

**Tres narrativas sobre los guardianes de los archivos de la violencia.**  
**Abad Faciolince, Burgos Cantor y Gabriel Vásquez**

**Carlos Mario Mejía Suárez**  
Gustavus Adolphus College

En *Archivos de graves violaciones a los DD.HH, infracciones al DIH, la memoria histórica y el conflicto armado*, el Centro de Memoria Histórica define el archivo como un conjunto de documentos que se preservan respetando un orden natural con el fin de testimoniar e informar a la persona o institución que produce dichos documentos, así como a la ciudadanía.<sup>1</sup> Una segunda definición designa al archivo como la institución “que está al servicio de la gestión administrativa, la información, la investigación y la cultura” (CMH 10). Esta definición justifica la recuperación y preservación de documentación bajo un ordenamiento específico, y a la vez implica una institución que se adjudica el papel de administrar, informar, investigar y diseminar los documentos para mantener vivo el archivo. Este archivo de violaciones graves se ordena siguiendo el marco de los Derechos Humanos, el Derecho Internacional Humanitario y lo que se entiende como memoria histórica del conflicto armado colombiano.

---

<sup>1</sup> El Centro Nacional de Memoria Histórica fue creado por la ley 1448 en 2011, mejor conocida como la ley de víctimas y restitución de tierras. La faceta de este Centro que aquí nos interesa es su acopio de reportes sobre la violencia en las últimas décadas en Colombia y que desde 2008 investigaron lo que denominaron como “masacres emblemáticas” así como fenómenos de violencia de alta frecuencia y baja intensidad.

El presente estudio se propone analizar la manera en que tres obras literarias contemporáneas problematizan el orden del archivo al tematizar al escritor como guardián de archivos de violencia que trascienden la palabra. Autores como Héctor Abad Faciolince (“Un poema en el bolsillo” de 2009), Juan Gabriel Vásquez (*La forma de las ruinas* de 2015) y Roberto Burgos Cantor (*La ceiba de la memoria* de 2007) narran el proceso de acopio de diferentes formas de archivos de violencia focalizándose en la relación problemática del escritor con los documentos y objetos originales que dan autoridad sobre el archivo. Al estudiar diferentes manifestaciones artísticas contemporáneas, Ann Cvetkovich intenta rescatar el papel de lo personal en el establecimiento de prácticas de memorialización contemporáneas, particularmente en lo que respecta al trauma y la sexualidad *queer*. Según Cvetkovich “examining national history as trauma history...[emphasizes] the role of personal memory in the construction of public histories and memorials” (Cvetkovich 37). Las obras que aquí nos ocupan también acuden a la dimensión personal de traumas colectivos causados por diferentes violencias a lo largo de la historia colombiana. A diferencia de los performances y otros tipos de arte público lesbiano estudiado por Cvetkovich, los relatos que aquí nos ocupan se encuentran anclados en conflictos de autoridad relacionados con el papel representativo de esas dimensiones personales en lo colectivo e histórico: se trata en últimas de conflictos de autoridad de aquellos que se asignan a sí mismos el papel de guardianes de compendios destinados a memorializar de alguna manera ese trauma. Tener la autoridad para guardar artefactos originales se presenta como un reto a la institucionalidad del archivo en el post-acuerdo. Esta tensión refleja la dualidad del archivo como lo cuestiona Derrida en *Archive Fever* cuando asocia el término con el *Arkhe*, usado para designar tanto el comienzo (origen físico, histórico y ontológico) como el mandato (lugar desde donde se crea el orden). Las tres obras narrativas que nos ocupan tematizan la acumulación de índices preverbales en archivos de violencias colombianas con el fin de ilustrar cómo puede intervenir la expresión literaria en la naturalización del orden de los rastros de la violencia en el archivo; ese orden creado como un mandato desde el *Arkhe*.

Aquí estudiaremos las obras arriba mencionadas debido a cómo tematizan el papel del guardián del archivo en el trazo que une un entendimiento de diferentes formas de violencia con sus rastros escritos, visuales y orales. El uso de rastros en estas obras pone en primer plano la precariedad de la palabra convencional de la narración, la reproducción técnica de la imagen y el grito que trasciende toda forma de calco técnico o archivístico del original en la página impresa. En estas obras observamos una

contienda con el archivo oficial del gobierno, así como contiendas entre diferentes formas en que los autores proponen nuevos domicilios y mandatos para el archivo de la violencia.

Ya sea como mandato o como domicilio, el archivo depende de naturalizar la relación entre los materiales preverbales y su incorporación ordenada en el sistema del archivo. Los archivos de las violencias en Colombia codifican desde mandatos ordenados los rastros originales, los reproducen desde la escritura y los protegen bajo la figura de instituciones (como el Centro de Memoria Histórica). Sin embargo, esta relación con el acervo de documentación original puede resultar en un archivo perverso destinado a desarticular la relación del archivo con sus originales.<sup>2</sup> El documento de trabajo citado al principio de este artículo entendería al archivo en el contexto actual colombiano como una manera de diseminar un entendimiento de los rastros materiales y verbales del sufrimiento entre la sociedad como público receptor. Implícitamente el que ordena el archivo es el guardián de cómo se procesan en la distancia los sufrimientos de los otros.

Las obras de Faciolince, Burgos Cantor y Vásquez enfatizan el papel de los objetos, imágenes y discursos originales en la construcción del autor como guardián, más bien imperfecto, de lo que pueden significar esos sufrimientos de otros para la sociedad en general. Estas obras exploran la idea que Luc Boltanski propone en *Distant Suffering*: “speech must at the same time report to the other both what was seen and how this personally affected and involved the spectator” (Boltanski XV). Esta línea que se traza entre ver y afecta al espectador nos refiere a una economía de las emociones en la sociedad colombiana alrededor del evento violento y del papel de diferentes testigos que median la relación entre los rastros del evento y su aprehensión colectiva. La narración literaria es parte de la red de discursos que dan forma a esta economía de las emociones alrededor del sufrimiento de otros. La autenticidad de lo guardado en archivos públicos y privados es fundamental en esta economía de emociones. Bajo la signatura de lo original y lo auténtico se erige el entendimiento de la violencia como orden producido desde el archivo.

---

<sup>2</sup> Una situación de este tipo se observó cuando el gobierno de Iván Duque (2018-2022) nombró como director del Centro de Memoria Histórica a Darío Acevedo en 2019, un académico que ha negado la existencia del conflicto armado en Colombia. En respuesta, múltiples asociaciones de víctimas, de derechos humanos y de expertos expresaron preocupación debido a la posición de Acevedo y organizaciones que habrían contribuido a la documentación del centro retiraron del mismo sus contribuciones.

En este estudio nos vamos a concentrar en cómo se desarrolla la relación entre el escritor y diferentes tipos de originales que debe incorporar a su narración. Primero se analiza la relación del escritor con la palabra tanto propia como de otros, donde se evidencia la tensión entre la reflexión autoconsciente del autor y los documentos originales que debe insertar en su relato. A continuación, se estudia el uso de imágenes en la página impresa para darle peso a la forma en que la figura del escritor asume su rol de guardián del archivo. Finalmente, nos concentramos en cómo las narraciones se refieren al sonido de la voz y el grito para problematizar el orden que el escritor en su rol de guardián del archivo le pueda dar a las violencias pasadas y presentes. La irrupción de la palabra de otros, de la imagen y del grito replantea la forma en que el texto mueve a su audiencia en su posición lejana, pero que aspira al acceso directo de la documentación del *arkhē*, oscilando entre la autenticidad del origen y la restricción del orden impuesto sobre dicha autenticidad.

