

**El *intelectual implicado*: violencia y narrativa colombiana a finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI**

**Camilo Malagón**

Ithaca College

“Todos estamos untados,  
todos estamos involucrados”  
- “Untados”, Aterciopelados

*Introducción: el intelectual implicado*

La canción “Untados” del grupo de rock colombiano Aterciopelados—banda sonora de *Perder es cuestión de método* (2004), la película del colombiano Sergio Cabrera y adaptación filmica del libro epónimo de Santiago Gamboa escrito en 1997— es un buen punto de partida para la siguiente reflexión sobre novelas de los últimos treinta años que representan intelectuales y tratan sobre diferentes aristas de la violencia en Colombia. El coro de la canción dice “todos estamos untados, todos estamos involucrados”, haciendo referencia a la prevalente y ubicua violencia que impregna todos los estratos de la sociedad colombiana. Justo en el momento de cambio del siglo XX al XXI, en un momento en que muchos científicos políticos alertaban que Colombia estaba al borde de un colapso institucional (Pizarro Leongómez 2002), las líneas de esta canción del año 2004 describían un malestar social que estaba en el aire: la idea de no encontrar salida a la coyuntura de la violencia multidireccional y multinodal ocasionada por el narcotráfico, la corrupción y el conflicto armado. La canción, con la palabra

“untados”, habla de una implicación, si no culpabilidad, de varias esferas de la sociedad, por no decir de todos los ciudadanos. La palabra “untados” alude a que todos los colombianos estamos implicados en la violencia, como si fuéramos parte de una viscosidad culposa de los problemas sociales, políticos y económicos del país; una mirada, sin duda, apocalíptica de aquel presente, y del futuro, de Colombia. Después de la firma de los acuerdos de paz entre el gobierno colombiano y las FARC-EP en 2016, existen ahora nuevos paradigmas y miradas de futuridad en la Colombia reciente que van más allá de este pesimismo compulsivo, y casi preceptivo, de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI. Esto es sin olvidar, por supuesto, que la realidad colombiana post-acuerdo continúa trastabillando a causa de varias razones, incluidos los asesinatos de líderes sociales, los paros nacionales del 2019 y del 2021, la creación de La Segunda Marquetalia por algunos disidentes de las FARC-EP y las dificultades que han tenido los acuerdos de paz en ser puestos en práctica. Sin embargo, ese “todos” de la canción de Aterciopelados recuerda el axioma de Hannah Arendt sobre la culpabilidad: si todos somos culpables, nadie lo es (1969). Si bien la culpabilidad puede tener varias acepciones, creo que fácilmente ese “todos” se puede convertir en un significativo vacío, inaplicable para análisis productivos de la realidad sociocultural y caduco como categoría legal para llevar a cabo acciones jurídicas que puedan ser punitivas para los culpables o reparadoras para las víctimas.

Quiero añadir a esta pregunta de quiénes son esas personas que pueden estar “untadas” de culpabilidad en el complejo entramado político, social y económico de lo que entendemos como violencia o como conflicto en Colombia, una inquietud que me acompaña desde hace varios años cuando leo ciertos apartados de novelas recientes de autores colombianos donde se representan personajes que hablan sobre la violencia del país, pero mantienen una distancia relativa sobre esa violencia. Cuando leo estos textos siempre me vienen estas preguntas: ¿Con que autoridad pueden hablar estos narradores protagonistas sobre la violencia colombiana? ¿Es esa relativa distancia con la violencia una característica constitutiva de su habilidad, y posibilidad, de hablar sobre ella? ¿Y qué significa esa distancia? Quisiera seguir aquí con una breve cita de una novela que no analizaré en detalle en este trabajo, pero que es uno de los ejemplos más claros de lo que estudiaré en este artículo. En la novela *Zanaborias voladoras* (2004) de Antonio Ungar, el protagonista cuenta, desde su infancia, la historia de la muerte de su padre en el primer capítulo de la novela. En los subsiguientes capítulos, el narrador ya adulto deambula como vagabundo por varios países y continentes del mundo, saltando de país en país, de relación en relación, de trabajo en trabajo, ensimismado en el alcoholismo y

sin poder encontrar un espacio donde arraigarse. En un diálogo interno en el segundo capítulo del libro, el protagonista comienza a recordar lo que llama “las etapas de su caída” y lo conecta con su desazón con la violencia nacional:

El hartazgo de todo lo demás, de todo lo que se gana uno gratis cuando tiene la desgracia de nacer en Ese país: de las masacres y las filas de muertos sin rostro y los incendios y los mutilados y los desplazados y los miserables y los hambrientos y los torturados. *Que no son uno mismo pero están siempre tan cerca.* La necesidad de huir, de creerme que otro país podría curarme de esa ansiedad perpetua, de esa búsqueda desesperada de otras cosas detrás de las cosas, de la incapacidad de estar en un lugar y en un tiempo sin exigir nada más. (2004, 49, énfasis mío)

Esa afirmación “no son uno mismo pero están siempre tan cerca” aparece en diferentes permutaciones en varias novelas colombianas y me ha hecho pensar, en combinación con el “todos” de la canción de Aterciopelados, sobre esa cercanía con la violencia: si no habla de víctimas ni victimarios, ¿a qué se puede referir? Varios autores colombianos escriben novelas en las que se representa a un intelectual que observa la violencia y reflexiona sobre ella desde una distancia relativa, como es el caso del protagonista de *Zanaborias voladoras*. Podemos ver eso en novelas clásicas del siglo XX como *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, la ya canónica novela de Fernando Vallejo *La virgen de los sicarios* (1994) y varios textos del siglo XXI como la mencionada novela de Ungar, *El ruido de las cosas al caer* (2011) de Juan Gabriel Vásquez, *Delirio* (2004) de Laura Restrepo, *Lo que no aprendí* (2014) de Margarita García Robayo, *Los ejércitos* (2007) de Evelio Rosero y *Elástico de sombra* (2019) de Juan Cárdenas, entre muchas más. En estas novelas, sus protagonistas (o algún otro personaje crucial) son desdoblamientos de los escritores mismos; escritores en formación, reporteros, autores de memorias, profesores que legitiman la voz autoral para servir de fidedignos intérpretes de la violencia para los lectores de las novelas.

Estudiaré a continuación tres novelas: *La virgen de los sicarios*, *El ruido de las cosas al caer* y *Elástico de sombra*. En estas tres novelas, los protagonistas, en los cuales enfocaré mi análisis, son profesionales letrados, conectados a imaginarios de discursos de creación y mantenimiento de paradigmas particulares de la nación. En la primera novela, Fernando se presenta como un escritor y como el “último gramático de Colombia”; en la segunda, Antonio Yammara es profesor de leyes; y en la tercera, Cero es antropólogo. Elegí estos tres textos por la cercanía de estos tres personajes con los autores mismos. En el caso de *La virgen de los sicarios*, Fernando ha sido estudiado ampliamente como un desdoblamiento del escritor Fernando Vallejo, quien en su vida pública ha sido propenso a vituperaciones, quejas y pronunciamientos igual de

excesivos que el personaje de la novela (Franco 2015). Por su parte, el personaje Antonio Yammara en *El ruido de las cosas al caer* es profesor de derecho y el escritor Juan Gabriel Vásquez fue estudiante de esta carrera en la universidad. En *Elástico de sombra*, el personaje de Cero es antropólogo y estudia las comunidades afrodescendientes en el Cauca, lo cual ha hecho también el escritor Juan Cárdenas, cuyo segundo apellido es Cerón, el cual tiene una cercanía fonética con el nombre del personaje en la novela.<sup>1</sup>

Además de estas coincidencias entre personajes y autores, decidí usar estas novelas por la centralidad de los escritores en la historia literaria de Colombia reciente, por lo menos en el caso de los dos primeros. La popularidad de Vallejo y Vásquez es indiscutible en el campo literario colombiano. En el caso de Cárdenas, es un escritor con menos recorrido, pero que ya ha publicado media decena de novelas y dos colecciones de cuentos en editoriales importantes en el mundo hispano (Periférica, Sexto Piso, Tusquets) y que ha tenido gran acogida por la crítica.

Los personajes Fernando, Antonio Yammara y Cero personifican diferentes discursos—el lingüístico, el legal y el científico—que han sido importantes hitos en la creación y modernización de las sociedades latinoamericanas y en la materialización de los discursos de *la ciudad letrada* (Rama 1998). Aquel paradigma latinoamericano conecta la profesionalización de la escritura en varias ramas del conocimiento con la creación de naciones modernas y coloca a los intelectuales en un papel fundamental y fundacional en el sostenimiento de las élites y el estatus quo.

