegar el 2018 Vásquez reafirmaba sus consideraciones sobre la novela y sus influencias. Su libro de ensayos: *Viajes con un mapa en blanco*, fue el cierre de orden teórico sobre lo que había realizado desde el 2004 hasta 2015 a nivel narrativo. Luego, en el mismo año llegó un libro de cuentos *Canciones para el infierno*. Aunque hasta el día

² La consideración se toma desde este autor, pero no se desconoce la importancia de escritores como: Andrés Ferreira, Evelio Rosero, Ricardo Silva Romero, Roberto Burgos Cantor, Andrés Felipe Solano, Pablo Montoya, Marvel Moreno entre otros.

de hoy no dejo de seguirle la huella al escritor bogotano en todo sentido, quien sí me daría un orden para poder pensar su propuesta literaria fue el escritor Ricardo Piglia con su texto: “Teoría del complot” del 2014.

Aquel texto de Piglia me permitiría escribir un primer ensayo sobre la importancia de la herencia en la narrativa de Juan Gabriel Vásquez. Fue en el 2018 y si me lo permite el lector, cito lo siguiente:

La reconstrucción de la historia de un país desde una visión particular no es más que la interpretación de un pasado y su relación con el presente. El dinamismo de enlazar los hechos más importantes de una sociedad con un personaje, que en un momento determinante de su vida se cuestiona sobre su existencia y lo que lo ha llevado a entender que por más que quiera, no puede desligarse de sus raíces y su forma de ver las cosas; porque nació y se formó con esa visión, con esa perspectiva que ahora pone en tela de juicio, en una cuerda floja que pendula bajo sus ojos, pues aunque no fue actor principal de los hechos, los conoce como la palma de su mano y los lleva al punto de conexión con su realidad y el futuro que otros tendrán. (2018)

Con esta convicción ingresé al Instituto Caro y Cuervo en donde me brindaron las herramientas precisas para seguir ahondando y darle vuelo a la concepción de complot que no es más que una construcción narrativa hecha para contrarrestar los discursos oficiales, para entrar en un diálogo y si se quiere, en un debate por la importancia de la literatura en la construcción ficcional, pero subversiva, de nuestro pasado. Desvincular, desencajar, desarticular los relatos oficiales de la misma forma como fueron formados: mediante la conspiración. Esos dos últimos párrafos tienen sus razones. Una de ellas es lo que me comentó una vez Juan Gabriel Vásquez cuando le pregunté sobre cómo se escoge un tema: «uno siempre termina escribiendo sobre lo que le obsesiona, no hay escapatoria». Y eso he intentado hacer desde el 2014 y ahora consigno en este proyecto de grado. Otra, por la importancia de la literatura, su poder de colocar en jaque al lector frente al mundo que le acontece.

En ese orden, me propuse reflexionar desde la teoría del complot expuesta por Ricardo Piglia dos episodios de la historia de Colombia ficcionalizados en las novelas: *Los informantes* y *La forma de las ruinas*. Para esto analicé la figura de Gabriel Santoro personaje principal de *Los informantes* y Juan Gabriel Vásquez personaje principal de *La forma de las ruinas* como figuras que representan al historiador de emociones. Una categoría que propone este trabajo de grado y que desarrollaré más adelante con detalle. Este tipo de historiador rompe completamente el prototipo clásico de historiador y de narrador. No porque me interese hacer esta ruptura, sino que en la propuesta de un historiador de emociones vinculamos la importancia que tiene en estos personajes a la hora de anidar, tejer, enlazar historias de individuos particulares, objetos y elementos que ayuden a comprender desde las microhistorias, una parte de la gran historia. Este personaje común y corriente es como nosotros, herederos de un pasado que nos cuesta. Ahora, este historiador es un lector/escritor paranoico. Es decir, un individuo preocupado, riguroso, inquieto por las fisuras que se encuentran en los relatos oficiales y que intenta explorar mediante la creación de relatos, de tal forma, que está en constante diálogo, relacionando la historia y su historia. Esta acción conlleva a que el autor juegue con la intertextualidad histórica que le permitió crear la ficción que encontramos en sus novelas. Para poder entender el complot que construyó el autor bogotano, fue necesario comprender la función de esos intertextos. Después de descomponer las dos novelas en sus mínimas partes, en donde por un lado estaba lo histórico y por otro, la ficción, esto me permitió analizar los alcances del concepto que propuso Piglia como herramienta que nos sirviera para el ejercicio reflexivo de la construcción histórica de dos hechos importantes de Colombia. El primero es la persecución y reclusión de los alemanes, japoneses e italianos por ser, según el gobierno de entonces, simpatizantes y colaboradores del Führer. El otro momento histórico tiene que ver con la muerte de Rafael Uribe Uribe. Un asesinato que aún produce muchas dudas y que a pesar de las pruebas que incriminan a los actores intelectuales del hecho, sigue estando impune y olvidado por la fuerza desmedida que tiene la versión oficial, que como hemos dicho, es un complot creado por unos pocos para ocultar la verdad.

No es nuestro objetivo sacar verdades a la luz. La ficción no tiene este papel ni sirve como elemento de verificación, sino la intención radica en que la literatura de ficción tiene todo un universo narrativo para señalar, enjuiciar, generar duda, crear pensamiento crítico sobre hechos que pueden o no, estar contruidos bajo una conspiración que beneficiaba no solo a los actores directos, sino a una clase política que aún impera en nuestro país. Propongo un lector paranoico que vea e interprete entre líneas cómo un escritor trabaja desde las fisuras que tiene el relato oficial para construir otro que abra un diálogo al preguntarse: ¿Qué hubiera pasado en nuestro país si esto o tal cosa hubiera sucedido de esta forma? Otra, ¿cómo sería yo si mi herencia no estuviera marcada por estos hechos?

Un mapa para transitar la siguiente ruta de este trabajo de grado que está compuesto por tres capítulos, puede ser el siguiente. Lo primero que debemos comprender es que el Estado construye una conspiración para su beneficio. Por ejemplo, asesinar a Rafael Uribe Uribe porque con su llegada a la presidencia acabaría con ciertos negocios y las formas cómo se maneja el país. Después de que el plan se lleve a cabo, empieza a funcionar la maquinaria lingüística para construir una verdad. Es decir, se construye la versión más adecuada para ocultar los motivos de tal acto. Esa verdad se convierte en un elemento histórico. Esa historia se repite en colegios, casas, parques, libros de historia, hasta que se crea una capa indestructible que cargamos sobre nuestros hombros. En sí, estamos hablando de la memoria colectiva, de la herencia de nuestro pasado. Todo hecho histórico es un relato. Por ende, carece de perfección y tiene errores, fisuras, una mala construcción que no es muy fácil de percibir, pero aquellos que lo han logrado ver, son deslegitimados y excluidos por el peso de esa memoria.

A ese individuo que ha tocado las lindes de los secretos, los misterios que contiene el relato oficial, lo obligan a trabajar con los archivos, con la contraliteratura. A buscarle significado a lo que aún no lo tiene o no es el correcto. A enunciar lo no dicho. A trabajar con la empatía, la cotidianidad, el testimonio, la conramemoria. Este nuevo historiador/escritor, lo llamaremos el historiador de emociones que trabaja con la lectura y la ficción paranoica, que nos va contando su proceso investigativo a la vez, que va narrando lo que necesita entender. Su arma más letal es el lenguaje y todo lo que construya desde ahí será un complot que pondrá

en diálogo contra el complot oficial. A este proceso le pondremos el nombre de operación literaria en donde hay un desdoblamiento por parte del autor, también conocido como la ficcionalización del narrador. En pocas palabras, nuestro historiador de emociones es un personaje más. En su viaje por todas las peripecias que tiene el arte de la investigación y la transpiración de la escritura, vamos leyendo como se descompone la historia, un breve episodio de la historia y que ahora se nos presenta no como novedoso, diferente, extraño, difícil. El relato creado por el autor no pide que le creamos, no se muestra como el gran acontecimiento. De hecho, nos dice que no es de fiar. Pero, si hay algo que tiene la lectura, es su poder para generar cuestionamiento, para derrumbar las edificaciones de nuestra herencia.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, el primer capítulo mostrará la construcción del concepto de complot planteado por Piglia. Ya que, sobre este no hay estudios en orden a lo que aquí se plantea. Es decir, se está presentando una forma de comprender la novela histórica en clave de complot y esto convierte a este trabajo como algo novedoso y con el fin de darle más espacio a las consideraciones de Piglia y, además, para estudiar la obra de Juan Gabriel Vásquez que va más allá que una simple narración del pasado colombiano. También se aleja de los estudios realizados sobre el autor bogotano.

El segundo capítulo se sumerge en la Bogotá de los años cuarenta. Desde allí, se busca entender la razón por la cual el gobierno de entonces se unió a los Estados Unidos en su decisión de recluir a todos los migrantes alemanes, japoneses e italianos en un “campo de concentración” para salvar la democracia. Lo haremos desde la figura de Gabriel Santoro, un periodista que descubre el pasado oscuro de su padre. La pregunta puede ser: ¿Cómo las acciones del pasado de mi padre perjudican mi presente y mi concepción sobre él?

El último capítulo pondrá en diálogo directo la versión oficial sobre la muerte de Rafael Uribe Uribe y las investigaciones existentes sobre este hecho. Juan Gabriel Vásquez como personaje principal se cuestiona sobre la historia que le heredarán a sus hijas recién nacidas. También, cómo la política colombiana ha creado una imagen perfecta sobre el pasado de nuestro país mientras se siguen repitiendo los mismos hechos. En este apartado se reflexiona bastante sobre la construcción literaria de Vásquez desde el 2004 hasta el 2015.

Podemos unir el primer y segundo capítulo bajo esta pregunta: ¿Cómo la política se nos mete en las vidas privadas y nos deforma por completo? En las conclusiones se reflexiona sobre la importancia de la relación entre literatura y política para proponer la necesidad de la construcción o formación de lectores paranoicos que agudicen mejor la forma en cómo se puede entender este país y su pasado caótico. Crear lectores subversivos que descodifiquen el mundo que los rodea.

I capítulo

Cartografía y afinidades

Umbral.

Desde hace un buen tiempo dejamos de creer que la historia, la nuestra, está en esos libros grandes y viejos expuestos en anaqueles y exhibidos como trofeos que parecen no perder su brillo. Aunque los tiempos cambien, aunque sean recios y convulsivos los días en los que nos ha tocado vivir, vemos cómo todo se mueve menos los grandes discursos sobre nuestro pasado. Es un poco complejo desplazar nuestra memoria colectiva e individual a un campo de observación en donde se pueda analizar con detalle, con pericia, con desconfianza todo lo que nos han dicho hasta hoy sobre la historia de nuestro país, y ¿por qué no?, del continente. Creemos que para los temas históricos necesitamos la historiografía, a los historiadores que sigan reconstruyendo, zurciendo con finos hilos los hechos de nuestra historia para que no se nos olvide, para mantenerlos como una colcha que ha pasado de generación en generación y que de vez en cuando, arreglamos uno que otro hilo que se suelta, pero mantenemos la tradición. Hace mucho tiempo que junto a los filósofos de la historia y otras áreas del conocimiento metieron la mano para tratar de dibujar, esbozar otra historia. De esto tenemos una influencia grande de los franceses, hijos de Nietzsche, Marx y Hegel.

Pero eso de pensar otra historia está allá, en Europa, con una fuerza insuperable. En nuestro continente hemos dado grandes pasos, sin embargo, aún hay mucho por reescribir, por superar, por derrumbar. Cada país, por ejemplo, Colombia, está en una tensión constante por intentar quitar de algunos cuantos el poder de contar la historia a su antojo. Hay dos grandes impedimentos: el poder y el olvido. El primero aún encapsulado en unos pocos y el olvido es algo que está incrustado en nuestra mente como un botón que se activa en los momentos más importantes. Esto me hace pensar en la novela *El Túnel* de Ernesto Sábato, en donde el protagonista expone un profundo fastidio por el olvido. Reprocha la facilidad con la que los hombres y en especial su país olvidan y entierran en una fosa lejana el pasado que los rodea en cada esquina; hacen caso omiso y transitan por las calles como si el mundo estuviera por crearse, como si el futuro fuera un camino entre montañas vírgenes. ¡Qué mal nos han formado! ¡Qué profundo miedo tienen algunos porque socavemos en los terrenos del pasado

y movamos las tierras agrietadas, áridas y duras de la memoria! “La frase “todo tiempo pasado fue mejor” no indica que antes sucedieran menos cosas malas, sino que-felizmente- la gente las echa en el olvido”. Dice Juan Pablo Castel quien sigue reflexionando: “la memoria es para mí como la temerosa luz que alumbraba un sórdido museo de la vergüenza” (Sábato, 1979, p. 11). No cuesta mucho y de cierta forma nos parece fascinante imaginar al pobre pintor en una esquina de su habitación trayendo a colación los recuerdos con María Iribarne y su vida como artista. Recordar tiene un peso que castiga, que hiere y aunque a simple vista pareciera un asunto personal, todo pasado individual construye una colectividad, pues no somos otra cosa que las partes por el todo.

En mi país no hay una carencia de historiadores ni de filósofos ni mucho menos de interesados por descubrir y socavar en nuestro pasado, pero, hay algo más interesante que recorre el continente: la novela histórica. Y es que la literatura, en especial este género queriéndolo o no, está recontando, revisando y analizando nuestra memoria. No interesa en absoluto escribir una novela que cuente los hechos tal y como son, se basa en la ficción, su mejor arma, se acerca a la voz y a las pasiones humanas para entender. No rechaza de tajo los discursos historiográficos, pero sí los mira con desconfianza.

La revolución de la novela, que ve y piensa los personajes desde dentro, depende de una poderosa prestidigitación de parte del libro y de un bellísimo grado de superstición de nuestra parte; el resultado es que las realidades de la ficción nos interrogan, nos interpelan. nos obligan a cuestionar nuestras creencias más firmes y, al hacerlo, a descubrirnos. (Vásquez, 2018a, p. 24)

Este descubrimiento que nos llega desde Cervantes y Shakespeare, repeló con fuerza en los años sesenta, en la época en que el continente entraba a dictaduras y exilios y desapariciones por doquier. Nuestros grandes autores, los que conocemos como los del boom, dieron el paso al frente para que luego, escritores como Juan Gabriel Vásquez, de quien nos ocuparemos en este ensayo, pudiera llegar a esto: “Las novelas son sondas morales. las enviamos a lugares oscuros o desconocidos; las iluminaciones que nos traen nos permiten un renovado aprendizaje del mundo, de sus complejidades y las nuestras, de la ambigüedad, multiplicidad e inestabilidad de nuestro carácter” (2018a, p. 25). Esos viajes lejanos de la novela, nos

permite ver y pensar el pasado de otra forma, con otras posibilidades, con otras hipótesis que nos impulsa a preguntarnos: ¿Qué hubiera pasado si...?

La novela pone a prueba la realidad, nos pone a prueba a nosotros mismos sobre lo que somos, lo que hemos visto, lo que hemos construido, lo que creemos o dejamos de creer. Por esta razón y continuando con Vásquez, afirmamos que la novela no es el mejor instrumento creado por el ser humano, sino es el ser humano el mejor invento de la novela (2018a). Esto nos implica otra cosa: una forma de leer. Hemos aprendido a leer de otra manera, entre líneas, pensando siempre que hay otra verdad, otro tipo de información que se nos oculta. Leemos también para entender, para buscar alguna respuesta -aunque la literatura nos la dé- a momentos de nuestra existencia, a problemas del pasado, pero también, a visionar el futuro, a tratar de acercarse al devenir que parece ser esquivo y oscuro. No leemos como hobby; leemos para hallarnos en el mundo. Entonces, dentro de este ejercicio algo empieza a parecernos extraño: “En efecto, las novelas mienten-no pueden hacer otra cosa- pero ésa es solo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es” (Vargas Llosa, 1990, p. 6). ¿Qué es eso lo que esconde la novela? ¿Cuál es la verdad que se encubre en la novela de tal forma, que solo un lector atento puede hallar?

Creo y sin desestimar otros campos del saber, que la novela sí permite reflexionar sobre nuestro pasado con rigurosidad. La literatura se ha convertido en el refugio y en un faro para ver otros caminos que nos permitan acercarnos a diversos episodios de nuestra historia. Es la literatura la mejor herramienta para cuestionar. En este siglo que necesita con urgencia cerrar, subsanar las heridas y los vacíos que ha dejado la violencia, el afán de poder y un serial de estrategias discursivas para dominar desde el siglo pasado. La novela histórica puede reconstruir otras formas de entender-nos, sobre todo, en un país como Colombia, construido sobre la base de conspiraciones y trampas de toda índole. Por esta razón, el interés de este ensayo será acercarse a dos hechos de la historia de Colombia desde dos novelas del escritor bogotano Juan Gabriel Vásquez: *Los informantes* (2004) y *La forma de las ruinas* (2015) en donde expone en clave de complot una forma de entender nuestro pasado. Para esto, iniciaremos con un breve recorrido sobre la novela histórica y la importancia de la profesora

Luz Mariana Rivas para acercarnos con el concepto de intrahistoria a las novelas de Vásquez. Luego, analizaremos el concepto de complot propuesto por Ricardo Piglia para entender cómo se construyeron los discursos y la memoria de nuestro país alrededor de dos hechos históricos: la muerte de Rafael Uribe Uribe – 1914 – y, la persecución de los alemanes en nuestro país en la época de la segunda guerra mundial por tener, supuestamente, nexos con el nazismo. Finalizaremos este capítulo con una breve semblanza sobre Juan Gabriel Vásquez y su importancia en la literatura colombiana actual.

De la novela histórica a la intrahistórica

Seymour Menton, el crítico norteamericano escribió un libro llamado: *La nueva novela histórica de la América Latina* en 1993. En este prácticamente expuso la forma en cómo se hacía novela histórica en nuestro continente, alejada de la vieja consideración de Georg Lukács en la cual, una novela histórica se reconocía porque tenía de fondo, como un paisaje, como una fotografía el escenario de la historia. Esto se puede pensar de tal forma porque para el filósofo húngaro los anacronismos no eran del todo válidos. Lo que impedía poder considerar ciertos aspectos de distorsión para pensar el pasado de otra forma. Digamos que lo se construye en este tipo de novela histórica, es un pacto de verdad, una única verdad entre los personajes con elementos reales y momento histórico preciso. Es un poco como el juego que propone Julio Cortázar en *Los premios* en donde hay algo que está en la popa, pero no sabemos qué es, sin embargo, es el centro de la novela. Quiero decir, que eso desconocido es un decorado. Para Menton esto no era posible y menos en la época en donde él situaba esa nueva novela histórica: 1979. Tiempo de dictaduras, de exilios y de producción literaria por parte de los escritores latinoamericanos tanto en el continente como desde otras partes del mundo sobre lo que estaba sucediendo. Dentro de las consideraciones del crítico norteamericano hay elementos de mucho valor y de interés para quienes intentamos estudiar este tipo de novelas, sin embargo, y como un gran golpe, Menton nos expone uno de los pecados capitales para este tipo de producción novelística:

No obstante, para analizar la reciente proliferación de la novela histórica latinoamericana, hay que reservar la categoría de novela histórica para aquellas

novelas cuya acción se ubica total o por lo menos predominantemente en el pasado, es decir, un pasado no experimentado directamente por el autor. (1993, p. 32)

Es un poco complejo considerar tal afirmación, ya que, esto limita la forma de trabajo del escritor, pues, debe tener un calendario para determinar hasta que momento puede utilizar los hechos históricos. Esto claramente es la aceptación de una cronología, pues el hecho de que se estime el momento de inicio y de finalización del uso histórico, también es decidir sobre una cronología, solo que esta, está como una imposición casi abusiva. Nadie puede determinar con precisión un episodio de la historia y luego, tomar la decisión de nacer un tiempo después para que pueda hacer uso de esta. Se cae de su propio peso. Además, no solo limita el asunto correspondiente a la historia, sino que coloca una zanja sobre la forma de narrar, ya que, de alguna u otra forma, esto niega la posibilidad de escribir una novela fuera de los escritores del boom, con otro matiz, con otros tonos que estuvieran alejados, por ejemplo, de la narración en tercera persona. Impide también, una confrontación directa con la historia, con ciertos hechos históricos desde otras ópticas y maneras de entender el mundo, un mundo que no es ni será el mismo para todos los autores. Que la historia puede tocar la puerta del escritor no solo por lo que sucedió, sino por lo que está sucediendo. Es decir, el autor puede estar experimentando el proceso histórico y a la vez, reconstruyendo desde la narración la historia misma. Pensemos en autores como Ricardo Silva Romero, Manuel Puig, Ricardo Piglia, Toni Morrison, Javier Cercas, entre otros. En este caso, debemos reconocer que Menton dio un paso fuera de la vieja concepción de la escuela estética y realista-marxistas- en donde estaban sumergidos los estudios literarios del momento. Al no ser suficiente lo que propuso el crítico norteamericano, las miradas de la novela histórica se dirigieron a otros autores que replantearon y ampliaron la visión sobre este aspecto. Por ejemplo, el caso de Hayden White el cual propuso una concepción más precisa sobre el problema de la historia y la novela colocando sobre las cuerdas el papel del historiador como un individuo que solo registra lo establecido, pero, que se hace de técnicas narrativas para contar los hechos. En caso contrario, el escritor no puede hacer de historiador, porque es un campo que no le corresponde, como si el papel del narrador de ficción fuera inventar. En pocas palabras, White rompe, totalmente, la dicotomía de creer que la historia es un hecho

lejano, cuando en verdad, están tan latente en nuestro diario vivir, en nuestra narrativa, en nuestra forma de enfrentarnos con esos discursos históricos, que, es un poco absurdo desligar el arte de narrar teniendo como base los hechos históricos. Y más en nuestro continente que cargado de un pasado tan increíble como cierto.

Lo que se pondrá de manifiesto, según creo, es que la misma distinción entre acontecimientos reales e imaginarios, básica en las formulaciones modernas tanto de la historia como de la ficción, presupone una noción de realidad en la que se identifica «lo verdadero» con «lo real» sólo en la medida en que puede mostrarse que el texto de que se trate tenga el carácter de narratividad. (White,1992, p.22)

A lo que le apunta White es que se debe romper la barrera de que la literatura es pura imaginación y la historia la realidad. Y que esta última solo puede ser tomada por el narrador de ficción desde ciertos aspectos y con sumo cuidado. Cosa que no creemos. Lo interesante está en la posibilidad, si el autor lo quiere, de que la novela arrope a la historia y le genere diferentes dinámicas para su comprensión. Estamos en otro nivel de diálogo: el papel de la ficción en la historia y viceversa. En lo que corresponde a Latinoamérica, la propuesta de la profesora Luz Marina Rivas no solo debate con Menton y reevalúa su concepción sobre este tipo de novela, sino que, propone una nueva concepción de la novela histórica y a su vez, acuña un subgénero dentro de ésta: *la novela intrahistórica*, en donde basándose en White, Unamuno y otros teóricos, replantea el papel del escritor y su ficcionalización, la contraliteratura y propone la historia sentida como un elemento fundamental en el momento de reconstruir la historia de los otros.

Hoy en día, una eclosión de novelas que ficcionalizan el pasado histórico llaman la atención tanto de los estudiosos de la literatura como de los historiadores de este fin de siglo. El replanteamiento de lo histórico en las últimas décadas, tanto en el discurso historiográfico como en el discurso literario, mueven la necesidad de hacer definiciones teóricas. (Rivas, 2004, p. 32)

Con el afán de repensarse la literatura, en específico, la novela histórica latinoamericana de mitad del siglo XX hasta hoy, la crítica literaria Luz Marina Rivas coloca los soportes para

poder entrar al análisis de una novela que de alguna u otra forma, intenta proponer un campo histórico como eje central de su construcción y así, discutir de frente con los grandes discursos historiográficos que nos construyen como sociedad e individuos. Para esto, entrega siete aspectos que aquí parafraseo:

1. Problematización de la historia. El autor reflexiona sobre la historia, adquiere un conocimiento de la misma para exponerla en la novela con sentido propio y no por construir información.
2. Cuestionamiento del registro de lo histórico. El autor no se conforma con las versiones y los archivos existentes, los cuestiona, piensa que pueden existir otros documentos. No se queda solo con lo dicho por la historia oficial, socava en cuanto relatos y discursos pueden ayudar a su construcción.
3. La ficcionalización de la figura del historiador. A diferencia de Menton, la profesora Rivas cree que no solo se ficcionaliza al personaje histórico, si este es de interés para el autor, sino que se busca o mejor, el narrador se convierte en un personaje más que hace de historiador. Esto lo conlleva a vivir con intensidad la historia y se mueve a ciegas por el devenir de la misma.
4. El diálogo intertextual con los discursos historiográficos. El autor coloca en diálogo constante los documentos, los testimonios hasta el punto de apropiárselos. Construye cercanías y es su fuente constante. El escritor no parte de la nada, se basa en lo ya escrito.
5. La narración autorial. El narrador va implementando dos elementos: la clasificación del archivo, la cronología y demás elementos a su interés. Y, a su vez, va juzgando, imponiendo sus consideraciones sobre lo mismo. Por esta razón, dentro de la novela se puede encontrar discursos reflexivos sobre las problemáticas de la historia ficcionalizada.
6. El empleo de anacronismos. Hay juegos con el tiempo. El autor puede hacer uso de la cronología y mover de ella las fechas y alterar, distorsionar hechos del pasado en el presente y el futuro.

7. Búsqueda de lenguajes y estructuras alternativos al discurso historiográfico para contar la historia. Aquí se proyecta un juego del lenguaje de tal manera que, el autor encuentre la forma estética y narrativa para exponer su narración. Esto con el fin de otorgarse una libertad para contar, pero también, para que la estructura de la novela sea precisa, concreta a lo que se está narrando. (pp.54-58)

Con esto, la profesora Luz Marina Rivas se abalanza a una propuesta nueva y más amable con la forma en que podemos estudiar las novelas en nuestro continente. Es en su tesis doctoral: *La novela intrahistórica* (2004), que bajo la mirada feminista en diversas obras de tres autoras venezolanas expone dos elementos interesantes: la historia sentida y la conciencia histórica. Ambos conceptos están encerrados dentro del marco de la intrahistoria. Aclaremos este último:

Entenderemos, entonces, que la novela intrahistórica que narra la historia colectiva desde lo anónimo y lo privado, desde los márgenes del poder; es una vía para la búsqueda de la identidad individual y colectiva a través de la revisión de la historia desde una perspectiva cargada de componentes afectivos. Lo histórico es concebido dentro de la novela histórica como un todo, en el cual lo cotidiano, los rituales, lo doméstico, la vida interior, la cultura son tan historizables como la política, la economía o las guerras, en el sentido de que se todo que se alimenta de la tradición y de la vida cotidiana, define la identidad dentro de cada periodo histórico.