*La palabra: entre la autorreflexión del escritor y el facsímil del testigo*

En su autobiografía, *Señas particulares* (2001), Roberto Burgos Cantor reflexiona sobre la desilusión de su generación y afirma que ante la inevitabilidad del pasado que se hereda, el proceso de interpretación es un mecanismo para aliviar esa herencia, aunque en últimas, afirma, “[p]ara los de mi tiempo se trataba de darle expresión a un grito en el vacío” (17). Burgos Cantor entonces define a su generación desde el trabajo con la palabra para criticar la historia oficial, “denunciar el pasado, subvertir el orden, mejorar las ideas, proponer otro pensamiento cuando se tropiece con certezas” (19). La desilusión ideológica y el abandono que definen la década de 1970 para el autor son un llamado a reflexionar justamente sobre cómo la palabra literaria interfiere en la hegemonización de la interpretación del pasado por parte de la historia oficial. Esta desilusión que convoca a la crítica y la subversión de ideas anticipa en gran medida el procedimiento narrativo del autor en sus obras de ficción, donde se desarmen las convenciones narrativas. En lugar de un orden que conduce a orígenes (y objetos únicos) vemos viñetas de la vida y perspectiva interna de los personajes.<sup>3</sup> En *La ceiba de*

---

<sup>3</sup> La obra de Burgos Cantor está atravesada por relatos que se narran desde el interior de la experiencia de los sujetos, buscando que sea esa perspectiva la que ilumine su circunstancia, más que la mimesis de una representación hilada por la causalidad, la secuencia y la clara definición de narradores y personajes. Se trata de explorar así, por ejemplo el despoblamiento de lo que parecen ser dos barrios de una ciudad caribeña como Cartagena en *El patio de los vientos perdidos* (1984), o por ejemplo las líneas sociales que se entretajan alrededor del descubrimiento de un cadáver en *El vuelo de la paloma* (1992), o la anticipación de un desastre en el juego de memoria entre un hombre en su adultez y su niñez en *Pavana del ángel* (1995), o el periplo de

*la memoria* los personajes exceden las convenciones que acercan o distancian al lector de graves violaciones a los derechos humanos, como la esclavitud y el holocausto.

*La ceiba de la memoria* intercala voces involucradas en diferentes violencias. Por un lado, en una línea de tiempo que tiene lugar durante el periodo colonial en Cartagena de Indias, la narración sigue a dos esclavos africanos (Analia Tu-Bari y Benkos Biohó), a dos clérigos benefactores de esclavos (Pedro Cláver y Alonso de Sandoval) y a una mujer que encarna las interacciones entre las élites hegemónicas y los esclavos (Dominica de Orellana). Por otro lado, la obra enmarca estas voces en una línea de tiempo que tiene lugar en el siglo XX, cuando el novelista Thomas Bledsoe explora los abusos del pasado colonial en el Caribe para componer su siguiente obra. *La ceiba de la memoria* presenta esta mezcla en un collage de bocetos escriturales del personaje escritor, Thomas Bledsoe. Cuando éste intenta novelizar el pasado a partir de la exploración de archivos históricos halla que “le resultaba infructuoso intentar saber si la visión que surgía de la escritura de la novela había sido modificada por la lectura de los documentos” (131). La intercalación de voces y épocas explora áreas donde diferentes formas de subjetividad transhistórica se abren para ser afectadas por violencias distantes tanto en el espacio como en el tiempo. La palabra escrita queda abierta a las enfermedades que asedian a los esclavos como Analia o a la forma en que Benkos Biohó es perseguido por autoridades coloniales. Esta apertura es como una herida que secreta la sustancia del dolor, la culpa y el desarraigo asociados con la esclavitud y el genocidio a que fueron sujetos los africanos durante el periodo colonial.

La novela de Burgos Cantor se vale del barroquismo de la expresión para variar la naturaleza de la conexión de la audiencia con imágenes de violencia, subyugación y esclavitud. Para Emiro Martínez-Osorio, Burgos Cantor problematiza con su prosa poética tres formas de escritura que fueron instrumentales para la colonización española. Estas escrituras enfatizaban las diferencias culturales para imponer y mantener las jerarquías sociales sobre las cuales se sostenía el dominio español: 1) la poesía como producto de miembros de la élite de la ciudad letrada virreinal; 2) la hagiografía como producto de los miembros de la clerecía católica; y 3) la historia imperial producida por historiadores al servicio de la corona española (12). Es más, Martínez Osorio afirma que la novela de Burgos Cantor llama la atención sobre el papel

---

silencios y temores de una madre que en los años 60 deja atrás a su esposo mujeriego para volver a su pueblo natal y luego buscar migrar a Venezuela pasando por Cartagena en *Ese silencio* (2010), o la imaginería histórica alrededor del médico que atendiera a Napoleón en su exilio en Santa Elena en *El médico del emperador y su hermano* (2015), o la perspectiva colectiva de un barrio populoso de Cartagena en sus luchas por sobrevivir en *Ver lo que veo* (2017).

constitutivo de la migración, el tráfico, el exilio y el desplazamiento forzado en la experiencia moderna. La combinación de formas escriturales en una narración que no explicita la conexión entre sus episodios obliga a la audiencia a ir y volver entre violencias transhistóricas, ajustándose a diferentes regímenes expresivos. Ninguno de los personajes se construye psicológicamente de manera que se convierta en espejo del presente; antes bien, el uso de la palabra barroca en esta estructura transhistórica nos obliga a desarmar discursos donde los sentimientos se presentan de manera unívoca y diferenciada entre los personajes y que tendrían a asociarse con ideas preestablecidas del bien y el mal. En lugar de ese sentimentalismo, la novela nos invoca a dejarnos afectar por la singularidad de cada episodio, de cada momento en la historia personal y colectiva sugerida por la obra.

La palabra de la novela gira en torno al esclavismo desde el marco de un autor (Bledsoe) definido como testigo indirecto del holocausto nazi. Cuando Thomas Bledsoe visita el museo del holocausto, reflexiona acerca del colapso lingüístico por medio de oraciones que se vuelven sobre el proceso escritural mismo: “Ni una oración, ni un poema, ni un recuerdo compasivo, ni una esperanza, ni una reliquia de amor acuden a rescatarme. Lo que aquí sucedió y sucede a cada día revive en una región que parece reservada para soportar el horror y asquearse y buscar fuerzas y rechazarlo y escupirlo” (175). Destaca aquí que el autor se abre a sí mismo, se hace vulnerable a experiencias que van desde la explícita mención de las limitaciones del lenguaje, hasta otras operaciones mentales destinadas a procesar las crueldades que resuenan como un eco fantasmático del holocausto y cuya clave son los objetos dejados por las víctimas. En este momento la vulnerabilidad se expresa a través de un acto de secreción voluntario: escupir. A ese momento se sigue un índice transhistórico de brutalidad:

Más allá de los negros en Cartagena de Indias, destruidos por la obsesión despiadada del lucro, más allá del hongo de Hiroshima, más allá del napalm en los arrozales y la locura sin sueño de Nueva York y en Puerto Rico, más allá de lo humano, estamos aquí en el abismo de la nada, sin lágrimas y sin surco, en otro invierno de Auschwitz, resistiendo. (175)

La novela disuelve ideas de progreso y evolución y en su lugar erige un ensamblaje del evento violento como repetición. Toda acción violenta se pliega de vuelta sobre un mismo momento de resistencia absoluta que se codifica en la secreción voluntaria del cuerpo.

La novela de Burgos Cantor sugiere una palabra que queda abierta a la violentación del cuerpo. El narrador perturba así el régimen sentimental que le permite al presente estabilizar la herencia de la esclavitud y de los holocaustos al tematizar la

distancia entre rastros pre-verbales de la violencia y su apropiación en un lenguaje novelístico experimental. De manera similar, la estrategia de Héctor Abad Faciolince en el relato “Un poema en el bolsillo”, incluido en *Traiciones de la memoria*, es rastrear en la palabra poética la frustración producida por la impunidad en que cae el asesinato de su padre. Este asesinato, sin embargo, es una violencia latente que motiva al autor a concentrarse en el papel donde el padre habría transcrito a mano un poema de Borges. En este pedazo de papel confluye el carácter único del objeto original dejado por el padre y la naturaleza reproducida de la palabra que dicho objeto contiene.