En este análisis sigo el trabajo de Catalina Rincón-Bisbey, quien ha estudiado la representación de intelectuales en novelas de escritores suramericanos del siglo XX. Rincón-Bisbey afirma que los autores usan estas representaciones para legitimar su propio posicionamiento como escritores profesionales. Como explica Rincón-Bisbey, la representación de escritores (léase aquí “intelectuales”)

en la narrativa canónica de los Andes y el Cono Sur del siglo XX, es una de las estrategias discursivas más efectivas con la que, desde la literatura misma, se *legitima* y se *cuestiona* la figura del intelectual (independientemente de las funciones epocales que se le atribuyan) como esencia universal, como sujeto moral y socialmente excepcional. (2016, 2)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Este artículo se enfoca en tres escritores hombres cuyos protagonistas también son hombres. Un contrapunto de mi argumento—para un artículo futuro o para otra persona—incluía textos que representan mujeres intelectuales y/o escritoras como *Delirio* de Laura Restrepo, *Lo que no aprendí* de Margarita García Robayo y/o alguna ficción “autoteórica” de Carolina Sanín.

<sup>2</sup> Como explica Rincón-Bisbey, los términos “letrado” e “intelectual” han sido utilizados indistintamente por Ángel Rama y otros críticos dado que letrados e intelectuales han estado igualmente conectados a regímenes de poder y control como lo son la educación, la iglesia, la administración y la política. Sin embargo, “la diferencia radica precisamente en el tipo

En mi artículo, analizo la posicionalidad de estos intelectuales para explorar lo que leo como una operación paralela a este mecanismo de legitimación del que habla Rincón-Bisbey: estos intelectuales se acercan a la violencia a través de una relativa posición de privilegio que les permite hablar sobre esa violencia sin reflexionar sobre su posición en el entramado del conflicto.

De hecho, María Helena Rueda, discutiendo varios de los autores mencionados anteriormente—Gamboa, Restrepo, Vallejo y otros—afirma que muchas de las novelas contemporáneas que lidian con la violencia representan intelectuales:

Estos personajes recuerdan la figura del “intelectual”, de larga presencia en la literatura latinoamericana, que aparece en estas novelas con otras características. En todos los casos estos personajes “intelectuales” se encuentran de frente con un mundo de violencia que hasta entonces parecía eludirlos, y que se inserta ahora en sus vidas de manera irreparable: ya no se vislumbra la promesa de un proceso (modernizador) que pudiera cambiar las cosas. (2011, 169)

Concuerdo con Rueda en que la violencia es parte de la vida de estos intelectuales, pero mi argumento va en contra de entender a estos intelectuales solamente como víctimas. Leo en estos textos un conjunto de prácticas que van más allá de la victimización y que presentan una agencia de parte de estos intelectuales, sea esta agencia deliberada o no. Si bien, como dije antes, la cercanía de estos personajes con la violencia no se debe necesariamente a una victimización (“no son uno mismo pero están siempre tan cerca”), sí hace referencia, aunque no directamente, a una implicación en la violencia. Aquí sigo el trabajo de Michael Rothberg en su libro *The Implicated Subject*, en el cual él teoriza sobre la categoría del *sujeto implicado*,

Implicated subjects occupy positions aligned with power and privilege without being themselves direct agents of harm; they contribute to, inhabit, inherit, or benefit from regimes of domination but do not originate or control such regimes. An implicated subject is neither a victim nor a perpetrator, but rather a participant in histories and social formations that generate the positions of victim and perpetrator, and yet in which most people do not occupy such clear-cut roles. Less “actively” involved than perpetrators, implicated subjects do not fit the mold of the “passive” bystander, either. Although indirect or belated, their actions and inactions help produce and reproduce the positions of victims

---

de relación que se establece entre la palabra escrita y el poder. El letrado viene a ser quien en su escritura no traza un límite entre la literatura y la ley estatal, mientras que el intelectual, y debido a la división del trabajo moderna (política, literatura), es el que usa la literatura como campo discursivo estético...en el momento en que la literatura se autonomiza del poder estatal, las funciones del letrado, política y escritura, se ramifican en profesiones independientes (políticos y escritores profesionales). Esos escritores profesionales, que fueron los primeros intelectuales modernos en el subcontinente, heredan de la élite política de sus predecesores la potestad moral directiva de su sociedad. De ahí que, aunque autónomos del Estado, su relación con la política no cese sino que se transforme” (2016, 4-5).

and perpetrators. In other words, implicated subjects help propagate the legacies of historical violence and prop up the structures of inequality that mar the present; apparently direct forms of violence turn out to rely on indirection. Modes of implication—entanglement in historical and present-day injustices—are complex, multifaceted, and sometimes contradictory, but are nonetheless essential to confront in the pursuit of justice. (2019, 1-2)<sup>3</sup>

Los sujetos implicados tienen un rol de privilegio en un régimen de dominación y violencia como es el caso del conflicto colombiano y, aunque no son agentes directos de los daños contra las víctimas, sí están envueltos indirectamente en los mecanismos de violencia que crean estos regímenes, así lo reconozcan o no. Sin embargo, como explica Rothberg, la categoría de *sujeto implicado* no es una categoría ontológica: los sujetos implicados “are subjects who occupy particular positions at particular junctures in space and time, the implicated subject is not an ontological category and does not always or necessarily correspond to our stereotypical images of privilege” (2019, 22).<sup>4</sup> Este es un punto importante a tener en cuenta en este artículo, puesto que los personajes que estudio pueden a veces ocupar el espacio de la novela como víctimas (Antonio Yammara) o quizás casi como autores intelectuales de la violencia (Fernando), pero yo estoy interesado en su rol como sujetos implicados, el cual es fundamental para abrir nuevos espacios de análisis y significados en estas novelas. Y más que sujetos implicados, son lo que llamo *intelectuales implicados*.

Resalto este rol particular del intelectual no solo por el dominante y desmesurado espacio que los intelectuales han tenido en la historia de América Latina, como explica Rama en su canónico estudio y como Rueda reconoce también en su cita que reproduzco arriba, sino también porque este posicionamiento parece, como dice Rincón-Bisbey, estar acompañado de una superioridad moral que les proveería una

---

<sup>3</sup> “Los sujetos implicados ocupan posiciones alineadas con el poder y el privilegio sin ser ellos mismos agentes directos de daño; contribuyen, habitan, heredan o se benefician de los regímenes de dominación, pero no originan ni controlan tales regímenes. Un sujeto implicado no es ni víctima ni victimario, sino partícipe de historias y formaciones sociales que generan las posiciones de víctima y victimario, pero en las que la mayoría de las personas no ocupan roles tan tajantes. Los sujetos implicados, menos involucrados ‘activamente’ que los perpetradores, tampoco encajan en el molde del espectador ‘pasivo’. Aunque sean indirectas o tardías, sus acciones e inacciones ayudan a producir y reproducir las posiciones de víctimas y victimarios. En otras palabras, los sujetos implicados ayudan a reproducir los legados de la violencia histórica y sostienen las estructuras de desigualdad que empañan el presente; las formas evidentemente directas de violencia resultan estar basadas en lo indirecto. Los modos de implicación— involucramiento en las injusticias históricas y actuales—son complejos, multifacéticos y, a veces, contradictorios, pero, no obstante, es esencial que los confrontemos en la búsqueda de la justicia” (Rothberg 2022).

<sup>4</sup> “Son sujetos que ocupan posiciones particulares en coyunturas particulares en el espacio y el tiempo, el sujeto implicado no es una categoría ontológica y no siempre ni necesariamente corresponde a las imágenes estereotípicas del privilegio” (Traducción mía).

supuesta objetividad para ser observadores y analistas de los complejos procesos de la violencia en Colombia. En este artículo, cuestiono este posicionamiento objetivo de los personajes, especialmente en las primeras dos novelas que estudio, *La virgen de los sicarios* y *El ruido de las cosas al caer*, mientras que, en la tercera, *Elástico de sombra*, afirmo que hay una vuelta de tuerca en la representación del intelectual, el cual es apocado a través de una mágica transformación en un insecto. Este aminoramiento simbólico presenta un modelo diferente para entender esta implicación y, a la misma vez, trata formalmente el problema de este relativo privilegio del posicionamiento del intelectual ante la violencia. En las siguientes tres secciones del ensayo estudiaré esta implicación de los protagonistas de *La virgen de los sicarios*, *El ruido de las cosas al caer* y *Elástico de sombra*, respectivamente.