Desde esa perspectiva podemos decir que la novela intrahistórica subvierte la historia oficial porque propone nuevos caminos para la comprensión del pasado desde la perspectiva subalterna. (Rivas, 2004, pp.100-101)

En conclusión: la novela intrahistórica es la narración de la historia desde los subalternos, desde el otro, desde la diferencia. La vida personal e individual es interesante para el narrador de la novela, porque como se dijo al comienzo: somos la parte por el todo. Desde aquí se desprende la historia sentida, que no es nada más que la sensibilidad, la empatía, la emotividad en la que el historiador/narrador vincula a los otros. Sentir, reconocer al otro como igual, entender su existencia como algo importante y fundamental que no se puede

desestimar, que hace parte de la gran historia de nuestro país, de lo que somos como seres humanos. Nuestro narrador debe adquirir una conciencia histórica, esto apunta a que sea consciente y conocedor de la historiografía que está intentando narrar y comprenderla desde todos los puntos posibles. Al final, el escritor de novela histórica es un narrador-historiador en potencia, está dentro del marco de la escritura que Mario Vargas Llosa siempre ha propuesto: escribir ficción es 90% investigación y 10% inspiración.

Es por esta razón que sostengo que la novela sí puede reflexionar con rigurosidad la historia de un país. Que la ficción no puede ser tomada como un elemento netamente de la imaginación en donde se considera el papel del escritor como alguien que inventa cosas para entretener. La escritura y la lectura son subversivas y puede, sin temor alguno, confrontar los relatos más autorizados. Al final, la novela no estará en un tribunal, pero sí ampliará visiones que es lo que necesita un lector. La historia de Colombia, por ejemplo, no solo la escriben los grandes historiadores y las voces «autorizadas», sino la gente de a pie, los emigrantes, los extranjeros, los pobres, los afros, las mujeres, las diversas comunidades. La historia de mi país se escribe y se sostiene también desde mi casa.

Luz Marina Rivas afirma que: “Una gran cantidad de novelas históricas que han roto con los pactos de la verdad” (2004, p. 16). No es de gratis la afirmación. Posicionándonos en la fecha que establece Menton sobre su consideración de la nueva novela histórica, nos coloca en frente del boom latinoamericano, pues fueron los escritores del boom quienes rompieron sin temor alguno los lazos con la verdad, con esa necesidad de enmarcar la verdad dentro del juego de ficción, acabaron con la concepción de la inspiración y consolidaron el ejercicio de la escritura como un trabajo tan riguroso como el de un científico. La propuesta estaba precisamente en la descripción de una realidad, de una verdad que pudiera ser contada desde la ficción, con elementos que de alguna u otra forma hechizaran al lector, pero, que, a su vez, le dieran herramientas claves para cuestionarse y cuestionar la realidad.

Algunos dirán que esto también está en otros autores que no pertenecieron al llamado boom. Esto es cierto, pero se les reconoce a estos últimos porque con ellos hay una intención directa de fragmentar, de dialogar con los discursos historiográficos que llevan la «verdad». En pocas palabras, entre los intereses de estos narradores que confluyeron en París, estaba

precisamente en contar la historia no solo del país, sino del continente – la gran novela latinoamericana – por medio de una ficción capaz de mantenerse en el tiempo. Lo lograron. Mario Vargas Llosa, quizás más que García Márquez, entendió-académicamente- como funcionaba ese aparato gigantesco llamado historia.

La recomposición del pasado que opera la literatura es casi siempre falaz juzgada en términos de objetividad histórica. La verdad literaria es una y otra la verdad histórica. Pero, aunque esté repleta de mentiras -o, más bien, por ello mismo- la literatura cuenta la historia que la historia que escriben los historiadores no saben ni pueden contar. (Vargas Llosa, 1990, p. 14)

La ficción no entra en el campo de la verificación; es lo que quiere decir el escritor peruano. Por esto, la literatura y la novela como tal, tienen la libertad suprema de alterar la historia, de contar de otra forma cómo fueron las cosas, de proponer mundos posibles, alternativos, paralelos de la historia oficial. Sin importar si el autor vivió o vive el momento que narra, porque al final, a la novela no le interesa si le creen o no, simplemente se la juega por una narración que trae consigo unas verdades que no nacen a priori, sino del ejercicio investigativo del escritor.

Concluiremos este apartado con cuatro aspectos importantes para este ensayo:

1. El concepto intrahistórico nos interesa porque necesitamos darle voz a quienes no la tiene en aras de la construcción de la historia. Haremos un enlace directo con otros dos conceptos: la historia sentida y la conciencia histórica.
2. La figura del historiador-investigador la tendremos como referencia para proponer al historiador de emociones.
3. Los siete aspectos de la novela intrahistórica serán de utilidad para analizar las dos novelas de Juan Gabriel Vásquez.
4. El diálogo entre la historia real y la ficción. Se realizará por medio de la información que brinda la historia oficial contra la historia que nos muestra el escritor.

El arte de complotar

No es una extrañeza que la “teoría del complot” comparta fecha e intenciones con *La nueva novela histórica*. Ricardo Piglia habló por primera vez del complot en los años ochenta, específicamente en 1984-86, en una serie de entrevistas que se publicaron en *Crítica y ficción* (2014). El crítico argentino no tenía ninguna duda en afirmar que las tramas, paranoias, conspiraciones nacieron en los años setenta, en tiempos de dictadura. Argentina como todos los países latinoamericanos se sumergieron en un dominio político absoluto que «terminaría» casi una década después. Piglia reflexionó sobre esto desde autores como Gombrowicz, Macedonio Fernández, Roberto Arlt y Manuel Puig. Las teorías no son nacionalistas, ni la literatura. Por esta razón, mi interés de acercar “la teoría del complot” a dos novelas del escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez está motivada por el mundo de conspiraciones en las que se ha movido mi país durante la gran parte del siglo XX. Pues hay décadas de bastante convulsión y las cuales son la base de las novelas. El ejercicio que quiero emprender aportará una interpretación diferente a estas producciones literarias de orden histórico.

Si se quiere hablar de “la teoría del complot” en su construcción «finalizada», hay un ensayo y una serie de textos que se pueden tomar de forma individual o en conjunto publicados en el libro *Antología personal* (2014) en la sección “El laboratorio del escritor”. Allí, este ensayo reflexiona sobre el ejercicio de vincular el complot, la conspiración como un tema de la literatura latinoamericana tan importante y fuerte, que vale la pena fijar la mirada e intentar ponerla en práctica. Sin embargo, sobre la aparición de este texto hay ciertas dudas. Sobre todo, el lugar en donde se presentó y su forma. En algunas notas sobre este tema se indica que fue una conferencia dictada en el 2001 en *Casa de América*. En otros, que fue una conferencia dictada en Buenos Aires. El texto apareció en la revista *Ramona* (2001), según una nota al final del libro *Antología personal* por parte de la editorial. Lo importante del asunto es que Ricardo Piglia dejó consignada esta teoría y expuesta dentro de su ejercicio intelectual en lo que sería uno de sus últimos libros trabajados a «puño y letra», ya que, debido a su enfermedad, su último interés estuvo en la reconstrucción y transcripción de sus diarios.

La teoría del complot poco o nada ha sido trabajada. Hay artículos en internet que explican un poco la importancia que podría tener, pero no hay una claridad sobre su aplicabilidad ni mucho menos, sobre los aportes que puede tener dentro de los estudios literarios. De una u otra forma la conspiración no ha pasado de creerse como algo más allá de una teoría que se construye por algunos fanáticos, individuos obsesivos por estos temas que usualmente, pierden la cordura. Pero, creo que esto tiene otro rumbo, rebasa esa consideración simple. Al final, aún no se le ha dado el espacio que Piglia pretendía. Esto se podría explicar por la diversidad de textos y reflexiones que realizó el escritor argentino desde 1984 – según se tiene entendido –. Un ejemplo está en el documental sobre *Macedonio Fernández* (1995) un film en donde trabajó con Andrés di Tello. En las clases sobre Borges hay consideraciones y acercamientos directos. En fin, de querer reunir esta información y trabajarla de forma secuencial, crítica y analítica, todo esto podría conformar un solo libro. Sin embargo, aquí trataremos de explicar qué es el complot y cómo se puede convertir en un apoyo teórico para los estudios literarios de cara al siglo XXI. Esta consideración no solo es personal, sino que Piglia también la expuso en sus textos; estaba convencido que *el complot* es lo que podría explicar las novelas del nuevo milenio.

El complot es el mundo social mismo. Para el escritor argentino la sociedad necesita un orden, una forma establecida en donde entran discursos, las formas de actuar, de pensar, qué ver en la televisión, qué oír en la radio y hasta qué leer en los periódicos y revistas. Estas formas de control construyen verdades perfectas que trascienden de generación en generación sin más.

Hay distintos modos de analizar ese problema. Valery decía: «La era del orden es el Imperio de las ficciones, Pues no hay poder capaz de fundar el orden con la sola represión de los cuerpos con los cuerpos. Se necesita fuerzas ficticias». ¿Qué estructura tienen esas fuerzas ficticias? Quizás ése sea el centro de la reflexión política de un escritor. La sociedad vista como una trama de relatos, un conjunto de historias y de ficciones que circulan entre la gente. Hay un circuito personal, privado, de la narración. Y hay una voz pública, un movimiento social del relato. El Estado centraliza esas historias; el Estado narra. Cuando se ejerce el poder político se está

siempre imponiendo una manera de contar la realidad. Pero no hay historia única y excluyente circulando en la sociedad. (Piglia, 2019a, p. 33)

A esto se le llama políticas de Estado que se construyeron con un carácter clandestino, en la oscuridad, en la concesión más arbitraria posible. Estas políticas de Estado se moldearon a imagen y semejanza de unos intereses personales. La forma como se ha manipulado la información y la manera en que esta llega a nosotros tiene que ver directamente con la historia, con los acontecimientos del pasado que han llegado a nosotros después de una cantidad de ajustes, recortes, extensiones y uniones con otros episodios para favorecer el interés de un grupo específico o, bajo la manipulación de un historiador sin pretensiones más profundas que las de querer contar. Los hechos que nos acontecieron, que son parte de nuestra memoria colectiva y personal, llegaron a nosotros por mecanismos que desconocemos, tramas que se entablaron con propósitos inmediatos desconociendo las incidencias del futuro o, con toda la intención de perpetuar una verdad. En conclusión, la política utiliza unas tramas, un complot, una forma en las cuales se pinta, se dibuja el pasado, el presente y queda en gran duda el futuro. Y es una duda porque este aún está por construirse.

El poder también se sostiene en la ficción. El Estado es también una máquina de hacer creer. En la época de la dictadura, circulaba un tipo de relato médico: el país estaba enfermo, un virus lo había corrompido, era necesario realizar una intervención drástica. [...]. En verdad, ese relato venía a encubrir una realidad criminal, de cuerpos mutilados y operaciones sangrientas. Pero al mismo tiempo la aludía explícitamente, decía todo y no decía nada: la estructura del relato de terror. (Piglia, 2019, pp. 100-101)

Todo hecho histórico es un relato. Esta sería la clave fundamental no solo para entender el pasado, sino porque es la forma de romper por completo con las verdades establecidas. Un relato tiene fisuras, su estructura no puede consolidarse como perfecta, porque siempre se escapa algo, hay vacíos y más en lo que corresponde con nuestra historia, en nuestro país que todo se cubre con guerra.

[...] ¿deberíamos dejar ese poder en manos de esas entidades, el Estado, la nación, la iglesia? Por supuesto que uno ni siquiera tendría que ponerse frente a estos signos de interrogación si estas entidades no fueran grandes narradores. [...] cuando se vuelve claro que la historia es una narración cuyo narrador es el poder, y por lo tanto que el poder tiene y tendrá siempre la aspiración de contar nuestra historia, el papel de la literatura cobra una importancia brutal: la literatura se vuelve el espacio donde cuestionamos esas narraciones monolíticas, donde contamos la otra versión, nuestra versión y ese enfrentamiento, la lucha de nuestra versión contra la versión oficial, de nuestro relato el relato contra el relato impuesto es de la otra parte, o, simplemente, la lucha por el derecho a tener varias versiones en lugar de una sola, se libra, en buena medida, en el pasado: en lo que recordamos, cómo lo recordamos, cuándo no recordamos y, por supuesto, si podemos o no recordarlo en total libertad y sin miedo ninguno. (Vásquez, 2018b, pp.148-149)

Esto significa dos cosas: la primera tiene que ver con la revisión de los relatos que nos rodean, es decir, que el escritor lee como creador lo que le están contando. La segunda, es que el escritor se ve en la necesidad de llenar esos espacios vacíos.

[...] porque pareciera que el escritor lo primero que busca cuando lee una ficción es ver cómo está hecha para ver si puede hacer una igual. De modo que desarmar ese aparato y alguna tuerca que encuentre ahí le sirve para armar otro artefacto narrativo. Se trata de una lectura utilitaria que toma a los textos como *work in progress*, como si siempre se pudieran mejorar; se trata de localizar lo todavía no narrado a manera de literatura potencial. (Piglia, 2019b, p.102)

¿Pero no es de otra forma como se mueve la literatura? La novela que construye por medio de la ficción mundos posibles brinda también la posibilidad de entender el mundo que nos ha tocado vivir y el que se ha vivido, es más, podríamos interpretar el mundo por venir solo por medio de la forma en cómo se mueve la sociedad. A esto último lo podemos llamar utopía, pues, es lo que se espera o se anhela, y, aunque parezca imposible, es una fuerza o un motor que permite que todos los días se siga pensando y armando otras formas, otras maneras de habitar.

Es lo que sucede en las dictaduras, cuyo objetivo es controlar la literatura, el arte y la creatividad porque consideran el pensamiento independiente como peligroso. En una democracia nadie cree que una novela o un poema puede ser peligroso o subversivo. Yo diría que en este caso las democracias están equivocadas y las dictaduras tienen razón, porque la literatura sí es peligrosa. La literatura nos enseña a mirar el mundo con una actitud crítica. (Vargas Llosa, 2017, p. 61)

La lectura y la literatura como tales son subversivas. Los gobiernos saben que, manteniendo el control de lo cultural, de lo literario, es más fácil dominar. Sobre esto hay mucho para nombrar, por ejemplo, en la dictadura de Franco o de Fidel Castro, en donde los poetas eran encerrados, torturados y asesinados, sus obras lanzadas a la hoguera porque allí estaba revelada una verdad que podía influir en otros, en los lectores más atentos. No está de más exponer que el asunto del complot va más allá de lo que a simple vista es. Las sociedades se mueven bajo estos entramados que se construyen en la clandestinidad porque no es solo tramitar algo, sino que ese algo tenga efectividad. No es solamente una conspiración hacia alguien, pues usualmente esto tiene esa acepción, sino que es pensar una forma para hacer frente. No es un tema de paranoia, aunque Piglia ha llamado a sus textos que giran alrededor de este tema con ese rótulo. La teoría del complot es una forma de leer y de escribir, de verse en la sociedad. Es importante explicar lo siguiente: la conspiración se considera como algo que se realiza en la zona del poder, en las élites, pero es fundamental exponer que esto también se construye en las calles, en las casas, en el estudio y en el café, en donde el escritor o el vendedor de verduras esté, en un bus o en una iglesia mientras el sacerdote reza frente a un cristo de marfil. Esto más adelante se convertirá en un rumor, en un colectivo popular, entonces, estamos frente a dos complots, el establecido por los poderosos y el que se construye desde los individuos productos del primero.

Estas conspiraciones pueden pasar del plano teórico al práctico en el sentido más violento posible. Pensemos en lo que generó la muerte de Jorge Eliecer Gaitán. Las reacciones por la investigación y el juicio sobre la muerte de Rafael Uribe Uribe, la prolongación a Buenaventura Nepomuceno Matallana, más conocido como el Dr. Mata por la muerte de un comerciante en la Bogotá de los años cuarenta y otros tantos hechos históricos importantes,

que atraviesan desde asesinatos, magnicidios, votaciones, plebiscitos, procesos de paz. De aquí, que a lo que llamamos tradición, memoria, herencia, no es otra cosa que la construcción, como hemos reafirmado, de algunos y nosotros lo hemos considerado como la verdad absoluta e intachable. Si lo planteamos aquí como lo venimos trabajando, nuestros relatos no son más que unos clásicos. “Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad” (Borges, 2001, p. 171). ¡Qué misterios esconden nuestros relatos clásicos!

El Estado o mejor, las políticas de Estado tienen una relación directa con el lenguaje. Podemos hablar de las relaciones de poder. Un biopoder si se quiere al estilo de Foucault, pero que, como todo poder, puede construirse y deshacerse sin más. Se gobierna y se controla a los individuos. Esto para Piglia es importante, ya que, reculando en la historia siempre ha sido así. Sobre todo, en el continente americano, que, después de las diferentes independencias, no ha cesado las estrategias, las tramas, el complot para mantener un “orden del día mundial que define los temas y los modos de decir: los *mass media* repiten y modulan las versiones oficiales y las construcciones monopólicas de la realidad” (Piglia, 2014a, p. 125). La propuesta es una resistencia o lucha desde la literatura para romper con eso.

“Lo histórico no está dado, se destruye desde el presente y desde las luchas del presente. Recordemos “Kafka y sus precursores”. Al cambiar el modo de leer, la disposición, el saber previo, cambian también los textos del pasado” (Piglia, 2014b, p. 91). La propuesta de Piglia va por dos caminos que, si se quieren, se pueden unir. La primera es el lector que lee bajo la clave de sospecha. La segunda propuesta es el escritor que construye un complot por medios de la ficción. Para el escritor argentino es una sola, el escritor como lector. Pero es válido para nosotros pensar en dos caminos, pues, el lector que no es escritor, de una u otra manera, también construye una forma de complot. Vamos a seguir la línea de Piglia. “La lectura del escritor actúa en el presente, está siempre fechada y su presencia en el tiempo tiene la fuerza de un acontecimiento, pero a la vez siempre es inactual, está desajustada, fuera de tiempo” (2014b, p. 88). La lectura no es un acto congelado. Es decir, la lectura es precisamente un acto en contra de lo establecido, de lo quieto. Es una revisión constante del presente por

medio del pasado; por eso afirma Piglia: “La literatura es un modo de leer, ese modo de leer es histórico y social, y se modifica” (2014b, p. 90-91). La lectura es subversiva, distorsiona, amplía, malversa la realidad. La propuesta de Juan Gabriel Vásquez en leer *Cien años de soledad* en clave de novela histórica no es descabellada, ya que, “el texto genera una expectativa de lectura determinada y esa expectativa define la diferencia y el valor” (Piglia, 2014b, p. 90). Desde aquí se posiciona el escritor argentino quien propone la teoría del complot como una forma de hacerle frente al complot ya establecido.

El artista, en este caso el escritor, quien es un lector que lee entre líneas, que lee bajo sospecha, que encuentra en lo leído una trama, un complot, reconoce que lo mejor que puede hacer es brindarle a la vanguardia una forma de resistencia. Piglia es muy enfático en esto que ha logrado descubrir desde la lectura de los escritores argentinos más destacados y sus obras: *El museo de la novela de la eterna* – Fernández –, *Los siente locos y Aguas fuertes porteñas* – Roberto Arlt –, *El beso de la mujer araña* – Manuel Puig –, *Contra los poetas y Ferdydurke* – Gombrowicz –, las claves de una literatura que llama vanguardia, una forma y un estilo para hacerle frente a las políticas de Estado. En sí, cabe decir que estos autores están muy cerca de lo histórico, les interesa el lenguaje y les genera un misterio ver como se construyen discursos falaces que solo la literatura puede eliminar. La ficción que proponen estos autores tiene una característica puntual: “[...] la política no aparece tematizada como tal” (Piglia, 2014c, p. 101). De una u otra forma, Piglia está muy cerca de Sartre sobre el papel del intelectual, que, en este caso, no es tan rígido ni combatiente como se espera desde la posición marxista. Sin embargo, sí está la intención del compromiso, la importancia que debe tener un escritor en la escena cultural, social y pública:

El valor no es un elemento interno, inmanentemente, sino que hay una serie de tramas sociales previas sobre las cuales el artista debe intervenir y estas tramas definen lo artístico. Por eso a menudo la práctica consiste en construir la mirada artística al mismo tiempo que la obra. (Piglia, 2014b, p. 91).

Como las políticas de Estado utilizan el lenguaje, el discurso para incrustar verdades, el escritor debe hacer uso del lenguaje como su arma más poderosa y construir otro tipo de discursos que desmantelen esas políticas, esas formas de establecer lo social.

El exceso de información produce un efecto paradójico, lo que no se sabe pasa a ser la clave de la noticia. Lo que no se sabe en un mundo donde todo se sabe obliga a buscar la clave escondida que permita descifrar la realidad. (Piglia, 2014c, p. 99)

Leer es un acto político. Por esta razón se piensa que complotar es una idea de revolución. La resistencia o la revolución es posible desde los mundos alternativos que nos brinda la literatura. Ricardo Piglia ve con buenos ojos el ejercicio de la ficción como una herramienta que, con el lenguaje, sea capaz de desarticular, desarmar, criticar a lo que ya está establecido como el mismo lenguaje. Hay un lenguaje estereotipado contra el cual el escritor se ve en constante lucha. Lo que es y no es al mismo tiempo. Lo que se puede decir y lo que no, es un armazón de un lenguaje falso que enreda, que confunde y, además, que genera adeptos. “Lo real es falso, hay que construir una copia verdadera” (Piglia, 2019a, p. 37).

¿Cómo construir un complot? En primera instancia dijimos que quien crea el complot es el escritor por medio del lenguaje y la creación de ficción. Esto no es tan arbitrario. No es crear por crear, es necesario un ejercicio investigativo, consciente y real de lo que se quiere construir.

Si uno habla de modelos tiene que decir que en el fondo todos los relatos cuentan una investigación o cuentan un viaje. Alguien, por ejemplo, cruza la frontera, alguien pasa al otro lado [...]. Yo diría que el narrador es un viajero o es un investigador y a veces las dos figuras se superponen. Me interesa mucho la estructura del relato como investigación. (Piglia, 2019c, pp. 15-16)

Como la verdad o las supuestas verdades nos han llegado por tantos medios, Piglia utilizará la ficción y verá por ejemplo en *El beso de la mujer araña* de Puig, una trama, un complot en donde se ponen sobre la mesa los problemas políticos de un guerrillero y un homosexual.

Los novelistas son incómodos porque devuelven al hecho público su carácter individual, íntimo y relativo. Después de que la experiencia individual se ha depurado, casi edulcorado, y se ha transformado en la historia que, a falta de mejor palabra, llamaremos objetivo, el novelista la vuelve a transformar en algo que le pasa

a alguien. Es como volver a llenar un vaso de agua que se ha evaporado, donde el vaso es la historia y el agua, la experiencia humana. (Vásquez, 2018b, pp. 146-147)

El interés por este tipo de historias que nacen en un momento de crisis no solo se ajusta a lo que plantea la novela intrahistórica, sino que es un relato que nunca se ha desviado del tema central que es el problema de la dictadura. A Manuel Puig le interesa más los que se construye fuera o, en contra de las políticas del momento, que retratar lo que fue, aunque, es muy importante resaltar que de alguna u otra forma, el escritor argentino está haciendo una semblanza, una narración de lo vivido, pero, está con más fuerza en eso que no debería ser: el homosexualismo. Colocar a un guerrillero que en medio de la crisis acepte a un homosexual es una muestra de valentía y hombría, también es hacer una contra, pues más allá de la ideología política, está una creencia machista que trasciende cualquier posición de poder.

El uso por parte de Puig de lo documental-tema importante- en lo que fue la dictadura, la voz de dos individuos de diferentes puntos sociales, con diferentes ideales, con concepciones sobre la vida tan diversas, permite que las voces ficcionales entren y coincidan entre sí para la creación de una novela que es una denuncia, una crítica, una forma de entender a la Argentina de entonces y cómo, al final, entre el discurso del guerrillero y del homosexual se teje una tensión que va hacia lo emocional, sentimental y quizás erótico. Esto es algo que puede pasarse por alto, entrelazar las relaciones es también una habilidad del lector, pues en el fondo -y él no lo sabe- lo que se está contando es una parte de la historia, de la historia colectiva, de los intereses y de lo que es una sociedad.

Es un modo de establecer, de una manera nítida, la distinción entre el mundo del ideal y el mundo de lo real. Ese juego entre “contame lo que no es la realidad” y “no me cuentes lo que es real” establece una distancia entre el mundo de la ficción, por un lado, y el mundo del Estado, por otro. (Piglia, 2014d, p. 137)

Aquí hay algo importante que tener en cuenta. De acuerdo al juego que se plantea en la cita anterior hay tres conceptos que son necesarios diferenciar para darle más fuerza a lo que queremos sostener. La diferencia entre: trama, misterio y secreto. Primero partamos del

hecho de que en este tipo de construcciones conspirativas siempre hay alguien que sabe algo y no lo dice, que cree saber algo y lo expone como una verdad y el que no sabe nada. En este asunto hay algo que se ha venido intuyendo, que de alguna manera nos salta a la vista y es la gran cercanía con lo policial. Para Piglia no hay diferencia, sin embargo, comprendemos las distancias reales entre la novela negra-policial tal cual como lo plantearon los maestros: Poe, Chesterton y Chandler.

Retomando los conceptos por aclarar Piglia dirá lo siguiente:

El enigma sería, cómo sabemos, incluso por etimología, dar a entender, es decir, la existencia de algún elemento- puede ser un texto, una situación- que encierra un sentido que se puede descifrar. El misterio, en cambio, sería un elemento que no se comprende porque no tiene explicación, o al menos no la tiene en la lógica dentro de la cual nosotros nos manejamos. [...] En cuanto al secreto, se trata también de un vacío de significación, es algo que se quiere saber y no se sabe, como el Enigma y el misterio, pero en este caso es algo que alguien sabe y no dice. Es decir, el secreto es en verdad un sentido sustraído por alguien. (2015, p. 249)

El secreto es el complot, porque pocos lo saben en verdad y entienden perfectamente como funciona, porque en esa reunión clandestina, de unos cuantos, se tomaron decisiones para intereses puntuales y se guarda el plan. Esto es importante ya que, hay una gran vinculación entre la vida social y privada. ¿Cómo está o cómo entra el mundo social a la vida privada? Lo que se propuso Piglia también ha sido un trabajo de Juan Gabriel Vásquez. Esto nace por la inconformidad con el mundo que habitamos, con la inseguridad de que todo lo que nos han contado no es tan cierto y que hay vacíos que intentamos suplir y para esto está la novela (Vásquez, 2018a). El escritor por medio de la ficción creará un complot, su historia es una conspiración que intenta demostrar cómo se construyó una verdad, un hecho, un episodio de la historia de esa sociedad, en nuestro caso Colombia, por medio de una confabulación que hace el escritor consigo mismo y su investigación. A esto lo podemos llamar: *Metacomplot*. Pues se construirá un complot dentro de otro complot. La figura de un héroe, un hombre que se da a la tarea de distribuir, si se quiere, la ambivalencia entre lo real – documento, lo oficial, el canon – y la ficción – los mundos posibles, las voces, el otro –. Ese héroe hablará desde el

yo y contará el mundo, su mundo como si otro no existiera y a su vez, generará el efecto de desplazamiento que es el efecto de contar lo propio como ajeno, así, yo podría ser el personaje principal de estas novelas.

