

## ABSTRACT

Title of Dissertation: PUNTOS CIEGOS EN LA RECIENTE NARRATIVA DE ECUADOR Y COLOMBIA: NUEVO REALISMO EN EL CAMBIO DE SIGLO (1990-2006)

María Renata Égüez, Doctor of Philosophy, 2011

Dissertation directed by: Professor Saúl Sosnowski  
Department of Spanish and Portuguese

This dissertation examines Ecuadorean and Colombian novels written by authors born in the late 1950s or after, and written between 1990 and 2006, who challenge conventional and totalizing perceptions that used to be the trend of their respective literary traditions. Instead, in hard-boiled novels they focus on topics such as nomadism in the postmodern city, the figure of the writer and the role of literature in society through metafictional techniques, and the search for meaning in a particularly violent and convulsed environment. Far from adopting canonical versions of a socially committed realism prevalent in previous generations, the recent novels from Ecuador and Colombia look upon the blind spots hidden in sociopolitical, historical and current contexts.

The concept of “blind spots” that I introduce in this dissertation depicts the marginalized realities that have been deliberately obscured by the univocal gaze whose

presence affects the way of conceiving the world and, therefore, to write it. This concept addresses a possible aesthetic defined by the connection between the act of writing and the gaze in order to register the hidden and opaque cracks of everyday reality; namely, the vicious circle of violence, social inequality, the fissures of a corrupt system, the lack of social and democratic projects, and the indifference of the establishment, the media, and the institutions.

This dissertation shows how writing returns to the partiality of the real, unveiling gaps and fragments instead of a supposed totality, while establishing literary links, thus far unexplored, between the narratives of both Andean countries.

PUNTOS CIEGOS EN LA RECIENTE NARRATIVA  
DE ECUADOR Y COLOMBIA:  
NUEVO REALISMO EN EL CAMBIO DE SIGLO (1990-2006)

by

María Renata Égüez

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the  
University of Maryland, College Park in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy  
2011

Advisory Committee:

Professor Saúl Sosnowski, Chair  
Professor Sandra Cypess  
Professor Laura Demarúa  
Professor Roberto P. Korzeniewicz  
Professor Eyda Merediz

© Copyright by  
María Renata Égüez  
2011

## **Agradecimientos**

En muchos sentidos, este trabajo es la culminación de un largo diálogo que empezó en Quito, en 1997, cuando conocí al profesor Saúl Sosnowski en una charla en la Pontificia Universidad Católica. Poco después, lo entrevisté para diario HOY, mientras me encontraba redactando la tesis de licenciatura. Desde mi llegada a la Universidad de Maryland como estudiante graduada hasta el momento, mucho le debo agradecer a mi mentor, no sólo por confiar en este proyecto y por sus precisos comentarios, sino ante todo por su calidad humana, por la paciencia y ánimo que me ha transmitido y por el apoyo que durante mis estudios recibí de su parte en lo académico y en lo personal.

Un agradecimiento especial a la profesora Laura Demaría, por su tiempo y dedicación en la lectura de esta tesis que contribuyó, desde un principio, con agudas observaciones. Por la motivación, las conversaciones y la confianza, gracias a Laura. Mi gratitud y cariño con mis profesoras Sandra Cypess y Eyda Merediz, por su estupenda disposición a colaborar en la lectura de esta tesis, así como por su calidez personal. Al profesor Roberto Patricio Korzeniewicz, mi agradecimiento por su compromiso al participar en el comité de evaluación. Al profesor Jorge Aguilar Mora, mi reconocimiento por sus recomendaciones durante la propuesta de tesis.

La mayor parte de la investigación y escritura de este trabajo la realicé en Dallas, Texas. En el proceso, varias han sido las personas que, de una u otra forma, han apoyado este proyecto. Primero, a mis amigos y colegas del Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras de Southern Methodist University, en especial a los profesores

Alberto Pastor, Rubén Sánchez-Godoy, Luis Maldonado, Francisco Morán y Elizabeth Russ, en quienes encontré inspiración para avanzar en la escritura. A ellos y a sus familias les debo las sonrisas que me animaron a concluir este trabajo. A Denise Dupont, directora del área de Español, y a Marie-Luise Gaettens, Chair del Departamento, por su gentileza en la organización de mi horario de clases.

La constancia y el esfuerzo que requiere un trabajo de investigación como éste no habría podido sobrellevarlos sin el aliento de mis queridos amigos Miguel Vega, Natalia Landázuri y Wilma Chamorro. Quiero agradecer de manera muy especial a Elizabeth Rivero, Luis González y Amalia Ran, por los años de estudio compartidos, sus recomendaciones durante la investigación y su valiosa amistad.

Mis estudios no se hubieran realizado sin el empeño y el amor de mis padres, Pilar e Iván, de quienes aprendí a mirar el mundo con sensibilidad, entusiasmo y sentido crítico. A mi padre, por la complicidad y porque su escritura me motivó a jugar con las palabras y a cuidarlas. A mi madre, amorosa compañera y gran lectora. A ellos va dedicada esta tesis. A mi hermano, Iván, a Patty y a mis sobrinos, Javier y Daniela, que son como mis hijos, y a mi familia, toda, en Quito.

Las fases, a veces difíciles, durante la escritura de este trabajo, las fui superando gracias al apoyo incondicional y al amor de mi esposo, Juan Fernando Jaramillo. A él, que es mi núcleo, mi paciente compañero y mi primer lector, dedico este trabajo. Y, claro, esto también es para Dalí, que tiene los mismos años que esta tesis, por su deliciosa mirada perruna que parece comprender siempre mis gestos y que me ha dado tantas alegrías.

## Tabla de contenidos

Introducción .....	1
Ecuador y Colombia: vínculos y transgresiones .....	4
Siete lecturas para una mirada crítica necesaria .....	8
Capítulo I: Estrategias literarias para mirar lo real: guiños desde Ecuador y Colombia.....	17
Escritura a tientas: hacia una teoría de los puntos ciegos .....	17
Desplazamientos de la escritura: punto de vista de lo invisible .....	25
La mimesis acosada por la ceguera: novela del siglo XX en Ecuador y Colombia .....	31
Opacidades del encuadre realista: hacia una escritura residual .....	31
Nuevas voces, letras sin coro .....	44
Ni macondianos ni McOndistas .....	49
Capítulo II: Escritura nómada: configuración espacial de los puntos ciegos .....	55
Perdidos en el espacio: la urbe como punto de vista .....	55
Ciudad tomada .....	59
Miradas fuera del mapa: laberintos, naufragios e infiernos tan temidos .....	62
<i>Angosta</i> o la cartografía dantesca de la violencia .....	63
Los territorios flotantes de Leonardo Valencia: escritura de las orillas..	78
Opacidades del desarraigo en <i>Paraíso Travel</i> .....	90
Complicidad de miradas y pasos: invención y resistencia del nomadismo...100	
De grietas y refugios: el camino hacia lo imposible .....	100
“Anclados al viento”: pulsión de errar y estrías del panóptico .....	106
Itinerarios de lo invisible y tácticas de la errancia .....	120
La prosa del mundo a la deriva .....	124
Capítulo III: Mirada desde la lectura: puntos ciegos a la luz del espejo .....	131
Vuelta al relato: la imaginación a pesar de la barbarie .....	131
Secuestro de lo real en <i>La lectora</i> : la vida en función de la palabra .....	140
Fe en la letra: la lectura como acto de revelación .....	140
Texto, realidad y ceguera: abismos de la ficción .....	149
<i>Basura</i> : ¿la literatura como desperdicio? .....	160
La sabia indiscreción de la lectura .....	160
Reciclaje, infidencia y profanación: hacia una escritura productiva...164	
Lectura sesgada por los enigmas de lo real .....	169
Pérdida autoconsciente de la transparencia .....	178
El dilema entre vivir y escribir .....	185
El peso de lo real .....	194
Influencia de lo indeleble: relectura de lo generacional .....	201
Reinventar lo invisible .....	213

Capítulo IV: Persecuciones a tientas: narrativa criminal tras la pista de lo real .....	215
En defensa de una redundancia: a favor de la opacidad de lo negro .....	215
El reclamo de una ausencia .....	215
Gabardinas en varios tonos de negro: el neopolicial en Latinoamérica.....	219
Ecuador y Colombia bajo la lupa: huellas de sangre fresca .....	227
Crímenes ejemplares con la venia del misterio .....	237
<i>Perder es cuestión de método</i> : la detección de la derrota en Santiago Gamboa.....	244
Ojos privados y discreto olfato de un sabueso periodista .....	244
Cuestión de resistencia: métodos de la pérdida .....	255
Las armas secretas de Leonardo Wild en <i>El caso de los muertos de risa</i> .....	269
Paranoia de sentido y autoconciencia de la escritura criminal .....	269
Reidores en busca de una ballena blanca: misterio y pesquisa de lo real.....	274
Rastros de un texto mortal: contagios de risa y lectura .....	283
Puntos suspensivos: intrigas sin resolver, palabras que no se ven .....	296
Conclusiones .....	298
Bibliografía .....	306



## Introducción

*“Creo en la literatura andina. En esta parte del mundo la literatura . . . sigue teniendo realidades ocultas que enseñar a otros lectores sedientos de nuevas sensibilidades.*

*Creo, también, en la forma con que se mira nuestra realidad”.*

*Javier Oquendo Troncoso, “Reflexión sobre la literatura joven del Ecuador”.*

En el marco de las discusiones sobre el cambio de siglo en Latinoamérica, el tema de la mirada parece ser un hilo que subyace en los intentos por comprender las relaciones del individuo con su entorno y por definir los gestos que se auspiciarían en ese tránsito. Desde el aliento de las condiciones y diseminaciones de la tan usada y abusada posmodernidad literaria, entendida en lo más sintético como el escepticismo hacia las grandes narrativas (“incredulity towards metanarratives ... a war on totality”, en palabras de Lyotard [46]), el énfasis que estas reflexiones prestan a lo fragmentario en contraste con anteriores discursos totalizadores, coincide con una manera de ver el mundo también parcial y, ante todo, opaca, que impulsa y da cuenta de una aproximación *otra* a la realidad, acorde con las inquietudes que en el inicio del presente siglo se plantean.

Considero que ese renovado acercamiento se perfila como acto de resistencia, por un lado, a las mecánicas excluyentes y manipuladoras de una mirada programática – dirigida, mayormente, por los estamentos de poder– y, por otro, a las percepciones que, desde los intercambios globalizantes, pretenden reducir las distancias de un mundo que está lejos de ser transparente y menos aun homogéneo. La marginalización sistemática y

el exceso de pretendidas claridades terminan por descuidar y ocultar, acaso convenientemente, las consecuencias humanas de los diferentes tipos de violencia y de las desigualdades socioeconómicas (injusticia, desamparo, desarraigo forzado, extrema miseria), la falta de proyectos democráticos fundamentados en la cultura, la necesaria revisión del pasado que permita entender el surgimiento actual de agentes sociales (jóvenes, artistas, mujeres, indios) o las (des)articulaciones del espacio urbano ejercidas por las nuevas fuerzas que los transitan.

Precisamente, es mi interés examinar esas realidades inadvertidas y su expresión en el terreno literario. Para ello, propongo establecer un diálogo entre el concepto de puntos ciegos, que elaboraré en el primer capítulo de este trabajo, y un conjunto de novelas publicadas desde mediados de los noventa<sup>1</sup> por autores de Ecuador y Colombia, cuyas preocupaciones narrativas afines y su coincidencia generacional (los nacidos después de 1958)<sup>2</sup> los ubican como parte de una reciente promoción de escritores –que en Colombia fue bautizada como “la generación mutante” por Orlando Mejía Rivera en su libro homónimo–, que se reconoce en ambos países, así como en el resto del continente. Empleo la noción de puntos ciegos, en eco al fenómeno óptico, para referirme, en un primer nivel, a las grietas desapercibidas de la realidad que, aunque

---

<sup>1</sup> Con respecto a las fechas de publicación de las novelas que aquí se analizan, se podrían marcar como referencia de ese período los años 1997 y 2006. El primero corresponde a *Perder es cuestión de método*, de Santiago Gamboa, y el último, a *El libro flotante de Caytran Dölphin*, de Leonardo Valencia.

<sup>2</sup> Era mi intención delimitar la fecha en torno a la Revolución Cubana de 1959, hito en la historia latinoamericana y que tantas consecuencias ha marcado en el desarrollo de su pensamiento y literaturas, al momento de seleccionar a los autores nacidos *después* de este evento, pero he debido adelantar un año para que Héctor Abad Faciolince (1958), sea considerado entre el conjunto de escritores aquí estudiados.

mínimas e invisibles para el ojo común –cargado de prefiguraciones y convencionalismos–, señalan con su sola existencia la sospecha de múltiples márgenes que producen otras formas de recorrido, no sólo histórico y social, sino, como estudiaré en este trabajo, cultural. De otra parte, debido a la poética de la opacidad que promueven, considero que los puntos ciegos también se configuran en ese otro tejido que es el texto literario. Allí, la escritura es capaz de potenciar nuevos vínculos y reflexiones con respecto a la mirada del escritor hacia su entorno, más aun, a su renovada participación crítica con éste. Dicha participación, que matizaré en la primera parte de este trabajo, lejana del compromiso de los años sesenta y setenta, adquiere especial validez en las narrativas y contextos actuales de Ecuador y Colombia, y las distingue de otras propuestas literarias del continente, algunas de las cuales prefieren estar desligadas, en principio, de sus legados y de cualquier asociación que no sea con las palabras –pienso, por ejemplo, en lo postulado por Alberto Fuguet en el manifiesto McOndista (1996), sobre el que me ocuparé en las próximas páginas–.

Ya que la percepción de los puntos ciegos requiere una torsión de la mirada, creo pertinente apoyar mi especulación teórica en línea con las definiciones de la visión en paralaje y de lo Real (Slavoj Žižek, vía Lacan), de la fenomenología del *punctum caecum*, así como de lo visible y lo invisible (Maurice Merleau-Ponty) y de las posibilidades de la ceguera y de su trazo como discontinuidades del punto de vista en los modelos de visión (Jacques Derrida). Los puntos ciegos tomarán cuerpo y relevancia cuando entren en sintonía con las estrategias textuales del corpus de novelas que se analizan en las siguientes páginas y con las nociones teóricas que dialogan con ellas, en particular las de nomadismo como fuerza de desterritorialización y desestratificación

que se enfrenta a la máquina de Estado (de acuerdo a los planteamientos de Michel Mafessoli, Gilles Deleuze y Félix Guattari), la retórica de los pasos (Michel de Certeau), la autoconciencia narrativa y las tácticas paródicas (Linda Hutcheon, Patricia Waugh, Michael Boyd) y la contralógica de la mirada sobre la realidad que se ejerce desde la conjunción entre misterio, humor y violencia en los formatos de la novela negra (Leonardo Padura, Mempo Giardinelli, Dennis Porter).

### **Ecuador y Colombia: vínculos y transgresiones**

En el curso de la última década y media<sup>3</sup>, que coincide con fuertes crisis económicas y la continuación de los modelos de exclusión social, la insatisfacción ciudadana se tradujo en una participación activa, que privilegiaba el diálogo y la creatividad, en respuesta a las quejas sin propuestas y al silencio del Estado, la apatía de los medios y la prepotencia de los sectores de poder. Sin desconocer que estas condiciones se han producido también internacionalmente, me ocupo en concreto de las expresiones en Ecuador y Colombia, en vista de los vínculos históricos y culturales entre ambos países, de los efectos del giro de la mirada que se traducen en lo literario, en relación a la convocatoria ciudadana frente a las políticas de Estado y, recientemente, a las tensiones entre los gobiernos de Álvaro Uribe (2002-2010), su sucesor Juan Manuel Santos (2010-presente) y su homólogo Rafael Correa (2007-presente). La iniciativa de las movilizaciones ciudadanas, impulsadas por las jóvenes generaciones, proviene del hastío por la repetición de una historia que toca fondo en los episodios de

---

<sup>3</sup> Señalo este período a raíz de las protestas contra el gobierno de Ernesto Samper, en Colombia, con el movimiento manos limpias (1995), y de la movilización ciudadana que impulsó la caída de Abadalá Bucaram en Ecuador (1997).

inestabilidad política en Ecuador, con el derrocamiento de tres presidentes en menos de diez años (Abdalá Bucaram, 1996-1997; Jamil Mahuad, 1998-2000; y Lucio Gutiérrez, 2003-abril 2005) y, en el caso de Colombia, con una guerra empantanada, en la que el intervencionismo militar y el narcoterrorismo asolan al país hace más de cinco décadas.

En Colombia, la violencia impuso su circularidad viciosa desde el 9 de abril de 1948 con el asesinato del líder liberal, Jorge Eliécer Gaitán. A raíz del “Bogotazo”, la lucha por el poder político desencadenó largos períodos de enfrentamientos entre liberales y conservadores, durante la etapa conocida como “La Violencia” (1948-1953; 1958-1965), hasta que ambos partidos tradicionales acordaron alternarse la administración del país (Frente Nacional, 1958-1974). No obstante, el pacto cerró el acceso a un tercer movimiento político, puesto que toda alternativa fue relegada con violencia (i.e. los asesinatos de los candidatos presidenciales Carlos Pizarro y Bernardo Jaramillo, ambos en 1990). En el correr de las siguientes décadas, la violencia toma dos rumbos determinantes en su desenvolvimiento: el primero corresponde a la formación de grupos paramilitares de extrema derecha (que en los años noventa se organiza bajo el nombre de Autodefensas Unidas de Colombia, lideradas por Carlos Castaño), que combaten las guerrillas bajo el argumento de la inoperancia de las Fuerzas Armadas del Estado. El segundo, cuando las miradas a nivel mundial se vuelcan sobre Colombia, por el alto índice de violación a los derechos humanos y por la presión que Estados Unidos ejerce para tomar medidas más drásticas en la política antidrogas y para frenar el derramamiento de sangre. La internacionalización del conflicto armado se ha evidenciado también en la mediación de varios países en las negociaciones para liberar

a los secuestrados por las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) – siendo el caso de Ingrid Betancourt, liberada en julio de 2008, el más resaltado–.

En tiempos convulsos, las agendas ciudadanas en ambos países se han alimentado de las estructuras culturales, erigidas como espacios de desahogo y de propuestas encabezadas por los artistas. Desde la literatura, ni la sensación de falso optimismo que los Estados promueven ni sus crisis han impedido que los escritores de fin de siglo continúen humanizando la violencia y cuestionando las explicaciones globalizantes que suenan insuficientes. La experiencia contestataria de los años sesenta y setenta en Latinoamérica, motivada por el triunfo de la Revolución Cubana, resulta ajena a los nacidos después de 1959, a quienes ni el encanto del hombre nuevo (que atrajo en su momento a los escritores del boom literario) ni el desencanto de sus hermanos mayores los marcaron. En cambio, parecen reconocerse en otras preocupaciones, asumen que es otro el espacio por el que recorren, distinguen las maneras en que circulan las ideas y desconfían de las grandes verdades a las que relativizan constantemente. De hecho, en Ecuador, esta generación se ha mostrado madura en momentos históricos como la firma de la paz con el Perú (octubre de 1998); crítica frente a la corrupción y los abusos de poder, y participativa como en las marchas que provocaron las destituciones de los ex mandatarios Bucaram y Gutiérrez. Por su parte, la promoción colombiana nacida entre las FARC (1966) y los sicarios lleva la cuenta de sus muertos, al tiempo que se desarraiga o reclama la necesidad de diálogo y de políticas por la democracia. Los actuales narradores llegan como fuerzas de relevo, sin nostalgias ni certezas, pero con afán de desplazarse fuera de la “crítica canónica”, acaso para construir un “albergue en la intemperie” (Julio Ortega 16). La reciente

literatura aparece en este contexto como una pulsión de supervivencia a la que los escritores se aferran y desde la cual tienen la *oportunidad*, mas no el *deber*, de denunciar las consecuencias del fin de las utopías, pero quizá también de inventar nuevas. En esa conciencia crítica, encuentro un compromiso –acaso otra manera de ideologizar que se desentiende de doctrinas y dogmas partidistas– que apuesta por una escritura “ciudadana” (Santiago Gamboa, “Opiniones” 86), en la que los creadores comparten sus sospechas y registran un mundo al que, de otra manera, el lector no podría acceder.

La conjunción que propongo al estudiar la narrativa de Ecuador y Colombia responde, asimismo, a la necesidad de llenar un vacío con respecto a la ausencia de trabajos que abordan los posibles vínculos literarios, a pesar de la serie de inquietudes y nuevas conexiones que surgen a raíz de la significativa presencia de colombianos en Ecuador, como consecuencia de la ola migratoria de aquellos que se refugian en el vecino país del sur. Más allá de compartir una cultura y procesos históricos similares, la influencia y el diálogo que entre las dos naciones se ha generado dan cuenta de fuertes lazos que pasan por las expresiones culturales, el deporte y el sector económico. Por otro lado, el conflicto interno de Colombia ha llegado a desbordarse al Ecuador, con efectos en el ámbito político y diplomático, especialmente a partir del Plan Colombia (2000), cuya estrategia militar, procedente de los Estados Unidos, incluyó el establecimiento de una base en la ciudad costeña de Manta, Ecuador –clausurada en julio de 2009–. Asimismo, en marzo de 2008, la muerte de Raúl Reyes, vocero de las FARC, en Sucumbíos (Amazonía ecuatoriana), en una operación del ejército colombiano, provocó la ruptura de las relaciones entre ambos países, con acusaciones

de violación a la soberanía, por el lado ecuatoriano, y de encubrimiento a la guerrilla, en la perspectiva de Colombia. La tensión política se enardeció, además, por la distancia ideológica entre los gobiernos de Correa y Uribe, y se apaciguó cuando las relaciones fueron reinstauradas tras la investidura del actual presidente Santos. Sin embargo, cabe enfatizar que las últimas tensiones políticas han sido más bien la excepción y no la regla. Por ello, y por las múltiples consecuencias de la errancia de colombianos sobre suelo ecuatoriano, llama la atención que sea poco lo que se haya trabajado en Ecuador sobre la literatura de Colombia (con excepción, claro está, de la obra de García Márquez), como también es mínimo lo que se conoce de la narrativa ecuatoriana más allá de sus fronteras. Una de las sospechas que me lleva a articular la actual producción literaria de los dos países tiene que ver con la propuesta de un punto de vista nómada común, enriquecido por la experiencia trashumante de los escritores que integran la presente investigación, como si la comunión de los pasos no recorridos fuera el primer impulso para asegurar una relación que se potencia en la literatura.

### **Siete lecturas para una mirada crítica necesaria**

En base a lo expuesto, así como a los planteamientos teóricos y contextos literarios que se desarrollarán en el siguiente capítulo, a través del análisis de las novelas pretendo contribuir a la escasa discusión crítica que, hasta el momento, se ha producido en torno a dichas obras. En efecto, un recorrido por los textos que reflexionan sobre la reciente literatura en Colombia y Ecuador evidencia una producción cautelosa y, en el caso ecuatoriano, prácticamente nula. Por un lado, ese sigilo da cuenta de una crítica que apenas ha empezado a experimentar el cambio de brújula que la llevaría a



proponer lecturas renovadas y a indagar en temáticas, estéticas y formas alejadas de las narrativas precedentes. La escasez de aparatos de discusión que promueven un debate sostenido, en concreto en Ecuador, limita, asimismo, la entrada de nuevas lecturas. Por otro lado, atribuiría una de las causas de esta reserva a cierta complicidad de un sector de la crítica con el *establishment* académico, toda vez que se prefiere reciclar investigaciones en lugar de incursionar en el estudio de obras a las que ninguna autoridad se ha referido previamente o cuyos creadores no han recibido la venia de las figuras canónicas.

Pocos son los ensayos que trascienden el listado de escritores o las menciones comparativas entre la novelística de los hijos frente a la de los padres. Esos estudios que se detienen en el análisis riguroso de las obras de inicios del nuevo siglo –entre prólogos a antologías, libros y artículos académicos– están a cargo, principalmente, de los colombianos Rigoberto Gil Montoya, Luz Mary Giraldo, Álvaro Pineda Botero, Jaime Alejandro Rodríguez y, en Ecuador, de Cecilia Velasco, Pablo Martínez, Raúl Vallejo y Cecilia Ansaldo.<sup>4</sup> Sus textos reconocen una sensibilidad diferente en los recientes autores, leen entre líneas la diversidad de propuestas literarias, señalan los aportes, pero también el legado de las tradiciones a las que se deben, al tiempo que

---

<sup>4</sup> Véase Rigoberto Gil Montoya. “Narrativa colombiana de fin de siglo. El caso Mendoza: a la sombra de Stevenson”, *Literatura y Filosofía* 1.1 (Enero-Junio 2003) 70-84; Luz Mary Giraldo, *Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon 1975-1995* (Bogotá: CEJA, 2000); Pablo A. Martínez, “Posmodernidad y cultura popular: una encrucijada del cuento ecuatoriano para el siglo XXI”, *Kippus* 12 (2000-2001) 103-115; Álvaro Pineda Botero, “Novela colombiana: la propuesta de los noventa”, *Fin de siglo: narrativa colombiana*, ed. Luz Mary Giraldo (Cali: CEJA, 1995) 357-363; Jaime Alejandro Rodríguez, “Examen de la metaficción en algunas novelas colombianas recientes”, *Fin de siglo: narrativa colombiana*, ed. Luz Mary Giraldo (Cali: CEJA, 1995) 339-355; *Postmodernidad, literatura y otras yerbas*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2000.

auspician la conformación de un nuevo paradigma. Descontando estos casos excepcionales, gran parte de la crítica continúa promoviendo viejos presupuestos que no dejan de repetir los consabidos nombres y las preocupaciones de hace cuarenta años. En Ecuador, en torno a la narrativa del realismo social (1920-1950) y a la novela urbana y socialmente comprometida (1970-1980), los estudios académicos han sido bastante amplios, lo cual contrasta con la invisibilidad de la literatura ecuatoriana internacionalmente y con la pobreza de un aparato crítico que afirma que “nada tenemos de excepcionales” (Miguel Donoso P. 243). En Colombia, la investigación literaria privilegia todavía el estudio de la narrativa de la violencia, las marcas del garciamarquismo o los rasgos de la novela posmoderna con referencia a las obras publicadas en los ochenta y noventa, como lo hace Raymond Williams, quien concede un espacio, aunque todavía corto, a las jóvenes producciones, bajo una lectura más bien comparativa con la generación anterior.<sup>5</sup> Poco a poco, se presta mayor atención a las recientes obras colombianas, que cuentan con el respaldo de un desarrollo editorial sólido, así como con la regularidad y saludable opinión de los medios de difusión cultural. El aporte de mi investigación se orienta, justamente, a proponer nuevas estrategias de lecturas críticas, para sacar del silencio a estas narrativas, ponerlas a dialogar y determinar los puntos ciegos que rescatan y aquellos que construyen, para interpretarlos, multiplicarlos y rastrear la conformación de una lectura de lo real.

---

<sup>5</sup> Consúltese: Raymond L. Williams. *Postmodernidades latinoamericanas. La novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia*. Bogotá: Universidad Central, 1998; y *The Twentieth-Century Spanish American Novel*. Austin: University of Texas Press, 2003.

Hacia ese propósito, exploraré en el capítulo dos, “Escritura nómada: configuración espacial de los puntos ciegos”, cómo la errancia de los pasos y de la mirada permite la deconstrucción de los espacios urbanos y la recuperación de los puntos ciegos. Las novelas que aquí se examina son: *El libro flotante de Caytran Dölphein* (2006), de Leonardo Valencia (Guayaquil, 1969), *Paraíso Travel* (2001), de Jorge Franco (Medellín, 1962) y *Angosta* (2003), de Héctor Abad Faciolince (Medellín, 1958). En ellas se superponen los mapas de lo real y lo ficticio en una cartografía trazada por el deambular de seres que sobreviven a complejas situaciones de desarraigo. En *El libro flotante*, el nomadismo y la retórica de los pasos aseguran una forma de resistencia a personajes que se resguardan en las colinas de una ciudad bajo las aguas. Guayaquil, inundada, desaparece de la visión y de la geografía justo cuando se vislumbra un mundo paralelo, que desde las orillas alienta a la invención. La escritura de Valencia hace el mismo recorrido que el de sus personajes poetas que se desplazan entre los estuarios en busca de un lenguaje que les sirva de asidero. Otro es el extravío que se narra en *Paraíso Travel*, novela en la que los pasos perdidos de los migrantes ilegales en Nueva York se detienen en los mínimos accidentes cotidianos (encuentros, distracciones, azares y búsquedas). Y es que en sus miradas desorientadas se arrastran puntos ciegos que al cruzar la frontera —la del territorio físico, pero también la que supera los límites entre realidad y ficción—, deconstruyen la gran metrópoli igual que el país que se deja atrás. Es así como se revelan mundos vedados para quienes los transitan y opacidades a las que se enfrentan los desarraigados: el racismo, el desencanto y el malestar por no querer quedarse, pero tampoco volver. Desde la escritura descentrada de Jorge Franco se configura la otra versión, infernal y llena de contrastes, del “paraíso

americano”. Bajo ese mismo aliento, para hacer visibles las realidades eclipsadas, *Angosta* traza un territorio fictivo que se convierte en una metáfora contemporánea de Medellín y, por extensión, de toda Colombia. En esta ciudad prevalece una feroz política de *apartheid* que discrimina a sus habitantes de acuerdo a su poder adquisitivo y a su condición social, los separa en tres castas y los somete a residir en diferentes sectores delimitados por hostiles mecanismos de control. No obstante, esta estricta separación muestra sus fisuras cuando en las mismas fronteras se transgreden las prohibiciones y se desprenden los puntos ciegos que un joven poeta tiene la misión de registrar. En los trayectos que realizan quienes se arriesgan a cruzar los límites impuestos, se revelan las brechas de la exclusión y las marcas de la violencia hasta que, gracias a las lecturas de un librero, al ojo de una cámara de fotos y a la poesía, las miradas de los personajes comienzan a percibir las imperfecciones del panóptico.

En el capítulo tres, “Mirada desde la lectura: puntos ciegos a la luz del espejo”, se estudiarán las novelas *Basura* (2000), de Héctor Abad Faciolince y *La lectora* (2001), de Sergio Álvarez (Bogotá, 1965).<sup>6</sup> En ellas, la autoconciencia narrativa establece un juego de espejos entre las miradas de los personajes que se observan en el acto de narrar y/o de leer, y los ojos de los lectores que los sorprendemos en el ejercicio creativo. Con respecto a *Basura*, los puntos ciegos se originan en el vínculo de la literatura con lo excrementicio, en el que las palabras no son más que los restos de una

---

<sup>6</sup> Sin desconocer la presencia de elementos metaficticios en la reciente narrativa ecuatoriana (en especial, en los relatos de Gabriela Alemán y Leonardo Valencia), me remitiré en este capítulo al caso colombiano únicamente, porque en las obras de Ecuador el ejercicio autoconsciente no es, necesariamente, el eje del que se ocupan estos textos, sino que forma parte de una escritura que privilegia otras inquietudes temáticas y formales. Además, la mayoría de estas narraciones son cuentos y no novelas, género que compete al corpus del presente trabajo.

vida sin sentido, la de un novelista que escribe para botar sus textos al *shut*. No obstante, una vez que un vecino periodista los recicla, la lectura se convierte en una violación de la escritura: en la reconstrucción de los manuscritos, se descubren las opacidades que señalan el carácter profanador y contaminante del acto de leer, que hacen de la lectura una infidencia y el mecanismo que ilumina las zonas oscuras de la realidad –tanto las del personaje escritor, como las de Colombia–. En el manejo intertextual, intergenérico y en el empleo de la parodia, Abad Faciolince cuestiona la institución literaria, la propiedad de la palabra y el silencio encubridor de los estamentos de poder. En esa misma línea, *La lectora* se vale del ejercicio metaficticio para radicalizar el acto de lectura como último aliento de vida, toda vez que su protagonista es secuestrada para leer una novela a sus iletrados captores. Entre la narración de ese texto y el recuento de su condición –que produce la puesta en abismo de otros relatos–, se exponen los puntos ciegos de los bajos fondos bogotanos con un lenguaje que recupera los giros de la oralidad de sus habitantes y, desde esos diálogos, observa las brechas que los marginan.

Formarán parte del capítulo 4, “Persecuciones a tientas: narrativa criminal tras la pista de lo real”, las novelas *Perder es cuestión de método* (1997), de Santiago Gamboa (Bogotá, 1965) y *El caso de los muertos de risa* (2001), de Leonardo Wild (Stanford, Connecticut, 1966). A diferencia de los impulsos sostenidos que la vertiente policial y, luego, negra ha hallado en el Cono Sur, México y Cuba desde mediados del siglo pasado, el género está apenas formando una tradición en los países andinos a la que los recientes autores se han acogido con entusiasmo, acaso por lo que el crítico José Colmeiro señala como el principal atractivo de este género: “La novela policíaca negra

actúa de forma catártica para liberarse colectivamente autor y lector del fantasma de violencia del pasado, la represión política, la tortura policial, y aliviar al mismo tiempo el horror de la violencia de la vida cotidiana del presente, la corrupción . . . y hasta del valor de la vida humana” (217). En *Perder es cuestión de método*, la brutal naturaleza del crimen con el que se abre la novela (un asesinato por empalamiento) lleva a un periodista a inmiscuirse de tal forma en el caso, que su investigación termina por invadirlo y lo enfrenta a una dolorosa meditación sobre su vida, su ética y su condición nata de perdedor, en reflejo al estado decadente de la sociedad. Con el trasfondo de una realidad ensañada que se presta al relato criminal, Gamboa, sin embargo, deja de lado a los protagonistas de cajón (narcos y guerrilleros) en una historia de violencia e impunidad, y prefiere hacer la narración de otras formas de delito como el que ejercen las mafias en torno a la propiedad de terrenos. Aquí, los puntos ciegos se marcan en los momentos de fracaso, individuales y colectivos, en los silencios impunes de los aparatos de justicia y en las perversidades cotidianas de la ambición por el dinero que alimentan la corrupción y el crimen.

De otro lado, las relaciones que la escritura policial establece con los puntos ciegos en *El caso de los muertos de risa* parten de la singular combinatoria entre misterio, discurso ecologista y humor, que abre una ventana a la percepción de lo inadvertido hasta volverlo poderosamente visible y mostrarlo, muchas veces, en su patetismo y marginalidad. Es así como la muerte de un editor, a consecuencia de un ataque de risa provocado por un texto, desata, en principio, la carcajada, pero en seguida el delito supera sus límites restringidos y se percibe como un conflicto social mayor. Los personajes de Wild –un periodista judicial y su doble, el escritor Leonardo Wild,

junto con una pandilla de poetas y activistas ecológicos autodenominados “los fichas”–, son los agentes de esa transición, los “metiches” que tienen la mirada puesta sobre la sociedad y sus reveses. Los puntos ciegos se desprenden de la lógica de los literatos que iluminan una dialéctica en apariencia absurda, pero respaldada por la invención y, quizá por ello, irrefutable. El hecho de que un relato sea el responsable de un homicidio sustenta la reflexión metaliteraria que, articulada a la estructura negra, señalaría a la escritura como un acto criminal en tiempos de violencia.

En síntesis, con todas estas consideraciones en mente, me interesa analizar cómo, mediante una percepción y una escritura que se practican todavía al margen de la “crítica canónica”, se descubren sugerentes o desgarrados relatos que ratifican la imposibilidad del olvido y la indiferencia. Frente a la dificultad de dar sentido al mundo, estas narrativas elaboran un discurso propio sobre asuntos recurrentes como la urbe posmoderna, la función del escritor y de la literatura, la errancia, los universos subterráneos, la violencia o la revisión del Archivo, esfuerzos que se desmarcan de los referentes inmediatos, a quienes los separan una y hasta dos generaciones,<sup>7</sup> y que se canalizan hacia “el acuerdo de un diálogo” (Ortega 13). Por lo dicho, en las próximas páginas, me propongo responder a estos interrogantes: ¿En torno a qué inquietudes escriben y reflexionan los narradores ecuatorianos y colombianos de inicios del siglo XXI? ¿En qué aspectos se reconocen y en cuáles se desvinculan de sus referentes? ¿Qué recursos emplean para renovar las formas de la palabra y, por lo tanto, cuáles son sus

---

<sup>7</sup> Me refiero, por citar algunos nombres, a Gabriel García Márquez (1928), Álvaro Mutis (1923), R.H. Moreno Durán (1945-2005), Fernando Vallejo (1942), Laura Restrepo (1950), en Colombia; y en Ecuador, a Jorge Enrique Adoum (1926-2009), Alicia Yáñez (1929), Raúl Pérez Torres (1941), Abdón Ubidia (1944), Iván Égüez (1944), Jorge Velasco Mackenzie (1949).

propuestas para superar la dificultad del diálogo en los tiempos actuales? ¿Qué realidades marginadas se iluminan mediante la escritura de los puntos ciegos? Finalmente, ¿se puede hablar del surgimiento de una nueva escritura de lo real? Hacia estas inquietudes y su dilucidación a través del examen de las estrategias narrativas de las novelas seleccionadas, se orientan las siguientes páginas.



## Capítulo I

### **Estrategias literarias para mirar lo real: guiños desde Ecuador y Colombia**

*“Escrito en la somnolencia . . . no es imposible que lo narrado traiga consigo alguna oscuridad. Es pertinente preguntarse si esa oscuridad ha de ser involuntaria o programática. Existen fuertes razones para que sea ambas cosas a la vez”.*

*Juan José Saer, El concepto de ficción.*

### **Escritura a tuestas: hacia una teoría de los puntos ciegos**

*“. . . and when we close our eyes, our blind spots remain. Indeed, they dance.”*

*John McCumber, “Derrida and the Closure of Vision.”*

La llegada del siglo XXI parece haber desarmado la expectativa en torno a la presencia de *lo nuevo*, como si la sola transición de milenios fuera suficiente para concretar el deseo de cambio. Si el imaginario global(izado) proyectaba el advenimiento de tiempos renovados –acaso más gratos– o, al contrario, de un apocalíptico final, una vez inaugurado el 2000, ni el fin del mundo ni el despertar de una nueva era se produjeron, al menos *per se*. Al contrario, el inicio del milenio ha traducido cierta sensación de repliegue y agotamiento ante la dificultad de concebir un futuro distinto, al tiempo que arrastra consigo el estigma de la repetición, cuando las grandes problemáticas irresueltas en el siglo pasado (intolerancia, guerras, pobreza, corrupción, violencia) no sólo se perpetúan en el presente, sino que se ensañan. De hecho, allí donde

el *continuum* de la historia fue implacable con el Angelus Novus<sup>8</sup>, que impotente al viento del progreso debió dejar atrás las ruinas que observaba atónito, hoy se evidencia, más bien, una vorágine que se desata siguiendo la danza impetuosa de un trompo. Esta nueva figura, que en apariencia juega a morderse la cola, establece una circularidad potencialmente inagotable, peligrosamente violenta y redundante, debido a la reiteración y exceso de su movimiento ensimismado.

Por fortuna, las vueltas de ese trompo pueden ser otra cosa que “una tautología muerta”<sup>9</sup>: el carácter vicioso rompe su curso cuando del devenir arremolinado se desprenden los signos de la diferencia que, en el siglo XXI y frente a la reproducción de la historia, proponen la fuga. En eco a Paul Ricoeur y su noción de la circularidad entre tiempo y narración, encuentro en la historia desvíos que superan el movimiento reiterativo y forman, más bien, “une spirale sans fin qui fait passer la méditation plusieurs fois par le même point, *mais à une altitude différente*” (Ricoeur 110, mi énfasis). Considero que, gracias a esa altitud diferente, se establece una *distancia* significativa entre cada trazo del espiral (entre cada huella del trompo), suficiente para interrumpir el tránsito porfiado del mundo y abrir una brecha, en mi opinión, clave, que pone al descubierto una realidad porosa a la que urge redefinir.

---

<sup>8</sup> Me refiero al cuadro de Paul Klee y a la lectura que Walter Benjamin hace de éste en “Theses on the Philosophy of History”, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt (New York: Schocken Books, 1985): 253-264.

<sup>9</sup> Tomo la expresión “tautologie morte” (87, 116) de Paul Ricoeur quien, al referirse al proceso interpretativo de la mimesis en *Temps et Récit*, refuta la crítica que encuentra en la circularidad entre tiempo y narración una “ruminación inconclusa” (“une ruminacion inconclusive”, 21) y prefiere concebir ese proceso como una espiral sin fin; no como un círculo vicioso, sino como uno productivo y saludable: “le cercle entre narrativité et temporalité n’est pas un cercle vicieux, mais un cercle bien portant, dont les deux moitiés se renforcent mutuellement” (17).

Es notable que esa renovada concepción se sustente en una carencia, toda vez que la realidad, supuestamente plena, empieza a mostrar sus grietas y discontinuidades. Este acercamiento a la zona de fisuras del universo empírico pasa, necesariamente, por lo real, entendido por Slavoj Žižek, desde su lectura de Lacan, como “an inherent gap in the order of reality . . . a crack in its very heart” (*Interrogating the Real* 111). Dicho de otro modo, para que la realidad exista, algo debe permanecer en estado de ausencia. Debido a este vacío fundamental, que junto con lo imaginario y lo simbólico integra la tríada lacaniana presente en todo ser,<sup>10</sup> la realidad se estructura como una frágil y simbólica telaraña –sigo a Žižek– que puede desmantelarse en cualquier momento por la intromisión de lo real, ya sea bajo la forma de traumas, pérdidas y ansiedades o, yo añadiría, incluso de expresiones simbólicas y espaciales como las guerras, la

---

<sup>10</sup> Léase: Jacques Lacan, “Le symbolique, l’imaginaire et le réel”, *Bulletin de l’Association Freudienne* 1 (nov. 1982): 4-13. La reflexión sobre esta estructura compuesta por lo simbólico, lo real y lo imaginario se va modificando en Lacan: en su pensamiento maduro, posterior a los años 50, se distingue un primer orden de lo real (que precede el advenimiento de lo simbólico) y un segundo orden que no es externo o subyacente al orden simbólico, sino que es un elemento estructural del vacío inherente a lo simbólico. Lo imaginario es el aspecto no lingüístico de la psiquis, que formula el autoconocimiento humano primitivo, mientras que lo simbólico, el término que Lacan usa para expresar la colaboración lingüística, crea las primeras reglas que gobiernan el comportamiento. Asimismo, en las primeras obras de Žižek, lo real tiende a caracterizarse en términos de una cierta fuerza de negación. Sin embargo, en sus posteriores sus trabajos –*The Ticklish Subject* (1999), *The Fragile Absolute* (2000) y *On Belief* (2001)–, prioriza las dimensiones más sutiles de lo real. En este contexto, Žižek “deconstruye” la triada lacaniana de tal manera que cada categoría se integra con la otra: lo real-real, lo real-simbólico y lo real-imaginario. El primero corresponde a “the horrible Thing; the Medusa’s head; the alien from the movie; the abyss; a monster” (*Conversations with Žižek* 68); el segundo, “which is simply meaningless scientific formulae . . . [that] we cannot integrate it into our horizon of meaning” (68), es decir, las estructuras y códigos anónimos que no tienen significado por sí mismos, pero que funcionan como la textura abstracta básica sobre la cual la realidad se constituye; y el tercero: “the imaginary Real . . . designates not the illusion of the Real, but the Real in the illusion itself” (69), como sucede en el cine y el ciberespacio.

inestabilidad política, la violencia y la miseria. A pesar de esa carga negativa, considero que lo real puede entenderse también como una incisión ineludible para la construcción y acceso a la realidad cotidiana o, en palabras de Žižek, como “a radical cut in the texture of reality” (166), que hace que ese tejido exponga sus diferencias. Por supuesto, ningún corte radical es fácil de enfrentar, ya que el encuentro con la herida abierta por lo real –cualquiera que sea su naturaleza– amenaza con suspender el universo conocido y, acaso, con desbordarse y desintegrarlo. Vanos son los intentos de escapar de las varias manifestaciones de lo real; vano, porque el problema con lo real, como apunta Žižek, es que sucede, existe, y ése es el trauma: no que lo real sea imposible, sino al contrario, que lo imposible sea lo real (*Conversations with Žižek* 70). Si lo real no corresponde a una dimensión *detrás de* la realidad, sino a los vacíos que la hacen incompleta e inconsistente, es válido preguntarse desde dónde emerge ese espacio y cuáles son sus límites.

En el psicoanálisis, esta exploración depende, nuevamente, de una cuestión de *distancia* y de una serie de mecanismos que evitan el contagio de lo real. Entre éste y la realidad se interpone una frontera que, por un lado, sirve de pantalla divisoria entre el adentro y el afuera y, por otro, de marco que delimita el centro y la periferia. El primer punto se puede ilustrar en la experiencia de ver la realidad desde el interior de un auto y la consecuente sensación de pérdida de continuidad con el exterior. La desproporción entre los dos ámbitos se da en el momento en que, desde el auto, la realidad aparece en una modalidad diferente, ligeramente distante, como el otro lado de una barrera materializada por la ventana (*Looking Awry* 15). Pero cuando se baja la ventana y la realidad externa se presenta próxima y material, se produce un malestar en el sujeto

porque observa los objetos exteriores como fundamentalmente ficticios. En un segundo aspecto, el de la resistencia a sobrepasar el borde que separa el centro del entorno, so pena de producir un autismo psicótico –la locura misma–, Žizek se apoya en la pintura de Kasimir Malevich, *The Naked Unframed Icon of My Time* (un cuadrado negro en un fondo blanco), como modelo de la lucha por prevenir “the real (the central black square) from overflowing the entire field, to preserve the distance between the square and what must at any cost whatsoever remain its background” (19).

En ambos casos, me interesa destacar cómo la tensión entre uno y otro espacio, así como la incomodidad frente a lo real y el imperativo de mantener “la cordura” y de alejar los riesgos de contagio de ese otro modo de la realidad, se fundamentan en una estructura condicionada por la percepción. Ya sea que se la observe a través de una ventana o de una representación simbólica, la realidad parece estar previamente enmarcada, acaso entre espirales que disimulan los intervalos de sus vueltas. Con ello quiero subrayar cómo esa *brecha* abierta por lo real demanda una forma de ver el mundo que se modifica según desde dónde se lo mire y que, en consecuencia, la realidad es el producto de una cierta perspectiva distorsionada: “Reality itself is the result of a certain distorting perspective. There is no positive reality outside these distortions” (*Conversations with Žizek* 96).

Es mi interés reflexionar sobre la percepción de esa brecha justamente porque no obedece a la visión pragmática y unívoca del mundo –confiada en la correspondencia transparente entre realidad y ojo–, sino a una fuerza insondable que sólo la mirada dispuesta al desvío es capaz de evidenciar. Denomino a esta fuerza “punto ciego”, en alusión a la brevísima noche que se produce tras el cortocircuito entre la retina y el

nervio óptico, que oculta al cerebro una imagen que el hombre no llega a percibir. La sola existencia del punto ciego como falla perceptiva desarma el concepto de la realidad como “una supuesta universalidad de las percepciones humanas y de cierta existencia constante de referencia objetiva de esas percepciones” (Juan José Saer 171). Siguiendo los principios de este fenómeno óptico, me propongo indagar en el carácter imperceptible de este punto, cuya naturaleza afecta la manera de mirar y concebir el mundo, de acceder a lo real y, por extensión, de escribirlo. Más allá de la distorsión ocular que ofrece este principio teórico que intento construir, los puntos ciegos constituyen una zona que se desmarca del recorrido previamente trazado de la vorágine histórica y de la inmediatez del mundo, para potenciar las grietas de lo real.

En este marco, los puntos ciegos deben entenderse como liberación de los referentes que se someten a la esfera de lo verificable, a la vez que –y por ende– como un extrañamiento que perturba a quien alcanza a percibirlo. Este trastorno es análogo al producido por el *punctum*, concepto que Roland Barthes desarrolla en *La cámara lúcida* y que consiste en un accidente que interrumpe la lectura codificada de una imagen fotográfica –o de lo real, diría yo–; se trata de la sorpresa, algo inesperado que agita al observador, quien siente “la presión de lo indecible que quiere ser dicho” (Barthes 53). Una primera mirada (la correspondiente al *studium*), inmediata y normatizada, ve la imagen como un todo y apenas logra despertar en quien la ejerce “un choque sí . . . , pero nada de trastorno” (86). En cambio, una vez que se descubre el *punctum* “se crea (se intuye) un campo ciego” (106). En ese momento, es imposible no sentir la herida que provoca: quien lo descubre se asombra por un detalle ubicado apenas en el margen, uno que deconstruye esa realidad *como si* estuviera distraído. El carácter perturbador

del *punctum* resulta de su capacidad para señalar aquello que el ojo normalmente no capta y que, una vez percibido, remueve la sensibilidad del espectador. De allí el vínculo que hallo con los puntos ciegos: al crearse ese campo opaco se tantean los detalles deliberadamente desatendidos que, de pronto, hacen aparecer todo un mundo fuera del conocido y visible, pero irrefutable en su existencia.

Debido a su carácter furtivo, los puntos ciegos escapan al método mecánico de percepción e invitan, en su lugar, a formas alternativas de indagación que, en última instancia, modifican el vínculo del individuo con su entorno. De allí que no sea el hombre sedentario ni el que transita con certezas por un camino ya señalado el que advierte los puntos ciegos, sino el distraído y el nómada; no el que mantiene los ojos bien abiertos, sino el que parpadea; no aquél que confía en la plenitud de la razón, sino quien se detiene en los fragmentos, sinsentidos y vacíos. Por otro lado, la identificación de los puntos ciegos depende no sólo del desplazamiento del sujeto, sino acaso también del objeto, lo que equivale a erigir al movimiento, a la errancia, como principio estratégico para reconocer esta dimensión de la opacidad. En ese sentido, se puede hablar de una visión de paralaje, definida por Žižek como: “the apparent displacement of an object (the shift of its position against a background), caused by a change in observational position that provides a new line of sight” (*The Parallax View* 17). Más sugestivo aun, esa torsión de la perspectiva la ejercería también el objeto de percepción, “in the guise of its ‘blind spot’, that which is ‘in the object more than the object itself’, the point from which the object itself returns the gaze” (17, mi énfasis). Éste es el *objet petit a* postulado por Lacan, el objeto-causa del deseo, que no existe para el ojo “objetivo”, pero que, visto desde un cierto ángulo, adquiere la forma de “some

unfathomable X . . . the unknown X” (18), que hace que lo que para uno es apenas un objeto ordinario, para otro sea el eje de su deseo y, yo diría, para quien busca los puntos ciegos, halle en ese elemento la respuesta de lo real. La devolución de la mirada por parte de los puntos ciegos procede, a mi parecer, en los intersticios de la historia, en las vueltas del trompo, en donde estas entidades de lo opaco se agazapan, aprovechando el espacio hueco que pone distancia entre un espiral y otro, *como si* estuvieran acostumbrados a habitar en la ingravidez de ese vacío. Un aspecto crucial en la fenomenología de los puntos ciegos es, entonces, el encuentro con el sujeto, quien se reconoce en dicha opacidad *como si* desde siempre hubiese formado parte de ella: “The reality I see”, apunta Zizek, “is never ‘whole’ –not because a large part of it eludes me, but because it contains a stain, a blind spot, which indicates my inclusion in it” (*The Parallax View* 17).

Ahora bien, el encuentro con los puntos ciegos requiere de una práctica especular, una suerte de aprendizaje previo que consistiría en habituar el ojo a los efectos deslumbradores tanto de la luz como de la penumbra, saber cuándo entornar los párpados, con qué intensidad fijarse y cómo reposar la mirada; no observar por mucho tiempo el vacío, pero tampoco ignorarlo. El equilibrio entre el extremo de una percepción hegemónica, saturada de orientación y control racionales, y otra radicalmente vaga e indiferente con el mundo, posiblemente se halle en una simulada distracción: ver como si no se viera, guiñar frente a la transparencia, ocultar la sorpresa o la curiosidad<sup>11</sup> y, en todos los casos, hacer como si se observara de manera

---

<sup>11</sup> Sobre la relación entre la vista y la curiosidad, ver la elaboración de Martin Jay a partir de una cita de *Being and Time*, de Heidegger: “the basic state of sight shows



desprevenida. En el fondo, lo que sustenta esa modalidad de ver a medias tintas es más serio que una simulación adquirida: se trata, sobre todo, de decidir qué ver y qué dejar fuera de la mirada. Detrás de esta elección hay, más que un encuadre temporal y espacial, una motivación política que, en lo que concierne a la posibilidad de divisar o no los puntos ciegos, considero indispensable. Coincido en este aspecto con Julia Thomas, para quien:

Deciding where to look is highly political because it involves deciding where not to look, what to exclude from sight, and these choices are as much influenced by what culture has on offer as by any decisions made by the individual. Moreover, not everyone in society has the right or opportunity to look, and at the same things (4).