*Un irónico intelectual implicado en La virgen de los sicarios*

Fernando Vallejo, como ya lo explicaba antes, es probablemente el escritor colombiano más reconocido de finales del siglo XX—y uno de los más reconocidos del siglo XXI junto a Juan Gabriel Vásquez—especialmente después de la publicación de su novela *La virgen de los sicarios* en 1994. Además, ha sido un escritor inmensamente prolífico, probablemente el más prolífico de la era post-Boom en Colombia. Ha publicado tres biografías de intelectuales célebres colombianos, más de una docena de novelas y varias colecciones de ensayos. Además de esto, dirigió dos documentales y tres largometrajes antes de tornarse escritor en los años 1980s (O’Byren 2008, 44.). Para María Ospina Pizano, la obra de Fernando Vallejo “ocupa un lugar fundamental en el panorama cultura del cambio de siglo en Colombia, así como en el de las letras hispanoamericanas de décadas recientes” (2019, 45). Ha obtenido su fama en gran parte por ser un gran provocador y polemista; de hecho, algunos críticos colombianos han llamado al público a sabotear y prohibir su obra, especialmente *La virgen de los sicarios* (O’Byren 2008, 44; Nicholson 2022, 44).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Como nota O’Byren, parte de la crítica a Fernando Vallejo estaba acompañada de homofobia. Germán Santamaría, uno de sus críticos más asiduos, escribió las siguientes líneas en la revista *Semana* después del estreno de la película *La virgen de los sicarios* (2000) dirigida por Barbet Schroeder y basada en la novela: “Lo más sensato es ignorar a Vallejo, incluso ignorar la película, porque los provocadores, como los terroristas, lo que buscan es la atención y la notoriedad pública. Pero ya va siendo tiempo de que la gran prensa deje de orquestar el pensamiento y la obra de un hombre que si es sincero en lo que dice, entonces se trata de un sicópata. Un delirante que le quiere cobrar a toda una nación el no haber podido ser felizmente homosexual en Medellín, como lo proclama en todas sus entrevistas. Es asunto suyo que esa sea su opción física, e incluso es respetable, porque no se trata de discriminar a nadie por su sexualidad. Pero que no sea, por favor, un maricón tan escandaloso. ¡Cálmese!” (2000).

Su novela, *La virgen de los sicarios* es una representación de la ciudad de Medellín y de las deambulaciones por ella de su protagonista, Fernando. Si Macondo, esa capital y estandarte del supuesto realismo mágico de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, podría llegar a ser un lugar idílico en algún momento, Medellín no puede ser otra cosa que la “capital del odio” (Vallejo 2017, 12). En una sugerente lectura de la novela, Fernández L’Hoeste sostiene que hay paralelismos entre la Medellín de Vallejo y la Florencia de Dante, y entre “las intrigas bipartidistas de güelfos y gibelinos” y “los deslices de los partidos tradicionales de la oligarquía colombiana: los liberales y los conservadores” (2000, 759). El guiño dantesco también podría convertir a Medellín en los círculos del infierno de Dante, a través del recorrido por las iglesias (2000, 763), y Medellín pasa de ser “la ciudad de la eterna primavera”, como popularmente se la conoce, a ser Metrallo (2000, 759). Este apodo de la ciudad es referencia a las compactas ametralladoras semiautomáticas marca Uzi preferidas de los sicarios. Medellín, o Metrallo, es entonces el mundo en descomposición de los últimos diez capítulos de *Cien años de Soledad* y “en *La virgen de los sicarios* es fácil ver una desacralización de aquellos elementos característicos del realismo mágico” (Camacho Delgado 2006, 232). La ciudad de Medellín, a través del lente de Fernando Vallejo en *La virgen de los sicarios*, podría ser entonces la antítesis de Macondo. O por lo menos, es una realidad post-Macondo. Es una realidad donde “los personajes no levitan (Remedios La Bella o el padre Antonio Isabel), sino que saltan por los aires por efecto de bombas; tampoco regresan de la muerte como Prudencio Aguilar o Melquíades, sino que son abandonados a su suerte en una morgue cualquiera” (Camacho Delgado 2006, 232). Para Fernando, el narrador de *La virgen*, Colombia ya no es un lugar al que él pertenece. La Colombia de sus memorias nostálgicas, la de sus días de infancia, ya no está presente. Colombia, para Fernando, es un lugar que se nos desbarajustó a los colombianos. Sin embargo, como él explica, no se siente culpable de este desbarajuste: “o mejor dicho, como se ‘les’ desbarajustó a ellos porque a mí no, yo aquí no estaba, yo volví después, años y años, décadas, vuelto un viejo, a morir” (2016, 9). Este narrador memorioso y nostálgico de su Colombia del pasado es un *intelectual implicado*: Fernando se presenta a sí mismo como descendiente de la gran tradición de gramáticos colombianos y a la misma vez critica tanto a las clases gobernantes como a los jóvenes sicarios de las comunas, mundo del cual aprende de mano de Alexis y Wílmur. Él es un intelectual público cuya historia en la novela oscila entre un diario personal de su vida privada y de sus amores con los jóvenes de las comunas, y un pasquín furioso de crítica al presente colombiano. Como explica Ospina Pizano, “la complejidad estilística y temática de *La virgen* ha suscitado



múltiples lecturas, entre las cuales sobresale el interés por examinar el lugar del intelectual y su relación con la violencia que atestigua y produce” (2019, 50). Fernando es un hombre que vuelve a Colombia a deambular por la ciudad de Medellín y sus alrededores, como un tipo de *flâneur* posmoderno, que no se enfoca en las ventanas de las tiendas de una ciudad cosmopolita, sino en las marcadas diferencias de la Medellín de finales de siglo XX con la de su infancia. Narra los horrores de la Medellín y la Colombia de finales de siglo XX a través de la novela, acompañado por sus dos jóvenes amantes Alexis y Wílmur, quienes son sicarios.

Sin embargo, esa disociación arriba anunciada, entre su lugar de privilegio como gramático, intelectual y parte de la clase terrateniente (constantemente recuerda con amargura la finca desaparecida de sus abuelos, Santa Anita) y la violencia que lo rodea en todo momento a través de la novela es representativa de su posición como un *intelectual implicado*, obtuso a su privilegio dentro de este entramado violento. Si bien la homosexualidad del personaje lo hace un subalterno en la sexista y conservadora cultura colombiana, y por lo tanto potencial blanco de violencia, en la novela también sirve como parte de su identidad anti-heteronormativa.<sup>6</sup> El personaje de Fernando puede leerse como una alegoría paródica de las clases privilegiadas colombianas, un grupo de letrados hipócritas y disociados de la realidad nacional que, aunque potenciales víctimas de la violencia, también salen ilesos de las balas que se entrecruzan en las calles de Medellín, como de hecho, le pasa al protagonista de la novela.

En una de las escenas al comienzo de la novela, Fernando está deambulando por las calles de la ciudad, “vagando por Medellín, por sus calles, en el limbo de mi vacío por este infierno, buscando entre almas en pena iglesias abiertas, me metí en un tiroteo” (2017, 26). A pesar de estar en medio de una balacera entre dos bandas criminales, él pasa sin ningún problema entre las balas: “¿Al suelo quién? ¿Yo? ¡Jamás! Mi dignidad me lo impide. Y seguí por entre las balas que me zumbaban en los oídos

---

<sup>6</sup> Para Fernando, el mundo heteronormativo está ligado al paradigma de consumismo desaforado característico del neoliberalismo. La vagina y los sicarios son ejes de un mecanismo de consumo que está, por decirlo de alguna manera, “patas arriba”. La vagina produce niños y estos se van a convertir en sicarios, y los sicarios consumen esos niños en la producción de “muñecos”, es decir, muertos. Y entre más “muñecos” aparecen, más y más niños se producen. Esta visión misógina de las comunas es espeluznante y mordaz. Acompaño a Jean Franco en su manera de leer este punto de vista de Fernando: “unless we read irony in the account, the viewpoint is misogynist and racist. It is as if the novel in exaggerated fashion places before us the ultimate absurdity—the disassociation of the female reproduction machine and the male death machine...one to reproduce, the other to exterminate” (2002, 225). Como Polit-Dueñas apunta, Vallejo se emparenta con otros literatos antioqueños que le preceden, que también utilizaron un tono escandalizador, como Tomás Carrasquilla y Porfirio Barba-Jacob (2006, 124).

como cuchillas de afeitar. Y yo pensando en el viejo verso ¿de quién? ‘Oh muerte ven calada en la saeta’. Pasé ileso, sano y salvo, y seguí sin mirar atrás porque la curiosidad es vicio de granujas” (2017, 27). Este casi imposible desenlace de una balacera amplifica su carácter privilegiado, tanto que ni siquiera intenta acurrucarse o esconderse de las balas. Fernando, el gramático, no quiere enfrentar la realidad de la cual forma parte en ese momento, la cual demuestra una implicación que existe por ese acto de presencia mezclado con el desdén que siente por el mundo que observa a su alrededor. Continúa la narración culpando a los demás, tanto políticos como ciudadanos destituidos, y se excluye de los problemas que afectan la realidad sociopolítica y económica colombiana. Ninguno de los muertos de “su niño” (Alexis) le pertenecen a él. Ni siquiera la de su vecino el *hippie*, del cual Fernando se queja porque escucha música a alto volumen y no lo deja dormir. Fernando le cuenta esto a Alexis, quien le asegura que lo puede matar para hacerle el favor: “—Yo te lo mato—me dijo Alexis con esa complacencia suya atenta siempre a mis más mínimos caprichos—. Déjame que la próxima vez saco el fierro” (2017, 28). Algún tiempo después se encuentran con el *hippie* en la calle y Alexis efectivamente lo mata. Fernando reflexiona sobre esta muerte de la siguiente manera: “¿De quién es el pecado de la muerte del hippie? ¿De Alexis? ¿Mío? De Alexis no porque no lo odiaba así le hubiera visto los ojos. ¿Mío entonces? Tampoco. Que no lo quería, confieso. ¿Pero que lo mandé matar? ¡Nunca! Jamás de los jamases” (2017, 37). Más adelante en la novela admite comprarle las balas a Alexis: “las balas para recargar el revólver se las compró este su servidor, que por él vive” (2017, 41). Va a la policía a comprarles y les dice, “véndanmelas a mí, que soy decente. Aparte de unos cuantos libros que he escrito no tengo prontuario” (2017, 41). Aunque irónicamente se refiere a sus libros como su “prontuario”, en realidad, esto hace parte de su estrategia de legitimación: él es “decente”, una “persona de bien”. En otras palabras, tiene abolengo: un intelectual terrateniente—gramático, además—y está por encima de cualquier juicio, así vaya a comprar las balas para que Alexis cometa un delito.