La figura de la memoria ajena es para Borges el núcleo que permite entrar en el enigma de la identidad y de la cultura propia, de la repetición y de la herencia. La memoria tiene la estructura de una cita, es una cita que no tiene fin, una frase que se escribe en el nombre de otro y que no se puede olvidar. (Piglia, 2014e, p, 152)

Borges que ha sido un faro no solo para Piglia, sino para Vásquez, mostró, dio las luces precisas para pensarse la ficción como un complot. La trama, el secreto, la verdad que sale a flote fue uno de los temas que tanto fascinó al escritor del *Aleph*. Por esta razón para los escritores argentinos y latinoamericanos, la memoria es una tradición, algo que puedo releer, reestructurar, repensar.

Establezcamos los siguientes parámetros para comprender la construcción del complot en una novela.

1. Juego del lenguaje. Decir lo que no se ha dicho o exponer lo dicho con una construcción lingüística precisa, metafórica, analógica.
2. Escritor-investigador. Para una creación ficcional es necesario una investigación rigurosa. Esta debe basarse en archivos, documentos, testimonios, etc.
3. Detonante. Una característica de esta novela es el uso de un documento-real-, algo del archivo con el cual se desarrolle la historia. En los cuentos de Borges, una carta o un libro son los elementos base de la narración. En Juan Gabriel Vásquez, una vértebra de Gaitán y un fragmento del cráneo de Rafael Uribe Uribe.
4. Metacomplot. Seremos espectadores de cómo el narrador construye un complot estando sumergido en el complot establecido u oficial. El interés por contar como están contruidos los relatos que nos constituyen como ciudadanos, padres, hijos e individuos de una sociedad. A su vez, contar, narrar cómo se construye una conspiración para derribar la establecida.
5. Metaficción. El texto debe narrar el ejercicio de narrar.

6. Desplazamiento. Generalmente estas novelas proponen al autor como personaje principal, pues, se cuenta desde lo vivido, lo experimentado.
7. Lo político. Visible o no, el tema político debe estar.

A modo de conclusión. Para Piglia, en la literatura del nuevo milenio, el escritor del futuro es el que lee con la sospecha que todo lo que le cuentan es una trama que tiene falencias y que, dentro de estas, puede construir un complot, una contrarealidad para poner otro elemento en consideración al futuro lector. Usará el lenguaje, su herramienta de trabajo y, además, de creación para darle voz a las minorías, a los pequeños mundos que son los violentados por esas políticas de Estado. Navegará entre la memoria y la herencia y allí, gestará su ficción basada en el uso de esos documentos, de esos textos oficiales. Es claro decir que el escritor no será el nuevo historiador y que mucho menos, sus novelas serán el nuevo libro de historia. El escritor se resguarda bajo la ley «La ficción no entra en el campo de la verificación» y, por ende, todo lo que plasme entra en ese juego. Sin embargo, toda su trama, su complot, su conspiración será un pacto que hará con el lector y dejará en el aire un cierto ambiente de duda, de incertidumbre, de vías para complotar.

La distorsión y los demonios

Cuando Gabriel García Márquez decidió dar vuelta y regresar a su casa sin cumplirle la promesa a Mercedes y a los niños de viajar Acapulco, era porque dentro de sí, la voz que lo acechaba desde hace tanto tiempo, le indicó que era la hora precisa para sentarse a escribir. Algo más extraño le sucedió a José Donoso. Entre úlceras gástricas, fiebre y una angustia incesante, logró terminar *El Obsceno pájaro de la noche*. O, el pobre Truman Capote y su declive miserable al mundo de las drogas, el alcohol y el odio por sí mismo al darse cuenta que no podía escribir nada que superara *A sangre fría*, que su éxito se estaba acabando y que escribir *Plegarias atendidas* fue casi un acto suicida. Entre los miles de casos que se podrían citar, siempre habrá un punto en común, por más lejanos y diferentes que sean los autores es la obsesión.

Un escritor se conoce por sus obsesiones, por los temas que lo apasionan y lo llevan casi a un abismo. Comprender el poder de la ficción es tomar la caja de herramientas y empezar a construir, entender la delgada línea entre la realidad y los juegos de la verdad. Le costó mucho

a Juan Gabriel Vásquez comprenderlo. Las obsesiones de un escritor, en su caso, están vinculadas a la comprensión del pasado colombiano. Después de vivir un tiempo en París y de intentar seguirles los pasos a los escritores del boom que admiraba tanto, descubrió que el esquivo arte de escribir era un ejercicio de disciplina y paciencia, de buscar sin tregua alguna una voz, un ritmo y una melodía que se ajustara al tema que atravesaría toda su obra. Pues, pareciera ser muy cierto que un escritor solo se dedicará a escribir sobre un tema a lo largo de su vida. En el caso del escritor bogotano será la historia y cómo esta se entromete en nuestra vida personal. Los hechos del pasado tienen mucho que decir sobre nuestro presente, pero Colombia aún y con todo lo que ha vivido, no está preparada para detenerse y revisar el pasado, nuestra memoria, la herencia que cargamos sobre nuestros hombros.

Estando en Barcelona Juan Gabriel Vásquez se cruza con Borges. Aunque lo había leído antes, ¡cómo no!, su otra forma de acercarse al escritor argentino estaba auspiciada por Mario Vargas Llosa y su disciplina inquebrantable sobre la escritura. De Borges le interesará – como a este ensayo – las reflexiones sobre la memoria y el pasado, los juegos temporales, anacronismos, que, con mucha pericia, el escritor argentino va construyendo. Además, la presencia siempre del archivo – real o no – no solo consolida un piso en donde se ubica el lector, sino que abre la brecha de la duda incesante en la forma en como controlamos o modificamos la verdad. Basta pensar en los cuentos: “El tema del traidor y del héroe” y “La otra muerte”. Es muy notoria esta influencia cuando leemos *Los informantes* la novela del 2004, su tercer libro publicado, pero, en realidad, el primero por el que valía la pena sacar la cara. Allí está el escritor de *El Aleph* navegando por las páginas y la historia de Gabriel Santoro, un periodista que construye una novela en la cual descubre un episodio oscuro en la vida de su padre y de la historia de Colombia: las listas negras. Este sería el inicio de un largo diálogo y si se quiere, de un debate sobre la memoria de nuestro país desde ciertos hechos históricos por medio de la ficción:

[...] Estos novelistas han descubierto que su patrimonio está en la libertad, suprema libertad de creador de ficciones, que les da derecho para modificar las cronologías, cambiar los escenarios, destruir las casualidades. Sin formar escuelas, sin firmar manifiestos, varios novelistas de distintas lenguas se han dado cuenta de la posibilidad

de otra novela histórica cuya fortaleza se concentra toda en algo que llamaré el arte de la distorsión. Una de esas novelas es, por supuesto Cien años de soledad. (Vásquez, 2009, p. 38)

Cinco años después, escribió un libro de ensayos llamado *El arte de la distorsión* en el cual, el artículo principal que le da el nombre a esta obra expone una tesis interesante: Leer y escribir novelas en clave histórica. Pero además de esto, descubrió la importancia de las narraciones que también indagan por la vida íntima, por la vida de los individuos del común. En el fondo, Vásquez confirmó la importancia de la distorsión de la historia, el juego con la cronología, lo kairótico, que no es más que las alteraciones de fechas para darle un sentido a la historia que se está narrando. Además, su otro interés empieza a nacer cuando entran, sin mucho aviso la voz de los subalternos, del otro, “[...] pero lo que me interesa no es [solo] eso, sino la firme defensa de una literatura de la experiencia una literatura de lo vivido” (2009a, p. 65). La ficcionalización del autor como quien padece la historia y se enfrenta a la misma como un personaje más que la desconoce. Lo único que tiene como garantía, es que es dueño de sus decisiones, no hay nada preestablecido. Esto no es de gratis, su lectura de Borges lo conduce a Shakespeare, en donde el fin trágico de los personajes no está impuesto por los dioses, porque estos ya no deciden el destino de los hombres, sino que es una decisión propia y precisa del individuo, a esto Vásquez lo llama: lo relativamente trágico, en lo cual, el hombre es consciente de sus fallas y responsable de las mismas. Es aquí donde la novela histórica tomará fuerza, pues esta no es más que una revisión y reconstrucción de un hecho que cambió por completo el trasegar de la historia del país.

No solo la ficcionalización del autor puede romper con la figura del dios escritor que todo lo sabe, sino que se lanza al mundo de la ficción con el fin de ir descubriendo junto a la historia sus acciones y consecuencias. Después de la novela del 2004, escribirá tres novelas más bajo la línea de la obsesión compulsiva por los hechos del pasado que nos transformaron como sujetos de un país heredado de guerras civiles, asesinatos y desapariciones. Este periodo histórico que inicia desde 1900 hasta 1950 fue de gran interés para Juan Gabriel Vásquez, quien se centró en narrar la hipotética teoría de que Joseph Conrad pisó suelo colombiano a los inicios de siglo. Luego, la vida de un caricaturista en los años cuarenta y su influencia en

una sociedad conservadora e intransigente notificó el profundo interés por esas historias personales. El proyecto en que se había embarcado terminó con la publicación de *La forma de las ruinas*, una novela que explora el asesinato de Rafael Uribe Uribe y cómo este hecho marcó por completo la concepción política, humana e histórica de nuestro país. Vásquez considerará que el siglo XX en Colombia es el siglo de las conspiraciones. Podemos afirmar que esta última novela es el cierre de una década de exploraciones sobre los relatos históricos que deambulan entre las calles bogotanas sin cuestionarse sobre las historias que nos han llegado de un pasado que no está completamente narrado, que tiene vacíos, que tiene incongruencias que el novelista intenta llenar por medio de la narración.

Que Juan Gabriel Vásquez tenga un interés profundo por Bogotá no es un capricho. Su relación con la capital está muy ligada por el peso de la ausencia, por lo que significa haber nacido en un lugar en donde se tejieron tantos hechos y de los cuales haya más rumores que información concreta sobre los mismos. Hay un campo oscuro, nublado e inhóspito que aún vigila con recelo el panteón oculto de la memoria. Esto tiene que ver con el dominio y la posesión de la «verdad» por un grupo determinado, que, después de un siglo – en el caso de la muerte de Uribe Uribe –, aún no conviene su conocimiento público. ¿Cómo no creer en el complot como un método de orden social, económico y político? El control de la historia, de la verdad y el afán desmedido en la construcción de una memoria prestada, como expondría Borges sobre ese regalo que le brinda Shakespeare en un sueño, le permite a Juan Gabriel Vásquez considerar toda esa construcción del Estado como una serie de relatos.

La narrativa de Vásquez contiene dos elementos que le interesan a esta investigación: la novela histórica, que, aunque el autor no lo confirme como tal en sus entrevistas, es muy evidente la decantación por este subgénero. Esto dirá Vásquez: “Más que novelas históricas, son sobre la condición histórica del hombre y como se relaciona con su pequeña vida, sus intimidades con sus grandes momentos” (Canal Cultura, 2015). Por otro lado, su interés por las conspiraciones, pues, aunque este tema sea el más nombrado en su última novela *La forma de las ruinas*, ha sido una constante en sus otras creaciones. La propuesta de Vásquez será el arte de la distorsión. Este es el ejercicio de alterar, distorsionar la historia con el fin de contar otra verdad. Esto hace que el autor bogotano se diferencie de los escritores de su generación

y de la generación siguiente, pues, no habría ningún equivoco al considerar a Juan Gabriel Vásquez como el heredero directo de la narrativa de Gabriel García Márquez, quizás, fue uno de los pocos en entender que el autor de Aracataca era un árbol que daba frutos y no una sombra para descansar. “Quedarse bajo la sombra de una influencia y repetir su procedimiento no es otra cosa que una falta de método” (Parra, 2020)³. Esto les ocurrió a muchos escritores a los que no estaban en la línea de la narconovela o de la violencia que inició en los años ochenta, que, buscaban repetir sin mucho éxito un método que solo García Márquez manejaba a la perfección con sus atajos y problemáticas que exponía a sus anchas. Fueron muchos años de construcción y consolidación y, que, más allá de no ser del gusto de algunos – Fernando Vallejo –, no se puede negar que marcó un antes y un después. La literatura colombiana estaba movida por un afán de amarillismo y exceso, de historias inverosímiles o mal escritas, pero que alcanzaron una fama que hoy en día poco se puede sostener. Ejemplos hay muchos, exponerlos no tendría sentido, solo basta pensar un poco en la producción entre 1995 al 2005, una década de historias que hoy quizás no se recuerdan mucho. El asunto radicó en que este tipo de novelas no lograron sacudir ese ejercicio de novela histórica que había impuesto García Márquez. Y que abrió debates académicos y nos llevó a creernos por completo el cuento del realismo mágico, no solo pronunciado a boca llena por la gente del común, sino por escritores, autores de cierto renombre que no lograron entender el juego de Gabo.

Cuando Juan Gabriel Vásquez escribió “El arte de la distorsión”, estaba absolutamente seguro de que se encontraba enfrente de un mapa que contenía los secretos para escribir novelas. En pocas palabras, tenía ante sus ojos, un método que solo podía ser visible cuando se comprendían las escenas más importantes: el famoso momento en que Aureliano segundo ve pasar ante sus ojos vagones llenos de muertos. La escena parece inocente; García Márquez no dice nada extraño o directo en las líneas y páginas siguientes, pero, había entablado un diálogo con altura sobre la famosa masacre de las bananeras. Estaba haciendo un reclamo por la información efímera sobre la cantidad de muertos y la forma en cómo se cuenta este

³ El año de la publicación de este artículo corresponde al 2016, pero, por las actualizaciones de la página, aparece el año en curso.

episodio nada menor de la historia de nuestro país. Y mientras llenaban de eufemismo la novela para tratar de darle una explicación hasta de fundacional, Gabo utilizaba la figura de Úrsula para contarnos el dolor de una madre que se desesperaba porque no sabe nada de su hijo que se fue a la guerra. Los padecimientos que vivieron tantos por la desaparición de sus hijos, por el olvido de los combatientes, por la falta de información. Y así, podemos ilustrar poco a poco lo que se va narrando y entrelazando con lo histórico, con la creación de Macondo y su primer muerto. La llegada del corregidor y la lucha incesante entre liberales y conservadores, las distancias de clase cuando Fernanda del Carpio ingresa a la casa de los Buendía. La referencia al vallenato como una construcción social y lo que significa para el Caribe. Esto no es solo pescaditos de oro y mujeres que se elevan por los cielos.

Juan Gabriel Vásquez se la jugó con *Los informantes*, construyó desde la historia de Gabriel Santoro hijo y padre, una relación de amores y odios que se abre poco a poco mientras recula en el tiempo y se acerca a la fatal década de los cuarenta en Bogotá. Le apostó a la herencia, un tema tan propio de la literatura colombiana anterior a Gabo, pero, tan llamativa después de este, que el escritor bogotano comprendió que la novela es una exploración y en ese ejercicio se enfrentó a los demonios del pasado que es esquivo para todos los que habitamos este país, para todos los que no entendemos muy bien la historia que nos cuentan y para aquellos que aún sienten que todo pudo ser de otra forma y las versiones se expanden, se muestran sin problema alguno.

Capítulo II

Los informantes:

¿Quiénes fueron?

Mirar a la estrella polar o al buen vecino

En la campaña del 2018 de Iván Duque, actual presidente de Colombia, se empleó una estrategia de miedo que desembocó, queriéndolo o no, en un asunto xenófobo. Tal jugada tenía que ver con el concepto “castrochavista”, que, en sí, es un juego de palabras que aún no tiene una definición concreta ni es clara para las personas del común, pero tiene que ver con el legado de un régimen autoritario creado por Hugo Chávez en Venezuela y Fidel Castro en Cuba. La práctica no estaba lejos de un interés por simpatizar, por fortalecer relaciones con el país del norte: Estados Unidos, que, para el entonces y hasta el 2020, contaría con la presencia en el poder de Donald Trump. Uno de los presidentes más conservadores, antisemita, racista y bélico de los últimos diez años en el país más poderoso del mundo. El señalamiento a los venezolanos que llegaron a Colombia por culpa de la crisis económica de su país y la constante «preocupación» porque «mi país se convirtiera en comunista», hizo eco en los oídos de la mayoría de colombianos hasta que el miedo se apoderó de las calles. Los medios de comunicación tradicionales y las redes sociales terminaron desinformando tanto sobre el concepto “comunismo”, que se echó a la borda sin pena tanta reflexión y reelaboración no solo por algunas naciones, sino por pensadores y críticos durante el siglo XX. Las personas pensaban que, si llegaba el otro candidato, Colombia sería un país en crisis, con carencias de todo tipo y que tendríamos que emigrar, como hicieron los venezolanos a otros países para sobrevivir a la hambruna y la guerra a la que nos iban a someter. Nada más lejos de la realidad, pero nada más cercano a los años cuarenta, cuando se creyó que este país de hombres y mujeres elegantes con sombreros, paraguas y gabardinas que convivían en las mismas calles llenas de cafés con campesinos de ruana que muy temprano cargaban en su carreta halada por un caballo: escombros, mercado o basura, se podía convertir en una

extensión del nazismo. Que el mismo Führer gobernaría estas tierras de gente de bien, de conservadores de grandes costumbres y de liberales «perniciosos e incultos».

Visto de cerca, el arte del sofista sigue cautivando al país. Los conceptos fluyen y se acomodan de acuerdo a unos intereses o desconocimientos propios. Lo más preocupante en estos dos aspectos es que la figura de Estados Unidos es más que notable. Los norteamericanos se convirtieron en una máquina generadora de odio, no solo en Colombia, sino en todos los países latinoamericanos con los que había una «alianza». Y que al final, se terminó aceptando sus intervenciones. Esto puede tener dos explicaciones. La primera puede girar en torno a la necesidad de congraciarnos con el país que nos brinda préstamos sin chistar ninguna palabra, pero que se adueña de todo. O, con el afán de querernos parecer a la democracia más sólida del continente. La segunda se cae por su propio peso. La conclusión: Estamos encadenados a los caprichos del tío Sam. En un rastreo somero -porque no es interés de esta investigación- se halló que entre los años veinte y treinta, en el gobierno de Olaya Herrera, la cercanía con el gobierno norteamericano fue más que inocente. En aquel entonces y después de la depresión, Colombia le había solicitado un préstamo con el fin de invertir en los ajustes de algunos puertos marítimos, ampliación del transporte férreo y mejoras del transporte en la ciudad de Bogotá. La deuda externa de ese momento se pagó. En medio de la crisis el país logró cumplir con lo establecido en el acuerdo⁴.

En su primer mandato, López Pumarejo había recibido un país en huelga e inconformismo por parte de los trabajadores. La masacre de las bananeras, un asunto sin resolver, de alguna u otra forma obligó a tomar decisiones puntuales: la creación de la Confederación Única de Trabajadores, en la cual, se mejoraron los derechos del obrero. López no fue muy amigo de las conexiones con Estados Unidos. Propuso, mejor, establecer contacto directo con los países del mismo hemisferio. Las relaciones con Venezuela y Ecuador se fortalecieron. La economía en el país avanzó a nivel agrario y en lo correspondiente a los asuntos petroleros, el país pudo sacar provecho. Esto no duró tanto, con la llegada al poder de Eduardo Santos y su política del buen vecino. El presidente dejó clara su simpatía con USA, lo cual generó un

⁴ Esto se puede entender mejor con *Las políticas del Banco de la República entre 1930-1951*. Aquí con estadísticas e informes se da cuenta de la crisis y los auges de la Colombia del entonces.

distanciamiento con Italia, Alemania, Japón entre otros. Hizo que Colombia tomara la postura de: «Neutral pero no indiferente» ante la Segunda Guerra Mundial. Su gobierno, como el del actual presidente, buscó hacer alianzas y «pausó» como dirían muchos especialistas, la economía del país. Nuevamente nos hundíamos en una crisis.

Con el gobierno de Santos, Estados Unidos volvería a meterse en los asuntos internos de Colombia. Para 1942, nuevamente López Pumarejo es nombrado presidente y con un lema llamativo: «Colombia para colombianos». Sin embargo, las conexiones con el país del norte eran tan fuertes que Colombia perdió radicalmente toda relación con los países del eje, o, los enemigos: Italia, Alemania, Japón. Las consecuencias de dicha ruptura fueron asumidas por los ciudadanos alemanes y japoneses que habían llegado al país a inicios de siglo y a mediados de los años treinta, cuando Hitler estaba tomándose el poder de Alemania y luego, de Europa. Los judíos y protestantes alemanes llegaron al continente para intentar salvarse del poder del nazismo y su deshumanización. Sin embargo, Colombia traicionaría a su gente, a los emigrantes, a los hombres y mujeres que estaban haciendo país y que, de alguna forma, habrían ayudado con la diversidad de sus trabajos al fortalecimiento de la economía. Muchos de ellos ya casados con mujeres y hombres colombianos y los hijos, aquí nacidos, como los de la tierra bávara, aceptaron, en su gran mayoría, las reglas católicas que regían la nación.

Con un Estados Unidos en guerra, los asuntos económicos empezaron a ser un tema delicado para el continente latinoamericano. Quizás los países del Cono sur tuvieron que esforzarse para devolver un poco de dinero, abonando a su cuenta infinita, para que USA pudiera seguir al pie en los asuntos bélicos. Colombia en crisis, como muchos otros países, no tuvo otra opción que hacer caso a la indicación del norte: Expropiar y administrar fiduciariamente los bienes de los extranjeros. El encargado fue el Banco de la República⁵. Esto no solo sirvió para mejorar la economía del país sino, que, para la participación en la Segunda Guerra Mundial mediante aportes económicos⁶.

⁵ Se encuentra esto y mayor información en la página 22 de *Las políticas del Banco de la República entre 1930-1951*.

⁶ Tal cual como lo expone Cardona González Lorena en *Una colectividad honorablemente sospechosa: Los alemanes, Colombia y la Segunda Guerra Mundial*.

Colombia es una desagradecida.

Hasta 1940 se había hecho caso omiso a los nazis radicados en Colombia. El presidente del entonces, Eduardo Santos, consideraba que eran habladerías de las personas sobre los movimientos de los nazis en Bogotá, Medellín, Barranquilla y Cali. Sin embargo, ya estaba declarada la guerra a los ciudadanos alemanes, japoneses e italianos en todo el continente. Fue entonces cuando en 1941 se radicó la famosa «lista negra», en la cual se encontraban 1.800.000 nombres de empresas y personas enviada desde Estados Unidos para que fueran perseguidos por los países, en este caso Colombia e hicieran lo solicitado: administrar los bienes y recluir a los emigrantes – algunos ya eran más colombianos que los propios – en un «campo de concentración». “El propósito inmediato de la lista era evitar que la ayuda financiera que Estados Unidos prestaba a los países latinoamericanos cayera en manos de alemanes o inmigrantes”. Así lo expuso el periodista Alberto Donadío en una entrevista para el artículo “Los campos nazis en Fusagasugá” (2013), escrito por Tatiana Hiller quien es hija de un alemán víctima de esta lista.

Aunque esa fuera la razón, quedan ciertas dudas, ya que, como se había expuesto antes, la crisis por la guerra y las consecuencias de la depresión no habían dejado a Estados Unidos muy fuerte económicamente. Así que, se puede pensar que el interés de quitarle protagonismo en la economía a estos países cerrando alianzas con Colombia, era para que el país del norte tuviera el poder absoluto del continente por medio de las políticas de guerra – como sucede actualmente – y todo lo correspondiente a importaciones y exportaciones – como funciona el Tratado de Libre Comercio – y la voz en decisiones dentro de los Estados. El plan de USA estaba en tomar como aliados a los países latinoamericanos para hacerle fuerza a las otras potencias del futuro: China y Rusia.

Al contar la historia de mi país hay una leve sensación de estar en un constante presente. Como si la historia no fuera historia aún. Ha pasado más de medio siglo sobre esta famosa lista y lo que hay detrás de todo esto parece un mecanismo digno del siglo actual. Estamos frente a una de las conspiraciones mejor construidas de la primera mitad del siglo XX.

Pasaron tres años para que el gobierno colombiano decretara la Ley 39 de 1944, con la cual informaba y acataba con todo el derecho lo siguiente: “[Se] decretó la concentración de

extranjeros sospechosos de colaborar con los países enemigos de Estados Unidos” (Hiller, 2013). Lo primero fue expropiar y lo hicieron muy bien; el Banco de la República administró y vigiló las propiedades de los alemanes. Luego, estos fueron enviados al hotel Sabaneta en Fusagasugá, en donde estuvieron durante dos años hacinados y recluidos hasta que terminó la guerra. El hotel Sabaneta nunca fue un lugar de maltrato ni de trabajos forzosos. De hecho, el peor castigo era no hacer nada, perder sus bienes, ver a sus familiares dos veces por semana, cuidarse de no caer en la locura, saber con quién hablar y de qué. Nunca hubo una vigilancia excesiva. Es más, unos pocos policías miraban de lejos a los alemanes, japoneses e italianos dedicarse a jugar cartas, bañarse en la piscina, escribir cartas o dedicarse a la carpintería, siembra y mantenimiento del hotel. Era claro que Colombia no tenía ningún problema con estas personas, sin embargo, la orden venía de un superior y se cumplió a cabalidad. Muchos alemanes quebraron. Después de dejarlos en libertad, algunos tomaron la decisión de suicidarse. Habían perdido a sus familias, sus empresas y el buen nombre – cosa importante en la sociedad de entonces –. Nadie quería hacer negocios con ellos, ni darles una oportunidad para empezar de nuevo. No los maltrataron ni los mataron como sí se hizo en los campos alemanes, pero acabaron con su futuro. El gobierno devolvió algunos bienes, pero fue poco lo que hizo para devolverle a estos individuos un camino para reintegrarse. Colombia les abrió los brazos en los años treinta y les dio la espalda en los cuarenta.

El gobierno colombiano poco o nada supo cómo reconocer a los alemanes. Aunque Estados Unidos envió una lista, esta era muy general. Los nombres y empresas que aparecían llevaban años en el mundo del comercio. Por ejemplo: industrias Bayer y Droguerías alemanas, solo por nombrar dos de las empresas más conocidas de aquel entonces. Pero, hay que decir que también vidrieras, industrias químicas, sastrerías, institutos, terapéuticas y un sinnúmero de negocios se liquidaron. Los demás nombres que aparecieron en la lista ya colombiana, se conocieron por medio de informantes, de investigaciones y seguimientos que la policía y la sección de detectives realizó a los ciudadanos bogotanos que, en aquel entonces, no pasaban de los 331.000⁷ habitantes. Así, muchos hicieron parte de la lista sin ser simpatizantes de

⁷ Véase *Una colectividad honorablemente sospechosa: Los alemanes, Colombia y la Segunda Guerra Mundial*. 2018, p. 38

Hitler ni mucho menos del nazismo en Colombia. Es más, muchos de los involucrados ni conocían la existencia del partido en Barraquilla ni en Cali. Varios alemanes dejaron su cultura y creencias para convertirse en un bogotano más, aprendieron el español y lo hablaban de forma perfecta. Lo único que los identificaba como extranjeros eran sus apellidos pues, la negación de su cultura abrió la posibilidad directa de apropiarse de las tradiciones de este país.