Faciolince convierte el dolor y el duelo causados por el asesinato de su padre en una investigación académica acerca de la autoría del poema que encontró en el bolsillo de su padre al ser asesinado en 1987. En sus memorias *El olvido que seremos*, Faciolince relata cómo perder a su hermana (debido a una enfermedad) y a su padre (debido a la violencia de los años 80) impactó a su familia. El relato es puesto en duda cuando algunos poetas y expertos afirman que el poema hallado no era realmente de Borges y, por tanto, las memorias perpetuarían la falsa autoría del poema. “Un poema en el bolsillo” rastrea esa autoría del poema, llevando consigo—de manera implícita—la carga afectiva de la victimización. El relato comienza con la explícita mención de una carga emocional intensa, afincada en la concreción de un evento violento del pasado que hace parte de la historia personal del sujeto. La palabra aquí designa esa visibilidad de la violencia como un “regalo” contradictorio:

Yo no hubiera querido que la vida me regalara esta historia. Yo no hubiera querido que la muerte me regalara esta historia. Pero la vida y la muerte me regalaron, no, mejor dicho me impusieron la historia de un poema encontrado en el bolsillo de un hombre asesinado y no pude hacer otra cosa que recibirla. Ahora quiero contarla. Es una historia real, pero tiene tantas simetrías que parece inventada. Si no fuera verdad, podría ser una fábula. Aun siendo verdad, también es una fábula. (Faciolince 15)

Regalo impuesto, fábula verdadera con visos de ficción. La violencia de la muerte del padre se resuelve simbólicamente alrededor de la curiosa historia del poema, cuya autenticidad Faciolince intenta demostrar. Se trata de un enigma que, ante la presión del acto violento, se posterga por años y, en palabras del autor, “me importaba muy poco verificar quién era el autor del poema [...] me intrigaba más la maldad que la poesía, menos el enigma de la belleza que el enigma del mal. Al lado de la atrocidad de la muerte, ese pequeño acto estético, un soneto, no parecía tener mayor importancia” (Faciolince 29). Pero, más adelante, este peso abrumador de la impunidad se convierte en condición de la escritura cuando Faciolince afirma que “[s]i la inepta justicia

colombiana no había sido capaz de encontrar y condenar a los asesinos de mi padre, al menos yo tenía que ser capaz de encontrar al autor del soneto” (Faciolince 34). En este relato, el escritor explora la autoridad del soneto, como si mecanismo que sustituye la impunidad del crimen primero, el sufrido en cuerpo del padre. Más que el signo que representa miméticamente el acto violento (y las ausencias que produce), la palabra escrita en “Un poema en el bolsillo” es signo del desplazamiento que se origina con el acto violento. Es un desplazamiento tanto de significado como del cuerpo del autor, persiguiendo el origen de esas palabras encontradas en el padre fallecido.

“Un poema en el bolsillo” persigue esa sombra paterna y perdida, desrealizada ya en el acto violento, ya en la violencia de la burocracia que deja su crimen en la impunidad. Si esas formas concretas de resolver desde la investigación del estado son insuficientes y no son paliativos para el dolor de la pérdida, el autor busca en archivos personales (propios y de terceros) aquello que queda de la concreción del padre. La muy concreta conexión con el acto violento y el duelo por la muerte del padre queda siempre abierta bajo la impunidad del estado, pero el autor, asumiéndose como investigador (espejo literario del estado), resuelve ese dolor con una conexión tenue y difusa que requiere de la red de facsímiles e imágenes para concretizarse. Más adelante analizaremos con más detalle el archivo y la economía de emociones en este relato, en cuanto esta dinámica pasará por el uso de imágenes y facsímiles de documentos en la página impresa.

La autorreflexión escritural en “Un poema en el bolsillo” y en *La ceiba de la memoria* replantean y activan la conexión emocional entre las violencias del pasado y la presencia de voces ajenas en la palabra del escritor. Este proceso de activación se encuentra particularmente tematizado en *La forma de las ruinas*, de Juan Gabriel Vásquez. El autor crea una autoficción acerca de las posibles conexiones entre diferentes magnicidios en la historia de Colombia y su historia personal. El narrador comienza su historia reconociendo el papel de la palabra, incluso la más “ligera”, en el impacto emocional que ejerce el pasado violento del país en su presente. Reconoce el potencial de las palabras para ponerlo en movimiento, en particular, cuando refiere su encuentro con Francisco Benavides: “Ayer [...] me descubrí preguntándome en voz alta cómo he llegado a saber estas cosas sin las cuales tal vez estaría mejor [...] Y me maravilló que todo hubiera comenzado con ciertas palabras ligeras, las que ligeramente pronunció el doctor Benavides para invitarme a su casa” (Vásquez 15). La palabra es un origen de aparente intrascendencia pero que “puso a andar una maquinaria de espanto que sólo se detendría con este libro: este libro escrito como expiación de crímenes que, aunque



no he cometido, he acabado por heredar” (Vásquez 16). Comienzo y final en la palabra, desplazamiento que va de una formularia invitación de Benavides para que el escritor lo visite en su casa, a un libro donde el autor concibe la palabra escrita como promesa de una revelación por venir.

La novela sigue la relación entre Vásquez como novelista autoficcionalizado, Benavides como archivista forense y Carballo como teórico de conspiración. El autor es llamado por el archivista y el teórico de la conspiración a activar rastros no-oficiales de los magnicidios de Jorge Eliécer Gaitán y Rafael Uribe Uribe.<sup>4</sup> La narración es, pues, el drama de un trabajador de la palabra acercándose a las ruinas dejadas por la violencia con el fin de interpretarlas. Pero es, en últimas, un acercarse que se resiste a la fijeza del sentido por la que lucha el teórico de la conspiración. Receptor de privilegios culturales, el escritor (el Vásquez ficcionalizado) ve, toca y reproduce en la página esas ruinas que son los restos humanos de las víctimas de los magnicidios. La palabra del escritor en esta novela asedia los diferentes restos concretos de la violencia; los rodea con el drama que pone al escritor y al teórico de conspiración en esquinas opuestas, pero que a la vez los hace compartir la escena constantemente. Es por esto que, dentro de estas ruinas objetuales, sea la de un libro la que se manifiesta cuando la novela se acerca a su clímax. Se trata del libro *¿Quiénes son?* del abogado Anzola, quien habría investigado la conspiración para asesinar a Uribe Uribe en 1914. Esta palabra impresa del investigador se recupera por vías del contacto entre Carballo, teórico de conspiración, y el novelista. Vásquez, por un lado, desprecia el libro de Anzola porque piensa que simplemente aspira al escándalo. Carballo, en cambio, lo considera como un documento fidedigno y revelador. El vínculo entre la escritura, la violencia y la justicia es aquí un lugar de debate, una tensión entre el deseo de indignar al público y el deseo de encarnar grandes valores. En ambos casos, sin embargo, se trata de una palabra excluida del discurso oficial de la historia. El libro de Anzola se basa en las ruinas y conjeturas del investigador, pero nunca confirma de manera convincente sus ideas.

El narrador de *La forma de las ruinas* insiste en el poder (limitado a unos cuantos iniciados) del contacto con objetos y personas, mencionando explícitamente su impacto

---

<sup>4</sup> Rafael Uribe Uribe luchó entre las fuerzas del liberalismo radical durante la guerra de los mil días. Eventualmente, Uribe Uribe se convirtió en senador de la República y fue asesinado en las calles del centro de Bogotá. Jorge Eliécer Gaitán fue quizás la figura central del liberalismo en Colombia a mediados del siglo XX. Sus discursos tuvieron un enorme impacto en las clases trabajadoras. Su asesinato el 9 de abril de 1948 es uno de los momentos claves de la historia colombiana del siglo XX y suele asociarse con el estallido del periodo conocido como “La Violencia” en el cual liberales y conservadores se enfrentaron por medio de ejércitos locales a lo largo de muchas regiones del país.

emocional. La relación de las palabras y las ruinas con la verdad es empujada al trasfondo del relato y, en su lugar, se enfatizan las cargas afectivas. La búsqueda de los referentes concretos de *¿Quiénes son?* se desplaza, antes bien, hacia Carballo y su obsesión con una conspiración conservadora en contra de los grandes hombres de la historia colombiana. De manera que la voz del novelista se contrapone a la de Carballo cuestionando el valor referencial de la palabra. En la conclusión de la novela, el autor reflexiona sobre la resultante y conflictiva figura bicéfala del autor autoficcional y el teórico de conspiración, más que en el poder referencial del libro de Anzola. Los magnicidios y la violencia del pasado no son tanto el referente que se persigue en la narración, como el signo de ese problemático proceso comunicativo en que el novelista y el paranoico se afectan mutuamente.

La narración sigue una serie de encuentros en los que Carballo parece manipular con estrategias melodramáticas a Vásquez. El teórico de conspiración finalmente pone en palabras su verdad como algo que hereda de su abuelo y su padre: que los diferentes hombres presentes en los magnicidios son repeticiones de una misma figura monstruosa y que, aunque mencionados por testigos, jamás fueron investigados. En este momento convergen los magnicidios y diferentes tipos de testimonios que van desde fuentes orales a registros escritos y hasta memorias literarias como la de García Márquez. De allí deriva Carballo “el monstruo de muchas caras y muchos nombres que tantas veces ha matado y matará otra vez, porque aquí nada ha cambiado en siglos de existencia y no va a cambiar jamás, porque este triste país nuestro es como un ratón corriendo en un carrusel” (539). En la voz de Carballo convergen la multiplicidad de eventos y testimonios, queriendo producir una verdad que expone responsables definitivos tras los principales magnicidios de Colombia y el mundo. Carballo desea darle una conclusión narrativa satisfactoria al lugar de la violencia pública colombiana en su herencia personal y ve en Vásquez la posibilidad de alcanzar ese cierre en tono de denuncia reveladora.