Los puntos ciegos demandan una visión *en* el mundo y no sólo *del* mundo, por lo que adquieren sentido cuando entran en contacto con un universo histórico y político, no virtual, que exige la reubicación del sujeto y su apertura a la experiencia de lo real.

### **Desplazamientos de la escritura: punto de vista de lo invisible**

El contacto de los puntos ciegos con el mundo se articula gracias a la escritura, que bien puede entenderse como la visión desplazada de lo real y el registro de los límites de esa percepción. La estrategia para identificar y deconstruir los puntos ciegos concilia mirada y lenguaje, toda vez que la aparición de este último abre una grieta en la realidad que modifica el eje de la visión, como efecto del orden simbólico sobre la

---

itself in a peculiar tendency of Being which belongs to everydayness –the tendency towards ‘seeing’. We designate this tendency by the term curiosity” (en Jay 146).

mirada. El campo especular sólo deja de ser un *continuum* indiferenciado cuando el lenguaje interviene y muestra las cosas en otra perspectiva.<sup>12</sup> Sobre ello también reflexiona Maurice Merleau-Ponty en la última etapa de su obra cuando explora los modos en que el lenguaje comparte sus propósitos con la percepción, al tiempo que destaca el lenguaje literario porque proporciona “the demonstrative stories that inscribe the invisible in the visible” (en Jay 175). De hecho, la esfera visual está transfigurada por el lenguaje, pero no por uno transparente, sino opaco. Como consecuencia, la lectura de esa opacidad precisa de una transformación de la lectura de lo visible. No es necesario, sin embargo, que el proceso para descifrarlo se realice dentro del registro de lo visible porque una vez que éste se reduce a un signo, lo que importa no es su relación con el significado, sino su función en el orden de la significación. Se trata de una cuestión de lectura más que de mimesis, por lo que habría que preguntarse cuál es la lógica de esa mirada que se pone en marcha al interpretar los puntos ciegos y cuál es el papel del lenguaje que los registra.

Precisamente, tomo la noción derridiana que atribuye al lenguaje –y, añadiría, a la mirada– una función perturbadora. Además de comunicar la presencia de las cosas, una de las características de la visión trastornadora es percibir los objetos que no pueden verse con exactitud, que todavía no son ni presencia ni forma, sino una entidad en tránsito. En definitiva, “a blind spot is something we cannot see; and yet is something which affects what we do see, the shape and scope of our visual field. Hence, it is

---

<sup>12</sup> En la línea de Lacan, Žižek repara en el vínculo representativo entre lenguaje y mirada, pero insiste en que ésta sólo puede ser distorsionada: “Language redoubles ‘reality’ into itself and the void of the Thing that can be filled out only by an anamorphic gaze from aside” (*Looking Awry* 13).

something to which we should not willfully blind ourselves” (McCumber 239). Esa entidad, para Jacques Derrida, es *la trace*, el rastro escrito que se asocia con la visión perturbadora, esa huella que integra “el sistema de una escritura y de una lectura que *a priori* sabemos, pero sólo ahora, y con un saber que no es tal, que se ordenan en torno de su propio punto ciego” (*De la gramatología* 208).

En este recorrido por el que intento enmarcar el concepto de puntos ciegos, encuentro una luz teórica en *Mémoires d’aveugles* (1990), de Derrida, texto que reflexiona sobre el autorretrato, la autopercepción y el dibujo, a propósito de la exposición homónima realizada en el museo del Louvre (26 octubre de 1991- 21 de enero de 1992), de la que Derrida fue el curador. El contenido de este catálogo está dedicado a la ceguera y a la invisibilidad, pero ante todo al tema del punto de vista, y de uno cargado de escepticismo: “Mais c’est de scepticisme que je vous entretiens, justement, de la différence entre croire et voir, croire voir et entrevoir –ou pas. Avant que le doute ne devienne un système, la *skepsis* est chose des yeux” (*Mémoires d’aveugles* 9). Asimismo, los puntos ciegos se ocupan de poner en duda la realidad desde la observación atenta y una perspectiva igualmente escéptica de las entidades que supuestamente la transparentan. De allí mi interés en retomar las hipótesis planteadas por Derrida al inicio de su ensayo. La primera, “l’hypothèse aboculaire” (10), señala que la operación de dibujar puede realizarse sin los ojos, pero con las manos y, yo añadiría, con las manos que escriben. Para subrayar el sentido de exploración que trae esta propuesta –la aventura de la mano que tantea lo desconocido–, Derrida la vincula con una lógica de la precipitación, que hace de esa mano el instrumento que protege al cuerpo de desplomarse en el abismo, y del ciego, un individuo en constante peligro de

caer. Sin embargo, y a sabiendas del riesgo, el ciego cuenta con lo invisible, se apoya en ese ámbito que no lo decepciona; la mano, por su parte, aun si vaga en la oscuridad, ya es una mano que traza (líneas o palabras) y, por lo tanto, que inscribe no sólo *en* el borde de lo real, sino *la* opacidad que lo sustenta. La segunda conjetura de Derrida, “un dessin d’aveugle est un dessin d’aveugle” (10), condiciona la posibilidad de dibujar –y, por extensión, de escribir– la ceguera. Si cabe delimitar un espacio en el que esa escritura se produce, habría que pensar en el eclipse de la mirada cuando se dirige desde el objeto hacia el papel (el lienzo, según Derrida), el no lugar de la ceguera, literalmente el punto ciego donde se despliega lo invisible. Conuerdo con Robert Vallier cuando señala a este respecto que: “the ‘blindness’ Derrida speaks of is no physical infirmity of the eye; rather, what is signified is the kind of blindness draftspersons suffer when they redirect their gaze from the thing to the canvas. . . . Between model and copy there is a spread of invisibility through which the draftsman’s gaze must pass in order to draw” (194). Acaso la inscripción de esta opacidad, que también es memoria, mediante los signos visibles del dibujo<sup>13</sup> o la escritura, sea otra forma de restituir la vista. Ese redireccionamiento de la mirada, que en definitiva corresponde al punto de vista que en seguida analizaré, es lo que define propiamente la ceguera de los puntos ciegos, el requisito para su registro en la escritura.

Derrida habla de una cierta ausencia, de una ceguera que da pie a una escritura en movimiento. El cambio pivotal que asegura tal desplazamiento se ampara en el punto

---

<sup>13</sup> Merleau-Ponty diría que la inscripción de lo invisible, el dar existencia visible a lo que la visión profana cree que es invisible, corresponde a la pintura. En cambio, para Derrida el dibujo es en este punto diferente a la pintura (el primero conmemoraría la invisibilidad), aunque reconoce que ambos –pintura y dibujo– son variantes de la escritura.

de vista, que no es un punto fijo, ni siquiera un punto en sí. Gracias a esa movilidad, se produce un fenómeno clave en la condición inestable de los puntos ciegos, y es que aun si llegaran a inscribirse en la escritura, continuarían sin ser vistos. Al referirse al dibujo, Derrida sostiene que lo invisible habita lo visible e, incluso, que se confunde con él:

Pour être absolument étrangère au visible et même au visible en puissance, à la possibilité du visible, cette invisibilité habiterait encore le visible, elle viendrait plutôt le hanter jusqu'à se confondre avec lui pour en assurer, depuis le spectre de cette impossibilité même, sa ressource la plus propre. Le visible *en tant que tel* serait invisible, non pas comme visibilité, *phénoménalité ou essence* du visible, mais comme le corps singulier du visible même, à même le visible –qui produirait ainsi de l'aveuglement, par émanation, comme s'il secrétait son propre *médium* (*Mémoires d'aveugles* 57).

Lo visible es productor de su propia ceguera. Del trazo, una vez delineado, no queda nada de lo que era. Tal vez, y esto aplicándolo a los puntos ciegos, no es que desaparezca toda señal, sino que quedan sus huellas debajo de un palimpsesto para garantizar, así, una retórica y una perspectiva. En la restitución de lo invisible mediante la escritura, en ese no lugar, se puede erigir una hipótesis de la visión a partir de la ceguera: “simply put, sight is always already blind. Or, we might say, more precisely... that sight is indirect or allusive –that is, if you wish, blindness” (Vallier 200).

*Mémoires d'aveugles* establece, además, un puente con *Le visible et l'invisible* (1964), de Merleau-Ponty, una suerte de ontología de la visibilidad, que se desentiende de la metafísica de la presencia. La relectura efectuada por Derrida le permite relacionar

el concepto de punto de vista con el de *punctum caecum* –término alrededor del cual se organiza el texto de Merleau-Ponty–, nociones, ambas, que se articulan con los puntos ciegos que intento elaborar en este trabajo como discontinuidades significativas en los modelos de visión. En una de las notas de *Le visible et l'invisible* (fecha en enero de 1960), Merleau-Ponty señala la existencia de un núcleo de ausencia en donde se centran los “visibles”, de acuerdo al principio según el cual no cabe considerar lo invisible como otra posibilidad de lo visible. Explícitamente, Derrida asocia este núcleo de ausencia con el *punctum caecum*, mencionado por Merleau-Ponty en dos notas posteriores (mayo 1960), cuya sola existencia, por demás inevitable, explica la incapacidad de obtener una visión completa de la realidad:

Quand je dis donc que tout visible est invisible, que la perception est imperception, que la conscience a un “punctum caecum”, que voir c’est toujours voir plus qu’on ne voit –il ne faut pas le comprendre dans le sens d’une contradiction. Il ne faut pas se figurer que j’ajoute au visible . . . un non-visible. Il faut comprendre que c’est la visibilité même qui comporte une non-visibilité (*Le visible et l'invisible* 300).

El *punctum caecum* lleva a Merleau-Ponty a sospechar la existencia de una vida invisible, una comunidad invisible, un ser *otro* invisible, una cultura invisible y a elaborar una fenomenología del “otro mundo” (283). Por ello, la importancia de analizar los puntos ciegos porque exponen al sujeto a la ceguera en el corazón de la visión, una ceguera que, paradójicamente, es el sacrificio a cumplir para quien, como el escritor, funge de testigo de ese otro universo: “l’aveuglement est souvent le prix à payer pour qui doit ouvrir enfin les yeux, les siens ou ceux d’un autre . . . Le paradoxe tient à ce

que l'aveugle devient ainsi le meilleur témoin. . . . D'ailleurs, un témoin, en tant que tel, est toujours aveugle. Le témoignage substitue le récit à la perception" (*Mémoires d'aveugles* 106). A continuación, propongo una lectura de ese sacrificio en los testimonios de ceguera escritos desde los distintos recorridos por ese *otro mundo* en Ecuador y Colombia, hasta la irrupción, en el cambio de siglo, de la reciente hornada de escritores en ambos países.

### **La mimesis acosada por la ceguera: novela del siglo XX en Ecuador y Colombia**

*"Prácticamente toda nueva escuela literaria afirma su personalidad frente a las precedentes proclamando su más certero y auténtico impulso realista".*

*Darío Villanueva, Teorías del realismo literario.*

Se dice que Borges no escribió novelas tanto por el absurdo que le parecía dedicar cientos de páginas a un argumento que se podía reducir a unos párrafos, como por su repudio al realismo convencional, por su rechazo a la representación realista de lo real, como si la "única manera para un escritor en el siglo XX de ser novelista, consistiera en no escribir novelas" (Saer 290). No obstante, las narrativas del siglo XX – y de lo que va de esta centuria– no proponen una realidad inamovible, dada de una vez y para siempre, sino "una materia imprecisa, fluctuante, inestable, que cambia continuamente de forma, de valor, de lugar, una realidad que se parece a los datos que poseemos de ella antes de la reflexión y de la escritura" (184). El realismo en literatura –sigo a Saer– vendría a denunciar, más bien, la variedad de concepciones de la realidad del sujeto que la enuncia, menos que a describir el objeto al cual el escritor se aplica,

por lo que habría tantos realismos como sujetos (294). Considero que en ese devenir de la representación, en el que se han alternado momentos de repetición con otros de fuga, y en el que se han determinado diferentes escrituras y estéticas, la mirada ha ejercido un papel esencial en el tratamiento del mundo, que se suma, por supuesto, a los cambios de sensibilidad y de necesidades según las épocas, a la aparición de nuevas inquietudes y recursos y, por lo tanto, de nuevas perspectivas para comprender ese universo. Ofrezco, a continuación, un breve recorrido por los momentos de esa mirada en la literatura de Ecuador y Colombia para, luego, detenerme en la manera en la que los recientes narradores de estos países perciben y escriben su entorno.

Durante el último cuarto del siglo XIX, las narrativas fundacionales de Ecuador y Colombia –como las del resto del continente– vuelven la mirada a Europa, en especial a Francia. Se trata de un ejercicio que coloca el espejo del lado del Atlántico para luego vaciar las imágenes, con hartos retrasos, sobre tierra firme americana. Esta mirada imitativa, diseñada *a la manera de* lejanas ensoñaciones románticas, no es capaz, para entonces, de incorporar la realidad local y sus conflictos sin desviar los ojos hacia las circunstancias sociales y culturales que otras literaturas les ofrecen (evidente cuando se introduce, por ejemplo, la figura estilizada del indio o el negro para esbozar un incipiente descubrimiento de lo nacional). A esta percepción idealizadora y por momentos pintoresca del mundo, se deben las renombradas *María* (1867), de Jorge Isaacs (1837-1895) y *Cumandá* (1879), de Juan León Mera (1832-1894). Por aquellos años, la vertiente costumbrista intenta responder a esa visión impostada del mundo al retratar los elementos que se identifican con las formas locales y observar los detalles y modos de la sociedad, como lo hacen los colombianos José Manuel Marroquín (1827-



1908) y Tomás Carrasquilla (1858-1940), y los ecuatorianos Manuel J. Calle (1866-1918) y José Antonio Campos (1868-1939).

Iniciado el siglo XX, se incorporan a la literatura los tipos representativos de cada país o región, distanciados ya de la tradicional mirada de sublimación o mistificación de la centuria anterior. En Ecuador, la novela que inaugura esta mirada es *A la costa* (1904), de Luis A. Martínez (1869-1909), fruto de la etapa ascendente del liberalismo (a raíz del triunfo de la Revolución Liberal de Eloy Alfaro, en 1895), escrita con evidentes toques de naturalismo. En esta línea, se destaca en Colombia *Diana cazadora* (1917), de Clímaco Soto Borda (1870-1919). Las luchas entre conservadores y liberales, y las etapas de la violencia marcan en este país la urgencia de testimoniar una historia recalcitrante y circular. La mirada da vueltas, entonces, hasta que llega a un punto donde la ficción se agota y cede a la realidad no sólo más cruda, sino más plana. La escritura modernista encontrará la forma de evadir ese ritmo y de crear una aproximación particular al mundo, ya sea desde la mirada decadentista y crítica de *Pax* (1907), novela de Lorenzo Marroquín (1856-1918) y José María Rivas Groot (1863-1923), que toma como fondo la guerra civil de los Mil Días (1899-1902), o desde el cosmopolitismo de José Asunción Silva (1865-1896), en *De sobremesa* (escrita en 1896 y publicada en 1925), ejemplo de la observación que se sustrae del medio inmediato para abordar la problemática del héroe inadaptado a su entorno.

Transcurrirá un cuarto de siglo más de maduración histórica para que, tanto en Ecuador como en Colombia, la representación literaria de la realidad trate de superar todo tipismo exótico. Lo terrígeno y racial aparecen como los pilares de esa búsqueda mediante una visión que trasciende los rasgos autóctonos. En las primeras décadas del

siglo XX, la mirada está afectada por las manifestaciones ideológicas y artísticas de la Revolución Mexicana (1910) y por las proyecciones de la Revolución Rusa (1917): la escritura obedece a una perspectiva del mundo atravesada por la misión de apegarse fielmente a la realidad. En algunos casos, se delata una narrativa mecanizada que abre los ojos para abarcarlo todo, reproducir la percepción inmediata y ser una fuente de veracidad.<sup>14</sup> No obstante, de este período se desprende *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera (1888-1928), novela en la que la mirada es el agente de simbolización o vitalización de la naturaleza (la selva infernal) que la vuelve un arquetipo literario. Aquí se despliega un relato sesgado por una observación oblicua que ofrece múltiples niveles de significado, tanto de miradas como de voces, entre los cuales la denuncia social es sólo uno de ellos.

En Ecuador, a partir de la década de los treinta hasta ya entrados los años cincuenta, los narradores ciertamente adoptan un punto de vista testimonial, que busca delatar las injustas condiciones sociales del medio. En algunos casos, esta perspectiva corresponde a la corriente indigenista, en la que el indio es el elemento constitutivo de la reflexión sobre la identidad, como sucede en *Plata y bronce* (1927), de Fernando Chaves (1902-1999) y *Huasipungo* (1934), de Jorge Icaza (1906-1978)), aun si la mirada paternalista delata el artificio del escritor mestizo –pues, en definitiva, es una literatura creada y consumida por no indios–. En la Costa, en cambio, para dar cuenta

---

<sup>14</sup> Este gesto recuerda a la teoría del Cine-Ojo del ruso Dziga Vertov (*Memorias de un cineasta bolchevique*, 1924), que consiste en registrar “lo que el ojo no ve”, en ser el microscopio y telescopio del tiempo, en ver sin fronteras ni distancias, para descubrir y mostrar la verdad. “Se trata de la posibilidad de hacer visible lo invisible, de iluminar la oscuridad, de desenmascarar lo enmascarado, de convertir en natural lo ficticio, de transformar la mentira en verdad” (Vertov 188-89).

del complejo universo de los montubios –el habitante nativo de esta región del Ecuador–, los escritores del “Grupo de Guayaquil” aplican una mirada sin filtros sobre la circunstancia social y los conflictos del hombre frente a su destino trágico por medio de un lenguaje crudo y directo, que constituye casi una traslación del habla. El grupo lo conforman Demetrio Aguilera Malta (1909-1981), Enrique Gil Gilbert (1912-1973), Joaquín Gallegos Lara (1911-1947), cuyos relatos integran el volumen colectivo *Los que se van, cuentos del cholo y el montuvio* [sic] (1929), además de José de la Cuadra (1903-1941) y Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993), a quienes habría que sumar a Pedro Jorge Vera (1914-1999). Aunque la orientación social de estos autores constituyó un importante aporte para la narrativa hispanoamericana de esta etapa, su contribución más significativa se encuentra en determinadas obras que hoy se consideran como manifestaciones iniciales de una visión de la realidad en la que ésta se eleva sobre un ámbito dominado por fuerzas irracionales de raíz telúrica, por supersticiones y leyendas que dibujan un territorio donde las presencias mágicas piden un acercamiento poético y no meramente realista y testimonial. En efecto, obras como *Don Goyo* (1933), de Aguilera Malta, *Juyungo* (1943), de Adalberto Ortiz (1914-2003) y, sobre todo, *Los Sangurimas* (1934), de De la Cuadra, desatan puntos de fuga que se enriquecen por visiones animistas de la naturaleza, en donde la realidad y lo sobrenatural presentan fronteras borrosas, en conjunción con una mirada más pendiente de las opacidades del entorno que de su luz natural, en un claro anticipo de lo que posteriormente será el dominio del realismo mágico. El segundo punto de fuga corresponde a Pablo Palacio (1906-1947), en cuya escritura asoma el influjo de los movimientos de vanguardia que se articulan con su “iluminado alucinamiento” (Palacio 122), esto es, con una

percepción de la vida y de los seres marginales (pederastas, esquizofrénicos, antropófagos, siamesas), acorde con una visión degradada del mundo, que condena las rigideces y esquematismos de la narrativa del realismo social y su hipotética veracidad. En los relatos de *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), así como en sus novelas *Débora* (1927) y *Vida del ahorcado* (1932), la mirada del narrador no se conforma con la superficie de lo visible e indaga, hasta el desquicio, en las realidades opacas y perturbadoras del entorno social y la psicología humana. La forma de observar y ubicarse en el mundo por parte de Palacio es, sin duda, más crítica de la sociedad que aquella perseguida por sus contemporáneos. Esto sucede porque Palacio pone a rodar la realidad en su miseria, como lo corrobora él mismo: “Con guantes de operar, hago un pequeño bolo de lodo suburbano. Lo echo a rodar por esas calles: los que se tapen las narices le habrán encontrado carne de su carne” (35).

A raíz del estallido revolucionario del “Bogotazo” (9 de abril de 1948), gran parte de la novela colombiana volcará su mirada hacia ese escenario convulso. Desde entonces, empieza el ciclo de la “novela de la violencia”, que arranca en 1951, con la publicación de *El nueve de abril*, de Pedro Gómez Correa. En los años siguientes, como resultado del golpe de Estado de Rojas Pinilla en 1953, se produce un aumento considerable de la narrativa de esta corriente: *Sin tierra para morir* (1954), de Eduardo Santa (1927), *Siervo sin tierra* (1954), de Eduardo Caballero Calderón (1910-1993) y *Tierra asolada* (1954), de Fernando Ponce de León (1917-1998), son algunos de los textos que recrean ese período. En ellos se resucita el compromiso social y político del escritor en una situación donde la urgencia histórica da lugar a narraciones próximas a lo documental. La década de los sesenta muestra una mayor variedad de estrategias

narrativas que, poco a poco, se van distanciando respecto de la historia y que adoptan nuevas miradas frente a un pasado todavía reciente: novelas como *Las causas supremas* (1969), de Héctor Sánchez (1940), *Una y muchas guerras* (1985), de Alonso Aristizábal y alguna de las creaciones de Gustavo Álvarez Gardeazábal (1945), como *Cóndores no entierran todos los días* (1971), comprueban la prolongada vigencia del ciclo narrativo de la violencia. Habrá que esperar a la fundación de Macondo, en *Cien años de soledad* (1967), para que esa mirada empiece a reconocer una capa porosa de la realidad, por donde irrumpe una lógica *otra* y se compone una verosimilitud que no busca certificaciones fuera de la escritura. La percepción del mundo que Gabriel García Márquez (1928) aporta como respuesta a la narrativa de la violencia es radical y necesaria en su momento, aunque también sumamente absorbente, pues no da espacio a otros escritores, opacados por la figura del Nobel. No obstante, en los años ochenta y noventa, Álvaro Mutis (1923), Germán Castro Caicedo (1940), R.H. Moreno Durán (1945-2005), Fanny Buitrago (1943), Andrés Caicedo (1951-1977), para nombrar a unos pocos, superan el monólogo garciamarquiano y desencadenan una realidad y una escritura fragmentarias que inauguran la novela posmoderna en Colombia.<sup>15</sup>

Más que el realismo mágico de García Márquez, es el resto del *boom* latinoamericano el que influye en la narrativa del Ecuador de los años sesenta, cuando la mirada cambia de escenario y se instala en la ciudad. La transición la cumple el propio Icaza con sus obras posteriores a *Huasipungo*, en las que introduce una

---

<sup>15</sup> Para un análisis de las características de la novela posmoderna en Colombia, consúltese: Raymond L. Williams. *Postmodernidades latinoamericanas. La novela posmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia*. Bogotá: Universidad Central, 1998.

ambientación urbana que se plasma en *El chulla Romero y Flores* (1958), siempre con los ojos puestos sobre la tensión de la identidad nacional escindida, representada en el personaje del cholo o mestizo. Es, decididamente, a partir de mediados de los setenta cuando se combinan en la novelística del Ecuador la aproximación ideologizada y hasta política, con la mirada que cuestiona la historia oficial, pero que a su vez tiene un camino trazado desde la motivación revolucionaria, en donde, en ciertos casos, la ficción se convierte en la exposición novelada de una ideología. He aquí el peligro, señalado por Saer: “consecuencia de nuestra miseria política y social, es el *voluntarismo*, que considera la literatura como instrumento *inmediato* del cambio social y la emplea como ilustración de principios teóricos definidos de antemano” (270). Así, la mirada urbana queda sesgada, en mayor o menor grado, por el imperativo de la causa ideológica. En esta década y en los ochenta, se publican las grandes narraciones, algunas de ellas totalizantes –inauguradas por Jorge Enrique Adoum (1926-2009) con su novela experimental *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976)– de autores como Abdón Ubidia (1944), Iván Égüez (1944), Francisco Proaño Arandi (1944), Jorge Dávila Vásquez (1947), Jorge Velasco Mackenzie (1949) y Eliécer Cárdenas (1950).

En síntesis, la narrativa de ambos países –exceptuando los puntos de fuga ya mencionados– ha apelado al realismo en sus varios matices, como fórmula privilegiada de acercamiento al mundo. En estos primeros años del siglo XXI, superar la recuperación inmediata como principio de la mimesis precisa de un gesto radical de la mirada, que evite que su objeto se petrifique cuando sea observado y, posteriormente, registrado en la escritura. Una de las claves puede estar en aplicar una visión indirecta sobre el universo, no en evadirlo, tal como lo apunta Italo Calvino en referencia a la

estrategia de Perseo ante Medusa: “Perseu’s strength always lies in a refusal to look directly, but not in a refusal of the reality in which he is fated to live” (*Six Memos for the Next Millenium* 5).

Tomo esta interpretación del mito clásico como uno de los fundamentos de la mirada que, en mi opinión, asumen los actuales escritores colombianos y ecuatorianos, cuyos textos no eluden la realidad, sino que dan “el salto a lo inverificable” (Saer 12). La escritura que impulsa ese salto está menos pendiente de abarcar y confirmar una totalidad, y de atenerse a un centro fijo, que de indagar en los puntos ciegos desplazados al margen de lo visible. Es pertinente preguntarse, entonces, cuáles son los gestos que distinguen a los recientes escritores de Ecuador y Colombia de sus padres literarios: si el procedimiento de la mirada se modifica entre unos y otros, ¿cómo se altera el concepto de lo real? ¿A qué tipo de realismo se oponen y a cuál se acogen?

### **Opacidades del encuadre realista: hacia una escritura residual**

El acercamiento que planteo al tema del realismo en función de la escritura de los puntos ciegos implica abordarlo como una cuestión de distancia y de mirada, una distancia no sólo espacial (de cercanía y lejanía en relación al objeto representado), sino también temporal (día – noche). En su intento por recuperar el objeto de la invisibilidad, la escritura debe operar desde la noche para anticiparse a la presentación del objeto al campo especular y resguardar sus propiedades nocturnas. Es un hecho que esa anticipación durante la penumbra priva momentáneamente al ojo de la percepción, y ese sacrificio debe conmemorarse en la escritura, no como retrato fiel y completo del objeto

–imposible, dada la falta de claridad–, sino apenas como trazo, a la manera en que

Derrida señala en torno al dibujo:

même si le modèle est présentement en face de l’artiste, il faut que le trait procède dans la nuit. Il échappe, au champ de la vue. Non seulement parce qu’il n’est pas encore visible, mais parce qu’il n’appartient pas à l’ordre du spectacle, de l’objectivité spectaculaire –et ce qu’il fait alors advenir ne peut être en soi mimétique (*Mémoires d’aveugles* 50).

Desde esta perspectiva, la escritura de los puntos ciegos sería, por naturaleza, contraria a la mimesis. Sin embargo, aunque este registro emane de la oscuridad y se resista a la reproducción mecánica, ello no clausura su vínculo con el universo referencial, sino que lo expande hacia el ámbito de lo real, ni mimético *per se*, ni indiferente a la realidad.

De acuerdo a Hazel Gold, en su lectura de la *frame theory*<sup>16</sup> –en relación a la novela realista de Benito Pérez Galdós–, ese espacio (un encuadre propiamente dicho) es un mecanismo perceptivo que permite al individuo comprender los diferentes aspectos de la realidad por la que transita (2), al ser una representación del conocimiento, un método de reconocimiento y de razonamiento, y una herramienta para procesar información (6). Como forma de representación, más allá de aislar una actividad u objeto del contexto que lo rodea, el encuadre proporciona al sujeto (espectador, lector o usuario) una herramienta para anticiparse a futuros encuentros con

---

<sup>16</sup> Gold resume el origen de esta teoría y su definición de la siguiente manera: “In its current elaboration, frame theory annexes a wide range of concepts drawn from Gestalt perception psychology, phenomenology, and mathematical set theory, and has applications to research in fields as diverse as education, narratology, cognitive linguistics, and artificial intelligence. In the basic terms outlined by Marvin Minsky, a frame is a data-structure, sorted in the memory and activated by each successive perceptual experience, used to represent a stereotyped situation” (6).



situaciones u objetos para su escrutinio; para hacer comparaciones entre el objeto enmarcado –visto como una suerte de copia o imitación– y los elementos que *en realidad* integran la vida ordinaria, de tal suerte que, como apunta Gold: “it allows for the marking off of ‘the real’ from the nearly real, the nearly nearly real, and so on” (9).

Más que una realidad fija, y aquí mi interés, el encuadre corresponde a una perspectiva o interpretación de ésta que, si bien filtra y elimina los eventos que distraen el foco de su atención, lo que este marco deja fuera no es menos significativo que lo que incluye. Éste es el puente que establezco con los puntos ciegos: la resistencia a una clausura total del encuadre y, por el contrario, la multiplicación de sus marcos. Lejos de negar toda lección del realismo, sospecho que las narraciones que componen el corpus de este trabajo contribuyen a ese reformulamiento, que permite a los lectores desplegar el realismo, mientras abren su propio marco de percepción:

An individual who previously presumed to command certain and positive knowledge of the real may discover that ‘in fact what is happening is plainly a joke, or a dream, or an accident, or a mistake, or a misunderstanding, or a deception, or a theatrical performance’, and so forth. Such errors and miscues may lead to the revision or even the removal of the particular frame whose credibility is suspect, but not the abolition of frames generally (Gold 7).

Por lo tanto, el nuevo realismo al que apunto ya no tiene que enfrentarse con el dilema de contrastar un segmento enmarcado de la realidad (una ventana al mundo) con un campo abierto, sino más bien con la posición liminal del marco, que bien puede interpretarse como una grieta que la escritura de los puntos ciegos hace suya.

Ese proceso, evidentemente, requiere la reevaluación del papel del escritor, antes un “reliable cicerone, leading the reader into previously uncharted regions of social experience”, ahora “a tourist, a voyeur” (186-87). Aquello que el escritor observa son los remanentes del corte aleatorio sobre el campo de observación. De hecho, en la lectura de los puntos ciegos que propongo con respecto a los recientes escritores, me detengo en esos residuos, en las brechas en la continuidad del encuadre, justamente porque éstos evidencian la naturaleza problemática del lenguaje y la representación. Lo que el escritor de los puntos ciegos termina por incluir en su percepción se basa en un abanico, bien desplegado, de residuos que conforman lo real y componen un *collage* de parcialidades, quizá el encuadre de un nuevo realismo. Prueba de ello son las palabras de Mario Mendoza (Bogotá, 1964), autor contemporáneo a los narradores colombianos que se estudian en este trabajo:

Para nosotros todo es real: los niños muriéndose de hambre en todo nuestro continente, sí, y también los viajes simbólicos de Lovecraft; los sicarios de Tijuana, Sinaloa, Río de Janeiro o Medellín, sí, y también la soledad de los personajes de Paul Auster; la incertidumbre política de América Latina, sí, y también los paisajes estelares de Bradbury. Para nosotros vivir, leer y escribir no son diferentes. Las páginas y los días son inseparables (135).

En una época antifundacional como aspira a ser la posmoderna, ¿cómo asegurar que el reciente impulso supere el pasado que lo estimuló y produzca un movimiento hacia el futuro? Seguramente, en lugar de pensar el nuevo realismo como una ruptura, hay que verlo como el retorno a una ausencia (al trauma, diría Lacan), que es en sí una

insatisfacción tanto con un modelo de texto, como con una visión convencional de la realidad. Ésta no se repite por más que se la represente tantas veces; es el deseo de acceder a ella el que se regenera y la mirada la que se renueva.

En este marco, vale preguntarse si la escritura de los puntos ciegos –la del realismo entendido como retorno a una ausencia– registra lo real, lo oculta o lo produce. La respuesta dependería de la mirada que antecede al trazo escrito: sea una mirada que cede a la aspiración del arte de domarla para acceder a lo simbólico, sea, como apuesta Hal Foster en *The Return of the Real*, y que considero en sintonía con los puntos ciegos, una escritura que rechaza apaciguar la mirada “as if this art wanted the gaze to shine, the object to stand, the real to exist in all the glory (or the horror) of its pulsatile desire or at least to evoke this sublime condition” (140). En casos extremos, esta aproximación a lo real busca recuperar, si no el *objet petit a* perdido, al menos la herida que éste ha dejado. De cualquier forma, el método de estos retornos es similar: enfocar la mirada en la omisión que cada discurso comporta, en aquello que quedó fuera del encuadre o que no llegó a alumbrarse en el marco de los realismos anteriores. En ese sentido, la escritura de los puntos ciegos sería menos nueva que diferida, bajo la sospecha de que tanto esa escritura como el realismo convencional se elaboran a partir de “a complex relay of anticipated futures and reconstructed pasts –in short, in a deferred action that throws over any simple scheme of before and after, cause and effect, origin and repetition” (Foster 29).

## Nuevas voces, letras sin coro

*“Hemos de renunciar al mal gusto de pretender estar de acuerdo con lo que piensa la mayoría”. Nietzsche, Más allá del bien y del mal.*

Para contextualizar mejor la renovación de la mirada que he desarrollado en los apartados anteriores, es preciso señalar una serie de cambios, particularmente culturales, de valores y gustos, fenómenos generacionales que se observan no sólo en la narrativa ecuatoriana y colombiana, sino en la literatura del resto del continente. Si bien los recientes narradores de Ecuador y Colombia no se presentan bajo un paraguas grupal ni han convenido en redactar un manifiesto conjunto<sup>17</sup> (a diferencia, por ejemplo, de los mexicanos del Crack),<sup>18</sup> en ocasiones han privilegiado el “nosotros” sobre el “yo” en sus declaraciones, tomando la voz de un colectivo literario tácito, con lazos generacionales evidentes, una cosmovisión y tendencias narrativas similares. Prueba de

---

<sup>17</sup> Las opiniones sobre los diferentes derroteros de la literatura latinoamericana fueron recogidas en *Palabra de América*, memoria del Primer Encuentro de Escritores Latinoamericanos organizado por Seix Barral (Sevilla, junio de 2003), en el que intervinieron doce representantes de esta promoción de escritores del continente, entre ellos los colombianos Santiago Gamboa, Mario Mendoza y Jorge Franco.

<sup>18</sup> La Generación del crack (o Crack) la conformaron, originalmente, Pedro Ángel Palau (1966), Ricardo Chávez Castañeda (1961), Ignacio Padilla (1968), Jorge Volpi (1968) y Eloy Urroz (1967), a propósito de la publicación, en 1996, de sus novelas: *Memoria de los días*, *La conspiración idiota*, *Si volviesen sus majestades*, *El temperamento melancólico* y *Las Rémoras*, respectivamente. A partir de ellas, formularon un Manifiesto Crack común (leído el 7 de agosto de 1996) que marcaba la ruptura con la narrativa inmediatamente posterior al boom latinoamericano y la intención de retomar y aportar a esta estética. Actualmente, sus miembros se reconocen, más bien, como un grupo de amigos escritores con afinidades literarias. Para una lectura del texto completo del manifiesto, véase: *Lateral. Revista de Cultura* 70 (Oct. 2000).

ello son las siguientes reflexiones de los colombianos Jorge Franco (1962) y Mario Mendoza: “No creemos”, enfatiza el primero, “en otra cosa que en el hombre derrotado que sólo a través del arte ha podido superar su miserable condición humana para robarle a Dios su privilegio, y crear seres más a nuestra imagen y más a nuestra semejanza” (“Herencia, ruptura y desencanto” 45). Más adelante, es el turno de Mendoza: “Nos negamos a tomar posiciones radicales que nos dejen prisioneros de nuestros propios prejuicios, nos negamos a cerrarnos, a encasillarnos, a regodearnos en la avaricia de nuestra mísera intimidad” (134-35). Por su parte, el ecuatoriano Xavier Oquendo Troncoso (1972) también parece ser el portavoz de un proyecto generacional cuando apunta: “Somos una juventud más anárquica . . . afortunadamente ya no somos una generación de ‘talleres’ en serie” (131).

Sea que hablen a nivel personal o por momentos empleen el colectivo, sus trabajos de ficción son el mejor testimonio de que comparten una tendencia; que se trata de una literatura en movimiento, con talentos y voces disímiles, pero que dan cuenta de zonas de la realidad comunes que los obsesionan y en las que viven y escriben. A pesar de ello, conviene preguntarse si es válido hablar de integración entre estos escritores cuando en la actualidad parece primar lo individual sobre lo colectivo. ¿O cabría, mejor, matizar y considerar una integración sin homogeneización? Es claro que, además de la edad, los une un conjunto de referentes de la cultura popular urbana que entran en sintonía con los cambios tecnológicos, la aparición de nuevos medios de comunicación –son la primera generación que se acostumbró a usar el internet para comunicarse y el procesador de palabras para escribir– y de representación (cine, televisión, video), que con frecuencia aparecen en sus novelas, sea desde el homenaje o la parodia. A propósito

de estas innovaciones, el crítico uruguayo Gustavo Remedi comenta el impacto de éstas con respecto al espacio en el que operaban, hasta hace poco, los intelectuales de promociones anteriores:

Particularmente dramáticos han sido los cambios al nivel de las comunicaciones en la medida que, los letrados, históricamente poseedores del saber y del control de las tecnologías de la comunicación e intermediación (entre clases, entre naciones, entre mundos), de la representación del mundo, de la asignación de sentidos, de la movilización social, se han visto seriamente desplazados (n. pág.).

El desplazamiento no sólo resulta de los avances tecnológicos, sino esencialmente de una nueva visión del intelectual o, si se quiere, de un cambio en el papel que éste desempeñaba en décadas pasadas. La figura del intelectual iluminado ha sido sustituida en el discurso posmoderno por la del “escritor como un mero opinador” (Julio Ortega 14). Para Martín Hopenhayn, ya que la dirección y racionalidad de la historia han sido cuestionadas, la aspiración de un grupo –las vanguardias, piensa el autor– de apropiarse de la interpretación racional del mundo es aun menos reconocible y dudosamente legítima: “Whether in politics, science, art, or culture, and whether the vanguard is the party, the state, the educational elite, or an aesthetic movement, no one can claim to constitute the group chosen or destined to establish totalizing orientations” (80). Así, la resistencia o desinterés por parte de los actuales escritores de elevarse como la voz cantante de una generación o de conformar un grupo sería coherente con el fin de la imagen totalizadora del intelectual como paradigma de sentido.

El ocaso de las utopías tendría una incidencia inmediata sobre este giro. Considerando que los intelectuales latinoamericanos han sido vistos, en su mayoría y a lo largo de las décadas, cercanamente comprometidos a la agenda izquierdista de una posible revolución (Hopenhayn xvi), tras el colapso de los gobiernos socialistas, en cambio, caen las imágenes utópicas, de tal manera que los intelectuales se descubren despojados de una razón de compromiso, como militantes sin una causa vital (xii-xii). A raíz de estos borramientos, señala Hopenhayn, se evidencia una energía dispersa que busca aire fresco y significados en nuevas pesquisas, que finalmente derivan en la creación de dos espacios posibles para atrincherarse: el de los apocalípticos que han perdido el prestigio que tenían cuando criticaban al *status quo*, que observan el fin de las utopías con fatalismo y para quienes la globalización representa el triunfo del neoliberalismo (37); y el de los integrados, quienes aprovechan los beneficios y comodidades del llamado “individualismo posesivo” neoliberal y comparten las aspiraciones consumistas del mercado globalizado (xiv). Frente a estas opciones, no obstante, se debe advertir la dificultad de acomodarse en una u otra posición por parte de intelectuales que participan en varias estrategias de mediación entre ambas (xiv). Por lo tanto, en lo que respecta a los escritores, ¿se puede hablar de una tercera trinchera?<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Por otro lado, a raíz del vuelco que han tomado varios de los gobiernos en Latinoamérica hacia tendencias ideológicas del llamado “socialismo del siglo XXI” (entre los cuales, el gobierno de Hugo Chávez, en Venezuela, Evo Morales, en Bolivia y Rafael Correa, en Ecuador, son los principales referentes), sería interesante discutir sobre las distintas posiciones que los intelectuales en esos países han tomado con respecto a esos proyectos de gobierno. En el caso ecuatoriano, por lo menos, el entusiasmo inicial y la participación activa de un sector importante de la intelectualidad –representada, sobre todo, por aquellas voces que en décadas anteriores habían

La sensación de fracaso que los estados promueven con sus crisis no ha impedido a los escritores percibir “la espesa selva virgen de lo real” (Saer 271). Y es que a pesar de tener las razones en contra, los narradores colombianos y ecuatorianos continúan expresando su desacuerdo ante las explicaciones globalizantes que les suenan insuficientes. La actual literatura aparece en el contexto que he venido señalando como una conciencia crítica que se desentiende de doctrinas y dogmas partidistas, que cuestiona la sociedad en la que vive, sin adscribirse a una trinchera en particular. Si bien para estos escritores el compromiso tiene que ver con el retorno al concepto básico de contar historias (como lo han enfatizado Jorge Franco, Santiago Gamboa y Leonardo Valencia, en diferentes ocasiones), es cierto también que comparten sus sospechas y registran el vacío que la desconfianza y frustración en lo ideológico han dejado. De hecho, una buena parte de la literatura de esta generación se basa o toca los problemas sociales que los agobian, aun si lo hacen desde una “tímida resistencia” (Franco, “Herencia” 45) y a sabiendas de que la espera de una transformación ideológica puede ser larga. Mientras tanto, parece que “no hay religión, ni política, ni ideología que merezcan un renglón de nuestras páginas, a no ser para decir que la religión, la política y las ideologías nos han decepcionado” (45). Otra manera de leer el desencanto es, según Hopenhayn, asumir esta crisis desde la entropía o la alquimia (xviii). El primer proceso paraliza y socava la imaginación creativa, mientras que el segundo acepta el

---

vislumbrado un proyecto izquierdista— ha dado paso, últimamente, a cierto escepticismo. Algunos de estos distanciamientos críticos tienen que ver con los rasgos personalistas del mandatario y con el recelo a sus aparentes deseos de concentrar el poder, que han desencadenado la salida de colaboradores más identificados con la intelectualidad o con la opinión pública (Alberto Acosta, Gustavo Larrea, Fander Falconí). En cambio, escritores como Javier Ponce (1948), Ministro de Defensa, y María Fernanda Espinoza (1964), Ministra Coordinadora, continúan ligados al régimen.



fracaso como una oportunidad para concebir nuevas formas de invención utópica, así como nuevas formas de disentir. Desde mi perspectiva, esta segunda alternativa auspicia, por lo menos, el encuentro de los puntos ciegos y la revisión de las posibilidades del escritor en tiempos de apocalipsis y/o de integración.

### **Ni macondianos ni McOndistas**

“–¿Dónde poner la vela?

–Ni tan cerca que quemé al santo, ni tan lejos que no la vea”.

*Refrán popular.*

Con la intención de rastrear los atributos y gestos de lo nuevo en los recientes narradores latinoamericanos, se ha difundido –demasiado– el criterio de los chilenos Alberto Fuguet (1964) y Sergio Gómez (1962), a raíz de sus prólogos a dos compilaciones de relatos de autores contemporáneos: *Cuentos con walkman* (1993) y *McOndo* (1996).<sup>20</sup> No basta, sin embargo, con apuntar una serie de generalizaciones y reduccionismos para definir a la escritura de inicios del presente siglo como aquella que se despliega hacia lo “post-moderno, post-yuppie, post-comunismo, post-babyboom,

---

<sup>20</sup> Aunque no es mi intención ahondar en el debate entre McOndistas y macondianos, vale la pena considerar los argumentos de Diana Palaversich al respecto en “Rebeldes sin causa. Realismo mágico vs. realismo virtual”, *Hispanamérica* 29. 86 (2000): 55-70; posteriormente ampliados en *De Macondo a McOndo: senderos de la posmodernidad latinoamericana*. México D.F.: Plaza y Valdés, 2005. Su lectura crítica de los planteamientos estéticoideológicos preestablecidos de Fuguet pone en evidencia cómo los preconceptos neoliberales del chileno terminan proyectándose, de manera abusiva y muchas veces errada, sobre los autores que integran las antologías. Para una contextualización de este debate y más puntos de vista críticos, consúltese también Jorge Fornet, *Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana*, Latin American Studies Center Working Ser. 13 (College Park: University of Maryland, 2005).

post-capa de ozono” (*Cuentos* 14), pues el realismo virtual que se inauguraría en la era “post” para clausurar el realismo mágico y referencial, no inmuniza a los escritores, al menos a los ecuatorianos y colombianos, de sus entornos. No comparto con los chilenos la noción de una literatura desechable –digerible–, si por desechable se refieren a textos carentes de sensibilidad social, que no buscan la reflexión, sino el consumo *light*, pues justamente lo que salva a las novelas que integran el corpus de esta investigación es una zona en la que sus autores, mediados por la mirada indirecta sobre el mundo y el descubrimiento de los puntos ciegos de la realidad, se reconocen y hacen contacto con el mundo no virtual. Evidentemente se ha operado un cambio en los valores y en la manera de concebir la literatura, pero no por ello los escritores han dejado de reflexionar sobre la capacidad de ésta de abrir el diálogo y ofrecer una mirada crítica de la sociedad. Al contrario, sus textos son espacios de diálogo y cuestionamiento alternativos, en sociedades donde éstos parecen estar más relegados. Al menos eso rescatan Fuguet y Gómez de la escritura hoy en día: “hay que escribir para entenderse. Para entendernos . . . desde un punto donde se intersecta el futuro con el ahora” (15).

En referencia a denunciar el agotamiento del “sagrado código del realismo mágico” (*McOndo* 10), que para los chilenos es el responsable de haber construido una imagen estereotipada, rural y folclórica de América Latina –aunque ellos crean otra, la de una postal neoliberal, la de un “paraíso ecológico, . . . una tierra de paz” (15)–, discrepo en que el parricidio a García Márquez sea tan rotundo como lo pintan Fuguet y Gómez, al menos no para los narradores colombianos. La actual literatura

latinoamericana se desmarca efectivamente del realismo mágico y de la temática rural,<sup>21</sup> estableciendo así una discontinuidad necesaria –“he who lives with continuity alone cannot be a poet”, afirma Harold Bloom (78)–, pero ello no excluye que estén afectados por la dolorosa e irresistible “ansiedad de influencia” sobre la que reflexiona Bloom, que hace imposible la negación del precursor por parte del efebo.

Quienes reniegan del padre expresan, más que una rebeldía, un complejo mecanismo de defensa: “Resenters of canonical literature are nothing more or less than deniers of Shakespeare. They are not social revolutionaries or even cultural rebels. They are sufferers of the anxieties of Shakespeare’s influence” (Bloom xix). Esta condición, que puede o no ser internalizada por el nuevo escritor, se produce luego de “a complex act of strong misreading, a creative interpretation that I call ‘poetic misprison’” (xxiii). En otras palabras, para que un creador se desvíe de otro, primero tiene que haberlo leído amorosamente (“there must be a profound act of reading that is a kind of falling in love with a literary work”, xxiii) y así, luego de esa señal de reconocimiento, procede por diferentes movimientos de revisionismo creativo, hasta que el nuevo escritor se apropia de la escritura del padre y reescribe su obra *como si* fuera suya. En el caso de Colombia, el afán de discontinuidad no es con la simple transmisión de ideas e imágenes del precursor, cuya muerte no se concreta de la misma manera que en otras narrativas del continente. Para los recientes escritores colombianos, no basta con escupir al cielo para declararse bastardos. Antes de matar al padre, decía Malraux, hay que hacerlo nacer:

---

<sup>21</sup> En Colombia, la ruptura con la temática rural responde a una realidad extraliteraria: el hecho de que el campo dejó de pertenecer a los colombianos desde que se apoderaron de él los guerrilleros, narcos y paramilitares.

Every young man's heart is a graveyard in which are inscribed the names of a thousand dead artists but whose only actual denizens are a few mighty, often antagonistic, ghosts . . . The poet is haunted by a voice with which words must be harmonized . . . He who is willing to work gives birth to his own father (en Bloom 26).

Eso sí, esto no significa que promuevan un nuevo realismo mágico, y en ello han sido enfáticos: “La única ruptura de importancia, a mi modo de ver, se da frente [al] realismo mágico . . . , esta forma narrativa es la que menos prestigio tiene entre los narradores jóvenes, e incluso, la única frente a la cual éstos se han rebelado de forma abierta y directa” (Gamboa, “Opiniones de un lector” 80).<sup>22</sup> La apuesta por el cambio, señala la crítica Luz Mary Giraldo, no siempre significa cuestionar la calidad de la obra convencional, mucho menos desdeñar el trabajo de sus autores, sino “adquirir independencia, librarse del principio normativo y buscar la propia identidad. Dar muerte al padre no es negarlo, sino afirmarse ante él librándose de la sujeción de su poder”

---

<sup>22</sup> Gamboa se pregunta, en párrafos anteriores, si se puede hablar de una “nueva literatura latinoamericana, entendiendo por ‘nueva’ una literatura claramente escindida de las generaciones anteriores” (“Opiniones” 78). Su respuesta es negativa, pero subraya que la vuelta de tuerca está en la mirada, además de las nuevas búsquedas estéticas, acordes al presente: “más bien se trata de la misma literatura pero con un desarrollo distinto, con autores más jóvenes y temas nuevos . . . o con los mismos temas de siempre pero vistos con ópticas actuales, o al menos, con modelos expresivos que tienen relación con la estética de hoy y con la realidad de hoy” (78).

(*Narrativa colombiana* 26) –yo añadiría, en eco a Bloom, al reconocer la ansiedad de su influencia, practicar la distorsión y aplicar un revisionismo perverso (30)–. El distanciamiento y la proyección hacia un nuevo canon son gestos osados que cada generación toma a su cargo. A decir de Giraldo, “en un país solemne y patriarcal como el nuestro, donde las jerarquías se imponen, . . . crear y hablar de nuevas vertientes . . . resulta . . . una aventura de difícil credibilidad” (27). Sin embargo, esa creación parece consumarse en autores que “hacen tambalear las estructuras literarias convencionales” (27) y en textos que buscan “salir de la comarca” (43).

Lo mismo se puede sostener en el caso ecuatoriano con respecto a las figuras consagradas, referidas anteriormente en este capítulo. A propósito de la cuentística reciente, el académico Pablo Martínez se pregunta cuál es el giro cualitativo, en temática y lenguaje, que irrumpe en los noventa y cómo se explica la renovación erigida paradójicamente sobre una evidente continuidad y tradición (106). Una posible respuesta se halla en el pensamiento posmoderno que, al proponer una nueva manera de entender la realidad y un encuadre ideológico distinto, posibilita una dirección *otra* en la evolución de la narrativa en lo que va del siglo. Pero a más de la incursión en variadas estrategias del discurso narrativo, que pueden o no ser las mismas de la generación anterior, lo que marca la diferencia en los novísimos es el trabajo a partir de una cosmovisión descentrada, que testimonia la relatividad de lo real y de la verdad. La mirada que resulta no puede ser sino ecléctica, “una cosmovisión dolorosa y desgarrada, escéptica y trágica, cínica y desengañada, ambigua y ambivalente, paródica y satírica, contestataria e irreverente, que contrasta con fugaces destellos de optimismo y vitalidad, de solidaridad y esperanza, de generosidad y nobleza” (Martínez 110-11).

Esta manera de aproximarse al universo alerta sobre la presencia de puntos ciegos que el narrador incorpora para constituir –y no para reproducir– lo visible mediante lo invisible, para comprobar lo real por medio de lo imaginario. En palabras de Saer, ese ejercicio requiere que la literatura asuma la experiencia del mundo con sus indeterminaciones y oscuridades, y trate de urdir “formas imprevisibles”:

En la selva oscura de la historia, es él [el escritor] quien debería avanzar a lo más hondo de la noche, si no quiere correr el riesgo de transformarse en la fruslería decorativa o en el bufón de comerciantes y carniceros . . . Sin estar de ninguna manera obligado a plegarse a la estética del realismo, el escritor debe introducir, a su modo, en la relación del hombre con el mundo, el principio de realidad, que desbarata el conformismo enfermo de la ideología e intenta dar una visión más exacta del universo . . . , la situación ambigua en la que vive el escritor en la sociedad en que vive y el material pulsional en el que debe hurgar poniendo el dedo en la llaga, para sacar sus imágenes a la luz del día (125-26).

Para que la escritura establezca una poderosa conexión no sólo con lo existente, sino ante todo con lo imposible, el narrador habrá de “vivir la gravedad de las fuerzas centrípetas de la realidad sin olvidar las fuerzas centrífugas que conectan al lector con realidades que se ubican más allá de la inmediatez histórica” (Mendoza, “Fuerzas centrífugas” 128), en un territorio mucho más amplio que el percibido por los sentidos, uno que involucre lo inadvertido y lo imaginario, lo que se ve, se escribe y se lee.