No todos los alemanes estuvieron en el hotel Sabaneta en Fusagasugá. Algunos fueron expulsados de la lista por tener amistades en el gobierno, por dar un dinero, por petición de las esposas colombianas que escribían a expresidentes, congresistas y generales de la policía. López Pumarejo y Eduardo Santos dieron la orden de eliminar ciertos nombres. Bien sea por la cercanía o importancia del ciudadano alemán o, por el sentimiento que generaba al leer las cartas que llegaban por montones y muchas no fueron respondidas.

Transcribo una carta expuesta por Juan Gabriel Vásquez en *Los informantes*. Aunque puede ser una ficción, nos dará una visión sobre el contenido que estas pudieron tener.

Bogotá, enero 6 de 1944

Honorables senadores

Pedro J. Navarro, Leonardo Lozano Pardo y José de la Vega:

Mi nombre es Margarita Lloreda de Deresser, nací en Cali-Valle en una familia de tradición liberal. Mi padre era Julio Alberto Lloreda Duque (q.e.p.d) ingeniero de profesión y asesor de obras públicas del gobierno del doctor Olaya Herrera (q.e.p.d).

La razón de la presente carta no es otra que la de solicitar a ustedes su intercesión a favor mío y de mi familia en virtud de la situación que enseguida paso a relatar:

Casé en el año de 1919 con el ciudadano alemán Konrad Deresser matrimonio que se ha mantenido sólido bajo los ojos de Dios desde entonces y del cual hay un hijo, Enrique, muchacho de comportamiento ejemplar quien hoy cuenta veintitrés años de edad.

En razón de su nacionalidad mi esposo ha visto su nombre incluido en la «lista negra» del gobierno de los Estados Unidos de América, la cual tiene como sin duda no lo ignoran ustedes nefastas consecuencias para cualquier individuo o empresa y nuestro caso no ha sido distinto.

Pues en espacio de pocas semanas la injusta inclusión en la «lista» nos ha llevado a un estado de crisis que parece no tener salida y sin duda en breve nos llevará a la quiebra.

Sin embargo mi marido nunca ha tenido, tiene ni tendrá simpatía hacía el gobierno en el poder actualmente en Alemania por lo cual su inclusión en la lista es injusta e injustificada y no ha obedecido más que a rumores sin ningún fundamento.

Mi marido es propietario de una pequeña empresa de carácter familiar, Cristales Deresser, dedicada a la manufactura y comercialización de vidrios y cristales de todo tipo. Cuyo capital no alcanza la suma de ocho mil pesos y que no tienen en su nómina más de tres empleados fijos todo ellos colombianos.

Mi marido además es parte de la amplísima comunidad alemana que llegó a Colombia a principios de nuestro siglo y ha sido desde entonces fiel cumplidor de las leyes de nuestra patria. Se ha distinguido entre los bogotanos por la severidad y rectitud de su moral y costumbres, como suele ocurrir con los miembros de esta raza de altas cualidades. Y a pesar de haberse sentido siempre orgulloso de sus orígenes mi marido nunca ha impedido que yo eduque a mi hijo en los valores religiosos y civiles de nuestra patria Colombia, en la iglesia Católica y en nuestra democracia tan apreciada y que hoy en día se ve amenazada por los hechos que son del dominio público. Lo cual mi marido lamenta tanto como todos los demás ciudadanos colombianos de los cuales se siente parte.

Con todo respeto solicito a ustedes no sólo en mi nombre sino en el de las demás familias alemanas que se encuentran en análoga situación, que intercedan ante el gobierno para que nuestros nombres, sean retirados de la mencionada lista y nuestros derechos civiles y económicos nos sean restituidos. Tanto mi marido como muchos ciudadanos alemanes sufren las consecuencias del lugar donde nacieron por virtud de la providencia pero no de sus hechos ni sus acciones. Hechos y acciones que no han sido sino acorde con las leyes y costumbres de esta Patria que los ha acogido tan generosamente.

Agradezco de antemano la atención que puedan Ustedes prestar a la presente. Y en espera de las manifestaciones de su buena voluntad, se despide,

Atentamente

Margarita Lloreda de Deresser. (2004, p. 333)

Fue desproporcionada y abusiva la lista realizada en Colombia de la cual juraron que era un mandato norteamericano, pero en honor a la verdad, el gobierno de López Pumarejo llenó las casillas de la lista con nombres y apellidos que les sonaban a extranjeros alemanes, italianos y japoneses. Se basaron también en el descubrimiento de 1941 de una serie de tráfico de materiales como oro, platino, wolframio, necesarios para creación de armamento bélico. Aunque la policía y el FBI sacaron pecho de dicho descubrimiento, aprovecharon para señalar a los alemanes como autores del tal acto. Sin embargo, el cartel -si traemos el concepto de los años ochenta- de este tipo de tráfico era dirigido por sirios y colombianos, uno que otro alemán, pero no lo suficiente para señalar a toda la comunidad alemana.

El complot que se construyó en aquel entonces permitió guardar otras verdades – como funciona en estos casos –. La primera verdad que se ocultaba era la alianza directa con Estados Unidos que, hasta su momento, era de conocimiento público y que poco a poco se fue convirtiendo en negociaciones a puertas cerradas. Otra verdad: la necesidad de Colombia de adquirir dineros para solventar la crisis que la atacaba. Gracias a la expropiación de bienes alemanes, el país logró mejorar su economía tal cual como lo describe el Banco de la República⁸. Colombia no solo surgió por la ayuda económica norteamericana, sino por la fuerza diplomática con la que se apropió de todo. La última verdad y quizás, la más arriesgada, va directo a la creencia de que los alemanes o mejor, que los extranjeros eran los causantes de la violencia en el país. La cercanía de Eduardo Santos – conservador – con USA fue un problema que detonó en el segundo gobierno de López Pumarejo – liberal –. Esto lo que dejó a la vista era que los liberales en el poder podían ser igual o peores que sus enemigos conservadores. La lista tapó con mucha astucia los problemas de violencia bipartidista del país. La injusticia desbordada y descarada del gobierno del entonces, agotaba a los menos favorecidos hasta al punto de creer ciegamente en un caudillo como Jorge Eliecer Gaitán capaz de acabar, como el mismo decía, con la oligarquía del país. Sin embargo, tres años después (1948) sería asesinado en otro complot creado por el gobierno de turno.

⁸ Véase (2016). Las políticas del Banco de la República entre 1930-1951. En: *Cuadernos de historia y economía empresarial*. Banco de la República.

La entropía.

Jasper Vervaeke, uno de los académicos extranjeros que mejor conoce la obra de Juan Gabriel Vásquez, afirma que la novela *Los informantes* (2004), como la mayoría de sus libros, se basan en el concepto de entropía, muy propio de la termodinámica y de la literatura norteamericana contemporánea. En concreto, este concepto se puede comprender así: “[...] la idea de que a los procesos históricos e informativos los caracteriza una inevitable inclinación al caos” (2012, p.32). Desde esta definición trabajaremos en las reflexiones en torno al historiador de emociones y al complot dentro de la novela citada anteriormente.

Esa fascinación por los mundos pequeños, por la vida de los hombres del común que terminan siendo tan reveladora e importante no solo para quienes los rodean, sino para la historia de un país, es el objetivo que empieza a trazar Vásquez desde su primera novela – *Los informantes* –. Este ejercicio lo llevará a pensarse lo importante que es partir de lo particular a lo general. Si bien es cierto que esto ya lo ha dicho él en diferentes entrevistas, basta, mejor, acercarse a la novela para entender dos elementos fundamentales: la herencia y la memoria. Estas dos categorías están arropadas por el género de la novela histórica. Poder distorsionar el pasado para hallar en el mismo otras rutas de acceso que nos dejen ver con otros matices fragmentos de la gran historia de Colombia, abre la puerta para que, a través de los aciertos y desaciertos de un hombre, podamos entender que toda acción tiene una reacción que puede tardar en llegar, pero siempre se hará presente en la vida de los que menos se esperan. La intención del autor bogotano es ver también el efecto búmeran entendido como la herencia. El padre del protagonista condenó a otro hombre con intenciones desconocidas que serán luego, la carga moral de su hijo. No hay mejor instrumento para desentrañar todo esto que la novela. Que como bien dice el autor, debe ir y entrar en mundos no conocidos para luego volver y contarnos su travesía. En el caso de *Los informantes* esto ocurre ya con cierta genialidad que se potencializa o mejor, tiene su mayor fuerza en *La forma de las ruinas* (2015). El punto entonces es hablar un poco de cómo se construye la novela del 2004 y cuáles son sus atajos precisos que nos permiten entender la vida de un hombre del común, como la historial de mismo país.

Juan Gabriel Vásquez se lanza en 2004 a escribir una novela que habla sobre el poder de heredar, el rencor, la mentira, el engaño y, sobre todo, el poder del archivo. Fue un proceso de muchos años investigando todo lo correspondiente a las listas negras en Colombia y a su vez, intentado comprender las problemáticas de los diferentes gobiernos de los años cuarenta. Esto implicaba la elaboración de analogías y reflexiones sobre la historia de su país, mi país que tan golpeado ha estado por los intereses personales. Para lograr todo esto era necesario investigar las fuentes primarias, en este caso, la construcción del personaje de Sara Guterman que se basó en la vida de Ruth de Frank, una mujer judía de origen alemán que llegó a este país junto a sus padres escapando de Hitler. La investigación se hizo a partir de las entrevistas, conversaciones, consultas no solo en bibliotecas, sino visitando el cementerio judío, la librería Central – creada por un alemán que vivió aquella época –, las calles y casas del centro de Bogotá. Transpirar también es escribir. No se le puede atribuir a un escritor como Vásquez una creación sin fundamento en sus novelas. En ellas siempre hay un proceso riguroso de archivo, entrevistas, diálogos y una preocupación constante por la construcción lingüística. De tal modo que podemos asegurar que la novela se piensa, se organiza y se redacta bajo el primer complot: El gobierno justifica la expropiación y reclusión de los ciudadanos alemanes que «simpatizan» con el gobierno de Hitler. Partir de este hecho es entender que hay algo que no se ajusta en la historia. Que los libros que cuentan nuestro pasado omiten información. Las personas que siguen gobernando nuestro país son herederas de la misma gente que se involucró en estos actos de condena sin juicio y siguen repitiéndolo sin más. La preocupación de Vásquez por socavar el pasado es porque necesita o necesitamos, comprender, asimilar el peso que cargamos a las espaldas, como el personaje principal, Gabriel Santoro, carga la memoria y el entramado que su padre construyó sobre su vida.

El miedo que infundió el gobierno en los años cuarenta se basó específicamente en el constante peligro en que se podría ver la democracia en Colombia. Para el presidente López, como para la cantidad de conservadores amigos del gobierno norteamericano, la presencia de estos alemanes y su «interés» de convertir a la nación en una pequeña Alemania, determinó que este tipo de verdad, de complot, se acrecentara entre las personas de «bien», del común, de las que no fueron marginadas por su forma de vida – habitantes de calle, prostitutas,

pobres, ladrones, drogadictos – y entre los discursos políticos y democráticos. Por esta razón, todo alemán sufrió las consecuencias de la persecución política, social y económica en diferentes grados. “La experiencia del horror puro de la represión clandestina y el terrorismo de Estado, que a menudo parece estar más allá de las palabras, quizás define nuestro uso del lenguaje y por lo tanto el futuro y el sentido” (Piglia, 2014a, p. 120). Esto es importante. El uso del lenguaje en los discursos influye de gran manera en las prácticas de los individuos. Define completamente la forma en cómo una sociedad piensa y se comunica. Si se quiere comprender cómo funciona internamente una sociedad, es bueno siempre buscar en el lenguaje las intenciones que imperan en el momento. Todo complot utiliza el lenguaje como la herramienta más sólida e inquebrantable, pues, no hay una «maquinaria» con una efectividad tan precisa para modificar las concepciones de un individuo. El ejercicio de leer también está modificado y de alguna forma controlado. Esto en el fondo ha “[...] establecido una norma lingüística que impide nombrar amplias zonas de la experiencia social y que deja fuera de la inteligibilidad la reconstrucción de memoria colectiva” (Piglia, 2014a, p. 124). El juego de eufemismos, el cambio de versiones sobre un hecho, el ocultar lo sucedido o simplemente desviar la atención, impide de forma violenta la verdadera reconstrucción de la memoria. Por esa razón es importante adentrarse por caminos destapados, llenos de maleza, oscuros que terminan develando verdades, pequeñas imágenes sobre los hechos que todos repetimos como verdades absolutas.

Toda construcción conspirativa desde el Estado es una marejada de intereses que se mueven como tentáculos que quieren controlarlo todo. Por esta razón, el lenguaje se convierte en algo importante, es la base y quizás, único medio que sirve como una dosis de la propia medicina. Pues al construir un complot desde la ficción, se hace una contra que sirve para combatir, destapar lo oculto; para dejar rodar como una madeja otra óptica que ayude entender el pasado y así, destruir el complot ya establecido. “Es por eso que las dictaduras se preocupan tanto por lo que hacen los escritores. La literatura es algo que socava esa certeza que la dictadura quiere imponer en la sociedad” (Vargas Llosa, 2017, p. 62). Juan Gabriel Vásquez entiende muy bien la importancia de este recurso, pues

El problema radica en la posibilidad de seguir una ficción en dos series: en el sentido de no perder el hilo y en la posibilidad de narrar lo que falta. Es posible tomar una ficción que parezca cerrada y continuarla ahí donde está interrumpida. (Piglia, 2019c, p. 103)

¿Qué pasó en los años cuarenta en Bogotá? ¿Por qué un país que no tiene nada que ver con la segunda guerra mundial termina utilizando mecanismos de reclusión y expropiación a ciudadanos por su apellido? Lo que nos cuenta el escritor bogotano es precisamente la historia de esos hombres y mujeres que se vieron sometidos a la mentira y al desprecio de una ciudad en tiempos convulsos. El pasado como algo latente choca con fuerza a Gabriel Santoro, un joven periodista que decide reconstruir la historia de esos migrantes desde Sara Guterman y termina encontrando a su padre como uno de los individuos que condenaron a los alemanes. Es un camino que se bifurca. Mientras el personaje principal se adentraba a la vida de los hombres reclusos por el gobierno colombiano, destapa sin querer la historia de un joven estudiante de derecho que, por cuestiones del azar, termina involucrado con la familia Guterman y con otros tantos alemanes que luchaban por no ser notificados en las listas. Esa figura de periodista que brinda la imagen de investigador, de lector, de un interesado por la verdad, confronta al hijo y al padre mostrándolos como dos caras de una misma moneda. El escritor bogotano es muy detallista para hacer el juego del doble – un tema muy borgiano – desde el armazón que construye el padre, pasando por el complot nacional, cruzando por la importancia que tiene Sara G en la vida del padre como la del hijo, hasta determinar en que ambos tienen el mismo nombre: Gabriel Santoro. No solo bastó la conexión directa por la sangre, sino por una huella identitaria como el nombre. Los dos en uno solo, como decir: la herencia y la memoria. La alemana amiga del padre y del hijo, es el punto de encuentro entre el presente y el pasado. Pues ella es una de las pocas personas que vivió y guardó con recelo todo lo que ocurrió no solo en el hotel de sus padres en el departamento de Boyacá, en donde confluían tanto liberales como conservadores y alemanes, sino que toma la forma de un velo que no deja ver con claridad lo que hay del otro lado. En un principio es totalmente traslúcida por razones que el lector entenderá como un acto de lealtad con su pasado, con su gente.

No sé en qué momento me pareció evidente que la experiencia de Sara Guterman sería materia de un libro escrito por mí, ni cuándo esa epifanía me sugirió que el oficio prestigioso de cronista de la realidad estaba diseñado a mi medida, o yo a la suya. (Vásquez, 2004, p. 28)

El periodista ha escrito un libro llamado: *Vida en el exilio*. Punto de encuentro para que tanto lectores como el mismo personaje, empiece a encontrar las llaves que le permiten abrir las puertas de lo que aún no se ha revelado, pero está ante sus ojos. Un objeto que cuenta una historia que no está completa, nunca lo estará, pero permite ver por las grietas un país entero. El libro ha sido rechazado de tajo por el padre, es una molestia constante la que le causa su hijo y entonces, un lector atento que va de la mano del narrador, pero que a veces toma otras rutas, se pregunta: ¿Qué le molesta tanto? ¿Por qué se siente amenazado un hombre de gran reputación en Colombia que le tocó vivir los tiempos de la violencia como estudiante de derecho? ¿Qué oculta?

La molestia de Gabriel Santoro padre es que entre líneas se siente descubierto. Él, quien fue un profesor de derecho y orador reputado, entiende cómo funciona perfectamente la maquinaria lingüística con la que se puede construir una verdad. En este caso, y solo el padre lo sabe, que lo que está construyendo el periodista es una verdad que desarticula la verdad impuesta. “A menudo el relato mismo de un complot forma parte del complot y tenemos así una relación concreta entre narración y amenaza” (Piglia, 2014c, p. 99). El famoso orador se siente traicionado y expuesto. Traicionado porque Sara Guterman ha contado un poco más de la cuenta, no porque sea mentira, sino porque es algo que no debe ser recordado ni por ella, ni por él ni por todos los emigrantes alemanes que siguieron viviendo en Colombia y que aún caminan por las calles intentando olvidar. El mayor problema es que Gabriel Santoro padre siente que su complot, la versión de los hechos que ha construido para mantener su vida de reconocimientos y respeto se cae a pedazos. La reputación que lo llevó a ser parte de los gobiernos más importantes del país, a ser galardonado se deshace.

Lo importante en la forma en que Vásquez construye la trama, está en que no es el libro el que delata el padre, porque no hay una sola línea literal que lo nombra, sino es el pasado y si se quiere, la memoria propia y ajena la que lo lleva a verse reflejado y a entrar en una

preocupación constante. Es importante resaltar lo anterior, ya que es por medio del padre, por su actuar y decir, que vamos intuyendo qué tanta importancia tuvo en los hechos de los años cuarenta. Qué tanto metió la mano en las listas negras. El gran orador es un profesor de la Facultad de Derecho de la Universidad del Rosario y en una de sus clases comenta: “Ninguno de ustedes ha sentido eso, ese poder terrible, el poder de acabar con alguien. Yo siempre he querido saber qué se siente. En esa época todos teníamos el poder, pero no todos sabíamos que lo teníamos”. Y más adelante expone: “No he venido a ejercer la queja barata, ni a erigirme en víctima de la historia, ni a hacer un inventario de los modos que la vida tiene en Colombia para arruinar a la gente” (Vásquez, 2004, pp. 74-75).

Su temor gira alrededor de la importancia del lenguaje. Pues de la forma como logró armar su propio complot que se unió con el gran complot nacional, está siendo desarticulado por otro que se hace desde la voz que no ha sido escuchada: la de los sobrevivientes. ¿Cómo entender a aquel que busca la redención o la distancia de los hechos desde la persuasión de sus palabras? Los discursos siempre tendrán falencias independientemente que sea un profesional el que los pronuncie. En el fondo, recordemos que estamos ante un relato más, un relato estructurado para cautivar. No era fácil para el hijo descubrir esto, pues esta frente al padre y esa relación tan humana impide desde lo más profundo ver con otros ojos aquel que se ha dedicado a formar y cuidar. En esa sesión sobre oratoria, el profesor contaba entre líneas su verdad y el hijo, sentado en la parte de atrás, no leyó -como el lector tampoco lo haría- en clave de confesión ni mucho menos de fragilidad pura que se mezcla con otros asuntos del propio destino. Es una entropía la que presenciamos en el momento en que el padre leyó el libro del hijo y se vio sin estar, se retrató sin ser nombrado.

La relación de odio y desprestigio por parte del padre marca la distancia con el hijo periodista. Sin embargo, y como muchas veces la vida tiene estos juegos, un quebranto de salud obliga a que el hijo se haga cargo del padre. La vulnerabilidad de la vida obliga a la necesidad de una presencia mutua en la cual, el perdón y la reconciliación toma una forma de carta oculta que empieza a destaparse con la muerte repentina de aquel ser necesitado por un hijo para intentar remediar un pasado que ya no es suyo. Lo ajeno lo traiciona. Es aquí en donde la memoria, el pasado ajeno, la herencia que le otorga Gabriel Santoro a su hijo es lo que lo

lleva a intentar entender qué hay detrás de la vida de aquel hombre que lo crió y dedicó gran parte de su vida al buen uso del lenguaje hasta tal punto, que su conducta terminó siendo un faro para la nación. Y no es exagerado tal aspecto. En un país como el nuestro en el cual llenos de honores muchos están, aunque no lo merezcan, terminan siendo el prototipo perfecto de un buen colombiano. Todos guardamos secretos, todos tenemos una vida oculta, algunas tomentosas y llenas de desgracia. Quizás sea el final, el último arrepentimiento el que lo obliga a un intento prudente por subsanar los errores de su juventud. ¿O fue acaso el libro *Una vida en el exilio* lo que lo obligó a este tipo de actos?: “No voy a hablar de esas denuncias, pero te puedo decir una cosa: en una realidad paralela yo te hubiera denunciado a ti y a tu libro parasitario, tu libro explotador, tu libro intruso” (p. 80). Intruso porque desenmascara una verdad, un complot que cambia para siempre la forma de entender el pasado y ahí, en ese ejercicio de comprensión es que aparece la figura del historiador de emociones. Ese es Gabriel Santoro hijo, un historiador de emociones que se inmiscuye en la vida privada de los individuos para entender cómo la memoria y la herencia nos modifica. La herencia directa que tenemos de nuestros padres y la de un país, una memoria colectiva, una memoria personal que se une, se chocan, se cruzan para elaborar el gran mapa de lo que llamamos una verdad nacional, la historia de nuestro país.

Para poder ingresar a nuestro postulado del historiador de emociones, nos adentramos a lo que Luz Marina Rivas expone como la *intrahistoria* que no es tan lejano a lo que propuso Nietzsche y que en voz de Foucault se expone como *la historia efectiva*. La propuesta del pensador alemán está ligada a la discontinuidad de la historia, a lo que llamó: *kairótico*, que no es otra cosa que pensarse y reconstruir el pasado desde lo afectivo, el cuerpo, la voz del otro, de la minoría, de las prácticas que no son generalizadas, de lo diferente.

[...] ¿qué descubre? Que detrás de las cosas hay “otra cosa bien distinta”: no su secreto esencial y sin fecha, sino el secreto de que no tienen esencia, o de que su esencia fue construida pieza a pieza a partir de figuras extrañas a ella. (Foucault, 2008, p.18)

Se podría agregar que la historia efectiva es pensarse fuera de tiempo, del tiempo convencional, descubrir qué hay entre los espacios que deja la gran historia cronológica. Esto permite una decodificación o mejor, una desarticulación de lo que damos por hecho. Para

poder hacer efectivo esto, es importante el uso del archivo, de la contraliteratura que no es más que ese tipo de documentos que no pertenecen al canon, por decirlo de una manera hegemónica. La significación y el poder que se le puede dar al enunciado es lo que da espacio para caminar y reconstruir de otra forma los hechos, un breve episodio del gran océano de nuestra historia. Debemos decir que este tipo de contraliteratura y siguiendo lo que nos propone Nietzsche y Rivas, es que debemos prestar atención a las voces, a lo que otros dicen, en cómo lo dicen y para qué lo dicen.

Cartas, diarios, testimonios son de alguna manera documentos de la vida privada, en los cuales es posible encontrar subjetividades de otras épocas [...]. Sin embargo, la sensibilidad de una época tiene múltiples manifestaciones en otras formas de las contraliteraturas que constituyen parte de la cultura popular. (Rivas, 2004, p. 289)

Desde esta línea, es donde aparece el papel tan importante de Angelina Franco, la novia de Santoro Padre y quien, en un programa de chismes nacionales, terminó contando la historia de su amante tiempo después de su fallecimiento. Lo que hizo esta mujer fue abrir la puerta de la verdad, no solo del orador, sino de una pieza de la historia de Colombia. Angelina es un personaje producto del dolor y la pérdida, del rechazo y la mala suerte en cuestiones sentimentales. La mujer que estuvo con el abogado y profesor, se vengó no solo por ese último desprecio que la muerte le puso en su camino, sino por toda una vida llena de rencores y de cargas pesadas que había llevado en su espalda durante años. Este personaje es un eje articulador entre la verdad y la mentira, entre la reputación y la memoria. Ella que poco o nada entiende muy bien lo que eso podía significar no solo para el buen nombre del fallecido, sino para el país, para el hijo, para Sara y los sobrevivientes de la lista negra y sus familias. No supo nunca que sus actos repercutirían en tantas personas y tantas memorias. Un giro de turca y estamos nuevamente ante el papel del doble: ¿Quién es aquel con el cual he compartido gran parte de mi vida y soy sangre de su sangre? se preguntará el hijo. ¿Quién es aquel que hasta ahora estoy conociendo? diría la novia de Santoro.

Lo primero que hace nuestro historiador de emociones es generar una empatía, un reconocimiento del otro. Primero con Angelina a quien descubre frágil y rencorosa con su pasado. El otro gesto empático es con Sara, a quien jamás le reprochó la omisión del pasado

de su padre y la relación tan estrecha con las listas negras. No hizo ninguna discriminación porque entendía muy bien que Sara Guterman lo hacía desde la memoria de sus antepasados y compatriotas, como también, por aquel hombre al que Gabriel padre afectó de forma tan vil, pues lo señaló como un peligro para la democracia del país. Entonces nuestro narrador se sumerge, ahonda en el dolor, mete la mano en la herida e incómoda.

Se me ocurrió en algún momento que muy a mi pesar acabaría dedicándome a eso, a revisar recuerdos tratando de buscar las inconsistencias, las contradicciones, las francas mentiras con las que mi padre protegió -más bien, fingió que no existía- un hecho mínimo, una acción entre miles de su vida más llenas de ideas que de acciones. (Vásquez, 2004, p. 198)

Esto es a lo que llama Vásquez los demonios del pasado, que no es otra cosa que esos hechos que terminan nublando el presente. Lo más interesante es la pregunta: ¿Cómo la política se mete en la vida de las personas, ¿cómo lo cubre todo? La respuesta puede variar de acuerdo a los hechos, pero a lo que se apuesta es a la comprensión de que somos seres políticos, que nuestras acciones tienen repercusiones y que la posición que tenemos frente al mundo, al país en que vivimos sí modifica la forma en que pensamos e interactuamos con los demás.