El final de la novela no es una conclusión satisfactoria a la teoría de conspiración, sino una extraña claridad que emerge de forma repentina entre Carballo y Vásquez. Si Carballo repentinamente articula ese credo que durante varios cientos de páginas se le ha negado al lector, igualmente repentino emerge el momento de reconocimiento del autor, quien pone ante la mirada del lector que Carballo “quería que yo hiciera un mausoleo de palabras para que en él habitara su padre, y quería también que las últimas dos horas de su padre quedaran documentadas tal como él las entendía, porque así su padre no sólo tendría un lugar en el mundo, sino que habría jugado un

papel en la historia” (541). La novela que Carballo le pide a Vásquez es la palabra como tumba, como recordatorio de lo desaparecido, forma de justicia reparadora. La novela tendría que ser, entonces, un acto de justicia basado en los testigos de la violencia y de la historia; pero tal como Vásquez la construye, la novela se niega a prestarse al proyecto del teórico de la conspiración que es heredero de víctimas, testigos y archivistas de la violencia. Resulta particularmente dicente que la novela enmarque los encuentros con Benavides, Carballo y las ruinas de la violencia en los diferentes proyectos novelescos de Vásquez, por medio de referencias a *Los informantes*, *El ruido de las cosas al caer*, *Las reputaciones* y otras obras. Y aún más lo es el que después de este momento de repentina anagnórisis, el narrador se retrotraiga sobre sí y termine la narración con una imagen de sus hijas durmiendo mientras él vuelve sobre la idea de la violencia y la crueldad como una herencia: “este país enfermo de odio, esa ciudad y ese país cuyo pasado heredarán mis hijas como lo he heredado yo” (Vásquez 549). Al igual que Carballo, Vásquez aquí personaliza la herencia colectiva de la violencia, proyectándola en sus relaciones familiares. Ya sea esta herencia familiar o el monstruo inmortal que asesina a líderes políticos, la novela de Vásquez busca la claridad de la palabra y de sus referentes. Vásquez no puede escribir la novela deseada por Carballo porque no le interesan los objetos del archivo como signos de una verdad única; su interés yace en la manera en que los objetos del archivo funcionan como vasos comunicantes de la carga afectiva de lo secreto.

Estas tres narrativas tematizan al escritor como figura que se abre a rastros de la violencia; rastros que importan por el momento afectivo del contacto con un original y no tanto por su contenido de verdad. Los autores tematizan el contacto con los objetos físicos en cuya naturaleza única radica su condición de origen y comienzo del archivo. La palabra en estas novelas se mueve hacia ese comienzo, sin alcanzarlo, convirtiendo al autor en guardián del orden del sustrato material—objetual—en el que se basan esos orígenes verbales. De allí la necesidad de que la imagen irrumpa en la impresión del texto narrativo, perturbando la secuencia de eventos.

*La imagen: conexión afectiva entre el autor y el original guardado en el archivo*

Tanto “Un poema en el bolsillo” como *La forma de las ruinas* interrumpen el flujo de la narración con imágenes. Esta modificación a la secuencia impacta cómo el proceso de lectura se acerca a las violencias del pasado. La irrupción de la imagen en el

flujo de la narración tematiza la dimensión afectiva del contacto personal del autor con los archivos de las violencias. La imagen sugiere un nivel de relación con el original del archivo que parece trascender la palabra y que, además, sustenta la intensidad del momento afectivo del contacto con los originales. A continuación, estudiamos la irrupción de la imagen como base para la conexión afectiva sobre la cual el escritor en “Un poema en el bolsillo” y en *La forma de las ruinas* se erige como guardián del archivo.

“Un poema en el bolsillo” incluye múltiples imágenes facsimilares de textos manuscritos, recortes de revistas acompañados de comentarios en caligrafía manuscrita, fotografías de cubiertas de libros, documentos oficiales escaneados, fotografías de lugares visitados por Faciolince en su pesquisa, una línea de tiempo que rastrea la aparición del supuesto poema de Borges, fotografías de objetos relevantes (como el sello usado en la edición de los poemas), fotografías inéditas de Borges y gráficas que rastrean el impacto del poema “Aquí. Hoy.” en diferentes personas, así como el desplazamiento de Faciolince alrededor del globo debido a la dudosa autoría del poema. Estas imágenes tienen como propósito justificar la manera en que Héctor Abad utiliza el poema en *El olvido que seremos*. De esta manera, Faciolince responde a cómo el poeta Harold Alvarado Tenorio habría puesto en duda la autoría del poema citado en las memorias.

Similarmente, *La forma de las ruinas* incluye fotografías que interrumpen el flujo de la palabra en la página, desde la fotografía de Gaitán poco después de morir (45), la radiografía de la espina dorsal del caudillo liberal (73), la fotografía de la vértebra de Gaitán conservada en un frasco (80), recortes de publicaciones periódicas (93, 143), metraje de película (96), notas y firmas manuscritas (103, 171), borradores de novelas de otros (165), la portada del libro *¿Quiénes son?* (424), la fotografía del supuesto cráneo de Rafael Uribe Uribe (427) y la imagen de la ficha de inmigración de Anzola a Estados Unidos en 1919 (548). Estas imágenes recomponen en clave personal una memoria histórica alternativa, en cuanto está sujeta tanto al arco narrativo entre Vásquez y Carballo, como al de la paternidad de Vásquez.

La imagen subyuga los referentes no literarios a la integración facsimilar en el orden narrativo. Se trata de imágenes metamórficas, en términos de Jacques Rancière, que tienen “the combinatory capacity of the sign, open to being combined with any element from a different sequence to compose new sentence-images *ad infinitum*” (Rancière 31). Las fotografías de una pesquisa literaria son signos difusos de la victimización del padre asesinado en “Un poema en el bolsillo”, o signos obvios de los magnicidios en la historia de Colombia en *La forma de las ruinas*. La investigación del

asesinato del padre de Faciolince permanece latente en el trasfondo del relato, como un referente apenas visibilizado. El conflicto entre Vásquez y Carballo, en cambio, se centra en la negociación del significado de esas imágenes y de la presencia o ausencia de los objetos fotografiados para entender la historia colombiana.

En ambos casos, la visualización en la página inicia una cadena de nuevas frases-imágenes capaces de instaurar un orden al archivo que se conforma alrededor del escritor. La figura que se levanta para limitar las posibilidades *ad infinitum* de la combinatoria de estas frases-imágenes es la del padre; esta figura delimita el archivo de la violencia. En las historias que nos ocupan, los archivos de imágenes se asocian con el domicilio del escritor como herencia del padre. Allí, el significado de la frase-imagen es una contienda entre diferentes actores y su manera de englobar los artefactos del archivo en su propia verdad. El presente narrativo es el espacio de contienda entre quienes se adjudican el papel de visibilizar la violencia como fenómeno afectivo atravesando múltiples registros sígnicos. Ante la violencia, los sujetos se vuelcan sobre los archivos y allí encuentran la fuerza apelativa de la imagen. Estas obras sujetan el proceso de archivar a la lógica de lo narrativo y, a la vez, transforman la impresión (tanto en el sentido de página impresa como en el de dejar una “impresión” en el lector) del texto de acuerdo con la relación con la imagen. La contienda entre guardianes de los registros se juega en ese escenario transicional, aquí convertido en materia novelada, entre el contacto visual con el archivo y la lógica de archivar que explica dicho contacto en clave emocional.

La frase-imagen de Héctor Abad Faciolince en “Un poema en el bolsillo” abre la investigación del narrador a la lógica del detective que registra sus hallazgos para otorgarles el estatuto de evidencia. El relato de Faciolince adopta el formato del legajo del investigador para reconstruir la verdad. Jérôme Dulou ha identificado esta lógica al afirmar, en “Los mecanismos de la hibridación genérica en ‘Un poema en el bolsillo’ de Héctor Abad Faciolince”, que “esta fábula tiene un fuerte tono policial [...] ‘un enigma’” (Dulou 146). Para Dulou, la hibridación entre el cuento de ficción, la autobiografía y el ensayo obedece al deseo de crear un relato “hiperrealista...por la mezcla de los géneros, por la utilización intertextual de documentos reales como sucedáneos del relato” (160). Según Dulou, “Un poema en el bolsillo” invertiría el deseo clásico de darle a lo ficticio apariencia de real para, ahora, ficcionalizar la realidad para justificar su interés. Curiosamente, Dulou sugiere que las imágenes se incorporan para conectar más efectivamente a sus lectores, incluyendo a aquellos que serían lectores de reportajes investigativos y lectores consumistas de revistas. Creo que el argumento de

Dulou va más allá de esa relación con lectores específicos y que implica que imágenes y relato buscan afanosamente una referencialidad tras la pesquisa del autor. El referente no es otro sino la fidelidad del texto de *El olvido que seremos* a la realidad. La correspondencia entre el relato de la investigación y las diferentes imágenes facsimilares de la documentación amasada por Faciolince en su investigación lograría confirmar la autobiografía.