## Capítulo II

### Escritura nómada: configuración espacial de los puntos ciegos

*“ . . . huyó lo que era firme, y solamente/  
lo fugitivo permanece y dura”.*

*Francisco de Quevedo, “A Roma sepultada en sus ruinas”.*

#### Perdidos en el espacio: la urbe como punto de vista

En el marco de las discusiones acerca del cambio de siglo,<sup>23</sup> el privilegio asignado al tema del espacio –sobre el que Michel Foucault da la puntada ya a finales de los sesenta cuando advierte su importancia y describe al siglo XX como “the epoch of space” (22), heterogéneo y hasta fantasmático (23)–, y el entusiasmo por celebrar el desplazamiento en la era posmoderna están marcados por el enfoque crítico con respecto a la primacía de un centro, más bien disperso en el flujo global contemporáneo, en favor de la apreciación de márgenes e intersecciones desequilibrantes y de renovadas órbitas de encuentros. Sin embargo, como lo advierte Jean Franco, la diseminación del centro promueve, además de caos y excesos, una sensación creciente de estar perdidos en el espacio (36). La noción de pérdida, común a las novelas que se analizan en este capítulo, tiene que ver menos con una torpe desorientación de los pasos, que con la odisea que ese tránsito desatento, para nada inofensivo, pone en marcha, en la que se propicia la indagación de los puntos ciegos de lo real por parte de los personajes y, por

---

<sup>23</sup> Pienso, en particular, para el caso latinoamericano, en el Coloquio de Yale que, bajo la convocatoria de “Las culturas de fin de siglo en América Latina” y la coordinación de Josefina Ludmer, se celebró en la Universidad de Yale, entre el 8 y 9 de abril de 1994. La crítica argentina compiló algunas de las ponencias presentadas en este congreso en el libro homónimo publicado ese mismo año en la editorial Beatriz Viterbo.

supuesto, de la escritura. Así sucede en *Paraíso Travel* (Jorge Franco, 2001), al igual que en *Angosta* (Héctor Abad Faciolince, 2003) y en *El libro flotante de Caytran Dölphein* (Leonardo Valencia, 2006), en cuyos escenarios plenamente urbanos es posible reconocer el potencial estético y político del deambular como acto creativo y de resistencia frente a las desigualdades sociales, los mecanismos de control y de exclusión, la violencia y la cancelación de las utopías.

Sea que el hilo de Ariadna se rompa en la travesía de Marlon Cruz por las calles de Nueva York, en un laberinto que inicia en Medellín, como lo relata Franco; sea que los habitantes de Angosta –la ciudad ficticia que Abad Faciolince recrea a imagen de Medellín y, acaso, de toda Colombia– intenten articular los fragmentos de una metrópoli segmentada; o que la pérdida de Iván Romano y los hermanos Fabbre no sea únicamente en el espacio, sino *del* espacio, como ocurre en la obra de Valencia, tras la inundación de Guayaquil; en cualquier caso, la ciudad deja de ser sólo un marco para la narración u objeto de la mirada, y se convierte en un punto de vista. Agente de percepción y de movimiento, la urbe es sensible a la presencia de los puntos ciegos, que allí se albergan para ofrecer otra cartografía a quienes estén dispuestos a perderse en ella. El requisito lo cumplen los personajes de los textos estudiados a continuación, quienes siguen la estela de la trashumancia: unos porque huyen de la atrofia de un país en guerra, otros porque se extravían por los senderos que supuestamente los conducen al sueño americano; otros más porque prefieren no echar raíces y flotar a la deriva. Todos ellos conjugan su andar por la ciudad con una mirada en apariencia desprevenida, que tropieza con las construcciones presuntamente inamovibles, pero en el fondo frágiles, tanto del espacio físico y social (fijaciones de la cultura, estratificaciones sociales,



condicionamientos económicos, imposiciones del urbanismo geométrico), como del territorio de la literatura.

Para rastrear la sensibilidad nómada que intuyo en la escritura de Franco, Abad Faciolince y Valencia, tomo, por un lado, algunos de los presupuestos teóricos de Michel Maffesoli quien, en *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques* (1997), opone la configuración rígida y coercitiva del mundo, que inmoviliza y somete al ser humano, a la errancia, cuyo carácter dionisiaco latente, perturbador del orden, y su carga de rebelión reestablecen la circulación en el mundo y el contacto con el otro: “L’errance est du nombre qui, outre son aspect fondateur de tout ensemble social, . . . exprime, également, la révolte, violente ou discrète, contre l’ordre établi” (13). Entre las cualidades del nomadismo y los puntos ciegos se despliega, de una parte, la valoración de la búsqueda de sentido de un universo “obscur . . . , inexpliqué, peu clair à lui-même” (11); y, de otra, la desconfianza del nómada hacia las realidades que se dan por sentadas bajo la supuesta claridad de su evidencia. Desde esta perspectiva, los personajes de las novelas que se examinan en este capítulo comulgan, de uno u otro modo, con el móvil de la errancia, llámese pulsión migratoria (48), “*désir de l’ailleurs*” (99) o necesidad de pérdida (21).

Por otro lado, bajo el aliento de Deleuze y Guattari, quienes piensan el espacio y la cartografía como movimiento perpetuo, adopto el concepto de nomadismo como fuerza de desterritorialización y desestratificación (9-10) que asegura un devenir (del mundo, del sujeto y de la escritura) que es, en sí, un surgimiento y nunca una imitación o mimesis (16). Ello me permitirá analizar la errancia también como productora de una escritura que rompe la camisa de fuerza –la raíz– con la inmediatez mimética,

dicotómica y sedentaria de la realidad. De la misma manera que un agenciamiento –sea éste el libro o la literatura propiamente, de acuerdo a la terminología deleuziana–, los puntos ciegos sólo tienen sentido cuando, mediante la escritura, se colocan en un *afuera*. Es allí donde considero que radica el principio del nomadismo deleuziano: en el establecimiento de “nuevos círculos de convergencia con nuevos puntos situados fuera de los límites” (17).

El nomadismo que se delata en las novelas aquí estudiadas agencia el movimiento de los puntos ciegos hacia un *afuera* con el que hacen rizoma, que los saca a flote y pone sus opacidades a respirar, conforme los horada y desentierra. Por eso la errancia –desacierto y vagabundeo– da lugar a una mirada fronteriza, como el propio nomadismo: oblicua, a ras de piso o al borde de la orilla. Retomo la argumentación de Jean Franco sobre la pérdida en el espacio y su referencia a las nuevas esferas alternativas de oposición (al capitalismo, a la sociedad de consumo) que, a pesar de localizarse ahora en el interior del espacio –y no, como hace tres décadas, en puntos geográficos o personales fuera del sistema–, no dejan de ser *intersticios* (Franco 36, mi énfasis) y, por lo mismo, preservan su condición de exterioridad y, yo diría, de brechas abiertas a lo real. Hacia esos puntos ciegos se orienta mi lectura de los movimientos y de la percepción que propicia el nomadismo en la representación del espacio, con el fin de indagar las zonas críticas –“líneas de fuga”, en palabras de Deleuze (9)– que el relato de los puntos ciegos construye y que se articulan, todavía, en el ámbito de la literatura.

## Ciudad tomada

*“Your gaze scans the streets as if they were written pages:  
the city says everything you must think, makes you repeat her discourse”.*

*Italo Calvino, Invisible Cities.*

Al momento de ubicar sus narraciones en un imaginario espacial, los recientes escritores de Ecuador y Colombia coinciden en dejar de lado el campo, que no forma parte de sus experiencias ni de las coordenadas de sus respectivos planteamientos estéticos. De hecho, éste es un tema en el que concuerdan los autores que se analizan en este capítulo, quienes, en contraste con algunos de sus padres o abuelos literarios, nacieron y crecieron en un entorno urbano.<sup>24</sup> “La ciudad”, declara Jorge Franco, “. . . es un escenario inherente a las nuevas generaciones que no tenemos otro espacio . . . para narrarnos” (“Herencia, ruptura y desencanto” 42). Lejos de ellos está la intención de

---

<sup>24</sup> Héctor Abad Faciolince y Jorge Franco residen actualmente en su ciudad natal, Medellín. El primero debió exiliarse a España y luego a Italia (1987-1992, tiempo en el que impartió clases en la Universidad de Verona), a raíz del asesinato de su padre, médico y defensor de los derechos humanos, a cargo de los paramilitares. El segundo pasó alguna temporada en Londres mientras estudiaba cine. Por su parte, Leonardo Valencia, guayaquileño, ha vivido en Quito, Lima y, desde 1998, está radicado en Barcelona, en donde dirige el Laboratorio de Escritura en la Universidad Autónoma. Me parece pertinente citar las razones que Valencia ofrece con respecto a su propio desarraigo, pues se refieren a motivaciones esencialmente literarias y acusan la estrechez de un estamento cultural que, en su opinión, reclama mayor “ecuatorianidad” a sus textos de ficción: “Me tuve que marchar de Guayaquil para romper con la burguesía en la que nací, para la que la literatura es una insignificancia o un peligro . . . Después he tenido que distanciarme sanamente de una jerarquía literaria ecuatoriana de izquierda, anquilosada y yerma, cainita y bastante amargada, carente de humor, a la que no estoy dispuesto a pagarle peajes ni esperar su beneplácito. Es políticamente correcto defender lo ‘nacional’ . . . , pero si lo ‘nacional’ es la corrupción, la estrechez de miras culturales, las capillitas literarias y el castramiento imaginativo, pues es mejor rebelarse contra todo eso y marcharse” (“Writing from NeverLand” 84).

recrear el campo que, en el caso ecuatoriano, fue paulatinamente abandonado a partir de la literatura de los setenta, sobre todo en Quito, con el precedente de *El chulla Romero y Flores* (1958), de Jorge Icaza. En Colombia, la fundación de Macondo revitaliza una escenografía rural que poco a poco decae por la irrupción de la modernidad en Bogotá, Medellín y Cali, así como por la apropiación de los montes y las selvas por parte de los grupos armados: “La temática rural”, enfatiza Franco, “es un territorio tan vedado en la literatura de hoy, como lo es en la realidad para nosotros los colombianos, a quienes el campo dejó de pertenecernos hace mucho rato desde que se apoderaron de él los violentos” (44). En entrevista con Jaime A. Orrego, Abad Faciolince reconoce la dificultad de dar significado a ese ámbito, ya que la dosis de lo sublime compite, en su opinión, con el nivel de violencia:

Es el sitio donde secuestran, donde violan, donde sacan la motosierra, donde hay combates, entonces el campo tiene un valor doble. Por un lado, el sitio de la belleza natural y por otro el sitio de la violencia asesina tanto como la ciudad o más que ella. Es como la idea de la selva para los antiguos escritores. . . . Entonces . . . es muy ambiguo para la generación nuestra lo que el campo significa (n. pág.).

Vale decir que en la actual narrativa de Ecuador y de Colombia, el relato de la ciudad privilegia los márgenes e intersticios y da cuenta de la multiplicación de centros o de su dispersión. Como observa Amanda Holmes en su análisis sobre los escritores del post-Boom latinoamericano –que en ciertos aspectos se puede extender a las recientes promociones de escritores–, este cambio de eje se distancia de la percepción optimista con respecto a la ciudad como locus de estabilidad, que perseguía la era

moderna. Por el contrario, “the intensity of the political violence in late XX century urban centers along with the changes brought about by new economic policies recast the image of the city as a site of chaos and oppression –both political and cultural– . . . ” (Holmes 29). El camino hacia la utopía desde la producción literaria parece desvanecerse tras la identificación de la urbe como “a dangerous and unforgiving stage” (29). La experiencia descentralizante evidencia, de otro lado, un importante desplazamiento hacia las “ciudades intermedias” (Luz Mary Giraldo, *Narrativas colombianas* 141),<sup>25</sup> como Medellín, Cali, Cartagena o Barranquilla, Guayaquil o Cuenca, que irrumpen en el mapa literario, como lo comprueban las novelas que se consideran en el presente capítulo.

No es mi interés ahondar en las tensiones entre centro y periferia ni en sus matices en el plano cultural,<sup>26</sup> pero me detengo apenas porque este debate concierne también a la mirada, puesta en la disyuntiva de observar un centro, bajo el riesgo de que

---

<sup>25</sup> Para un estudio detallado de la escritura de la ciudad en las letras colombianas recientes, ver Luz Mary Giraldo, *Narrativa colombiana* (2000), particularmente el capítulo V, “De la ciudad Arcadia a la ciudad historia” (117-149), y *Ciudades escritas* (2001).

<sup>26</sup> Con respecto a la oposición entre capital y ciudades de provincia, Abad Faciolince declara: “Es más fácil publicar si se está en Bogotá pues allí están las grandes editoriales. En Medellín solamente tenemos editoriales universitarias. . . . Pero de todas maneras Colombia no es como Argentina, o Chile o incluso Perú donde una ciudad reúne casi todo. Colombia es un país de ciudades. En ese sentido es un poquito más parecido, sin parecerse y guardando las debidas proporciones, al caso de los Estados Unidos. Cali, Medellín, Barranquilla, Cartagena son ciudades importantes. Este no es un país donde la capital haya reunido todo el poder cultural, económico, político. Precisamente por eso vivo yo aquí. Yo creo que tenemos que hacer una especie de resistencia cultural para que ese centralismo político y económico no sea también un centralismo cultural. Yo por eso me resisto a irme y escribo para revistas bogotanas pero lo hago desde acá. No importa que sea más difícil, es más meritorio cuando lo logramos” (Orrego).

se pasen por alto los puntos ciegos –pues, parafraseando a Deleuze y Guattari, todo centro rechaza un *nomos* oscuro (387)–, o de dirigirse hacia los espacios menos gravitantes, aunque ello suponga el reto de ver entre los contornos: “No es fácil percibir las cosas por el medio, ni por arriba ni por abajo, o viceversa. . . . No es fácil ver la hierba en las palabras y en las cosas” (Deleuze y Guattari 27).

Así observada, la ciudad, capital o intermedia, no es sólo texto trazado por quien la camina, sino también por quien la mira y, en ese sentido, por quien la lee. Según la construcción teórica de Michel de Certeau, los caminantes, como usuarios del espacio, son capaces de producir el discurso de ese tejido urbano, aunque no de acceder a la lectura de sus pasos (93). Sospecho, no obstante, que la escritura y la lectura de ese texto son efectivamente posibles y necesarias, y que ambas resultan de los usos que el transeúnte hace de la ciudad: a pesar de que estas prácticas sean aparentemente hechas a ciegas, los “practicantes ordinarios de la ciudad” (93) pueden, mediante la conjunción de los pasos y de la mirada, interpretar los puntos ciegos que se urden en su recorrido. No es arriesgado afirmar, por lo tanto, que la ciudad se consolida como forma de expresión al igual que como punto de vista. En este contexto, propongo analizar cómo al nuevo eje de percepción corresponde una nueva cartografía que deconstruye la relación entre la urbe y sus habitantes, y que afecta su representación en la escritura.

### **Miradas fuera del mapa: laberintos, naufragios e infiernos tan temidos**

*“ . . . the city must never be confused with the words that describe it.*

*And yet between the one and the other there is a connection”.*

*Italo Calvino, Invisible Cities.*

### **Angosta o la cartografía dantesca de la violencia**

Angosta es la capital de un “curioso lugar de la Tierra” (Abad Faciolince, *Angosta* 14) en la cordillera de los Andes, “conocido con el nombre que . . . debiera llevar toda América: Colombia” (12); es, además, una metrópoli que en pleno siglo XXI enfrenta una feroz política de *apartheid* debido a su violencia interna. La urbe está dividida en tres *sektores*, definidos en parte por el clima y por una geografía segmentada (altiplano, valle y base de una cascada), pero ante todo, por una arbitraria estratificación socioeconómica que discrimina a sus habitantes entre las castas de los dones, los segundones y los tercerones: “Así, con los decenios y los siglos, sucedió que Angosta se fue convirtiendo en lo que es hoy: una estrecha ciudad de tres pisos, tres gentes y tres climas” (18). Mientras en Tierra Fría, conocida como Paradiso, residen quienes superan el millón de dólares, el requisito para vivir en Tierra Caliente, o Boca del Infierno, es ser pobre, desplazado o sicario. Entre uno y otro *sektor* conviven los tibios de Tierra Templada, quienes conforman una clase media heterogénea que, en su mayoría, aspira a migrar hacia el norte o, por lo menos, a no perderse en los oscuros laberintos del sur.

En este gueto intermedio se ubica el hotel La Comedia –humana y divina, como se verá–, en donde se hospeda Jacobo Lince, dueño de la librería de viejo La Cuña. A pesar de haber heredado una fortuna que bien pudiera abrirle las puertas de Paradiso, Lince se niega a dejar su *sektor* y prefiere subir a Tierra Fría mediante un salvoconducto, sea para visitar a su hija o para dar clases privadas de inglés. A la misma pensión se muda Andrés Zuleta, “poeta, caminante, buen lector” (20), en cuyo diario describe la intolerancia de su familia, en especial, de su hermano (miembro de los

comandos de “limpieza” del ejército) y detalla su trabajo en la Fundación H, uno de los pocos organismos que investiga las prácticas violentas del ejército y de los grupos paramilitares. Lince y Andrés, como alter egos –el uno, escéptico y seductor; el otro, idealista y sentimental–, comparten no sólo los libros, sino también las mujeres. Por sus vidas se cruzan Camila y la “Candela” Virginia. La primera se convierte en amante de Lince, siempre vigilada por la celosa sombra de Emilio Castaño, mafioso conocido como el Señor de las Apuestas. Su afición a la fotografía y el pretexto de escribir una tesis sobre la cobertura del *apartheid* por parte de los medios, la llevan a vincularse con Andrés en una misión de alto riesgo encomendada por la Fundación H. Candela, en cambio, se suma a la galería de seres que se alojan –y refugian– en La Comedia,<sup>27</sup> tras ser rescatada por Lince de los círculos infernales de Tierra Caliente. Sus encantos conquistan al librero, pero su corazón lo entrega al joven poeta. La suerte de cada angosteo se va trazando desde el macabro Consejo de los Siete Sabios, cuyos miembros deliberan las represalias en contra de los opositores al sistema, que los agentes de la Secur (asesinos que hacen el trabajo sucio a la Policía y a los militares) se encargan de ejecutar.

Angosta estaba llamada a ser el tesoro visible de El Dorado, luego de que los conquistadores la descubrieran por error o, mejor dicho, por errancia, al haber perdido

---

<sup>27</sup> La Comedia hospeda a Carlota, una usurera grotesca; Londoño, pintor dedicado a la brocha gorda; “el Estropeadito”, un vendedor de lotería, a quien le falta varios órganos; Agustín Quiroz, bohemio, amigo del padre de Jacobo y asesor lírico de La Cuña; Vanessa, prostituta; Arturo Rey, gerente del hotel; Luisita Medina, cuyo esposo e hijo fueron asesinados, quien sufre de “retinitis pigmentosa, el mal de Borges” (*Angosta* 49), por lo que tiene una lazarilla, Lucía. Otros residentes del hotel son Toño, peluquero de la mafia, que convive con Charlie (a quien lo presenta como su sobrino), así como el profesor Isaías Dan, dedicado a resolver una fórmula matemática.



los pasos hacia el mítico lugar. Ese carácter visible por naturaleza se potencia en la ubicación estratégica de esta fictiva capital de Colombia (cuyas referencias se aproximan más a Medellín que a Bogotá y, como se verá, a otros espacios dentro y fuera del país) que Abad sitúa en el centro del mapa: “En la *mitad* de la cordillera *Central*, o del Quindío, es decir, en el *centro* del dedo del *corazón* de esa mano con que los Andes terminan” (14, mi énfasis). Esta localización céntrica, sin embargo, no garantiza la unidad ni la transparencia de un territorio cuya historia lo ha deslustrado. No basta, entonces, con compartir una geografía para unificar un espacio radicalmente tajado o asumir que sus habitantes viven en la misma ciudad:

Una cosa es Angosta en el centro del valle, a orillas del Turbio, donde están los rascacielos y las nubes de mendigos, otra cosa Angosta al pie del Salto de los Desesperados, donde el río y la gente se confunden con la tierra, y otra más la Angosta del altiplano, donde viven los dones y los extranjeros. En esta última Angosta hace frío, las casas tienen chimenea y los niños se ponen saquitos rojos de lana; en las cavernas de abajo la temperatura es tórrida, se suda estando quietos, y los niños andan tan desnudos y sucios como los cerdos (195).

Las coordenadas de Angosta no se han desplazado, pero del valle arcádico de exuberante vegetación y de cafetos que alguna vez fue, sólo queda la recurrencia de “una de esas tormentas típicas . . . a finales de marzo” (13); una lluvia que, para colmo, no moja a todos por igual, debido a un áurea de impermeabilidad que cubre a los angosteños de Tierra Fría y que “solamente los hace brillar más” (29). Allá, en el piso más elevado de la ciudad, se intenta imitar la supuesta transparencia y hegemonía de un

Primer Mundo en donde impera la claridad y el orden: “poca gente, muy poca gente”, se percata Andrés en su primer día de trabajo en Paradiso, “ambiente limpio, luminoso, brillante, con pocos pobres, sin mendigos, lleno de casas amplias y resplandecientes . . . , edificios modernos, . . . jardines, setos sembrados con orden y concierto” (29). En el otro extremo, en Tierra Caliente, el caos, el bullicio y la suciedad aluden, en cambio, al último círculo dantesco: “En el anillo más bajo del descenso, que es el peor, se llega a Boca del Infierno, . . . la guarida de las bandas que dominan la zona” (197). Resulta sospechoso, entonces, que una ciudad se conozca sólo a través de lo que en ella se muestra y es accesible. En ese sentido, todo aquello que sale del ángulo de la mirada porque no brilla, me refiero a los puntos ciegos de la miseria y la violencia, corre el riesgo de pasar desapercibido. De igual manera, como señala Kevin Robins, “whatever is visible always contains within it the potential to be lost from view” (130), es decir, lo que tanto deslumbra también puede perderse de vista. Para evitar esa pérdida, por lo tanto, no se requiere más claridad, sino más movimiento: una torsión audaz de la mirada –y de los pasos que harán su propio itinerario, como se desarrollará en la segunda parte de este capítulo–, dispuesta a extremar su ángulo de percepción hacia esa opacidad impenetrable o hacia el exceso de luz que ofusca la vista hasta devenir ceguera.

Por ello, es inútil *hacer el calco* –en el sentido deleuziano de reproducción o mimetismo, opuesto a la lógica rizomática que en lugar de copiar, construye (Deleuze y Guattari 17-19)– de un espacio que ha perdido la “incomparable luz” (*Angosta* 14) que garantizaba su transparencia.<sup>28</sup> Por el contrario, el nuevo mapa contiene algunos puntos

---

<sup>28</sup> Con respecto a los espacios que se reproducen (producidos por la repetición) y a su relación con la transparencia, es pertinente señalar lo apuntado por Henri Lefèbvre

ciegos que dan cuenta de los cambios y nuevos usos en la urbe y de la geografía, producto del crecimiento que dio cabida a la modernidad y ésta, a su vez, al caos: “Hoy todo el territorio está ocupado por una metrópoli de calles abigarradas, altos edificios, fábricas, centros comerciales y miles de casitas color ladrillo que se encaraman por las laderas de las montañas” (14). De hecho, la novela de Abad Faciolince<sup>29</sup> constituye un esfuerzo por trazar el plano “[d]el territorio del desorden y de lo imprevisto” (369), cimentado sobre un palimpsesto que se salpica de huellas literarias (como el guiño a los círculos de *La divina comedia*) y de alusiones históricas (desde el Apartheid sudafricano, pasando por el muro de Berlín, hasta las vallas fronterizas y los sistemas de control que se analizarán más adelante). La superposición de espacios dificulta el calco y da paso a una cartografía *otra* que delata nuevos usos de los lugares. Así, el Gran Hotel La Comedia vio mejores días cuando era “un imponente albergue de turismo” (47), el edificio más alto y lujoso de Angosta, que acogía a actrices, cantantes de ópera, toreros y políticos, pero ahora, debido a los atentados y a la emigración de los dones a

---

sobre este punto: “A further important aspect of spaces of this kind is their increasingly pronounced visual character. They are made with the visible in mind: the visibility of people and things, of spaces and whatever is contained by them. The predominance of visualization . . . serves to conceal repetitiveness. . . . sight and seeing . . . have turned into a trap: the means of enlightenment and intelligibility ensconced under the sign of transparency” (75-76).

<sup>29</sup> *Angosta* es la cuarta novela de Héctor Abad Faciolince. Anteriormente ha publicado *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1994), *Fragmentos de amor furtivo* (1998) y *Basura* (2000). Además, es autor de un libro de cuentos, *Malos pensamientos* (1991); un libro de viajes, *Oriente empieza en El Cairo* (2002); un diccionario personal, *Palabras sueltas* (2002); y un libro de género incierto, *Tratado de culinaria para mujeres tristes* (1996). Después de *Angosta*, publica las novelas *El olvido que seremos* (2006), *El amanecer de un marido* (2008), el libro de ensayos *Las formas de la pereza y otros ensayos* (2007), y un híbrido de cuento, ensayo y autobiografía, titulado *Traiciones de la memoria* (2010). Actualmente, es columnista y asesor editorial del diario *El Espectador*.

Tierra Fría, el hotel fue desclasado a pensión. Desde entonces, se establece una división a la inversa de la que impera en la ciudad, acaso como gesto de rebeldía, de poner el mundo al revés: los residentes con más dinero ocupan las plantas bajas, mientras que en el gallinero, en el último piso, viven los más pobres. Lo mismo sucede con La Cuña, originalmente la casa de infancia de Jacobo Lince, luego su madriguera de divorciado, ahora convertida en librería.

Más drásticos son los cambios de funciones en Paradiso en donde, por ejemplo, las torres de la abadía de Cristales han sido reemplazadas por “un mall con distinta ortografía” (167). En cierta medida, éste podría corresponder a un *no lugar*, en la noción de Marc Augé: “si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu” (100). En ese sentido, el antropólogo equipara el centro comercial a un *no lugar* por constituir una instalación necesaria para la circulación acelerada de las personas y de los bienes, similar a los medios de transporte y a los aeropuertos (48), destinados a “l’individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l’éphémère” (101). Sin embargo, no habría que descartar la capacidad que tienen los *no lugares* de determinar nuevas relaciones entre los individuos, y entre éstos y el espacio,<sup>30</sup> así como sentidos simbólicos, sin duda menos estables que aquellos

---

<sup>30</sup> Para Beatriz Sarlo, el shopping establece, por un lado, una relación indiferente con la ciudad que lo rodea y, por otro, organiza “una jerarquía de espacios en la ciudad según las imágenes y necesidades del mercado” (80), una jerarquía que es evidente en Angosta. Asimismo, la validez del centro comercial por preservar el espacio público depende, señala Sarlo, de que su acceso y recorrido sean irrestrictos (79), condiciones que tampoco se dan en una ciudad como Angosta.

que se registran en los *lugares*, como sucede entre las generaciones que se han criado, y se crían, en el *mall*.

Mientras la proliferación de *no lugares* en Paradiso resquebraja la relación del hombre con su entorno, las transformaciones espaciales en otros *sektores* intentan recuperar el vínculo identitario entre los lugares y la historia, los puntos ciegos que señalan momentos significativamente abruptos para Angosta. Así ocurre con el barrio en donde se ubica La Cuña, atravesado por la avenida José Antonio Galán, “una cuchillada que parte en dos el corazón del viejo [barrio] Prado” (*Angosta* 66) y que, por coherencia histórica y semántica, tras el asesinato del candidato presidencial, se lo conoce ahora como Barriotriste, “precisamente a causa del tajo que esa avenida le propinó” (66). De otra parte, es común que algunos sitios cumplan más de una función, como la peluquería O’toños que opera en la planta baja del hotel y que sirve de “guarida de juntas y reuniones clandestinas” (50) de los mafiosos. Otros, en cambio, hacen evidente las costuras del palimpsesto, entre ellas, la perversión de la ley y de una supuesta propiedad privada –igual que la falta de correspondencia entre las palabras y las cosas–, como la colina de Versalles, cuyo apelativo palaciego nada tiene que ver con la montaña de basura sobre la cual se reciclan los tugurios: “el piso de la colina, muy inestable, se movía, . . . los tugurios se deslizaban cuesta abajo con la gente adentro . . . Y nuevamente se quemaba, y nuevamente el Municipio vendía escrituras” (274).

A la expansión del espacio que modifica la cartografía de Angosta, se suma la violencia, que marca el fin de la mirada inocente sobre la ciudad y empaña la frágil claridad establecida. Lince, lo mismo que Andrés y otros residentes de La Comedia, es sensible al nuevo territorio poblado de opacidades, así como a la dificultad de conciliar

las diferentes formas de representación de la urbe. De hecho, al inicio de la novela, el librero se dispone a leer un breve tratado de geografía de Angosta, escrito por un tal Heinrich v. Guhl. Sus ojos se detienen en la acuarela de una imponente caída de agua, el Salto de los Desesperados, e inevitablemente compara “el Salto de la pintura con el Salto de la realidad” (11), para concluir que “Ya no se parecían” (11). Entre una y otra imagen se abre una brecha que advierte un velado nivel de inmersión y desvirtúa un supuesto espacio homogéneo y transparente, de lectura fácil y accesible. De otra parte, el texto de Guhl mantiene el interés de Lince por su estilo académico, es decir, “sin huellas de ficción, sin amaneramientos ni adornos” (12-3). Y es que “harto de lirismo y de literatura” (12), al librero le distrae el tratado de geografía porque entiende que aquello es una construcción, en última instancia inofensiva, pues describe a Angosta *como si fuera en realidad* Angosta: “cuando abre el libro y se sumerge en las palabras, es una persona feliz, ausente de este mundo, embebida en algo que aunque habla de su ciudad, no es en este momento su ciudad, sino otra cosa mejor y más manejable, unas palabras que intentan representarla” (15). Lince se regocija a sabiendas de que la representación que está por encontrar es fallida, como si agradeciera el desfase de lo representado ante su referente. Se diría que la imagen de Angosta que ofrece Guhl se queda corta con la metrópoli que Lince tiene ante sus ojos. Sin embargo, y aquí la vuelta de tuerca, el manual de geografía empieza a corregirse, a proyectar un primer mapa de la urbe que deja de ser un repaso de los orígenes espaciales e históricos de la ciudad, que se combinan en cierto discurso nostálgico por un pasado edénico (sin edificios, con menos gente, incontaminada y sin violencia), para convertirse, más bien, en un texto más analítico de los cambios sufridos en ese territorio. Conforme avanza la

lectura de Lince, se perfilan tanto los puntos ciegos del mapa, como los de la representación. Mediante el libro de geografía –que pasa por las manos del librero, de Andrés y de Camila– Abad desliza la mirada crítica sobre la situación de guerra e injusticia en Colombia, con el respaldo de un texto científico, entiéndase objetivo e imparcial, a tal punto que cuando Lince piensa encontrar en el manual una recreación positiva y menos conflictiva de su ciudad, de inmediato se da cuenta de que el texto no sólo corresponde a la realidad, sino que acoge otras dimensiones que no han sido observadas o reconocidas, esto es, los puntos ciegos, que lo vuelven aun más real que la realidad misma. Dicho de otro modo, no es el mapa el que copia a un referente, sino que éste construye aquél: mientras Lince lee en el tratado sobre la frecuencia de las lluvias en el territorio angosteño, “afuera”, efectivamente, “está lloviendo . . . , como en el libro” (15). El punto ciego que reluce aquí aboga por una inversión de las coordenadas, que usualmente parten del espacio real para que los libros lo recreen, mientras que Abad Faciolince parece indicar que el libro no imita a la realidad, sino ésta a la ficción; que el espacio representado –en el que existen más puntos ciegos que claridades– empieza a ganar terreno a los cimientos de la realidad cotidiana, dados como fijos y ahora removidos por la violencia.

Entre los espacios geográficos más afectados y opacados por este fenómeno se destaca la catarata ubicada en las afueras de la ciudad, cuyo encanto, que había atraído a turistas, pintores y poetas en el pasado, se ha ido degradando al convertirse en rincón de la muerte. La mala fama del Salto de los Desesperados o Boca del Infierno se remonta a los tiempos en que los suicidas escogían la cascada para poner fin a sus vidas. Mientras Jacobo Lince lee acerca de estos cambios sufridos por el Salto en la versión de Guhl, se

le ocurre que si él fuera a suicidarse, no lo haría allí, sino que contrataría a un sicario. Una vez más, las palabras del librero, en clave de humor negro, rompen con cualquier resquicio de sublimidad, si todavía quedaba alguno, del lugar pintoresco: “Me pegaría un tiro. O, mejor que eso, me haría pegar un tiro” porque, a fin de cuentas, “aquí es mucho más fácil y más barato. Pondría un aviso en el periódico: ‘Busco un sicario que me quiera matar. Honrosa (o jugosa, o al menos decorosa) recompensa’” (17). La escritura de Abad Faciolince registra el punto ciego que el Salto esconde: el haberse convertido en el cementerio de los que mueren, ya no por suicidio, sino asesinados o torturados por los escuadrones de la Secur: “Ahora el Salto es eso que en Angosta se conoce como ‘un botadero de muertos’. Primero los matan de un tiro y luego los rematan tirándolos por el Salto” (17). La percepción del dueño de La Cuña se complementa con la de Andrés quien, mientras prepara un informe especial para la Fundación H, revisa algunas crónicas en las que se describe a Boca del Infierno como “el sitio donde se entierran sin testigos las peores vergüenzas de la ciudad” (255). Aun sin testigos y sin los cadáveres de las víctimas, irrecuperables por la turbulencia de las aguas, no todo queda en la impunidad. A pesar de que Andrés también es arrojado a la cascada, la Fundación logra publicar el texto en donde se señala los puntos ciegos que se están perdiendo de vista y que el joven poeta descifra: en definitiva, que los muertos no se convierten en arbustos ni en aves (16), como señala una leyenda angosteña, sino que “se volverán polvo, o piedras; es poco probable que retoñen hasta volverse árboles o que alcen el vuelo como pájaros” (17).

Definitivamente, en *Angosta* no hay cabida para una visión romántica de la naturaleza ni de la muerte. Ésta, sea por suicidio o por asesinato, ha dejado al torrente,



como a casi todos los sitios con algún encanto, desplazado del paisaje y de la mirada o, como diría Graciela Silvestri, fuera “[d]el suelo, [d]el anclaje firme de las representaciones” (112), es decir, fuera de las tarjetas postales de la ciudad –en contraste, por ejemplo, con el lago de los Salados, una de las estampas de Paradiso, “la inmensa represa apacible donde se almacena el agua que se toma en Angosta, al menos en F y en T, corazón de un inmenso parque natural, con riachuelos de agua cristalina (*Angosta* 166)” –. El concepto de postal como imagen fija y apegada al espacio retratado –que “convence desde la belleza . . . de que se refiere a algo real, visible y tangible, al que la representación le es fiel” (Silvestri 113)– se debilita cuando la propia mirada delata la brecha: “Mientras comentan las diferencias entre el antes y el ahora, Quiroz les lanza una de sus paradojas, tal vez citando a alguien: ‘Estas no son postales de Angosta como era antes, sino postales de otra ciudad que por casualidad se llamaba también Angosta’” (*Angosta* 59). Si en el pasado esos mismos “cartones ilustrados” (Silvestri 115) representaban un valle casi virgen y una urbe con pocas edificaciones alrededor de una iglesia (como se muestra en una colección de postales que un visitante de la librería ofrece en venta), ahora se están borrando los *lugares* de identificación, por lo que cualquier intento de representarlos es incompleto o fallido.

¿Qué pasa, entonces, cuando en el colmo de esa borradura, desaparecen incluso los lugares representados? Virginia Buendía, que se hace llamar Candela, conecta a Jacobo Lince no sólo con Tierra Caliente –cuando lo guía, cual Beatrice, por esos bajos fondos en los que el librero se pierde en una ocasión–, sino con su pueblo natal, del cual ella y su familia fueron desplazados por la violencia y que no consta más en el mapa: Macondo. Breve homenaje o último adiós, lo cierto es que Abad Faciolince entierra a

esa otra ciudad ficticia de García Márquez y al hacerlo no sólo pone fin a los vanos intentos de calco y de recreación de postales del realismo mágico del Nobel, sino que además parece advertir la cercanía de una desaparición similar de su propia invención, Angosta. Macondo queda “diezmado, primero por las matanzas oficiales y luego por las burradas de la guerrilla, las amenazas de los narcos y las masacres de los paramilitares” (Angosta 196). De ese espacio sólo le queda a Viriginia un pescadito de oro de los que fabricaba su pariente, el coronel Aureliano Buendía:<sup>31</sup> “Lo habían perdido todo: la casa, la inocencia, el entusiasmo, la fantasía, la confianza en la magia y hasta la memoria. De su aldea de casas de barro y cañabrava, de los espejismos del hielo, la astrología y la alquimia, sólo recordaban la lluvia interminable o la sequía infinita” (196).

La amenaza de que los lugares se pierdan de vista y la consecuente desorientación en el espacio obliga a descentralizar la mirada para superar un inevitable estado de extrañeza. Andrés apunta en su diario esta sensación de estar *fuera de lugar* en su ciudad: “Angosta es difícil de entender, para los forasteros, y todos en el fondo somos forasteros en Angosta, porque es imposible seguir el ritmo de su crecimiento, arriba y abajo, en cualquiera de sus dos mitades o de sus tres cascos” (141). Incluso

---

<sup>31</sup> A propósito de este episodio, transcribo la reflexión que Óscar Osorio hace con respecto a la circularidad de la violencia en Colombia y el eco que el crítico encuentra en la novela de Abad Faciolince: “Esta anécdota, aparentemente marginal, introduce un elemento de interpretación sobre la violencia en Colombia muy importante. La imagen del coronel Aureliano Buendía repitiendo el gesto de hacer y deshacer sus pescaditos de oro, puede ser leída como una metáfora de la violencia, según la cual la violencia repite su rito de sangre de generación en generación en un eterno ciclo sin salida. El pescadito de oro en las manos de Virginia simboliza ese pasado de violencia que ha repetido su rito en todas las guerras civiles del siglo XIX, en que participó el coronel; en la violencia posterior, que desplazó a los Buendía de Macondo; en la violencia actual que los arrincona en Tierra Caliente. Una interpretación bastante generalizada que hecha mano del mito ante la dificultad de una más satisfactoria interpretación socio-histórica del fenómeno” (185).

vista desde las alturas, desde el avión que lleva al final de la novela a Jacobo y Virginia al exilio en Argentina, es difícil identificar a Angosta como un espacio amable: “les resultaba extraña la belleza de su ciudad desde arriba. . . . Es curiosa la quietud y serenidad de la naturaleza cuando se la observa desde lejos . . .” (369). La visión panorámica, plena y bella que desde las nubes vuelve momentáneamente a la metrópoli un *lugar*, contrasta con la imagen a ras de piso de la ciudad que “podría ser el paraíso” (14), pero que “se ha convertido en un infierno” (14). Es entonces cuando la escritura acude para registrar el conjuro –“Es como si esta ciudad estuviera maldita” (108)–, mediante la inmersión en los espacios, incluso en los más oscuros. Por eso, frente a la cascada, Andrés responde con poesía, con su visión del Salto y de los puntos ciegos suspendidos en el averno: “Hay un muerto flotando en este río/ y hay otro muerto más flotando aquí / Esta es la hora en que los grandes símbolos/ huyen despavoridos . . . / Tomados de la mano van los muertos/ caminando en silencio sobre el agua” (309).

El esfuerzo por construir lugares de identificación por parte de las autoridades de Angosta, una suerte de *landmarks* oficiales, evidencia la elaboración postiza de un espacio pastiche que pretende ocultar los puntos ciegos vergonzantes mediante la manipulación de lo simbólico, a tal punto que prevalece la parodia sobre lo solemne. Prueba de ello son los morros de la ciudad, con nombres para nada ilustres: el Aburridor, “en honor a un tedio que es consustancial a los dones que lo bautizaron así” (307) y el Nutibara “en honor a un indio descuartizado por los conquistadores” (307). El primer cerro dejó de ser pastizal de vacas y caballos de narcotraficantes para convertirse en otro botadero de muertos, mientras que el segundo tiene en su cumbre un monumento que representa una remota aldea rural, que nada tiene que ver con la

“metrópoli industrial y comercial” (308) que es Angosta. Honrar a un viejo villorio significa negar lo que ella es, una “ruidosa ciudad mecanizada” (308), pero también refleja el intento de “idealizar esa pacífica y bucólica aldea campesina que Angosta nunca ha sido en los últimos cien años” (308). La incoherencia entre ambas imágenes – la de una ciudad *como* un paraíso, la del Salto *como* espectáculo sublime, frente a su condición real de infierno y descomposición– es, en otras palabras, el problema de la tensión entre la mirada que se posa sobre el objeto y la mirada que el objeto (la ciudad) le devuelve al observador (el *objet petit a* lacaniano), abierta a la dimensión de lo real.

En esa torsión de la perspectiva se transmiten algunos puntos ciegos que Abad Faciolince elabora en su escritura. El primero tiene que ver con la imposibilidad de rendirle homenaje a un espacio con el que no hay señas de identidad, de “asumir con tranquila pasividad y con sereno espíritu imitativo el viejo tópico del elogio a la propia tierra” (308) porque, en definitiva, más que el lugar de encuentro que suelen ser las ciudades, Angosta se ha convertido en la encrucijada del asesinato, la vorágine de una vida peligrosa, muchas veces miserable e indigna (308). El segundo punto ciego señala el tono y la manera de representar ese territorio, aun cuando se piense que se está perdiendo el contacto entre la mirada y la urbe, no a través del panegírico ni “el encomio lírico y sentimental [que] lo intentaban a veces sus gobernantes, poniéndoles hasta sueldo a poetas oficiales” (308), sino mediante la tenaz exposición de las fisuras:

Mientras la realidad siga siendo esa lacra, esta terrible herida histórica, lo constructivo no es inventar una fábula rosa ni hacer un falso encomio del terruño, sino seguir reflejando la herida. ¿Cuál herida? Que Angosta sea, para empezar, una ciudad partida por muros reales y por muros

invisibles, y como si esto fuera poco, también la ciudad más violenta del planeta . . . Y lo más serio: esta carnicería no la comete un enemigo externo ni se puede culpar de ella a un antagonista extranjero o a un enemigo étnico o religioso, sino que es perpetrada por poderes bien identificados nativos de la propia ciudad: por un lado, algunos de los grupos terroristas más feroces y despiadados de la tierra; guerrilleros popotianos sin hígados, que secuestran y asesinan a todo aquello que les huelen a ‘sangre de dones o cara de ricos’. Y por el otro lado los grupos aliados del establecimiento, igualmente crueles, que creen que es posible eliminar el descontento matando a los descontentos (308-9).

Es significativo que esta crítica directa a la violencia de Angosta sea parte del texto de geografía de Guhl, pues, de esta manera, Abad interpone otro nivel de representación de lo real. No es su narrador (una tercera persona omnisciente), ni Lince, ni el joven poeta Andrés quienes opinan, sino una voz extranjera que habla sin tapujos sobre el conflicto armado, la red de actos cruentos y la violación de los derechos humanos. La narración va más allá del recuento de la violencia, para ahondar en las consecuencias humanas y en la manera en que algunos angostenses se remecen de la cómoda indiferencia. Retomando la imagen de la herida abierta, cabe preguntarse, entonces, si es posible suturar esa grieta y desarticular la lucha que en el pasado enfrentaba al hombre con la naturaleza y que hoy pone a los seres humanos contra ellos mismos: “la selva de Rivera se parece a Angosta. Ahora, como antes, el pantanero de este país nos va a destrozar” (206). No obstante, un matiz se impone en esa aparente reiteración –literaria e histórica–: mientras que con la indomable naturaleza no hay

opción de sutura, entre los hombres es factible cruzar la brecha, por lo menos desde la literatura, desafiar la estrechez –la angostura– del espacio y arriesgarse a atravesar la vorágine. Para ello hay que recorrer la herida y salir: “Los angosteños, al no sentir su ciudad como un refugio seguro, padecen una especie de desarraigo” (308), un exilio interior que los predispone al nomadismo, tema que desarrollaré en la tercera parte de este capítulo.

### **Los territorios flotantes de Leonardo Valencia: la escritura de las orillas**

*“Todo se encuentra en una zona objetiva de flotamiento  
que se confunde con la propia realidad”.*

*Gilles Deleuze y Félix Guattari, Mil mesetas.*

Si en *Angosta* la violencia y la segregación condicionan tanto la mirada sobre el espacio como su representación, a tal punto que se forja un nuevo mapa para rescatar los puntos ciegos de la ciudad que peligrosamente se pierden de vista, en *El libro flotante de Caytran Dölphin*, el anegamiento de toda una urbe advierte sobre la existencia de otros mundos y da pie a nuevos ejes de percepción, en especial de los fragmentos de ese espacio flotante. Mientras que Abad Faciolince inserta en la narración párrafos del libro de un ficticio académico alemán y apuntes del cuaderno de un joven poeta para descomponer una visión de Angosta que se quiere integral y hegemónica, Leonardo Valencia salpica por su novela líneas poéticas atribuidas a uno de sus personajes y hace con ellas una constelación de puntos ciegos que vincula los

universos de la urbe y de la literatura, es decir, de la producción del espacio y de la escritura, pero también de la amenazadora desaparición de ambos.

El relato de Valencia empieza y termina en Ariccia, Italia, a orillas del lago Albano, en donde Iván Romano se dispone a sumergir un libro. Desde entonces, éste narra las circunstancias que le forzaron a dejar Guayaquil y volver a Europa, territorio original de su familia judía, luego de que la “perla” costera del Ecuador lo expulsara tras haber quedado sumida bajo el mar. La ciudad puerto en la que sus padres fijaron la residencia, mientras él y su hermana Valeria fijaban el idioma, es el escenario adjunto a la memoria flotante del protagonista, quien recompone los años anteriores a la inundación, a partir del eje de su amistad con los hermanos Ignacio y Guillermo Fabbre –que se hacen llamar Ignatius y Caytran, para efecto de sus facetas poéticas–. El narrador somete su historia al ritmo de las mareas cada vez que conjuga los recuerdos del mundo sobre las aguas con el posterior desastre y las experiencias de quienes, al residir en los altos de las colinas de Guayaquil, sobreviven al hundimiento de la ciudad.

De la época en tierra firme, Romano registra el complejo mecanismo de correspondencias entre los hermanos Fabbre, particularmente visible en sus respectivas incursiones en la escritura: Ignacio, autor de *Vita Atlantis*, se queda en el puerto después de la catástrofe y, gracias a sus destrezas como buzo, conoce de cerca el mundo bajo las aguas; mientras que Guillermo, desde siempre desprendido de todo anclaje, se marcha para no volver. Deja, eso sí, varias copias de un libro, *Estuario*, cuya escritura se le atribuye, compuesto de pasajes trancos, citas, plagios y reflexiones poéticas, de los que Iván Romano se vale para interpretar la realidad que observa desde las lomas del barrio Urdesa. Desde ese punto de observación, al igual que desde otros cerros que

sobresalen de las aguas, se realizan fogatas nocturnas, como la presidida por el Consejo de Emergencia, responsable de organizar a los Residentes para las labores de rescate de Guayaquil y de establecer reglas de convivencia, como la prohibición de mirar a la ciudad anegada. Sólo Ignacio avizora el misterio que se esconde en la oscuridad del mar y de la urbe en descomposición, pero, incapaz de retomar la escritura y agobiado por la deriva de la que es testigo, se deja morir. Romano, por su parte, queda en evidencia ante Vanessa –V., de la que él y los Fabbre se enamoran– y admite la autoría de *Estuario*, cuyo único ejemplar al borde del naufragio en el lago Albano, termina por salvar.

El mapa que Leonardo Valencia diseña en su segunda novela<sup>32</sup> parte de la simetría entre el espacio geográfico de Guayaquil –a flote y sumergido– y el libro de Caytran, es decir, el ámbito de la literatura. Uno y otro territorio se desintegran, se empeñan en desconocer el sentido de conjunto y tienden al desarraigo. De hecho, la situación boyante de *Estuario* antecede al intento de Romano de ahogarlo en Arricia, porque su escritura es producto de las travesías por los esteros y de las voces de muchos autores, resultado del vaivén de plagios, así como de palabras que buscan en el agua la brújula de su destino: “*Habent sua fata libelli* –escribe Caytran–. No sé a qué destino te lanzo, libro, pero ya te estaba asignado antes de haberte escrito” (*El libro flotante* 65). De la misma manera, el estado de flotación de la ciudad presagia su hundimiento definitivo. La condición de puerto, de metrópoli “suspendida al borde de un abismo de

---

<sup>32</sup> En el año 2000, Valencia publica su primera novela, *El desterrado* (Madrid: Editorial Debate). También es autor del libro progresivo de relatos *La luna nómada* (1995, 1998, 2004), algunos de cuyos cuentos han sido incluidos en varias antologías como *McOndo* (Alberto Fuguet y Sergio Gómez, 1996), *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI* (Julio Ortega, ed., 1997) y *Cuento ecuatoriano contemporáneo* (Vladimiro Rivas, 2002). En 2008, publica un libro de ensayos, *El síndrome de Falcón*, y una novela breve, *Kazbeck*.



agua” (52), determina cierto desapego hacia la tierra –en favor del mar y de nuevos horizontes–, pero, al mismo tiempo, la necesidad de aferrarse a la realidad. En esta suspensión no hay paradoja: de una parte, se trata de una ciudad sin anclas, “sin tradiciones, de guetos y vida provisional que convoca a todos los desarraigados” (301), abierta al océano y, de otra parte, o por eso mismo, vulnerable. Cualquier amenaza a esa mínima estabilidad resquebraja la certeza del mundo sobre las aguas: “¿Por qué importa tanto la realidad? –escribe Caytran–. Si todo se hundiera y apenas quedara flotando una máscara, se agarrarían a ella para sobrevivir y la llamarían realidad. Tendrían que ahogarse para dar con algún conocimiento” (83). El único que así procede es Ignacio, quien se adentra en el abismo mediante inmersiones regulares, por las que descubre, como se verá más adelante, la fragilidad de un universo que es, en sí, un simulacro.

El mal de las urbes-puerto se siente doblemente en Guayaquil, porque además del desarraigo, padece de “la falta de lógica de las ciudades que no son capital” (62). El centralismo de un aparato de Estado que no responde con efectividad a la catástrofe por la que desaparece la ciudad comercial más importante del Ecuador, agrava el síndrome de la periferia –el hecho de quedar fuera del ámbito de percepción–, al no impedir que el desordenado curso de un espacio a la deriva se borre del mapa. La estructura intencionalmente fracturada de *Estuario*, compuesta por pedazos de frases y líneas poéticas, es análoga a las imágenes de la urbe en tierra firme, que el narrador recuerda e incorpora de manera también dispersa: “No voy en orden. Voy y vengo al ritmo que marca el flujo de las mareas” (83). Una “urbanización improvisada y caótica” (16) se impone con torpeza sobre el trazado natural, fluctuante y laberíntico de los estuarios, o mejor dicho, de los esteros, como se los denomina en Guayaquil. Si alguna vez las

aguas, entonces cristalinas, de estos brazos de mar invitaron a los bañistas a sumergirse en ese otro mundo, con el tiempo, la transparencia de ese texto se perdió hasta volverse ilegible. Así lo denuncia Caytran en uno de sus fragmentos: “Páginas negras del estuario . . . , en las que sólo podemos leer su oscuridad y nuestro descuido. Habría que escribir con tinta de luz para recuperar su capacidad de registrar. Quizá otros puedan llegar a un mensaje, ni limpio ni nuevo, sino simplemente legible” (212). El punto ciego que acaso otros puedan percibir requiere para su lectura de una torsión de la mirada sobre la urbe, alejada de la imagen remota y turística de “perla del Pacífico” y, por el contrario, más acorde con la dimensión enmarañada y trunca que Caytran expone en *Estuario*, que incomoda y perturba a quienes creen pertenecer –integrarse o fijarse– al espacio retratado, pero que, en última instancia, no se reconocen en él:

–No lo he vuelto a leer [el libro *Estuario*] –dijo–. No quiero volver a leerlo. Pero puede interesarle a alguien. No tanto por él, sino porque habla de lo que hubo antes.

–Habla mal –dije–. Nos retrata mal, nos distorsiona.

–¿Y no crees que puede valer precisamente por eso? ¿O también deberá desaparecer esta distorsión? (75-6).