El objeto libro – *Vida en el exilio* –, que no es otra cosa que el punto de partida para entender esta novela, nos remite precisamente al examen, al asiduo examen que el lenguaje hace de alguien o de algo. En este aspecto, Juan Gabriel Vásquez es un borgiano puro. En el caso del escritor argentino, se reconoce en sus cuentos el hecho de que siempre hay un elemento, un objeto que une, que conecta o que da el punto de partida para llegar al centro de la narración. En esto se hace grande Borges, pues siempre está con la pregunta: ¿Qué pasaría si...? Y en ese acto creativo ha diseñado un personaje capaz de escribir como Cervantes sin serlo, capaz de redactar algunos capítulos del mismo *Quijote de la Mancha* hasta poner en duda la existencia de su propio autor. En otro ejemplo, podemos hablar de Emma Zunz y el descubrimiento de la muerte de su padre por medio de una carta. Como es habitual en la narrativa borgiana, el tema de la venganza como asunto reparador, coloca al personaje de este cuento frente al asesino de su padre. En los dos cuentos expuestos se ve la necesidad o mejor, la importancia del objeto – la carta o el libro – que funcionan como punto de conexión

y a la vez, como las causas de lo inevitable. El tejido que nos propone el autor, nos permite ver – después de varias lecturas –, lo que significaba dicho elemento. Quien comprendió muy bien de qué se trata todo este mundo borgiano y la necesidad de un objeto/archivo – también se puede entender así – fue Ricardo Piglia. Muchos críticos y autores lo consideran como el mejor lector de su generación y que en su narrativa no hizo otra cosa que jugar con el artificio borgiano de ocultar, descubrir, plantear y perder información. Para ilustrar un poco más este último aspecto, vale pensar en el texto: “La mujer grabada” en donde es precisamente un grabador que una mujer guarda con recelo y que contiene la única muestra de la voz de Macedonio Fernández, que certifica que ella lo conoció, que compartió con él. Esto le permite a Piglia, otro borgiano, jugar con la baraja de posibilidades alrededor de qué estaría haciendo el clásico escritor argentino en aquel momento, quién era esta mujer y por qué sus voces están grabadas, qué intenciones había para realizar el acto de inmortalizar una voz. Cómo un artefacto como el grabador permite crear y ficcionalizar un hecho a partir de dos individuos, una mujer que canta y un hombre que dice algunas palabras que se escuchan, pero a lo lejos, con interferencia. Además, permite especular un poco más allá para imaginar la verdadera relación entre la chica y el autor del *Museo de la novela* en una época poco reconocible para el oyente. Pasemos rápidamente por otro texto: “El último cuento de Borges”, en donde Piglia recrea la famosa historia en que Borges sueña que Shakespeare le entrega su memoria, una memoria personal, una memoria íntima y a raíz de ello, el autor de *Respiración artificial* reflexiona sobre la memoria ajena y cómo un elemento como este permite pensar la tradición, la poética, la literatura universal y si se quiere – para mayor precisión, aunque no sea correcto – la misma literatura argentina.

En *Los informantes* hay una alusión directa a un cuento de Borges – “La otra muerte” – en el cual se narran las dos versiones sobre la vida de Pedro Damián. En estas dos historias sobre aquel hombre que sirvió en la guerra pone en entredicho el problema de la reputación, pues en su primer momento está la consideración sobre Damián construida por el narrador como un valiente, pero luego, cuando se entrevista con una de las personas que estuvo en la guerra, descubre – eso parece – que no fue tan aguerrido en el campo de combate, que más bien, fue un cobarde del que todos se burlaban. Con el tiempo la versión cambiaría, pero quedará en

el aire la sensación de darle un puesto real al hombre que luchó en una batalla sin la claridad de que dicha actuación fuera o no honorable para este gaucha. Sin embargo, aunque este cuento puede ser más cercano a la novela de Vázquez como dicen algunos críticos, entre ellos Vervaeke, encuentro más preciso el relato de: “El tema del traidor y el del héroe”, en donde Borges nos coloca de frente a la figura de un historiador y escritor llamado Ryan, quien, a la vez, es el bisnieto del célebre y famoso Kilpatrick. Con respecto al centenario de su muerte, el historiador indaga sobre la vida de su antepasado con el objetivo de crear un libro que cuente, con más detalle, su asesinato. El asunto no terminaría muy bien, porque Ryan descubre que su bisabuelo no es tan héroe como lo han hecho creer durante tanto tiempo. Es más, Kilpatrick es un traidor. El punto más asombroso del cuento y el que nos deja un poco en vilo es la decisión que debe tomar el bisnieto. Ya que, al descubrir con pruebas infalibles la verdadera historia, debe escoger entre: contar la historia real o, seguir alimentando la memoria histórica. La cercanía más que perfecta con la novela de Vázquez, radica no solo en la figura del narrador, sino en el hecho de decidir sobre una reputación. Además, que está en el medio la relación familiar, la sangre, la memoria y la herencia que Ryan como Santoro hijo cargan sobre sus hombros cuando descubren que eso que los constituye – la historia de la familia – no es más que una construcción de algunos pocos y que ya perdió validez.

En el caso de Borges, Piglia y Vázquez, sus narradores son historiadores, son personajes que se sumergen en el archivo, en el pasado; que rastrean de forma minuciosa, con pesquisas que parecieran insignificantes una historia que está constantemente trastocando el presente de la narración, o quienes están en el presente. Vázquez sigue la base de sus maestros argentinos: las indagaciones sobre el pasado y el cuestionamiento constate sobre el: ¿qué pasaría si...? Por eso dice el escritor colombiano sobre el narrador:

Es un organizador: un organizador moral, constantemente preocupado por cuestiones de verdad y falsedad, por la imposibilidad de conocer a alguien en última instancia, por las limitaciones que nos impone nuestro entorno social, nacional y político... y por el deber, el deber novelístico de contar historias, de recordar, de luchar contra el olvido (2018c, p. 75).

Esta consideración del historiador de emociones quien tiene la libertad – como todo el que reconstruye una historia – de organizar los hechos de acuerdo a un orden que jamás respeta en su totalidad el orden real, es en sí, la figura de quien configura un pasado para darle vida y desde allí, una comprensión de ese mundo. Esta comprensión e interpretación del mundo es un abordaje a lo íntimo y sensible, a lo que el otro significa desde su historia contada en lo más visceral. No es el típico historiador que solo organiza fechas o hechos, pues eso sería algo muy simple y ya no es del interés de quienes quieren indagar el pasado. Es el investigador/escritor que se vincula y hace parte, siente y traduce el sentir con tal fuerza que se nos hace propio y sufrimos junto al personaje principal y que en algunos casos es una ficcionalización del autor, los derroteros de una vida cruel, violenta, injusta, dolorosa. Narrar desde el dolor, encontrar en el enunciado – término de Agamben – eso que no está dicho, que está por significar y que es el historiador de emociones el que se arriesga a proponer con libertad absoluta esa forma de ver al otro, también ficcionalizado para plantear una ficción que se escapa de ese concepto, de esa jaula y se convierte en la vida misma.

La decisión del historiador de emociones que se sumerge entre el sentir y la emotividad da como resultado una amalgama de sensaciones que nacen cuando se encuentra lo sorprendente, la conexión directa que conlleva poner sobre la mesa el cuestionamiento directo sobre ¿qué es lo que se debe hacer cuando se ha descubierto una verdad? No se trata solo del asunto moralista, se trata también de las consecuencias que eso trae para el presente, para la modificación del pasado y para el futuro más cercano que puede ser un olvido total. “[...] dice Faulkner que el pasado no está muerto, que ni siquiera ha pasado. Refiere a que las consecuencias de lo que hicimos nos perseguirán siempre, pero también aquel pasado es maleable, a qué puede ser manipulado” (Vásquez, 2018b, p.147).

De eso se trata una parte del poder que tiene un historiador, a su vez, la otra parte corresponde a la hora de contar lo que ha descubierto. En este aspecto y como se viene exponiendo no es solo contar por contar, sino lo que eso significa junto a sus repercusiones. En ese aspecto y como sigue siendo más un asunto de Piglia que de Borges, la novela de Juan Gabriel Vásquez se convierte también en una metaficción. Nos cuenta sobre el proceso de la escritura, sobre la organización del archivo y sobre las intenciones de la misma novela:

Y los lectores lo entenderemos ya no con una comprensión fría y distante, sino a través de la singular manera de comprender la realidad que tiene la novela: relativa, intuitiva, desprovista de verdades absolutas pero provista de una absoluta humanidad: la manera de la empatía. (2018, p. 147)

La construcción de una novela sobre la memoria, sobre el pasado, sobre las indecisiones, sobre el hecho de contar, lo acerca más a un asunto netamente emotivo, humano, demasiado humano. Ya que, no es un historiador/narrador que acomoda hechos, sino que recrea “la conciencia histórica, cómo se concibe aquí constituye una *textualización*, es decir, una objetivación observable en el texto de la novela” (Rivas, 2004, pp. 53-54). Aquí nuevamente se une con lo que propone Nietzsche, y que va en dirección a comprender que la novela es una ficcionalización de la historia, que se basa en elementos reales que se sumergen en la ficción y que, por ello, se convierte en un ejercicio interesante que busca una objetivación dentro de la subjetivación. Es decir, el narrador de emociones no busca la objetivación para plantear una historia que sea un documento oficial, sino que busca por medio de la subjetivación, de lo personal, de lo emotivo, la objetivación que solo puede brindarle cada lector en relación con el pasado colectivo que lo acontece. En pocas palabras nos lleva nuevamente a la empatía.

La empatía que es un concepto tan trillado pero necesario en una sociedad tan esquiva e individualista creada bajo los intereses propios de unos cuantos y el afán de un capitalismo rampante. Nos permite sostener que es necesario llegar a las historias de los otros vistas no como objeto de estudio, como muchas veces se han concebido – algunos estudios culturales y hasta el mismo feminismo – en algunas ramas del conocimiento, sino que esto va más allá, es un adentrarse, es una alteridad casi del tipo que propone Lévinas en donde el sujeto es un agente completo de emociones, de sensaciones, de dolor como también lo anuncia Veena Das⁹. Es más propio, como una intención y propuesta que aquí se plantea, encontrar en la empatía la forma de llegar al otro. Esto permite que tanto el narrador de emociones como el lector, estén frente a frente del sujeto sin teorizarlo, sin clasificarlo, sin verlo como un objeto.

⁹ Véase *Sujetos de dolor, agentes de dignidad*.

Simplemente se complementa un acto que es el de la comprensión, del nacimiento de sentimientos y emociones que logra la empatía.

Como nuestro personaje Gabriel Santoro hijo está en un constante dualismo y confusión por la vida oculta de su padre, también nos muestra cómo se rehace un libro, cómo se puede echar hacia atrás en ciertos aspectos narrativos para darle espacio a una construcción un poco más veraz desde el aspecto investigativo y a su vez, romper con la línea tan distante que se había creado en la historia con Sara Guterman, ya que, su padre un actor principal de los hechos, permite un acercamiento directo y más propio. Aunque *Vida en el exilio* significó mucho en su momento, es una historia coja, es una descripción bastante esquemática de los hechos, aunque haya sido una alemana la protagonista. La historia tiene otros matices cuando hay revelaciones que trastocan el presente y modifican el futuro. Por eso, nosotros presenciamos el ejercicio del escritor, su laboratorio.

Asistí al espectáculo fascinante de la memoria guardada en recipientes: Sara conservaba carpetas llenas de documentos, una especie de testimonio de su paso por este mundo tan legítimo y material como un cobertizo fabricado con la madera de su propia tierra. Había carpetas de plástico abiertas, carpetas de plástico y con solapa, carpetas de cartulina con elástico y sin él, carpetas de colores pastel y otras blancas pero sucias y otras negras, carpetas que dormían allí sin mucha pretensiones pero preparadas y bien dispuestas para ejercer su papel de pandora de segunda. (Vásquez, 2004, p. 34)

Cuando el historiador se encuentra con el archivo que le permite hallar revelaciones, es un historiador que ya no es él. En este caso en particular, cuando la cercanía es tan precisa – padre e hijo –, nuestro investigador, se envuelve en un mar de emociones y sensaciones no solo porque es al padre al que descubre, sino que está en un constante ejercicio ambivalente entre la verdad y la falsedad, entre lo que puede contarse o no y hasta qué punto. Lo que haga, lo que él someta al juicio público, terminará golpeándolo más fuerte, direccionando las miradas sobre él como narrador de un hecho, pero también como un informante, como un traidor. Se puede pensar por ejemplo en Hamlet y el espectro de su padre. El pobre príncipe de Dinamarca anda por los pasillos del castillo cuestionándose qué debe hacer, a qué debe

darle crédito, cómo interpretar lo que ha llegado a sus oídos, lo que ve cuando el padre se dirige a él y le deja en penumbras una información que debe ser decodificada y vista con los ojos del presente. Esto nos permite reflexionar un poco sobre el arte de narrar que expone Gabriel García Márquez en “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia”. Pues el asunto no es hablar de los muertos en la guerra, sino de los vivos que, escondidos, sufren al pensar que eso mismo puede pasarles a ellos. Esta es la otra cara, el peso de otra significación, de otro complot, ya que se ha creado otra versión que altera con fuerza la historia establecida.

Dice Santoro sobre su padre:

La vida que he conseguido como herencia- esta vida en la que yo no soy el hijo de un orador admirable y un profesor condecorado, ni siquiera del hombre que sufre en silencio y luego revela en público haber sufrido, sino de la criatura más despreciable de todas: alguien capaz de traicionar a un amigo y vender a su familia. [Y más adelante expone]: “La primera vez, una confesión mentirosa y manipulada había comenzado a trajinar el pasado”. (2004, p. 197)

El concepto de entropía como caos en la armonía de la historia, genera preguntas, obliga a indagar, invita a socavar y meter el dedo en la llaga, invita a los demonios del pasado y revela, entre tanto desorden, un camino que es alterno, que usualmente va en contra de lo ya establecido. Después de tener todo lo necesario o, lo que se ha logrado adquirir para entender lo que obsesiona, el narrador/historiador emprende la operación literaria, que no es más que la construcción por medio del lenguaje de una narración que ficcionaliza sin preocupación alguna el pasado, al mismo autor, a los personajes. Juega con las temporalidades, propone mundos paralelos y al final, sin pensarlo, sin proponérselo, ha creado un complot que va contra la memoria, contra lo dicho y deja un camino que puede ser o no transitado. La novela de Juan Gabriel Vásquez ingresa sin mucho esfuerzo a la novela histórica en la que se pregunta y nos pregunta una vez más: ¿Qué hubiera pasado si...? De la misma forma en que Enrique, hijo del hombre traicionado se pregunta:

[...] a veces incluyo una carta separada para Gabriel Santoro, el amigo traidor, el informante. En ella le preguntaría, sin habilidad pero con sarcasmo, si seguía

considerando que Konrad Deresser era una amenaza para la democracia colombiana por el mero hecho de recibir en su casa a un fanático, de escuchar imbecilidades sin oponerse, de añadir a esas imbecilidades sus nostalgias y su patriotismos baratos, de ser alemán pero además cobarde; y si esas conjeturas falsamente altruistas eran suficientes para arruinar la vida de quienes lo habían querido; y si había aceptado dinero a cambio de los datos proporcionados al embajador americano o quien hiciera de veces, o si en cambio se había negado cuando se lo ofrecieron, convencido de actuar con arreglo a principios de valor cívico, de deber político, de responsabilidad ciudadana. (2004, p. 233)

Once años después, este mismo tema que obsesiona a Vásquez tendrá por lo menos un cierre completo. Está bien la afirmación y la clasificación que hacemos de *Los informantes* como una novela que cuenta el problema de la herencia y la memoria. Al final la literatura es una descripción de la vida misma, de la condición humana, de los dilemas éticos y morales que rondan las cabezas de los hombres y mujeres que componen la sociedad construida por intereses propios y generales. Entender la historia del país por medio de una historia personal, es la forma de acercarse a la comprensión de lo que somos. ¿Qué me diferencia de aquel hombre que cometió el acto de denuncia? ¿Qué me diferencia del hombre que ha descubierto que su padre no es lo que cree? Tenemos una debilidad exagerada por la vida ajena, nos interesa entender la intimidad, ver en otros lo que no seremos o no queremos ser, de forma inversa, buscamos lo que soñamos y queremos hallar pasividad dentro del caos. Pero la literatura y en especial la narrativa de Juan Gabriel Vásquez es todo lo contrario a eso. No se busca lo tranquilo cuando se está en juego la interpretación y comprensión de nuestro pasado. Se pregunta Vásquez: “¿para qué hacemos lo que hacemos? ¿De qué sirve esta oscura compulsión, la de sumergirnos en los destinos íntimos de hombres y mujeres hechos de palabras, la de entregarnos de manera voluntaria, durante horas y horas, a estos artificios?” (2018, p. 15). A lo cual podemos responder con *Los informantes*:

Porque las faltas se heredan; se hereda la culpa; uno paga por lo que han hecho sus ancestros, eso lo sabe todo el mundo. ¿No era valiente enfrentarse a ese hecho? ¿No era, por lo menos, encomiable? Y entonces se me llenó la cabeza con las cosas que

mi padre me había dicho una vez: él también me había hablado de lo privado y de lo público, de la nobleza de los que callan y el parasitismo de los que revelan. (2004, p. 290)

Esta primera novela del escritor bogotano es un juego ambivalente entre lo que fue y sigue siendo. Nuestro país no se puede contar de un solo trazo, necesitamos los matices, los fragmentos, los pequeños engranajes que nos activen la totalidad. Escuchar las historias íntimas como propias es la mejor forma de enfrentar la gran historia que no han puesto como un piso sólido en el cual descansamos, pero no es real, está hecho de un material inestable, difuso, falso, estratégico, entramado, todo un complot.

III capítulo

La forma de las ruinas:

Construcciones fragmentadas

El nuevo archivista

El 24 de agosto del 2014, Juan Gabriel Vásquez se retiró como columnista del diario El Espectador. La razón era una sola: la redacción de su novela *La forma de las ruinas*. Con esta, el escritor bogotano cierra por completo una parte de su narrativa que estaba interesada en ¿cómo nos relacionábamos con nuestra historia? Y si se quiere, ¿en cómo nos construimos en colombianos? Aunque un novelista siempre terminará escribiendo alrededor de un mismo tema, de una misma inquietud, es importante determinar que siempre hay un fin, un punto a donde llegar. Desde el 2004, cuando se publica *Los informantes*, Vásquez empieza a construir un camino el cual tiene dos características: la primera, que se ficcionaliza como personaje – excepto en dos novelas –; la segunda, la novela histórica. Estamos frente a un autor que – como él mismo lo dice – distorsiona el pasado para descubrir en este una nueva forma de reconstruir los hechos por medio de la ficción. Algo que había encontrado en la narrativa de Gabriel García Márquez¹⁰ y que al parecer de quien escribe este trabajo de grado, es el heredero directo del autor de Aracataca¹¹.

En la novela del 2004, el escritor bogotano nos presenta a un periodista que poco a poco se va sumergiendo en un dualismo ético al descubrir una verdad sobre su padre. Esa verdad que no es algo menor, involucra una traición y la importancia de la reputación de un hombre que ha hecho camino en la historia de Colombia. La historia gira alrededor de los migrantes alemanes en los años cuarenta y su señalamiento al ser considerados como simpatizantes del Führer. Su padre condenó sin prueba alguna – como se hizo en aquel tiempo – a un hombre de ser un seguidor de la Alemania nazi. Esto de alguna u otra forma, condicionó su vida, la historia de Bogotá y la historia de los migrantes. Podemos resumir diciendo que *Los*

¹⁰ Véase: Vásquez, Juan Gabriel. (2009). El arte de la distorsión. En: *El arte de la distorsión*. Alfaguara.

¹¹ Véase: Parra, Juan Camilo. (2020). Juan Gabriel Vásquez, el autor de la distorsión. En *La náusea literaria*. <http://lanausealit.com/contenido/149/juan-gabriel-vasquez-el-autor-de-la-distorsion-de-juan-camilo-parra-martinez>

informantes es la confrontación de un episodio de la historia de nuestro país desde la perspectiva de un hijo que descubre el pasado de su padre, que, a su vez, es su pasado. Aquí Juan Gabriel Vásquez trabaja con detalle y sutileza la herencia histórica como elemento fundamental de nuestra construcción como individuos. Pasará un buen tiempo para que llegue una de sus novelas más aclamadas por la crítica literaria: *Historia secreta de Costaguana* (2007), en donde no hay una ficcionalización del autor, pero sí hay una muestra directa de su interés y conocimiento profundo por Joseph Conrad. Sin embargo, aquí hay un elemento fundamental: la novela histórica. Vásquez logra reconstruir una narración alrededor de la vieja creencia sobre la breve estadía del escritor polaco en territorio colombiano en la época de la pérdida del canal de Panamá. Aquí hay un ejercicio interesante: el archivo histórico para la construcción de la novela. No es que el autor no lo hubiera hecho antes, solo que, en la primera novela, el archivo giró alrededor del narrador y sus «consecuencias» alcanzó a unos cuantos. En este intento, la exposición sobre la historia del país a finales del siglo XIX obligaba a un recorrido más amplio de la memoria. Las líneas comunicativas entre el autor de *Nostramo* y el autor bogotano, se debieron a la traducción de la novela: *El corazón de las tinieblas* y, además, la biografía por encargo para la editorial Panamericana sobre la vida del marinero polaco. Las posibilidades de que este autor hubiera pisado tierra colombiana son inciertas, pero la forma en cómo eso hubiera influenciado en la construcción de nación es la apuesta que realiza Juan Gabriel Vásquez. En la nota final de la novela, esa nota que siempre escribe el autor para agradecer, explicar o contar algún elemento importante sobre el libro, hay varios aspectos a resaltar. El primero y más importante su interés por el archivo, el documento, la historia. El segundo, y como aquí se ha expuesto, es la aceptación de la influencia de Ricardo Piglia y de Mario Vargas Llosa, quienes serán dos de los autores latinoamericanos más importantes para su ejercicio narrativo.

Fueron por lo menos tres o cuatro años para que volviera a publicar una novela. Será el *Ruido de las cosas al caer* (2011), ganadora del Premio Alfaguara. Aquí nuevamente se ficcionaliza en la historia. Antonio Yammara es un joven abogado que, por circunstancias extrañas, conoce a Ricardo Laverde, un expiloto – y de quien podemos decir que fue uno de los primeros – detenido y judicializado por traficar marihuana en una avioneta. Vásquez nos está

narrando desde una voz ya olvidada y de forma coyuntural, el nacimiento del narcotráfico en Colombia. Con esta novela, el escritor bogotano vuelve al problema de la herencia, de la carga histórica que sostenemos todos sobre nuestra espalda y cuya fuerza ignoramos, pero ejerce un peso fundamental sobre nosotros. El pasado nos ha condicionado.

Nuevamente la pregunta: ¿Cómo heredo el pasado? Cuestionamiento al cual vuelve el escritor bogotano y que se había expuesto en la novela del 2004. Vale la pena acotar, que la novela ganadora del Premio Alfaguara ha sido clasificada de forma equivocada, ya que, su vinculación con las narraciones del narcotráfico no es la más acertada. De hecho, dicha condena que le imponen a la novela hizo que muchos lectores colombianos la desestimaran, ya que, había pasado una década completa de libros, series de televisión, noticias, crónicas, cuentos y documentales alrededor del narcotráfico. Sin embargo, en el exterior *El ruido de las cosas al caer* tuvo una fuerte acogida, pues si hay algo que ha gustado fuera de este país ha sido la figura del narco, las historias de los hombres vinculados a este mundo. Así lo expone Jasper Vervaeke en una entrevista realizada al autor:

En la última novela, *El ruido de las cosas al caer*, Vásquez escarba en una problemática de fuerte arraigo en la literatura colombiana: el narcotráfico. Pero lo aborda de una manera bien particular, más tangencial. El acento no está en la violencia de los carteles, ni en la figura icónica de Pablo Escobar, aunque el capo está presente desde las primeras páginas mediante los hipopótamos de su zoológico. (2013, p. 209)

El estudioso de la narrativa de Vásquez no fue muy claro a la hora de marcar la diferencia con la categoría principal impuesta a la novela. El narcotráfico aparece, pero no es el punto ni principal, ni fundamental, aunque la novela inicie con el problema de los hipopótamos y la hacienda Nápoles. *El ruido de las cosas al caer* se quedó con la impronta de la novela de la violencia y del narcotráfico. Dos clasificaciones abusivas que no lograron encapsular la obra. Como nunca fue la intención de Vásquez contar este tipo de narraciones, los lectores terminaron llegando al problema que, en sí, trae envuelta la narrativa del autor bogotano: ¿cómo nos relacionamos con nuestra historia? Esto generó un interés más agudo de la crítica y los lectores en la producción literaria de un autor que había salido hacía más de una década de su país. Sus producciones literarias-tres novelas y un libro de cuentos-eran fáciles de hallar

en Argentina, España, México, París y hasta Estados Unidos. En lo que corresponde a Colombia, Vásquez no era conocido y sus libros poco se vendían. Solo finalizando la década del año 2000 se empezó a abrir la puerta para las narrativas de autores colombianos que por diferentes circunstancias estaban fuera del país. El caso de Pablo Montoya, estudiante de doctorado en Francia; Laura Restrepo, exiliada – la autora también ganadora del Premio Alfaguara 2004 –; de cierta forma Santiago Gamboa, reportero internacional. Es importante aclarar que Juan Gabriel Vásquez se fue del país buscando las formas de convertirse en escritor, siguiendo los pasos de los autores del Boom. Pues, por un buen tiempo, se dijo que era un exiliado, tratando de explicar su salida del país y vinculándolo con aquellas épocas en donde emigrar de Colombia se había vuelto para algunos, una necesidad.

Cuando un escritor gana algún premio o reconocimiento, su siguiente producción literaria es todo un desafío. No solo para el autor, que siempre está en ese dilema, sino para el lector, que estará esperando un poco más de lo leído anteriormente o algo que lo supere de un solo trazo. Gabriel García Márquez, en el documental: *La escritura embrujada* (1998), contaba que escribir después de *Cien años de soledad* se había convertido en un problema, ya que, sus lectores esperaban más historias de los Buendía, de Macondo, de una familia que a través de su historia se desgajaba por pedazos por culpa de las decisiones del pasado. Sin embargo, la salida de *El otoño del patriarca* generó una decepción exagerada. Pero, no había por qué seguir escribiendo lo mismo. La separación oportuna de las formas narrativas es una necesidad y casi un deber del escritor. A eso le apostó Juan Gabriel Vásquez al publicar: *Las reputaciones* (2013). Una novela corta que rompió por completo con su anterior novela, pero que volvía a un problema mayor: la reputación. ¿Quién es aquel? ¿Cuál es su historia y por qué de alguna forma golpea con la historia nacional? Diría el autor: “Sobre todo: la historia es, para decirlo de alguna manera, una suerte de enemigo íntimo” (2018a, p. 123). Es esta la mejor definición sobre la novela de Vásquez. Pues la figura de Ricardo Rendón, caricaturista de los años cuarenta en Colombia y su desaparición misteriosa, le permitió al escritor bogotano construir una historia alrededor de un individuo llamado Mallarino que comete una imprudencia que marcaría la vida de un hombre públicamente reconocido en el campo político. Las decisiones de los hombres siempre modifican lo personal y lo colectivo. En esta

novela la figura del narrador es ajena a la del autor. Es decir, no está la presencia de Vásquez en ninguna de las líneas. En cambio, en *Los informantes* y *El ruido de las cosas al caer* está el autor vinculado desde la figura de escritor o de abogado que se enfrenta al dualismo de la historia secreta y pública a través de un hecho que trastorna su existencia.