Faciolince contrarresta la acusación de que la autoría asignada al poema de Borges sea ya una mentira, ya una manipulación con fines de ventas. Las frases-imágenes que entrelazan diferentes pistas, versiones y la narración de la pesquisa apoyan su manera de conectar sus memorias del impacto personal de la violencia con la manera en que un autor canónico (Jorge Luis Borges) reflexiona sobre la vulnerabilidad humana en términos generales. El mundo narrado, documentado y visualizado es un suplemento no sólo de la violencia de la muerte del padre, sino de la violencia con que el tiempo arrasa todo lo material: “La vida a veces tiene la misma consistencia de los sueños que, al despertarnos, se desvanecen” (Faciolince 16). Las fotografías, los facsimilares y los diferentes bocetos sugieren la procedencia de una realidad anterior a la textualidad de la pesquisa. Cuando, justo después, Faciolince previene que “uno debería tener con ciertos episodios de la vida—tal como hacemos a veces con algunos sueños—la precaución de anotarlos porque si no, se olvidan y se disuelven en el aire” (Faciolince 16), efectivamente está refiriéndose a la naturaleza precaria de la memoria y a la escritura como mecanismo para contrarrestar dicha precariedad. Esta afirmación sugiere de manera implícita que la correspondencia entre lo escrito y la experiencia guarda un germen de autoridad sujeta a un cuestionamiento, y, sin embargo, la comparación con el sueño guarda en su seno un resto de significado para lo visual que no tiene que ver con la realidad, sino con la experiencia de la vida psíquica. Ante esta precariedad, la violencia sobre el padre corre el riesgo de perpetuarse en cuanto el contenido de las memorias en *El olvido que seremos* quede puesto en duda. La memoria del autor y su procedimiento escritural son lo que queda del padre, y la frase-imagen de “Un poema en el bolsillo” ratifica esa memoria hecha escritura y contrarresta la precariedad del cuerpo humano ante la violencia y la impunidad estatal.

La frase-imagen de Faciolince es ratificación, pero es también instrumentalización. Frente a la velocidad de la bala o de las rápidas y engañosas conclusiones al problema del poema de Borges, “Un poema en el bolsillo” usa estrategias que reducen la velocidad con que accedemos a la información. Si, como afirman Deleuze y Guattari, la diferencia entre el arma y la herramienta es

fundamentalmente la velocidad con que se usa el objeto (Deleuze y Guattari 507-509), entonces la violencia sobre el padre en el relato de Faciolince se ralentiza por medio de la proliferación de referentes alrededor del poema de Borges. La escritura acompañada con sus apoyos visuales multiplica y afianza el recuerdo del padre más allá de su desaparición, proyectándolo efectivamente en todas y cada una de las interacciones que están sugeridas en las frases-imágenes. Este afianzamiento pasa por la desaceleración de la acción para considerar todos los detalles de las historias que se tejen alrededor del poema de Borges. Es en esa atención motivada por la carga emotiva del vínculo paternal donde se encuentran las conexiones para confirmar que el padre tenía la razón al asignarle la autoría del poema a Borges. Cuando Faciolince sigue sus pistas, con frecuencia se encuentra con imprecisiones u olvidos de algunas de sus fuentes, siendo estas el equivalente en la experiencia a la bala; equivalente en cuanto la aceleración del tiempo en la atención de los humanos nos lleva a no guardar en la memoria detalles importantes y, en últimas, a condenar la experiencia a la desintegración. Por ejemplo, cuando la amiga de Faciolince, Bea Pina, da con pistas que conectan la publicación del poema de Borges con Charles Kiefer y el poeta español Luis Javier Moreno, la investigación promete avanzar. Sin embargo, al seguir las pistas y llegar a Moreno, este último “no se acordaba de Charles Kiefer y mucho menos de haberle entregado unos poemas inéditos de Borges. Así es la memoria: lo que uno recuerda, otro lo olvida, lo que es importante para uno, para otros carece de importancia y lo borra para siempre, llegándolo a negar aunque le haya ocurrido” (Faciolince 66). Este momento basa la diferencia entre el olvido y la memoria en el peso emocional que guardan los detalles de los objetos y las personas para cada individuo. Ese peso emocional estaría directamente relacionado con la velocidad con que se asumen momentos específicos de la experiencia: si Faciolince ralentiza cada posible relación y conexión del poema con Borges, esto lo lleva a ralentizar todo tipo de interacciones entre diferentes sujetos lejanos y que, incluso para ellos, fueron fugaces momentos que desaparecieron en la precariedad de sus memorias. La pesquisa de Faciolince es un intento de contrarrestar con las frases-imágenes esa precariedad y rescatar de los vacíos de la memoria un poema, un autor, un padre y una víctima.

Las frases-imágenes de “Un poema en el bolsillo” restauran la autoridad del Faciolince autor de memorias. Esta restauración se ejecuta por medio de la proliferación archivística de referentes visuales y facsimilares. En esta proliferación, la palabra hecha herramienta recupera su relación con aquello de la experiencia que la memoria pierde en su acelerado proceso de apropiación de la realidad. Y la palabra se hace herramienta

precisamente por la carga emocional de la relación con el padre. La frase-imagen ubica el debate del poema en un territorio donde lo personal y emotivo de la muerte del padre permea lo público y analítico de la autoría del poema, desplazando el contenido emocional del primero al segundo.

El compendio de imágenes en *La forma de las ruinas*, por su parte, conecta la dimensión emocional de los personajes con la historia de magnicidios en la historia colombiana, creando un continuum emocional a lo largo de todo el tejido del relato. En esta autoficción las imágenes refieren al lector a momentos clave donde los personajes (Carballo, Benavides y Vásquez), al encontrarse en presencia de objetos dotados de improntas del pasado, experimentan la fascinación de ser parte de eventos cuyas consecuencias habrían definido el destino de Colombia. La imagen impresa en la página enfatiza el tono dramático, fatídico y hermético de la búsqueda de los personajes. Este énfasis, sin embargo, es para el lector un facsímil entre muchos. La frase-imagen en este caso hace que el lector continúe agudizando el drama que ya se observa en la manera en que Carballo, Benavides y Vásquez participan y compiten en la distribución de los objetos del archivo.

En “Un poema en el bolsillo” ya se observaba en el trasfondo la necesidad de ratificar con frases-imágenes la figura del guardián del archivo (pasada del padre al hijo) como figura que vigila la producción del significado a partir de la impresión. En *La forma de las ruinas* la frase-imagen no elabora el drama alrededor de la autoría, tanto como alrededor del *arkhēon*, vigía del tipo de significados que se crean ya en teorías de conspiración, ya en carpetas forenses, ya en literatura. El autor de las ruinas en este archivo es el colectivo de agentes violentos. Reunir e interpretar bajo la guía del guardián del archivo le otorga a esta autoría de violencia una forma específica que es ya la de un monstruo, para Carballo, ya la de una especie de espíritu de época o nación al que parece referirse Vásquez al final de la novela.

La primera ruptura de la narración en la página ocurre cuando Vásquez se encuentra con la famosa fotografía del cuerpo muerto de Gaitán rodeado de doctores. La esposa de Vásquez, M, se encuentra bajo observación, debido a un posible parto prematuro, en el hospital donde trabaja Benavides. Este le deja a Vásquez la fotografía con M. Antes de presentar la imagen y la écfrasis de la misma, el narrador se refiere a los exámenes practicados en M y “que medían las intensidades de las contracciones clandestinas” con una máquina cuya “plumilla [...] trazaba líneas de tinta en un papel diagramado [...] [E]ra uno de los primeros rastros que dejaban mis hijas en el mundo, y llegué a pensar en preguntarles a las enfermeras si me podía quedar con los diagramas”



(Vásquez 44). Esta es la manifestación de la pulsión del padre, como guardián del registro de los eventos, indicando aquí una especie de origen para su propio papel. Es un inicio preverbal, marcado por la reproducción técnica de los movimientos de contracción en el cuerpo de la madre. Es aquí donde M le indica a Vásquez que durante su ausencia Benavides le habría dejado la fotografía de Gaitán. El padre es protector de las marcas de las hijas y se proyecta como tal sobre las marcas visuales de la violencia colombiana. El narrador superpone la intensidad del momento de la paternidad con la iconicidad de la fotografía de Gaitán. El acontecimiento personal del hombre que se convierte en padre, la imagen que irrumpe en la página y la écfrasis de la misma componen aquí una frase-imagen que reduplica y confirma en clave emocional el papel del padre como guardián de los registros del pasado.