Más adelante en la novela, Alexis muere abaleado por otro sicario y Fernando decide llevar el cuerpo a una clínica privada en Medellín. Cuando el director de la clínica no quiere aceptar el muerto y le dice que tiene que llevarlo a otra clínica, Fernando le responde al director: “yo no lo llevo: lo lleva usted”, y deja el cuerpo de Alexis tirado allí (2017, 88). Aunque después de este abandono Fernando va al entierro del joven sicario asesinado, este desprendimiento es consistente con su comportamiento a través de la novela: a él no se le desbarajustó el país; él no mandó a matar a nadie; él sí compró las balas, pero es persona de bien; a él no se le murió Alexis.

Estas escenas, como muchas otras más de la novela, son una irónica y exagerada representación alegórica de la implicación de las clases privilegiadas en las violencias presentes en la realidad colombiana. Vallejo se burla del tradicional “intelectual colombiano” que comenta sobre la violencia desde ese posicionamiento de superioridad moral y propone este *intelectual implicado* desde esta perspectiva sardónica, cuyo privilegio está involucrado en todo momento con la violencia. Esta violencia parece no tocarlo ni hacerle daño (como en la escena que sale ileso de las balas) y en el peor de los casos, se convierte en un actor intelectual de la violencia, así sea por casualidad o descuido (como cuando le “sugiere” a Alexis la muerte del hippie): Fernando no es un agente directo de la violencia, pero ocupa una posición privilegiada en la sociedad colombiana y su desdén hacia ella es parte de estos mecanismos de dominación. Parte de estos mecanismos de dominación se ven en el hecho de que Fernando se presenta como “el último gramático de Colombia” (2017, 55), y en su rol de gramático, Fernando explica las palabras de Alexis constantemente. Por ejemplo, después de la escena en que un atracador mata a un muchacho al intentar robar su camioneta, Alexis dice “El pelao debió de entregarle las llaves a la pinta esa” y Fernando lo explica: “Con ‘el pelao’ mi niño significaba el muchacho; con ‘la pinta esa’ el atracador; y con ‘debió de’ significaba ‘debió’ a secas” (2017, 23). Fernando presenta este lenguaje como vulgar, incorrecto y no deseable y las explicaciones del lenguaje van acompañadas de desdén.

Como apunta Camacho Delgado, “Vallejo retrata un mundo caduco, oxidado, que se desintegra con cada latigazo de la violencia en el que parece surgir de un caos primigenio una nueva forma de lenguaje, bajo la forma de *parlache*” (233). Violencia y gramática están conectadas en la novela, ya que Fernando se posiciona como el único gramático de Colombia, y los proyectos de los gramáticos colombianos han estado ligados al poder. En su análisis de la obra de Vallejo, Ospina Pizano conecta al autor con la obra de gramáticos colombianos de finales del siglo XIX, como Miguel Antonio Caro y Rufino José Cuervo:

En este sentido, el plan proscriptivo y prescriptivo de Cuervo se relacionaba con la producción de un tipo de ciudadanía: estaba ligado a un proyecto social de entendimiento basado en unas jerarquías particulares de la lengua que estipulaban el uso *correcto* del lenguaje a partir de una norma proveniente de la lengua literaria de Cervantes. Este *bien hablar*, que estaba íntimamente ligado a una clase social *culta*, constituía el requisito para tener acceso a la ciudad letrada y al poder. (Ospina 2019, 53)<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Ospina Pizano, a su vez, sigue el trabajo de Erna Von Der Walde para sus reflexiones.

Fernando, como irónica representación del *intelectual implicado* en *La virgen de los sicarios*, abre un espacio de crítica que no se ha discutido en relación con la novela: más allá del sicario o de las clases gobernantes, hay un conjunto de intelectuales—gramáticos, escritores y también lectores—que en su labor profesional o casual de análisis de la violencia siempre se ven como distanciados del conflicto, pero que, de todas maneras, están implicados. Aquí la representación de Fernando, más allá de presentar un “todos somos culpables”, presenta un arquetipo de sujeto cuyo acercamiento a la violencia y cuya implicación es una categoría importante para repensar el rol de la sociedad colombiana—de específicos agentes, de nosotros mismos—en la reproducción de la violencia.

*Víctima e intelectual implicado en El ruido de las cosas al caer*

En el caso de *El ruido de las cosas al caer*, la categoría de *intelectual implicado* se torna más compleja: el *intelectual implicado* ya no es un intelectual escondido detrás de su sardónico lenguaje para develar algunos aspectos de la realidad colombiana, sino que es un *sujeto implicado* cuya posición se imbrica con la de víctima de la violencia. La novela sigue al protagonista Antonio Yammara en su búsqueda por entender el atentado contra un conocido suyo, Ricardo Laverde, con el cual jugaba billar de vez en cuando en las tardes de desasosiego en la ciudad de Bogotá. En el atentado contra Laverde, Yammara resulta herido también y esta herida lo deja con problemas de movilidad crónicos, impotencia sexual y un miedo que se inmiscuye en varios aspectos su vida. Su relación marital sufre por este trauma, termina por inculcarle este miedo a su hija y tiene temor hasta de transitar por la ciudad de Bogotá. Yammara comienza a buscar las razones de la muerte de Valverde y esto lo lleva a descubrir los nexos de este con el narcotráfico: era un piloto que transportaba drogas a EEUU. Además de conocer la historia de vida de este personaje, también conoce a su hija, Maya Fritts. Ricardo Valverde en su juventud en los años 1960 conoce a Elaine Fritts, una voluntaria con El Cuerpo de Paz en Colombia. Ricardo quiere ser piloto como su abuelo, el Capitán Valverde, un condecorado aviador colombiano y héroe de la guerra con Perú, aunque su padre, Julio Valverde no lo permita. Julio en su niñez estuvo presente en el accidente aéreo de Santa Ana, ocurrido el 24 de julio de 1938, en el cual el famoso piloto César Abadía perdió el control de su avión en medio de una ceremonia militar y estrelló el avión contra la tribuna de invitados. A través de un amigo de Elaine involucrado en el tráfico de drogas, Mike Barbieri, Ricardo comienza a transportar drogas a EEUU. Ricardo eventualmente es capturado por las autoridades y enviado a la cárcel. Después de salir de prisión,

trabaja con el Instituto Geográfico Agustín Codazzi realizando vuelos para crear mapas del territorio nacional y termina por meterse otra vez en actividades de contrabando, razón probable por la cual resulta baleado en las calles de Bogotá (aunque la razón nunca es revelada en la novela). Momentos antes de su asesinato, Valverde escucha una grabación de la caja negra de un avión en el cual era pasajera su exesposa Elaine Fritts, la cual viajaba a Colombia a visitar a su hija. Ricardo esperaba que con esta visita él pudiera recuperar a su familia. El avión sufre un accidente en el cual mueren la mayoría de los pasajeros. Yammará descubre la grabación en su búsqueda por la verdad de la muerte de Valverde y la escucha. Su reacción al escuchar la grabación se convierte en el momento titular de la novela:

Hay un grito entrecortado, o algo que se parece a un grito. Hay un ruido que no logro, que nunca he logrado identificar: un ruido que no es humano o es más que humano, el ruido de las vidas que se extinguen pero también el ruido de los materiales que se rompen. Es el ruido de las cosas al caer desde la altura, un ruido interrumpido y por lo mismo eterno, un ruido que no termina nunca, que sigue sonando en mi cabeza desde esa tarde y no da señales de querer irse, que está para siempre suspendido en mi memoria, colgado en ella como una toalla de su percha. (2011, 83)

Este “ruido de las cosas al caer”, el “ruido que no termina nunca”, se convierte en un *motif* que representa las diferentes caídas en la novela, literales o metafóricas; la caída del avión de Abadía que ve el padre de Ricardo Valverde cuando es niño, la caída del proyecto de vida y familia de Valverde cuando es arrestado, la caída de Yammará después de que es baleado con Valverde, entre otras. La búsqueda de la verdad por parte de Yammará a través de la novela es la búsqueda de comprensión de esas caídas para de esta manera lograr comprender ese ruido de “grito entrecortado”, ese ruido “que nunca [ha] logrado identificar”.