Iván Romano se queda sin argumentos ante la defensa que Ignacio realiza en favor de la distorsión, y esto a pesar de que su hermano Guillermo le había pedido deshacerse de los ejemplares de *Estuario*. La explicación pasa por la simetría: el propio Ignacio, en *Vita Atlantis*, opta por una representación errática del puerto, una vez hundido, aunque para la opinión pública, es allí donde Ignacio “supo volcarse a describir a la gente de su país” (322) y “Guayaquil pasa a ser una especie de Atlántida

perdida a la que enaltece” (323). No obstante, su intención no es rendir un homenaje a una ciudad desaparecida, sino dejarla aun más devastada, según lo interpreta Romano:

Ignacio arrasa perversamente y para siempre con los tópicos de la ciudad tropical: hunde sus muelles, anula el río, destruye los manglares, arrasa la ola de borrachos y marginales lumpen que atiborraban como una peste cualquier papelito escrito con pretensiones literarias. . . . De qué otra cosa podía hablar el poeta sino de su ciudad. Él nunca habló de otra cosa, ni de otra ciudad ni país. Obsesivamente se clavó en su tierra para devolverla distorsionada a su peculiar manera (323).

La anotación de los puntos ciegos que hacen laberinto –y hacen rizoma– en los esteros recae en los poetas, precisamente por la representación fallida, más bien inconforme, que ofrecen de la realidad.

Mientras los críticos literarios esperaban encontrar en *Estuario* “un retrato más del mundo que conocían” (181), un documento de lo que era Guayaquil antes de la inundación, los textos de Caytran, así como los de Ignacio y la narración de Romano, combaten el mundo de las correspondencias miméticas y reconocen el poderoso “sabotaje de lo real” (21), que empieza por mostrar a la ciudad en su caos y podredumbre, en sus formas incompletas y en su división social. La descomposición del espacio se traduce en una mirada sin filtros y, se diría, indolente, hacia una urbe “sucia y provisional” (99), “sin sofisticaciones” (190), cada vez más “horrorosa” (252) y cercana a una “pútrida cloaca” (253). Por supuesto, Valencia no pretende exponer la cara poco esbelta de la ciudad sólo por mermar la nostalgia de *lo que hubo antes* de la inundación. Su propuesta de mapa se orienta, más bien, a deconstruir la postal turística

y los referentes impostados de un espacio complejo en contradicciones y tensiones sociales, por medio de una poética de la opacidad. Guayaquil no es Toulouse ni Narbona, como se da cuenta, decepcionada, Lucienne Fabbre, la madre de Ignacio y Guillermo, cuando su futuro esposo, Antonio, le muestra “los elegantes muelles recién contruidos en los esteros de Urdesa. . . . Ninguno se igualaba a los coquetos y burgueses muelles de madera del Canal du Midi” (110). A lo sumo, continúa el narrador, el puerto es una mala copia de las costumbres extranjeras y, añade entre paréntesis, en tono de infidencia: “(lo que siempre fue el deporte favorito de las parejas de inmigrantes: construir sucedáneos, pequeños guetos donde algo resonaba de sus lugares de origen, de los que se suponía que lo eran)” (111-12). La alusión a la dudosa presencia de olmos plantados al borde de una avenida, inimaginables en ese espacio y en ese clima, no sólo señala la discordancia de ciertos elementos del paisaje impuestos sobre la urbe, sino que pone en duda la existencia de esos elementos antes de la catástrofe y, por extensión, de la ciudad misma o de la realidad: “La sombra de los grandes olmos . . . había desaparecido por completo. O nunca hubo tales olmos, mal acostumbrado el imaginativo urbanista de Urdesa a atribuir nombres de árboles sacados de un manual de botánica a calles que nunca tuvieron esa flora” (47).

A pesar de los esfuerzos por disimular estos simulacros y las dislocaciones del puerto, queda latente “el negro diamante del estero” (253) en el que pocos reparan, el gran punto ciego de “una ciudad erizada de guetos con murallas invisibles y suburbios vastísimos” (253). El contraste con la representación pictórica y en apariencia fiel de una ciudad con pretensiones miméticas está marcado por las extensas barriadas de Guayaquil, en particular el Guasmo. Valencia aborda este espacio marginal como un

laberinto impenetrable, peligroso y difícil de percibir; un “allá” infranqueable y extravagante para quienes viven en las lomas de Urdesa. En una de las excursiones por los esteros que Caytran organiza en su bote, apenas se observa el tenebroso mapa del suburbio al bordear un parque abandonado que, a su vez, colinda con un exclusivo club de yates:

Más allá, el estero daba una curva de noventa grados hacia la derecha, prohibiendo la vista. . . . La orilla izquierda del estero se empobrecía con una arquitectura provisional: pasaba de casas de cemento a casas mixtas, de madera y ladrillo. Poco más allá se prescindía del ladrillo, y hasta de la madera, y casi diría que hasta pasaban por alto la ley de la gravedad transformándose en arácnidos palafitos de caña gadúa sobre cuatro, seis, ocho patas anémicas de guayacán, un puro milagro del equilibrio sobre zancos hundidos en la orilla del estero. . . . Esto no se veía desde el parque. Era aconsejable no frecuentar la zona. Tarea fácil: había barrios enteros a modo de compartimientos estancos que nadie franqueaba, si no era por esta ruta clandestina del agua.

–Allá empieza el laberinto –dijo Caytran (218).

Esta “miseria explosiva que la ciudad segrega” (Deleuze y Guattari 490), estos “inmensos suburbios cambiantes, provisionales, de nómadas y trogloditas”, arrinconados por la metrópoli, se entretajan en un *patchwork* (490) hecho de fragmentos y residuos, los retales de un dédalo que pocos se atreven a mirar y, menos aun, a recorrer. El retrato del Guasmo llega a los Fabbre desde otra orilla, a través de un amigo, buen lector como ellos, conocido como El Perro, quien reniega del suburbio en

el que vive y por el que transita a diario con aversión. Su recelo de contagiarse con sólo mirarlo, lo lleva a proteger con bolsa plástica el libro que siempre porta consigo y a usarlo de escudo durante sus largos trayectos en el autobús que lo adentra en la barriada. Mientras El Perro se resiste a ver la “uniformidad rabiosa de decenas de calles . . . , reventadas de mierda, basura, prostitutas, pandillas” (*El libro flotante* 232), Caytran prefiere reconocerlo, armar el laberinto y descifrar una salida, no en actitud condescendiente, sino para auscultar en su opacidad perpetua: “El laberinto se pudre en sus mareas, en sus caminos de agua. . . . No hay contradicción: para salir de él, afirmarlo” (219).

La consolidación de la maraña urbana y social desde la escritura de Valencia señala, por un lado, una alternativa para enfrentar las encrucijadas que la urbe propone y, por otro, la existencia de otros pozos de fango en la ciudad. De hecho, la suciedad del puerto alude ante todo al descalabro moral y, en especial, a la lacra de la corrupción. Como guiños que atraviesan la narración, se distinguen varios momentos que incorporan este punto ciego en el espacio representado. Las aguas que llegan a cubrir Guayaquil no la purifican ni redimen. Por el contrario, evidencian su estancamiento y prolongan una corrosión existente antes del hundimiento, al instaurar formas de organización social –como el Consejo de Emergencia y las fogatas de otros grupos de supervivientes–, que reproducen “el escenario para que se repitiera a pequeña escala la corrupción que debíamos soportar con la ciudad íntegra, que nunca fue *íntegra*” (27), subraya Romano. La imagen de Guayaquil como espacio empantanado y abyecto, en el que “ninguna gestión [de servicio público] era ni honesta ni brillante” (54), porque prevalece la impunidad y el olvido, también se menciona en los fragmentos de *Estuario*:

“En territorios de fango . . . la única autoridad es la de quien se hunde en él” (55). Estas palabras, escritas, cabe recordar, por Romano y no por Caytran, acusan a un círculo de poder que tradicionalmente margina al artista tanto como éste desconfía de aquél. No obstante, en el caso de Guillermo, el barro que moldeó a sus compañeros de colegio, muchos de los cuales se convirtieron en funcionarios corruptos, termina embarrando al abogado-poeta. Previo a la inundación, el mayor de los Fabbre abandona Guayaquil y tiempo después se descubre el desfalco que causó a los clientes de su despacho, pero a diferencia de otros culpables que “iban muy tranquilos por la calle como si hubieran vuelto de una guerra con medallita de honor de la suspicacia” (277), Caytran no regresa.

De allí se entiende que el mapa compuesto en *Estuario* no pretenda dejar huellas para un eventual camino de retorno al dédalo; una vez conocido su centro, descubierta la miseria que habita ese punto ciego, no cabe regresar a ver: “Si nunca estuve, si no pertenecí. No era mi origen sino un sitio de paso. Volver sería pedir hospitalidad en el infierno” (32). Sin embargo, cuando la marea sube y la ciudad queda bajo el agua, Ignacio matiza el “infierno de sedimentos” (46) y lo vislumbra más bien como un purgatorio, en el que se aventura a bucear por unos bajos fondos que, acaso, lo lleven a descubrir un atajo para salir del laberinto.

### **Simetría bajo las aguas**

Sin mayores detalles, Iván Romano describe el hundimiento de la ciudad, como si de alguna manera ese fuera el desenlace esperado para un espacio ya degradado. Apenas en pocas líneas se menciona cómo la mecánica regular de las mareas desborda su ritmo hasta que el puerto desaparece tragado por el mar:

Hasta que un día imprevisto, como si se tratara de una jarra servida por un anfitrión ciego, la marea subió y siguió subiendo, subió sin anunciarse, subió sin escrúpulos ni compasión. . . . Dos metros de agua acabaron con nuestra ciudad. Tres con la espera. Luego perdimos la cuenta cuando la subida nos empujó a los refugios en lo alto de las lomas, colinas y estribaciones. Y cuando dejó a todos con el agua al cuello, . . . la marea se detuvo. . . . Ya nada sería habitual desde entonces. La ciudad estaba sumergida (25).

Tal es la naturalidad con la que se acepta el nuevo estado, que se llega a poner en duda lo sucedido. En busca de una explicación para el hundimiento, Romano señala el “cruce anómalo” (269) entre las aguas frías de la corriente de Humboldt y las cálidas de El Niño, aunque se pregunta si esos flujos no disimulan, más bien, otra corriente más profunda y poderosa, capaz de “desplazar la tierra firme sobre la que se sostenía un mundo” (269). La causa no importa tanto como la realidad que en las colinas se pretende ignorar y que se expresa cuando el mar pierde la contención: “las corrientes son . . . fachadas decorativas de un drama más complejo que ocultan hábilmente. Son lo único visible de lo que dispongo para tender un paralelo con otras dos corrientes que se convocan aquí: los hermanos Fabbre a punto de chocar entre sí” (269-70).

Al igual que la escritura fragmentaria del libro de Caytran, Romano no desconoce en las formas trucas –edificios que sobresalen como hitos que recuerdan al resto sumergido– la clave de interpretación de ese “gigantesco lago de pesadilla que cubre y domestica lo que alguna vez fue un puerto” (16). La punta en la superficie, el primer polo del proceso simétrico, se visibiliza para sugerir una segunda parte que habrá



que rescatar del fondo de las aguas. Así dispuesta la nueva geografía, el narrador explora los puntos ciegos que aún no constan en los mapas porque representan “los otros mundos” (45), es decir, un espacio que ya no es inamovible, cuyos usos se modifican. Uno de los primeros signos de estos cambios ocurre cuando se transgrede la división entre el adentro y el afuera, esto es, entre los pobladores de los cerros pobres y los habitantes de las lomas de Urdesa. Durante la inundación, los unos se vuelcan a la calle con desenfado y bullicio, mientras que los otros se repliegan en la comodidad de los salones, piscinas y jardines, hasta que ese orden tácito también se fisura: “poco a poco, las vías de las lomas, los parques y miradores siempre desolados, se repoblaron de vecinos, compelidos a salir de un encierro involuntario: . . . caminando sin prisa, como si en cada paso buscaran una ruta en territorio extranjero (28).

A pesar de cierta reapropiación del espacio por parte de los Residentes y del intento del Consejo por reestablecer un orden, se impone la dinámica de la deriva. Así, tanto *Estuario* como Guayaquil no pueden evitar que sus territorios sean saqueados. En el caso de la urbe, “los saqueadores improvisados . . . se adaptaban como especies evolucionadas al nuevo sistema de subsistencia, inocuos frente a los que manejaban formas complejas de saqueo. Sabíamos que éstos y aquellos, . . . siempre terminaban por volver, cíclico el ritmo de sus apariciones y desvanecimientos” (309). Debido a los plagios que lo componen y a la falacia de su autor, el texto de Caytran representa la anticipación, por escrito, de ese saqueo. Libro y ciudad parecen estar destinados a la pérdida o, por lo menos, a salir del campo de la mirada. Guayaquil empieza a ahogar su nombre en las aguas: dada su indeterminación –su falta de gravedad–, quienes pasan por primera vez cerca del puerto no atinan sino a preguntar “¿eso es?” (16). Al preservar la

correspondencia entre la ciudad y el libro de Caytran, la escritura –de la novela de Valencia, así como la narración de Romano– se convierte en la tabla de salvación de ambos territorios, amenazados con perderse de vista. El rescate, sin embargo, se cumple a medias, pues no se trata de devolverlos a la superficie o de sobrevivir solamente, como si respirar fuera el único objetivo, sino de alcanzar un estado de flotación desde el cual se tracen nuevos horizontes y se ejerza la resistencia. En esa dimensión transitoria y flotante, emergen de manera fragmentaria los puntos ciegos que la tierra firme quiere desconocer (la corrupción, los desniveles de la realidad, la fragilidad del simulacro y del calco), pero que el nuevo mapa recupera para la mirada y para los pasos que se aprestan a sumergirse en ella.

### **Opacidades del desarraigo en *Paraíso Travel***

La novela de Jorge Franco recrea los periplos que enfrentan los inmigrantes que se trasladan ilegalmente desde Colombia hacia los Estados Unidos, y que lejos de encontrar el sueño americano, experimentan situaciones igual o más críticas que las que los motivan a salir. *Paraíso Travel* está narrada por Marlon Cruz, un joven colombiano que emigra a Nueva York con tal de no perder el amor de Reina. Ella, más determinada que él a dejar Medellín, busca los servicios de la agencia de viajes Paraíso Travel que, de manera clandestina, practica el coyotaje. Superada la travesía que los lleva a cruzar el Río Grande, la verdadera pesadilla de Marlon empieza apenas llega a Nueva York cuando, tras discutir con Reina, sale a la calle para fumar, ve a un policía aproximársele –porque arroja la colilla al piso– y corre despavorido hasta perder el rastro y no saber cómo regresar. Después de días a la intemperie y afectado por la desorientación, lo

auxilian sus compatriotas en Queens, Patricia y Pastor, dueños del restaurante *La tierra colombiana* quienes le dan abrigo y trabajo. Por más de un año busca el paradero de Reina hasta que la encuentra en Miami, trabajando como prostituta; ella lo rechaza y él recobra sus pasos y la deja.

El desengaño no es sólo amoroso. La incompatibilidad entre la esfera de lo deseado y el ámbito de lo real se refuerza a lo largo del relato de Marlon, al tiempo que su percepción de la vida, salpicada de humor, ironía y de un tono enamorado,<sup>33</sup> empieza a reconocer las opacidades que la integran. La estructura vertiginosa y fragmentada de la novela favorece el trazado de un mapa en el que las coordenadas de Colombia y Estados Unidos se aproximan. La disposición del discurso responde al vaivén de los recuerdos de Marlon, quien inicia su narración mientras viaja en un autobús Greyhound desde Nueva York a Miami. En el trayecto, rememora las condiciones que lo llevaron a dejar su barrio, su ciudad y su patria, así como su deambular por “la gran manzana” y los avatares como indocumentado, hasta el presente, en el que se dirige al reencuentro con su novia. Tres momentos narrados desde un solo punto de vista, pero en un ir y venir de cortes y *flashbacks*, que delatan la clara influencia cinematográfica de

---

<sup>33</sup> Algunos comentarios y notas periodísticas sobre *Paraíso Travel* destacan la clave de humor y el hilo del amor presentes en esta narración, que se traducen en el punto de vista irónico y crítico de su personaje, y que permiten sobrellevar el doloroso drama del destierro. Con respecto a estos elementos, el propio Franco señala en su página web que: “El amor me sirve para poetizar la realidad, mientras que el humor es algo inherente a nuestra cultura, una respuesta, un tubo de escape ante el absurdo, ante las encrucijadas del día a día” (*Jorge Franco*). Véanse las reseñas de Chris Abani y Blandine Longre en la sección “Paraíso Travel” del mismo sitio web <<http://www.jorge-franco.com>>.

Franco<sup>34</sup>: “ese plato de sopa sería el abreboca de un día que traería más sorpresas, o de una decisión que comenzaría a fragmentar mi historia en los tantos ‘antes de’ o ‘después de’ que ha habido en mi vida” (*Paraíso Travel* 45).

Durante ese doble recorrido por la geografía y por la memoria, la representación de Medellín, y en general de Colombia, pasa menos por el filtro de la nostalgia que por el del resentimiento y la crítica. Al evocar el territorio dejado, no hay imágenes de un lugar amable, pues de hecho nunca lo fue: a diferencia de la ciudad edificada por Abad Faciolince, que antes de la violencia y la exclusión ofrecía lugares apacibles, en el relato urbano<sup>35</sup> que construye Franco no hay referencias a un pasado grato, quizá por la gravedad de una memoria que se hace presente día tras día –“Todo es posible en Medellín . . . todo menos el olvido” (21)–, producto de una realidad esquivada y hostil que

---

<sup>34</sup> Otro guiño cinematográfico en la novela de Franco podría corresponder al nombre de pila de su protagonista, Marlon, posiblemente en eco a Marlon Brando y al tipo de personajes, en ocasiones desamparados e inconformes, que interpretaba el actor americano.

<sup>35</sup> El carácter netamente urbano de la narrativa de Jorge Franco, con el que ya llamó la atención en su anterior novela *Rosario Tijeras* (1999), en el que retrata a Medellín como la capital mundial de la violencia y el sicariato, no ha perdido su fuerza en *Paraíso Travel*, tanto cuando retrata el ambiente barrial en Medellín –con una violencia en la atmósfera, aunque no explícita– como cuando diseña el escenario caótico de Nueva York. No concuerdo, por lo tanto, con la impresión de Edwin Carvajal Córdoba, para quien: “Quizás uno de los aspectos menos logrados [de *Paraíso Travel*] sea la debilidad de los espacios, es decir, la no vivencia o palpación de los lugares que se citan en la obra. Con esta afirmación no se olvida que la novela de Franco ... no puede ubicarse dentro de la novelística urbana, donde el espacio juega un papel preponderante al lado de las acciones; ... la caracterización de los espacios adolecen del color o tinte especial que les dé vida” (en *jorge-franco.com*). Al contrario, como se analiza en la segunda parte de este capítulo, dedicada al nomadismo, las ciudades de Franco, Medellín y Nueva York, tienen una presencia determinante que marca y altera la vida de los personajes porque condiciona su mirada y sus pasos, y los orienta a veces por senderos dramáticos que no pueden tener otro color que no sean los grises matices del asfalto y el esmog, o el tono amargo del destierro.

genera hastío y urgencia de partir. Desde esa perspectiva, que es la que comparte el personaje de Reina, Colombia no es más que “ese pobre mierdero” (10), “una fiesta aburrida”, “un circo sin gracia” (89) del que es preferible salirse a media función; además de “¡ . . . un país de brutos!” (89), que merma las oportunidades para los jóvenes y que aparte de “dolor y rabia . . . no ofrece nada que no sea sangre y muertos y un futuro de pobreza” (178). Marlon se esfuerza en aplacar los motivos que su novia sostiene para emprender el destierro, pero su experiencia y la de su familia le confirman que de ese callejón no hay salida. Entonces, y ya que las posibilidades de estudio y de trabajo son poco viables –“en un país donde la vida vale poco, el trabajo vale menos” (108)–, su resistencia a emigrar se debilita hasta que termina reconociendo el punto ciego que pocos se atreven a ver: el hecho de que “Colombia lo va dejando a uno sin argumentos” (38). Ante los alegatos tan contundentes de Reina, no hay razones que se opongan:

El asunto me seguía sonando mal. Recordé lo que me dijo Carlitos: por allá han matado a mucha gente, los atracan, violan a las mujeres, se roban a los niños, muchos se ahogan al pasar el río. Yo ya se lo había dicho a Reina, pero ella me desafió: ¿y es que aquí no matan?, ¿aquí no violan?, ¿aquí no secuestran niños? Prefiero morirme intentándolo, dijo, a que me maten aquí cruzada de brazos y sin ninguna razón. Yo siempre me quedaba sin argumentos para alegarle. Qué podía decir de un país donde en cualquier esquina está acechando la tragedia, lista para enlutarte (159).

Además de indefendible, el territorio de origen es irrepresentable e inidentificable. En el mapa que Marlon y Reina proyectan del país, éste corresponde a un dilatado punto ciego, cuya opacidad impide verlo como un *lugar* –según la categoría de Augé, expuesta anteriormente en este capítulo– o establecer algún vínculo con ese espacio con el que, por el contrario, parece haber poco en común. Acaso a ello se deba la facilidad con la que se lo señala como responsable de todos los males –“La culpa la tiene este país y los güevones que lo manejan” (89)– y el afán de distanciarse de él y de mantenerse inmune al contagio de su fatalidad: “No se puede ser colombiano por fuera de Colombia, y hasta en el propio país es complicado serlo, como si a toda hora uno se sintiera enfermo” (195). De esta forma, los personajes de Franco justifican su negativa a ser asociados con un espacio que los ha vuelto “unos infames” (150), que los ha jodido a todos (59) y al que le deben las marcas de nacimiento imborrables, que los determina como: “los parias del mundo, los que tenemos el pelo y los ojos del mismo tono oscuro, los que no somos más altos que una nevera, los descendientes directos del simio, con narices anchas y bembas coloradas . . . como si el mundo se dividiera en seres humanos y colombianos” (154-55).

Es preciso preguntarse si estos estigmas, que el propio Franco reconoce como preocupaciones suyas,<sup>36</sup> son los únicos rasgos que constituyen a los colombianos –y si son exclusivos de ellos o compartidos por otros pueblos–. Sospecho que detrás de la

---

<sup>36</sup> En la sección “Entrevistas – Milenio 2002” del sitio web de Franco, el autor sostiene: “desde hace tiempo tenía inquietud por saber qué es ser colombiano, porque es una situación complicada en el extranjero e incluso dentro de mi mismo país. Como viajero que he sido, . . . me he dado cuenta [sic] que se carga con algo, como con una culpa por algo que no hemos cometido, pero se carga con ella” (*jorge-franco.com*). Sin duda, *Paraíso Travel* es una manera de descargar ese estigma, de compartirlo y, sobre todo, de recrear otras formas de ser colombiano y de reflexionar sobre ellas.

violencia con que los personajes definen su identidad, se esconde una pregunta (¿qué es ser colombiano?), cuya respuesta siempre será incompleta y opaca. Un intento por acercarse a ella es identificar la colombianidad con la esencia misma de esta novela y afirmar, entonces, que aquélla es “un extravío, una búsqueda y un reencuentro” (*Jorge Franco*). Otro es potenciar, a través de la experiencia del desarraigo de Marlon, el rescate de los puntos ciegos que matizan esta percepción acusadora y desarmen la repulsa a identificarse con el país. A fin de cuentas, la responsabilidad por el estado de violencia e injusticia al que ha llegado Colombia y que lo ha transformado en un *no lugar*, es compartida por sus habitantes. Frente a Reina que despotrica al país, Marlon encuentra en los rostros de sus compañeros de travesía, la angustia y el desprecio por un territorio que los arroja o los devora, pero que refleja el mapa que todos han contribuido a trazar: “Cargaban en su expresión la desesperanza y el cansancio de haber agotado todas sus posibilidades en este país. *Este país*, así lo llamamos todos, con una pronunciación despectiva que acompañamos siempre de una mueca desagradable. Como si *este país* fuera un trapo sucio, ajeno, y no lo que todos hicimos de él” (141). Otro punto ciego, más íntimo y quizás el único añorado, corresponde al espacio familiar, el de la infancia y las sensaciones. Uno de esos recuerdos, bastante proustiano por cierto, se desata cuando, en el Greyhound que transporta a Marlon por la costa Este, su vecina de asiento le ofrece unos *muffins* de *blueberry*:

Miro rápidamente dentro de la bolsa pero puede más el aroma que la visión, gana el olor porque me obliga a cerrar los ojos. Luego el recuerdo le gana al aroma y aparecen de pronto el olor de mi casa, el olor a patio o

a la cocina de mamá, entonces el instinto le gana a la evocación, y siento, como tantas veces, unas ganas imparables de regresar (20).

Los impulsos no alcanzan para emprender el regreso a un “país asesino” (84). Por ello Marlon desplaza su mirada y sus pasos hacia el sueño americano que, de acuerdo a las coordenadas de Reina, corresponde a un territorio transparente, seguro, cómodo y estable, lo más cercano al paraíso, en donde los novios vivirían en “un apartamento blanco con vista al río y a la Estatua de la Libertad, . . . con una cocina muy limpia, llena de electrodomésticos, y . . . un baño blanco con bañera blanca y grande donde nos meteríamos todas las noches a hacer el amor” (11). No obstante, la pesadilla de la que Marlon huye en Medellín, continúa en Nueva York. El espacio utópico imaginado se hace trizas cuando dicha representación transparente empieza a mostrar las grietas de la megalópolis. Más allá de que el apartamento no coincidiera con el “calabozo” (11) que en realidad era el “cuartucho” (11) al que llegaron, Marlon comprueba el punto ciego que presentía antes del viaje, esto es, que “el cielo tampoco queda en Nueva York” (123) y que “nada tenía que ver lo que sucedía con lo que [les] prometieron” (195). Incluso una vez que consigue trabajo en La tierra colombiana (primero como encargado de la limpieza de los baños y luego como mesero), no compensa el desfase entre lo deseado –el sueño americano– y lo obtenido –un puñado de dólares–; y esto a pesar de que el microespacio del restaurante le sirve para reestablecer el contacto con su país y con sus compatriotas, y para crear un puente más amable con la ciudad que lo vio perderse. Uno de los puntos ciegos que revela esa brecha es la soledad del inmigrante:

Como todos los que nos habíamos ido y habíamos llegado a limpiar  
baños, . . . mentíamos y hablábamos de la prosperidad, de nuestros



triunfos y de la realización del sueño gringo, y si bien teníamos trabajo y la oportunidad de acariciar algunos dólares . . . , estábamos más jodidos que cuando salimos porque además nos sentíamos solos, estábamos solos, náufragos en pleno Nueva York (107).

El cambio de espacio no asegura, por lo tanto, un cambio en las condiciones de vida. Asimismo, el cruce de la frontera tampoco garantiza el fin de la pobreza o el inicio de un entorno menos hostil. Durante el trayecto clandestino hacia el norte, se repite la miseria en el paisaje latinoamericano, “la misma película que pasa desde México hasta el polo sur” (184), que bien puede extenderse a otros continentes. No obstante, la distancia entre uno y otro hemisferio se acorta en tiempos de la globalización, cuando el planeta parece ya no ser redondo, sino plano.<sup>37</sup> Quizás entonces se potencie la visualización de los puntos ciegos que Marlon empieza a reconocer cuando descubre que una parte de Colombia se extiende en Nueva York. En el interior de un *striptease*, en Queens, desfilan mafiosos, guerrilleros, secuestradores, putas y curas, que hacen en pleno Nueva York –“y donde nos pongan” (190)–, lo mismo que hacen en Medellín: “traficar, secuestrar, extorsionar y putear” (190). El enfrentamiento entre colombianos parece ser un estigma que no se modifica a pesar del cambio de espacio. Obsesionado por hallar a Reina, Marlon la busca en los partidos de fútbol “donde colombianos jugaban contra colombianos. Siempre nosotros contra nosotros mismos” (149).

---

<sup>37</sup> Aunque la noción de Tierra plana ha sido recientemente utilizada por Thomas L. Friedman, en su libro *The World is Flat: a Brief History of the Twenty-First Century* (2005) –en el contexto de un mercado global que supuestamente iguala las oportunidades de competencia desde el punto de vista económico–, el sentido de mundo plano que empleo en el marco de los procesos migratorios revela, al contrario, desventajas, desniveles desde la perspectiva humana de esa misma globalización.

La mirada del joven antioqueño, desorientada a partir de su pérdida en la metrópoli americana, recobra ejes de referencia más bien internos, una vez que identifica la simetría que emparenta a las dos ciudades: ambas igual de infernales, laberínticas y antropofágicas. Hasta entonces, Nueva York se asemeja a una selva por la que camina en círculos sin poder distinguir un color, un sonido o un sitio que lo devuelva al “puro corazón del laberinto” (22-23), al “más grande y enredado de los laberintos” (9), de donde un día salió y no ha podido regresar. Las huellas de cosmopolitismo de la gran ciudad devuelven a Marlon lo que había perdido de vista: un lugar al que asirse, un espacio para reafirmarse y volver en sí. De esta manera, Colombia no se cancela en Nueva York, por lo menos en Queens, en donde Marlon trata de comprender cómo una calle (Roosevelt Ave.) puede llevar un nombre en inglés con tantos letreros en español y con la música de vallenatos y merengues a todo volumen que se escuchan al mismo tiempo en el centro de Bogotá o Medellín. Ello se explica por la capacidad camaleónica de una urbe que “no parece Estados Unidos” (106), pero que “es más Estados Unidos que cualquier otra parte” (106) y que, en definitiva, “también era el mundo” (106). La imagen de Nueva York, así como la de Colombia, es ilegible desde una mirada lejana, sea desde las alturas o físicamente distante. En el primer caso, la ciudad aparece como un inmenso y congestionado tablero de ajedrez, de difícil acceso y de más complicado desciframiento. Marlon la observa desde la azotea de un edificio, tras la presentación que le ofrece su amigo Giovanny: “Mírala bien –me dijo–. Ésa es la bestia que tenés que domar. Frente a mí estaba Nueva York, apoteósica y desafiante, desproporcionada y sobrecogedora” (81). Esta visión abrumadora se muestra ante Marlon siempre que necesita conectarse con la realidad. Es

su forma de contactarse con el infierno al que ingresa por extravío y con el que tiene una doble relación de antropofagia: por un lado, se sabe víctima de sus fauces (“Esta ciudad se lo va tragando a uno”, 145) y, por otro, se alimenta de ella: “me resigné . . . y como un parásito aprendí a habitar en sus entrañas y a comer de ellas, siempre atento para no provocar a la bestia” (146). En cambio, desde el otro ángulo de la percepción, es decir, desde la mirada del americano sobre Colombia, la representación del espacio resulta incompleta o estereotipada, ya que identifica a Medellín a lo sumo con la capital de la droga y de la violencia, cuando no con un territorio indiferenciado o, simplemente, inexistente en la cartografía de su imaginario. Luego de saludar a su vecina de viaje en el Greyhound –“Mi nombre es Marlon Cruz y soy de Medellín, Colombia” (21)–, el narrador registra en seguida el gesto del otro, las evidentes expresiones de interrogación, de asombro o de terror:

–Oh, qué interesante –dice Charlotte para disimular, como todos, su pasmo, su horror o su ignorancia, porque hasta el momento no he entendido qué puede tener de interesante ser de Medellín, Colombia. Y luego agrega como casi todos:

–Tengo una sobrina allá, en Bolivia –dice, y yo sonrío pensando que también podría ser en Asunción, Maracaibo o Panamá. Para ellos es lo mismo. Sin embargo, mi nacionalidad no espantó a Charlotte, porque me ofrece otro muffin, y pregunta:

–¿Tienen blueberries en . . . ?

Me dan ganas de decirle: dígalo tranquila, que ese nombre no explota (21).

¿Dónde localizar, entonces, el *lugar* de uno? Al final de su recorrido y de su relato, Marlon encuentra la patria en “cualquier lugar donde esté el afecto” (242) y, en última instancia, donde esté la vida –en oposición al estribillo de Reina, a su “mejor matémonos”–. Ese descubrimiento requiere, como se ha visto en la novela de Franco, de una pérdida y de un posterior dominio de los pasos y deconstrucción del espacio, tanto del imaginado, como del real. La representación de los no lugares de Medellín y de Nueva York, así como el hallazgo de un punto del cual asirse a pesar de todo, precisa del filtro de las palabras y, ante todo, de una postura contra la indiferencia, que acaso supera la voluntad misma del autor. Por más que Franco declare en su sitio web que en la actual literatura colombiana y en la suya en particular “se escribe de todos los temas y a lo más que se llega, como en mi caso, es a la fotografía de lo que sucede, pero sin tomar partido” (*Jorge Franco*), su escritura ofrece una representación *otra* que, como se analizará en la tercera sección de este capítulo, consta de puntos ciegos que conducen a esa patria real –la de los afectos y las emociones– que, sin dejar de lamentar la situación de Colombia, quizá vuelvan a forjar una ilusión.

### **Complicidad de miradas y pasos: invención y resistencia del nomadismo**

#### **De grietas y refugios: el camino hacia lo imposible**

*“If you want to know how much darkness there is around you,  
you must sharpen your eyes, peering at the faint lights in the distance”*

*Italo Calvino, Invisible Cities.*

La falacia del sueño americano en la novela de Jorge Franco, así como el supuesto orden ideal de Paradiso, en *Angosta* de Abad Faciolince, y el hundimiento de

“la perla del Pacífico” a cargo de Leonardo Valencia, comprueban el desencanto por construir, desde la literatura, un espacio utópico, complementario o paralelo a la realidad, que sirva de asidero estable, deseado y ejemplar. Por el contrario, las tres novelas analizadas en este capítulo recrean escenarios infernales, caóticos y violentos, que se emplazan en un futuro inminente –o que confirman la descomposición del presente– con características más bien distópicas: los textos advierten sobre los efectos de la violencia, la exclusión socioeconómica, la corrupción, el desplazamiento emocional y moral, que guardan estrecha relación con el contexto sociopolítico en el que se conciben. Medellín o la ciudad fictiva de Angosta, Nueva York y Guayaquil se representan como espacios indeseables para transitar, y menos aun para residir, que no parecen ofrecer una salida. Ante la asfixia del universo cerrado, los personajes encuentran en la errancia el mecanismo para abrir grietas por donde respirar. Caminatas, vagabundeos, excursiones y fugas potencian una mirada que, generalmente por azar o por error, *como si* estuviera distraída, rescata los puntos ciegos de la violencia, el miedo y la desigualdad que fisuran los territorios por los que circulan los personajes. En ese sentido, el movimiento constituye un acto de resistencia, pero también de reinención; una fuerza que, por un lado, puede definirse como “la révolte, violente ou discrète, contre l’ordre établi” (Maffesoli 13) y, por otro, como una “máquina de guerra” que resiste al aparato del Estado, en el pensamiento de Deleuze y Guattari. Las novelas de Abad Faciolince, Valencia y Franco interpretan este movimiento y propician el encuentro con la opacidad gracias al “ojo que mira desde la imaginación” (Martín Hopenhayn 144), el mismo que posibilita la escritura, los pasos y la mirada, y que se ejerce en función de una “presencia ausente”, que define a los puntos ciegos, lo mismo

que a una utopía abierta. Con ello no pretendo sugerir la construcción de un subtexto esperanzador, pero sí de uno que entrevé lo imposible. La literatura podría contribuir a la producción, si no de un orden ideal, por lo menos de un “pensamiento utópico abierto” (Hopenhayn 152), requisito para releer la crisis y para reestablecer el terreno del diálogo. La errancia que resiste y reinventa hasta fundar un espacio *otro*, con un mapa que propone vías alternativas al laberinto, hace camino con la escritura. Vale aquí reiterar la aclaración de Deleuze y Guattari al respecto: “Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes” (11).

A pesar de los “fragmentos de fantasía” (Hopenhayn 153) o falsas utopías que se abordan críticamente en las tres novelas, no se descarta la presencia de puntos ciegos que dilatan, brevemente, espacios más cercanos a lo deseable y que suponen una forma de resistencia y cuestionamiento al orden establecido. En *Paraíso Travel*, éstos se ubican en el hogar de la infancia, que Marlon recuerda a través de un aroma o en la naturaleza indeterminada de esa patria que él localiza en el lugar donde está el afecto. Los “reductos de verdadera comunión” (*Angosta* 303) en el texto de Abad Faciolince corresponden, en cambio, a los lugares de libertad y tolerancia, como la librería La Cuña, de Jacobo Lince: “En La Cuña, la entrada estaba abierta a todo el que pasara, el café era gratis para todo el que se lo quisiera servir. Si al poeta Zuleta le parecía que la vida en Tierra Templada era triste, . . . Jacobo intentaba hacerle ver . . . las ventajas de sitios como La Cuña, incontaminados todavía de las inútiles sofisticaciones y controles de arriba (302). En la misma novela, el espacio del Café –más que un sitio, una institución–, agrupa las características del lugar utópico por excelencia, que abre sus puertas sin discriminación ni restricciones, cuya sola imposición es la libertad de

palabra: “La base esencial del Café es que nos dejen en paz y que dejemos en paz a los otros, tanto que basta estar completamente solo en una de sus mesas para no ser discutido” (303). Por supuesto, el diario de Andrés, su poesía y la literatura en general son en *Angosta* los territorios de resistencia y de paz más anhelados: “Los libros, en esta ciudad estrecha y sitiada, eran su único refugio, el oasis arcádico en medio del desierto, la música callada que los sacaba del mundo de la ira, del terror y de la competencia” (301). Lince y su padre encuentran en la lectura un instrumento de rebeldía necesario para sobrellevar sus vidas sin la presencia de la madre y esposa: “La lectura se convirtió cada vez más, para ambos, en una manera de oponer resistencia a la realidad” (35) –en eco, quizás, a la conocida sentencia de Flaubert: “Lisez pour vivre”–. Breves, sin embargo, son esos refugios que tan pronto como aproximan a los personajes a mundos más amables, se los clausuran. La represión de los Siete Sabios contra Jacobo Lince empieza por la destrucción de La Cuña, mediante la quema de libros (359), de referencias quijotescas, pero también históricas, que recuerdan los atentados contra la humanidad, el arte y la literatura que se han perpetrado en los absolutismos e infiernos más temidos.

La novela de Valencia, a su vez, gira en torno al esfuerzo por salvar un libro, no del fuego, sino de las aguas, como parte del proyecto estético del autor de desarrollar una escritura en permanente estado de flotación,<sup>38</sup> que asegure un espacio

---

<sup>38</sup> A propósito de la escritura progresiva, Valencia señala: “Un punto importante de mi visión sobre el nomadismo, en el sentido más amplio de la palabra, es mi preocupación narrativa por el cierre o final de un texto. Me intrigan los finales, o, mejor dicho, la posible continuación que abren las ficciones. Y de allí he pasado a la idea del libro progresivo en la que viaja *La luna nómada*, un libro que no se cierra, que va aumentando progresivamente con nuevos cuentos” (“Writing from NeverLand 84).

desterritorializado, por lo tanto libre y seguro, para la literatura. Esta aspiración parece concretarse en los textos de Caytran-Romano, en el vaivén entre la imposibilidad de ahogarlos y la posibilidad de mantenerlos a flote: “Así como hay poemas que fundan y que constatan, hay otros que destruyen y testifican. Quizá sea el momento para los que celebran la destrucción” (*El libro flotante* 59). ¿Cómo se define, entonces, un libro flotante? Es, según Caytran, una “diáspora”, la “explosión de un gran mosaico” (208), una “marea de papel” (209) a la deriva, pero esencialmente, un asidero:

. . . un libro flotante siempre tiene una historia inconclusa. Traza un círculo que está a punto de cerrarse sobre sí mismo, pero en el último momento se desvía, se convierte en espiral y empieza a subir, huyendo una vez más. Un libro flotante es un libro que huye y se convierte en otro. Un libro flotante vive en naufragio, siempre a punto de desaparecer . . . , un libro flotante no puede ser hundido por quienes desean hundirlo. Un libro flotante es una condena y una salvación para quien lo ha escrito y para quien lo ha leído, para quien no debió haberlo leído o no quiere leerlo. . . . Es un salvavidas que cae en las manos que no se iban a salvar. Tarde o temprano nos aferramos a él (210).

Entre las ruinas de la ciudad bajo el agua, Ignacio Fabbre encuentra un segundo refugio en un desnivel, origen y fin de otro mundo, región tan opaca como perfecta. Después de la primera misión de buceo, Ignacio intenta describir lo que acaba de ver en la ciudad hundida y apenas logra dar un nombre a la brecha que vislumbra: “Buceamos por unas cuantas calles –dijo, y haciendo un esfuerzo añadió–. Hay un desnivel. . . . Las calles –dijo– se cortan abruptamente en un desnivel. Las linternas no alcanzaban a



iluminar la profundidad del desnivel” (144). Ignacio avanza con miedo, intimidado por el gran vacío que descubre, al darse cuenta de que detrás del desnivel termina la ciudad y empieza el abismo. El desnivel desata la imaginación de Ignacio, quien empieza a “ver sin ver” (149) los fragmentos no sólo de lo que fue la ciudad, sino de sus poemas: “¿Era posible, Iván, que una vez más encontrara, convertido en un objeto abandonado, los objetos que yo colocaba en mis poemas?” (153). Los ojos de Ignacio, “agudos como arpones” (146), se van adaptando a los cambios de luz conforme se zambulle en lo profundo, en donde no hay “nada de mar transparente, ni cristales azules . . . , sino aguas sucias de un mar revuelto y turbio . . . [con] cuerpos muertos, plantas muertas y árboles muertos (146). Bajo el agua, van ganando terreno la oscuridad y el silencio, y lo poco que se escucha y que se ve forma parte de otro texto en el que se corta la sintaxis, “como telegramas submarinos. Otro mundo, otro lenguaje. Palabras como apariciones. Solas. . . . Cabeza. Vi una cabeza, una cabeza inclinada” (147). El desnivel de Guayaquil, que para Ignacio es “el lugar más seguro del mundo” (186), también se muestra como una “fisura tenebrosa” (186) que lleva al menor de los Fabbre al desquicio y a la muerte –léase el desnivel también como lugar del último descanso–.

Al final de la novela, la simetría que atraviesa la vida de los hermanos Fabbre y de Romano, de la poesía y del espacio anegado ocurre también, de manera absoluta, entre el lago Albano y el puerto de Guayaquil. De regreso en Italia, Iván escucha el relato de los intentos y fracasos de vaciar el Albano para sacar unas naves o expoliar objetos de sus profundidades. En una de esas tentativas, se habrían hallado las legendarias naves “en un lugar más hondo. Habían descubierto un *desnivel* en el fondo

volcánico del lago” (327), por lo que el narrador apenas acierta a confesar que la palabra desnivel lo sigue estremeciendo.

**“Anclados al viento”: pulsión de errar y estrías del panóptico**

*“Un pueblo ambulante de relevadores, en lugar de una ciudad modelo”.*

*Deleuze y Guattari, Mil mesetas.*

*“. . . le propre même du politique . . . est de se méfier de ce qui est errant,  
de ce qui échappe au regard”.*

*Michel Maffesoli, Du nomadisme.*

La percepción del punto ciego –sea en el desnivel entre la realidad y lo real, en la brecha que distingue el mapa de su referente o en las fisuras que se desmarcan de la máquina territorializadora del orden establecido– requiere del ejercicio conjunto de los pasos y de la mirada, y de la aplicación de *artimañas* que, en el sentido decertiano, corresponden a “ruses and combinations of powers that have no readable identity” (95), que proliferan en las prácticas espaciales “without rational transparency” (95). En las novelas que son el objeto de este capítulo, los personajes deconstruyen el código oficial del texto urbano, esto es, las pretendidas claridades del entorno físico y social en el que habitan, hasta exponer sus fallas mediante particulares formas de relacionarse con esos espacios, de moverse en ellos y de observarlos. Los une, a los protagonistas, la levedad de Perseo (Ítalo Calvino 7), ligada a la búsqueda de un lugar diferente, a un cambio en la aproximación y en la perspectiva del mundo. La falta de anclaje, como reacción a la

solidez y al peso de la realidad, es, en distintos niveles, inherente a los personajes. Jacobo Lince e Iván Romano, ambos con precedentes familiares inclinados a la errancia, comparten cierta predisposición a despojar sus raíces de la tierra. La tendencia al desapego y a no quedarse quieto le vale al primero el calificativo de “culo de mal asiento” (*Angosta* 224) y al segundo, la preferencia por un estado de flotación que no fija residencia. El personaje de Abad Faciolince aprovecha el origen irlandés de su madre, Rosa Wills, sólo como *ardid* para movilizarse por Paradiso y acceder al *sektor* donde vive su hija, mientras dicta tutorías de inglés fingiendo ser un anglohablante nativo: “Lince, es decir, profesor Wills, se sentía incómodo hablando mal español e inventándose un pasado imaginario en Irlanda y Escocia. . . . Jacobo contaba su infancia en Dublín, hablaba del abuelo marinero, del padre empleado de banco y la madre abnegada” (171). Por su parte, Iván Romano hace suyas las peripecias del destierro de su familia judía –“trasladándonos de un sitio a otro” (*El libro flotante* 84-85)– al proseguir con un trayecto de vida que alterna entre Ecuador y Europa. El origen y conversiones de su apellido sefardí se remonta a otro punto ciego (“no somos más que una oscuridad abierta a la conjetura, 86), que recorrió España, Francia y Nápoles, hasta asentarse en la capital italiana: “Romanos, hijos de Roma. Por lo tanto, no era fiable la genealogía de nuestro apellido porque teníamos un lugar que parecía explicarlo por sí solo . . . tener lugar es alegar un exilio demasiado largo” (86-87). El exilio conduce a sus padres a Guayaquil, al puerto que durante mucho tiempo no les perteneció y en el que se integraron, pero sin plantar raíces:

Los hombres y mujeres de cualquier comunidad olfatean el  
desprendimiento de los que tenemos raíces flotantes. Nos observan con

desconfianza, pero con tolerancia. . . . Fue curioso constatar que, cuando Guayaquil se perdió para todos, finalmente pasó a pertenecernos tanto como a los nativos. . . . Los niños que con malicia nos hicieron sentir extranjeros, callaron de adultos, . . . al entender ellos ahora lo que es venir de un estado de flotación (87-88).

En cambio, el desarraigo de Marlon Cruz, en *Paraíso Travel*, no proviene de su pasado familiar; es, más bien, la herencia que su país le entrega y que lo emparenta con miles de colombianos que han alterado el ritmo de sus pasos debido a “los problemas, los entuertos y las penas” (*Paraíso Travel* 38) que los desplazan lejos de sus fronteras: “Ahora cierro los ojos para escuchar los pasos de Reina sobre el piso, esa música que tenemos todos al andar, única y propia como una huella digital, pero que tiene que ver más con nuestra historia que con las mismas marcas del pulgar” (38-39). Franco atribuye a su personaje, de manera muy significativa, un tic nervioso en su pie derecho, que lo domina especialmente en su travesía, cuando va quedando alguna ciudad atrás y las caricias de Reina o su “dejá quieto el pie” (39) no bastan para controlar el temblor:

Siento envidia por los que tienen buen sueño y por los que al despertar no sienten, como yo, todo el peso de la vida en el pie derecho. El pie con el que me levanto, con el que doy el primer paso para que el día salga como espero, el primero con el que piso el trabajo, el primero que pongo en el avión para que tenga buen vuelo, el primero que puse al subir a este bus, pie derecho en el que pongo todas mis esperanzas y en el que sostengo mi equilibrio, así tenga la certeza de que sólo se trata de un agujero improbable (113).

La convulsión se acentúa durante la búsqueda de su novia y desaparece al enfrentarla en Miami, como indicio de un cambio definitivo de ritmo, de haberse templado, certero de saber su lugar en el mundo y del valor de su vida. A pesar de la carga que Marlon resiente en cada paso que da, de los anhelos y responsabilidades que se traducen en su andar, ese mismo pie agitado lo pone a correr la noche en que sale a fumar y se pierde en el asfalto laberíntico de Nueva York. Asimismo, son sus pasos los que desahogan tanta gravedad hasta dejarlo más bien leve, listo para el reencuentro consigo mismo: “Ahora sé para dónde van mis pasos; . . . Fíjate que el pie ya no me tiembla” (242).

Esta predisposición a caminar, común a los personajes de las tres novelas, desata una puesta en marcha que no sólo rompe con cierto ensimismamiento o conformismo que cada uno experimenta al inicio de sus respectivas historias, sino que los hace *existir*, esto es, en el sentido etimológico de la palabra, *salir de sí*, para enfrentar, desde sus trincheras particulares, las opacidades de la realidad. La reacción provocada por el movimiento los compromete a avanzar y a exponerse en el afuera, lo cual significa un riesgo, en muchos casos de sus vidas, pero también representa una amenaza para el engañoso sistema de transparencias por el que circulan.<sup>39</sup> La importancia o notoriedad del caminante, sobre todo en el espacio urbano, tiene que ver con su aptitud para el movimiento o, dicho de otra forma, con su capacidad de perturbar la quietud del sedentario. En ese sentido, esta figura se aproxima a aquella del nómada que Michel

---

<sup>39</sup> Con respecto a ese riesgo, David Harvey señala que las experiencias de espacio y tiempo, sus prácticas, nunca son neutras (239) en relación a la lucha social. Por ello, como fuentes de poder, el “peligro” que comportan tiene que ver con su capacidad para conseguir “shifts in the objective qualities of space and time . . . effected through social struggle” (227), es decir, para desestabilizarlos, a tal punto que afectan los procesos político-económicos y culturales.

Maffesoli distingue por su tendencia a conmocionar la comunidad en la que otros se arraigan, mientras aquél prefiere recorrerla y, al hacerlo, “il fait violence, par sa situation même, à l’ordre établi” (Maffesoli 39). El errante es sujeto de desconfianza ya que, casi siempre forajido, desequilibra y rechaza las fijaciones del orden impuesto mediante su *in-quietud*, en un acto de libertad y de subversión, en el que afirma la soberanía sobre su vida –aun si el orden impuesto provenga de una mujer como Reina, que ante cualquier problema responde con un “mejor matémonos”, hasta que Marlon rompe el plural y reacciona: “mátate tú” (242)–. Por otro lado, el resquemor que provoca el caminante se debe al riesgo moral que supone su presencia, capaz de abrirse hacia los otros y de contagiarlos en su dinámica fugaz, así como de alertarlos sobre la existencia de puntos ciegos en un mundo paralelo del cual ha sido testigo. Conscientes o no, estos personajes asumen el papel de “portadores de novedades” (Maffesoli 40), como en el caso de Andrés, responsable de investigar los crímenes que se cometen en el Salto de los Desesperados o, a la manera de Ignacio, cuyas inmersiones le dan un acceso privilegiado a la ciudad hundida. A otros, en cambio, con o sin razones suficientes, se los señala como agentes de violencia, por lo que su movimiento se considera una amenaza de muerte o, por lo menos, el estallido de un virus fatal, según se relata en *Angosta*: “Miradas torvas y llenas de sospecha tratan de identificar a cualquier portador de la peste. Todos los que vienen de abajo . . . pueden llevar adentro la semilla de la muerte. . . . Se buscan cómplices, y todo conocido, por remoto que sea, se convierte en sospechoso para la eternidad” (132).

Todos ellos enfrentan a las fuerzas coercitivas al combinar las potencialidades de la mirada con el discurso de los pasos, entendido en el sentido decertiano de

“walking rhetorics”, análogo al acto de enunciación, cuya práctica selecciona, usa y opera sobre el espacio urbano, de tal forma que el caminante “condemns certain places to inertia or disappearance or composes with others spatial turns of phrase that are rare, accidental or illegitimate (De Certeau 99). Sólo así, por el hecho de moverse y mirar en espacios en donde el movimiento y la percepción son restringidos, prohibidos o por lo menos objeto de sospecha, se explica el peligro que se atribuye a unos caminantes que ni siquiera parecen percatarse del mundo que los rodea. Sin embargo, a pesar de tener la mirada desatenta sobre el asfalto, como sucede con Marlon Cruz –“caminaba mirando al piso . . . mientras mis ojos estaban con la mierda del suelo” (*Paraíso Travel* 35)– o de ser “distráido como siempre” (*Angosta* 13), según se describe a Jacobo Lince, sus pasos se cruzan inevitablemente con el estado descompuesto de la sociedad y los incitan a observar su funcionamiento, a cuestionarlo, igual que a revisar sus propios temores y obsesiones. El ojo errado –y errático– del caminante no lo es tanto. Entonces, “el que salió corriendo y se perdió, el que vagó en las calles, ... o ése al que tantas veces le pesaba la tristeza y caminaba mirando al piso” (*Paraíso Travel* 35), levanta la mirada, se hace leve y yerra.