Al año de la publicación de *Las reputaciones* el escritor bogotano recibe el Premio IMPAC y se convierte en el segundo autor en español después de Javier Marías en obtener el galardón. A su vez, es el autor colombiano con más distinciones en el campo literario internacional. Es, según los críticos, el mejor narrador de su generación. Sin embargo, este tipo de reconocimientos poco hace mella en los lectores colombianos. Pues algunos afirman que los premios no son garantía de calidad, sino de visibilidad. No obstante, fuera de Colombia es uno de los novelistas más leídos y admirados de América Latina. Uno de los comentarios que más se le repite a Juan Gabriel Vásquez es su negación o rechazo total a la influencia de la literatura colombiana en su obra. Basta leer detenidamente su narrativa o conocer un poco mejor la literatura de nuestro país para hallar las cercanías con autores como García Márquez, RH Moreno Durán, Andrés Felipe Solano, León de Greiff, Germán Espinosa entre otros tantos. No obstante Vásquez respondió diciendo:

[...] el malentendido se produce al creer que la influencia literaria es involuntaria (llega al escritor sin que el escritor la busque) es ineludible (el escritor no puede escapar de ella). La influencia como gripe. La influencia como influenza. Nada más absurdo” (2009a, p. 65).

Los escritores buscan las influencias que necesitan, como lo expuso el escritor argentino Jorge Luis Borges con “Kafka y sus precursores”. Los narradores encuentran en sus afinidades los autores que mejor expongan, para ellos, los problemas o las inquietudes que los atormenta literariamente. Por esto y por ser un novelista más cercano a cierto grupo intelectual que va ligado a una élite, Juan Gabriel Vásquez es señalado de prepotente.

Dos años después, el autor de *Las reputaciones* presentó en el Museo Nacional y antiguo Panóptico de Bogotá *La forma de las ruinas*. La novela más ambiciosa hasta ahora escrita por Vásquez y que de alguna forma, obligó a que volviera a Colombia en el 2012 para

perseguir «los fantasmas del pasado». Volvemos a la pregunta: ¿cómo nos relacionamos con nuestra historia? Esta novela tiene otra connotación mayor. La búsqueda por entender lo que aún no es comprensible va más allá de un plano personal para dar paso a lo colectivo. Aunque si bien es cierto que las demás novelas del escritor bogotano están cubiertas por ese interés colectivo, hay que aclarar que solo en *La forma de las ruinas* lo personal se sumerge en lo general, y la narración se convierte en una obsesión para que la ficción ayude a replantear algunos problemas del pasado colombiano. Hay una madurez intelectual y literaria en Juan Gabriel Vásquez. Podemos decir que todas las herramientas narrativas encontradas en Mario Vargas Llosa y la concepción sobre la figura del escritor compulsivo, obsesivo y riguroso que tiene como interés la creación de una novela comprometida hacia los grandes y complejos temas que encierran la historia de un país, se quedó grabado como tinta indeleble en la dedicación de Vásquez a la literatura como forma de vida. En otro aspecto, aparece la figura de Piglia, que aquí se ha anunciado y afirmado con certeza pura de que, a su vez, está la influencia de Borges. Aquí está el protagonismo del archivo, de la experiencia propia, de lo que acontece a un hombre del común con su pasado propio y nacional. Pero también, la cercanía con Joseph Conrad, Toni Morrison, Phillip Roth, Salman Rushdie y de quien es quizás junto a Javier Marías en España el autor que mejor trabaja la novela histórica: Javier Cercas. Pues el autor de *Soldado de Salamina* y *Las leyes de la frontera* ha dedicado con esfuerzo a que su narrativa se incline a reflexionar sobre ciertos episodios de la historia de España. Analiza desde lo fragmentario problemáticas que lo atormentan como ciudadano español, como literato, como ser humano.

El punto de partida será el mismo: un objeto, un archivo que coloca en crisis al personaje principal que, en este caso, vuelve a ser Juan Gabriel Vásquez, pero no estará oculto bajo otro nombre u otra historia, sino que se hace presente con nombre propio. Decide lanzarse como centro y eje de la narración. Porque a partir de sus obsesiones literarias, el personaje se verá confrontado con su vida de escritor, padre y esposo que lo obliga a dejar de pensar en él, y abre paso a una amalgama de cuestionamientos que estaban a lo largo de sus producciones literarias contando su libro de cuentos y de ensayos. El personaje será el de siempre: un escritor historiador, que aquí lo hemos llamado el narrador de emociones. Sin

embargo, este personaje es el resumen de muchos personajes. Es un escritor como en la primera novela (2004), es un historiador como en la segunda (2007). Es un abogado, como en la del 2011. Y es un crítico satírico como en la del 2013. De la misma forma, *La forma de las ruinas* es todas las novelas, la novela. Pues, si revisamos de forma somera *Los informantes*, diremos entonces, que allí hay una preocupación de hijo a padre alrededor de la ética y la moral. Luego, en *Historia secreta de Costaguana*, la preocupación por la historia y el juego intrahistórico que construyó alrededor de dos hechos: el asunto con el canal de Panamá y la visita de Conrad. Para *El ruido de las cosas al caer*, intentó combinar las dos últimas novelas en los personajes de Antonio Yammara y Ricardo Laverde. Aquí, el personaje de Antonio es un joven que está entrando a la madurez de los treinta años y empieza a consolidar una familia bajo el miedo profundo de un país envuelto en la violencia y la injusticia. Esto lo ha denominado Vásquez como: “los miedos de mi generación”. Por último, en la novela del 2015, Juan Gabriel Vásquez es un escritor que estudió derecho, que viajó a París y luego a Bélgica para intentar ser escritor y terminar radicado en Barcelona. Que intenta conocer la historia de su país por medio de los archivos; que es padre y aún mantiene vivos los miedos de su generación. Aquí es donde se habla de un cierre. No solo porque *La forma de las ruinas* es toda la consolidación narrativa del autor bogotano, sino porque el personaje también crece, el personaje ya es un individuo que ahora no piensa en el pasado de su padre, a quien ya no lo golpea tan fuerte el pasado de otro, de un ajeno que se cruza en su vida por cuestiones del azar, sino que su preocupación más honda se materializa en sus hijas. Dos gemelas que llegan al mundo con un serial de complicaciones que la ciencia logra subsanar, pero hay una crisis por parte del personaje, por el tipo de mundo o mejor, de herencia que les entregará.

[...] jugando a oír su respiración callada entre los ruidos de la ciudad: esa ciudad que comenzaba del otro lado de la ventana y que puede ser tan cruel en este país enfermo de odio, esa ciudad y ese país cuyo pasado heredarán mis hijas como lo he heredado yo: con su cordura y sus desmesuras, sus aciertos y sus errores, su inocencia y sus crímenes. (Vásquez, 2015, p. 549)

El personaje no solo se hace referencia a los grandes crímenes, a los nacionales, sino a todos los que han surgido por culpa de la guerra infinita en la que ha estado sumergida el país. Sin embargo, la novela gira alrededor de la figura de Jorge Eliecer Gaitán y Rafael Uribe Uribe. Ambos magnicidios estudiados bajo la teoría de la conspiración que se ha hecho muy fuerte entre lectores del común y escritores consagrados. Aunque la figura del conspirador o de las narraciones conspirativas no son tomadas en cuenta como un relato que pueda ayudar a esclarecer o brindar una respuesta efectiva a lo sucedido, en la ficción toda narración es válida y permite, como ya lo hemos hecho aquí, abrir un espacio para la creación de otro tipo de visiones, posiciones y ópticas que generan la discusión sobre la confiabilidad, fidelidad y exactitud con la que nos han contado nuestra historia. En una entrevista realizada en Casa de América a Juan Gabriel Vásquez por Ramón González, se le pregunta:

R. G: ¿En qué se diferencia un teórico de la conspiración y un novelista?

J.G.V: En nada... La única diferencia es que el teórico de la conspiración cree sin fisuras lo que está contando. El novelista sabe que está en una creación y utiliza ese fin de crear. Las novelas son a la final eso. (2016)

Sin embargo, aunque el teórico de la conspiración cree sin fisuras, el novelista también. Esto tiene un punto de conexión concreto y preciso: el archivo. Tanto el primero como el segundo, están en constante discusión con el archivo que les permite llegar a la misma conclusión: la existencia de otra verdad. Ahora, tampoco hay tanta diferencia entre uno y el otro en el momento en que hacen la lectura del mundo. Ambos están leyéndolo en clave conspirativa, las lecturas conspiranoicas diría Piglia. Lo que sí podemos dejar en claro es que el teórico busca revelar la verdad para que la sociedad abra los ojos. El novelista solo quiere dejar suspendida en el aire una ficción que revela lo que pudo haber sucedido si... Al final de *La forma de las ruinas* el autor realiza una nota que indica:

La forma de las ruinas es una obra de ficción. Los personajes, incidentes, documentos y episodios de la realidad, presente o pasada, se usan aquí de forma novelada y con las libertades propias de la imaginación literaria. El lector que quiera encontrar en este

libro coincidencias con la vida real lo hará bajo su propia responsabilidad. (2015, nota del autor)

Podríamos decir que la nota no es un elemento de más, ni mucho menos hace parte de la trama, sino que es una salvedad, pues, como se sabe, la literatura no puede entrar en el campo de la verificación, no es un documento oficial. Sin embargo, de acuerdo a lo que se narró y lo importante que han sido estas muertes para la historia del país en donde lo que existe son más preguntas que respuestas, no puede considerarse esta novela como el artefacto probatorio de lo sucedido, teniendo en cuenta que la historia expone nombres, acciones, objetos que, aunque reales, no pueden ser la prueba clave de nada. Con esto – la nota del autor – Vásquez disuelve el dilema entre decir la verdad y contar alguna verdad.

La nota es más que necesaria, sobre todo, por el dualismo constante entre el narrador y el teórico de la conspiración que nos propone Vásquez en la novela. *La forma de las ruinas* nos presenta a un personaje llamado Carlos Carballo. Un hombre entre unos cincuenta y sesenta años que vive obsesionado con la muerte de Gaitán y toda la trama que se esconde detrás de esta.

La última vez que lo vi, Carlos Carballo estaba subiendo laboriosamente a una furgoneta policial, las manos esposadas detrás de la espalda y la cabeza hundida entre los hombros, mientras una leyenda en lo bajo de la pantalla informaba de las razones de su arresto: haber intentado robar el traje de paño de un político colombiano. (Vásquez, 2015, p. 13).

Juan Gabriel Vásquez – personaje – coincide con Carlos Carballo en una reunión con su amigo el doctor Francisco Benavides. Este último tiene una relación muy fuerte con Carballo porque ambos comparten la obsesión por las teorías que pueden explicar la verdadera muerte de Gaitán. Para estos dos personajes el tema del 9 de abril no es un pasatiempo ni mucho menos un juego de versiones e ideas que pueden nacer en una conversación entre copas. Hay algo más contundente. El doctor Benavides heredó de su padre – uno de los primeros forenses especialista en balística del país – la vértebra de Gaitán que extrajo después de realizarle un estudio al cuerpo del caudillo en los años sesenta, cuando se solicitó la exhumación con el

fin de corroborar si era o no verdad la existencia de un segundo asesino el día de su muerte. La historia nos cuenta que fue Juan Roa quien disparó a eso del mediodía al líder liberal, justo después de salir del edificio en donde estaba su oficina en la carrera séptima con Jiménez. Con el tiempo, se hizo fuerte la versión de que, aparte del asesino oficial, había otro hombre quien disparó con mayor contundencia al cuerpo sorprendido por los primeros impactos con el fin de no abrir ninguna posibilidad para que pudiera sobrevivir. Con la vértebra, la radiografía de la columna, la diversidad de textos, imágenes, versiones sobre lo ocurrido, Carballo y Benavides habían pasado más de tres décadas reconstruyendo una parte de la historia del país.

La conexión entre estos dos hombres y el personaje Juan Gabriel Vásquez está en uno de los ejes articuladores de la novela: la obsesión por el pasado. En diferentes medidas e intereses, los tres comprenden la importancia del relato como un artefacto que permite enfrentarse con una verdad, con una forma de entender la historia, de entenderse a sí mismo. De los tres, Carballo es el más riguroso con el ejercicio de hallar los cabos sueltos, las incongruencias y fallos que tiene la historia oficial que no permite ver con mayor claridad lo sucedido. Este afán por descubrir lo que él llama la verdad, tiene su base en un compromiso profundo con la memoria de su padre y con la del doctor Luis Ángel Benavides. Sobre el primero, su padre, a quien no conoció porque murió en los actos del 9 de abril, le dejó en voz de su abuelo la incertidumbre sobre el país en que vivió y que, en algún momento, él, empezaría a vivir y a descubrir la carga incómoda que está sobre su espalda.

Siempre acabábamos hablando del 9 de abril. En un momento o en otro, generalmente a la vuelta pero a veces también a la ida, acababa yo diciendo: “Cuéntenme del día en que papá se fue al cielo”. Y ellos contaban, me imagino yo, lo que les parecía conveniente para un niño de mi edad. Luego fui creciendo, claro, y ellos fueron añadiendo detalles, y el 9 de abril ya no fue *el día en que papá se fue al cielo* sino *el día en que mataron a papá*. (Vásquez, 2015, p. 535)

Y más adelante continua

Esa tarde del 1964, el 9 de abril en que el abuelo me regaló el libro que había sido de mi papá, comencé a leerlo con una sola misión: encontrar ahí en trescientas páginas, todo lo que papá hubiera podido recordar en el momento en que mataron a Gaitán. (P, 537)

A lo que corresponde a la figura de Luis Ángel Benavides, padre de Francisco Benavides, Carballo lo conoció cuando era estudiante de la Universidad Nacional. Allí no solo se convirtió en su mejor estudiante, sino en su amigo y prácticamente en su heredero directo de las pesquisas del profesor de ciencias forenses. Pues este fue quien le mostró todo sobre las teorías conspiranoicas y le dejó la obsesión por medio de carpetas llenas de archivos con los cuales se podía construir de nuevo la historia de estos hechos; que no solo tienen que ver con la muerte de Gaitán, sino con el asesinato de John Kennedy y sobre el primer genocidio del país: la muerte de Rafael Uribe Uribe.

Otro de los ejes articuladores de la novela tiene que ver con la herencia, concepto tan trabajado por el autor y que lograría consolidar el punto de encuentro entre estos tres hombres. Como se expuso párrafos atrás, el doctor Benavides recibió de su padre sus intereses sobre el pasado; Carballo, por medio de su abuelo y de su profesor. En el caso de Juan Gabriel Vásquez, aparece un personaje que ya había sido incluido en *Los informantes*: José María Villareal. Asegura Vásquez – personaje y autor – que fue su tío. El mismo Gabriel García Márquez en *Vivir para contarla* habló sobre Villareal:

“En el vecino departamento de Boyacá famoso por su liberalismo histórico y su conservatismo rápido, el gobernador José María Villareal-godo de tuerca y tornillo-no sólo habría reprimido a horas tempranas los disturbios locales, sino que estaba despachando tropas mejor armadas para someter la capital”. *Godo de tuerca y tornillo*: las palabras de García Márquez sobre mi tío eran incluso amables, pues se trataba del hombre que, por orden del presidente Ospina, había conformado un cuerpo de policía cuyos miembros eran escogidos con el único criterio de su filiación conservadora. (Vásquez, 2015, pp.58-59)

Esto generó en Carballo un interés casi enfermo por Vásquez. Pensó que el amigo de Benavides podía tener información que le ayudara a armar el rompecabezas del 9 de abril, pero solo encontró a alguien que poco o nada sabía sobre Villareal y que su interés por el pasado no contemplaba las teorías de la conspiración. Aunque esto desilusionó a Carballo, no dejó de insistirle durante un buen tiempo que escribieran un libro en donde él aportaba toda la investigación y Juan Gabriel Vásquez el poder de la narrativa y su reconocimiento aún mínimo como escritor. Pasarían muchos años para que Carballo y Vásquez se volvieran a encontrar – ocho en realidad –. Para el transcurso del tiempo, y como hemos afirmado aquí, el autor bogotano ha crecido intelectualmente y su acercamiento a los objetos del pasado y la historia tienen un interés mayor.

Siempre es difícil, pensé, el ejercicio de leer un documento de otros tiempos con los ojos de quienes lo leyeron en el momento de su aparición. Hay quienes nunca llegan a hacerlo, pensé; y por eso no se comunicarán nunca con el pasado: permanecerán para siempre sordos a sus susurros, a los secretos que nos cuenta, a la comprensión de sus mecanismos misteriosos. (Vásquez, 2015, p. 95)

Por cuestiones del destino, quizás la suerte, Carballo y Vásquez vuelven al ejercicio reflexivo sobre el pasado. La vértebra de Gaitán y un fragmento del cráneo de Rafael Uribe Uribe, obligaron al escritor bogotano a replantearse el papel del narrador, del historiador, del periodista; la historia nacional, las calles de Bogotá y la importancia de escribir un libro en donde más allá de contar una o alguna verdad, era reivindicar por completo la memoria de sus antepasados, los del doctor Benavides, los de Carballo, reflexionar sobre sus hijas y su esposa, pensar que el ejercicio de escritura es inmiscuirse e ir a los lugares más oscuros y quizás lúgubres para luego, intentar decir algo que no pretende cambiar la historia para siempre, pero sí trastocar su orden.

Ese viernes 28 de febrero de 2014, casi cien años después de uno de los crímenes y casi sesenta y seis después del otro, yo vivía en un mundo así, irónico y escéptico, un mundo regido por el azar, el caos, los accidentes y las coincidencias. Y lo que me pedía Carlos Carballo era salir durante un instante y vivir en otro mundo, y luego volver al mío para contar lo que había visto. Me lo pedía para que esa visión de su padre no se perdiera.

Recordé sus palabras sobre las verdades que no ocurren en lugares visibles, las verdades que no ocurren en el mundo de lo que pueden contar un periodista o un historiador, estas verdades pequeñas o frágiles que se hunden en el olvido porque los encargados de contar la historia no llegan nunca a verlas ni a enterarse de su modesta existencia. (Vásquez, 2015, p. 540).

De lo que habla Juan Gabriel Vásquez es de lo que hemos planteado en este trabajo: el narrador de emociones. Que no es otro que aquel que ve los grandes hechos a través de los ojos de aquellos que no son tenidos en cuenta. Las voces minúsculas, la intrahistoria, la historia efectiva que propusieron Luz Marina Rivas y F Nietzsche. La ficcionalización del autor y el juego constante con su historia personal y literaria toman un papel fundamental, porque solo por medio de los ojos de quien experimenta se hallan los caminos que pueden conducir a una verdad que va más allá de lo histórico: la verdad humana.

Me parece que una verdad de esa forma es que el narrador en primera persona se relaciona con una historia que no es la de él, pero que trata de entender y de enfrentar, y a la que debe acceder, digamos así, y que a menudo aparece concentrada en un sujeto (se llama Kurtz o Gatsby) o en una situación específica (un crimen o un enigma). (Piglia, 2015a, p. 160)

Por muy lejanos que estén Gaitán y Uribe de Vásquez, sus historias personales, que son también nacionales, les competen tanto a él, como a nosotros. Las herencias son viejas maletas que cargamos sin más, sin preguntar, sin entender, sin cuestionar. Llega a tener un poco de sentido la carga cuando las dudas asaltan y conducen a una búsqueda por comprender quién es y por qué está donde está. ¿Quién nos ha constituido y de qué forma no somos otra cosa que los relatos que han pasado de generación en generación? ¿A quién le damos y le daremos el poder de narrarnos?

El cuarto de las reliquias

El drama del quince de octubre fue la primera producción cinematográfica que se realizó en Colombia (1915). Los hermanos Di Doménico habían dedicado su vida a la exposición de cintas cinematográficas en Bogotá y en países cercanos. La conmoción por la muerte del

general Rafael Uribe y el afán por captar más audiencia los llevó a la elaboración de un largometraje sobre el día en que el congresista liberal y excombatiente de la guerra de los mil días cayó en la Carrera Séptima entre la Calle 9 y 10, justo en el Capitolio Nacional a manos de dos campesinos de apellidos: Galarza y Carvajal.

La cinta inicia con la foto del general Uribe entre laureles. Las carrozas, los hombres que se mueven de un lado a otro con su sombrero y gabardina ocupan la Plaza de Bolívar. Las imágenes de buena resolución, para ser de un archivo de cien años, nos dejan ver a la gente agolpada en las aceras de la Calle Séptima. El desfile militar rindiendo los honores respectivos, los carros en los cuales pudieron viajar la esposa y los amigos de Rafael Uribe, los caballos a paso lento y las personas llorando al hombre que había dedicado más de veinte años a la lucha por los derechos de los trabajadores y la vida digna en Colombia.

El largometraje es una reconstrucción fragmentaria que realizó *la Fundación del patrimonio filmico*, pues la repulsión que generó en la Bogotá de entonces aquella producción, obligó a que cayera en el olvido. Sin embargo, contamos con los cinco – seis minutos de imágenes que nos muestra el recorrido de la carroza fúnebre desde la Plaza de Bolívar hasta el Cementerio Central. Los hombres reunidos bajo un día nublado veían pasar las coronas de flores y a otros hombres con sombreros de copa que seguían a paso lento a una de las carrozas, todos se unían en un solo río. Por toda la Carrera Séptima cruzaron la avenida Jiménez, la iglesia de las Nieves, la Calle Veintiuna, el Teatro Municipal en donde alguna vez Uribe reunió a los bogotanos para contarles sobre el nuevo liberalismo interesado por el bienestar común, por la modernización, por la regulación laboral. Quizás llegaron hasta la iglesia San Diego y allí, tomaron la Calle 26 y siguieron hasta el Cementerio. En el mausoleo un grupo de oradores ofrecieron sus mejores discursos en honor al hombre más ilustre que ha dado el territorio nacional. Esto no se ve en el video, pero nos lo cuentan Juan Gabriel Vásquez, Eduardo Santa, Guillermo Valencia, Rafael Maya. Cada año se hacía una peregrinación a la tumba de Rafael Uribe; las mujeres y los hombres caminan con coronas de flores y rosas por la misma Calle Séptima. El largometraje de los hermanos Di Doménico termina precisamente-en la versión fragmentaria – con una de las visitas anuales al majestuoso mausoleo que tiene el busto del general, una cúpula que lo protege de aquello que el hombre

no puede evitar: el olvido. Una mujer vestida de blanco con una bandera de Colombia y rodeada de flores y rosas está junto al busto con los pies descalzos mientras la cámara hace un plano general en búsqueda de una elegía a la libertad. La cinta mostró en algunos apartados a los dos asesinos que pedían perdón de rodillas. Los bogotanos y liberales tomaron esta exposición como una burla; su indignación fue tal, que se prohibió por completo su divulgación y se desterró del panteón de la memoria nacional y personal. De *El drama del quince de octubre* no se volvió a hablar. Sin embargo, dicho largometraje hizo parte de lo que en aquel momento estaba pasando en Bogotá: la construcción completa de la versión oficial de la muerte de Rafael Uribe Uribe. Así lo comprendió Marco Tulio Anzola quien estaba en primera fila aquel día de la conmemoración del aniversario del fatal hecho.

En oposición al archivo, que designa el sistema de las relaciones entre lo no dicho y lo dicho, llamamos testimonio al sistema de las relaciones entre el adentro y el afuera de la lengua, entre lo decible y no decible en toda lengua; o sea, entre una potencia de decir y su existencia, entre una posibilidad y una imposibilidad de decir. (Agamben, 2000, p. 149)

¿Qué quería decir el largometraje ambiguo que crearon los Doménico? ¿Era o no una semblanza del general? Una cinta a blanco y negro, muda y con diferentes imágenes de lo que fue ese 16 octubre en donde la ciudad por primera vez se detiene, se conmociona, se deshace entre sus calles que ya no serán las mismas después del 9 de abril. Ese documento cinematográfico dice y no dice nada; quiere plantear algo que no es claro para todos y abre una brecha a un serial de interpretaciones. Es lo que plantea Agamben, la delgada línea entre lo que es y no es. Es un universo infinito de posibilidades por donde la lengua se mueve y se dan licencias peligrosas. Juan Gabriel Vásquez recorrió un 13 de septiembre las calles de Bogotá intentando encontrar entre la cantidad de personas y de los pocos edificios que aún guardan con recelo la historia de la ciudad, algo que le permitiera ver lo que, por aquel entonces (1914), estaba por suceder. Reconstruyó los pasos de Rafael Uribe Uribe y la ciudad se le convirtió, como a mí, en un sistema de relaciones, en eso de lo dicho y no dicho. Ninguno de los dos logró ver el largometraje que crearon los empresarios italianos, nos tocó conformarnos con la versión fragmentada de aquel día. Así que, recorrer los pasos, seguir las

huellas ya lavadas por las lluvias y deshechas por el siglo que se cumplió; un crimen sanginario y determinante para la historia del país, me llevó a un frente a frente con el pasado, con mi herencia.

En la esquina de la Carrera Quinta con Calle Novena está la que fue la casa del general Rafael Uribe. Ahora propiedad de la Universidad Libre que, por medio de una placa, informa lo importante que fue dicha propiedad, sin embargo, es un objeto ajeno, extraño. De seguro ya estará llena de oficinas, de personas que corren de un lado a otro. Los objetos mantienen la memoria, pero no de una forma tan exigua como ahora está gran parte del centro histórico de Bogotá. A dos cuadras de la Carrera Séptima, antiguamente llamada Calle Real, es extensa la calle en pendiente que cruza también la Carrera Sexta, donde se logra ver la casa de fachada blanca y de bordes, ventanas y puertas color verde que perteneció a Rufino José Cuervo y que hoy es el Instituto Caro y Cuervo, en la Calle 10, la misma que es eje central de la novela de Manuel Zapata Olivella que lleva el mismo nombre. Al final de la Calle 9, se ve el Colegio mayor de San Bartolomé y al frente el Congreso. Desde lejos intento visualizar la tienda en donde estaban Galarza y Carvajal tomando chicha y esperando que el general pasara a eso de la una de la tarde para luego perseguirlo y atacarlo a hachazos. No pude seguir por la Calle Novena, que después de la Carrera Sexta, está cercada por la policía, dicen que, por seguridad, pero ¿a quién están cuidado, por qué privar de la memoria? En plena Plaza de Bolívar, la Carrera Séptima que inicia en la Calle Sexta y hasta la Calle 10 está cerrada. No pude acercarme a la placa que informa de manera atizada que

AQUÍ, EN ESTE LUCTUOSO SITIO

EL DÍA 15 DE OCTUBRE DE 1914,

FUE SACRIFICADO POR DOS OSCUROS

MALHECHORES, TRAIIDORAMENTE Y A

GOLPES DE HACHA EL EGREGIO VARÓN

DOCTOR Y GENERAL

RAFAEL URIBE URIBE

AMADO HIJO DE COLOMBIA Y HONRA

DE LA AMÉRICA LATINA

OCTUBRE 24 DE 1914

Todas las letras en mayúsculas como si fueran un grito, como si fuera toda la verdad de aquel hecho. La placa que dice mucho y a la vez nada, se convierte en un sistema de lo no dicho aún, de lo que no está claro, aunque haga todo el esfuerzo por enfatizar aquella verdad. Más adelante, hacia el sur, en la Catedral Primada de Colombia compuesta por doce capillas, aún se mantiene la capilla de Nuestra señora del Topo, la cual fue durante muchos años el lugar donde estaba ubicado el presbiterio para oficializar la eucaristía. Desde allí, intento imaginar al arzobispo Bernardo Herrera Restrepo diciéndole a los feligreses de la misa del domingo: “El liberalismo es pecado y un veneno para el país.” No es difícil pensar en el arzobispo, en Rufino Berestain, capellán de la policía o en Ezequiel Moreno, sacerdote de los agustinos recoletos que no se cansaron de gritar e infundir arengas contra el liberalismo, contra Rafael Uribe.