La novela ha sido un gran éxito editorial y ha ganado varios premios internacionales incluidos El Premio Alfaguara 2011, además de un PEN Writers in Translation Programme Award en 2012 y el Dublin Literary Award (antiguo International IMPAC Dublin Literary Award) en el 2014, lo que le ha convertido a Juan Gabriel Vásquez en el autor colombiano probablemente con más visibilidad internacional del siglo XXI.

*El ruido de las cosas al caer* es una novela levemente autobiográfica, como lo reconoce Juan Gabriel Vásquez: “es una novela autobiográfica, pero no porque esté basada en cosas que me pasaron, sino porque está basada en cosas que yo no quería que me pasaran. Es decir, no está construida con mis experiencias, sino con mis miedos, y creo que los miedos y las ansiedades son tan autobiográficos como la experiencia

misma” (De Maeseneer et al. 2013, 211). Además de esto, como ya he avisado en la introducción de este artículo, el protagonista de la novela es profesor de derecho y Juan Gabriel Vásquez fue estudiante de derecho en los años 1990. Ambos, protagonista y autor, ejercieron esta profesión como profesor y estudiante respectivamente en La Universidad del Rosario en Bogotá. Vásquez se graduó con una tesis titulada *La venganza como prototipo legal en la Iliada*, publicada muchos años después por esta universidad (Vásquez, 2011a).<sup>8</sup>

Resulta curioso este referente autobiográfico que decide poner Vásquez añadido a dos apreciaciones más; primero, su comentario que propone a *El ruido* como una novela autobiográfica de un conjunto de cosas que no le pasaron, pero de las cuales siempre sentía miedo; y segundo, la escogencia de Vásquez de que Yammará fuera víctima de la violencia. Víctima, por supuesto, que Vásquez nunca lo fue. Esto añade una dimensión productiva a mi análisis sobre el *intelectual implicado* en la novela: este desdoblamiento de Vásquez que es Yammará es una víctima, pero parece tener una distancia ontológica no solo con el evento de su victimización, sino con la violencia en general. No quiero descartar que sea víctima, simplemente resaltar que esta victimización complica, vela incluso, su posicionamiento como *intelectual implicado*. Sin embargo, recordemos la afirmación anteriormente mencionada de Rothberg sobre el concepto de *sujeto implicado*: “the implicated subject is not an ontological category and does not always or necessarily correspond to our stereotypical images of privilege” (2019, 22). En este caso, Yammará entra a la trama de *El ruido de las cosas al caer* como víctima, pero en el transcurso de la novela su privilegio como *intelectual implicado* devela otro aspecto del personaje. Luis Henao Uribe en un análisis de la novela explica las conexiones de Yammará y Vásquez con “una genealogía de saberes y una tradición de privilegio anclada en el centro geográfico e intelectual del país” (2018, 163), conectando afirmaciones del pensamiento del prócer nacional José de Caldas con el pensamiento de Yammará. Como explica Henao Uribe, en una escena al final de la novela, Yammará afirma: “los bogotanos no tenemos la culpa de ser cerrados y fríos y distantes, porque así es nuestra ciudad” (2011, 254), una politización cultural del clima que está presente en la obra de Caldas (Henao Uribe 2018, 161) y que es parte de lo que Felipe Martínez Pinzón ha descrito como “una cultura de invernadero”: la asociación de la civilización, y de las élites blancas y mestizas en Colombia con las zonas de clima templado y, por

---

<sup>8</sup> De hecho, al final de la novela, el profesor Yammará recibe una llamada del decano de su facultad para que sea tutor de una tesis: “un proyecto absurdo sobre la venganza como prototipo legal en la Iliada” (2011, 258).

otro lado, la asociación de las pasiones, violencias e “indisciplina”, y por supuesto de sujetos racializados, con las zonas tórridas del territorio (Martínez Pinzón 2016). Yammara y su pensamiento son parte de este imaginario de las élites colombianas que desde el siglo XIX han organizado al país bajo una lógica racializada y cartográfica que determina los espacios de poder de acuerdo al clima. Además de eso, Yammara es profesor de derecho, es decir, su labor profesional está ligada a la creación de abogados que van a dictaminar las leyes y su praxis en el país y ligado a los imaginarios de la ciudad letrada: él es un intelectual ligado a los discursos de poder de la nación.

Yammara presta atención a la espacialidad de la violencia en su propia vida en varios momentos de la novela, pero tiene dificultad reconociendo su propia implicación y privilegio dentro de esa lógica. En un momento en el que explica que los bogotanos se habían acostumbrado a esta violencia, dice que esto es así “en parte porque sus imágenes [las de la violencia] nos llegaban con portentosa regularidad desde los noticieros y los periódicos” (2011, 18). Hablando sobre las posibles preguntas que alguien se podría hacer por la muerte de Álvaro Gómez, político colombiano e hijo de Laureano Gómez, asesinado en 1995, menciona que “nadie preguntó por qué lo habrían matado, ni quién, porque esas preguntas habían dejado de tener sentido en mi ciudad” (2011, 18). Cerca del final de la novela, el protagonista se pregunta sobre el acto de salir de Bogotá, de escapar de la violencia,

Yo, desde luego, no puedo culpar a Maya Fritts por haberse ido de Bogotá cuando tuvo la oportunidad, y más de una vez me he preguntado cuánta gente de mi generación habrá hecho lo mismo, escapar, ya no a un pueblito de tierra caliente como Maya, sino a Lima o Buenos Aires, a Nueva York o México, a Miami o Madrid. Colombia produce escapados, eso es verdad, pero un día me gustaría saber cuántos de ellos nacieron como yo y como Maya a principios de los años setenta, cuántos como Maya o como yo tuvieron una niñez pacífica o protegida o por lo menos imperturbada, cuántos atravesaron la adolescencia y se hicieron temerosamente adultos mientras a su alrededor la ciudad se hundía en el miedo y el ruido de los tiros y las bombas sin que nadie hubiera declarado ninguna guerra, o por lo menos no una guerra convencional, si es que semejante cosa existe. (2011, 254-255)

Este momento cerca del final de la novela es curioso porque afirma esta verdad como una verdad “generacional”, sin pensar si quiera en el privilegio de las personas que pueden escapar de la violencia para estas ciudades cosmopolitas que nombra: millones de desplazados colombianos no tienen este privilegio. Es una perspectiva intensamente solipsista. De hecho, pensemos en su búsqueda por la verdad: Yammara no tiene nada que ver con Laverde más allá de ser un amigo casual con el que juega billar y con el que ha creado un vínculo no muy claro. La historia de Yammara a través de la novela es una

búsqueda por entender la narrativa de su propia vida dentro de esta realidad política para así poder quizás convertirse en testigo de esta historia a través de la comprensión de las vidas de Maya Fritts, Elaine Fritts y Ricardo Laverde, y las conexiones de estas vidas con la suya. Pero, en ningún momento se pregunta seriamente por la culpabilidad de Ricardo Laverde o, si lo hace la novela en aquellos momentos en que se cuestiona la inocencia de este último—“algo habrá hecho” dicen sobre Valverde varios personajes—lo resuelve Maya Fritts con la siguiente reflexión: “¿Y Sabe qué, Antonio? Eso mismo pienso yo: ya qué importa” (2011, 253).<sup>9</sup> Ese “ya qué importa” y la tácita aceptación de Yammará a la afirmación de Maya refuerza un lazo de clase que comparten Yammará y Maya por encima de la implicación de estos dos personajes en la violencia. Maya también es un *sujeto implicado* en una de las subcategorías teorizadas por Rothberg, la de *descendiente* (2019, 59-86). El *descendiente* refiere a un sujeto que no es culpable de un evento violento, pero cuyo posicionamiento filial le provee privilegio, causa de los crímenes de sus antepasados. Rothberg estudia esta subcategoría del *sujeto implicado* pensando en aquellos que no son descendientes de esclavos en una sociedad post-esclavista. En el caso de Maya, la categoría de *sujeto implicado* como *descendiente* se referiría a su privilegio como terrateniente—dueña de la tierra de La Dorada donde tiene su finca de abejas—habiendo recibido estas tierras compradas con dinero del narcotráfico.

Henao Uribe explica sobre el concepto de generación en *El ruido de las cosas al caer*, “La construcción de un relato nacional en el que todos sus ciudadanos son parte de una comunidad de víctimas—haciendo uso de la noción de generación, en el caso de *El ruido*—implica el riesgo de borrar la violenta relación centro/provincias, especialmente cuando se genera desde un lugar de enunciación demasiado cercano a las instituciones que le han dado forma a tal cartografía del poder” (2018, 165). Yo iría más lejos: el concepto *generación* borra el concepto de clase y abolengo, categorías fundamentales para entender a Yammará como *intelectual implicado*, profesor de derecho conectado a una tradición de pensamiento racista, clasista y centrista existente en el siglo XIX en Colombia, y además a Maya como *sujeto implicado* a través de su condición de descendiente de Ricardo Valverde.