La pulsión de errar, o pulsión de *l’ailleurs*, descrita por Maffesoli como sed de infinito (36), se inscribe en la estructura de la naturaleza humana, contra la asignación de residencia y la saturación de un mundo globalizado, frente a una sociedad que se quiere positiva y sin asperezas, que se afirma perfecta y plena (20-21). La necesidad de perderse, sigo al sociólogo francés, es uno de los polos esenciales de toda estructura social y su móvil no está únicamente determinado por los imperativos económicos: “Son mobile est tout autre: le désir d’évasion. C’est une sorte de ‘pulsion migratoire’

incitant à changer de lieu, d'habitude, de partenaires, et ce pour réaliser la diversité de facettes de sa personnalité” (47-48). Dicha evasión no debe leerse, sin embargo, como indiferencia o enajenación; más bien en ella prevalece un fuerte sentido de inconformidad que impulsa al individuo a “cambiar de lugar” y, desde ese movimiento, a enfrentarse con el exterior y cuestionar su relación con el entorno. Entre los personajes de Valencia, Caytran es quien da mayores muestras de nomadismo cuando hace suya la deriva del río Guayas en el mar, para ponerse, él mismo, a merced de la corriente. Sus continuos recorridos por los estuarios intentan eludir la estrechez de la sociedad y las simetrías que rigen en su familia, pero, ante todo, dan cuenta de su malestar y de la dificultad para acatar un estado de residencia en la tierra: “Caytran siguió con sus excursiones . . . , se marchaba con remos en una mano y libros en la otra. . . . *Flotantes* –escribe Caytran–, *anclados al viento*” (*El libro flotante* 103-04). Caytran sabe que nunca se llega al verdadero lugar y por ello su búsqueda no es la de un destino, sino la de un devenir. De allí sus constantes desapariciones por los esteros, sus huidas en bote que trastocan la rutina de los residentes en las lomas de Urdesa y provocan el caos entre quienes tienen que “remontar los rastros de su paradero” (117). Para él, vale más el trayecto y, en última instancia, la pérdida: “Caytran se había quedado dando vueltas como si todavía fuera el niño que escapaba de casa y no quisiera que supieran dónde se había metido. No supimos más de él. . . . Tres semanas después, el *Sawyer IV* apareció varado... en el centro mismo del laberinto de los esteros” (271). El nomadismo de Caytran devana esa madeja de esteros al tiempo que deconstruye los puntos ciegos de una ciudad que pende de la paradoja entre el peso del ancla y la levedad del viento; puntos que representan historias y caminos alternos, como el propuesto por la escritura,



al inminente mapa hidrográfico –que se traduce en empantanamiento social y moral–, así como a las supuestas estabilidad y transparencia del sedentarismo:

Él [Caytran] organizaba excursiones en bicicleta por las calles más remotas de las lomas. . . . Lo encontrábamos apoyado en su bicicleta, contemplando el panorama como si su propósito hubiera sido llegar antes para quedarse unos minutos solo, interesado por *algo que ninguno de nosotros entendíamos*. Desde ese punto, rastreaba el recorrido de los esteros en medio de Urdesa. Los canales se revelaban en el cuerpo extendido de la ciudad, disimulados entre tantos edificios, árboles y avenidas. Ciertos *resquicios* dejaban ver la superficie plateada, y luego negruzca de los esteros (*El libro flotante* 51-52, mis énfasis).

En ocasiones, el nomadismo se traduce propiamente en fuga, en carrera dictada por el deseo irrefrenable de libertad. El protagonista de *Paraíso Travel* confiesa que su pérdida en el espacio neoyorquino obedece menos a su voluntad, que a la de sus pies, presa de pánico, y a la pulsión de supervivencia: “Mis pies decidier[o]n por mí. . . . Mis pies volaban y a mis pies frenaban los carros en cada calle que cruzaba. . . . Corrí muchas calles hasta llegar a un sitio oscuro, o hasta donde me llevó el desaliento y obedecieron mis pies” (*Paraíso Travel* 14). Lo que sigue es el desvarío, el trance acompañado por la mirada extraviada (56-57). Marlon huye, en primer término, de la autoridad que lo acecha, pero conforme se adentra en el laberinto urbano, reconoce a su inmediato perseguidor en las calles, en el metro, en los edificios y en la noche, porque de lo que realmente se fuga es de la ciudad. El espacio geométrico de la metrópoli – tablero de ajedrez magnificado– agobia a Marlon por aquello que Deleuze y Guattari

atribuyen a la ciudad, esto es, las estrías, los intervalos cerrados que hacen de ella un espacio “limitado, y a la vez limitante” (Deleuze 386), sedentario por excelencia (385 y 490). Marlon Cruz no alcanza a medir las fuerzas de estriaje y, más bien, decide seguir el flujo, sólo que al hacerlo, se desterritorializa, a tal punto que sus desplazamientos, en conjunto con su mirada, van definiendo su lugar en el espacio. Sus pasos, que sacan a Marlon de sí y lo hacen volver en sí –“cuando uno no es uno . . . aparece alguien para ayudar a que uno regrese a su cuerpo y a que la mente se integre al engranaje, para que cuerpo y mente dejen de vagar buscándose” (*Paraíso Travel* 53)– no sólo recobran la orientación, sino que terminan alisando el camino. A la larga, el personaje de Franco se enfrenta al sedentarismo de un aparato de fijaciones, llámese Estado o establecimiento, que evita a toda costa la existencia de terrenos baldíos, es decir, de un espacio “liso . . . marcado por ‘trazos’ que se borran y se desplazan con el trayecto” (Deleuze 385).

Precisamente, la política de *apartheid* que rige en Angosta instauro un estricto labrado urbano compuesto por un sistema de controles y lindes que restringen el movimiento y condenan cada paso a la mirada vigilante del panóptico: “Desde hace treinta y dos años Angosta no es una ciudad abierta; nadie está autorizado a desplazarse libremente por sus distintos pisos” (*Angosta* 23). A partir del recrudecimiento de los atentados de la guerrilla, los secuestros, las masacres, las explosiones humanas de los kamikazes y las bombas de los narcos, se resguardan las puertas de Paradiso con búnkers subterráneos, los llamados *check points*, manejados por agentes asiáticos “de disciplina oriental y de rigor germánico” (24), que interrogan y requisan a los visitantes, como lo apunta Andrés en su diario: “Todos los días, de lunes a viernes, paso al otro lado. . . . Los segundones con permiso de trabajo permanente tenemos que escribir una

contraseña en un teclado verde, y pasar luego a la sala de inspección. Allí me escanean de arriba abajo, y si las máquinas no funcionan tengo que desnudarme y dejarme auscultar” (131).

Ésta y otras rutinas de inspección recreadas en la novela de Abad Faciolince, que se extreman en función de la paranoia y el miedo y que, en nombre de una seguridad aséptica, humillan al individuo y coartan su derecho al movimiento, no están lejos de las prácticas de control vigentes en el mundo. La confrontación entre lo liso y lo estriado, sin embargo, no es reciente. Maffesoli recuerda que la característica de la modernidad –que se extiende a la era posmoderna– ha sido codificar e identificar todo, uniformizar y domesticar a las masas, asignarles trabajo y residencia y, a cambio de protección, inmobilizarlas y someterlas (21-22). La fobia al movimiento corresponde, en definitiva, al temor a la ceguera, a lo que se persigue y no se percibe, a lo que no se puede rastrear porque escapa a la mirada. Así lo afirma el sociólogo francés: “Ce qui est mouvant échappe, par essence, à la caméra sophistiquée du ‘panopticon’. Dès lors l’idéal du pouvoir est l’immobilité absolue, dont la mort est, bien sûr, l’exemple achevé” (23). Por eso la tenacidad de los ojos del sistema, agazapados detrás de vidrios blindados, para que nadie los regrese a ver: “Por el camino Jacobo sentía ojos que lo miraban, aunque no los podía descubrir. Se sentía observado, sin saber por quién, pero era una sensación clara, como cuando uno está dormido y sabe que alguien al lado lo está mirando fijamente y entonces se despierta y es así” (*Angosta* 169).

Lo que se mueve puede llegar a desaparecer para los controles porque no consta en el panorama de observación del panóptico. De allí la invisibilidad de los inmigrantes en *Paraíso Travel*, que convierte a Marlon Cruz y a Reina, como a tantos miles de

ilegales que ingresan a los Estados Unidos, en puntos ciegos para la máquina de estriaje: “Te voy a decir algo grave, muchacho: ni tú ni Reina existen en este país. Ustedes entraron por El Hueco y las computadoras no saben nada de ustedes. Eso es bueno si no quieres que te encuentren, pero malo si tienes que buscar” (*Paraíso Travel* 144). Lo que queda en ruinas también es susceptible de desaparecer, a menos que el ojo del panóptico se aplique primero en saquearlas. La militarización de lo que queda de Guayaquil tras la inundación, en la novela de Valencia, refleja ese esfuerzo por acaparar el espacio antes de su extinción –o para acelerarla–, mediante una vigilancia marcial que corta el margen de acción de los sabotadores: “Algo empezaba a apestar para que estuvieran allí los militares, sin saber si venían a limpiar o a escudriñar en la carroña. Era esto último, como se revelaría después. Se había puesto en marcha el engranaje del gobierno central que no dejaría escapar, como nunca había dejado de hacerlo, ningún espacio en ruinas de este país” (*El libro flotante* 286).

Para regular la velocidad, lo mismo que para estriar el terreno y, yo añadiría, para desempañar los puntos ciegos, las fuerzas de control organizan el espacio de tal manera que no haya fisuras, desvíos u opacidades. De esta forma opera el Estado, argumentan Deleuze y Guattari, inseparable de un proceso de captura de flujos de todo tipo (de poblaciones, de mercancías, de capitales), determinado a vencer el nomadismo y controlar las migraciones (389). En Angosta, los esfuerzos por descomponer, recomponer y transformar el movimiento a cargo de la política de *apartheid* se evidencian al impedir la libre circulación en la ciudad, sea mediante la construcción de un *obstacle zone* entre Tierra Fría y Tierra Templada, que consiste en “una barrera de mallas, alambrados, caminos de huellas, cables de alta tensión, sensores electrónicos y

multitud de torres de vigilancia con soldados que pueden disparar sin previo aviso a los intrusos” (*Angosta* 24); sea por un tácito aislamiento de los habitantes de cada *sektor*, que se mantienen en su gueto por “puro miedo o precaución” (24), mientras que la mayoría de segundones no se dirige a Tierra Caliente por costumbre, a pesar de que la frontera entre el Purgatorio y el Infierno sea “más porosa que impermeable” (24). En este caso, la frontera también es un muro y éste, a su vez, un punto ciego, cuya construcción los angosteños desconocen. En una de las sigilosas caminatas entre la “Candela” Virginia y Andrés, la pareja descubre esta muralla –“una réplica de la china, en pequeño” (189)– que además de confinar, funciona para excluir: “Antes los muros se ponían para que la gente no saliera de algún sitio, por ejemplo en Berlín. Éste no se construye para impedirnos salir, sino para que no entremos” (190). Entre no salir y no entrar hay, de acuerdo a Virginia, una gran diferencia: “Piensa en tu casa. Si tus cuchos te encierran en ella y no te dejan salir, es un castigo, sí, pero de alguna manera te están diciendo que te valoran y que te quieren dentro. . . . En cambio imagínate que vuelves por la noche y no te dejan entrar, te truncan la puerta. Te están diciendo que no te quieren ver” (190).

Nuevamente, la escritura de Abad Faciolince, Valencia y Franco da cuenta de la rigidez de un orden que, por un lado, invisibiliza a los puntos ciegos al demarcar – saturar con luz– las zonas de movimiento y discriminar aquello que supera el ángulo de control y, por otro, que anula los accesos que pudieran servir de puente entre las diferentes esferas que allí conviven –con lo cual crea otro conjunto de opacidades que, en este caso, le conviene mantener en la penumbra–. Un ejemplo extremo de ello son los campos de Guantánamo, lugar sin coordenadas (ubicuo, parece sugerir el autor, y de

referencia extraliteraria tristemente célebre), punto ciego de represión donde se recluye a los presos luego de las redadas en Tierra Caliente: “De todo eso, en las partes de la otra Angosta, la del medio y la de arriba, nunca se supo mucho. . . . Además, ¿dónde quedan los campos de Guantánamo? Nadie lo sabía, nadie lo sabe, y hasta algunos sostienen que no existen y que son un invento de la oposición para desprestigiar al gobierno” (200). No obstante estas evidencias de dominio y vigilancia, un importante punto ciego que escapa a este orden son las fluctuaciones entre lo liso y lo estriado, los pasos de uno a otro ámbito, sus cruces y transformaciones, que definen maneras específicas de estar en el espacio y de relacionarse con él. Si, como definen Deleuze y Guattari, “el espacio liso y el estriado –el espacio nómada y el espacio sedentario–, el espacio en el que se desarrolla la máquina de guerra y el espacio instaurado por el aparato de Estado” (483), existen gracias a las combinaciones entre ambos, entonces, según uno u otro modo, el movimiento se deprime (si la acción depende de dos puntos unidos por una línea) o se potencia (cuando los pasos alisan la línea). En Angosta, por ejemplo, el campo –uno de los territorios lisos que rescatan Deleuze y Guattari– no ha dejado de traducirse en estrías, labradas por los violentos, que prácticamente lo han blindado: “Antes se decía que era absurdo ponerle puertas al campo; ahora el campo es una puerta cerrada, una gran muralla imposible de traspasar” (*Angosta* 108).

Inclusive el mar, el espacio nómada más representativo, es el primero que se intenta estriar, transformar en un anexo de la tierra, con caminos fijos, direcciones constantes, “toda una contrahidráulica de los canales o conductos” (Deleuze y Guattari 391). No sorprende, por lo tanto, que el desbordamiento de las aguas que sumergen a Guayaquil en *El libro flotante* no sea suficiente para alisar del todo a la ciudad ni a la

tendencia de algunos de sus habitantes a aferrarse a la tierra. El conflicto del sedentario y del nómada, que en la narrativa de Valencia encuentra un punto medio en la flotación, se extiende al enfrentamiento entre los Residentes y los que se van. Ambas corrientes confluyen en los hermanos Fabbre, por efectos de una extraña simetría, según la cual: “Caytran continuaba el impulso nómada de su padre. Ignacio mantenía la contención sedentaria de su madre. Esta correspondencia tópica entre nómadas y sedentarios se formulaba en una sencilla ecuación personal: Antonio Fabbre creía que podía seguir huyendo y Lucienne, en cambio, creía que ya no era posible huir más” (*El libro flotante* 108). Los motivos para quedarse a pesar de la catástrofe recurren a la paciencia, la necesidad o la costumbre, pero sobre todo a “razones probablemente invisibles que mantienen unido el mundo para que apenas haya algunas excepciones” (194). Antes de verse obligado a explicar ese tramado imperceptible, Romano intenta dar un sentido a su estadía, al convertir su residencia en el mejor camino para los retornos: desde la ciudad hundida, parcialmente alisada, el narrador vuelve a los puntos ciegos de su infancia, regresa al libro de Caytran y, momentáneamente, a su amor por Vanessa. En el tiempo que permanece entre los Residentes, esos retornos le permiten conservar su condición nómada, aun si no se mueve. Como sostienen Deleuze y Guattari: “el nómada es más bien aquel que no se mueve . . . que no se va, que no quiere irse, que se aferra a ese espacio liso. . . . El nómada sabe esperar, tiene una paciencia infinita. Inmovilidad y velocidad, catatonía y precipitación, . . . son fundamentalmente los [rasgos] del nómada” (385). Mientras Romano aguarda, su relación con la tierra –y con el mar– se redistribuye. Si el nómada, sigo a Deleuze, crea el desierto en la misma medida en que es creado por él y añade desierto al desierto, estepa a la estepa (386), Romano agrega

agua al mar cuando cambia un océano por otro, igual que añade historias al libro de Caytran, que es su territorio. Su partida, sin embargo, es necesaria para contar su relato: “Me cuesta llegar a este punto. No es fácil decirlo. He tenido que marcharme de mi casa para poder contarlo” (*El libro flotante* 302). El cruce del charco, a fin de cuentas, le permite recuperar la escritura y su voz, disimulada en *Estuario*. Es en el terreno de la literatura en donde produce el espacio liso al final del estriado y donde se afirma la clave de su resistencia.

### **Itinerarios de lo invisible y tácticas de la errancia**

Como se ha dicho, las caminatas son prácticas comunes que adoptan los personajes de Valencia, Franco y Abad Faciolince para transgredir la inmovilidad tácita o expresamente impuesta por un aparato político que desconfía de lo que escapa a la mirada. La errancia se interpreta como un signo de desobediencia e inconformismo que allana el espacio estriado y lo confronta mientras desata la posibilidad de explorar nuevos recorridos. Las excursiones, fugas y pérdidas desarrollan una estrategia de alisamiento en los espacios urbanos hasta aquí analizados, que consiste en superar las fronteras y dar un nuevo uso del espacio hasta exponer los agujeros negros en los que “la ciudad vomit[a] un *patchwork*, diferenciales de velocidad, retrasos y aceleraciones, cambios de orientación” (Deleuze y Guattari 490). Para habitar en liso la ciudad, para ser un nómada en su tablero minado, primero hay que salir, por sobre las restricciones, los miedos y las advertencias –“¡No salgas Marlon!” (*Paraíso Travel* 9)–, con la sospecha de que habrá más desvíos en el desarraigo, como lo declara Marlon Cruz: “si



hubiera previsto lo que nadie puede ver: el momento en que nos salimos del camino, o el instante en que comenzamos a trazarlo, para bien o para mal” (31).

En *Angosta*, el desplazamiento es una concesión de la que pocos se benefician, tanto que, en ocasiones, genera un conflicto ético entre quienes lo pueden practicar y que, como el profesor Dan, leen ese punto ciego como otra desgracia, por injusta y discriminatoria: “Usted y yo tenemos el privilegio, inmoral, de podernos mover a través de esas puertas. Inmoral porque si no nos podemos mover todos, los que sí podemos deberíamos quedarnos quietos, iracundos, inmóviles, tristes. . . . El solo hecho de movernos por ella, hacia arriba con respeto o hacia abajo con miedo, es inmoral” (*Angosta* 108-09). De su lado, el joven poeta Andrés reflexiona sobre lo mucho que se arriesga al permanecer “en el sitio que nos es más familiar, más conocido, en el propio territorio” (191), en donde, paradójicamente, la vida se hace invivible por el peligro o la miseria, hasta que las ganas de salir superan a las ganas de arraigarse: “Si está en juego la vida . . . , lo natural es querer desplazarse, huir, buscar acomodo en cualquier otra parte” (191). No obstante, la voluntad de salir no siempre se concreta, porque a veces el único lugar al que se puede entrar es a la otra vida.

Ante estos obstáculos, las caminatas se convierten en verdaderas tácticas para mantener esos impulsos –tácticas, en el sentido decertiano de acciones calculadas que se determinan por la ausencia de un lugar propio–. Seguir es una forma de resistencia. Tiene que ver con una fuerza itinerante, y por ello siempre nueva, que rompe la rutina de los pasos y de la mirada, que mientras rastrea los puntos ciegos desestabiliza las fijaciones del sistema, las incomoda y elude. Lo contrario, en cambio, es reproducir “la permanencia de un punto de *vista* fijo, exterior a lo reproducido” (Deleuze y Guattari

377). Seguir desarma las estrías. Marlon, Jacobo, Andrés, Candela, Ignacio, Caytran y Romano alisan el territorio porque avanzan, no reproducen. Jacobo, por ejemplo, reconoce que solía caminar mucho por las calles de Tierra Templada y que, debido al asma y a la pereza, ha dejado de hacerlo, pero ahora le propone al profesor Dan organizar un pequeño grupo de caminantes. Así el matemático recupera su pasión por el montañismo y, poco a poco se unen a ellos otros residentes de La Comedia. La errancia obliga a crear nuevas rutas: antes de empezar las excursiones, los andarines diseñan un plan de recorrido alternativo al trazado por el *apartheid*, que les permite evadir el mapa codificado de la violencia:

Desgraciadamente, ustedes saben, el país está sitiado por el miedo. Hay violencia por todas partes, y caminos minados, zonas donde no se puede pasar porque te matan o te secuestran. . . . No podemos ir a los nevados y menos a la selva . . . Nos queda esta ciudad estrecha, y para colmo dividida, pero incluso en este solo territorio es posible caminar.

(*Angosta* 249).

La errancia debe apoyarse en la imaginación, confiar en lo desconocido y seguir el itinerario de lo invisible, para lo cual se vale de los trucos o *ruses* de los pasos que desorientan a los controles. Así lo entiende Candela, quien practica esta mecánica para salir de los bajos fondos de Tierra Caliente, al atravesar por las fisuras del panóptico, con una buena carga de astucia, como cuando se aproxima al muro en construcción y decide tomarles el pelo a los vigilantes: “Lo que hay que hacer es atravesar el sendero de huellas, hasta la malla, y regresar hacia atrás, teniendo cuidado de pisar en el mismo sitio, para que se vean los pasos de ida y no los de regreso” (186). Dada su condición de

desplazada por la violencia, Candela busca en la trashumancia –en el sentido deleuziano– trazar un circuito de movimientos que eventualmente le permita regresar a su lugar de origen, en el que su punto de partida coincida con su punto de llegada. Mientras tanto, amplía ese circuito y, obligada por un terror que no da tregua, deja Angosta tras la muerte de Andrés para desterrarse con Jacobo a Argentina.

Otra es la táctica que emplean Marlon Cruz y el grupo de migrantes para cruzar las fronteras hacia el “paraíso” americano, a sabiendas de que “hay mucha gente que cruza . . . y otra que devuelven . . . , y otra que no vuelve” (*Paraíso Travel* 93). La errancia de tipo migratorio que moviliza al personaje de Franco responde a la aspiración de salir para “buscar futuro” (9) y “tener por fin un sitio” (10), es decir, para fijar residencia. Con el tiempo, comprende que su partida no tiene regreso porque el costo es demasiado grande, como se lo hace caer en cuenta su compañero Roger Pena: “¿A qué volver? . . . ¿Para que nos maten?” (145). El migrante se ve atrapado por el conflicto de no querer quedarse ni volver, por ese *in-between* que es una maldición y un estigma que se hace sentir cuando “se deja de llorar pero también de reír” (145). A pesar de los matices entre las figuras del migrante y del nómada marcados por Deleuze y Guattari – para quienes el primero se desplaza de un punto para establecerse en otro, mientras que el segundo sólo va de un punto a otro como una etapa, y no una meta, en un trayecto mayor (385)–, sospecho que el migrante, en el caso de *Paraíso Travel*, también va transformando puntos en etapas porque su destino nunca será un final, sino apenas un *living in the hyphen*. Por otra parte, encuentro que ambas categorías se articulan por esa inadaptación común, coherente con un punto de vista inconforme con respecto al lugar por donde transitan, que se traduce en pulsión de resistencia –más cercana a la línea de

nomadismo de Maffesoli—. En medio del camino, nómada y migrante cruzan las miradas, se reconocen y siguen.

### **La prosa del mundo a la deriva**

La mirada que acompaña a los pasos es, ciertamente, una de las formas más discretas, pero efectivas, de atravesar el espacio estriado y de oponer resistencia a una percepción uniforme y estrecha –por lo austera, mezquina y contraída– de la realidad. En ese Guayaquil que Leonardo Valencia recrea y que prácticamente ha quedado fuera del mapa, los sobrevivientes advierten que esa estrechez puede despertar una cierta vehemencia al momento de observar el mundo a la deriva: “Se ha reducido el espectro de a quienes miramos, y por eso la mirada es más intensa” (*El libro flotante* 63). Para evitar que esa intensidad se desborde, los Residentes establecen un nuevo orden, regido por un Consejo de Emergencia que estipula “no mirar la ciudad sumergida, ni el horizonte del mar” (26) o, en otras palabras, ir “con la mirada baja” (26). La norma pretende desalentar la búsqueda de signos que justifiquen la catástrofe y resguardar en lo profundo de las aguas los puntos ciegos de alguna dimensión turbia que el Consejo prefiere no sacar a flote.

Sin embargo, Ignacio, mediante sus inmersiones, y Romano, por necesidad de completar los fragmentos de su vida y de su escritura, desacatan esta regla y alisan el espacio que, desde los altos de Urdesa, está vigilado por el Consejo. Romano lo logra cuando se deja llevar por el paisaje prohibido, así como por la vista insuperable desde el Hotel Albatros. Entonces hace como Perseo y observa de reojo, no a través de un reflejo, sino mediante el “exquisito mecanismo . . . de la persiana: cien párpados

cerrados que dejan ver sin que seamos vistos. . . . En ese balcón, haciendo lo que estaba prohibido para los Residentes –mirar las aguas que cubrían la ciudad–, me sentía completo, completo en la pérdida, si se puede decir de alguna manera esto que no puedo husmear sin ir y venir” (15-16). Seducido por el impulso de romper con la regla y de mirar más allá del horizonte, el personaje de Valencia adopta la perspectiva del nómada que se niega a ser confinado. Su visión fragmentada e indirecta dilata un ángulo todavía más subversivo y cuestionador sobre una sociedad en descomposición, en la que Romano se niega a calzar. La persiana por la que entrevé ese estado es un medio efectivo no sólo para observar sin ser observado –y de esta manera, ver y decir lo que otros no han visto ni dicho–, sino también para rasgar la cortina que cuelga delante del universo, que lo enmascara y preconice.<sup>40</sup> La inadaptación al mundo por parte del caminante se manifiesta en el vaivén de los pasos en conjunción con la mirada en paralaje –en la noción de Žižek que definí al inicio de esta disertación–, mediante los cuales se pone en duda la aparente quietud de las aguas mansas. En *Angosta*, la discrepancia con el entorno que el profesor Dan expresa, se potencia justamente en su particular forma de mirar la realidad:

Borracho, se da cuenta mejor que nunca de su profundo desacuerdo con el mundo. Percibe lo que es: un inadecuado al sitio y a la época. . . . Su actitud corporal tampoco ayuda, con esos ojos que apenas tocan un instante, *con mirada oblicua*, los ojos del otro, para luego refugiarse de nuevo en las propias manos o en el aire, las pupilas inquietas, como si

---

<sup>40</sup> Aquí hago eco al libro de Milan Kundera, *The Curtain. An Essay in Seven Parts* (Lida Asher, trans. New York: Harper Perennial, 2008).

buscaran una mota de polvo suspendida en el espacio. Esa incapacidad de mirar de frente deja una desagradable impresión de hipocresía, pero si fuera hipócrita de veras, lo podría ocultar, y nunca puede (*Angosta* 101, mi énfasis).

El matemático conoce, de primera mano, lo que significa extremar la percepción cuando se trata de adentrarse en un territorio tenebroso, para recuperar puntos ciegos que se ha descuidado o se cree perdidos:

¿Sabe usted el chiste de los matemáticos? Es el mismo chiste del borracho al que se le pierden las llaves de noche y las busca alrededor del poste del alumbrado, y sólo ahí. Sólo ahí porque todo lo demás está en penumbra, en la oscuridad total, y sólo allí, en la pequeña zona de luminosidad, cree que las podrá encontrar. Así son las matemáticas: una noche oscura, un universo de penumbras impenetrables, y los matemáticos tenemos que buscar con los pocos instrumentos de que disponemos, en la parte iluminada, aunque tal vez ahí nunca se encuentre la llave (107).

La búsqueda de esa clave, y no su hallazgo que sedentariza, motiva al nómada a alisar la noche, mientras mantiene irresuelta una problemática que compete a la dimensión de lo real y que, por supuesto, va más allá de los números y de las fórmulas: cómo representar, no la ceguera ni la zona de luz, sino el desnivel entre ambas, la meseta deleuziana desde la que se erige el caminante para indagar ese punto de contacto que es, además, una herida abierta. No basta con saltar de una orilla a otra. En palabras de Pierre Joris, es preciso “to take ourselves to wherever there is a passage to be made,

while maintaining this in-between two shores which is the truth of passage” (129). La percepción de ese *intermezzo* se acompaña por una voz narrativa también intermedia (“The condition to be in, then, is always an in-between-ness . . . and the mode of achieving that in writing is, I believe, strongly linked to . . . an intransitive middle voice” [129]), que la escritura de Iván Romano pretende alcanzar:

Mi voz es minúscula, casi invisible, tenue como línea de flotación, una voz que, aunque no conjura, da la medida y es el eje del mundo. Hay un mundo de arriba y un mundo de abajo. Un mundo desde el que se mira y otro mundo sumergido. . . . Lo cierto es que en el *medio* hay una escala de niveles sobre los cuales me iré deteniendo, subiendo y bajando alternativamente, como las mareas” (*El libro flotante* 20-21, mi énfasis).

La dinámica que se imprime en la narrativa de Abad Faciolince, Franco y Valencia parece girar en torno a la distancia que interponen sus personajes errantes frente a la brecha; una distancia que no puede ser tan próxima que los tienta a caer vencidos en el abismo que se abre a sus pies, ni tan lejana que no perciban la estela que alguna vez conoció la luz. Si la recuperación de los puntos ciegos pasa por la escritura, ¿cómo entender, entonces, que el relato del caminante se someta al sistema de fijaciones y arbitrariedades en el que ésta se sostiene? Los nómadas, cabe recordar, no necesitan crear una escritura, ya que la toman prestada de sus vecinos sedentarios (Deleuze y Guattari 403), pero al hacerlo, ese sistema sufre una serie de modificaciones a manos del errante. De hecho, *Estuario* es el resultado de este ejercicio que busca romper las amarras de las palabras y proponer su flotación múltiple. Esto se evidencia, primero, en los “plagios y citas distorsionadas” (*El libro flotante* 75) de los que el poeta se apropia

para componer los fragmentos; y segundo, al atribuir la autoría del libro a Caytran, cuando Romano es el verdadero responsable del texto. En el ir y venir de la escritura y de los trayectos, salen a flote las pulsiones que mueven a los personajes y a sus procesos creativos, siempre atravesados por un caudaloso flujo de simetrías que revelan el advenimiento de un mundo flotante. El nómada, al seguir esa corriente, no tiene otra opción que entregarse a la escritura: “Huir será siempre la mejor manera de continuar mi historia” (199).

En cambio, la ruta que Andrés Zuleta emprende para narrar la “prosa del mundo” (*Angosta* 129 y 141), le queda corta luego de que el terror trunca su vida. Sin embargo, el testimonio de las atrocidades cometidas por los agentes de la Secur, que “nadie lo había escrito letra sobre letra” (255) y que el joven poeta registra en su diario y en sus poemas (“Hay un muerto flotando en este río/ y hay otro muerto más flotando aquí” [309]), llega a publicarse en uno de los periódicos de Angosta. El relato, que para algunos significa el destierro definitivo de la ciudad o de la vida, refleja la tensión entre una mirada que pide a su objeto observado –en este caso, la muerte– que la regrese a ver, que le devuelva el punto ciego, y una sensibilidad nómada, en pie de lucha, que busca traducir en la escritura lo que sus pasos y sus ojos le entreguen. Andrés deja constancia de ello en la última página de su cuaderno, el texto suspendido en el momento en que se dirige en misión hacia el Salto: “los señalaré [a los asesinos] para que no sigan haciendo lo mismo sin que nadie lo muestre. Lo que yo vea y lo que yo cuente servirá para que no sigan matando. . . . Para eso buscaron a alguien que supiera redactar . . . y eso es lo único que yo sé hacer: redactar. . . . pondré en palabras lo que vea” (372). Lo que sale a flote son los puntos ciegos del *apartheid*, de los que muy



pocos se ocupan, pero que son “lo verdaderamente peligroso e importante: torturados, secuestrados, desaparecidos, pobres, desplazados, los deportados de Guantánamo, cosas así” (131). El heroísmo de Andrés, el sacrificio del errante, es un gesto excepcional contra la impunidad, que se alcanza mediante la escritura. Por su parte, Jacobo Lince encuentra en el destierro la alternativa de supervivencia, a raíz de la persecución de los Siete Sabios y la quema de La Cuña:

Jacobo le tomó la mano a Virginia. Estaban huyendo como animales asustados que han olido los pasos hambrientos de una fiera o las llamas devastadoras de un incendio. En unas cuantas horas aterrizarán en otro mundo, quizá un poco mejor. Atrás quedaban millones de personas atrapadas, que no podrían huir. Él era un privilegiado y un cobarde, incapaz de ayudar a hacer de Angosta un sitio mejor. No era un héroe ni un mártir, sino una persona común y corriente: insegura, lasciva, indefensa, con ganas de no morir. No podía saber si ese territorio que sobrevolaban estaba condenado o no. De lo único que estaba seguro era de que él ya no era capaz de seguir viviendo allí (370).

No está en las manos del librero –ni en las de Abad Faciolince– suturar la fisura entre el “allí” del espacio abandonado y ese mundo, otro y mejor, en el que aterrizarán los pasos, pero sí señalar su abismo para quienes no pueden o no quieren percibirlo. El coraje del hombre común consiste, precisamente, en escoger entre su vida y el destierro en tiempos violentos. En este contexto, la errancia, que no es evasión, debe leerse como signo de resistencia y como oportunidad de continuar conjurando la ceguera.

Más definitivo es el destierro que se sugiere al final de la novela de Valencia, recogido en los fragmentos del libro de Caytran no comentados por Romano, pues en ellos se recomienda la marcha sin retorno, necesaria para salvarse y para reintegrar los pedazos de lo que alguna vez fue un todo: “Ir lo más lejos posible, permanecer lejos hasta que se borre la última señal que pueda guiar de regreso a donde no hay ni conviene el regreso. Irse y recomponer sobre un territorio distinto lo que ha quedado atrás . . . Sólo ese alejamiento puede salvarlo, . . . sin mirar atrás” (*El libro flotante* 338). La inquietud del errante que sigue el sendero de los puntos ciegos –la razón que lo pone en movimiento– es la posibilidad de extremar su punto de vista, de abrir los espacios y transformar las fronteras en puentes que promuevan el encuentro de más territorios por alisar, el registro de nuevos discursos y pasos, y el entendimiento entre otros errantes. Abad Faciolince, Franco y Valencia deconstruyen la dimensión de la realidad, el espacio que ésta recorre y las formas de representación que reniegan del calco y de un mundo previamente interpretado, así como de una percepción preconcebida, con el fin de articular esos puentes hacia un diálogo necesario y posible, mediante la discusión de las formas y potencialidades del nomadismo –de la escritura y la cultura– frente a las fijaciones establecidas, y de las relaciones y producciones cada vez más complejas del individuo, el espacio y sus respectivas miradas.

### Capítulo III

#### Mirada desde la lectura: puntos ciegos a la luz del espejo

##### Vuelta al relato: la imaginación a pesar de la barbarie

En los intentos por hacer un balance de las letras colombianas hacia finales del siglo XX y por reflexionar sobre su futuro, parece inevitable que una pregunta de fuerte carga ética ronde las discusiones literarias: “¿Cómo puede convivir la imaginación con la barbarie sin ser tachada de culpable?” (Karl Kohut 9). La dicotomía ha coexistido desde siempre –por supuesto, no sólo en Colombia–<sup>41</sup> y, en ocasiones, ha conseguido expresarse en un “caos creativo” (J.G. Cobo Borda 89), en una intensa producción en el ámbito de la cultura en respuesta a la tensión política o social. Esta condición ha motivado a artistas e intelectuales, por un lado, a indagar en los puntos ciegos que la imaginación encuentra en medio de la barbarie subyacente, integrada por la violencia, pero también por intereses políticos y económicos; y, por otro, a cuestionar la función de la literatura y el valor de la palabra en tiempos convulsos. De hecho, en el simposio “Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie”,<sup>42</sup> el debate privilegiaba el tema de la representación y la búsqueda de una tercera naturaleza en la manera de evocar, desde la escritura, las tribulaciones que pesan sobre el país sin entregarse a ellas

---

<sup>41</sup> Evidentemente, el paradigma de esa barbarie y de la dicotomía planteada es la Shoá, a la que se suman los gulags, las dictaduras y experiencias de extrema violencia de las que se han extraído lecciones que propician la reflexión hacia posibles formas de enfrentar la disyuntiva y la coexistencia de imaginación y barbarie.

<sup>42</sup> El simposio se realizó en la Universidad Católica de Eichstätt, 5-8 noviembre, de 1991. Vale decir, de otro lado, que el antiguo debate entre civilización y barbarie ha sido examinado ampliamente por R.H. Moreno-Durán, en *De la barbarie a la imaginación* (1976).

incondicionalmente, como lo hizo la narrativa de denuncia entre las décadas de los sesenta y ochenta (Kohut 11). Además sin acudir, tampoco, a la fórmula del realismo mágico de García Márquez, aunque, cabe matizar, ello no signifique que a la primera tendencia le falte imaginación ni que la segunda esté ausente de violencia. De esta problemática se desprende, por un lado, la exigencia de dar una respuesta discursiva ante el desafío ético planteado, y por otro, una inquietud, radical y provocadora, con respecto a la validez, léase responsabilidad, de dar espacio a la imaginación e, inclusive, al sinsentido de escribir en la situación actual de Colombia.

En esta última línea, el escritor, columnista y político, Gustavo Álvarez Gardeazábal (Tuluá, 1945), uno de los principales narradores que refleja en su obra el fenómeno de la violencia (conocido especialmente por su novela *El bazar de los idiotas*, 1974), expresa su desaliento con una soberbia sentencia: “Creo que en Colombia escribir hoy en día es ¡una soberana pendejada!” (39). Sus argumentos en tono provocador y hasta cínico, dado el éxito de su producción literaria durante más de veinte años, ponen en duda el valor y la utilidad de la letra impresa en un país dominado por una guerra fratricida, por la moral del dinero y por los nuevos medios y tecnologías audiovisuales que están desplazando, a zancadas, al libro. Para el autor, esa devaluación de la palabra escrita, desprovista del poder que la caracterizaba en otras épocas, va de la mano con “una situación de espanto . . . frente a la lectura” (42), antes medio de proyección social, hoy extraña manía realizada cada vez por menos gente: “Leer ya no es requisito para nada, leer ya no es instrumento válido para sobrevivir, leer ya no es siquiera una distracción” (42). Asimismo, su cuestionamiento relativiza la figura del escritor, quien ha dejado de ser un mito para convertirse en una curiosidad, en “una

especie en vías de extinción” (41-42), aunque su desaparición, augura Gardezabal, no será inminente ni tan fácil como la de los dinosaurios (43). A pesar de ello y de que se continúen editando libros, éstos ya no remueven las estructuras ni inspiran a las grandes masas, por lo que concluye, escéptico: “No creo que en las circunstancias actuales del país valga la pena sentarse a volver novela cualquiera de las vivencias que a borbotones tenemos a diario o tan siquiera a esgrimir el argumento de que los novelistas tenemos la responsabilidad de contar lo que la historia oficial . . . no deja contar” (43). Perturbada la fe en la escritura, la creciente tensión entre imaginación y barbarie parecería agrietar la convivencia y el diálogo, y avanzar hacia un progresivo silencio.

Sin embargo, la reciente narrativa colombiana ha dado muestras de renovadas formas de interpretar la barbarie, así como de una revisión del papel de la literatura y del escritor en los tiempos actuales, sin descartar la necesidad de volver novela las vivencias cotidianas, sólo que desde poltronas muy distintas a las de Gardezabal y García Márquez. En cuanto al tema de la representación, las nuevas propuestas discursivas reflejan una saludable diversidad, que poco le debe a la mimesis de denuncia de la violencia, que nada tiene que ver con la combinación del realismo con lo mágico y, menos aun, con la cancelación de sus voces en el silencio. Más bien, esa diversidad, unida a una considerable producción novelística en volumen y calidad, corrobora que “la joven literatura colombiana está ahí, a la vista de todos, y no parece enferma: ha abierto puertas y ventanas y camina con harta dignidad por muchos y muy diversos caminos (todos trillados, como suelen serlo los caminos en literatura)” (Margarita Valencia 29). En medio de la estrechez general de “una realidad tan aplastante que no deja espacio ni para la irresponsabilidad ni para el juego” (28), el

desafío, y acaso el compromiso de estas narrativas, es proyectarse como ejercicio de escritura de ese mundo sin restarle fuerza a la imaginación ni al “sentido lúdico de la fábula” (Giraldo, *Narrativa colombiana* 13). De hecho, la imaginación se potencia en el tratamiento y el registro de la opacidad de ese universo bárbaro para que la ficción sea más que la realidad. El encuentro de ese espacio pertinente para la fábula es el primer paso para establecer formas distintas de convivencia entre el horror y la belleza, formas por las que se desliza “la ironía de una distancia comprensiva y compartida” (Cobo Borda 93). En mi opinión, esa distancia corresponde a la brecha de lo real, a esa tercera naturaleza impregnada de puntos ciegos que, para visibilizarse, precisa de un gesto y de una mirada sobre la escritura.

Lo primero tiene que ver con una vuelta al relato, gesto en el que parecen coincidir los autores del nuevo siglo. A decir de Jorge Franco, éste es “uno de los pocos rasgos comunes de la literatura de nuestro tiempo, el regreso a un concepto básico, el principio de la literatura universal: contar historias, y hacerlo por el puro placer de contarlas” (“Herencia” 40). El compromiso de narrar no pretende desconocer, como lo aclara Héctor Abad Faciolince en diálogo con Augusto Escobar Mesa, que: “sí hay violencia y está la ciudad y está toda nuestra situación, pero está también el placer del texto, y el placer de la lectura, y el placer de la escritura” (58). Sospecho, entonces, que esa vuelta al relato implica, además de la libertad de abordar cualquier tema desde cualquier perspectiva, la posibilidad, que no la obligación, de reescribirlo todo de nuevo, esto es, de reinventar la realidad. La vuelta, que no es repetición sino relectura y diálogo, se distingue en los recientes escritores colombianos por las formas de emprender el regreso: desde y hacia el goce del texto; por medio de la parodia, la ironía

y el humor negro que reemplazan la antigua trascendencia de la literatura; gracias a la mezcla de géneros y de tonos; y a través de la memoria, pero también del olvido, que es, citando a Abad Faciolince, el otro nombre de la imaginación.<sup>43</sup> Por lo dicho, es improbable que el retorno al relato tienda hacia el grado cero de una escritura neutra que carezca de intención. Más bien refleja el esfuerzo por evitar el silencio y la voluntad de resistir, especialmente cuando, en Colombia, ronda la pregunta: ¿qué queda por hacer si “todo está escrito y la idea de la literatura como sublime camino de la búsqueda de la verdad y la transformación social del mundo sólo produce hoy una risa sarcástica o un suspiro de nostalgia” (Mejía Rivera 224)?

De la vuelta al relato se desprende, además del placer del texto y la reinención de lo real, una mirada en sesgo que penetra en las costuras de la mecánica narrativa, que mientras efectúa el trayecto de regreso, se distrae –y a veces se pierde o se tuerce– en la sola imagen de las palabras. De hecho, una de las preocupaciones de la novelística contemporánea en Colombia<sup>44</sup> tiene que ver con la autoconciencia narrativa o

---

<sup>43</sup> En entrevista con el escritor Orlando Mejía Rivera, Abad Faciolince explica su proceso creativo y se refiere a la escritura no tanto como un mecanismo para sacar los demonios personales, sino más bien para recordar, con una memoria que es imperfecta: “Yo no escribo con los demonios sino con la memoria o, mejor dicho, con el olvido. El olvido es el gran filtro, el gran “decididor”, el olvido es el otro nombre de la imaginación: escribo con lo vivido, lo leído y lo oído, pero filtrado por la memoria, es decir, por el olvido. . . . Escribo con lo que no olvido, y además el olvido es creativo, porque cree recordar, pero recuerda mal: eso es la fantasía, un mal recuerdo, o mejor dicho un recuerdo deformado por el olvido” (238). Desde mi lectura de los puntos ciegos, el olvido correspondería, entonces, a una suerte de miopía, que cree ver, pero que ve mal y que recurre a los puntos ciegos, no para completar su visión, sino su ceguera.

<sup>44</sup> Sin desconocer la presencia de elementos metaficticios en la reciente narrativa ecuatoriana (en especial, en los relatos de Gabriela Alemán y Leonardo Valencia), me remitiré en este capítulo al caso colombiano únicamente, porque en las obras de

metaficción, entendida como una forma, a veces ostentosa, de tematizar sobre el proceso de creación que, desde la misma escritura, vuelca la atención sobre las estructuras narrativas y el sistema lingüístico arbitrario, para explorar su relación con el mundo y el posible carácter ficticio de la realidad fuera del texto (Patricia Waugh 3). En definitiva, se trata de ficción sobre ficción, con comentarios sobre su propia narrativa y/o sobre su identidad lingüística (Linda Hutcheon 1). Así se evidencia en obras que se distinguen por su experimentación formal, unas más arriesgadas que otras; discuten sobre la función de la escritura y la lectura, cuestionan la figura tradicional del autor, la configuración de la “crítica canónica” y el encasillamiento de los géneros. Son textos que desestabilizan los presupuestos históricos y culturales del lector al poner en duda la solidez de sus referentes, al tiempo que exorcizan falsas convicciones y arquetipos culposos que han marcado el devenir de la cultura colombiana. Si bien la reflexión sobre el acto narrativo no es una novedad,<sup>45</sup> algunos de los autores pertenecientes a la actual promoción literaria adoptan las formas y perspectivas de la escritura autoconsciente como un reto para sugerir el carácter fragmentario y artificioso del

---

Ecuador el ejercicio autoconsciente no es, necesariamente, el eje del que se ocupan estos textos, sino que forma parte de una escritura que privilegia otras inquietudes temáticas y formales. Además, la mayoría de estas narraciones son cuentos y no novelas, género que compete al corpus del presente trabajo.

<sup>45</sup> De hecho, para Patricia Waugh, la metaficción es una tendencia o función inherente a todas las novelas (5). Asimismo Linda Hutcheon recuerda que la metaficción no es nueva y que no es más desarrollada ni estéticamente mejor que otra forma de ficción, sino que, al contrario, forma parte de una larga tradición: “It is only its degree of internalized self-consciousness about what are, in fact, realities of reading *all* literature that makes it both different and perhaps especially worth studying today” (xvii). En la tradición latinoamericana, destacan, con numerosos ejemplos, los autores del boom y posteriores a ellos, como Bryce Echenique, Manuel Puig, Ricardo Piglia o César Aira. En Colombia, desde José Asunción Silva, pasando por García Márquez, R.H. Moreno-Durán, Fernando Vallejo, Álvaro Mutis, hasta los más recientes, como Santiago Gamboa, aprovechan al máximo los recursos metaficticios.



lenguaje, y como señala Giraldo, como un recurso para “apresar la realidad huidiza . . . con la elipsis, la parodia y la desarticulación del discurso lineal” (*Narrativa colombiana* 30). De esta manera, se pretende descodificar el lenguaje, “violentarlo o sacudirlo, en el afán de hacerlo protagónico y obligar al lector a descifrar unas posibles claves secretas” (30). Hacia la recuperación de esas claves, que prefiero llamar puntos ciegos, se orienta el presente capítulo.

En apoyo de los lineamientos teóricos con respecto a la metaficción –concepto que se equipara, en lo fundamental, a los de narrativa narcisística (Linda Hutcheon),<sup>46</sup> escritura reflexiva (Michael Boyd)<sup>47</sup> y novela autoconsciente (Robert Alter)<sup>48</sup> –,

---

<sup>46</sup> El término “narcissistic narrative” que emplea Hutcheon designa la autoconciencia textual sin derogar el ya institucionalizado concepto de metaficción, sino en defensa de éste, desde una lectura irónica y alegórica del mito de Narciso. Me interesa su énfasis en el lector cuando se refiere a la conexión entre vida y arte, lazo vital que, para Hutcheon, se fragua en un nuevo nivel, “on that of the imaginative process (of storytelling), instead of on that of the product (the story told). And it is the new role of the reader that is the vehicle of this change” (3). Asimismo, es significativo el resurgimiento –renacimiento– del autor, cuya función se potencia en los textos narcisísticos de este tipo gracias a la figura del lector: “In today’s metafiction, the artist reappears, not as a God-like Romantic creator, but as the inscribed maker of a social product that has the potential to participate in social change through its reader . . . The ‘author’ becomes a position to be filled, a role to be inferred by the reader . . .” (xvi). La paradoja metafictional que Hutcheon atribuye a la narrativa narcisística tiene que ver con el hecho de que estas narrativas, mientras llaman la atención sobre su naturaleza lingüística y ficcional, intentan también ser leídas y escritas con un sentido “of the greater stake of historical and political effectiveness that literary as well as other texts have had” (xvii). Comprender esa paradoja es comprender que: “texts are worldly, to some degree that they are events, and, *even when they appear to deny it*, they are nevertheless a part of the social world, human life, and of course, the historical moments in which they are located and interpreted” (xvii).

<sup>47</sup> Para Michael Boyd, la noción de “reflexive novel” corresponde, primero, a definición temática y formal que se fundamenta en una actitud reflexiva, que sucede cuando la novela hace la pausa para mirarse en su propio proceso creativo, para considerarse a sí misma como una novela. Ocasionalmente, esa actitud es tan pronunciada que se convierte en el tema mismo de la novela. El concepto apunta, también, al

considero que la exploración del proceso de escritura como objeto de representación literaria potencia una relación distinta con la realidad nombrada por esa misma palabra, un vínculo ciego que aspira a ser descifrado más allá de la dinámica mimética. Al exponer sistemáticamente la escritura como artefacto, la metaficción indaga no sólo en los mecanismos de construcción de esos textos, mediante la crítica de las convenciones del realismo, sino que examina la validez de estas representaciones y ofrece otra capa de interpretación de la realidad. Esto último desvirtúa, además, la desatinada apreciación que tacha a este tipo de narraciones como escapistas, que ignoran o evaden el llamado mundo real, en favor de los placeres narcisísticos de la imaginación (Waugh 18). Por el contrario, y ahí mi énfasis, coincido con Waugh cuando apunta que: “The

---

cuestionamiento de los presupuestos básicos del realismo, en el marco del examen del fenómeno posmoderno de la ficción como la presentación de teorías de la ficción. Para Boyd, la novela reflexiva se distingue de otro tipo de textos que abordan el conflicto de vida y arte, por la manera de exponer ese conflicto, “of allowing the process of making a novel out of a given fictive situation to overshadow the situation itself” (15). Si en la novela realista tradicional, el lenguaje queda prácticamente desplazado por la historia contada, en las novelas escritas en modo reflexivo, en cambio, puede llegar a opacar la historia que representa. Este tipo de obras ofrecen un cuestionamiento de la novela como forma de arte. Boyd considera ese cuestionamiento como una actividad crítica que subvierte la disyuntiva normal entre el discurso creativo y el discurso crítico, o entre el uso literario y el no literario del lenguaje, en el que, ultimadamente, el escritor se convierte en un teórico de la novela y las novelas de este tipo, en instrumentos de cuestionamiento e investigación críticos (7). El énfasis en la lectura creativa y la escritura crítica que anota Boyd son de especial interés en este trabajo.

<sup>48</sup> Alter define la novela autoconsciente como “an articulated entity rather than a transparent container of ‘real’ contents. A self-conscious novel, briefly, is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality” (x). Enfatiza, eso sí, que: “A fully self-conscious novel, however, is one in which from beginning to end, through the style, the handling of narrative viewpoint, the names and words imposed on the characters, the patterning of the narration, the nature of the characters and what befalls them, there is a consistent effort to convey to us a sense of the fictional world as an authorial construct set up against a background of literary tradition and convention” (xi).

present increased awareness of ‘meta’ levels of discourse and experience is partly a consequence of an increased social and cultural self-consciousness” (3). De hecho, sigo a Waugh, estas novelas son en extremo responsables tanto en términos socioculturales, como en términos del desarrollo de la novela misma (78).

Desde esta perspectiva, me interesa rastrear los puntos ciegos de la escritura en *La lectora* (2001), de Sergio Álvarez, y en *Basura* (2000), de Héctor Abad Faciolince, y mostrar cómo la práctica metanarrativa en estas novelas no se ensimisma en el reflejo atónito del trabajo con la palabra. Por el contrario, en el momento en que la mirada se posa sobre el texto, éste, como el *objet petit a* lacaniano, regresa a ver y le entrega, más que la sola imagen del lenguaje, lo real que existe fuera del texto, pero al que se accede a través del texto. En este entramado, los puntos ciegos se perciben en los pliegues que se forman en el agua donde Narciso se contempla, en las opacidades del espejo por el que todavía pasa la realidad, aunque hecha trizas; allí, en los márgenes de la escritura, donde los personajes vuelven los ojos a su pasado, al país, a sus traumas y a sus muertos, y lo hacen sin la amenaza de que este gesto los convierta en piedra.