Seguí el recorrido, el mismo que hizo Vásquez siete años atrás y la multitud de bogotanos el día en que iban a enterrar al general. El Teatro Jorge Eliecer Gaitán nombrado así por lo sucedido el 9 de abril, era el mismo que a inicios de siglo XX se llamaba el Teatro Municipal y luego Teatro Colombia. Sin embargo, aquel lugar ya no guarda mucho, tal vez nada de aquel mes de octubre de 1904 cuando los bogotanos asistieron a la conferencia que dictó Uribe y la cual, según Eduardo Santa, biógrafo del general, partió la historia del liberalismo en dos: antes de Vicente Azuero y después de aquel día. El mausoleo no ha cambiado, sigue el busto del mártir como lo llamaron durante mucho tiempo. La cúpula altísima sigue intacta después de ciento seis años. Catar los silencios del Cementerio Central no fue suficiente y nunca lo será para intentar reconstruir la historia de un país que se desboronó el día en que algunos pocos se adueñaron del poder

Nuestra capacidad para nombrar las cosas es ilimitada, y esos límites son tanto más sensibles o crueles si las cosas que intentamos nombrar han desaparecido para siempre. Eso es el pasado un relato, un relato construido sobre otro relato, un artificio

de verbos y sustantivos donde acaso podamos apresar el dolor de los hombres, su miedo a la muerte y su afán de vivir, la nostalgia del hogar mientras se combate en las trincheras, la preocupación por el soldado que se ha ido a los campos de Flandes y que acaso ya esté muerto cuando lo recordamos. (Vásquez, 2015, p. 252)

Las calles que caminé, las casas que observé y los lugares en los que me detuve para pensar por un momento sobre la historia de mi país, no era más que un esfuerzo por tratar de encontrar en ellos un poco de mi herencia, de una memoria que me ha sido incrustada por las voces autorizadas de la escuela, de mi familia, de mis amigos y las personas que de alguna u otra forma, no se han detenido a ver más allá, como le diría Carballo a Vásquez en el momento en que intentaba explicarle lo importante de llegar a esos espacios oscuros, sombríos y lúgubres de la condición humana. Juan Gabriel Vásquez solo encontró una forma de acercarse, de hundirse a lo que intentaba decirle Carballo, Benavides, los libros que están de un lado a otro contando una verdad que se rechaza de tajo, esas verdades que llamamos conspiranóicas porque no están en la misma línea de las versiones oficiales y las tildamos de algo sin fundamento, aunque, a decir verdad, algunas tienen todo el fundamento que se le puede encontrar a un hecho tan perverso u oscuro, por ejemplo, como la muerte de Rafael Uribe Uribe.

La historia de esos objetos y lugares no me dicen mucho. Pienso en el cuerpo del general ensangrentado dando tumbos. La gente gritando, corriendo de un lado a otro. Las mujeres que intentaron con un pañuelo limpiar la sangre que brotaba de su cabeza para luego, entender el acto como un esfuerzo por marcar en las telas las ruinas de un buen hombre, la famosa frase con la que despiden al moribundo Julio César de la obra de Shakespeare. Situación que vuelve a repetirse en el caso de Gaitán, después de que ha sido recogido el cuerpo para llevarlo al hospital. Algunas personas se acercaron al charco aún fresco de sangre que fue limpiado por los trapos, pañuelos, delantales de los gaitanistas. Vásquez le apostó a la novela como el único artefacto que puede llegar a esas zonas en donde el hombre no puede ir. *La forma de las ruinas* se convierte en un relato más sobre los que hablaron y no fueron escuchados, sobre lo que se vio y no se quiere recordar, sobre los archivos que ya no se consultan. Un complot destruyendo el complot oficial.

Todo eso lo repetí ese martes 13 de septiembre, pero esta vez lo hice pensando en esos muertos que hemos heredado, que cayeron a lo largo de tantos años en un espacio tan restringido y hacen parte de nuestro paisaje aunque no lo sepamos, y me chocó que la gente pasara frente a las placas que hablan de esos muertos sin detenerse nunca y con toda probabilidad sin dedicarles un pensamiento, un breve pensamiento, a ellos que viven de eso. Los vivos somos crueles. (Vásquez, 2015, p. 116)

El problema está en que esos pensamientos, esos no breves pensamientos que algunos han dedicado sobre esos muertos, están divididos en dos. Los del orden oficial que hacen una semblanza sin salirse de lo establecido para no dañar, supuestamente, la historia. Y los que trasgreden para que ese muerto pueda decir un poco más de lo dicho y entonces, volvemos nuevamente al asunto que nos plantea Agamben: lo dicho y no dicho en los objetos. En este caso los muertos son objetos, se convierten en objetos de estudio, como los vivos, solo es que en los vivos aún no se atreven a determinarles nada. La herencia que cargo y que está en el cuarto de las reliquias: libros, videos, fotos, historias de la gente, las calles, mis memorias y las de mis padres.

Ahora me parece increíble no haber comprendido que nuestras violencias no son solamente las que nos tocaron en vida, sino también las otras, las que vienen de antes, porque todas están ligadas aunque no sean visibles los hilos que las unen, porque el tiempo pasado está contenido en el tiempo presente, o porque el pasado es nuestra herencia sin beneficio de inventario y al final lo acabamos recibiendo todo: la cordura y las desmesuras, los aciertos y los errores, la inocencia y los crímenes. (Vásquez, 2015, pp. 188-189)

Con todo eso, no nos queda otro camino que empezar a hallar, encontrar entre líneas lo que se cuenta, lo que aún falta por contar. En lo que no nos han dicho nada, escuchar lo otro que se dice y seguir intentando ver entre brumas los relatos de los miles que pueden converger en un mismo momento, cuando se destapa la caja de Pandora.

La lectura paranoica

Afirma Vásquez: “El mundo comenzaba a dividirse entre los que estaban con él y los que estaban contra él. De un lado, los que buscaban la verdad; del otro, los que querían ocultarla, echarle tierra encima” (2015, p. 311). Esta cita se refiere especialmente a lo que empezó a suceder en el preciso momento en que Marco Tulio Anzola fue asignado por la familia del general Uribe para que investigara quién estaba detrás de todo lo que sucedió ese 15 de octubre. Sin embargo, si se analiza con mayor detenimiento la cita anterior, se puede decir que, de esta misma forma, está dividida la historia humana. Hegel, el filósofo alemán afirmó en algún lugar de la *Fenomenología del espíritu*, que la historia comienza cuando se enfrentan dos deseos. Uno de los dos quiere dominar, quiere someter al otro y así, en un ejercicio dialéctico se van construyendo las relaciones humanas. Sucede exactamente lo mismo con la forma en que nos cuentan nuestra historia. Los relatos oficiales son una construcción afanosa por intentar liquidar de una vez por todas cualquier posibilidad de duda, cualquier espacio que filtre lo que no debería ser conocido. Ese deseo de poder absoluto, conlleva a reinventar por completo, a crear de forma perfecta una historia que a simple vista no tiene ninguna duda, no carece de falsedad porque quienes las reafirman, son los mismos que la construyeron.

[...] Muchas cosas están en juego, Anzola, muchas cosas que van más allá de la justicia en el caso particular de mi hermano. Si lo que usted dice es verdad y hay una conjura, el futuro de este país depende de que los conjurados no se salgan con la suya. El que mata impunemente vuelve a matar. El que ha organizado esto volverá a hacerlo. (Vásquez, 2015, p. 388)

Marco Tulio Anzola, un joven abogado que se iniciaba en el mundo de la jurisprudencia con el primer genocidio en la historia de Colombia, descubrió con rigurosidad la presencia de dos fuerzas poderosas en el crimen de Uribe: la iglesia católica y la policía. ¿Pero quién escucha a un joven abogado hablar de los jesuitas dueños de la educación en Colombia y de la policía como los dos entes que decidieron acabar con el general?

Y allí mismo, caminando como parte de la procesión vestida de negro que despedía al muerto, se dijeron que mejor sería aguardar silencio, porque un crimen que toca a la

policía y a los jesuitas es un crimen en el que es mejor no verse envuelto [...]. (Vásquez, 2015, p. 364)

Anzola no solo descubrió que Pedro León Acosta uno de los policías más temidos por ser el hombre que atentó contra el expresidente Reyes a inicios de siglo y que luego de esconderse entre las montañas, volvió a Bogotá para seguir ejerciendo como miembro de la fuerza pública, había tenido contacto directo con los asesinos: Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal. Al parecer, este policía había construido toda la estrategia para el atentado. A su vez, Salomón Correal director general de la policía junto al capellán de la misma entidad, Rufino Berestain construyeron todo el armazón de desprestigio no solo contra Rafael Uribe, sino sobre la investigación que había logrado el joven Anzola. El compromiso con Julián Uribe y la memoria del general, obligó al abogado a adentrarse en cuanto pudo, con quien pudo para ir poco a poco desenmascarando lo que sucedió detrás de bambalinas del asesinato. Por ejemplo, descubrió que tanto el capellán como Correal se reunieron con Galarza y Carvajal días antes en diferentes lugares. El primero de ellos fue en la carpintería de uno de los agresores y allí, sostuvieron más de una reunión en horas de la noche y a la vista de algunos pocos que podían decir con seguridad que esto fue verdad. Aunque su versión con los días y los años fuera perdiendo credibilidad, en su momento fue uno de los puntos de partida para que Anzola pudiera reconstruir los hechos. Otro de los lugares en los que se veían con cierta frecuencia era el Colegio de San Bartolomé. Muchas veces se vieron salir de una puerta secreta por la calle octava a Salomón y a Pedro León a altas horas de la noche. En el mismo lugar de los hechos, cuenta Anzola, que muchos de los testigos vieron a un hombre elegante con zapatos de charol ver desde lejos la muerte de Uribe. Como si se estuviera cerciorando de que el trabajo quedara bien hecho.

¿No te parece muy extraño que tanto los amigotes de los asesinos así como dos agentes de la policía secreta estuvieron tan cerca en el momento de los hechos pero no hicieron nada para evitarlos sino solo actuaron para aprender a los asesinos y protegerlos de cualquier intento de linchamiento? (Potdevin, 2014, p. 88)

Así mismo, Anzola denunció que tanto Galarza como Carvajal gozaban de grandes beneficios en el panóptico – antigua cárcel –. Tenían buena ropa, celdas amobladas, llaves de la misma

y libertades para recibir comida de afuera y uso libre de las áreas comunes. No eran presos, sino visitantes de una celda. Aunque el juicio dio como resultado de que los dos campesinos fueron los autores en todo sentido de la muerte de Uribe, muchos de los ciudadanos estaban de acuerdo y creían en lo que Marco Tulio Anzola estaba haciendo y diciendo por medio de documentos que corroboraban sus afirmaciones. Todo eso luego quedaría consignado en un libro llamado: *¿Quiénes son?* Una investigación de trescientas páginas que deja en claro que solo hay dos culpables de todo esto: la Iglesia y la Policía. Que podemos resumir en: el Estado. La labor investigativa duró años, como también el juicio a los hombres de ruana y alpargatas.

Es la labor más noble que puede llevar a cabo una persona. Vásquez: desbaratar una mentira del tamaño del mundo. Enfrentarse a gente que no lo pensará dos veces antes de hacerle daño. Y correr riesgos, siempre correr riesgos. Buscar la verdad no es un pasatiempo. Vásquez, no es algo que uno hace porque esté desocupado. (Vásquez, 2015, p. 300)

La inconformidad por lo que no nos han contado genera una obsesión desmedida por ir detrás de lo que hace falta. Se empieza por reconstruir lo sucedido, por nombrar lo que no tiene nombre y luego, en ese ejercicio del lenguaje, se inicia un duelo, un enfrentamiento de lo verbal entre la verdad y la mentira. Las palabras tienen un papel determinante porque estas construyen mundos paralelos en donde hay una ambivalencia entre lo real y la ficción. Todo relato, como ya lo hemos dicho, es solo una narración más de lo sucedido y en esto, también entran las versiones oficiales de los hechos. No hay otra forma de destruir un relato oficial sino es por medio del mismo método.

Lo anterior lo cuentan Vásquez y Potdevin con una melodía narrativa digna de estos dos novelistas. Que, por cierto, solo tienen de diferencia un año en este tipo de relato que busca colocar sobre las cuerdas los discursos oficiales. Está en ellos una fuerza profunda por el trabajo de Anzola, por las narraciones sobre la vida de los dos asesinos, por el afán insaciable de una justicia que nunca llegó y que tal vez, siendo esto arriesgado, de alguna u otra forma en estas dos novelas sí hay una especie de justicia, por lo menos, ficcional.

Aunque se conoce el libro que escribió Marco Tulio Anzola, también se encuentran los relatos realizados después, muchos años después sobre la muerte de Rafael Uribe en donde sostienen y reafirman lo que se considera la historia oficial:

Jesús Carvajal y Leovigildo Galarza, dos obreros que habían sido rechazados en el Ministerio de obras públicas a consecuencia de la paralización de muchos frentes de trabajo, estaban en ese mundo sórdido de licor, de juego y de puñal. Aunque el miércoles 14 de octubre de 1914 se habían encontrado en la chichería llamado *Puerto Colombia* y luego habían continuado sus libaciones hasta las horas de la madrugada del quince, en las chicherías *la Alhambra* y *Puente Núñez*. Bailaron, jugaron a las cartas, hablaron de su mala situación económica y, finalmente, de regreso a sus casas buscaron al responsable del desempleo en que se hallaban. No era difícil encontrarlo. En las reuniones del *Comité Caldas*, centro cívico al cual asistían con alguna regularidad, se les había dicho quién era el personaje. En los carteles, en los afiches, en las tertulias, en la calle, también se les había señalado el autor de su aflictiva situación. En los discursos que habían escuchado en *San Victorino*, en *las Aguas*, en *las Cruces*, igualmente se les había revelado el nombre del responsable. La conclusión a la que habían llegado era muy clara: había que liquidar a ese hombre. (Santa, 1974, p. 313).

Eduardo Santa fue uno de los historiadores más importantes de la Academia Colombiana de Historia. Y su libro biográfico sobre Rafael Uribe, es quizás la obra más extensa y completa sobre la vida del líder liberal. Sin embargo, su recopilación de hechos, sobre todo en lo que refiere a la muerte del general, está marcada por la versión estandarizada que se ha trabajado hasta entonces. Hay varias cosas que llaman la atención del fragmento anterior. La primera, que expone a las figuras de Galarza y Carvajal como dos borrachos e irresponsables ciudadanos. En la Bogotá del entonces, los artesanos, obreros y como siempre ha sucedido con las clases bajas, la algarabía y el trago son dos componentes característicos de este grupo social. Esto automáticamente denota un juicio de valor que nace de su vida entre el licor y la fiesta como el punto de partida y justificación de lo sucedido. Además, también hay una visión de desdén por los dos hombres a los que todo el pueblo colombiano sigue odiando. La

apreciación de Santa tiene un toque clasista y violento, por lo que corresponde al señalamiento directo omitiendo así, lo que se puede aún hallar sobre estos dos sujetos. El inicio de su relato es ya una disposición creada para el lector que se ve en la obligación de tomar distancia o de aceptar lo que está leyendo. Siendo un libro de 1974 y comprendiendo la forma como en este país se organiza la historia, se puede explicar por qué en ese entonces, el libro estaba ya en la cuarta edición.

Pareciera un poco ingenuo o coyuntural que después de tantas copas, de hablar de la vida miserable que los atropellaba, pudieran reflexionar “camino a casa” sobre quién era el verdadero culpable. La decisión sobre la muerte de Rafael Uribe Uribe, según Santa, fue tomada en la madrugada bajo efectos del alcohol y por solo dos individuos. Aunque es cierto lo que dice el biógrafo sobre la cantidad de publicidad difamatoria sobre el general, hay que decir que esta versión queda inconclusa. Según esto, en horas de la madrugada los dos hombres en medio de su alicoramiento que no es, de acuerdo a lo dicho, muy alto, les dio tiempo para afilar las hachas, organizar el crimen y actuar. En pocas palabras y como modo de justificación, los hombres jamás supieron qué era lo que estaban haciendo. También es una forma para tratar de señalar una sociedad bogotana excesiva, carente de lógica que se deja llevar por sus deseos más humanos. Es cierto que la capital colombiana por mucho tiempo sostuvo e incrementó los índices de alfabetismo, pero llegar al punto de sostener que este es uno de los elementos fundamentales para lo sucedido ese 15 de octubre, no solo es desmedido, sino que deja en el aire sensaciones encontradas de incredulidad.

Santa tampoco nombra, y es curioso, la figura de ciertos representantes de la Iglesia católica. Es un poco complejo dejar de entender la figura de Bernardo Herrera, Rufino Berestain, Ezequiel Moreno y Baltazar Vélez en la disputa entre el liberalismo y el conservadurismo desde los púlpitos, escuelas y cuanto espacio fuera ocupado o contara con la presencia de estos hombres. Es fundamental exponer que la figura de Vélez a inicio de siglo fue importante porque defendió o por lo menos intentó dejar claro cuál era el papel del liberalismo y como este no era un peligro para la sociedad. La presencia de estos hombres en aquel entonces no es algo que se pueda dejar pasar. Tanto los jesuitas como los agustinos promovieron por medio de sus palabras incendiarias, sus juicios de valor, sus libros publicados y columnas de

opinión con otros nombres, odios y desprecios antes y después de lo sucedido. Fueron agitadores, alteraron los ánimos y esto no es un acto menor. Era necesario, prudente, otorgar un espacio reflexivo sobre este aspecto que se aleja tajantemente de su verdadera misión en este mundo. No podemos atrevernos a afirmar que Santa es un defensor del catolicismo, solo es de entender que el historiador hizo lo que está en el manual de construcción de la historia: organizar desde una perspectiva propia y que intentara responder a los intereses generales, la vida y muerte de Uribe. “Es un organizador: un organizador moral, constantemente preocupado por cuestiones de verdad y falsedad, por la imposibilidad de conocer a alguien en últimas instancias, por las limitaciones que nos impone nuestro entorno social, nacional y político [...]” (Vásquez, 2018c, p. 75). Sin embargo, Vásquez también afirma: “[...]la historia es un monstruo terrible y los documentos son una manera de aliviar el miedo: los documentos nos dan la ilusión de control” (p.79). Entonces, el historiador se ve en un dualismo preocupante sobre qué es lo que quiere contar y cómo lo hará. Debe tomar una postura, debe generar un discurso que sostenga, que argumente la decisión que ha tomado, y luego, deja en unas cuantas páginas, su visión y entendimiento sobre el mundo. El poder que otorga los documentos para contar una verdad sólida, es el mismo que sirve para desechar, omitir, anular.

A diferencia de Santa y teniendo en cuenta la distancia en las épocas, que no es algo menor, el poeta, orador y figura pública Guillermo Valencia, lanzó las siguientes arengas el día en que se colocó la placa por parte del gobierno que hacía alusión al crimen de Uribe.

Distanciados de ti por el abismo insalvable que ha cavado entre nosotros la lógica cristiana, oirás no obstante, desde tu refugio, cual voz de compromiso que se alzara de nuestro propio campo, la palabra divina tolerancia que brotó un día de los labios mismos del Pontífice Benedicto XIV: “Dios permite a los herejes, nosotros debemos tolerarlo”. (1935, p. 131).

Llama bastante la atención, o por lo menos a lo que corresponde a este trabajo, la siguiente línea: “Distanciados de ti por el abismo insalvable que ha cavado entre nosotros la lógica cristiana”. ¿A qué se refirió Valencia con la insalvable lógica cristiana? La expresión “no obstante” que es como un giro de tuerca, como un cambio de ruta, funciona como un artefacto

de distracción para hacerle más fuerza a la cita del Pontífice que a una crítica entre líneas que resonaba entre las calles y callejuelas de Bogotá. El comentario de Valencia está cargado de un señalamiento sobre el papel de la Iglesia no solo en lo correspondiente al crimen, sino también, de cuanta decisión se tomaba en el país. El tono irónico, satírico que se puede rescatar de este discurso el cual fue solicitado por el gobierno, buscaba un ejercicio de semblanza y alegorías que ayudaran a seguir lamentando a los colombianos de una pérdida tan irreparable como confusa. El poeta muy moderno en su escritura y conservador en sus actos, según lo expone algunas biografías, nos dejó en aquel discurso un acercamiento directo de que él también compartía la misma sensación Anzola como la de muchos ciudadanos de a pie: la creencia de que la muerte del Uribe fue por intereses personales. Quizás la siguiente década a la muerte del general, mantendría, aunque en voz baja, la misma incertidumbre que nació desde el primer día: ¿Por qué la Policía y la Iglesia estaban metidos en esto? Puede que, durante un tiempo, las voces y el libro de Anzola: *¿Quiénes son?* hayan estado condenados al olvido y metidos en los anaqueles de la literatura prohibida, como en el caso del libro: *El liberalismo no es pecado*. Saldrían luego a la luz en los años cuarenta, no solo por la persecución a los alemanes, sino con la muerte de Gaitán. Como lo expresaría el padre de Carballo al ver todo lo que estaba sucediendo el 9 de abril: “[...] «Es como si todo se repitiera»” (Vásquez, 2015, p. 525). Nuevamente la forma como la ciudad ardía, se confundía, interpretaba la realidad, no era un juego de individuos intentando crear más caos, sino era el simple afán y preocupación por intentar entender qué era lo que sucedía y por qué todas a rutas conducían al mismo lugar: el Estado.

Valencia en su discurso también expuso los intereses de Rafael Uribe a nivel político, sus preocupaciones, sus intenciones de transformar el país desde la figura de congresista y manteniendo la indiscutible posición de crítico: “Conservar y defender la integridad nacional; sostener sin reservas la paz y la legalidad; fomentar la instrucción y educación pública; y, acordar una tregua durante la cual se abstuviesen todos de tratar cuestiones políticas y religiosas candentes” (p. 125). El poeta que juega con esa ambivalencia entre la crítica e ironía, el reconocimiento y homenaje, sin olvidar que hay muchos interrogantes en el aire, que las calles están llenas de comentarios, afirmaciones, difamaciones, conspiraciones. No

es una audacia de este orador, sino una posición que no tiene encasillamiento, que no pretender un bando determinado, sino una intención de lanzar, si se quiere, algunas peroratas que seguramente no cayeron bien. ¿Por qué siendo Eduardo Santa un historiador de gran calibre se quedó en la construcción de esa semblanza que endiosa al general dejando por fuera la gran discusión sobre su muerte?

A Santa le podemos seguir preguntando: ¿Por qué cuando se refirió a las reuniones en el taller de carpintería solo habló de Galarza y Carvajal omitiendo que allí había otro tipo de personas que no correspondían a los artesanos ni a los obreros de Bogotá y que precisamente, esa presencia era más que sospechosa? Si conocía el libro de Marco Tulio Anzola, como lo expone en la bibliografía, ¿por qué omitió la gran cantidad de información sobre lo investigado por este joven abogado? La biografía que construye Santa, que además de ser extensa y muy bien narrada, se dedicó a un ensalzamiento casi empalagoso con el cual se daba las licencias de pasar por alto lo siguiente: “La administración del Doctor José Vicente Concha se inició en medio de una terrible crisis económica, como consecuencia inmediata de la conflagración europea de 1914” (1974, p. 311). Dicha afirmación es también la razón por la cual Bogotá sufrió uno de los tiempos de mayor desempleo para el sector de manufactura. Proceso que no empezó en 1914, sino que venía desarrollándose años atrás y que el menos culpable de todo esto era Uribe. Esto deja ciertas dudas sobre la afirmación que sostiene que los agresores decidieron dicho actuar pensando o creyendo que era el general el culpable de la crisis nacional. En el fondo, y como es claro en lo que venimos exponiendo, es que el texto biográfico de Santa no es más que la reafirmación, el sello concreto de la versión oficial, porque al historiador le sucedió lo mismo que a los niños de colegio de esa época y de la actualidad:

El asesinato del general Uribe Uribe hace casi seis años. Lo que indigna más allá del atroz y cobarde crimen es cuanto hay tras los hechos. Hoy día, apenas pasados unos años, los niños repiten en las escuelas como periquitos que al general Uribe lo mataron dos carpinteros liberales y que por ello los asesinos están cumpliendo una justa condena en el panóptico de Bogotá. (Potdevin, 2014, p. 88)

Repetir con ahínco las razones con las que se ha intentado sostener la muerte de Uribe, no es más que omitir e ignorar con conocimiento las voces de los otros que han hablado sobre este caso. No se trata de decir quién tiene razón, ni tampoco de entrar a discusiones profundas sobre lo que sucedió, sino que el ejercicio intenta exponer las formas verbales, las estructuras lingüísticas con las cuales se reafirman las versiones o los relatos establecidos. Es aquí, con mayor claridad, en donde sostenemos la importancia de nuestro narrador de emociones, ya que, este recalca, socava sobre las voces no escuchadas, sobre los hombres que de alguna forma no fueron comprendidos, pero que, en su labor investigativa, en su experiencia sobre los hechos o su vinculación directa con la situación, nos puede abrir puertas de acercamiento para entender lo otro, eso otro que también es importante. Esta es una de las empresas de la narrativa de Vásquez. Su personaje principal, su ficcionalización, no tiene otro fin que preguntar, cuestionarse por lo que nos han dicho, por lo que creemos evidente, por lo establecido. En tiempos como estos, en donde se establece la discusión sobre la caída de los grandes símbolos que “representa” la sociedad o la historia, también es importante pensar que es tiempo de la caída de los grandes relatos.

«Pero hay otras verdades, Vásquez», dijo. Hay verdades que no quedan en los periódicos. Hay verdades que no son menos verdades por el hecho de que nadie las sepa. Tal vez ocurrieron en un lugar raro adonde no pueden ir los periodistas ni los historiadores. ¿Y qué hacemos con ellas? ¿Dónde les damos espacio para que existan? ¿Dejamos que se pudran en la inexistencia, sólo porque no fueron capaces de nacer a la vida de manera correcta, o porque se dejaron ganar de fuerzas más grandes?