La fotografía irrumpe en la página por el deseo de confirmar la posición del narrador como depositario de un secreto. La écfrasis de la imagen rastrea los referentes que han quedado marcados en la fotografía por medio de reproducciones mecánicas ajenas al signo lingüístico. A medida que el narrador incluye un par de comentarios interpretativos en lo meramente descriptivo, su voz sirve para guiar la forma en que lo visual se debe guardar en el archivo. Vásquez se concentra en cómo la cabeza de Gaitán es levantada por alguien, “de manera que resulte bien visible en la foto”, evidenciando que el propósito era “dar testimonio de la muerte del caudillo” (Vásquez 46). El narrador, sin embargo, contrapone su propia evaluación de la fotografía afirmando que “su logro era mucho mayor, pues lo que se veía en la cara de Gaitán era, como dice un verso que me gusta, el llano anonimato del dolor” (Vásquez 46). El narrador reevalúa el texto visual y convierte lo expositivo (se expone al muerto) en expresivo (se expresa algo sobre la muerte y el dolor). En este momento, Vásquez tiene acceso a más que la infame imagen de los archivos de la violencia colombiana; tiene acceso a un nuevo significado. El nacimiento de sus hijas hace que Vásquez preste atención a una niña que parecía sostener la cabeza de Gaitán, pero M indica que realmente es un hombre de gafas quien cumple esa tarea. El narrador insiste en que “veía la mano de la niña, la veía sosteniendo la cabeza de Gaitán que parecía flotar sobre la sábana blanca y eso me inquietaba” (Vásquez 46). El narrador se erige a sí mismo como guardián del papel de las niñas (tanto la de la foto, como las suyas propias aún por nacer) en la exposición de las violencias, así como de las cargas expresivas subyacentes a dichos momentos expositivos.

Este momento enmarca la cadena de imágenes, signos impresos y rastros y ruinas corporales que funcionan como motivación de los personajes. La narración de

Vásquez es una caída en abismo del archivo, supresión y reactivación de los eventos violentos; caída en abismo bajo la vigilancia de padres ausentes (como el padre y el abuelo de Carballo) o que están por venir (Vásquez).

En el centro se encuentra el relato interno del asesinato de Rafael Uribe Uribe y la investigación de Marco Tulio Anzola. Los restos mortales de la víctima guardarían el secreto de una inconsistencia en el registro de la autopsia. En la versión más común del asesinato de Uribe Uribe, éste habría muerto por un hachazo. Sin embargo, Anzola halla que la autopsia indicaba que la herida era resultado de un objeto contundente y no cortante. Anzola entonces acude al médico forense para que le dé acceso a los restos del general. Muy pronto en el desarrollo de esta escena (316-317) se hace evidente que los restos no aclaran la inconsistencia y que su importancia está más asociada a una especie de impronta iniciática: un contacto con los huesos donde la violencia ha dejado dos marcas: una es la del golpe que al vivo le habría agujereado el cráneo, la otra es la que imprime con fuego en el hueso del muerto las iniciales de su nombre. El poder que se adjudica Anzola, como guardián de las verdades suprimidas tras el archivo policíaco, es la de

la sensación de haber tocado un pedazo del misterio. Era una sensación [...] falseada por el contacto con los huesos de un hombre muerto, [...] falseada por el contacto repentino y efímero de ese momento de violencia con un momento grande de otra violencia...se frotó los dedos que habían estado sobre el pedazo de cráneo, su pacífico paisaje terracota. Pero no, no era pacífico: algo violento había ocurrido en él. [...] Anzola pensó que pocas personas habían visto lo que él había visto. Era como una experiencia religiosa [...] Como las experiencias religiosas [...] un vacío se abría entre él y los demás, pensó, simplemente por haber visto lo que había visto, por haber tocado lo que había tocado. (Vásquez 318)

Este momento se replica en la trama de Vásquez al interactuar con Carballo. Benavides está convencido de que Carballo le robó los artefactos forenses que habría heredado de su padre y le pide a Vásquez que acceda a la petición de Carballo de escribir una novela sobre la gran conjura que acecha violentamente a Colombia. Bajo este engaño, Vásquez entra en la casa del teórico de conspiración, Carballo. Esta saca de un pañuelo justamente el cráneo del general. En este momento el narrador renueva el tono de revelación hermética alrededor del objeto y lo acompaña con la reproducción visual del cráneo, así como antes lo hubiera hecho con la vértebra de Gaitán. Carballo extiende el cráneo y le separa el pedazo de hueso que habría sido desprendido en el momento del asesinato y entonces ambos comparten la idea de que así acabó la vida de Uribe Uribe. El énfasis corporal se encuentra en, al igual que sintiera Anzola, la permanencia de la

sensación del tacto en los dedos. Tocar el cráneo conecta al personaje con todas las violencias que han dejado su impronta en lo que ahora es solo ese “paisaje terracota” del hueso, de la muerte.

Este mismo contacto se repite cuando Vásquez le cuenta a Benavides que Carballo efectivamente tiene la calavera de Uribe Uribe. Benavides entonces recuerda que cuando era niño, su padre llevaba la calavera a su casa y “me mostraba la calota, me explicaba cosas. Me dejaba cogerla, darle la vuelta, mirarla por todas partes, ponerla al revés” (Vásquez 432). Si el intercambio entre Anzola y el forense sustituye lo policiaco y legal con lo religioso, y el intercambio entre Carballo y Vásquez sustituye la vida de Uribe Uribe con su muerte; realmente será el recuerdo de Benavides en el que Vásquez encuentre la pureza del objeto y del evento, bajo la cifra de la experiencia infantil de los eventos: “Las memorias de infancia son las más poderosas, quizás porque en esos días todo es un desgarrar o una sacudida [...] el niño vive en carne viva, sin filtros ni escudos ni mecanismos de defensa, lidiando como puede con lo que lo avasalla” (Vásquez 433). En seguida el narrador nos recuerda que entiende esta sensación por su experiencia con sus hijas, por la herencia que les deja (los dedos que son parecidos a los suyos) confiando en que eventualmente, como él, sean privilegiadas y tengan “en las manos las ruinas de un hombre” (Vásquez 433). Lo que retorna con la invocación que ocurre en el momento del intercambio entre hombres, queda claro, es más un deseo profundo de encarnar la autoridad del padre en sí mismo.<sup>5</sup> Esta encarnación, sin embargo, es contradictoria, en tanto requiere de la ruina de un padre colectivo, de una figura de autoridad histórica cuya firma signa todo cuanto el archivo revela y oculta. Su firma está en las contradicciones del archivo policial, en los documentos guardados y vigilados en instituciones oficiales y en archivos privados, pero, en últimas, su firma está en las iniciales impresas con fuego en el cráneo del muerto. El cráneo es artefacto y a la vez documento del mandato del padre ausente pero siempre invocado. El cráneo es ruina de la violencia y, a la vez, testigo mudo pero escrito. Y, en la novela, el cráneo es reliquia, revelación, engaño y recuerdo, todo a la vez, construido alrededor de la frase-imagen que se compone entre la fotografía y los momentos en los que juega un papel clave.

---

<sup>5</sup> Se podría leer en este momento la posibilidad de un tipo de herencia múltiple y femenina que trasciende al guardián único y masculino. Después de todo, la situación toda se dirige hacia la consideración de las hijas recién nacidas de Vásquez. Sin embargo, creo que la narración de la novela en su totalidad se focaliza completamente en la anticipación del rol del padre en el futuro donde las hijas serán testigos de las violencias colombianas. La novelística de Vásquez tiende a enfatizar este tipo de personajes masculinos, cuya paternidad se erige como escudo que protege a las madres y los hijos de violencias públicas. Este, sin embargo, es un argumento para desarrollar en otra ocasión.