---

<sup>9</sup> La afirmación “algo habrá hecho” aparece en varios momentos en la novela en relación con Valverde (2011, 22; 55; 75; 239). Debo este descubrimiento al artículo “Sensaciones, sonidos y silencios en *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez” de De Maeseneer y Vervaeke (2020).



*El intelectual implicado hecho cucarrón en Elástico de sombra*

La novela *Elástico de sombra* de Juan Cárdenas funciona como un contrapunto a las novelas de Vallejo y Vásquez, ya que representa a un *intelectual implicado* que rompe con los paradigmas de implicación en las dos novelas anteriormente estudiadas, a través de la representación de un intelectual antropólogo, Cero, quien está interesado en estudiar la vida de las comunidades afrodescendientes del Cauca. Sin embargo, Cero es transformado en cucarrón cerca del comienzo de la novela y permanece así durante el resto de la obra, dando lugar a que se cuenten otras narrativas en este texto, que dejan de lado totalmente la centralidad del *intelectual implicado*. Este “artilugio literario” de convertir a Cero en cucarrón abre posibilidades para pensar desde diferentes coordenadas y a través de diferentes subjetividades, pero deja la pregunta abierta en la novela: ¿Qué puede decir El Hombre Blanco-Mestizo sobre su propia erradicación?

La novela se enfoca, por un lado, en la posicionalidad del personaje de Cero, blanco-mestizo investigador que estudia la grima, práctica tradicional de las comunidades afrodescendientes del Cauca que consiste en la lucha con machetes; y, por otro lado, en los macheteros mismos y su medio: una comunidad formada por los diferentes grupos sociales que aparecen a lo largo de la novela para crear un amplio, diverso y diferenciado grupo de personas que están presentes en las luchas sociales de la región y el país, haciendo frente a la violencia racista del estado colombiano. La novela es, a la misma vez, una búsqueda mítica de los orígenes de una cultura autóctona de los afrocolombianos y una reflexión sobre la posibilidad, en el presente, de una utopía política incluyente, antirracista y plural. Dados los referentes histórico-políticos del presente, evidentes directa o metafóricamente en la novela de Cárdenas (aun algunos casi de manera augural), este texto presenta importantes preguntas sobre lo que significa la erradicación simbólica del Hombre Blanco (con H y B mayúsculas) en el país y en el mundo, para la conformación de nuevos horizontes políticos en el siglo XXI.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> La novela se publicó en 2019, antes de las protestas contra el presidente Iván Duque en el Paro Nacional del 2019 y el subsecuente Paro Nacional del 2021, las denuncias en contra de los asesinatos de líderes sociales, La Minga Indígena y la creciente centralidad de Francia Márquez para los movimientos sociales en el país, que culminó en su nominación y elección como vicepresidente por parte de la coalición política de izquierda El Pacto Histórico. Francia Márquez es una activista ambiental y social en Colombia que desde su juventud ha abogado por los derechos de las comunidades necesitadas en Colombia (Zulver y Piscopo 2022, n.p.). La Minga Indígena se refiere a un grupo de indígenas que funciona como una “reunión de diversos actores, saberes y herramientas en busca de un objetivo común”. En el contexto de Colombia se refiere a una coalición de personas indígenas que fueron líderes de los Paros Nacionales del 2019 y el 2021 (Redacción BBC News Mundo 2021).

*Elástico de sombra* es la historia de tres personajes: en primer lugar, Miguel Lourido y Héctor Elías Sandoval (respectivamente Miguel y Don Sando en la mayoría del texto), dos veteranos macheteros o maestros de grima, un arte marcial afrocolombiano realizado con machetes, compuesto de unos movimientos coreográficos y movimientos expertos con el sable. El tercer personaje es Cero, un “escribidor blanquito” que algunos acusan de “ladrón y apropiadorcista de lo ajeno”, que pasa tiempo con don Sando y Miguel, aprendiendo sobre la grima y tomando notas, suponemos, para realizar un estudio antropológico sobre estas prácticas (2019, 11). Estos tres personajes se embarcan en una aventura épica para re-encontrar “los juegos de sombra”, un conjunto de movimientos de la grima que han sido olvidados a través del tiempo y que estos maestros, Miguel y Don Sando, nunca aprendieron, aunque han oído hablar de ellos. Especial entre estos juegos de sombra es el “elástico de sombra”, una técnica para la grima de machetes, en la cual el machetero no necesita de su visión para vencer a su rival y puede ser realizada en total oscuridad. Las aventuras de estos tres protagonistas los llevan a conocer un sinnúmero de personajes anclados en un imaginario mítico regional tradicional y un imaginario del presente político. Se encuentran con brujas y un duende (que también es duenda, lo que rompe lógicas de género) y unas macheteras que aprendieron la grima del duende/duenda.<sup>11</sup> Durante su aventura, los protagonistas se separan momentáneamente, Cero es convertido en cucarrón, y tiene que ser llevado por Miguel en una cajetilla de cigarrillos por el resto de la novela. A la misma vez, en la novela se encuentran con Francia Márquez (dando un discurso a la comunidad afrodescendiente del Cauca después de la muerte de un líder social) y también con la Minga Indígena protestando y cerrando vías, protestas en las cuales deciden participar. Cerca del final de su aventura, un joven payanés, Simón, con un interés voyerista en la grima, le paga a Miguel para que haga una demostración de grima en su casa, y Miguel se da cuenta muy tarde que esta demostración es realmente una lucha a muerte con su maestro Don Sando, del cual se había separado días antes durante La Minga. Don Sando parece estar en un trance durante esta escena y ataca a Miguel sin piedad. Simón graba la sangrienta lucha con su celular para poner en sus redes sociales, mientras un grupo de espectadores grita epítetos racistas a los macheteros. En el último momento de la lucha, Don Sando sale de su trance, mata a Simón y Don Sando y Miguel escapan de la casa del joven potentado caucano, tras

---

<sup>11</sup> Curiosamente, el diablo le dice al duende/duenda que no puede enseñarle a ningún hombre la grima por tres mil años. pero su sexismo lo traiciona porque no dice nada sobre mujeres macheteras (Cárdenas 2019, 32; 76).

pronunciar tres veces la palabra “Timbutala”, vocablo imbuido de poderes mágicos. Después de esta escena, al final de la novela, los aventureros finalmente llegan a la casa de doña Lucero Caicedo, única mujer machetera que probablemente conoce el elástico de sombra, pero llegan demasiado tarde y solo hallan a la hija de doña Lucero, quien guarda una cartilla con partes del elástico de sombra y una tela bordada cuyo tejido parece tener un secreto relacionado con el elástico también. El elástico de sombra continúa siendo un secreto a medias al final de la novela.

Como demuestra este corto resumen de la novela, esta oscila entre una temporalidad épico-tradicional y una temporalidad contemporánea: la narrativa épica cuenta la aventura mítica de los personajes y la temporalidad contemporánea conecta la novela con la coyuntura política del presente en Colombia, en la cual las comunidades afrodescendientes e indígenas luchan contra las violencias estatales y paramilitares. La temporalidad épica-tradicional de la novela (es decir, la parte de la novela que se ocupa con este referente mítico del duende y las brujas) rompe con las expectativas temporales de la narrativa contemporánea y presenta el texto como una fábula tradicional procedente de historias orales. De hecho, Miguel y Don Sando son personas reales, y la novela hace uso de algunas de las historias que le contaron estos macheteros a Juan Cárdenas durante un tiempo en el que él investigó la práctica de la grima en el norte del Cauca (Cárdenas 2019, 7). A la misma vez, la novela trabaja con un referente político del presente que se refiere a las luchas sociales y políticas de las comunidades indígenas y afrodescendiente del Cauca. Estas comunidades tratan de forjarse un espacio en la realidad socio-política del presente participando activamente en la política tradicional y radical. Como dice uno de los personajes de la novela: “Aquí la guerra no se acaba nunca...aquí la guerra sigue y sigue y sigue” (2019, 53).

Esta imbricación heterotemporal conecta las luchas sociales del presente en Colombia con el rescate de una historia entre mítica y real de comunidades que han sido olvidadas o marginadas de los proyectos de construcción nacional. El texto funciona como un tipo de ficción fundacional contemporánea: una que no está enmarcada por romances heteronormativos como alegorías de la nación (Sommer 1993), sino por la búsqueda de una práctica radical de resistencia, es decir, el elástico de sombra. La práctica del elástico de sombra, una práctica cultural que, como explican en la novela, no se sabe exactamente de donde viene (si de Haití, Senegal o Nigeria o de Colombia misma) ni parece pertenecer a una coyuntura histórica particular, funciona como eje fundamental de una tradición afrocolombiana nacional. El elástico de sombra fue usado por los ejércitos negros, reclutados por el Partido Liberal, en el siglo XIX y

comienzos del siglo XX durante diferentes conflictos bélicos y, por lo tanto, su recuperación significaría un ajuste de cuentas de esta comunidad con los proyectos de construcción nacional. A la misma vez, el elástico de sombra es una práctica ancestral que el texto conecta con discursos de orgullo comunitario y personal: una forma “para resistir al olvido, para resistir al engaño, a la mentira, al desprestigio” (2019, 78-79). Por otro lado, la aparición de referentes del presente—Francia Márquez, La Minga, líderes sociales asesinados, al igual que la resistencia contra las fuerzas opresoras y violentas del estado colombiano—propone un texto que, además de su función de recuperación histórica, está conectado con un imaginario de la futuridad, es decir, un texto que se preocupa por el imaginario de la construcción del futuro: esta ficción fundacional mira hacia el pasado en la búsqueda de una tradición olvidada y hacia el futuro para la creación de nuevos paradigmas de comunidad y existencia.