En este marco me propongo analizar las maneras en las que Abad Faciolince y Álvarez retornan al relato: por un lado, mediante el aprovechamiento de recursos de la metaficción y, por otro, al abordar la relación entre palabra y vida desde una mirada que perturba la supuesta transparencia de la realidad. Varios son los puntos ciegos que se revelan en *La lectora* y en *Basura*, relacionados tanto al quehacer literario, como al auspicio de una reflexión social a partir de la autoconciencia narrativa. Si la primera es la noticia de un secuestro –el de una estudiante a la que sus captores someten a la lectura a cambio de su vida–, la segunda es la historia de un rescate –de los textos de un

escritor fracasado por parte de un vecino con aspiraciones literarias—. En ambas, las formas metaficticias contribuyen a despejar la paradójica condición de la letra impresa, en la que se reconoce el poder de la fábula, lo mismo que el milagro inútil de contar lo innombrable. Entre la imaginación y la barbarie, igual que entre la fe en el libro y la amenaza de un apocalíptico silencio, las novelas que se analizan en este capítulo vuelven al relato para recobrar las opacidades de la escritura y de la lectura, y su vínculo con el mundo que narran; para señalar, así, una nueva mirada hacia las entrañas de lo real, como si el retorno a la palabra ultimadamente significara un regreso a la vida.

### **Secuestro de lo real en *La lectora*: la vida en función de la palabra**

*“Lisez pour vivre”.*

*Gustave Flaubert, Carta a Mlle. De Chantepie, junio de 1857.*

*“Leer a la luz de un problema es, pues, leer en el campo de batalla,  
en el campo abierto por una escritura”.*

*Estanislao Zuleta, “Sobre la lectura”.*

### **Fe en la letra: la lectura como acto de revelación**

Antes de que Sergio Álvarez se dedicara de lleno a la escritura, se aventuró en un viaje al final de la selva para adentrarse en la vorágine de los llanos de su país, los mismos espacios registrados a inicios del siglo XX por el clásico de José Eustasio Rivera y tomados hace décadas por la guerrilla. Su intención era alejarse de la realidad postiza que presenciaba a diario en Bogotá y distanciarse de la educación incoherente,

desfasada y pasiva que, en su opinión, recibía en la universidad, fiel reflejo del pensamiento de los intelectuales de la época. Así lo relata en entrevista con Rosa Mora para *El País* de España:

Nos hablaban del deconstructivismo, de Foucault . . . y Colombia iba por otro lado. Eran los años ochenta, los narcotraficantes, los paramilitares, la guerrilla, esa realidad no se estudiaba. Cuando todo lo que está pasando ahora se gestaba la gente vivía en otro planeta, por eso los intelectuales de mi país teorizan pero no conocen Colombia.

Terminado el recorrido, después de cinco años de perderse en la espesura de lo real, sus experiencias empezaron a plasmarse en cómics, guiones de televisión, en una primera novela, *Mapaná* (2000)<sup>49</sup> y, casi al mismo tiempo, en *La lectora*.<sup>50</sup>

En Álvarez, la vuelta al relato pasa, entonces, por un previo retorno a la realidad aparentemente remota, a los puntos ciegos olvidados por los centros de poder (la capital, la academia, la teoría), pero que la mirada aproxima y la escritura recupera para

---

<sup>49</sup> Si bien Álvarez firmó originalmente contrato con editorial Planeta Colombia por esta novela, y también por *La lectora*, los libros no tuvieron mayor circulación. Fue en España, donde reside desde 1997, donde la editorial RBA las publicó y distribuyó con mejor fortuna.

<sup>50</sup> Por la exitosa acogida que tuvo *La lectora*, la cadena RCN de Colombia la convirtió en serie de televisión en 2002. La crítica sobre la novela no ha pasado de reseñas periodísticas y comentarios en blogs, siempre positivos, acaso porque algunos confunden su lectura entretenida, que combina acción, suspenso y humor, con encasillamientos fáciles como los de literatura *light*, sin apreciar la intencionalidad del ejercicio metanarrativo, el uso efectivo de las formas del lenguaje oral y el despliegue de puntos ciegos que comportan una fuerte carga crítica de la sociedad y de la misma experiencia literaria.

aprovechar esas opacidades y componer una historia urbana en clave de *thriller*.<sup>51</sup> El eje de este discurso, que cede a la puesta en abismo mientras combina géneros y voces narrativas, es una estudiante universitaria que cumple el papel de Scheherezada ante unos iletrados plagiadores, quienes la secuestran para leer una novela titulada *Engome*, término que en la jerga colombiana se refiere a un estado de abstracción como efecto del consumo de marihuana.<sup>52</sup> Los captores, los hermanos Richar y Weimar, confían en que ese texto revele las pistas sobre el paradero del mafioso Conavi, del que no han recibido nuevas órdenes desde que los contrató para vigilar a un tal Gordobriel, al que mantienen en cautiverio hace cinco meses. La caja china se abre, así, para dar paso a la historia de Karen y Cachorro, los personajes de *Engome*: ella, una prostituta siempre dispuesta a ofrecerle su cariño y él, un taxista que sólo tiene ojos para Patricia, otra habitual del burdel. Tras un tiroteo entre la policía y los hijos del narco González, quienes se montan al taxi de Cachorro, éste y Karen se apoderan de un maletín con dos millones de dólares olvidado en el auto. Desde ese momento, no dejan de correr y de soñar con una salida definitiva de la pobreza, pero el desenlace no los favorece. Karen entiende que su amor hacia el taxista no es correspondido y antes de huir hacia la selva del Guaviare, lo denuncia a la policía, al tiempo que Cachorro descarga su arma contra los billetes que se desparraman al igual que su vida. La lectura de *Engome* se

---

<sup>51</sup> La clave de novela negra que prevalece en *La lectora* le valió a su autor el Premio Memorial Silverio Cañada en la Semana Negra de Gijón, en 2002. A pesar de ese reconocimiento, un estudio académico que aborde el libro de Álvarez desde esa perspectiva parece ser una tarea pendiente.

<sup>52</sup> Según el diccionario virtual *El Parche*, estar engomado equivale a experimentar “un estado de idiotez donde uno se ríe de las cosas que se imagina, producto de los alucinógenos que se ha metido”. Para ampliar las connotaciones de esta expresión, véase: <<http://www.caucanet.net.co/nf/mc/mcweb/diccio1.htm>>.

interrumpe a voluntad de la lectora, cada vez que está cansada o tiene hambre, y es allí cuando, a través de los diálogos con sus captores y con Gordobriel, se relatan las condiciones de su cautiverio. Entre una y otra narración, se insertan en la novela de Álvarez las cartas del Caliche, un ex novio de Karen, así como una crónica periodística sobre el caso del maletín y los rumores que en la calle la gente elabora con respecto al dinero. Al final, mediante la narración de la lectora, Richar y Weimar se enteran que el Conavi está muerto, lo cual los enfrenta violentamente, situación que aprovechan Gordobriel y la muchacha para escapar. Una vez a salvo, ella le confiesa su decisión de escribir este suceso en una novela, texto que, ultimadamente, los lectores, explícitos y empíricos, tenemos entre las manos.

El relato de Álvarez se abre y se cierra con la identificación del personaje en su papel de lectora y, posteriormente, de escritora. Esta conjunción, insospechada por la estudiante que hasta entonces vivía preocupada por sus propios avatares y no daba mayores muestras de interés por la literatura (a no ser por un libro de Kundera que porta el día de su secuestro), se desarrolla de manera espontánea, casi natural, a pesar de que la pulsión de escribir madure en un entorno restrictivo e inhóspito, como es el cautiverio, y a raíz de un motivo aparentemente descabellado: “Me secuestraron para ponerme a leer una novela” (Álvarez 7). En el arranque de *La lectora* parece haber una tomadura de pelo. Esa impresión se refuerza cuando la joven hace el recuento del día de su plagio: recostada en el Parque Nacional, luego de enterarse de la traición de su novio, empieza a armar un baretico de marihuana. En seguida, la aborda “un muchachito de pelo largo, bigote incipiente y ropas llamativas de las que usan los aprendices de mafioso” (7), quien con “mirada enferma”, “dientes partidos” (8) y “la misma piel

amarilla y llena de acné de los consumidores de basuco” (11), le pregunta si sabe leer. Tan inverosímil le parece la consulta que le responde, altanera, con una negativa. Pero la pregunta es seria y al mal encarado le toma poco tiempo confirmar sus sospechas – “usted tiene cara de saber leer” (8)– y forzar a la joven a entrar en una camioneta. Desde entonces, su persona se define por un “statement” que, en términos de Waugh, corresponde a una función o acción que condiciona y abarca la vida del personaje (92); en este caso, leer. De allí que nunca se revele el nombre de la lectora, quizá porque su estatus ontológico, propio de los personajes de tipo metanarrativo, se diluye en una entidad indeterminada, que a veces es una ausencia y otras, una existencia puramente verbal, definida por lo absurdo, metafórico o arbitrario de un nombre propio o, como en este caso, por su omisión total (93). La lectura se convierte en un modo de iniciación para esta joven de clase media, no sólo porque la pone en contacto con los bajos fondos bogotanos, sino también porque cultiva en ella el deseo de escribir. Precisamente, el otro apelativo que la muchacha se atribuye es el de escritora, con el que se presenta al inicio de la narración, “Ahora que lo escribo parece extraño, pero en ese momento sentí como solidaridad hacia aquel man” (Álvarez 11), y con el que se despide cuando se separa de su compañero de secuestro, Gordobriel:

– Yo he pensado en una forma de contar las cosas.

– ¿En cuál?

– Voy a escribirlo.

.....

– ¿Entonces se va a volver escritora?

– Ayer se me ocurrió (249).



A partir de su rapto, la estudiante se percata del privilegio de ser una ciudadana letrada. Por un lado, pronto advierte que tiene las palabras a su favor y, en lugar de forcejear con Weimar en un enfrentamiento físico que la pone en desventaja, opta por un cambio de estrategia: “Decidí llevarle la idea, si el man usaba palabras yo iba a hacer lo mismo, al menos en ese terreno estábamos más parejos” (10). El diálogo opone resistencia a la amenazante metralleta del matón, a la que la lectora se refiere significativamente como “la tartamuda” (8), como si frente al discurso incomprensible y caótico de la violencia, existiera un arma, más efectiva, fundada en el lenguaje. Por otro lado, una vez en cautiverio, los hermanos le exponen el motivo de su secuestro, que nada tiene que ver con un jugoso rescate económico, sino con el descifre de *Engome*, es decir, con la búsqueda de su destino –como si fuera un relato sagrado, en un gesto que, más que una parodia de quienes buscan secretos en ese tipo de libros, podría entenderse como un llamado a desacralizar la lectura– mediante un poderoso acto de revelación: “Necesitamos a alguien que nos lea un libro” (11); y más adelante: “si leemos ese libro podemos encontrar una pista sobre lo que pasó con el Conavi” (16). La tarea se va cumpliendo, aunque con obstáculos, ya que la lectura se carga de puntos ciegos que acusan la existencia, discreta pero fundamental, de otra realidad. Desde esta perspectiva, la vida de la lectora dependería menos de la interpretación de los indicios de *Engome*, que de su capacidad de llevar a cabo, de realizar la opacidad del texto. En sus ojos y en su voz está la creación de esquinas oscuras (Michel de Certeau 173),<sup>53</sup> quizá porque aun a plena luz del día, la noche rodea al libro (173). En ese sentido, la

---

<sup>53</sup> “To read is . . . to create dark corners into which no one can see within an existence subjected to technocratic transparency and that implacable light that . . . materializes the hell of social alienation” (de Certeau 173).

novela de Álvarez incentiva la ceguera, la recrea en los distintos textos y en el abismo en el que los estructura. Las claves que los raptores buscan en la letra impresa no provienen de la claridad del lenguaje ni de su referente, sino de esa lectura en la oscuridad, por lo que conviene esforzar la percepción, léase modificar la forma de ver el mundo, para avizorarlas apenas o, más importante aún, habrá que creer en ellas.

No obstante, debido a las condiciones en que se provoca esa fe ciega en *La lectora*, cabe preguntarse: ¿cómo, desde una lectura obligada, vigilada, la lectora puede mediar entre el día y la noche, fungir de lazarilla y establecer el vínculo entre texto y lector, que debería darse en libertad? La muchacha no está confiscada sólo por el cautiverio, sino también por el tipo de lectura, en voz alta, que debe efectuar. Leer en silencio, sin pronunciar las palabras, sin siquiera mascullarlas, es una experiencia moderna, señala de Certeau, desconocida por siglos:

In earlier times, the reader interiorized the text; he made his voice the body of the other; he was its actor. Today, the text no longer imposes its own rhythm on the subject, it no longer manifests itself through the reader's voice. This withdrawal of the body, which is the condition of its autonomy, is a distancing of the text. It is the reader's *habeas corpus*" (175-76).

La vulnerabilidad del cuerpo de la lectora es, además, física. Primero, privada de sus fuerzas, se debate con su raptor en la camioneta (más como “una pareja de amantes que [como] un par de seres humanos luchando por hacerse daño” [Álvarez 9]) y, más tarde, se defiende de Weimar cuando éste intenta ultrajarla. Para recuperar el cuerpo, para realizar el texto, la estudiante tendrá que asumir, de manera activa, su papel de lectora.

El énfasis en el lector como elemento prioritario en el proceso generativo del texto, figura desarrollada por las principales corrientes de la teoría de la recepción a cargo de Umberto Eco, Wolfgang Iser, Michael Riffaterre, Hans Robert Jauss, entre otros, va de la mano con algunas nociones de la metaficción que destacan, precisamente, la función participativa no sólo del lector de carne y hueso, sino del implícito y explícito representado, para la conformación de lo real. “The reader of fiction is always an actively mediating presence”, señala Hutcheon y, en consecuencia, “the text’s reality is established by his response and reconstituted by his active participation” (141). La labor de la lectora en cautiverio empieza por exigir ciertas condiciones que le permiten simular los hábitos y la comodidad necesarios para leer, relativos, por ejemplo, a la limpieza del cuarto donde duerme, a una mejor comida y, por supuesto, a que le suelten la venda que cubre sus ojos. Aun así, satisfechas sus demandas, no alcanza a experimentar una lectura armoniosa y agradable, sin duda porque su acto porta, además de placer, un alto grado de riesgo,<sup>54</sup> a sabiendas de que, desde esa fe ciega por la que apuesta la metaficción, toda lectura es “disrupting, challenging, not to say threatening” (Hutcheon 151). La amenaza se mantiene latente para la lectora, debido a que nada le asegura que al terminar de leer *Engome*, sus captores la dejen ir. Sus quejas, en ese sentido, apenas disimulan el temor por la

---

<sup>54</sup> Esta idea del peligro de la lectura la examina Ricardo Piglia en *El último lector* (2005), cuando, en referencia a una fotografía del Che Guevara mientras lee, señala: “Podríamos hablar de una lectura en situación de peligro. Son siempre situaciones de lectura extrema, fuera de lugar, en circunstancias de extravío, de muerte, o donde acosa la amenaza de una destrucción. La lectura se opone a un mundo hostil, como los restos o los recuerdos de otra vida” (106).

indeterminación de la historia que lee y de su propio destino: “No me parece muy justo seguir leyendo sin saber qué ocurrirá después” (Álvarez 48).

En las novelas con rasgos metaficticios, en las que lectores privilegiados, como la estudiante, tienen acceso a un determinado libro cuyo secreto sólo ellos pueden interpretar, la cooperación del lector es particularmente productiva, ya que inventa en los textos algo diferente de su intención original y ejerce un control sobre el universo recreado, hasta apropiarse de su último sentido y, más importante aun, de su opacidad. Así, conforme avanza en la lectura, la muchacha experimenta la autoría y el poder que su nueva función le otorga: “La lectura de esa tarde fue chévere y aunque seguía muy asustada, ya me estaba pareciendo hasta emocionante todo lo que ocurría. . . . De alguna manera, me hacía la ilusión de estar controlando el asunto” (104). Este llamado a colaborar intensamente con el texto suscita en el lector un movimiento de producción tal, que desemboca, de manera inevitable, en la escritura. De hecho, éste es el mecanismo más audaz de ejercer el *habeas corpus*, en un pacto creativo que, por un lado, da cuenta de la conjunción entre el saber decir y el saber mirar; y que, por otro, se sustenta en la fe en la palabra y garantiza un acuerdo definitivo hacia el lector libre, en libertad con respecto al texto y con albedrío sobre su vida. Para Hutcheon, también es cierto que:

This near equation of the acts of reading and writing is one of the concerns that sets modern metafiction apart from previous novelistic self-consciousness. It is certainly true that from its origins the novel has displayed an interest in moulding its reader, but few earlier texts will grant or demand of the reader, his freedom” (27).

Libre de vendas, la estudiante empieza a leer; se alista a descubrir y a realizar un mundo hasta entonces desconocido por ella, el del bajo mundo bogotano. La lectura, junto con la experiencia del secuestro, afecta a la muchacha al agudizar su sensibilidad y reflexión crítica, como si desde su condición de lectora y desde el pacto entre lectura y escritura, se auspiciara un pacto social, desde siempre inasible.

### **Texto, realidad y ceguera: abismos de la ficción**

*Engome*, la novela que la estudiante lee a sus captores para negociar su libertad, es un *thriller* de acción, salpicado de humor y erotismo, cuyo autor es incierto, por lo que se sospecha que “algún sapo . . . le contó la historia [del maletín] a un escritor” (Álvarez 162). Siguiendo el planteamiento metaficticio, este detalle importa menos cuando, a la larga, quien determina el curso de la historia, quien lleva a cabo el texto, es la lectora. El vuelo de drogas al que alude su título podría sugerir que aquello que se narra es apenas fruto de una alucinación –por lo tanto, un invento, una mentira– o que ese artificio potencia la percepción a otras capas de la realidad para abordar, así, sus puntos ciegos, sus otros indicios.<sup>55</sup> El engranaje metaficticio de la novela de Álvarez se presta a esta disyuntiva. Los personajes de Richar y Weimar evidencian la tensión generada por *Engome* y por las expectativas de su historia. Al primero le parece “una maricada buscar pistas en un libro” (16), mientras que el segundo confía en que allí se dilucide su destino. Las sospechas de Weimar se remiten a una fuente muy confiable, la de su madre, figura venerada por matones y sicarios, cuya palabra es ley: “No joda

---

<sup>55</sup> Pienso en *Las puertas de la percepción*, de Aldous Huxley, y en el libro de culto *Opio en las nubes* (1992), única novela del fallecido escritor bogotano Rafael Chaparro Madieto (1963-1995).

tanto, hermano, recuerde que mamá dijo que si leemos ese libro podemos encontrar una pista sobre lo que pasó con el Conavi” (16). Inclusive la lectora, en una primera instancia, duda de la supuesta representación transparente y fiel de los hechos que se narran en *Engome*:

- ¿Y la lectura sí les ha servido de algo?
- Todavía no.
- Es que están locos, buscando soluciones donde no existen.
- No, lo que estamos es cansados, yo confío que lo que dice ese libro aclare las cosas (107).

Sin embargo, más adelante, la muchacha comprueba que la ficción ha cruzado el límite con la realidad, toda vez que Gordobriel, su compañero de secuestro, aparece como personaje de la novela que ella lee. Seguramente él, que tiene inclinaciones literarias, es buen lector y ha dado muestras de sensibilidad por la poesía, sospecha la fragilidad de ese límite y por ello se niega a leer *Engome*:

- Es mejor que no pelee conmigo, yo no tengo la culpa de nada.
- Puede que sí la tenga, ese hijueputa libro habla de usted y de sus amigos. – De eso tampoco tengo la culpa.
- Entonces, ¿todo es verdad, esa gente existió?
- Sí.
- .....
- ¿O sea que, leyendo esa novela, Richar y Weimar sí pueden saber qué pasó con el man que los contrató?
- Tal vez (161-62).

La prueba de vida de Gordobriel, su existencia fuera del texto, ratifica la sospecha de que los puntos ciegos de esta historia, junto con el resto de personajes y situaciones (las plagas del narcotráfico, la violencia urbana, la corrupción), el dinero del maletín y, por supuesto, los muertos, también podrían encontrarse más allá de las páginas de la novela. No hay que olvidar, además, que los hechos y personajes están doblemente impresos, registrados primero en *Engome* y, luego, en la novela que la lectora escribe. Por ello, la posibilidad de que la ficción desate la vida, y no al revés, invita a analizar estas transfusiones y la poderosa –¿y redundante?– marca de la escritura desde la perspectiva del ojo que lee y crea esquinas oscuras. Desde esos márgenes proliferan los puntos ciegos que Álvarez estimula con los recursos metaficticios y que apuntan a una realización del universo narrado que, en el sentido decertiano, consiste en ejecutar, en llevar a cabo ese mundo y ponerlo afuera, mediante la lectura y de acuerdo a códigos de percepción que el texto no controla:

Whether it is a question of newspapers or Proust, the text has a meaning only through its readers; it changes along with them; it is ordered in accord with codes of perception that it does not control. It becomes a text only in its relation to the exteriority of the reader, by an interplay of implications and ruses between two sorts of ‘expectation’ in combination: the expectation that organizes a *readable* space (a literality), and one that organizes a procedure necessary for the *actualization* of the work (a reading) (de Certeau 170-71).

De esta manera, se realizan en *Engome*, por un lado, los hilos de violencia y degradación de Bogotá, que unen su centro, “una destruida y decadente zona de guerra

para quienes luchaban por la supervivencia diaria” (Álvarez 184), con los barrios periféricos de miseria, como El Cartucho, así descrito por el narrador:

Paraíso de la clase baja del mundo criminal, El Cartucho aloja en sus calles y casas destrozadas toda clase de atracadores de poca monta, drogadictos terminales, prostitutas en decadencia, recolectores de desechos, niños narcotraficantes, policías corruptos, estafadores arruinados y sacerdotes y pastores de una veintena de iglesias (68).

Por otro lado, se llevan a cabo las opacidades de ese universo: me refiero a la miseria, al miedo, a las víctimas de la violencia que se representan, por ejemplo, en la interminable “cola de atracos, violadas, atropellados, baleados, borrachos e intoxicados” (61), que desfilan ante Cachorro y Karen en una sala de urgencias. A pesar de que estas manifestaciones del trauma social intenten ser reprimidas, depositadas fuera de la dimensión simbólica y del imaginario, en un acto que denomino secuestro de lo real –de lo Real lacaniano–, considero que estas manifestaciones, y lo real mismo, encuentran un espacio de recuperación, de re-integración, en el texto. El fracaso de ese secuestro, aplicado a los relatos metaficticios, refuta el ostracismo que se le atribuye a la metanarrativa, como si su escritura fuera indiferente a la representación de los puntos ciegos de lo real.

Por el contrario, concuerdo con Waugh cuando reflexiona, a partir de una cita de Jameson, sobre las formas metaficticias en las que se percibe, justamente, que:

“reality” exists beyond “text” certainly, but may only be reached through “text”, that “History” –Althusser’s “absent cause”, Lacan’s “Real”– is not a text, for it is fundamentally non-narrative and non-representational;



what can be added, however, is the proviso that history is inaccessible to us except in textual form, or in other words, that it can be appropriated by way of prior (re)textualisation (89).

En la novela de Álvarez, los puntos ciegos corresponden a las negaciones de la conciencia –lo real de la Historia oficial o las amenazas al orden establecido– que personajes como el mayor Carmona pretenden mantener desapercibidas, pero que existen y se dejan ver en las consecuencias trágicas del dinero fácil, en la impunidad, la injusticia y la corrupción.<sup>56</sup> Otra de esas opacidades da cuenta del círculo vicioso que genera el narcotráfico, que se impone como un patrimonio, un pacto con el diablo del que parece no haber salida. Así lo demuestra la historia familiar de Gordobriel quien, bajo el artificio metanarrativo, escucha el relato de su propia vida en la voz de la lectora. Su herencia proviene, como en muchos casos, de un padre vinculado con el negocio de la droga, ex convicto, con una fortuna fugaz que se desvanece para pagar deudas y animar represalias que terminan por asesinarlo. Gordobriel encuentra la forma de sobrevivir y de desmarcarse parcialmente de ese legado a través de su sensibilidad hacia la poesía y el placer de la lectura. Así se lo comenta a su compañera de secuestro: “Le parecerá raro, pero aquí he descansado mucho, conseguí que me trajeran unas antologías de poesía y he podido meditar sobre mi vida” (Álvarez 163).

El procedimiento metaficticio, en especial la puesta en abismo de géneros, voces y miradas que crean diferentes niveles de aproximación a la historia del maletín, ahonda

---

<sup>56</sup> Las palabras de Carmona así lo delatan: “Además, debía recuperar el dinero. No valía la pena tanto problema si no lograba hacerse con esos dólares. Después se preocuparía por González. La experiencia de algunos de sus compañeros de armas le decía que, una vez eliminados los testigos, una filtración a la prensa y un par de allanamientos serían suficientes para negociarlo en condiciones ventajosas” (Álvarez 217).

tanto en el motivo de las transfusiones entre realidad y ficción, como en los puntos ciegos que se desarrollan en los intersticios de lo real, en los que se revela un desahogo crítico sobre la sociedad. La lectura de *Engome* se va interrumpiendo, entonces, para dar paso a otras versiones, textos que completan los ángulos de percepción y los acontecimientos, al tiempo que los fragmentan y deconstruyen. De esta manera, se insertan las cartas de Caliche dirigidas a Karen (transcritas en letra itálica y en primera persona), en donde el supuesto piloto de Avianca, que en realidad volaba aviones cargados de droga hacia México, registra los detalles de una historia de amor, vicio y traición, así como las otras verdades, los otros crímenes y los otros culpables. Desde la intimidad y tono confesional de este discurso, se revelan las grietas del tejido social que exponen un pasado de ilusiones y desengaños, y dotan de una dimensión más sentida al personaje de la prostituta en *Engome*. La pérdida de la inocencia y el desencanto también aluden a la descomposición moral de la sociedad, que se refleja en un enfrentamiento entre Caliche y su padre militar, en donde ambos se recriminan por sus saldos pendientes con la justicia: “*Ningún hijo mío se va a dedicar al crimen y si quiere hacerlo tiene que pasar por encima de mi cadáver*’. ‘*Aquí el criminal es usted, que permitía las masacres en Urabá*’ . . . ‘*Usted lo único que es, es un asesino –le grité–, si es tan varón, tan disciplinado, tan defensor de la ley, denúnciame, hijueputa*” (86-87). En cuanto a la escritura de las cartas, todo indica que fueron redactadas en otro cautiverio: desde el sanatorio de rehabilitación para drogadictos, luego de que Caliche chocara el avión cargado con droga y se sumiera en el basuco. En el presente de su escritura, dice desconocer el paradero de Karen, pero sugiere estar al tanto del riesgo por el que corre su vida.

La historia del botín llega a oídos del ex novio de Karen, posiblemente a través de los rumores que empiezan a circular entre la gente y que intentan validar la existencia del dinero y de los protagonistas de *Engome*, al sacarlos de su envoltura de papel o de mito e identificarlos en el día a día de la ciudad. La fuente de los chismes, intencionalmente ambigua, por momentos señala su origen en la prensa y, otras veces, en el libro que ahora mantiene la atención de los hermanos Richar y Weimar. En cualquier caso, lo cierto es que en las calles de Bogotá se elabora otra novela desde la mirada y las voces de unos narradores que dan crédito a su imaginación:

– ¿Usted qué cree, hermano?

– Pues, ¿qué voy a creer?, que ese billete lo tiene alguien. . . . Escuche.

El Benjamín, usted lo conoce, el vendedor de dulces. Ese man dice que conoció al taxista, que él le vendía los cigarrillos. O sea que el taxista sí existió. . . . y el John Jaime, el man que vende calzones, brasieres y ligueros de esos que usan las putas para empelotarse en las whiskerías, pues ese man dice que la puta sí trabajaba en el Oasis; o sea que la tal Karen también existió. . . . si todos existen, por qué no va a existir el billete (42-43).

El diálogo popular refleja la lógica interna del chisme, que mientras más se repite, más toma forma de verdad, más se realiza en lo real. Los rumores se vuelven canto rodado de una plegaria por encontrar algún tesoro de vida al que asirse, a tal punto que movilizan a todo un grupo de marginales, quienes van tras las pistas del maletín, unidos por la fe en una historia que ha alcanzado fama pública y que, como toda creencia,

prescinde de los ojos para ver y ser contada, y acaso, por eso mismo, sea más verosímil y fiable:

- Usted es un verdadero detective, hermano, no sé qué hace de embolador de zapatos.
- . . . la otra noche me fui para el parque Central Bavaria, me colé por una cerca rota y me puse a buscar a ver si de pronto encontraba el maletín con el billete. . . . y cuando me di cuenta, no estaba solo, había un montón de gente buscando (43).

Y más adelante:

- ¿Y el Joaco cómo se habrá enterado de todo eso?
- Usted lo conoce, comadre, el Joaco es novelero.
- Dirá chismoso, comadre, y eso que es tuerto.
- Podrá ser tuerto, pero ve como el mejor.
- Pero ¿no le parece raro que sepa tantos detalles sobre ese maletín?
- Ay, comadre, no recuerda que cuando vivía acá andaba en el páramo hablando con los guerrilleros y los domingos bajaba al pueblo y se emborrachaba con la policía.
- Verdad, el Joaco siempre anda metido en todas partes (102-03).

Para efectos de la lectura de los puntos ciegos, la presentación de este personaje es, sin duda, sugestiva: primero, por su atributo de novelero, en el sentido de deseoso de novedades y esparcidor de ellas, pero también como aficionado de las ficciones y cuentos, lo mismo que un novelista. Segundo, por la capacidad de Joaco de observar mejor el mundo a pesar de ser tuerto, es decir, falto de vista de un ojo, o quizá por ello

mismo, en la segunda acepción del término, esto es, por tener la vista torcida. Esta cualidad, que he venido distinguiendo como idónea para percatarse de la presencia de los puntos ciegos, se complementa con otro de sus rasgos, el estar en todas partes, ese don de la ubicuidad que lo acerca a la omnisciencia narrativa. Al mismo tiempo, e hilando fino, se delataría un guiño de Álvarez con respecto al hecho de que un día el Joaco está con los guerrilleros y, al siguiente, con la policía, como si un buen relato (chisme o literatura) tuviera que dar cuenta de ambas versiones, de los dos bandos; como si tuviera que mediar entre ellos sin tomar partido. En éste y en el ejemplo anteriormente citado, se evidencia el potencial dialógico de la palabra, esta vez desde la oralidad, para compensar las carencias de un mundo preconcebido, generalmente relatado por voces autorizadas que no dejan cabos sueltos a la imaginación.

A oídos de un periodista, Cristian, llegan los rumores de la muerte del Cachorro. El reportero recibe la llamada del jefe de redacción para cubrir el hecho, pero su indiferencia se impone, en un inicio, y no reconoce la urgencia de atender un suceso más de violencia en Bogotá, aunque después termina por entusiasmarse con la historia: “Yo estaba echándome el último polvito de la noche con una secretaria del periódico y no contesté la llamada urgente del jefe de redacción porque pensé que los muertos no eran tan importantes como decía el mensaje del beeper” (178). Su investigación, recogida en un informe para diario *El Espacio*, se titula “Crónica de una muerte inventada”, evidente parodia de *Crónica de una muerte anunciada*, de García Márquez.<sup>57</sup> Bajo el aliento de la novela corta del Nobel, el reportaje intenta articular los

---

<sup>57</sup> De alguna manera, el guiño a García Márquez está presente desde el origen de *La lectora*, en la inevitable conexión temática con *Noticia de un secuestro* (1996).

puntos de vista de diferentes personajes involucrados en las últimas horas en que se vio al taxista en el Oasis. Busca, por lo tanto, corroborar los hechos que ya son *vox populi* o desmitificarlos, incluir testimonios, nombres y apellidos de los implicados, su pasado, en fin, datos objetivos que comprueben la veracidad de los acontecimientos: “El día en que, supuestamente, lo desaparecieron, Jimmy Lozano, alias el Cachorro, salió de Residencias Palmira hacia la whiskería el Oasis en busca de Patricia Mejía, una prostituta de la que estaba muy enamorado” (177). Al igual que cuando el pueblo sabía de la inminente muerte de Santiago Nasar a excepción de la propia víctima, asimismo, las prostitutas de la whiskería, Patricia, Gatúbela y demás personal del local, sospechan que la suerte de Cachorro está en las manos del mayor Carmona, y nadie se lo anticipa cuando llega al bar, borracho, con un anillo de diamantes a pedirle matrimonio a Patricia. Gatúbela es la única que se dispone a advertirle, pero llega tarde.

A pesar de los testimonios que el cronista obtiene, sus averiguaciones se limitan a detalles que no se distinguen mayormente de los que ya se conocen a través de *Engome*. Se menciona, por ejemplo, la ropa lujosa que habría vestido el taxista el día en que desapareció, ropa que, según el libro, compró junto con Karen en un *mall* de Bogotá con los pocos billetes, en pesos, que agarraron del maletín antes de esconderlo: “es difícil precisar las ropas que vestía Cachorro, pero por los testimonios recogidos, se puede afirmar que Cachorro llevaba un pantalón de paño comprado en una lujosa tienda de Galerías. . . . Yo lo confirmé en mis averiguaciones” (178-79). En definitiva, el discurso periodístico se insertaría para corroborar lo que *Engome* relata, con la diferencia de que en la crónica se insiste en la supuesta desaparición del Caliche – “Como el cuerpo nunca apareció (178); “el día en que supuestamente lo

desaparecieron” (181)–, y en la novela, en cambio, éste habría muerto en la balacera del edificio abandonado donde se hallaba el maletín. Mientras Cristian recoge la información, relata cómo la historia del dinero, conforme circula por la ciudad, se vuelve menos inverosímil para algunos, sobre todo desde el momento en que sus protagonistas, Karen y Cachorro, dejan de asistir al Oasis:

Vanessa le había dicho que la llamada tenía que ver con un maletín lleno de dólares y había añadido que el maletín lo tenían Karen y Cachorro y que los dólares eran propiedad de Luis González, un antiguo cliente del Oasis que había hecho fortuna con la coca. . . . Vanessa le juró a Tabaco que de eso se trataba la llamada, pero a él le pareció tan ridícula la historia, que sólo la tomó en serio tiempo después, cuando Karen y Cachorro desaparecieron del todo y la historia sobre el maletín se convirtió en un chisme que circulaba por toda la ciudad (187).

Así, cuando ocurrió el primer incidente con Cachorro y todos vieron el anillo que le ofreció a Patricia, el chisme sobre el maletín tomó forma de certeza. Ni el periodista ni la justicia (pues el caso va a audiencia) llegan a aclarar la muerte del Cachorro o el paradero del botín, por más que un testimonio haya sido irrefutable:

En realidad, la única persona que dijo la verdad fue Gatúbela, que, sin abandonar la tristeza, afirmó: “Si el mayor Carmona hubiera necesitado tirarlo por la ventana para poder llevárselo, lo habría hecho”. Era un testimonio tan contundente que el juez lo eliminó del sumario. Gómez, por su parte, fue terminante al decir que no reconoció a los hombres que se lo llevaron. Como lo tirotearon antes de que pudiera rectificar sus

declaraciones, nadie pudo aclarar quiénes fueron las personas que entraron por Cachorro en la whiskería (186).

El caso queda irresuelto, los criminales impunes y los rumores continúan en favor de la ficción, de esa historia que, aun a tientas, aparece más verosímil que la misma realidad y en la que los lectores confían a ciegas. En *La lectora*, la representación y realización de esas opacidades a través del pacto entre lectura y escritura se confirma como un intento legítimo para retornar al relato, para retomar el diálogo y evitar el secuestro de lo real. Leer, contrariamente a lo dicho por Gustavo Álvarez Gardeazábal, es herramienta de supervivencia y acto de revelación, así como el texto –volviendo a Jameson– es el instrumento para alcanzar la realidad y acceder a la historia, especialmente cuando la mirada en sesgo interviene para mediar en el vínculo entre palabra y vida. El trabajo metanarrativo de Sergio Álvarez, con la puesta en abismo que distingue géneros, puntos de vista, voces y tiempos (a partir del uso de un tono coloquial y de un lenguaje que se acerca a la oralidad de los personajes), vale como recurso tanto para explorar los puntos ciegos de la creación literaria, sin evadir el esfuerzo por apresar lo real y cuestionar las lacras sociales, como para demostrar que la imaginación prevalece a pesar de, y en convivencia con la barbarie.

### ***Basura*: ¿la literatura como desperdicio?**

#### **La sabia indiscreción de la lectura**

Tras haber obtenido con *Basura* el Primer Premio Casa de América de Narrativa Innovadora, convocado por la editorial Lengua de Trapo, en el 2000, Héctor Abad



Faciolince reconoció, en su discurso de recepción, haber recobrado la fe en los libros. La novela enviada a concurso habría surgido de una crisis en la que, a decir del autor, se sentía como un cura que, tras haber dedicado toda su vida a la religión, se da cuenta de que Dios no existe. Después de años de lectura y escritura constantes, combinados con talleres, mesas redondas y congresos literarios, se percató de “la pedantería que gira alrededor de la literatura. Que todo es, más o menos, una farsa” (en Patricia Landino). Sin embargo, el escritor colombiano, que creía que enviar textos a concurso era como lanzarlos a la basura, agradeció a los miembros del jurado –presidido por Enrique Vila-Matas e integrado por Cristina Peri Rossi, Íñigo Ramírez de Haro, Roberto Bolaño, Eduardo Becerra y José Huerta– por no haber juntado las páginas de su manuscrito con las cucarachas. De una parte, el galardón fue especialmente significativo por el criterio de su convocatoria, esto es, la búsqueda de escritores que rompieran con el conservadurismo al que, según Vila-Matas, tiende la novela actual, argumento que se complementa con aquel otro atributo que Peri Rossi destacaba en *Basura*: el hecho de recordarle a la novela clásica y, por ende, confirmar que en literatura no hay progreso, sino cambio (en María Ángeles Vázquez). El propio Abad Faciolince, en su discurso, concuerda en que dicho cambio se efectúa a partir de la vuelta al relato, de un retorno que recoge los pasos y revisita siempre un punto de origen, ya que “la literatura no es otra cosa que volver a contar, una y otra vez, con alguna gracia e inteligencia eso que Voltaire llamaba las pasiones humanas” (en Vázquez). De otra parte, el premio contribuyó a difundir las obras anteriores de Abad Faciolince, en las que ya se percibe un replanteamiento de la relación entre el escritor, sus escritos y el lector, de manera crítica y novedosa, como se evidencia en *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1994) y, sobre

todo, en *Fragmentos de amor furtivo* (1998). Aquí, por ejemplo, el protagonismo de la palabra recae sobre una Scheherezada moderna, Susana, quien cuenta a su novio de turno historias íntimas con amantes del pasado, relatos que él escucha con obsesión y celos, pero que al mismo tiempo desatan su imaginación y su deseo; relatos que crean en ambos un lugar interior en el que se amurallan y fingen desentenderse del caos que reina en Medellín.

La inquietud de Abad Faciolince por desatar el juego y la reflexión en torno a las posibilidades del lenguaje y del texto se convierte en el eje temático y estructural de *Basura*. La vida y las ficciones de un inadvertido escritor, Bernardo Davanzati,<sup>58</sup> se despliegan ante los ojos de un joven periodista, a quien el azar lleva a descubrir los manuscritos que, a diario, el fracasado autor echa en el basurero comunal del edificio en donde ambos residen. Opacado por la sombra de su contemporáneo García Márquez y por la crítica que alguna vez se ensañó con un par de novelas suyas, Davanzati se recluye en la soledad (lejos de su familia, que lo abandona debido a su pasajero vínculo con el narcotráfico y a los años de cárcel que debió cumplir en Estados Unidos), para continuar escribiendo en secreto, con la firme voluntad de que sus textos no sean leídos por otros ojos. Sin embargo, el voto de silencio del veterano autor se rompe tras la operación de reciclaje que cumple su vecino, quien compila los manuscritos y comenta la disparidad de sus temas, géneros y tonos, además de rastrear en ellos detalles personales del oscuro pasado de Davanzati. Aquí, como en la novela de Sergio Álvarez,

---

<sup>58</sup> Debido al especial interés de Abad Faciolince por los escritores italianos, a algunos de los cuales ha traducido al español, el nombre de este personaje parece ser una referencia deliberada al economista, agrónomo y erudito traductor italiano del siglo XVI, Bernardo Davanzati (1529-1606), reconocido por su impecable prosa, cuyos ensayos se consideran un modelo de estilo para la época.

la relación entre literatura y vida se fundamenta en un secuestro (esta vez, de los escritos, pero también, como se examinará más adelante, de lo real) y en el rescate de los puntos ciegos que median ese vínculo y que se perciben a través de la lectura.

El responsable de esta acción no es propiamente un héroe, ni su tarea comparable a la de Max Brod. Aunque el guiño sea deliberado (“yo me sentía a la vez un traicionero y un salvador, el Max Brod de Davanzati, un Max Brod criollo y anónimo”, Abad F. 33), también lo es la parodia, la inversión de esta figura ante un Davanzati que, por supuesto, no es Kafka. Por el contrario, el reciclaje nada tiene que ver con la noble intención de salvar unos textos en beneficio de la literatura universal. Responde, más bien, a la impertinencia de un lector movido por la desviación profesional de rastrear la verdad detrás de las palabras, así como por la íntima pretensión, hasta entonces frustrada, de convertirse en escritor y liberarse, así, de su monótona existencia: “Tal vez en un principio llegué a pensar que de ese robo de desechos yo podía sacar alguna ventaja, que a lo mejor allí hallaría alguna clave, algo útil para mi vida o inclusive una pequeña vena, un aluvión de alivio o una mina de ideas para mi propia esterilidad” (19). Como resultado de esta “indiscretion savante”, expresión con la que Gérard Genette define la lectura (en Magda Graniela Rodríguez 56), el anónimo vecino compone un libro, acaso titulado *Basura*, una “especie de acta de los restos salvados del naufragio” (*Basura* 21), una “recopilación” (181), un “resumen” (180) al que identifica, en el inicio y en el cierre de su redacción, apenas con un pronombre: “*Esto* que empiezo empezó cuando me pasé a vivir por el Parque de Laureles” (13, mi énfasis). Y al final: “Un eco sucio de él y de cuanto escribió es *esto* que termino” (190, mi énfasis). El uso del demostrativo designa, por un lado, la cercanía

de la mirada, del discurso y del gesto de la mano de quien escribe, es decir, señala una escritura que se va haciendo presente, tanto para el que la narra (el joven periodista), como para el que la lee (el lector inmanente y el empírico). Evidencia, por otro lado, la dificultad del vecino para definir el producto de su reciclaje y para determinar el sentido y el género del libro, ya que se trata de una suerte de *collage* de historias glosadas, un rompecabezas (¿un modelo?) para armar y deconstruir a placer. En ese ejercicio, el lector-narrador convierte a Davanzati en el personaje de su relato y a su basura, en una fuente de preguntas, en clave metaficticia, en torno al quehacer literario y a los puntos ciegos de su relación, menos evidente, con lo real: ¿De qué se debe ocupar la literatura? ¿Para qué se escribe? ¿Cuál es el destino de las palabras? ¿Cómo se lee? ¿Qué se representa en “esto”?

### **Reciclaje, infidencia y profanación: hacia una escritura productiva**

*“La lectura tiene siempre un efecto perturbador y delictivo”.*

*Ricardo Piglia, Crítica y ficción.*

Mientras que en la novela de Álvarez, el rapto de la lectora condiciona la urgencia por revelar los puntos ciegos mediante la puesta en abismo de literatura y vida, en la obra de Abad Faciolince, la circunstancia que determina el devenir público de los textos y la manera de leer las conexiones entre lo real y la ficción es el hallazgo de los manuscritos de Davanzati en la basura. Al primer encuentro, fruto de la casualidad, se suceden, durante un año, continuas y disciplinadas visitas a este espacio de lo desechable y descompuesto, guarida de lo abyecto y corrupto, pero también de los

puntos ciegos y de las intimidades de los vecinos. De esta manera, el periodista escarba en ese otro texto que es la basura comunal para descubrir “las cáscaras de banano, los sobrados de arroz, los mordiscos de arepa, las cortezas de queso y las latas abiertas de conservas” (*Basura* 17-18) y, a través de tanta porquería, “un rastro, un pedazo descartado de la vida de todos ellos, pero un pedazo elocuente de lo que iban siendo, del pausado o disparatado transcurso de sus días” (42). El metódico reciclaje de los escritos de Davanzati, que responde a un interés “puramente literario” (27), genera un movimiento hacia el afuera que pone a la luz pública no sólo los papeles, sino la vida del autor, las costuras de su oficio y su sensibilidad frente a ciertos temas y sucesos. Lejos del espacio amable de la biblioteca y de una lectura aséptica –entiéndase cómoda, elusiva o pasiva–, el libre examen de los apuntes provenientes de la basura demanda, literal y simbólicamente, ensuciarse las manos, como otra forma de compromiso, y estar dispuesto a convertirse en “el mendigo que hurga la basura en busca de algún desperdicio no del todo podrido y capaz todavía de quitarle su hambre” (19).

En rigor, la lectura que el vecino realiza constituye una infidencia a la esfera personal de Davanzati, pero ante todo, y a través de ésta, una profanación de la cosa pública, que transgrede, como se verá más adelante, los sagrados códigos tanto de Colombia, particularmente la historia y su discurso oficial, como de la literatura (las figuras del escritor y del lector, la tradición, la solemnidad de las palabras y el realismo mágico). La intromisión del vecino acusaría un delito doble: por un lado, el robo físico de los manuscritos y, por otro, su publicación, sin el consentimiento de Davanzati. Sin embargo, conviene señalar algunos matices que podrían legitimar las acciones del joven periodista. Lo primero, el hecho de sustraer los papeles del basurero comunal, no parece

atentar contra ley alguna, de acuerdo a la reflexión del narrador, cuando se pregunta: “¿De quién es la basura? ¿Tiene dueño la basura? ¿Tirar algo no es lo mismo que regalarlo?” (18). Lo segundo, el aparente plagio del narrador, que consiste en un *copy-paste* de los textos de Davanzati, sería apenas un reflejo de la descomposición social que se acusa en los escritos desechados: si la sociedad no reconoce ni aplica escrúpulo alguno, ¿por qué habría de hacerlo el escritor? A fin de cuentas, el espacio de lo corrupto es propiedad pública y, por lo tanto, cualquiera puede sacarle provecho.

Al mismo tiempo que intenta justificarse, el periodista sabe que la apropiación más indebida es la sabia indiscreción que realiza la mirada sobre los textos, el ojo sobre la letra impresa;<sup>59</sup> que en el uso de esos bienes, el verdadero saqueo empieza a concretarse y a tomar forma de delito. De allí que no vacile en confesar su *mea culpa*: “En realidad yo sé perfectamente que cuando un escritor se desprende de algún papel no lo hace para que alguien lo rescate y lo lea, sino todo lo contrario, para que nadie jamás llegue a leerlo” (18). Al transgredir ese principio tácito, el vecino de Davanzati da paso a una lectura productiva que, aparte de desarmar el viejo presupuesto que caracteriza al acto de leer como un asunto pasivo, surge en todo momento como una violación de la escritura; una lectura, entonces, que es en esencia una usurpación. Siguiendo la perspectiva de Michel de Certeau, en el capítulo “Reading as Poaching”, frente al poder normativo de un grupo de intérpretes oficiales (la élite letrada conformada por

---

<sup>59</sup> Sólo se cumple el robo de la palabra escrita, no así de la oral: “nunca pude robarme muchas de sus palabras cantadas o habladas, aunque siempre pude, hasta el final, seguir robándome sus palabras escritas” (*Basura* 110-11).

intelectuales, académicos y críticos, es decir, por los profesionales de la lectura),<sup>60</sup> es posible, en mi opinión, vislumbrar un punto ciego: la práctica, a puerta cerrada –desde el contenedor de basura–, de una “common poetics” (172-73), esto es, de una lectura creativa, irónica y transgresora, mediante la cual el lector se desterritorializa y viaja por dimensiones desconocidas o inventadas que existen entre él y el texto, y entre éste y otros textos traídos a la imaginación mediante el proceso de lectura (173-74). La lectura basada en esta poética común es una práctica de usurpación furtiva o *poaching* (165), porque en ella, los lectores “move across lands belonging to someone else, like nomads poaching their way across fields they did not write, despoiling the wealth of Egypt to enjoy themselves” (174). Desde su código de percepción, el vecino carga de sentido a los textos de Davanzati.

La apropiación de los apuntes de Davanzati es tan productiva que deriva en la escritura (igual que en *La lectora* de Álvarez), acaso el mayor asalto realizado por el periodista. Su libro, compuesto por la basura de manuscritos y por los comentarios que propician la narración sobre detalles de la vida del viejo autor, combina el plagio, la cita y el pastiche de textos de Davanzati que, a su vez, parodian a autores canónicos, con referencias a Quevedo, Cervantes, García Márquez, entre otros. En este retorno al relato, que supone además una torsión de la perspectiva, Abad Faciolince parece sumarse a la actitud profanadora de los recientes escritores latinoamericanos, que han

---

<sup>60</sup> El periodista marca su distanciamiento de este grupo, pues con frecuencia señala sus diferencias en relación a los expertos, a los críticos literarios: “(poco sé yo de crítica literaria)” (*Basura* 50), confiesa, y más adelante: “pero no voy a seguir interpretando lo evidente; ya he dicho que yo no soy crítico literario” (60). Aunque es sabido su interés en convertirse en escritor, su anonimato sugiere que su intención no es elevarse como una voz sapiente ni consolidar su autoría.

declarado, como el mexicano Antonio Ortuño (1976) en entrevista con Winston Manrique Sabogal para un reportaje de *El País*, ser “saqueadores de las tradiciones de todos lados”. Si se considera, como lo hace Barthes en “La muerte del autor”, que el texto es un espacio de múltiples escrituras, ninguna de las cuales es original (69), el botín de estos “alegres guaqueros” (Manrique S.) atesoraría una variedad de voces, miradas y puntos ciegos, cuyo descubrimiento es posible únicamente a través del acto performativo del lector, entendido también como la realización de su lectura. Este otro pirata, que nace con el texto a costa de la muerte del autor, compila la multiplicidad de escritos y provoca su diálogo, sin demandar autoría ni reconocimiento algunos, sin el afán de figurar. De hecho, el personaje de Abad Faciolince desempeña los atributos del lector que anota Barthes, esto es, los de ser el destino, y no el origen, de la unidad del texto, un destino que no puede seguir siendo personal, sino que lo convierte en un individuo sin historia, sin biografía, apenas “*alguien* que mantiene reunidas en su mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito” (“La muerte del autor” 71), pero con un poder tal, que amenaza el imperio del Autor.<sup>61</sup> Así, mientras el joven periodista mantiene el anonimato durante la narración de su libro, el viejo Davanzati – nótese el énfasis en la diferencia generacional– frustra su vida y su escritura por culpa

---

<sup>61</sup> Vale decir que, en el marco de la vuelta al relato, la intensa participación del lector desequilibra el imperio del autor. Comparto, en ese sentido, con lo anotado por Susana Zanetti: “Y ese volver sobre la ficción hace del lector una figura siempre presente, involucrada, mediante sus diseños de lectores modelos múltiples, incontrolables, incorporados explícitamente a la narración por la ficcionalización repetida. Como bien señala Michel de Certeau la relativa uniformización actual aportada por la circulación más densa del libro no ahoga la multiplicidad de las figuras de la lectura, al contrario, la mirada se ha vuelto al acto de leer, dando protagonismo al lector no sólo en las nuevas consideraciones de la teoría y la crítica literarias; también por las posibilidades que los distintos modos de incluirlo en los relatos se han constituido en frondosos caminos para desestabilizar el dominio atribuido al autor” (405).



de su ego, por la búsqueda de prestigio y fama. La contraposición de ambas figuras parecería proclamar la decadencia definitiva del autor. No obstante, como examinaré en seguida, el periodista entierra a medias a Davanzati, lo deja en agonía, pues en lugar de recuperar los textos en favor de la literatura, el joven vecino trata de localizar la voz y las intenciones de Davanzati en sus escritos y, de esta forma, lo revive cuando descifra sus textos bajo la lupa de la vida del autor. En esta nueva usurpación, de la intimidad del viejo vecino, el narrador de *Basura* no está solo.