La imagen en *La forma de las ruinas* le sugiere al lector la veracidad de la impresión que deja el contacto con la calavera en los personajes. Sin embargo, el lector queda excluido de la transmisión hermética de poder. La imagen es una copia que falsea la autenticidad pero que a la vez se usa para ratificar la autenticidad del sentimiento sobre el cual los personajes construyen su papel como guardianes del archivo, distribuidores de la verdad, perpetuadores de engaños y represores del evento originario. Si Carballo sugiere que la verdad es inaccesible porque falta recuperar los artefactos del archivo, la novela postula en su contra un fervoroso estallido de artefactos y documentos supuestamente suprimidos pero que curiosamente se manifiestan conspicuamente en el mundo de los letrados bogotanos. La frase-imagen en *La forma de las ruinas* es cifra de la doble naturaleza tras el vínculo del archivo documental de la violencia colombiana: su supresión y, a la vez, su conspicua presencia por medio de lo que Derrida denomina una proliferación apasionada que marca a los sujetos con su ardor (Derrida 89-91). Ese apasionamiento no es otro que el de los sujetos que se identifican a sí mismos con la naturaleza “única” de lo suprimido, pero que, a la vez, se valen de esa identificación para convertirse a sí mismos en guardianes de la verdad, de la comunicación veraz de los secretos del archivo de las violencias colombianas.

#### *El grito y el límite del guardián del archivo*

El juego entre la palabra y la imagen tematiza los conflictos entre posibles “domicilios” del archivo. Se trata de una competencia entre quienes detentan algún tipo de autoridad paternalista frente a la violencia colombiana para vigilar el orden del proceso de archivación y del cual emergerá el significado. La negociación entre formas directas o distantes de empatizar con aquellos expuestos a la violencia es fundamental en esta competencia. Los personajes y los narradores nos convocan a entender y replantear el régimen de emociones asociadas ya con el asesinato de un funcionario público en la Medellín de la década de 1980, ya con los de líderes políticos en el siglo XX. Este replanteamiento motiva la inclusión de imágenes en la factura de la narración para asignarle la autoridad a diferentes tipos de hijos de esas violencias: el hijo directamente impactado que escribe sobre algo que dejó su padre, el hijo paranoico que roba aquello por lo que luchó el padre; el hijo indirectamente impactado que escribe sobre aquello que el paranoico roba. Faciolince, Vásquez, Carballo y Benavides encarnan esta cadena de emociones que oscilan entre lo cercano y lo distante para comprender la violencia colombiana bajo un régimen de signos en contienda.

En “Un poema en el bolsillo” Faciolince encuentra la confirmación de que su padre había copiado el poema de Borges de una publicación y que las iniciales J.L.B efectivamente se refieren al escritor argentino. Esta confirmación, sin embargo, no es una imagen sino la grabación del programa radial *Pensando en voz alta* donde “mi padre había leído al aire los dos poemas. Luza me mandaba la grabación” (Faciolince 75) y más adelante afirma “con la magia de las grabaciones y de internet [...] recibí como del más allá, como de ultratumba, la voz de mi padre recitando ese soneto que pocas semanas después copiaría a mano y se echaría al bolsillo” (Faciolince 76). En seguida ese hijo-escritor evoca a Borges a través del deseo compartido de recuperar al padre aunque sea sólo su voz. Esta “según él, sería la más alta negación del olvido” (Faciolince, 76). La pesquisa ha llevado a Faciolince a recuperar algo más impactante que el registro visual o literario de la existencia de su padre: el sonido de su voz resguardada en el Internet como nueva fuente de acopios archivísticos. Lo que es más, el hijo-autor procede a dar el enlace al sitio web donde se puede acceder, cada vez que se quiera, a la voz del doctor Héctor Abad Gómez. El relato de Faciolince a partir de este punto ratifica no sólo la autoridad de sus memorias, sino que intenta que esa voz del padre realmente no haya caído en un caso de autoría equívoca y replicada por un engaño en el que este habría caído al citar la publicación de *Semana*.

Este sonido del padre está allí para volver a cargar emotivamente la pesquisa del narrador. Pero, a la vez, el narrador lo ha invocado como signatario perdido pero recobrado de la autoridad que le asiste al hijo-escritor en el proceso de ubicar de manera ordenada y significativa ese pedacito de papel manchado de sangre en el episodio violento de la muerte del padre. El sonido es una experiencia al margen del relato, pero que sirve para que el lector confirme la posición—muy personal—que Faciolince se ha otorgado a sí mismo en las representaciones de la violencia colombiana. A diferencia de las imágenes, este audio queda fuera de la página impresa y le presenta al lector otro orden de experiencia, un momento que se fuga de la página.

Si Faciolince se vuelve sobre la capacidad reveladora de la voz humana recitando y comentando un poema para invocar al padre victimizado, Roberto Burgos Cantor se centra en las implicaciones del grito como voz humana pre-verbal, pero no menos cargada de significado. Como afirma Cristo Figueroa en “*La ceiba de la memoria* de Roberto Burgos Cantor: perspectivismo, neobarroco, acceso a la memoria histórica e incertidumbres de la escritura”, esta novela ata la narración por medio de una “sensorialidad de clara estirpe barroca” (Figueroa 146). Esta sensorialidad se despliega en episodios donde la acción pasa a un segundo plano y, en su lugar, se erigen procesos

asociativos entre diferentes personajes en momentos históricos diferentes, de manera que, como concluye Figueroa, “una visión poética e intemporal de Cartagena se cuele por las rendijas de una escritura deseosa de transfigurarla en cuadro barroco [...] Esta suma de imágenes constituye una condensación barroca de tiempos y de espacios” (149). Figueroa procede a enfatizar la polifonía neobarroca de la obra que sigue la estrategia de la proliferación, gracias a la cual “un significante se obtura y es transitoriamente reemplazado por una cadena de los mismos que, al circunscribir al ausente, termina haciéndolo más evidente” (153). Aquí arguyo que esta estructura de proliferación es, en realidad, un estallido de lenguaje que intenta seguir el impulso desarticulador del grito de Benkos Biohó que se repite con frecuencia a lo largo del relato.<sup>6</sup>

En *La ceiba de la memoria*, la imagen no interrumpe la página, no hay hipertextos, ni hay vínculos familiares en el trasfondo de las relaciones entre los narradores y los personajes históricos. Tampoco hay contactos herméticos que se deban confirmar. En cambio, se trata de una narración en que el grito emerge como un estallido desde el cual se reactivan secuencias de asociaciones: el grito es una invocación memoriosa de impactos emocionales pre-verbales. De allí lo recordado es fantasmático; su correspondencia a tiempos históricos o narrativos específicos en la obra se desarticula. El grito se basa en el poder sugerente de momentos intensos. *La ceiba de la memoria* representa el grito a través de la escritura de Thomas Bledsoe, desnaturalizando la posibilidad de que la reacción empática a dicha representación corresponda nítidamente a ponerse en la situación del esclavo. El grito remite a la proliferación de eventos desentrañados por Bledsoe en su investigación de archivo y se propone como estallido repentino, como emisión sonora en la que la palabra es más que la palabra: es el contenido performativo de un proceso de liberación que tras experimentar la opresión y la violenta palabra del poder irrumpe en el aire para producir más que un significado. Produce un nuevo evento. En el contexto de visitar el museo del Holocausto y ver los equipajes de las víctimas, el narrador habla de esta opresión afirmando que

[n]i siquiera los huesos de los santos que vimos en los templos de Cartagena de Indias nos producen este remolino, vértigo interno de entrañas trituradas, y nos resulta imposible recuperar una identidad. [...] Sentimos que este pasado subordina el presente y no sabemos qué oponer a la nada. A su avance invasivo. Y esa ausencia de un sentimiento es lo peor, un arrasamiento total, más severo

---

<sup>6</sup> Se destaca el uso del grito en los capítulos “El grito de Benkos” (80-83), “Mi nombre, Pedro, es Benkos Biohó” (113-117), “Benkos arroja un gallo blanco al mar” (296-311) y “Me entronizo en ti” (372-379).

que el olvido, un crimen que se aposenta en nosotros y nos corrompe. (Burgos Cantor 174)

La visita al museo del Holocausto está marcada por la pérdida de posibilidades redentoras tras el lenguaje como comunicación o expresión, y en su lugar el narrador habla de la nada, el vacío, el olvido, la corrupción. Como testigos distanciados en el tiempo de la violencia del Holocausto, estas voces narradoras llaman la atención sobre la incapacidad del lenguaje de representar la violencia para llevar a cabo una redención. La novela cuestiona la primacía de lo visual como marca de un testigo sobre el que recae el papel de ser guardián del archivo.