Un dato interesante de la práctica del elástico de sombra, como es concebida en la novela, es que no es un imaginario fundacional trascendental o espiritual, sino que está asociada directamente con una encarnación corporal del “sabor”, que pasa a la misma vez por el gusto como por el ritmo:

En la esgrima de machete el cuerpo a cuerpo se vuelve imagen, se vuelve música, se vuelve palabra, se vuelve sabor, que es lo único que no se puede enseñar en una academia de esgrima. El sabor está al fondo: de allí surge todo, allí regresa todo. Si no hay sabor, no puede haber nada más [...] Por eso era que su difunto maestro, el gran Manuel María Caicedo, decía todo el tiempo que el saber—y con ello se refería ni más ni menos que al sabor—no estaba tanto en la cabeza como en la lengua y en el estómago. (2019, 35)

Los juegos de sombra, y la práctica de la grima en general, están anclados en una materialidad radical que conecta todos los sentidos del ser humano. Esta materialidad, propongo, se expande para incluir la subjetividad del cuerpo político popular, es decir, el pueblo, o los pueblos afrocolombiano e indígena específicamente, a través de la lucha radical de los afrodescendientes junto a La Minga Indígena en la novela. *Elástico de sombra* propone una coalición comunitaria en las luchas sociales del presente y este es el gran valor que tiene la novela: la recuperación de un carácter mítico-tradicional que se convierte en un referente fundacional comunitario que puede ser un imaginario productivo de inclusión y de experiencia compartida en el presente y hacia el futuro para la erradicación de las violencias que sufren estas comunidades.

Un ejemplo de esta relación entre un referente fundacional comunitario que también tiene expresiones en el presente aparece en el capítulo siete de la novela: Miguel viaja hacia Popayán con un compañero indígena, don Floro Ulcué. Don Floro para en

medio del camino para mostrar a Miguel algunas de las estrategias de resistencia indígena contra la policía, las cuales incluyen un conocimiento de los territorios ocupados (y por lo tanto una superioridad posicional estratégica) en los enfrentamientos contra las fuerzas del estado, que viene de su ocupación ancestral del territorio. Además de esta práctica topográfica-estratégica, La Minga usa drones que despiden líquidos de plantas que producen alucinaciones y punzadas urticantes en sus enemigos. Como explica don Floro, los indígenas están preparados para la batalla en el siglo XIX y en el siglo XXI.

Sin embargo, durante gran parte de la aventura, el personaje de Cero permanece hecho cucarrón en la cajetilla de cigarrillos en el bolsillo de Miguel. ¿Puede este sujeto ser parte de esta comunidad pluralista de resistencia? Descrito en varias ocasiones en la novela como un sujeto “medio cafeconleche” (2019, 11), lo cual arroja una ambigüedad sobre su identidad racial, queda abierta la pregunta sobre su identidad y su posicionamiento: ¿Es blanco? ¿Es mestizo? y ¿Qué significa su identificación racial, cualquiera que sea, en relación con esta comunidad indígena y afrodescendiente de la novela?

Cero es un alter ego del escritor Juan Cárdenas, cuyo segundo apellido, como mencioné en la introducción a este artículo, es Cerón, y que probablemente elige este nombre, “Cero”, como una estrategia retórica poderosa de descentramiento del Hombre Blanco (con H y B mayúscula): Cero como un personaje sin valor en la narrativa, y Cero como Cerón, lo cual conecta al autor con el personaje, pero con una identidad no patriarcal, pues este es el apellido de su madre. Además de esto, la transformación de Cero en cucarrón destruye casi completamente cualquier voz de sujeto que pueda tener el personaje. Miguel tiene que cuidarlo, y así, este hombre blanco-mestizo es relegado a un plano secundario de importancia, y bajo la responsabilidad de Miguel, un tipo de reversión de la lógica colonial del amo y el esclavo y su tradicional organización racializada.

En un pasaje de la novela, Miguel se pregunta sobre el personaje de Cero, y sobre las investigaciones antropológicas que hace sobre los macheteros:

Quizás Cero no era la persona indicada para contar cosas de negros, quizás esa labor le correspondía a los propios negros y no a un intelectual cafeconleche... Quién sabe... Igual, concluyó Miguel, su amigo no era ningún apropiador de las cosas de los negros, sino más bien una especie de contrabandista, alguien que lleva y trae cosas de un lado al otro, brincándose y en últimas tratando de borrar las fronteras raciales que el hombre blanco inventa para garantizar su derecho de dominación, para marcar el terreno con su sistema de medidas. Y

aunque a veces en últimas se cagaba en todo ese complejo mecanismo de segregación y no permitía que le dijeran desde dónde hablar y cómo. (2019, 73)

Aquí, Cárdenas enuncia el mecanismo estético-técnico con el cual lograr el acometido político de erradicar al Hombre Blanco con H y B mayúsculas: se hace a través de borrar fronteras en relación con estas comunidades y de romper los mecanismos de segregación que impiden crear una comunidad socio-política utópica, incluyente, antirracista y plural en el presente. El *intelectual implicado* blanco-mestizo intenta romper su implicación en el régimen de violencia racista de la realidad colombiana a través de un silenciamiento de su propia subjetividad. Sin embargo, Juan Cárdenas pone estas palabras en boca de Miguel quizás como un argumento que lo autoriza a él, autor y hombre blanco-mestizo, para hablar de estas comunidades y problemáticas. Su nombre en el paratexto de la portada no es suficiente para significar esto que quiere decir: tiene que además ponerlo en el pensamiento de uno de sus protagonistas afrodescendientes como un tipo de justificación textual de la razón de ser de la obra. Quiero pensar esto no como un juicio moral a Juan Cárdenas como hombre blanco-mestizo, sino como una contradicción textual de lo que parece ser el propósito político de la novela.

La posicionalidad de Cárdenas y de Ceró como *intelectual implicado* en la obra son fundamentales para entender este proyecto político, anunciado en el corto prólogo al comienzo del texto: “Con este libro espero contribuir a la memoria y el presente de las luchas negras de toda América, además de ofrecer herramientas para el que sin duda es el proyecto más urgente de la cultura universal, a saber, la aniquilación definitiva del Hombre Blanco” (2019, 7). Ceró tiene un lugar secundario a través del texto y esto atenúa su implicación y la novela resalta tanto las voces de los macheteros, como la agencia de los mismos en la construcción de su propia identidad y la creación de una comunidad plural junto con la comunidad indígena.

#### *Conclusión: El intelectual implicado, imaginarios de futuridad*

¿Por qué es importante esta teorización del *intelectual implicado* para entender el presente en Colombia? En el contexto actual del post-acuerdo o post-conflicto, el país está forjando nuevos imaginarios culturales, económicos, sociales y políticos para crear el futuro. Por ende, el reconocimiento de la posicionalidad de diferentes sujetos en el imaginario nacional abre nuevos caminos de análisis para la construcción de ese futuro. Luis Henao Uribe, en su artículo sobre *El ruido de las cosas al caer*, expresa una preocupación por la representación de Colombia en textos que han tenido la oportunidad de ser traducidos a otras lenguas, y especialmente se enfoca en el contexto

de EEUU donde, como él explica, el número de textos traducidos es tres por ciento del total de libros publicados: “Escritores como Vásquez o Laura Restrepo, en *Delirio* (2004), ubican sus narrativas desde un centro urbano educado. Debido al lugar de privilegio que sus textos, y al que ellos como autores, ocupan en el campo literario colombiano, terminan por tomar el lugar discursivo visible de víctimas del narcotráfico” (2018, 168). Creo que esta afirmación, más allá de la representación de Colombia a escala global que le preocupa a Henao Uribe, se puede expandir para incluir textos donde aparecen protagonistas intelectuales, una común vuelta de tuerca como vimos en la cita de Rueda en la introducción de este artículo. Si novelas que representan intelectuales que hablan sobre la violencia son representativos de la discursividad de la literatura colombiana contemporánea, entonces, entender el posicionamiento de estos intelectuales como *intelectuales implicados* es una labor crucial para entender sus horizontes y límites epistemológicos como personajes y el de los autores que han tenido esta escogencia.