### **Lectura sesgada por los enigmas de lo real**

*“La vida sólo puede imitar al libro”.*

*Roland Barthes, “La muerte del autor”.*

El reciclaje se cumple con desenfado ante los ojos de un testigo, o mejor dicho, de varios: los lectores explícitos –y sin duda, los empíricos también–, a quienes el narrador se dirige con frecuencia para compartir y validar sus acciones profanadoras. Desde el inicio de su relato, establece el compromiso con ese colectivo al que agrupa bajo la forma de “ustedes”, los carga de responsabilidades y los apodera, en un claro intento por fortalecer el pacto entre escritura y lectura: “Pude leer lo que quiero empezar a compartir con ustedes, con ustedes que serán los únicos que puedan decidir si hice bien o no en convertirme en el basurero de Davanzati” (*Basura* 19). A la larga, se trata de un pacto entre lectores o, desde la perspectiva metaficticia, entre dos instancias de lectura: la que realiza, en primer término, el vecino periodista y la que operan los lectores de “esto” y los de *Basura*, en los bordes de la puesta en abismo. A ellos, a sus

cómplices, los llama a hacer memoria (“no sé si lo recuerdan, aquel escritor que a finales de la década del sesenta publicó una novela que no fue muy bien recibida por la crítica” [13]), es decir, a ubicarse, primero, en los eventos que marcaron la vida de Davanzati y sus fracasadas obras y, segundo, en el espacio de Medellín, de su intelectualidad y de su violencia que, por si a alguien se le olvida, se refrescan, inexorablemente, en el presente. De esta manera, los invita a participar en sus pesquisas y en sus lecturas, a la espera de motivar una respuesta que se traduzca en acción: “me enteré también de la existencia del segundo [libro], que hasta ahora no he podido conseguir ni mucho menos leer, y si alguien sabe algo le agradezco” (16); y más adelante: “Tanto en la biblioteca como en la universidad como en la Piloto, los interesados podrán hallarla [a la primera novela] y leerla” (17); o que se traduzca en palabras radicales: “¿Y si lo que a mí me parece peor fuera lo menos miserable? Quizás sea así, pero díganme ustedes si hay algo comestible en este bodrio que dejo como ejemplo de sus días de angustia” (86). Los constantes llamados al lector advierten sobre la necesidad de provocar el diálogo y la reflexión desde y mediante la literatura, y de considerar el texto como una alternativa, un punto ciego latente, ante la dificultad y el riesgo de hacerlo en la ciudad, como se señala en uno de los manuscritos de Davanzati: “En Medellín no conversaba con nadie, por supuesto, ni real ni inventado; en Medellín te matan si conversas” (25). Como parte de ese diálogo, el narrador divide con los lectores la responsabilidad de valorar los textos del inadvertido autor, pues al no ser un crítico literario, señala: “lo mejor es que sean ustedes quienes juzguen” (60). Son, en efecto, los más aptos para esa tarea, ya que su lectura, supuestamente libre de prejuicios, sería más crítica y objetiva que la suya: “esto podrán evaluarlo mucho mejor ustedes,

con seguridad, ustedes que por lo menos no están tan involucrados con él, ustedes que nunca lo vieron cojear y que jamás lo tuvieron de vecino de arriba” (51). Desde entonces, se abre en la narración otro nivel especular, capaz de interpretar las indeterminaciones, ausencias o vacíos inmanentes del discurso, papel atribuido por la narratología al lector implícito.<sup>62</sup> En ese sentido, los lectores se convierten en instancias de percepción de los puntos ciegos, acaso más agudas que el propio narrador. Escribir, y por qué no leer, no es más una actividad en solitario; es, como se ha dicho, un ejercicio que precisa del concurso de una comunidad de lectores dispuestos a participar de las dudas y de los comentarios del narrador, quien comparte, sin discreciones, sus procesos de escritura y edición: “No sé si valga la pena que les copie algo de sus papeles borrachos. Voy a hacerlo, por una sola vez, con la venia de ustedes, pero tampoco los voy a culpar si se lo saltan” (43). Por momentos, incluso, llega a glosar los “Derechos imprescriptibles del lector” de Daniel Pennac,<sup>63</sup> en particular el derecho a saltarse páginas, y a proponer instrucciones de lectura, en clave cortazariana:

Sobra decir que los lectores de gusto muy delicado o muy sujetos al tedio cuando el estilo y las historias decaen, están en el derecho, en el deber, de saltarse estas páginas inútiles. . . . Insisto, entonces, en que estas hojas decadentes y tachadas se las pueden saltar sin el menor remordimiento, y vuelvo a aclarar que están aquí, contra todas las opiniones autorizadas

---

<sup>62</sup> Para una revisión de las categorías narratológicas, consúltese Mieke Bal: *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Ediciones Cátedra: Madrid, 2007.

<sup>63</sup> Daniel Pennac, *Como una novela*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2006.

(empezando por la de su mismo autor), sólo por mi tozudez, mi terquedad o mi capricho (134).

De nuevo, el indiscreto lector toma distancia de las voces autorizadas, al tiempo que se revela el sesgo que recorre su lectura y la edición de los manuscritos, en donde más que necesidad, prevalecen, en mi criterio, el gusto por advertir la ceguera y, como es frecuente en la escritura de Abad Faciolince, el juego:

¿Lo copiaré? Lo copio. ¿Lo copio o no lo copio, lo quiero o no lo quiero? No, he resuelto que mejor no lo copio; deshojaré varias hojas de esta margarita; suprimiré un retazo de esta colcha, podaré esa rama deforme y cancerosa y si alguien se interesa de verdad por Davanzati, incluso por lo más deleznable de sus desperdicios, voy a guardarlos en un cajón o un cofre, para futura memoria de lo inútil (83).

La técnica metaficticia, que acorta la brecha de percepción entre las distintas dimensiones de lectura y crea las condiciones para el diálogo entre ellas, deriva en una honestidad narrativa de la que hace gala el anónimo vecino –“tengo que confesarles algo...” (21), “para ser franco del todo . . .”(22)–, recurso que, de una parte, afianza la complicidad con los lectores, a quienes garantiza la veracidad de sus palabras, y de otra, transmite la voluntad de salvar los puntos ciegos de su reciclaje y de los manuscritos de Davanzati. Ahora bien, el rescate de esos textos y su posterior lectura se dificultan tanto por su estado fragmentario, con historias siempre incompletas, como por la oscuridad que los envuelve, lo cual obliga al ejercicio agudo de la mirada (traducido, posteriormente, en lectura activa) y a ampararse en la fe en la palabra y en el misterio de sus puntos ciegos: “Quiero creer que en sus papeles hay algo más de lo que se ve a

simple vista . . . y que de todas formas lo mejor, quizá lo único salvable de su vida sosa, sean sus escritos” (26).

En busca de esas opacidades, el narrador de *Basura* lee los apuntes de su vecino como páginas autobiográficas retocadas de ficción. El interés netamente literario, que en principio mueve al periodista a indagar en los textos de Davanzati, cede a una curiosidad casi morbosa, que se explica también por la desviación profesional por conocer los detalles personales del escritor y de su época, a tal punto que reconoce, en varios pasajes del libro, la dificultad de establecer los límites entre literatura y existencia: “Desde mi primera lectura, me atormentaba la duda de si esos papeles eran pura ficción o tenían algo que ver realmente con su vida” (27). Ésta parece ser la intriga principal que orienta la lectura del joven vecino, cuyas hipótesis recogen las inquietudes sobre el oficio de escritor, sus estrategias inventivas y los modos de representación:

Digamos que él era capaz de transformar en historias verosímiles su propia angustia, pero que las historias en que vertía sus temores no estaban relacionadas con los sucesos reales de su vida tal como eran o tal como habían sido. O digamos, más probablemente, que en el momento de hacer un recuento final de su vida, . . . Davanzati se dedicó a convertir en ficción, a maquillar de ficción su experiencia, el larguísimo y muy pesado fardo de sus recuerdos (41).

El dilema, entonces, consiste en determinar si Davanzati es un “acucioso notario” que transcribe sus recuerdos y su experiencia en unas “hojas diáfanas”, o si se trata de “un verdadero escritor de ficciones” (44), cuya vida se transforma en historias imaginadas,

que por lo menos combinan “el recuerdo propio con recuerdos ajenos, con lecturas ajenas, con dosis bien medidas de influencias literarias” (45).<sup>64</sup>

Son varios los textos del fracasado autor que se prestan para conjeturar sobre una escritura palimpséstica, en la que no es evidente cuándo la existencia se superpone a la literatura y cuándo ésta contamina la vida. Uno de ellos es una carta, firmada con el nombre de pila de Davanzati, Bernardo, y dirigida a una tal Rebeca, en la que una serie de indicios lleva al entrometido vecino a pensar que la destinataria es la ex esposa del escritor y que, por lo tanto, el contenido de la misiva es verdadero, aunque reconoce que por hallarse en la basura, ésta puede ser apenas el borrador de una versión posterior o la evidencia de que nunca llegó a manos de su receptor. En este punto, el narrador marca una interesante diferencia cuando señala que: “una cosa es la literatura que puede no dirigirse a nadie y tirarse a la basura, y otra cosa es una carta” (87), como si despojarse de una carta, cuya escritura se vincula, en principio, con la sinceridad, fuera más gravitante, acaso más vital, que el hecho de que un texto de ficción –léase, de engaños– se pierda en la basura. Lo que salva a la literatura de ser descartable es la existencia de un lector que la reclame, como lo hace, de manera extrema, el joven periodista.

En otra jornada de reciclaje, el periodista se detiene en “una hoja, ésta sí, completamente autobiográfica” (99), en donde descubre algunas referencias en tono ácido, no sólo al resto de vecinos del condominio, sino a él mismo, descrito como “el

---

<sup>64</sup> Me pregunto qué se define en esa distinción entre notario y escritor, más allá del apego o no a la realidad, ¿acaso un estatus o un atributo en favor de la transparencia o de la imaginación? ¿Quiénes son los notarios que entregan páginas de la realidad supuestamente transparentes (los medios, los discursos oficiales)? ¿Será apenas una distinción de géneros, entre la crónica o las memorias –tradicionalmente escritas por autores consagrados que, llegado cierto vacío imaginativo, se dedican a recordar su pasado– y los cuentos o novelas?

imbécil del vecino de abajo que vaya a saber por qué siempre asoma la nariz y las gafas de miope y las manos de tísico cuando yo salgo” (100). Ésta no es la única ocasión que el ejercicio metanarrativo sorprende, con cierto humor y picardía, al periodista en calidad de personaje de Davanzati, ni la sola vez que el texto le devuelve, en lugar de una imagen fiel, una distorsionada de sí mismo y de la realidad. Así, por ejemplo, en el relato “Lluvia de enero”, la historia de un asesinato doble, se ve obligado a aclarar que su nombre no es Wilson, como lo ha bautizado el escritor, aunque tampoco revele su identidad. En esta “especie de cuento realista, casi de terror” (101), Davanzati parece usar “solamente pedazos de nuestra realidad para crear su ficción” (101). En esos pedazos, precisamente, los puntos ciegos se visibilizan y delatan las historias de terror cotidiano en Medellín, como las que comete el policía asesino que protagoniza este cuento, cuyo crimen, igual a tantos otros, permanece indiferenciado en el contexto de la violencia diaria: “Eso fue un atraco, hermano, no le busque más que eso se ve que fue un atraco . . . , este país está lleno de hijueputas” (108).

El anónimo recolector persiste en su vicio de leer la ficción de Davanzati “como si fuera una biografía o una crónica apenas disfrazada de la propia experiencia” y halla en “Rebus”, texto que por entregas el viejo escritor arroja a la basura, “ciertas claves necesarias para entender la vida, el fracaso, el derrumbe de la vida de Davanzati” (68). En este germen de novela, se narra una velada de intelectuales en Medellín, a propósito de la fundación de una “revista cultural-político-literaria” (53) a la que bautizan, significativamente, como *Rebus*, del francés “rébus”, es decir, jeroglífico, pero también, según sus acepciones en español (rebús, rehús), desecho o desperdicio. Su protagonista, el álter ego de Davanzati, es Serafín Quevedo –un nombre doblemente paródico por la

asociación del personaje con el gran poeta español y de éste con un ángel bienaventurado y de especial belleza—, un ser “acomplejado por la falta de alcurnia de su apellido . . . y por su cojera”, un hombre “endurecido por la vida y obsesivo” (64), que se emborracha esa noche por las sospechas de que su amante, Débora Uribe, lo engaña con un clarinetista. Más allá de identificar las referencias reales en la vida de Davanzati (en especial, los sucesivos abandonos por parte de los lectores, de su mujer e hija, durante los años en que estuvo preso en Estados Unidos por lavado de dólares), el principal enigma de “Rebus” tiene que ver con los puntos ciegos que señalan “la *casi*-miseria de la clase media intelectual” (64, mi énfasis) de los años sesenta, que encuentra en la literatura, en la “adicción a las palabras . . . [el] único contacto con la realidad, . . . [la] muleta para seguir en pie” (68) y no caer del todo en la miseria.

Mediante una escritura irónica y desenfadada, Davanzati aborda las disparidades de esa intelectualidad conformada por artistas, empresarios (como el hermano de Débora, que financia el proyecto) y exiliados políticos (como el periodista Arturo Molina), quienes confían en el poder de la palabra, y de la prosa en particular, para cuestionar y atacar la descomposición de la sociedad. Así, por ejemplo, mientras discuten sobre el enfoque editorial de la revista y sus contenidos, se deja en claro que la publicación no ha de ser frívola: “ni horóscopos, ni homenajes, ni notas sociales. Tampoco ha de publicar versos. Y sobre todo, no ha de ser objetiva; debemos lanzar una propuesta cultural sesgada, de parte, dirigida a golpear el corazón mismo de esta sociedad podrida” (73). Llama la atención la exclusión de la poesía toda vez que el personaje, Serafín, se apellida Quevedo, como si se pretendiera desconocer la capacidad de ésta de reflexionar sobre lo real y de efectuar la estocada contra el mal estado



social.<sup>65</sup> La escritura que proponen los editores de *Rebus* no sólo sería despoetizada y prosaica, sino comprometida con su tiempo, coherente con la tendencia de los años sesenta, y también con su espacio, de tal manera que la revista aproveche el material local, en lugar de convertirse en una copia de productos extranjeros. Y aquí, justamente, se entrevé el punto ciego, tan bien registrado por Davanzati, que en boca del narrador del cuento se carga de ironía:

Yo me estaba imaginando una revista autóctona, nuestra, no una copia de lo que se hace en Boston o en Marsella. A mí me interesa una provincia altiva, no una provincia que copia. Además, Medellín no es ninguna periferia del mundo. Medellín es la capital mundial de la coca y el santuario más firme del narcotráfico. Habría que empezar publicando una revista dedicada por completo a la cocaína, desde los incas, pasando por Freud, Pablo Escobar, hasta los hermanos Ochoa y los últimos narcos (73).

En esto que suena a tomadura de pelo, en la historia de la droga (que corrompió a Davanzati y sepultó sus aspiraciones literarias) y en sus conexiones en apariencia desproporcionadas –del diván del psicoanálisis al millonario tráfico de los cárteles–,

---

<sup>65</sup> Esta razón podría complementarse con la explicación que Abad Faciolince da en una entrevista concedida a Augusto Escobar Mesa, en cuanto a las razones por las que desertó de escribir poesía: “Me fui dando cuenta de algo que después leí en Ciorán y que me parece perfecto. Ciorán decía: “A mí sí me gusta mucho la poesía, pero disuelta en prosa”, y agregaba: “Así como me gusta el azúcar, no me gustan los terrones de azúcar”. Llegué a una especie de saturación y supe que para mí la poesía no era el género más adecuado para escribir sobre los siglos XX y el XXI, que son los que me ha tocado vivir. Me parece que la novela se presta mucho mejor para describir el mundo en el que estamos que la poesía. Ésta tiene armas y herramientas muy buenas pero, por lo menos en mis manos, no se presta para lo que yo quiero hacer” (47).

estaría el contacto con la realidad que promueven los editores, el ofrecimiento de una representación sesgada, aunque tristemente fiel, de Medellín y de Colombia, que la distinguiría de otras revistas, de otras historias y de otras escrituras.

### **Pérdida autoconsciente de la transparencia**

En seguida, el anónimo lector corrige su distracción, *como si* quisiera dejar en claro que en su lectura, en su interés y desde su mirada, el verdadero enigma no es la historia de Colombia, sino la vida de su vecino escritor, una historia personal que por momentos parece identificarse con la de su personaje, Serafín, y con su círculo de amigos intelectuales, pero que en otros lo lleva a pensar que su “lectura simplista” es vana porque “lo más probable es que nadie fuera exactamente nadie: *sombras* de la realidad, *pedazos rotos* de realidad, mezclas de recuerdos y hechos reales con costalados [sic] de ficción, de inventos” (68, mis énfasis). Las opacidades y fragmentos, que alimentan la dimensión de lo real, se recrean en la imaginación del lector hasta conformar una constelación de puntos ciegos, cuya percepción se dificulta por el juego entre el *como si* de su representación y las distorsiones de la escritura, todo lo cual impacienta al periodista: “Era exasperante: parecía su vida, pero no era su vida. La deformaba apenas, y uno parecía que pudiera reconstruir, juntando los fragmentos de sus historias, su verdadero rostro, pero cuando uno se sentía a punto de apresarlos, se fugaba con un chiste, con una mentira evidente, con un disimulo, con una desviación” (114). Gracias a esas fugas, que permiten esquivar la estrechez mimética, se asegura la vuelta al relato de los textos de Davanzati, al tiempo que se evidencia su condición de artificio, aun más marcado por la conciencia metaficticia presente en el texto.

El narrador busca complementar con otras basuras los datos biográficos que “Rebus” le proporciona y lo consigue, en parte, con el texto “El ensimismado”, cuyo último fragmento arrojado entre los desperdicios correspondería al final de sus memorias. Lo relevante de este hallazgo tiene que ver con las referencias a las filiaciones políticas de los personajes, a su desencanto ideológico, en algunos casos y, en otros, en cambio, a su persistencia en seguir siendo comunistas a los ochenta años de edad, “después que todos los demás se arrepintieron” (112). Al contrario de sus veteranos amigos, el áter ego de Davanzati, el ensimismado Bernardo, protagonista de estas memorias, sostiene no estar alineado a ninguna tendencia: “a mí me gustan los que siguen siendo comunistas y también los que dejaron de ser comunistas. Como yo nunca fui comunista, no tuve que seguir siendo comunista ni dejarlo de ser. Yo no soy nada, yo me adapto como un camaleón y no peleo con nadie” (112). Lo curioso es que no sólo se adapta, sino que imita –copia, una noción que atraviesa *Basura* y que alerta sobre la escritura a ciegas–, a tal punto que, en el día a día, practica espontáneamente esta operación: “por el supermercado, había un señor cojo y yo, sin darme cuenta, también empecé a cojear. Si hablo con un mexicano, se me pega el acento mexicano; . . . si hablo con un gago, yo también empiezo a tartamudear” (112-13). La capacidad de mimetizarse se traduce en un punto ciego que bordea con la indiferencia, con el hecho de no tomar partido, de negarse a discutir y, en última instancia, de no tener que optar entre ser apocalíptico o integrado.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Me refiero aquí a las nociones de Umberto Eco y de Martín Hopenhayn, conceptos analizados en el capítulo teórico de este trabajo.

Cuando el joven vecino confunde más los límites entre experiencia y ficción, a partir de su lectura en clave testimonial de los textos de Davanzati, éste sorprende a su insospechado lector con textos menos transparentes que cuestionan, parodian o exhiben las fisuras de esa instantánea relación. Estos escritos serían apenas fruto de la invención y, dicho sea de paso, del humor de Davanzati, como uno, sin título, que trata sobre un desmemoriado que olvida los nombres de capitales, ríos y personas, que piensa, inclusive, que cada noche duerme con una mujer distinta porque no recuerda ni a su esposa: “Habría producido en ustedes”, confiesa a los lectores implícitos, “la misma impresión, equivocada, que produjo en mí: que quizá el viejo se estaba poniendo gagá, que el deterioro de su memoria y de su cabeza era tan grave que solamente asistiríamos a los delirios de alguien con mal de Alzheimer”. No obstante, en seguida aclara con alivio: “este trozo resultó ser sólo una angustia pasajera, o quizá sólo un trozo de literatura y no de autobiografía” (23). Sucede que el texto “El casanova errante (un sueño machista)”, encontrado más tarde, confirma la buena memoria de Davanzati (y la importancia que el propio Abad Faciolince le da al recuerdo), lo que lleva al vecino periodista a leer este fragmento, una vez más, como un testimonio directo del veterano autor, cuando declara que: “el pasado inventado de nada le sirve a uno, uno quiere recuerdos verdaderos, no inventados, porque en últimas el recuerdo también es un juguete . . . y ay de que se nos rompa o nos lo tuerza demasiado el olvido” (24). En este relato, el narrador hace un recuento de las amantes que conoció en diferentes ciudades, mientras señala la ventaja de haber gozado de estas experiencias, imposibles de concebir, sin riesgo o sin final trágico, en su natal Medellín.

En rigor, y aquí mi interés, el entrometido lector identifica el punto ciego de la escritura de Davanzati (“Había en su historia una zona oscura” [27]) no tanto en el retrato del personaje del casanova errante y de las muchachas de las que habla, sino en la percepción tan aguzada y crítica, gracias al uso de la ironía y el humor negro, de su ciudad, como si la invisibilidad de ésta estuviera, de hecho, a la vista. Así, por ejemplo, a diferencia de Nueva York, “en Medellín, por supuesto, yo no tenía senos para ver ni tocayas para saludar; en Medellín no había sino muertos”; en contraste con París, “nunca vi en Medellín . . . ninguna mujer [que] se hacía la importante por su suerte de no haber pisado jamás mierda de perro; en Medellín la suerte es que no te hayan secuestrado todavía” (24); lejos de las escapadas que hacía con su amante de turno en Madrid, “en Medellín no me encerraba con nadie, claro está . . . en Medellín te atracan si sales o te encierras” (25). Por todo ello, el casanova antioqueño concluye que: “El resto del tiempo y el resto de mi vida lo pasaba en Medellín, encerrado en mi casa como un solterón, y solo, por supuesto –en Medellín toda compañía es un riesgo–, pero con todas ellas me desposaba y me desposó en el recuerdo” (26).

La autoconciencia narrativa sirve, de nuevo, para representar no sólo el entramado literario y los difusos bordes entre realidad y ficción, sino también para desplegar los puntos ciegos de una escritura que alcanza su mayor lucidez en la aproximación a lo real (en la relación entre las palabras y la muerte, por ejemplo), a través de la memoria y de la visión en paralaje del espacio urbano, y no mediante el reflejo mimético. Esta torsión de la mirada, que se manifiesta en la ironía de esta historia, acusa a la ciudad de estar corrompida por la violencia y el miedo, de obligar a

quienes la habitan a recluirse, mientras que los juegos de la memoria funcionan como válvula de escape y parámetro de supervivencia en el presente.

Por lo dicho, la lectura parcializada que realiza el joven vecino se fundamentaría en un principio tácito que lo impulsa a descifrar las correspondencias entre la vida de Davanzati y sus ficciones: la fe en la palabra y en su relación con la experiencia, a pesar de que, muchas veces, la opacidad se imponga. Ahora bien, cuando el vecino escritor aborda el tema de la representación como objeto de sus textos, parece advertir sobre el riesgo de este tipo de identificaciones; es más, tal es su desencanto con la literatura, que termina por rechazarlas y por expresar su desconfianza en la palabra impresa. Así se sugiere en un relato de corte futurista en el que se evidencia cómo la prosa de Davanzati pasa de lo más autobiográfico a lo más abstracto. En él se augura la creación de un instrumento de la verdad, con un amplio espectro de usuarios, que permitiría leer el pensamiento del otro y, de esta manera, poner fin a los celos, secretos, mentiras, dudas y engaños. El narrador de este texto, acaso el mismísimo inventor del mecanismo de la honestidad, expone su despropósito en un tono que no puede disimular sus rasgos lúdicos y cínicos, así como una que otra huella, intencional o no, pero ciertamente significativa, del personaje de Roberto Arlt, Erdosaín. El aparente científico promueve, así, su invento:

El cráneo de mi bisnieta será transparente. Quiero decir que su novio podrá conocer todos sus pensamientos, y también ella, por supuesto, todos los pensamientos de su novio. . . . No será esa tontería barata de la máquina de la verdad que ahora se usa sin éxito en los juzgados y en los tontos programas de televisión. . . . No, será algo mucho más sofisticado.

Quienes así lo quieren (o quizá lleguen a estar obligados a usarlo por el Estado) tendrán que ponerse una especie de casco (el casco de la sinceridad, podría llamarse), y este consistirá en un artefacto doble que permitirá conectar los impulsos nerviosos de dos cerebros en lo relacionado con su pensamiento. . . . Su uso en el amor terminará con los infiernos y también con las delicias de la duda. ¿Me fuiste infiel o no? No me lo digas con las viejas, engañosas, falsas, solapadas, mentirosas palabras (46-47).

Detrás de un relato que raya en el desvarío, parecería abogarse por el imperio de la transparencia –¿científica?– con miras a destronar, de una parte, al aparato falaz de las palabras y, de otro, a los años de mentiras que se han transmitido y forjado en la sociedad, la historia y el discurso oficiales. El secreto, apunta el narrador, será imposible, y añade: “esto, para una sociedad que a lo largo de sus milenios de historia ha estado asentada básicamente en el engaño y en la mentira, será la más formidable revolución de la especie humana” (48). Un estado de claridad tal es, sin embargo, inconcebible fuera del texto, inverosímil y hasta peligroso, pues una transformación de este tipo, advierte el narrador, “quizá haga imposible la convivencia” (48). De allí, la contradicción de Davanzati o, para no caer en la lectura autobiográfica del vecino, la contradicción de su personaje: el querer proyectar una supuesta transparencia social por medio de la literatura, en este caso de género futurista, a la que más tarde se refiere como a esa “inmensa mentira que parece verdad” (179); dicho de otra forma, el resistirse a reconocer que los puntos ciegos, acaso “las realidades y honduras ‘míticas’ del ‘Ser colombiano’” (Mejía Rivera 224), puedan aclararse a través de la escritura.

A propósito de la lucidez del ejercicio literario, Abad Faciolince ha señalado en entrevista con Mejía Rivera: “Para mí la claridad es uno de los primeros objetivos que debe alcanzar la prosa” (244). Lo dice, de una parte, porque espera que la lectura sea “la claridad de un mundo luminoso que se abre al hombre” (en Escobar Mesa 58), es decir, porque piensa en un lector ideal y quiere que éste lo entienda, pero también porque “a pesar del dolor que entraña, la claridad . . . es algo que los seres humanos necesitamos – saber concretamente cómo son las cosas—. . . . Para mí la escritura es un ejercicio de claridad, de desahogo y de consuelo . . . la escritura hace brotar *las cosas que no se dijeron, las respuestas que no se dieron*” (63-64, mi énfasis). De esto último se desprende que para Abad Faciolince, entonces, toda claridad surge de un estado de ceguera que, sospecho, no siempre se aclara; es más, no debe aclararse, sino permanecer suspendido. La claridad perseguida por el autor no busca la correspondencia con la verdad ni la confirmación de lo inexplicable, sino que se trata de una claridad que pone bajo la lupa y discute sobre las cosas y respuestas ausentes. Allí radican, en mi criterio, los puntos ciegos, esas zonas no verificables, pero latentes, que frustran al vecino periodista y conducen su lectura en clave biográfica a un “nudo ciego” (*Basura* 82).

A este respecto, Michael Boyd sostiene, desde su teoría de la novela reflexiva, que cuando el lenguaje pierde su transparencia, esto es, su habilidad para representar las cosas, la literatura –aquel uso del lenguaje que, por su naturaleza fictiva, siempre ha expresado una relación problemática con las cosas– se ofrece como una suerte de modelo en el cuestionamiento de las cualidades de representación del lenguaje (170). Igual que en *La lectora*, en *Basura*, la autoconciencia narrativa alimenta el análisis sobre el estrecho vínculo entre vida y literatura, de la mano de un personaje-narrador-



lector que, al interpretar los textos del vecino con una mirada crítica y sensible, “aprende a descubrir luminosidades literarias en medio de la mediocridad de su prosa [la de Davanzati]” (Mejía Rivera 231); en medio, diría yo, de unos puntos ciegos que no engañan y cuyo registro, en la escritura, resiste a “una nación que todavía le rinde culto a la mentira y a las hipócritas ‘buenas maneras’” (222).

### **El dilema entre vivir y escribir**

A Bernardo Davanzati lo enterró la crítica luego de que su novela *Diario de un impostor* fuera maltratada con saña y, tiempo después, su segundo libro, *Adiós a la juventud*, pasara inadvertido por los lectores. En la opinión del entrometido vecino, el *Diario* no es un mal texto del todo, pero su escritura acarrearía los defectos propios de la fábrica literaria llamada boom latinoamericano (o, peor aun, sería una mala copia de sus virtudes), punto ciego que el narrador señala con punzante y jocosa ironía:

Peca, quizá, de un marcado experimentalismo (de ese que estaba tan en boga por los años sesenta), pero si uno despeja sus malabarismos en los saltos temporales, la inútil complejidad de la sintaxis, la casi total ausencia de puntuación y la excesiva obsesión por las alusiones literarias, el libro se salva (*Basura* 16).

No son únicamente los aspectos formales los que merman la calidad de la prosa de Davanzati. A éstos se suma un desacierto fundamental, si se considera el contexto político y literario de la década del sesenta: el ser una escritura sin compromiso. El cuestionamiento no lo hace el joven lector, sino el amigo comunista de Davanzati, Carlos Sanín, el mismo que aparece recreado por la ficción en “Rebus” y con quien el

periodista conversa para confirmar algunos datos de sus pesquisas. “Bueno, mi rechazo fue por motivos políticos”, confiesa, y continúa: “sí, la política es muy mala consejera en asuntos literarios; por eso yo mismo escribí en un periódico que la novela no me había gustado; la traté muy mal. No me parecía una novela comprometida con nuestra realidad; me parecía una novela burguesa, de evasión” (116). En lugar de abordar los temas urgentes para la época, Davanzati narra las introspecciones y desequilibrios psicológicos de un personaje atormentado, suficiente, desde la perspectiva de la crítica, para descalificar su obra y provocar su prematuro silencio. No obstante, a juzgar por los manuscritos desechados, el problema de Davanzati tiene que ver menos con la evasión, que con el no haber encontrado un lector que supiera interpretar los puntos ciegos de su escritura y la carga de reflexión social que comportan, siempre manifiestos a través de la ironía o la parodia.<sup>67</sup>

El anticipado fin de su producción literaria pone a Davanzati, con o sin méritos, en la distinguida lista de los Bartlebys que iniciara Herman Melville (1819-1891) con el

---

<sup>67</sup> Ante la pregunta de Mejía Rivera en torno al concepto del compromiso social y político que debe o no tener el escritor, y de qué manera su obra refleja la Colombia de hoy, Abad Faciolince responde: “La novela sigue siendo un espejo que se pasea por un camino, según la célebre definición de Stendhal. Ese espejo, sin embargo, en este momento, está hecho añicos, se volvió trizas. Esto no quiere decir que los fragmentos no reflejen nada; reflejan eso, fragmentos, pedazos deshilvanados de realidad. El exceso de estímulos del presente nos obliga a esa loca fragmentación, a ese efecto de caleidoscopio. *Le toca al lector recomponer la idea general*. No veo porqué a un novelista se le tenga que pedir más compromiso social que a un compositor; una novela es (o aspira a ser) una obra de arte, como una cantata. Los cambios sociales y económicos les corresponde hacerlos a los gobiernos (políticos, dirigentes), a los guerrilleros, no a los escritores. Las novelas son muy mal camino para mejorar las leyes o para movilizar a los pueblos. Que cada quien haga bien lo que le corresponde es una buena manera de mirar el compromiso social” (246-47, mi énfasis). Ese caleidoscopio, además de fragmentos, se compone de puntos ciegos, cuya percepción queda a cargo del lector, el responsable de atar los cabos y de interpretar los reflejos de lo real.

melancólico personaje que renuncia a la escritura, y a la vida, y se convierte en el anónimo amanuense de una oficina de abogados; el mismo que motivó a Enrique Vila-Matas (1948), en su *Bartleby y compañía* (2001), a rastrear ese síndrome en un diario apócrifo, en donde enumera a los múltiples poetas y narradores que entraron en un período de absoluto enmudecimiento creativo después de su primera obra. Los matices, sin embargo, se imponen cuando en la novela de Abad Faciolince es posible reconocer cómo el diálogo entre escritura y vida pasa, a su vez, por una serie de puntos ciegos que señalan la relación entre silencio y ceguera. Las razones por las que Davanzati deja de publicar revelan ese vínculo. Por un lado, el apabullado escritor acusa un desencanto con respecto a la función de la literatura que, en su opinión, se ha convertido en poco menos que un juego irresponsable, según se lo confiesa a su ex amante, Anapaola, versión que el vecino lector obtiene cuando la entrevista: “Dice que la literatura ya no tiene nada que descubrir, dice que las novelas no son una cosa seria, mientras la ciencia sí. . . . Para él la literatura es tan sólo un pasatiempo, una distracción que ya no necesita, la televisión de antes de que inventaran la televisión, eso dice” (168). En esa medida, Davanzati representaría la “tentación de fracaso”, en alusión a la frase acuñada por Julio Ramón Ribeyro, que sienten los escritores en una época como la actual, en la que “la literatura ha dejado de tener un lugar privilegiado en el conocimiento del mundo” (Mejía Rivera 232). Del mismo modo que la literatura ha perdido su trascendencia, el pedestal que sostenía a la figura del escritor tambalea y, en ese desequilibrio, éste empieza a perder el contacto con el mundo o, de acuerdo a lo señalado por uno de los álter egos de Davanzati, a “vivir de espaldas a la realidad, como los novelistas” (*Basura* 59), *como si* estuviera distraído. Sin embargo, la ceguera de Davanzati, igual que su

silencio, disimula, pero no mata, los puntos ciegos ni de su escritura, ni de su existencia. En efecto, a través de los textos inéditos del veterano autor, se percibe, junto con los motivos profundos por los que deja de publicar, la amargura del personaje y sus continuos reclamos a la literatura, a la que culpa de haberle robado su vida. En favor de ella, Davanzati sacrifica a su familia; debido a ella, pierde a sus amigos y renuncia a la seguridad económica de la gerencia de un banco, hasta que, impulsado por una visceral ambición literaria –con miras a cubrirse de gloria como su contemporáneo García Márquez– y a intereses materiales –para reconquistar a su esposa, pero también “para escribir en paz sin tener que trabajar en otra cosa” (117)–, sirve de mula para el narcotráfico y termina en una cárcel de California. Entre los últimos papeles recogidos por el vecino lector, Davanzati alcanza a desfogar su frustración y a declarar que la literatura ha sido la única responsable de su soledad y de su desprendimiento del mundo, con estas palabras:

A ella, a esa mentira, sacrifiqué mi vida, o no mi vida (que es una miseria insignificante, que es un desfile de años vacíos en los que no hice nada, una sucesión de comidas, paseos, decepciones y brevísimas alegrías que carecen de importancia) sino aquello que mi vida podría haber sido: el contacto con alguien, el amor a alguien. Me he pasado treinta años trotando con dos índices sobre las teclas o apretando un palito entre mis dedos cuando debí haber estado tocando la piel de un cuerpo. . . . Lo declaro por escrito: la escritura me *robó* eso: lo que yo más quería, otra persona (179, mi énfasis).

Una vez más, vale subrayar tanto el rasgo delictivo de la escritura que usurpa la vida del autor, como el cuestionamiento de su utilidad y producción, cuando se la presenta como un gasto y, nunca mejor dicho –si se considera que el destino de los manuscritos de Davanzati es en primera instancia la basura–, un desperdicio. El frustrado escritor es consciente de ello, de que “lo que se escribe no sirve” (133), y así lo expresa en “La virgen manca”, uno de los relatos que el vecino rescata y copia en su versión original, en letra itálica, incluidas unas enormes equis que tachan las hojas, además de las anotaciones en los márgenes de las páginas con “un sartal de insultos contra su escritura, contra la historia, contra el cuento, contra la mismísima virgen y también contra sí mismo” (133), entre los que se puede leer: *“Esto es pura mierda, Esta es legítima y absoluta bazofia, Eres y serás siempre un escritor de mamarrachos, Nunca se había escrito porquería igual, No hay idiotez más maloliente que estas idioteces, ¿Cómo te atreves siquiera a pensar que esto merece ser escrito?”* (133).

A pesar de sus recriminaciones, Davanzati no suelta la pluma. El síndrome de Bartleby resulta, así, parcial, ya que, si bien no vuelve a publicar, continúa escribiendo, en una arriesgada transfusión de sangre por tinta que, como se ha visto, termina absorbiendo una parte de su vida. Entre las porosidades del acto creativo que se permean en *Basura*, es posible distinguir, por un lado, el fundamento autodestructivo que impulsa dicho acto, por el que Davanzati supedita su familia, su porvenir y su salud a la literatura. En este sentido, resulta bien ilustrativa la referencia de Mejía Rivera a las *Prosas apátridas* de Julio Ramón Ribeyro cuando, en su análisis del personaje de Abad Faciolince, cita al peruano:

Ribeyro, del grupo de Davanzati, se quejaba de que: “En algunos casos, como el mío, el acto creativo está basado en la autodestrucción. . . . Lo inaplazable, lo primordial, es la línea, la frase, el párrafo, que uno escribe, que se convierte así en el depositario de nuestro ser, en la medida de que implica el sacrificio de nuestro ser”. Si en un polo está el símbolo de Flaubert y la vida al servicio de la literatura, y en el otro polo está Hemingway y la literatura como mapa de la vida, el Davanzati de Héctor Abad es la posibilidad del abismo para cualquier escritor, tanto de los cercanos a Flaubert como a Hemingway, es la pesadilla de escribir y vivir en vano (232-33).

Por otro lado, su dilema entre vivir y escribir, junto con el movimiento de destrucción y construcción, que en diferentes niveles (creativo, histórico, social, político) se traduce en *Basura* en ciclos de producción, desperdicio y reciclaje, se complementa con una relación orgánica por parte de Davanzati con la escritura. El joven narrador transcribe, y en ocasiones comenta, textos en los que su vecino hace gala de una pulsión de escribir ligada a sus necesidades fisiológicas, como en este pasaje:

Escribo . . . porque tengo el vicio incurable de escribir, escribo como quien orina, ni por gusto ni a pesar suyo, sino porque es lo más natural, algo que debe hacer diariamente para no morirse y aunque se esté muriendo. ¿Para qué orina ya un moribundo? ¿Para qué escribe ya un agonizante? Y sin embargo orina. Y sin embargo escribo. . . . Ahora no quiero que nadie me premie porque orino: qué bien que orina el señor Davanzati, realmente qué bien orina este señor. Tampoco temo que

algunos critiquen mi manera de orinar. . . . Me importa un bledo lo que piensen sobre mi manera de orinar. No puedo dejar de hacerlo, no sé hacerlo de otra manera. Lo más que me pueden pedir es que escoja un sitio discreto para hacerlo. Cumpló con el precepto. Lo hago a escondidas y no espero que nadie me aplauda por la meada (20-21).

La identificación escatológica que equipara la incontinencia de escribir con las funciones corporales –el flujo de palabras y el de las secreciones del cuerpo– resta al proceso de escritura de cualquier idealización o trascendencia pretendidas, y obliga al escritor a reconocerse en su condición orgánica básica. Al mismo tiempo, se confirma lo vital de la práctica literaria (igual que el ejercicio de la lectura en la novela de Sergio Álvarez), que garantiza la supervivencia para el escritor y, como señala el vecino periodista, se convierte en el único contacto que aquél tiene con la realidad, su “muleta para seguir en pie” (68). De hecho, la asociación entre la escritura y lo excrementicio es un motivo recurrente en la obra de Davanzati. Así lo distingue el escarbador de su basura, quien, con un toque de ironía, señala: “Davanzati escribía como comía y como supongo que evacuaba, diariamente. Su digestión era puntual, cíclica, rutinaria, aunque no siempre buena” (87). Y antes: “Lo iba tirando todo, la digestión de su estómago (bueno, esa se iba por la cañería...) y la digestión de su cerebro que eran sus escritos, sus traducciones, sus ocurrencias, sus lecturas” (34). De igual manera, Carlos Sanín<sup>68</sup>, el comunista que apabulló la primera novela de Davanzati, comenta, a propósito del *Diario de un impostor*, que a su amigo se le iba la mano con la suciedad: “tenía cierta

---

<sup>68</sup> Es posible que el nombre de este personaje aluda a Baldomero Sanín Cano (1861-1957), ensayista antioqueño, reconocido como el “legítimo iniciador de la moderna crítica literaria en Colombia” (Cataño).

fijación con los excrementos que a mí me parece execrable” (116). El narrador conjetura sobre las razones que mueven a Davanzati a afiliarse con las evacuaciones orgánicas y en esa búsqueda de explicaciones recurre a dos referentes del canon occidental, Proust y Joyce, probablemente para entregar un justificativo literario riguroso, pero que, combinado con la inventiva y el humor, consigue un efecto no sólo paródico, sino, como se verá en seguida, más próximo a lo real:

¿Por qué hablaba tanto mi vecino de las meadas? Yo tengo para mí que él debía de tener un problema de próstata, pues no por nada alguien escribe tan obsesivamente de algo tan pedestre y corriente. No me imagino a Proust hablando de la orina de nadie, ni siquiera de la de esos vulgares Verdurin, mucho menos de la de Swann o la de Gilberte. Joyce sí, que era más sucio en todo, y que si no recuerdo mal pone a uno de sus personajes a pensar sentado en una taza en medio de los rugidos de su abdomen (53).

A pesar de que reconoce que esos menesteres excrementicios forman parte de la vida, el periodista no alcanza a advertir el propósito de esas menciones “triviales y repetitivas” (53), ni entiende el interés de la literatura moderna en ocuparse de ellos. ¿Acaso el único resultado posible sea una mierda, “un eco sucio de él [de Davanzati] y de cuanto escribió” (190)? Sin duda no para el narrador ni para Abad Faciolince. Es cierto que Davanzati pretende condenar sus textos a la putrefacción cuando los somete a la convivencia forzosa con los mazacotes de “algún menjurje [sic] rancio que pringaba el bote y hacía que también se pudriera la literatura” (33), pero también en ese espacio degradado de los bajos fondos se cumple el rescate de los puntos ciegos de la literatura.



En ese sentido, considero que el contagio es fundamental para el reciclaje que el narrador realiza, ya que las marcas que la basura impregna en los apuntes de Davanzati son, más que manchas de los desperdicios sobre las páginas, huellas de lo real sobre la escritura. Entiendo el concepto de contagio como la transmisión invisible de puntos ciegos que proliferan una vez que la palabra entra en contacto con la realidad *como si* no la viera. Siguiendo esta línea, el contagio puede interpretarse como efecto secundario de una “modesta ceguera” (Borges, *Siete noches* 143), que pasa por total y epidémica, quizás incluso como hereditaria, si lo real también se heredara, o tan viral como la escritura misma.

En la novela de Abad Faciolince, la contaminación empaña los textos con puntos ciegos que determinan una influencia irreparable en los manuscritos, sólo perceptible en su posterior lectura a partir de la recolección del periodista. En términos metanarrativos, la lectura a tientas que realiza el joven vecino, una suerte de interpretación creativa, es apropiada para rescatar los gérmenes de la influencia, los puntos ciegos del contagio, y suficiente para despertar la obsesión del narrador por los textos de Davanzati y la consecuente escritura del periodista. El ciclo destrucción-contagio-rescate-producción recuerda a la mecánica bajtiana que aprovecha lo degradado para producir un renovado orden universal. Asimismo, a través de las opacidades atribuidas a una fase contagiosa del proceso creativo, se iluminan la vida de Davanzati, el entramado de su creación y, sobre todo, las razones que lo mueven a mantenerse en la escritura, entre ellas, la necesidad de desahogar otro virus: el de la violencia.

## **El peso de lo real**

Por más inofensivos que parezcan algunos textos de Davanzati, sea que se narre en ellos la historia de un viejo pendejo o la de un ornitólogo evangelizador, está presente en su prosa una “cándida angustia” (*Basura* 109) que delata los temas que lo agobian y que sustentan su escritura. Además de su oscuro pasado y de su fracaso como escritor, Davanzati lidia, a través de sus relatos, con la violencia, ésa que se comete a manos de los sicarios, narcos o guerrilleros, pero también aquélla que arremete desde las palabras. Esta violencia, vale decir, empieza antes de que el escritor lance con furia, día tras día, los papeles estrujados al tacho de basura. Hay, de hecho, una agresión de origen en los manuscritos del fracasado autor, que resulta de la intromisión, otra vez a manera de contagio, de la violencia exterior –¿real?– en la escritura, presente no sólo en los contenidos de sus narraciones, sino también en la forma. Es más, el eje de la novela de Abad Faciolince, esto es, el proceso creativo del personaje (así como el ejercicio metanarrativo y profanador del vecino periodista) es propiamente un acto violento, en el que quedan al descubierto las opacidades que lo producen: la frustración de Davanzati, marcada a través de grandes equis que cubren algunas de sus páginas; la angustia expresada en “un sartal de insultos” (133) que se leen en los márgenes de los manuscritos; el temor de concluir los fragmentos que empieza, la tenacidad con la que subvierte la pureza de los géneros y la descarga de lo que los ojos miran con trauma, para devolver la violencia a unas palabras que, desde la ironía o el cinismo, no sean menos punzantes.

En la memoria y en la mirada rondan las imágenes de la muerte, a la espera de que la escritura las reanime, las esponga en su ceguera y en el doloroso efecto de lo

real. Ese es el tono de “Missa solemnis”, un relato que conmueve por su voz confesional, en el que el personaje, ebrio mientras escucha una pieza de Beethoven, desborda su angustia y su pena tras la pérdida de varios miembros de su familia:

Como si me pudieran defender, los muertos de mi vida se iban sobreponiendo en mi memoria, se agolpaban sin pausa, sin sosiego, y era como si todos volvieran a morir sin previo aviso en ese preciso momento y como si el dolor horrible y esporádico pudiera acumularse en ese mismo instante en un solo tormento concentrado. El cuerpo devastado de María tras seis meses de cáncer, la cara de mi hermano mayor destrozada por las balas, la cara abotargada, intoxicada de mi madre después que sus riñones se negaron a filtrarle la sangre, los ojos asustados de mi abuela en el delirio ininterrumpido de su agonía insoportable . . . y todos esos muertos agolpados ante mis ojos como horribles fantasmas de una pesadilla (96-97).

Los recuerdos son la matriz del desconsuelo y el alimento de la escritura. Para las víctimas de la violencia, como el narrador de este relato y como el propio Abad Faciolince (cuyo padre, médico defensor de los derechos humanos, fue asesinado por los paramilitares en 1987), ponerlos en el papel es, más que un desahogo, un esfuerzo contra el olvido y la impunidad. En entrevista con Fernando Rodríguez para *La Nación* de Argentina, el escritor antioqueño señala la dificultad de narrar la violencia cuando se la ha visto tan de cerca o se la ha vivido en carne propia. El dolor, dice el autor, es mal consejero, porque el resentimiento suele ser la primera respuesta. Cierta distancia, entonces, parece ser necesaria para releer la violencia y reformular el modo de

percibirla. Por otro lado, cierta venganza sería, prácticamente, inevitable. Abad Faciolince lo reconoce en esa entrevista y, de hecho, contraataca, pero con otras armas: “Nuestra venganza [la de las víctimas de la violencia] será no callar. La mía será una venganza literaria: seguir escribiendo sobre los crímenes, contar nosotros la verdad si ellos no lo hacen. Para no olvidar, porque eso le da sentido a la vida”.

En *Basura*, esa escritura vengativa, que no pretende o no alcanza a disimular las dimensiones de lo real, se complementa con la lectura profanadora del vecino, quien en ningún momento censura –y bien que podría hacerlo– los fragmentos que abordan las consecuencias trágicas de la violencia, acaso con la intención de revelar, al mismo tiempo, “cómo se forma la angustia, el desdén, el odio por sí mismo, a partir de la cabal constatación de que lo que se escribe no sirve” (*Basura* 133). Entre esas historias que el aspirante a escritor deja pasar en su edición, probablemente sea el relato de Serafín, protagonista de “Rebus”, el que contenga la mirada y la escritura más dolorosas, inclusive más cercanas al propio Abad Faciolince, cuando recuerda el día en que su padre lo llevó al anfiteatro de la facultad de medicina para enfrentarlo, de una vez, con la cara de la violencia: “Recuerdo que yo estaba mirando el orificio morado de una puñalada que tenía en el abdomen una muchacha desnuda; un cartelito decía que la habían acuchillado en un bar. . . . Por varios días tuve que dormir en el cuarto de mi hermana” (60). Conocer la violencia supone, entonces, un entrenamiento de la mirada, que aprende a percibirla para luego poder deletrearla. El ciclo de aprendizaje se completa, por lo menos para Serafín, cuando pasa de un conocimiento anónimo de la muerte, a uno íntimo; cuando la violencia deja de ser sólo objeto de la mirada y la escritura la recupera y la regresa a ver con unos ojos familiares: “Años después, frente

al cadáver abaleado [sic] de mi padre, yo había (no, mejor yo habría) de recordar esa mañana remota y brutal con la que mi padre había querido prepararme a soportar el futuro” (60).<sup>69</sup> En el punto de encuentro entre ambos recuerdos, entre el fin de la inocencia y la pérdida del origen, del padre, reposa el punto ciego que, gracias a la escritura y a la autoconciencia de ese acto (ver la corrección de “había” por “habría”), abre una brecha necesaria en la aproximación a la violencia y a la forma de registrarla.

Ahora bien, Davanzati no se engaña: la violencia es un asunto de rutina y a la muerte se la recibe, día a día, con indiferencia. Prueba de ello es “La virgen manca”, un cuento más bien jocoso sobre una mujer a la que le falta una mano, Mary, en cuya casa se hospedan un gringo ornitólogo y tres mormones (dos de ellos alcohólicos y uno muy piadoso), quienes, luego de aprovecharse de sus servicios y de su ingenuidad, la abandonan al enterarse de que está embarazada. Mientras atiende a sus huéspedes, la manca escucha por la radio los reportes del estado de descomposición social, el crimen y los atentados en Medellín, noticias que, sin ser novedosas, sirven para saciar el morbo y conocer los nombres de las víctimas, para confirmar que la violencia no da tregua o que el futuro, por más que pedalee hacia el presente, “no se mueve, no se mueve, siempre todo tan parecido a lo de antes” (139):

la manca . . . ponía las noticias de Radio Paisa (“Como amaneció Medellín”) para saber a quién habían matado por la noche, todos los días la misma vaina, veinte o treinta muchachos de los barrios pobres, más

---

<sup>69</sup> Esta frase, por otro lado, es un evidente guiño intertextual al inicio, ya clásico, de *Cien años de soledad* que, como se ha visto, el narrador adapta e, incluso, corrige: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo” (García Márquez 9).

uno o dos secuestrados en El Poblado. Y atracos, y bombas, y políticos dando declaraciones, y robos y muertos y sicarios y taxis, en fin, *todo eso que le encanta a la literatura realista y a los críticos*. Y muertos y atracos y sicarios y taxis y masacres y bombas y muertos y sicarios y atracos y secuestros y sicarios y taxis. Y otro muerto de última hora, hasta mañana, que por la tarde seguimos con más muertos en “Cómo anocheció Medellín” (138, mi énfasis).

El efecto acumulativo de la retahíla radial, resaltada por el uso del polisíndeton, hace que la crónica roja pierda la sorpresa y la sensación de tragedia se disperse hasta que, de tanto repetir la rutina de la muerte, se amortigüe la percepción de la desgracia. La atropellada, y ametrallada, enumeración final subraya la frecuencia de los actos violentos, así como el hastío de un flagelo de nunca acabar. De paso, el narrador del cuento, y acaso Davanzati o el propio Abad Faciolince, aprovecha para cuestionar la literatura realista y los críticos, a los que, en su opinión, les encanta hacer un reporte fiel de los actos violentos, de los que se nutren para retratarlos hasta el cansancio. Quien narra sabe que no es fácil superar el peso de la realidad, pasar por alto las sumas y las restas de la violencia, pero sospecho que ese guiño a la literatura realista se refiere, ante todo, a la convicción de ésta de que la violencia es un fenómeno tan evidente como claro, cuando, por el contrario, son muchas las opacidades –“verdades a medias o mentiras enteras” (Abad F., “Estética y narcotráfico” [516])– que no se cuentan ni perciben. La visibilidad que supuestamente alcanza la violencia proviene del uso y el abuso que de ella hacen el Estado, los políticos, los paramilitares, los narcos, la guerrilla, los medios e, incluso, algunos artistas. Con frecuencia se pasa por alto la

posibilidad de que cualquier ciudadano sea víctima de la violencia (como se analizó en *La lectora* y como se verá, en seguida, en otro fragmento de “La virgen manca”); que no se trata de un término unívoco, que son diversas sus formas y que, a fin de cuentas, las representaciones de la violencia toman el lugar del objeto representado.