Es notable que la novela justamente comience con una descripción del trabajo de Thomas Bledsoe con el archivo y que, a diferencia de lo que vemos en “Un poema en el bolsillo” o en *La forma de las ruinas*, este compendio investigativo no esté conectado con un ordenamiento, sino con la sensación de estar “atrapado en una frontera silenciosa de pensamientos a la deriva”, y que al finalizar su investigación diga, además, que “ya no estaba seguro de nada” (Burgos Cantor 13). La novela propone una perspectiva que se acerca al contacto con el archivo no como un mecanismo para procesar de manera tangencial los efectos de la violencia en el ámbito personal del escritor (como viéramos en “Un poema en el bolsillo”); ni como el hermetismo de una experiencia única de personajes en contacto con la originalidad o autenticidad de los artefactos, imágenes y textos facsimilares del archivo (como viéramos en *La forma de las ruinas*). En su lugar, el contacto con el archivo es un desgarramiento en la relación del sujeto con lo que cree saber de los impactos del Holocausto o de la esclavitud y el transterramiento colonial. A diferencia de las frases-imágenes que construyen Faciolince y Vásquez para ratificar la interpretación de una narrativa por medio de una relación empática reconstruida desde la mediación (de ruinas, fotografías, facsimilares, etcétera), la novela de Burgos Cantor se concentra en desarticular la unión narrativa de eventos del pasado, el presente y el futuro y, en su lugar, erige nudos en los que la proliferación de rastros de eventos violentos genera reflexiones alrededor del lenguaje, la escritura, el olvido y la memoria. La proliferación de lenguaje de la que se vale Burgos Cantor desgarrar las instancias—pasadas y presentes—de memorialización del evento violento. Los sujetos narradores (Bledsoe) y los personajes escritores (Pedro Claver y Dominica de Orellana) quedan sujetos a la emergencia de los rastros de la violencia y como lectores seguimos la desarticulación de sus certezas.

El evento violento del pasado se codifica en la novela por medio de la emergencia del grito de Benkos Biohó. El grito no elimina a la palabra, sino que la

acompaña, como se anotó anteriormente al destacar la manera en que Burgos Cantor entiende la búsqueda literaria de su generación: como un grito en el vacío. El Benkos ficcionalizado dirá: “Gritar y que mi voz sacuda el árbol fértil de las palabras, mis palabras. Que vuelvan a volar y se suelten del peso de la montaña de las palabras que nos imponen y nos sepultan y nos despojan” (Burgos Cantor 45). Cada capítulo dedicado a Benkos Biohó volverá sobre la reflexión del grito como llamado al origen y a la vez convoca el futuro por venir, encarnado por Thomas Bledsoe y el escritor que con su hijo visita el museo del Holocausto en Auschwitz. La voz autorial en ese marco narrativo concentra en los capítulos dedicados a Benkos la representación del acto de gritar como un desafío al silencio y el olvido, y que “se abrirá camino entre las otras lenguas, será entendido, fecundará a las otras palabras, tendrá un lugar donde se podrá cantar y bailar, pintar y hacer máscaras, lucir los collares de protección de los dioses, sacrificar las palomas blancas”, imprimiéndole así a la palabra dimensiones vitales, performativas y rituales que se escapan a lo estrictamente impreso en la página (Burgos Cantor 48). *La ceiba de la memoria* se abre a la emergencia de ese grito imaginado y desde el cual la construcción del escritor como guardián del archivo llega a su límite, se desvanece en beneficio de esa nueva palabra fecundada.

Incapaz de reproducir la concreción del grito, la novela de Burgos Cantor se propone antes bien imprimirle a la factura de la narración cómo el grito afecta el ordenamiento convencional de los eventos violentos. La contienda por el orden del archivo en últimas es con la emergencia afectiva de la violencia, no ya con otros posibles guardianes o padres que dominen la producción del orden y del significado del archivo. El escritor se entrega aquí a esas emergencias y abre el proceso intelectual y creativo a lo emergente, a un regreso que va más allá de lo paternal. El relato se evidencia a sí mismo como artefacto creado en la única certeza de que no hay otro origen que el momento de la apertura a esos rastros del pasado.

### *Conclusión*

“Un poema en el bolsillo”, *La forma de las ruinas* y *La ceiba de la memoria* sugieren los movimientos vacilantes de los rastros de la violencia: desde el pasado hacia el presente por medio de las impresiones que esta deja en diferentes textualidades colombianas. Es la palabra de una generación desencantada como la que Burgos Cantor pone como marco a su obra, o es la palabra de Borges cuya autoría se rastrea para sustituir la impunidad de la violencia investigada por la palabra estatal de la ley, o es la palabra estilizada que Vásquez convierte en excusa de la experiencia iniciática de tener



acceso al objeto original de la impresión escrita; del libro facsimilar o de la calota con letras marcadas a fuego. La palabra es una apertura que Vásquez y Faciolince intentan producir al incluir fotografías y páginas escaneadas. Esa inclusión nos llama a reflexionar sobre cómo la impresión en la página corresponde a la impresión emocional —valga la redundancia— que deja en el autor el contacto con el objeto que es rastro y ruina del evento violento. Al combinar la interpretación de la imagen y la comunicación del momento afectivo de impresión, Faciolince y Vásquez estabilizan ese impacto de lo violento. La irrupción de la imagen en la página impresa da fe del acceso del autor al original, al espacio primario del *arkhēon* y de su autoridad sobre la producción de sentido tras los artefactos acumulados allí.

Por otro lado, la voz como emisión de la comunicación humana se escinde de la página en el caso de Faciolince, por medio de la invitación a que el lector acceda por sí mismo al internet. Este sistema de impresión y registro se aleja de la página: no hay que ver para escuchar la voz del doctor Héctor Abad Gómez recitando un poema de Borges. El sonido nos mueve hacia ese padre cuya muerte es dejada en la impunidad. Allí Faciolince renuncia a la posibilidad de irrumpir en el flujo de la narración impresa con imágenes. Y la renuncia será la impresión que nos deja *La ceiba de la memoria* cuando la proliferación de capítulos se asemeja más al estallido repentino de momentos intensos, estructura que reproduce el grito de Benkos, rompiendo las cadenas de la esclavitud, y las cadenas de narración secuencial-histórica que, bajo el dominio de un *arkhēon* guardián y paternal, lo amarrarían a un momento pasado. La estrategia narrativa de Burgos Cantor abre la voz convencional del narrador a un orden transhistórico donde no se puede plantear el régimen de emociones, ni erigir un nuevo guardián de la interpretación de los archivos de las violencias del pasado. Sólo queda allí una serie de episodios que emergen intensamente y estallan imaginando esas violencias, para en seguida recordarnos que no es un grito real, que no es el objeto mismo del archivo y que no puede derivar de allí una posición única desde la cual dominar e interpretar el dolor de los otros.

#### Obras citadas

- Boltanski, Luc. *Distant Suffering. Morality, Media, and Politics*. Traducción de Graham Burchell. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Burgos Cantor, Roberto. *La ceiba de la memoria*. Bogotá, Planeta, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Señas particulares*. Bogotá: Seix Barral, 2020.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. *Archivos de graves violaciones a los Derechos Humanos., infracciones al Derecho Internacional Humanitario, memoria histórica y conflicto armado. Elementos para una política pública*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2014.
- Cvetkovich, Ann. *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vásquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pretextos, 2020.
- Derrida, Jacques. *Archive Fever. A Freudian Impression*. Traducción de Eric Prenowitz. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- Dulou, Jérôme. “Los mecanismos de la hibridación genérica en ‘Un poema en el bolsillo’ de Héctor Abad Faciolince”. *Estudios de literatura colombiana*, núm. 34, 2014, pp. 143-161.
- Faciolince, Héctor Abad. *Traiciones de la memoria*. Bogotá, Random House, 2009.
- \_\_\_\_\_. *El olvido que seremos*. Barcelona: Alfaguara, 2017.
- Figuerola, Cristo Rafael. “La ceiba de la memoria de Roberto Burgos Cantor: perspectivismo, neobarroco, acceso a la memoria histórica e incertidumbres de la escritura”, *Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, núm. 9, 2009, pp. 141-159.
- Martínez-Osorio, Emiro. “The Cartography of Uprooting and Transhumance: (Re)writing the Legacy of the Slave Trade in Roberto Burgos Cantor's *La ceiba de la memoria*”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 38, no. 1, 2013, pp. 11-30.
- Ranciére, Jacques. *The Future of the Image*. Traducción de Gregory Elliot. London: Verso, 2007.
- Vásquez, Juan Gabriel. *El ruido de las cosas al caer*. Madrid: Alfaguara, 2011.
- \_\_\_\_\_. *La forma de las ruinas*. Bogotá: Alfaguara, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Las reputaciones*. Barcelona: Alfaguara, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Los informantes*. Bogotá: Debolsillo, 2017.