Aunque una ya larga historia crítica ha cuestionado la centralidad del autor en el trabajo del análisis textual (Barthes 1994; Foucault 2010), me acerco más al trabajo de Spivak y El Grupo De Estudios Subalternos Latinoamericanos, quienes han establecido muy claramente la pregunta de la posicionalidad del intelectual en relación con sujetos subalternos (Rodríguez 2001; Spivak 1988). Las relaciones intersubjetivas entre intelectuales implicados y sujetos subalternos tanto en la representación en las novelas como en la realidad son fundamentales en la comprensión de esta implicación, y más que eso, en la conformación de nuevos lazos sociales en la creación de una nueva Colombia. Es decir, el intelectual implicado debe reconocer su posicionalidad tanto de privilegio sistémico como de sujeto que representa al Otro y que representa la realidad social del país—representación tanto *vertreten* como *darstellen* (Spivak 1988)—para formar estos lazos intersubjetivos que pueden causar un verdadero cambio social.

Como dice Michael Rothberg, “interrogating the position of the implicated subject offers epistemological and, eventually, political advantages precisely because it helps us access realms of social ignorance that are built into systems of power and privilege” (2019, 34).<sup>12</sup> Aún más, el reconocimiento de la posicionalidad privilegiada de estos intelectuales no significa que deban ser silenciados o desacreditados totalmente.

---

<sup>12</sup> “[I]nterrogar la posición del sujeto implicado ofrece ventajas epistemológicas y, eventualmente, políticas, precisamente porque nos ayuda a acceder a dominios de ignorancia social que están contruidos dentro de nuestros sistemas de poder y privilegio”. (Traducción mía).

Por el contrario, ese reconocimiento, puede ayudar a la creación de coaliciones estratégicas y productivas puesto que “the practice of politics nevertheless requires translocal organizing and coalitions with differently situated subjects” (Rothberg 2019, 36).<sup>13</sup>

En el caso de las novelas estudiadas, a través del análisis que he trazado, vemos unos protagonistas que, desde diferentes perspectivas y a través de diferentes mecanismos, presentan acercamientos a la realidad colombiana. En *La virgen de los sicarios*, Fernando es un sardónico *intelectual implicado* cuyo carácter exagerado devela una posición crítica que ve con desdén tanto a las élites letradas como a los violentos sicarios de las comunas, pero que no reconoce su propia implicación en este proceso. De la misma manera, en *El ruido de las cosas al caer*, Antonio Yammara es un *intelectual implicado* devenido víctima que, aunque se presenta como un asiduo defensor de la verdad a través de su búsqueda de la historia de Ricardo Valverde, termina por no ver su propio posicionamiento privilegiado, y el de Maya Fritts, en el entramado de la violencia de finales de siglo XX en Colombia. En el caso de *Elástico de sombra*, como contrapunto, Cero el antropólogo es un *intelectual implicado* blanco-mestizo finalmente convertido en cucarrón, así desarticulando su lugar de enunciación para privilegiar el de las comunidades afrodescendientes e indígenas que toman un papel central en la novela, en la creación de imaginarios de resistencia y futuridad radicales que se enfrenten a las violencias racistas que los victimizan. Sin embargo, Cárdenas termina por poner una justificación de Cero en boca de uno de sus personajes afrodescendientes, y así, deshace parcialmente su cometido. Todos estos personajes están implicados en la violencia que intentan representar. Sin embargo, la implicación no es una complicidad ni una culpabilidad. No es tampoco un principio que pueda llevar a un pronunciamiento judicial culposo. Más bien es el comienzo de una nueva valoración de la posicionalidad de los sujetos que lleva a reconfigurar una posible coalición de clases y subjetividades variadas en vista de nuevos paradigmas de futuridad.

---

<sup>13</sup> “La práctica de la política sin embargo requiere organización translocal y coaliciones con sujetos diferentemente situados”. Traducción mía.



## Obras citadas

- Arendt, Hannah. "A Special Supplement: Reflections on Violence". *The New York Review of Books*, vol. 12, no. 4, 1969
- Aterciopelados. "Untados". *Banda sonora inspirada en la película Perder es cuestión de método*, EMI Music Colombia, 2005.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Traducción de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1994.
- Camacho Delgado, José Manuel. "El narcotremendismo literario de Fernando Vallejo. La religión de la violencia en *la virgen de los sicarios*". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 32, nos. 63-64, 2006, pp. 227-248.
- Cárdenas, Juan. *Elástico de Sombra*. Ciudad de México. Sexto Piso, 2019.
- De Maeseneer, Rita y Jasper Vervaeke. "Sensaciones, sonidos y silencios en *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez". *Revista Chilena de Literatura*, no. 101, 2020, pp. 405-425.
- De Maeseneer, et al. "Un fósforo en la oscuridad. Conversación con Juan Gabriel Vásquez". *Confluencia*, vol. 28, no. 2, 2013, pp. 209-216.
- Fernández L'Hoeste, Héctor. "*La virgen de los sicarios* o las visiones dantescas de Fernando Vallejo". *Hispania*, vol. 83, no. 4, 2000, pp. 757-767.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor? (Seguido de Apostillas a ¿Qué es un autor? Por Daniel Link)*. Traducción de Silvio Mattoni, Córdoba, Ediciones literales, 2010.
- Franco, Jean. *Decline and Fall of the Lettered City*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- \_\_\_\_\_. "El arte de vituperar". *Cuadernos de literatura*, vol. 19, no. 37, 2015, pp. 177-184.
- Gamboa, Santiago. *Perder es cuestión de método* [1997]. Bogotá: Planeta, 2005.
- García Márquez, Gabriel. 2008. *Cien años de soledad* [1967]. Bogotá: Debolsillo.
- García Robayo, Margarita. *Lo que no aprendí*. Barcelona: Malpaso, 2014.
- Henao Uribe, Luis. "Cartografías de violencia: centros, provincias y circulación transnacional en *El ruido de las cosas al caer*, de Juan Gabriel Vásquez". *Estudios de Literatura Colombiana*, no. 42, 2018, pp. 157-173.
- La virgen de los sicarios*. Dirigida por Barbet Schroeder, 2000.
- Martínez Pinzón, Felipe. *Una Cultura de invernadero: trópico y civilización en Colombia (1808-1928)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2016.

- Nicholson, Brantley. *The Aesthetic Border: Colombian Literature in the Face of Globalization*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2022.
- O'Bryen, Rory. *Literature, Testimony and Cinema in Contemporary Colombian Culture: Spectres of La Violencia*. Woodbridge: Tamesis, 2008.
- Ospina Pizano, María. *El rompecabezas de la memoria: Literatura, cine y testimonio de comienzos del siglo en Colombia*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2019.
- Pizarro Leongómez, Eduardo. "Colombia: Toward an Institutional Collapse?". *Citizens of Fear: Urban Violence in Latin America*, editado por Susana Rotker. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002.
- Perder es cuestión de método*. Dirigida por Sergio Cabrera, 2004.
- Polit Dueñas, Gabriela. "Sicarios, Delirantes y los efectos del narcotráfico en la literatura colombiana". *Hispanic Review*, Vol. 74, Issue 2, 2006, pp. 199-142.
- Rama, Ángel. *La Ciudad Letrada* [1984]. Montevideo, Arca, 1998.
- "Protestas en Colombia: qué es la minga indígena y qué papel juega en las manifestaciones". *BBC News Mundo*: 21 de octubre del 2020, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-54625586>.
- Rincón-Bisbey, María Catalina.. "Tiempo, Dinero, Discurso: El escritor profesional en América del sur". Tesis de doctorado, Tulane University, 2016.
- Rivera, José Eustasio. *La vorágine* [1924]. Bogotá, Círculo de lectores, 1984.
- Rodríguez, Ileana, ed. *The Latin American Subaltern Studies Reader*. Durham, NC: Duke University Press, 2001.
- Rosero, Evelio. *Los ejércitos*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- Rothberg, Michael. "El sujeto implicado: más allá de víctimas y perpetradores". Traducción de Magdalena Cepeda, et al. *Revista Transas*, 2022, <http://www.revistatransas.com/2022/06/23/el-sujeto-implicado-mas-alla-de-victimas-y-perpetradores/>.
- \_\_\_\_\_. *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford: Stanford University Press, 2019.
- Rueda, María Helena. *La violencia y sus huellas: una mirada desde la narrativa colombiana*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2011.
- Santamaría, Germán. "Prohibir al sicario". *Semana*, 2000, <https://www.semana.com/nacion/articulo/prohibir-sicario/43947-3/>.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1993.

- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?". *Marxism and the Interpretation of Culture*, editado por Cary Nelson y Lawrence Grossberg. Urbana-Champaign: University of Illinois Press, 1988. pp. 271-313.
- Ungar, Antonio. *Zanaborias voladoras*. Bogotá: Alfaguara, 2004.
- Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios* [1994]. Bogotá: Debolsillo, 2017.
- Vásquez, Juan Gabriel. *El ruido de las cosas al caer*. Bogotá: Alfaguara, 2011.
- \_\_\_\_\_. *La venganza como prototipo legal en la Ilíada*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2011a.
- Zulver, Julia y Jennifer M. Piscopo. "In Colombia, an activist feminist lawyer is running for VP". *The Washington Post*, 29 de abril 2022, <https://www.washingtonpost.com/politics/2022/04/29/marquez-petro-colombia-election-may29-afrocolombian/>.