Y más adelante expone:

¿O me va a decir usted que la historia conocida es la única versión de las cosas? No, por favor, no sea tan ingenuo. Eso que usted llama historia no es más que el cuento ganador, Vásquez. Alguien hizo que ganara ese cuento y no otros, y por eso le creemos hoy. (Vásquez, 2015, p. 490)

Y le seguiremos creyendo en la medida en que sigamos pensando que cualquier otra versión puede ser incorrecta o paranoica. Pero los hechos no son y nunca serán del todo claros, se

necesita de otro tipo de mirada, de otro tipo de lectura. Aprender a leer el mundo sin dogmatismos nos dejará acercarnos a una amalgama de versiones o verdades que nos permitirán construir o ensamblar las partes que le hace falta o que deben ser cambiadas de ese relato que oficializamos. Esa Bogotá de las primeras décadas, muy religiosa, muy conservadora, muy imponente y que se jactaba de ser un producto de Caro y Cuervo, la Atenas sudamericana, estaba en medio de las discusiones desmedidas que provenían de finales del siglo anterior, cuando en 1876 el Sacerdote Félix Sardá y Salvani proclamó la consigna que sería la pena de muerte para todos los liberales: “El liberalismo es pecado” (Rodríguez, 1994, p. 9). Un libro que, bajo ese título, estuvo de mano en mano desde los representantes de la Iglesia hasta el conservador de corbata, sombrero y paraguas que llegaba en horas de la tarde a tomar café al centro de la ciudad para discutir sobre lo que estaba sucediendo en la política nacional. Luego, veinte años después, otro sacerdote, otro jesuita que estuvo en el *Seminario conciliar de Bogotá*, el cual se dedica a formar a los futuros representantes de la arquidiócesis de Bogotá, Rafael María Carrasquilla manifestó

sus objeciones al libre albedrío, a las libertades de pensamiento, la conciencia, cultos, palabra, imprenta y enseñanza, así como a la idea del progreso indefinido. Estas “libertades modernas”, según Carrasquilla, constituían un “veneno” originado en la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano* proclamada por la Asamblea Nacional francesa en 1789. Para Carrasquilla “ser liberal en política y católico en religión, es imposible. (pp. 12-13)

A estas líneas también se unió Ezequiel Moreno, quien no dudó en prohibir cualquier acercamiento al partido Liberal. Sin embargo, desde Antioquia, el sacerdote Baltazar Vélez escribió un texto que alteró los ánimos en el sector más conservador del país al proponer que la Iglesia no tenía que vincularse en asuntos políticos, ya que, ese no es su fin.

Fui conservador ultra hasta el día de mi ordenación sacerdotal. Mas al recibir ésta, prometí ser de ese día en adelante “sacerdote de todos, para ganarlos a todos”, según el precepto del Apóstol, y no ver en lo hombres ni conservadores ni liberales, ni católicos ni herejes, sino “una sola cosa en Cristo”, porque Dios, como dice el mismo Apóstol, “no hace acepción de personas”.

Y más adelante expone

Y lo peor de esto es que olvidamos esas prédicas cuando los *liberales* nos pagan misas, responsos, entierros, primicias, etc.; o cuando necesitamos de ellos para que nos ayuden en la construcción del templo, del cementerio, o del hospital, o del monumento del jueves santo, o los altares del corpus; o para que contribuyan con su dinero para los gastos de la Semana Santa y de otras funciones del culto. Entonces ya no están excomulgados “esos masones, esos herejes, esos rojos bandidos, esos ladrones, esos enemigos de Dios, de la iglesia y de los sacerdotes...” (¡tente pluma!), en todo caso su dinero no es válido. (Citado por Rodríguez, 199, pp. 19-20)

Para aumentar las llamas de esta hoguera de cólera, Rafael Uribe Uribe publicó en 1912 su famoso libro: *El liberalismo no es pecado*, texto que generó dos aspectos importantes. El primero, dejar en claro qué era lo que pretendía el general con su llegada a la política colombiana después de luchar en varias guerras. Lo segundo, que obligó al arzobispo Bernardo Herrera a redactar un decreto que prohibía este libro en la sociedad no solo colombiana, sino en donde Uribe fuera conocido. Ya que, sus reflexiones de orden político y humanista eran conocidas en gran parte del continente americano. En lo que corresponde a Bogotá, muchas imprentas se negaban a publicar algún texto que llegara del liberalismo o del mismo Uribe, por esta razón, desde 1911 ya circulaba el periódico *El Liberal* en donde la discusión entre este cuerpo político y la Iglesia católica encendía las calles de la capital.

Eran dos poderes intentando dominar el uno al otro. La situación compleja en la que se veían sometidos los ciudadanos era tan incómoda, que discusiones y peleas se veían en la plaza de Bolívar, cafés, parques y barrios. Desde aquí, ciertos lugares de Bogotá tenían su impronta marcada referente al partido político que profesaban. Parte de la Perseverancia era liberal, la Candelaria y las haciendas de la sabana eran conservadoras. La Iglesia y el gobierno eran conservadores. Desde el mismo Rafael Reyes, quien sufrió un atentado a inicios de siglo XX a manos de la policía siendo conservador, hasta el José Vicente Concha, que, en un acto de amabilidad e interés político, invitó al mismo Rafael Uribe a ser parte de su gabinete, decisión que abrió problemáticas no solo en los azules, sino en los rojos. De allí nació la fama que el

general tendría de traidor. En conclusión, la guerra ya estaba armada y se dirigía desde el altar del arzobispado.

Con estas contiendas, lo único que en verdad se creaba era un juego intencionado de lenguaje, en donde la religión condenaba y los liberales intentaban desenmascarar las acciones políticas que, al parecer, estaban condenando al país. Esos juegos, como aquí los llamamos, son la base de los grandes relatos que dominan las prácticas de los individuos en su día a día. Sus creencias y su forma de ver y verse dentro de la sociedad unirán los hilos que siguen tejiendo un presente que luego será pasado y con ello, todas las formas de entenderlo, adolecerlo, padecerlo. En la novela de Philip Potdevin *En esta aborrasca formidable*, Isidro es un personaje muy particular. Su conocimiento académico es muy amplio, pero su relación con la realidad es algo torpe. Llegó de Antioquia unos años después de la muerte del General. En su interacción con algunos bogotanos y por lo reciente del tema, Isidro afirmó que Galarza y Carvajal eran los únicos culpables por ser artesanos, a lo que respondió su interlocutor:

-No insultes a mi gremio. Los dos eran exsoldados del gobierno. No eran liberales como se ha querido hacerlos ver. Eran godos, amigos del gobierno. Si quieres te cuento la historia pero aquí nos amanecemos un par de días. (2014, p.77)

Nuevamente estamos ante el relato de un ciudadano de a pie. ¿Qué otra cosa puede hacer el complot? Como lo hemos afirmado, todo relato oficial que en el fondo es un complot solo puede ser derribado por otro. Otro complot que nos permita entender la otra cara de la moneda. En ese otro, vinculamos al que no tiene voz. Esa ruta solo la transita nuestro historiador de emociones, un narrador que se funde entre los relatos y los objetos, los archivos y los discursos. Lee entre líneas, comprende el mundo con otra óptica y está en el ejercicio constante de tejer hilos no visibles.

La concepción conspirativa de la historia tiene la estructura de un melodrama: una fuerza perversa, una maquinación oculta explica los acontecimientos. La política ocupa el lugar del destino [...]. Otra vez la figura de la amenaza que se planifica desde un centro oculto (en este caso «la inteligencia del Estado») y se le impone a la realidad. (Piglia, 2019a, p. 34)

Juan Gabriel Vásquez en *La forma de las ruinas* reflexiona sobre lo siguiente:

«Claro que hay algo», dije. «Un asesinato que todavía no se ha resuelto. Un asesinato rodeado de teorías conspirativas. No me sorprende que esto le parezca tan interesante, Carlos: ya he visto que este es su mundo. Pero no sé si uno deba tomarse el párrafo suelto de un novelista como si fuera la verdad revelada. Por más García Márquez que sea». (2015, p. 61)

Podemos entrar a esta cita desde estos dos elementos. Si bien es cierto que una novela no es la verdad revelada, tampoco los relatos oficiales son la verdad absoluta. La ficción considerada desde una construcción de complot, no solo por su trama, sino por quien escribe y por quien lee, están en un ejercicio constante de tejer, de unir, de anidar una verdad, una forma de entender el mundo, de explorar lo que no se ha explorado. No es un documento que se puede usar como oficial, pero sí genera las cercanías necesarias con la realidad de un pasado o un presente que está en construcción. Por otro lado, no es solo si es García Márquez, Adolf Huxley, George Orwell o el mismo Dostoyevski, se trata de lo que allí dice y aunque descabellado, vale la pena detenerse un momento para revisar qué es lo que nos están diciendo. La novela histórica como la hemos planteado aquí y como la sostiene la Profesora Luz Marina Rivas, no es un objeto quieto con un paisaje histórico, sino que es una relación constante entre eso que conocemos y un par de personajes que se ven inmersos en un mundo como el nuestro: hostil, aburrido, oscuro, conspirativo.

IV Conclusiones

De esos fantasmas

En el libro de cuentos *Canciones para el infierno* (2018) Juan Gabriel Vásquez utiliza un epígrafe que se ajusta a lo que en este proyecto de investigación se intentó hacer. “Quiero saber de quién es mi pasado”. La frase corresponde a Jorge Luis Borges. Sobra reafirmar la cercanía del escritor bogotano con el autor argentino. Sin embargo, las preguntas: ¿Quién es dueño del pasado?, ¿qué es mi pasado?, nos permite enlazar la propuesta de la reconstrucción de la memoria de los años cuarenta en Bogotá desde la figura de los emigrantes judíos contenida en el libro *Los informantes* con la misma ciudad veinticinco años atrás, cuando antes del mediodía del 15 de octubre de 1914, Rafael Uribe aún caminaba por las calles de la Candelaria.

La intención no fue otra que reevaluar en clave de ficción una pequeña parte de la historia del país, preguntándonos siempre de quién es el pasado o mejor, a quién le damos la orden para que organice, examine y exponga el pasado como una verdad absoluta. La historia puede ser un gran dogma que encierra todo tipo de intereses y se esfuerza para mantenerse sólida ante la adversidad de los tiempos que buscan y claman por entender lo que aún no es claro. “¿Bajo qué condiciones inventó el hombre esos juicios de valor del bien y el mal? y ¿qué valor tienen ellos mismos? ¿Han obstaculizado hasta ahora el desarrollo humano, o lo han fomentado?” (Nietzsche, 2000, p. 43). El filósofo alemán, siempre tan acertado me permite pensar un poco sobre los juicios de valor que han atravesado los momentos más determinantes de la historia de mi país. ¿En qué momento un gobierno acepta que un grupo de hombres provenientes de la Alemania devastada por la guerra son un problema para la democracia del país? ¿En qué momento un gobierno decide que expropiar es la forma de frenar el mal camino que podría tomar una sociedad? ¿En qué momento empezamos a creer que construir un campo de concentración para recluir a los judíos, alemanes, japoneses e italianos nos conduciría a un futuro mejor? La verdad, esa que tanto ha engeguado a muchos y que se nos coloca enfrente como un gran enigma en un momento determinado se nos deshace, se desintegra, porque no hay una verdad, una sola verdad. No estamos hablando de

las verdades subjetivas, estamos hablando de los fragmentos que componen lo que fue. Toda cara tiene un revés que está agrietado y que muestra la verdadera composición de lo ocurrido.

Mientras vemos el cuadro completo de finas pinturas, de trazos elegantes, de colores perfectos, desconocemos los parches, las manchas, las líneas, la composición, el calibre del lienzo y las manos que se han ensuciado dibujando y delineando la obra. A ese tipo de desconocimiento lo llamamos las fisuras, las grietas, las fallas que existen. Con esto podemos adentrarnos a descubrir lo que fue necesario para ver lo que vemos. Traemos de nuevo a colación la pregunta de Nietzsche: ¿Han obstaculizado hasta ahora el desarrollo humano, o lo han fomentado? ¿Esos cuadros que entendemos como la historia o mejor, la versión sobre una parte de la historia ha logrado un desarrollo o ha perjudicado por completo eso que somos cuando intentamos reconocernos como colombianos? ¿Qué fuerzas inclinaron la balanza hacía el odio casi visceral por Rafael Uribe? ¿Si su propuesta de ley sobre las garantías a los trabajadores, la educación y la salud fueron mucho tiempo después reconocidas como grandes aportes al país, por qué se señaló como una amenaza inminente para el pueblo? ¿Cómo se ha logrado desdibujar la figura de la Iglesia católica, en especial a los jesuitas de este atroz hecho? ¿Por qué seguimos repitiendo la historia como loros de que fueron dos campesinos alcoholizados quienes mataron por odio a Rafael Uribe en un momento de inconsciencia? ¿El país fue mejor después de esto? Estas y otras tantas preguntas fueron elementos fundamentales para construir este trabajo de investigación y que se dedujeron de las dos obras de Juan Gabriel Vásquez. Al final, estamos frente a la construcción de la novela histórica que el autor bogotano ha trabajado desde el 2004 con diferentes matices, con amplios campos de reflexiones y visiones que permiten cuestionar desde la ficción la historia del país.

¿Cómo y desde dónde situarse para poder explorar la narrativa de Vásquez y exponer lo que aquí intentamos hacer? La figura de Ricardo Piglia fue más que fundamental. El complot como guía y eje preciso que articuló la dicotomía entre la verdad establecida como oficial y las que nacen de las voces de otros, de los hechos que los historiadores poco reconocen como importantes y que, para la literatura, en especial, para la intrahistoria que propone Luz Marina Rivas, es base y documento vivo de lo que construye la historia. Las partes por el todo.

La propuesta de Piglia sobre el complot tiene tres elementos precisos: la lectura, la historia y la escritura. En este caso, el escritor argentino expone que todo discurso oficial que afirma la historia o una parte de la historia del país, es un complot creado por algunos pocos para ocultar una verdad. En este sentido nos obligan a tratar de desentrañar lo que oculta ese discurso oficial. Necesitamos aprender a leer, a interpretar y encontrar las fisuras. Luego, vendrá la literatura que construye o trata de reconstruir esos pequeños escenarios bajo la expresión muy propia de la novela histórica: qué hubiera pasado si... Leer permite entender, la historia es un objeto de estudio y la escritura es la propuesta para entender lo que se ha leído, para darle un giro, aunque desde la ficción, al objeto de estudio. Creer en las posibilidades es entender que hay otra forma de cuestionar y construir la historia.

Hay que exponer lo siguiente para que esto tome un poco más de fuerza. “Novela y Estado. Dos espacios irreconocibles y simétricos. En un lugar se dice lo que en el otro lugar se calla. La literatura y la política, dos formas antagónicas de hablar de lo que es posible” (Piglia, 2014, p. 116). Esos espacios irreconocibles y simétricos están compuestos por el lenguaje. La herramienta más letal que puede utilizar el hombre permite elaborar mundos posibles, utopías y distopías que se asientan en la sociedad y determinan su actuar. Todo lo que somos no es más que una construcción propia del lenguaje que otros han instaurado. Por eso se expuso con convicción total que la historia es un complot, el discurso oficial solo es la composición de unos intereses y que la única forma de desmotarlo es por medio de otro complot. Otra forma de reconstruir los hechos que nos permita ver desde otros ángulos el pasado que tanto nos pesa, según Piglia:

La ficción aparece como antagónica con un uso político del lenguaje. La eficacia está ligada a la verdad, con todas sus marcas: responsabilidad, necesidad, seriedad, la moral de los hechos, el peso de lo real. La ficción se asocia con el ocio, la gratuidad, el derroche de sentido, lo que no se puede enseñar; se asocia con el exceso, con el azar, con las mentiras de la imaginación como las llama Sarmiento. (p. 116)

Esta amalgama de posibilidades que brinda la ficción no podemos darla como algo inferior. Pues la novela es todo menos un campo netamente de imaginaciones irreconocibles y tan inteligibles, que suele confundirse con un hecho propio de la imaginación. La narrativa que

se asocia con la novela histórica tiene sus pies bien plantados sobre la tierra y en ellos, pone los cimientos de la crítica, la reflexión y el cuestionamiento constante del mundo que le acontece o le aconteció.

La literatura construye la historia de un mundo perdido. La novela no expresa a ninguna sociedad sino como negación y contrarrealidad. La literatura siempre es inactual, dice en otro lugar, a destiempo, la verdadera historia. En el fondo todas las novelas suceden en el futuro. (p. 118)

Todo lo que está perdido se halla en las fisuras de los discursos totalizantes. No somos una sociedad establecida y predeterminada. Estamos en constantes cambios, evoluciones, diferencias, choques, preguntas y necesidades que muchas de ellas se encuentran en el pasado. Un pasado cubierto con un manto traslúcido, un velo rasgado que debe ser destruido para hallar del otro lado las piezas que hacen falta para entender el presente. Las preguntas, eso que Vásquez llama los demonios del pasado, no son más que los caminos que conducen a una reevaluación de los discursos, de la historia, de la narrativa, de los individuos y del país en una clave de ficción que tiene como base una construcción lingüística capaz de hacerle frente a la muralla que han creado aquellos que se beneficiaron y se siguen beneficiando de los hechos históricos que cambiaron para siempre la forma como entendemos y vivimos nuestro país. Esto puede ser entendido también con el maravilloso texto de Borges “La muralla y los libros” en donde el emperador “Shih Huang Ti amuralló el imperio porque sabía que este (sic) era deleznable y destruyó los libros por entender que eran libros sagrados, o sea libros que enseñan lo que enseñan el universo entero o la conciencia de cada hombre” (2001, p. 9). El grupo de emperadores que nos han gobernado de alguna u otra forma a Colombia han construido murallas inquebrantables de discursos que lo que buscaron fue destruir toda posibilidad de penetrar en ciertas entrañas, en ciertos espacios que guardan verdades que cambiarían completamente lo que somos ahora. Uno de los propósitos importantes de la novela, dijo Conrad y afirmó Juan Gabriel Vásquez desde su narrativa, es viajar a los lugares más oscuros y recónditos de la condición humana para entender sus misterios, su aciertos y desaciertos.

A manera de cierre, lo que propone con seguridad este trabajo de grado es la importancia de construir un tipo de lector frenético, dudoso, un tipo de detective que va tras las huellas no expuestas, entre las líneas oscuras que tiene cada párrafo, cada discurso para que vea lo que otros no ven. Para entender lo que otros no entienden y logre diferenciar lo que puede y no puede ser verdad. La teoría del complot es una herramienta que se ajusta a la narrativa, a la ficción. Que le va muy bien a la novela histórica que se sumerge con un personaje que reflexiona sobre el mundo que le acontece y no despierta de su obsesión hasta encontrar lo que aún permanece oculto. Por esa razón, también propusimos el narrador de emociones. Un narrador/investigador que más allá de eso, es un lector que observa el mundo no en su totalidad sino en la fragmentación. Lo que Luz Marina Rivas llama la novela intrahistórica es lo que siempre ha trabajado Juan Gabriel Vásquez y quizás la literatura de las últimas cuatro décadas. Si hay algo que tienen en común Nietzsche, Piglia, Borges y Rivas es el interés incesante de entender la historia como una fragmentación en la voz de los que no tienen voz. De lo propiamente humano que deja a su paso una contrahistoria que sirve para enlazar lo que podría ser. Recordemos el objeto, documento, archivo, elementos cotidianos con los cuales se puede armar pequeñas verdades que se ensambla para bien o para mal en el gran rompecabezas de nuestra historia.

No fue nunca la intención de colocar el complot o la conspiración como un juego de relaciones arbitrarias para exponer una verdad oculta. De hecho, la conspiración no es otra cosa que la técnica para deconstruir la verdad misma. La teoría del complot que vincula al mismo narrador muestra cómo se elabora el proceso de investigación, examina la creación narrativa y propone un mundo paralelo, una verdad alterna que permita reflexionar y cuestionar sin la obligación de comprometerse con la verificación, pero sí abre caminos precisos para que los lectores que no pueden ser comunes y corrientes, tejan, hilen con delicadeza el entendimiento del presente y la historia de su país.

Entonces podría pensarse que se crea una especie de lector delirante. Y paulatinamente ese lector delirante, que está pensando todo el tiempo en el texto lo está engañando, se transforma en el lector que ahora es común. Es decir, uno lee cualquier texto y activa todos los mecanismos de la sospecha (Piglia, 2015a, p.175).

Estos tiempos de tanta trampa, confusión y apatía por culpa del Covid-19 que nos obligó a todos a encerrarnos para ver la vida pasar desde la ventana de nuestros hogares y a descifrar forzosamente la realidad que se presenta en la pantalla del televisor nos incitan a cuestionarnos si verdaderamente ese sistema económico y de gobierno es justo como nos lo han hecho ver. Pues el capitalismo mostró su cara más violenta y cruel demostrando que son pocos los que siempre se benefician. Ante tanta injusticia, desinformación y abusos del lenguaje para calmar los ánimos y contrarrestar lo que sucede realmente, siento que no hay otra salida que hallar en la lectura de ficción las herramientas que nos permitan discutir, desmentir en lo posible, los discursos que se presentan como dogmas que buscan el orden impune y necesario para que otros establezcan sus intereses. “Se vislumbra la oposición entre el mundo que veneramos y el mundo que vivimos, que – somos. No queda sino acabar con nuestros objetos de veneración o acabar con nosotros mismos” (Nietzsche, 1992, p. 25). El pasado puede acabar con nosotros, pues es una herencia que cargamos en nuestra espalda y esa memoria nos golpea con fuerza. Interrogarla, deshacerla, indagar y meter la cabeza hasta donde más sea posible es la forma en la cual podemos ir destruyendo los elementos que veneramos o damos como incuestionables con el objetivo de que por fin podamos entendernos y reconstruirnos como individuos y sociedad.

Bibliografía

- Agamben, G. (2000). El archivo y el testimonio. En *Lo que queda de Auschwitz*. Pre-textos.
- América, C. d. (19 de 01 de 2016). *Los demonios del pasado*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=K8WDvQn2TwI>
- Bejarano, A. (2018). *Ficción e historia en Roberto Bolaño: buscar puentes sobre los abismos*. Instituto Caro y Cuervo.
- Borges, J. L. (2001). La muralla y los libros . En *Otras inquisiciones* . El Tiempo.
- Borges, J. L. (2001). Sobre los clásicos. En *Otras inquisiciones*. El Tiempo.

- Cardona Gonzalez, L. (2018). Una colectividad honorablemente sospechosa. Los alemanes, Colombia y la Segunda Guerra Mundial. [Tesis de doctorado Universidad de la Plata]. Repositoinstitucional de la UNLP <https://doi.org/10.35537/10915/70658>.
- Cultura, C. (18 de 02 de 2015). *La novela, una ficción histórica - Juan Gabriel Vásquez*. Obtenido de Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=UROp0oBoXbk&t=372s>
- Hiller, T. (23 de 01 de 2013). *Los campos nazi de Fusagasugá*. Obtenido de Cero Setenta: <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/los-nazis-de-fusagasuga/>
- Maesener, R., & Vervaeke, J. (2013). Un fosforo en la oscuridad. *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura.*, 2- 28, 209-216. Obtenido de <https://www.jstor.org/stable/43490457?seq=1>
- Meisel-Roca, A., & Jaramillo-Echeverri, J. (2016). *Las políticas del Banvo de la República durante un auge entre dos crisis. 1930-1951*. Obtenido de Banco de la República: <https://www.banrep.gov.co/es/chee-38>
- Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica*. Fondo de Cultura Económica .
- Nietzsche, F. (1993). Pesimismo y nihilismo . En *Fragmentos póstumos*. Norma .
- Nietzsche, F. (2000). *Genealogía de la moral* . Biblioteca Edaf.
- Parra, J. C. (11 de 01 de 2018). *El complot y la herencia en Juan Gabriel Vásquez y Ricardo Silva Romero*. Obtenido de Revista la Caída: <http://www.revistalacaida.com/2018/01/11/el-complot-y-la-herencia-en-juan-gabriel-vasquez-y-ricardo-silva/>
- Parra, J. C. (2020). *Juan Gabriel Vásquez, el autor de la distorsión* . Obtenido de La náusea literaria: <http://lanausealit.com/contenido/149/juan-gabriel-vasquez-el-autor-de-la-distorsion-de-juan-camilo-parra-martinez>
- Piglia, R. (2014a). Una propuesta para el próximo milenio . En *Antología Personal*. Fondo de Cultura Económica.

- Piglia, R. (2014b). El escritor como lector. En *Antología personal* . Fondo de Cultura Económica.
- Piglia, R. (2014c). Teoría del complot. En *Antología personal*. Fondo de Cultura Económica.
- Piglia, R. (2014d). Una clase sobre Puig. En *Antología personal* . Fondo de Cultura Económica.
- Piglia, R. (2014e). La ex-tradición . En *Antología Personal* . Fondo de Cultura Económica.
- Piglia, R. (2014f). Ficción y política en la literatura argentina. En *Crítica y ficción*. Debolsillo.
- Piglia, R. (2015). Secreto y narración. En *La forma inicial* . Eterna Cadencia .
- Piglia, R. (2015a). la ficción paranoica. En *La forma inicial*. eterna decadencia .
- Piglia, R. (2019a). Una trama de relatos. En *Crítica y Ficción*. Debolsillo.
- Piglia, R. (2019b). Quinta clase 25 de septiembre de 1995. En *Teoría de la prosa*. Eterna Cadencia Editorial.
- Piglia, R. (2019c). La lectura de la ficción. En *Crítica y Ficción*. Debolsillo.
- Potdevin, P. (2014). *En esta borrasca formidable*. Ediciones desde abajo.
- Rivas, L. M. (2004). *La novela intrahistórica*. El otro El mismo.
- Rodríguez, J. C. (1994). El liberalismo ¿pecado o virtud? En *El liberalismo no es pecado*. Planeta.
- Sábato, E. (1979). *El túnel* . Seix Barral .
- Santa, E. (1974). *Rafael Uribe Uribe*. Instituto Colombiano de Cultura.
- Valencia, G. (1935). *Discursos*. Editorial Minerva.
- Vargas Llosa, M. (1990). *La verdad de las mentiras*. Seix Barral.

- Vargas Llosa, M. (2017). Literatura y periodismo . En *Conversaciones en Princeton* . Alfaguara.
- Vásquez, J. G. (2004). *Los informantes*. Punto de lectura.
- Vásquez, J. G. (2009). El arte de la distorsión. En *El arte de la distorsión* . Alfaguara.
- Vásquez, J. G. (2009a). Mal entendidos alrededor de Gabriel García Márquez. En *El arte de la distorsión*. Alfaguara.
- Vásquez, J. G. (2015). *La forma de las ruinas*. Alfaguara.
- Vásquez, J. G. (2018). *Canciones para el incendio* . Alfaguara .
- Vásquez, J. G. (2018a). Viajes con un mapa en blanco . En *Viajes con un mapa en blanco* . Alfaguara .
- Vásquez, J. G. (2018b). La memoria perfeccionada. En *Viajes con un mapa en blanco* . Alfaguara.
- Vásquez, J. G. (2018c). El ficticio arte de la ficción. En *Viajes con un mapa en blanco* . Alfaguara.
- Vásquez, J. G. (2018d). Multiplicar las perspectivas. En *Viajes con un mapa en blanco* . Alfaguara.
- Vervaeke, J. (2012). Una mirada en los abismos de la historia. La impronta de Pynchon, Borges y Sebald sobre los Informantes de Juan Gabriel Vásquez. *Revista de estudios colombianos*, 39, 30-35. Obtenido de <https://colombianistas.org/index.php/revistas-antteriores/revista-de-estudios-colombianos-n39/>
- White, H. (1992). *El contenido de la forma*. Paidós .