Sucede que hoy, gran parte de ese discurso realista está en manos, en la voz y la perspectiva, de los mismos “hampones literatos” o de “periodistas mercenarios” que ejercen de escribanos de los bandidos (“Estética y narcotráfico” 516);<sup>70</sup> libros en apariencia testimoniales o novelas que combinan personajes reales con tramas ficticias con una acogida cada vez mayor.<sup>71</sup> La denuncia de Abad Faciolince hacia ese discurso se dirige, en particular, al “gusto por la truculencia” (516) por parte de una literatura que se quiere fiel a la historia, pero que termina por representar las patrañas de los violentos, sea desde un maquillaje de moralidad, una ejemplaridad dictada por el odio o, por el contrario, con veneración, como si fueran hazañas, o desde un “culto sórdido a la vulgaridad” (517). Con respecto a los críticos, a decir del escritor antioqueño, éstos, como los lectores, reflejan el estupor fascinante hacia la maldad y sus protagonistas, a tal punto que si “antes había un temor reverencial por sus actos violentos, ahora es peor, ahora se leen con fruición sus palabras” (518). En definitiva, y esto es lo más

---

<sup>70</sup> Cabe notar esta interesante y significativa divergencia con respecto a la relación periodista y hampón en *Basura*: mientras los periodistas mercenarios muchas veces omiten detalles o hechos para favorecer a la imagen purgada de su protagonista, en la novela de Abad Faciolince, el vecino de Davanzati pretende mostrar a su personaje en todas sus costuras, sin omisiones.

<sup>71</sup> Entre esos *bestsellers*, se puede citar: *El cartel de los sapos* (2008), de Andrés López López (1971); *Sin tetas no hay paraíso* (2007), de Gustavo Bolívar Moreno (1966); *Amando a Pablo. Odiando a Escobar* (2008), de Virginia Vallejo (1949); y *Confesiones de una guerrillera* (2009), de Zenaida Rueda (1973).

inquietante, son “libros escritos para lavarse las manos” (516). En cambio, la intención de Abad Faciolince es calar en el fango. Así, mientras que esa literatura realista interpreta la violencia a través de un reflejo unívoco que pretende ser claro y fiel, las historias que se integran en *Basura* abordan la violencia desde dos cegueras: primero, en el marco de la creación literaria, desde la opacidad de su autoconciencia y, segundo, desde el extremo de la mirada, con relatos más próximos a lo sarcástico y al disparate, generalmente atravesados de humor negro, ironía e irreverencia. A Davanzati, estos recursos le permiten desviarse del camino de la tradición realista a la que se sujetan sus contemporáneos; al joven lector de sus manuscritos, esos mismos recursos lo desquician y lo divierten, al tiempo que salvan a los textos compilados de la completa destrucción; a Abad Faciolince, la ironía y la parodia, puntos ciegos de su escritura, lo ayudan a abordar la tragedia en la que viven los colombianos y a mostrarla en su fatalidad igual que en el sinsentido y estupidez en los que se fundamenta. En otro episodio de “La virgen manca”, por ejemplo, el humor, provocado por la ingenuidad y simpleza del personaje, resalta lo absurdo de la violencia y, por ende, obliga a mirarla en las partes que menos se exponen a la luz. Así, cuando la guerrilla secuestra al ornitólogo David, los raptores le exigen a Mary doce millones de dólares por su liberación, una cantidad descabellada para la manca que, de todas formas, intenta negociar esa cifra a su manera:

Al otro día la guerrilla vuelve a llamar. Quihubo pues, ¿ya consiguió la plata? La manca les contesta que si vende la casa les puede dar treinta y dos millones [de pesos], menos los impuestos y la comisión de la inmobiliaria. . . . Hizo las cuentas y para pagar todo eso le tendrían que dar un placito hasta el año tres mil ciento dieciséis. . . . El guerrillero le



dice que si se está embobando o si es hijueputa o si le está mamando gallo o qué. . . . Al otro día vuelven a llamar y le dicen que llame a la Embajada americana y que informe del caso. ¿Y cuál es el teléfono?, pregunta la manca. ¡Averígüelo!, le contestan. . . . La manca se decide a llamar a la policía. Cuando al fin le contestan le piden que espere un momentico. Mientras espera se oyen las notas del himno nacional y Mary duda si debería ponerse de pie (*Basura* 144).

Se desconoce el destino del ornitólogo y de la manca ya que, una vez más, Davanzati deja trunco el relato, probablemente porque “el final del cuento, de la ficción, tal vez lo pueda suplir la historia” (145). Y la historia, repetitiva como es, parece dictarle al joven periodista otras narraciones que bien pueden calzar en la de Mary, esto es, que “la virgen habrá acabado en la miseria, después de rematar su casa y darle todo el dinero a la guerrilla, y el gringo habrá terminado muerto por no ser un gringo rico sino un pobre diablo, falso mormón y ornitólogo” (145). Ese final, como tantos otros desapercibidos a diario en Colombia, no parece ya importarle a nadie: siguiendo la costumbre de dar vuelta a la página, especialmente si se trata de historias de violencia, el narrador de *Basura* concluye: “De todos modos, como la mayoría de ustedes (y habrán hecho bien) se deben haber saltado las anteriores páginas tachadas, es mejor que pasemos de inmediato a otro asunto” (145). En la mencionada entrevista con el diario *La Nación*, Abad Faciolince señala la insensibilidad a la que se ha llegado en Colombia en relación con las noticias de secuestros, que dejan de ser impactantes, que cada vez tienen menos lugar en los medios, pero que la literatura, por lo menos aquella que no se lava las manos, recupera porque, dice, “los secuestrados no merecen que los olvidemos

así” (F. Rodríguez). En ese sentido, volviendo a la novela, la advertencia del vecino de Davanzati es sospechosamente tardía, y lo más probable es que ningún lector la haya seguido (como él tampoco pudo hacerlo), de tal forma que, a pesar de los tachones, la manca y sus mormones consiguen salvarse de la basura y del olvido.

### **Influencia de lo indeleble: relectura generacional**

La escritura destructiva de Davanzati, a la que alimenta y por la que ayuna en silencio, además de desahogar sus obsesiones y fardos, significa también una descarga juguetona de sus manías, que ahonda en el sentido paródico de sus papeles y que se evidencia en el tema de la sombra, intimidante por decir lo menos, de García Márquez. En la primera página de *Basura*, se sugiere que Bernardo Davanzati y el Nobel son contemporáneos, ya que el narrador menciona que la novela de su vecino, *Diario de un impostor*, se publicó “a finales de la década del sesenta” (*Basura* 13), dejando entrever, así, una desafortunada coincidencia con la aparición, en 1967, de *Cien años de soledad*. De hecho, más adelante, el periodista confirma esta sospecha: “Ellos, en realidad, eran contemporáneos, pues por lo que se leía en la solapa de *Diario de un impostor*, Davanzati había nacido en Medellín en 1929, es decir dos años después del escritor de Aracataca, y su novela había salido casi al mismo tiempo que *Cien años de soledad*” (59). El narrador está a punto de conceder que el fracaso de Davanzati tiene mucho que ver con el éxito apabullante del Nobel colombiano y menos con la mediocridad de sus textos: “Ha de ser muy difícil, para un escritor, tener a un coterráneo genial y de su misma edad como colega” (59). Lo dicho revela, además, que el joven narrador cree mantenerse inmune a la fatalidad que toca a los autores contemporáneos de García

Márquez, distancia supuestamente protectora que resulta de la brecha generacional que lo separa de éste.

En cambio, su vecino Davanzati ha debido sortear la opacidad de esa sombra en la escritura misma, al integrarla en sus invenciones. Así lo hace en “Rebus”, a través de su protagonista, quien se propone “superar al escritor más famoso de la Costa”, “deshacerse de la magia, despojar al país del espejismo de las supuestas maravillas” y del “regodeo folclórico” (58). Los esfuerzos de Serafín se orientan a escribir “como no lo hubiera hecho el escritor costeño” (58). En el colmo de esa intención, el narrador de “Rebus” relata una de esas ocasiones en la que Serafín se contrapone al imaginario macondiano con el evidente afán de parodiarlo: “Yo no sé cuándo conocí el hielo pues yo nací en los tiempos de la nevera. Me acuerdo, sí, de una mañana en que mi padre me llevó a conocer un muerto” (58). Para este personaje, la violencia no tiene una solución maravillosa y, por ello, lo único macondiano era que, a sus trece años, él viviera en Medellín y todavía no conociera un muerto. En el anfiteatro al que su padre lo lleva no caben ni “gitanos sabios que enseñaran las maravillas del mundo ni objetos milagrosos que obraran prodigios con su movimiento” (60), sino un médico forense salpicado de sangre, un serrucho y un cubo de plástico lleno de tripas. No obstante, como bien lo descubre el narrador, los puntos ciegos de esa amargura destilan “un odio lleno de amor” (61) hacia el escritor costeño, una pasión por sus libros (que se los tenía aprendidos de memoria), al igual que una parodia virulenta de sus metáforas (“En el trópico no tenemos otoño, ni siquiera de patriarcas”, 61), todo ello con el objetivo de encontrar los gazapos, “las pajas en el libro ajeno para olvidarse de las vigas carcomidas de su propio caso” (61). En hábil artimaña y gesto de autoconciencia, Davanzati

responsabiliza a su álgter ego, Serafín Quevedo, por los sentimientos negativos hacia García Márquez, al poner en su boca y en sus escritos, la envidia, la atracción y el rencor que ambos sienten hacia el Nobel y que, de otra manera, Davanzati sería incapaz de reconocer. Quizás él, como su patético personaje, “temía tanto su influjo que después de la crónica de las bodas truncadas”, en clara alusión a *Crónica de una muerte anunciada*, “se había prometido, y cumplido, no volver a poner los ojos en ninguna de sus páginas” (61).

No obstante, la prometida ceguera se sostiene poco en la efectiva cancelación de la lectura –imposible, por cierto, tanto como la negación de la influencia–: se trata, más bien, de una miopía que combina una ansiedad irresistible y una lectura mal hecha, “a poetic misprision” (Bloom xxiii), que no es otra cosa que “a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation” (30). El resultado es una interpretación creativa de esas páginas que producen adicción y repulsión, en este caso de los textos de García Márquez, por parte de un personaje, Serafín que, como ya se ha dicho, debe su apellido ni más ni menos que a otra sombra canónica –y miope– como Francisco de Quevedo. De esta manera, y gracias a la escritura paródica de Abad Faciolince, se enfatiza, nuevamente, en la lectura-mirada en paralaje como movimiento de distorsión necesario, e incluso perverso (Bloom 30), que rompe con la continuidad literaria y con la mimesis textual, y modifica la relación entre efebo y precursor (entre Davanzati y el joven vecino, entre aquél y su contemporáneo García Márquez, o entre éste y Abad Faciolince). Por supuesto, esa relación pasa, primero, por una fase de inhibición creativa y un obsesivo razonamiento de los propios textos, como sucede a Davanzati y, por momentos, al narrador de *Basura*, de tal forma

que la influencia poética se convierte en una suerte de autoconciencia narrativa enfermiza (29). En seguida, esa compulsión neurótica deriva en una segunda instancia que se traduce en la ansiedad por deshacer la fuerza del precursor, esto es, según Bloom, en la lucha contra su poder de nombrar las cosas antes que otros y contra la propiedad impuesta sobre el texto. Si la poesía es propiedad (78), entonces, su profanación es clave para provocar un vaciamiento liberador que permita que el texto no sea una simple repetición de esa voz que lo atormenta.

Por lo dicho, la ambigüedad que propone *Basura*, igual que la novela corta de Davanzati, con respecto al Nobel, determina la lectura a ciegas que hacen los dos narradores, tanto el joven periodista como la voz omnisciente de “Rebus”. En sus comentarios y percepciones, la parodia y el homenaje –“pensé que mi basura y su *Rebus* eran nuestra *hojarasca*” (*Basura* 60, mi énfasis)– no dejan de cruzarse. Así, por ejemplo, mientras Serafín se queja de las “historias de alucinada hermosura” (58), en seguida, el narrador reacciona y anota: “Quizás odiaba la hermosura” (58), con lo cual afirma su gusto por la estética macondiana, mientras se distancia de la insensibilidad de su personaje, que la impugna. De la misma manera, al lector de los desechos de Davanzati le impresiona “esa mezcla de admiración y animadversión con que Davanzati pintaba la obra de García Márquez” (59) y sus alegatos sin disimulo en contra del realismo mágico: “A mí me daba casi pesar constatar que el anonimato de Davanzati, su casi impotencia literaria, su *invisibilidad* como hombre de letras, estuviera de alguna manera teñida de rencor para con el escritor más grande de Colombia” (59, mi énfasis). A fin de cuentas, la grandeza de una sombra termina por reproducir fantasmas que escriben con tinta invisible desde una opacidad que motiva la escritura paródica; pero

ésta, si bien va a parar al basurero, no deja de ser un tributo al original. A diferencia del rechazo radical al garciamarquismo, programado por ciertas narrativas McOndianas en el continente, bajo el auspicio del chileno Alberto Fuguet (que se detalla en la introducción a este trabajo), el discurso de Abad Faciolince, y en general de otros hijos y nietos colombianos del Nobel, purga la ansiedad de la influencia mediante la escritura, desde la vuelta al relato y con tinta invisible. Es así que en *Basura*, la discusión sobre la necesidad o no de un parricidio se desvía, ingeniosamente, al ámbito literario. Siguiendo la propuesta que recorre la novela, esto es, que “toda lectura es un acto profanador” (Jorge Fornet 22) –la lectura que hace Abad Faciolince de García Márquez, igual que la que realiza el periodista de los textos de Davanzati, lo mismo que la lectura que hace éste del Nobel–, dicha profanación “desvirtúa el proyecto o la intención más profunda del autor que se lee” (22) y, en ese sentido, se postula, más que el simple reconocimiento o el solo desprecio furibundo por García Márquez, su relectura entusiasta y paródica, irreverente y productiva. Asimismo, desde la problemática entre los procesos de escritura y lectura que se ha estudiado en este capítulo, es posible entender ese conflicto como metonimia de la siempre tensa relación entre dos generaciones literarias.

Justamente, quisiera terminar este capítulo con el análisis de esa brecha generacional que Abad Faciolince prefiere traspasar a la dimensión creativa, al enfrentamiento entre un escritor viejo y un lector joven, con la particularidad de que éste no sólo tiene ánimos de ser escritor, sino que consigue publicar su primer libro a costa de los manuscritos desechables del mediocre autor que es su vecino. Hacia el final de *Basura*, los puntos ciegos de esa dinámica tácita entre ambos personajes se

intensifican, mediante la exposición, una vez más, de las costuras del oficio de lector, que el fisgón de los textos de Davanzati no tiene el menor reparo en compartir. En sus reflexiones metanarrativas hay un fuerte tono de autoconciencia lectora, de saberse en la condición privilegiada de ser el receptor único de Davanzati, de ejercer en solitario el “mugroso oficio” (*Basura* 119) que le otorga el derecho a opinar sobre sus escritos e, inclusive, de darle consejos. Al joven periodista le sobran las ganas de sentarse a conversar con su viejo vecino “sobre lo que podría hacerse si de veras estaba tan obstinado en publicar otro libro” (109). Sus recomendaciones son tajantes: que se dedique a “hacer la glosa de su propia vida”, que salve su prosa reflexiva y se resigne a no escribir ficción, “a no contar historias, a no inventarse nada”, ya que es “un completo inepto para las tramas imaginarias” (109). Los humos de tan osada crítica se dispersan, no obstante, debido a las inseguridades del aprendiz de escritor, quien duda de ser una voz autorizada para aconsejar de esa manera a Davanzati: “Pero, ¿puedo yo darle consejos a alguien? . . . No soy ni siquiera capaz de ser periodista y le voy a enseñar a mi vecino a ser escritor, qué va” (109). Sin embargo, la incapacidad de escribir desde los parámetros del periodismo es, precisamente, lo que lo acerca más a la ficción, quizá con mayor aptitud que Davanzati: “Yo solamente soy capaz, y eso si el ron no me gana, de escribir mis artículos semanales, mis crónicas más inventadas que vividas, mis entrevistas casi imaginarias con personajes locales” (109).

El lector desiste del diálogo frontal con el viejo autor, pero no deja de rastrear sus manuscritos e indagar en las razones de su silencio, cada vez más definitivo. Hacia el final de *Basura*, el lector ha estrechado los vínculos con los textos, las fabulaciones y la vida privada de su vecino, en una suerte de dependencia creativa, a tal punto que

cuando Davanzati desaparece de Medellín en un par de ocasiones, la ausencia de sus papeles, por meses o semanas, pone al anónimo periodista en agonía y lo obliga a extremar sus mecanismos inquisitorios y su percepción. Así, después de que Davanzati recibe una misteriosa visita (aparentemente de la ex esposa, su hija Rebeca y la nieta del viejo escritor), se suspenden las entregas de sus escritos al basurero y la desesperación del lector avanza conforme empiezan a calzar los puntos ciegos de la vida del vecino: “Ni un trozo de pan seco de Davanzati . . . , y menos un papel, ese papel del que yo estaba sediento, ese papel que me diría todo el efecto que había tenido en su cabeza esa visita inusitada . . . , eso quería leer yo, eso quería ver, algo que refrendara con su letra todos mis cálculos casi genealógicos de esencia y descendencia” (158). A falta de la dosis diaria de esa droga que lo mantiene en vilo, la curiosidad y la angustia aumentan: “ya no cabía más en mi cuerpo de la impaciencia. . . . No podía aguantar. Me hacía falta él y su basura” (160). Lo mismo que a un perro al que se le priva del hueso que está royendo, el joven vecino se queda sin el olor de la basura y, convertido en un verdadero sabueso, aplica en su desesperada búsqueda “ese sentido más arcaico y animal que todavía poseemos los humanos: el olfato” (159). Todos los sentidos se potencian para paliar la calamidad que sufre el lector cuando su vecino lo deja con la historia a medias, pecado imperdonable para quien lo había leído y profanado a su antojo: “Ese maldito tipo me desconcertaba. ¿Dónde se habría metido casi tres semanas? Eso no se le hace a un vecino como yo” (163). El reclamo es menos hacia el Davanzati de carne y hueso, que hacia el Davanzati de papel, hacia el personaje de *Basura* en el que se había convertido, por lo que resulta inconcebible para el narrador –en última instancia, su creador–, que se le escape de sus ojos. La sospecha de las vecinas Montoya, para



quienes la ausencia del viejo escritor podría deberse a un viaje, no sólo le parece descabellada al joven lector, sino ante todo inverosímil: “¿Davanzati a viajar? Yo lo había leído, señoras, yo lo había leído, yo sabía que él tenía más inercia de quietud que una montaña” (159). Leer confiere a quien lo practica una complicidad única con las vidas que reposan en el papel, tanto que puede derivar en una engañosa sensación de dominio o posesión sobre esos seres; engañosa, porque en el cruce de miradas entre lector y personaje siempre hay un desvío imperceptible, un cortocircuito que queda en la oscuridad. En ese punto ciego, el lector pierde la cordura y la vista en un *laissez-faire* que lo inmoviliza y condena, o por el contrario, se reencuentra con la mirada, ahora en paralaje, en una torsión de la perspectiva necesaria no sólo para superar la ceguera, sino también para devolverla a la escritura.

De esta manera, Davanzati consigue, sin sospecharlo, lo que todo escritor anhela: un lector tan activo –una afirmación del “lector cómplice” impulsado por la literatura del boom– que se cuestiona sobre la interacción entre la vida y el arte, que su lectura lo reta a participar dentro y fuera del texto, a reflexionar sobre el estado de las entidades ficticias, hasta salir en busca de los personajes en la calle. Quijotismo o bovarismo, lo cierto es que esa “sed por saberlo todo” (164), por encontrar un sentido a su relato, lo lleva a Bogotá en la misión de confirmar los indicios que señalan la existencia de Rebeca. Su alivio, tras comprobar que ciertos episodios y personajes de “Rebus” formaron parte, efectivamente, de la vida de Davanzati, contrasta con su frustración, a su regreso a Medellín, al encontrar en la basura una serie de textos desganados, escritos tras la reaparición del vecino. El narrador recopila papeles que, a cuentagotas, llegan al basurero, como instrucciones para un funeral, trabalenguas,

divagaciones, oráculos, en fin, “las últimas hojas escritas por alguien que se sabe al borde del abismo” (172). La evidente agonía creativa de Davanzati colma de angustia y curiosidad al lector, quien en un impulso extremo, se atreve a invadir el departamento de su vecino, la guarida del autor, con lo cual completa su labor profanadora. Al mismo tiempo, este acto delictivo, junto con el hallazgo del último texto de Davanzati, determina el cambio de posta del escritor maduro al lector joven, como la sugerencia de una transición de funciones y de una inevitable y necesaria transición generacional. Luego de treinta años de insinuar sus intenciones de abandonar la escritura, la despedida definitiva de Davanzati llega, paradójica o significativamente, cuando encuentra un lector obsesionado con su historia:

No volveré a escribir; lo tengo decidido. Lo he dicho tantas veces, estos años, lo he escrito tantas veces, mintiendo y mintiéndome . . . Pero ahora es cierto, no volveré a escribir. . . . Hace más de treinta años dejé de escribir para los demás y lo seguí haciendo, por inercia, para mí, para poder pensar estando solo, para hacerme compañía. . . . Ahora dejaré de escribir hasta para mí mismo. Algo se ha roto en mi vida, en mi escritura, algo se ha roto (177-78).

El joven narrador comprende que “ese viejo pendejo que vagaba por el mundo sobre el que Davanzati había escrito un cuento, ahora era él mismo” (180) y que esa ruptura en la vida del autor es tremendamente sugestiva, no sólo porque en el momento en que ese espacio queda en blanco se concreta esa suerte de transfusión por la cual Davanzati se convierte en uno de sus personajes, sino porque se abre una brecha y un silencio que requieren ser percibidos y registrados. La constancia de esa ruptura queda

en manos del joven narrador, quien decide publicar “los sobrados de un mediocre banquete” (188) por capricho o tozudez, o para librarse de los manuscritos profanados antes de que la sequedad de su vecino lo contagie: “Unos meses después de su definitiva desaparición . . . empecé a pensar en este libro con sus papeles descartados . . . , yo quiero terminar mi recopilación, esto que me he impuesto como un deber o tarea de vecino que rescata de las aguas el niño abandonado por un padre irresponsable” (181). Durante su entrevista con Anapaola, la ex amante de Davanzati, en Bogotá, el lector se convence de que vale más publicar su libro que desperdiciar un pedazo de su vida como simple recolector de una basura ajena.

El relato sobre los procesos de escritura y lectura que el joven autor elabora en ese libro a publicar consiste menos en una “copia a otros escritores” (184) –a Davanzati y a los referentes que éste incorpora–, que en una relectura crítica y valorativa de esos textos y de quien los concibió. En el desenlace de su historia, el periodista está por enfrentar la prueba máxima de ese ejercicio profanador, que ultimadamente desemboca en una escritura *otra*, esto es, cuando el periodista descubre, a través de Anapaola, que Davanzati se había quedado sordo desde los años en que estuvo preso en California. Este dato desapercibido por el (los) lector(es), insospechado a no ser por la música clásica puesta a todo volumen en el apartamento de Davanzati, revela una carencia trágica para el escritor que podría explicar, en parte, el vacío que siente al no poder oír las historias de los otros y, en consecuencia, la infertilidad de sus palabras: “Un escritor sordo es un insecto sin antenas, un perro sin olfato, un tiburón sin dientes, pierde la voz de su gente, pierde las historias de la vida común y corriente que son las que forman la literatura” (184). La sordera del viejo autor se corresponde con su escritura mutilada,

pero también con la ceguera del vecino fisgón, cuya lectura se reconoce opaca y, en apariencia, distraída: “A veces hasta los más atentos, hasta los más cuidadosos, perdemos algún dato esencial de la verdad, de puro distraídos” (183). Así lo señala en una suerte de *mea culpa* en el que se acusa por no haber observado la presencia de los puntos ciegos, y sordos, en los textos de Davanzati, que lo hubieran acercado a una percepción quizá más real y a una comprensión más justa del fracasado escritor:

Tal vez siempre se nos escapa lo fundamental, lo que es evidente aunque no se vea, porque hay cosas obvias que no se ven o, mejor dicho, cosas evidentes que no vemos porque ya se sabe quiénes son los peores ciegos. . . . Yo que creía haber dedicado más de un año de mi vida a la vida de Davanzati, no había sido capaz de percibirlo bien . . . , uno no sabe interpretar bien las palabras, sobre todo las palabras ajenas, porque no les presta suficiente atención (189).

Sin embargo, ¿qué significa interpretar bien las palabras? La lectura que se quiere transparente, totalizante, reductora y unívoca es finita: termina allí donde el lector cierra el libro y el texto se sepulta en la basura y la hojarasca. En cambio, la tarea productora y re-creativa del narrador, que revive las historias leídas desde la opacidad y la distracción, promueve los puntos ciegos de lo inexplicable y de lo real, irreconocibles para aquellos que, como Anapaola, pretenden “desentrañar casi todos los misterios”, sin entender que “frente a la emoción que . . . despierta un rostro, una melodía, una secuencia de palabras, toda explicación se calla” (190). El joven lector, a punto de concluir la escritura de su primer libro, comprende que cierta contención de las palabras al momento de escribirlas e interpretarlas, y su resguardo de la claridad esterilizante son

gestos que abonan a un necesario *misreading* a favor de una literatura que retorna al relato, “fingi[endo] . . . una serena indiferencia, un sosiego impasible”, aunque por dentro se delaten, “hiervan y estallen todas las conmociones, secas y en silencio” (190).

### **Reinventar lo invisible**

El regreso al relato en la escritura de Sergio Álvarez y Héctor Abad Faciolince se traduce, como se ha visto en este capítulo, en un movimiento en apariencia introvertido, mediante el ejercicio metafictional que, tanto en *La lectora* como en *Basura*, pone en el centro de la escritura al tema de la representación, el poder de la palabra o su decadencia, y cuestiona el narcisismo erróneamente atribuido a una literatura que de tanto observarse, supuestamente escapa a las realidades que se salen del espejo. Vida y palabra encuentran en estas novelas un intenso vínculo a partir de la lectura productiva de sus personajes –fundamentada en ambos casos en situaciones de secuestro y plagio– que consiguen la libertad creativa y física, mientras realizan un mundo hasta entonces desapercibido. Por un lado, en el texto de Álvarez, los puntos ciegos de los bajos fondos bogotanos, el narcotráfico, la violencia y la corrupción se configuran en la puesta en abismo que se abre entre los diferentes textos que la protagonista lee y el relato que ella escribe. Por otro, el pacto entre lectura y escritura atraviesa la novela de Abad Faciolince con una carga importante de recursos metanarrativos, como la parodia, la ironía, la combinación de géneros literarios que, al momento de tematizar el proceso creativo y plantear líneas de equivalencia entre lenguaje y realidad, termina por verter un desahogo crítico sobre la literatura y el peso de lo real (la violencia en Medellín, la devaluación de viejas posturas ideológicas, la

vanidad y el egoísmo). La profanación que a diario cumple el narrador de *Basura* y su lectura reflexiva de los manuscritos descartados del vecino escritor le permiten apropiarse de las opacidades, consideradas ajenas, y anticiparse a un secuestro de lo real que impediría que los traumas, tanto del autor de esos textos como de la sociedad, pasaran a la dimensión simbólica, es decir, a la escritura. No obstante, ésta, en su estado autoconsciente, con la mirada puesta sobre sí misma, logra en ambas novelas desviarse hacia lo real y reinventarlo, de tal forma que la (re)lectura rompe el silencio de las realidades acalladas por la barbarie y abre el diálogo para que la imaginación persevere y continúe revelando lo invisible.

## Capítulo IV

### Persecuciones a tientas: narrativa criminal tras la pista de lo real

#### En defensa de una redundancia: a favor de la opacidad de lo negro

*“Lo maté porque estaba seguro de que nadie me veía”.*

*Max Aub, Crímenes ejemplares.*

#### El reclamo de una ausencia

En la era de la vigilancia globalizada, cuando a diario se escanea al individuo y se condiciona su libertad, cometer un crimen y suponer que nadie lo ve parecería una provocación ociosa. Resulta paradójico y hasta insólito, entonces, que los sistemas de control se distraigan y queden muchas veces eludidos por el delito o, más grave aun, que tantos ojos efectivamente lo adviertan, pero no lo delaten. Es como si en la transparencia del crimen se conformara su estrategia de ocultamiento y, por ende, de impunidad. En otras palabras, mientras más visible es la transgresión, más sombras la resguardan. De esa aparente contradicción se alimenta, por ejemplo, la popular crónica roja, que exagera el relato crudo, casi diáfano, de la muerte, las evidencias y los pormenores explícitos del sexo y la violencia para representar la claridad morbosa del acto delictivo. Asimismo, esa dicotomía ha servido de base a la literatura policial, particularmente a su vertiente negra y a las transformaciones más recientes del género – de las que me ocuparé más adelante en este capítulo –, que prefieren indagar en las opacidades de ese universo conmocionado, en sus rastros y desvíos.

A propósito de las formas que toma la escritura con respecto al crimen, Carlos Monsiváis se refiere a la nota roja como “un conducto óptimo” (11) para entender los resortes íntimos de una sociedad, porque en ella se cubre “un sustrato más verdadero de nuestra relación con la vida humana, de nuestro azoro al descubrir la existencia ajena”.<sup>72</sup> A esta conclusión llega el ensayista mexicano quien, luego de hacer un recorrido por los orígenes de la novela policial anglosajona y su desarrollo hacia el formato negro, descarta la existencia presente (en 1973, año de publicación de su artículo) y futura de una narrativa policial latinoamericana que aborde el estado deplorable de la democracia y de la justicia con el mismo acierto que la crónica roja. Su argumento parece irrefutable: en Latinoamérica, la desconfianza en las instituciones, además del subdesarrollo social y económico –por el que una novela de espionaje a lo James Bond resultaría inverosímil en el contexto local–, así como la incompatibilidad ideológica con los modelos europeo y norteamericano, basados en una “filosofía de la seguridad” (4) a cargo de un detective y un sistema que amparan y restablecen el orden, harían anacrónico cualquier intento serio, no paródico, por cultivar esta literatura en el continente.

El escepticismo de Monsiváis, por el que declara que el género “no auspicia ya esperanza estética” (10), señala, en definitiva, una falta de realismo, de concordancia entre los postulados de esta literatura y las condiciones históricas y vigentes de Latinoamérica, en donde no caben los heroísmos individuales ni las éticas inquebrantables de los defensores de la ley, más si éstos visten de uniforme. Tampoco

---

<sup>72</sup> Para un enfoque de la crónica roja desde su aporte en la construcción de un relato más ajustado a los dramas de la vida cotidiana y de un espacio social éticamente más fuerte que la gran prensa, consúltese CISALVA: 58-61.



se vislumbra una vuelta al orden y a la legalidad después del caos de la violencia, y no se cuenta con una investigación razonada que entregue la solución del crimen, en bandeja, a la justicia. Una claridad así, que conjugue orden, razón y equilibrio, no ilumina este territorio, en donde todavía está pendiente una rendición de cuentas con la historia. Con motivos y sospechas de sobra, Monsiváis se pregunta: “¿A quién le importa quién mató a Roger Akroyd si . . . nadie sabe (oficialmente) quién fue el responsable de la matanza de Tlatelolco?” (10). El enigma que ofrece Agatha Christie, lo mismo que cualquier crimen que ocurre en una *rue* llamada Morgue, competiría en desventaja con el interés que suscitan los cabos sueltos de la delincuencia diaria en las calles del D.F., Río de Janeiro, Buenos Aires, Bogotá, Caracas o Quito.

Ahora bien, de 1973 a esta parte, se han agudizado los matices entre la supuesta transparencia del acto criminal y de su investigación, y la profunda opacidad que los agobia, ligados estos matices a una criminalidad que se ha ensañado en las urbes latinoamericanas, que va de la mano con el fango de la corrupción y el extravío moral. A la interrogante “¿quién mató a . . .?”,<sup>73</sup> se suman otras que examinan las posibilidades de ocultamiento del delito en lo visible e intentan registrar la impunidad, enfrentar los silencios que deja la muerte y rastrear las motivaciones de un individuo, una sociedad o un Estado que los llevan a cometer crímenes *sin darse cuenta*. Habría que preguntarse también cuál es la “esperanza estética” acorde a esas inquietudes, es decir, cómo y por qué la reciente novela criminal en Latinoamérica se convierte en una opción discursiva que, al propiciar la escritura de los puntos ciegos menos que de las obviedades de la

---

<sup>73</sup> Con esa misma pregunta, Rodolfo Walsh (1927-1977) titula su libro de investigación periodística *¿Quién mató a Rosendo?* (1968), sobre el asesinato al dirigente sindical Rosendo García en 1966.

crónica roja, delata y reflexiona vigorosamente sobre las realidades enviciadas por el delito y sus consecuencias humanas.

Aun si la desconfianza de Monsiváis en torno a la pertinencia de la novela policial en el contexto latinoamericano sea, ante todo, una reacción a los presupuestos de la novela anglosajona clásica –que, como detallaré en el siguiente apartado, sufre una dramática evolución que influirá en el ejercicio del género en español–, reconozco en su objeción el reclamo significativo de una ausencia (el efecto de lo real) y de una ceguera (los puntos ciegos de esa realidad) que, lejos de desacreditar al género, lo distinguen de sus extraños e inadaptables orígenes. Si éstos se apegan en su conjunto a valores positivos que afirman las estructuras del orden, la certeza, el progreso, el triunfo y la razón, las claves del relato policial y de su verosimilitud en nuestro continente representan, en cambio, los estados negativos de esas virtudes. Precisamente, es mi interés proponer una lectura de esos defectos, a saber: las carencias de la democracia, los déficits económicos y sociales, las omisiones de la verdad, las deficiencias de la justicia, la pérdida como resistencia, los vacíos de sentido, las exclusiones del poder, el desencanto político y el escepticismo sobre el retorno de un orden, hasta ahora, incognoscible. En el aliento moribundo de esas ausencias, allí donde se conforman los puntos ciegos, se urde un pacto de percepción entre el estado del mundo y la forma literaria, en este caso una estética de lo negro que favorece, si no el descubrimiento, por lo menos la indagación de aquello que envuelve al crimen, esto es, “del misterio más profundo propuesto por las sombras” (6).

## **Gabardinas en varios tonos de negro: el neopolicial en Latinoamérica**

*“La novela policial es el género literario de nuestra época”, Alfonso Reyes.*

*“Poe no quería que el género policial fuera un género realista”, Jorge Luis Borges.*

De los rigurosos estudios que se han publicado sobre la literatura de ficción criminal,<sup>74</sup> me animo a desprender dos constantes que trazan el recorrido del género, el tránsito de sus inicios a sus transformaciones: una filiación estética con la ceguera y una marcada búsqueda de sentido que, una vez superados los orígenes de esta narrativa, se afirman en una renovada escritura de lo real. La novela policial clásica anglosajona o *whodunit* –así llamada por el énfasis en el hallazgo del delincuente–, la que para muchos nace con los “Crímenes de la rue Morgue” (1841), de Edgar Allan Poe, se elabora alrededor de un nuboso enigma cuya solución depende de la clara y distinta obra de la inteligencia. Poe, ese “proyector de sombras múltiples” (Borges, *Borges oral* 74), y el séquito de escritores que pretendían seguir sus pautas (Agatha Christie, Mike Spillane, Ellery Queen, Georges Simenon, para citar unos pocos) someten la opacidad que envuelve al misterio a las disquisiciones de la razón, para que un ser ejemplar, un lúcido detective, descifre el crimen perfecto sin necesidad de poner un pie en la calle. A partir de entonces y hasta el primer cuarto del siglo XX, tanto la oscuridad del enigma como el descubrimiento de su lógica riñen con lo que acontece en las calles del mundo, desde un cierto conformismo que ha sido interpretado en ocasiones como evasión, al tratarse de una literatura que “sin renunciar a lo verosímil, siempre proponía un juego

---

<sup>74</sup> Para una amplia y cuidadosa lectura de la evolución del género, ver: Boileau-Narcejac, Giardinelli, Coma, Vázquez de Parga, Lafforgue y Rivera, Padura Fuentes, Porter, Symons y Noguerras.

ideal con la realidad” (Padura 122). Vale recordar que detrás de ese juego hay un producto de la modernidad, la industrialización y el capitalismo, un aparato ideológico al servicio de la pequeña burguesía, en el que “la novela policiaca despliega . . . una función represiva que, a través de la conexión burguesa entre la ley y la opinión pública, deriva en última instancia del Estado” (Resina 38). No obstante, a pesar de la complicidad ideológica con su entorno inmediato, esta literatura va a contracorriente del realismo decimonónico y encuentra precisamente en su “espíritu de desapego” (Chandler 155), una singular mirada a lo real, regida por parámetros científicos, pero mediada por la imaginación y la reflexión ética del triunfo del orden.

Esta narrativa empieza a difundirse entre lectores y escritores latinoamericanos, los rioplatenses, primero, los mexicanos, brasileños y chilenos, después, que la acogen tardíamente,<sup>75</sup> en parte, debido al postergado ingreso a la modernidad industrial de estos países. Lo hacen a través de las traducciones anglosajonas y francesas de los policiales clásicos y, en Argentina, de la decidida y entusiasta gestión de Jorge Luis Borges. La colección *El Séptimo Círculo* y la publicación, junto con Bioy Casares, de los relatos de *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), promueven una incipiente literatura policial todavía marginada e impostada, a través de una escritura mimética o, a lo sumo, paródica –alternativa válida en su momento, además de ser otra forma de practicar la opacidad– de las fórmulas, personajes y trasfondos de la ficción de enigma original. Por muchos años, las variantes del género en español mantuvieron su fidelidad con la fuente, alejadas de las corrientes modernista, costumbrista y de las vanguardias que se

---

<sup>75</sup> Jorge Lafforgue se refiere a *La bolsa de huesos* (1896), de Eduardo Ladislao Holmberg, como un intento temprano del género en Argentina (126).

extendían por el continente. Sin embargo, en la década del cuarenta, justo cuando en Argentina, Uruguay, México y Chile se observa una producción sostenida de la literatura criminal, cuando de la mano de Borges, Bioy Casares, Rodolfo Walsh y Silvina Ocampo “se sientan las bases de una posible expresión ‘hispanica’” (Padura 127),<sup>76</sup> con un fortalecido intento de aclimatación lingüística del género, en Europa y Estados Unidos sobran las pruebas del agotamiento de la novela de misterio clásica, que se resiste a hacer la crónica de su tiempo a pesar de un contexto histórico (la Gran Depresión, el período de entreguerras) que se presta para registrar los puntos ciegos de los atropellos a la condición humana.

La vuelta de tuerca se produce a expensas de una opacidad *otra* y a favor de una escritura dura, como negra y dura era la realidad circundante, dirigida a lectores cansados de resolver rompecabezas abstractos, “gentes que no le temían al lado oscuro de las cosas [pues] vivían inmersas en ellas” (Chandler 176). El realismo se instala en la narrativa criminal, haciendo gala de lo que Leonardo Padura denomina como “la nueva contralógica estética” (125), toda vez que el surrealismo y las vanguardias continuaban siendo las tendencias artísticas predominantes. De esta manera, surge la versión dura del género, la *hard-boiled story* –también el *thriller*, cuando se combina “la amenaza de crimen y la persecución” (Pöppel 12)– o, como se dará a conocer en Latinoamérica, la novela negra<sup>77</sup>, en gran medida gracias a Dashiell Hammett, el responsable de “sac[ar]

---

<sup>76</sup> Para un estudio de la producción de novelas negras en España, consúltese: Colmeiro, Pérez, Resina y Vázquez de Parga.

<sup>77</sup> De acuerdo a Ricardo Piglia, el género se constituye en la fecha exacta de 1926, cuando Joseph T. Shaw asume la edición de *Black Mask* y cambia la orientación de la literatura tal como la había establecido Poe, para marcar el fin del enigma y la

el crimen de la jarra veneciana a la calle” (Chandler 176). Esta literatura detectivesca se distancia del modelo *whodunit*, tanto en el andamiaje formal, el empleo de un lenguaje más bien coloquial y una fluidez discursiva sostenida por los diálogos, como en la orientación temática y actitud estética, al incorporar las causas sociales, cuestionar las relaciones de poder, evidenciar las lastras de la corrupción y la violencia, al tiempo que prioriza la motivación, usualmente económica, sobre el misterio, y privilegia la acción sobre los procesos deductivos, esto es, la investigación hecha en el desamparo de la urbe caótica y a través de la participación física del detective. Persephone Braham resume los cambios sufridos en el género como el resultado de un giro radical en la orientación del delito y del sistema de justicia, en sus normas y transgresiones:

While classic detective stories present crime as the transgression of norms in an essentially just system, hard-boiled stories present the pursuit of justice itself as a transgression of norms in an essentially corrupt system. The nature of these transgressions reflects a series of relationships between the individual and the corporate, the aesthetic and the ethical, and the modern and the nonmodern (1).

En Latinoamérica, el salto hacia la novela negra fue progresivo y, de nuevo, tardío. De hecho, las primeras influencias de la versión dura se remontan a mediados del

---

revelación de las conexiones entre crimen, jueces y policía (56). En cuanto al adjetivo negro, éste aludiría a algunos de los medios de difusión en Estados Unidos y Europa: primero, las revistas *Pulp*, hechas de papel pulpa, negro; luego, las series *Black Mask* y, en Francia, la colección de la *Série Noire*, iniciada en 1945 por Marcel Duhamel. De otro lado, el término en español sugiere “a specific perception of the American hard-boiled novel, filtered through the prestigious apparatus of postwar French intellectualism, according to which the North American hard-boiled narrative realistically portrays the injustices created by the capitalism system” (Braham xiii).

siglo pasado, en una fase de aprendizaje en la que destaca *El estruendo de las rosas* (1948),<sup>78</sup> de Manuel Peyrou (1902-1974), y que culmina con *Operación masacre* (1957), de Rodolfo Walsh (1927-1977), y se refuerzan en las siguientes décadas entre los escritores genéricos y no genéricos<sup>79</sup> del Cono Sur, México y, posteriormente, Cuba; esto, a pesar de las protestas de Borges –e inclusive, de Cortázar<sup>80</sup>–, para quien el policial en Estados Unidos había decaído debido a su vocación realista y caótica, y por la excesiva crudeza al retratar la violencia. Si bien las *hard-boiled stories* empiezan a narrar lo que la novela policial clásica excluye y censura, no es menos cierto que estas historias reivindican, en última instancia, un elemento tan moralizante y conservador como sus antecesoras. Amelia Simpson argumenta en defensa de lo contrario cuando anota que: “If the hard-boiled authors envision an orderly, traditional society, however, what they depict is a chaotic, fragmented one” (14). En cambio, en la opinión de Dennis

---

<sup>78</sup> En 1972, Donald A. Yates traduce al inglés la novela de Peyrou bajo el título de *Thunder Roses: A Detective Novel* (1972).

<sup>79</sup> Reconocidas son las incursiones en la novela negra por parte de escritores que, aunque no han cultivado el género de manera sistemática, le han dedicado al menos una de sus obras, seguramente por el atractivo hacia los postulados del género y sus posibilidades creativas –léase, sugestivas, sensibilizadoras y cuestionadoras–, para concentrarse en el relato de las injusticias, el desgaste moral, las formas de la corrupción y las caras de la muerte. Es el caso, por ejemplo, de Carlos Fuentes (*La cabeza de la hidra*, 1978), José Emilio Pacheco (*Morirás lejos*, 1967), Mario Vargas Llosa (*¿Quién mató a Palomino Molero?*, 1986), Vicente Leñero (*Los albañiles*, 1964; *Estudio Q*, 1965), Gabriel García Márquez (*Crónica de una muerte anunciada*, 1981), Fernando del Paso (*Linda 67: historia de un crimen*, 1995) y Sergio Ramírez (*Castigo divino*, 1988).

<sup>80</sup> Cortázar también desconfía de la aproximación cruda del relato negro, sobre todo por el maltrato al lenguaje por parte de los *tough writers* de los Estados Unidos, cuando señala: “En ellos se hace intensa la necesidad siempre postergada de tirar el lenguaje por la borda. La abundancia del insulto, de la obscenidad verbal, del uso creciente del slang, son manifestaciones de este desprecio a la palabra . . . Todo sufre aquí un proceso de envilecimiento deliberado” (en Lafforgue 219).

Porter, con la cual coincido: “The radicalism of the hard-boiled tradition is therefore a radicalism of nostalgia of a mythical past. If any political program is implied at all, it is one that looks forward to the restoration of a traditional order of things . . . that was destroyed with the advent of large-scale industrialization” (181). A fin de cuentas, el modelo estadounidense persigue el restablecimiento del orden: se representa la realidad y sus puntos ciegos, pero sólo para aclararlos, para que el sistema los recupere.

Esta perspectiva, crítica aunque confiada en la democracia, difícilmente se podía trasladar al contexto latinoamericano de los setenta, cuando la mayoría de los países estaban asolados por dictaduras, sometidos a la corrupción estatal y a la represión. Si bien el género en Latinoamérica adopta varios de los componentes de la renovación anglosajona (violencia, corrupción, drogas, nueva retórica), prescinde por primera vez de la relación mecánica con los referentes textuales y extratextuales y comienza a cobrar forma lo que sería bautizado como “el neopolicial iberoamericano” (Padura 138). Al mismo tiempo, en lo estético, Padura observa la recurrencia de una contralógica, ya que esta nueva novela policial, al expresar su insatisfacción hacia las propuestas antirrealistas, reacciona frente a las tendencias favorecidas por el boom literario hispanoamericano y sus modelos de realismo mágico, de macro universos novelescos, con el sueño utópico como trasfondo ideológico y lo lírico permeando lo ético (139). Ni la mentalidad cartesiana del *whodunit* ni la mentalidad mágica<sup>81</sup> del boom tienen cabida en esa firme transición al neopolicial que, con matices en cada país, adquiere una

---

<sup>81</sup> Monsiváis emplea ambas expresiones (11) para referirse, con la primera, a la incongruencia de su posible adaptación al medio latinoamericano, justamente porque considera a la segunda, a la mentalidad mágica, como la principal orientación de las sociedades y de la literatura de los años setenta, incompatible con las pautas racionales de la novela de enigma.



tonalidad cada vez más oscura en el continente. Esa negrura se traduce en Argentina, en la denuncia del miedo y el terror vividos durante la dictadura, en combinación con el protagonismo del lenguaje (Osvaldo Soriano, Ricardo Piglia, José Pablo Feinmann, Mempo Giardinelli), lo mismo que en Chile, a partir del retorno a la democracia (Luis Sepúlveda, Ramón Díaz Eterovic, Roberto Ampuero); en México, con un énfasis social, de denuncia a veces explícita y de enfrentamiento contra el poder (desde la intuición del género de Rafael Bernal, hasta la intención renovadora de Paco Ignacio Taibo II y Rafael Ramírez Heredia); y, en menor grado, en Cuba, en donde, con unos inicios patrocinados por la Revolución, se produjo una literatura esquemática, maniquea y apologética, “que tenía mucho de socialista pero poco de realismo” (Padura 153), pero que al final de siglo toma conciencia de sus limitaciones, se renueva y se anima a ejercer el género desde una actitud desacralizadora.

Así, luego de cuarenta años de procesos de búsquedas y cambios, llegada la década de los ochenta, “se fragua una nueva novela policial, típica de la modernidad, en tiempos de posmodernidad” (147). La opacidad de la historia latinoamericana y su accidentada dialéctica tienen, con certeza, gran responsabilidad en esta paradoja, que a nivel literario se resuelve con un ambiguo y cauteloso vínculo con los elementos posmodernos, presentes sobre todo en los aspectos formales y estructurales, menos que en los planteamientos temáticos o ideológicos. En ese sentido, la contralógica de la que habla Padura se confirma, una vez más, cuando el género muestra abiertamente una vocación política, opuesta a las aspiraciones posmodernas, mientras conserva un rasgo moderno en “el gusto por contar una historia . . . y tratar, siempre que sea posible, que la verosimilitud y la participación social sigan siendo componentes de la literatura”

(147). Las claves del neopolicial, en sintonía con la mirada al sesgo y la escritura que tiende a reconocer sus puntos ciegos, resultarían apropiadas y hasta necesarias para el contexto latinoamericano por la filiación con el realismo –el negro de la ficción más que el rojo de la crónica alarmista–, su permanente tono cuestionador y su marcado compromiso, rasgos que, por momentos, han llevado a este género a cumplir funciones asignadas a otros medios. De hecho, Braham destaca el carácter “*comprometido*, or socially committed” de la ficción detectivesca escrita en español y añade que “the very marginality of detective literature has allowed it to evolve into a tool of social criticism in a climate where the official press is unwilling or unable to perform this function” (x).

Las obras que pertenecen al neopolicial o, como me referiré de aquí en adelante, a la novela criminal, han superado largamente el descrédito que las atribuía como cenicientas de la literatura y, hoy por hoy, no se les exige más la carta de naturalización porque, además de que han asumido perspectivas críticas hacia los estereotipos tradicionales, han sabido establecer vasos comunicantes con la literatura no genérica. Por ello, no son pocas las afirmaciones de autores y críticos que sostienen, como Manuel Vázquez Montalbán, que esta narrativa es “la idónea para hacer la crónica de una sociedad abocada al delirio neocapitalista y parademocrático, dependiente de la doble verdad, la doble moral y la doble contabilidad del capitalismo avanzado” (en Song 461). En esa línea, Mempo Giardinelli apunta en una reciente entrevista que: “La novela negra impregna hoy en día nuestra vida cotidiana; tiene las mejores posibilidades de reseñar los conflictos político-sociales de nuestro tiempo” (en Nichols 501). No hace falta, por lo tanto, defender más al género, pero conviene analizar –y ése es mi interés en el presente capítulo– cómo la novela criminal se ha mantenido en las últimas décadas

como “una de las modalidades literarias con mayores aptitudes para reflejar ese lado oscuro de la sociedad que es cada vez mayor, como si la oscuridad fuera su destino” (Padura 157). Hacia ese punto ciego se ha dirigido el género en Latinoamérica, punto y recorrido que han seguido la lógica de la contralógica, movidos por una dinámica de la ausencia, de lo que hace falta para desmarcarse del original y naturalizar al género, y de la necesidad de registrar y construir lo real –lejos del camino del realismo obtuso–, desde la indagación de esa penumbra que, valga la obviedad, es una carencia de luz.

### **Ecuador y Colombia bajo la lupa: huellas de sangre fresca**

*“ . . . a un destino negro bien le viene una novela negra ”.*

*Leonardo Padura, Modernidad, posmodernidad y novela policial.*

A diferencia de los países del Cono Sur, México y Cuba, pocas son las pistas que sobre el género policial se han rastreado en Colombia y, particularmente, en Ecuador. La existencia misma de una escritura policial en ambos países andinos queda en suspenso en los trabajos dedicados a la evolución del género en Latinoamérica, en donde no se la menciona o, a lo sumo, se señala un desarrollo “más aislado en Ecuador, Colombia y Nicaragua” (Padura 141). Para Hubert Pöppel, quizá el único investigador serio de la trayectoria de esta narrativa en Colombia, la ausencia de una recopilación bibliográfica y de estudios críticos tiene “una explicación circular” (64), que bien puede extenderse al caso ecuatoriano: la falta de tradición del género no despierta la atención crítica, periodística o académica, y la falta de interés no estimula una verdadera tradición. A ello se suma una escasa o nula “reconocibilidad en el mercado” (5), un

desentendimiento editorial que no ha sabido impulsar el consumo y producción de la ficción detectivesca. Aun con estos argumentos, y si se considera la historia reciente de Colombia, es curioso, por decir lo menos, que:

. . . en el país con mayor número de facinerosos del mundo, en el país con más matones y delincuentes que se conozca, en el país donde más secuestran, donde más roban, donde más atracan y donde más asesinan, que en ese país (y me parece que se llama Colombia) no haya habido muchos intentos de escribir novela negra (Abad Faciolince, “Con el método” 10).

A pesar de esas señas de mezquindad, Pöppel reconoce algunos hitos en el incipiente curso del género en Colombia: tras una mínima prehistoria en el siglo XIX, con la publicación de *El crimen de Aguacatal* (1874), de Francisco de Paula Muñoz, y gracias a la afición de unos pocos lectores –entre ellos, León de Grieff– por las traducciones de las novelas de Conan Doyle a inicios de la siguiente centuria, la literatura policial empieza a contar con una mayor acogida a partir de los años treinta. La recepción activa de los *whodunit* clásicos impulsa la publicación, por entregas, de *El misterioso caso de Herman Winter* (1941), de José Joaquín Jiménez, primera novela colombiana autodenominada policial (75).

Sin embargo, este breve surgimiento de una tradición se trunca con el Bogotazo de 1948, cuando irrumpe la violencia generalizada que “ya no deja espacio ni para un juego literario-intelectual que parta de un simple asesinato, ni para un personaje interesado en detectar y descubrir algo (y que sobreviva), ni para la . . . posibilidad de llegar a la verdad, ni mucho menos para pensar en una secuencia desorden-

investigación-orden” (Pöppel 58). El asesinato de Jorge Eliécer Gaitán revela la inadecuación entre los principios sobre los que se fundamenta la novela policial y los valores sociales, políticos e ideológicos que rigen en ese momento. De allí que, bajo la sombra de la Violencia (la mayúscula la enmarca en el período que comprende entre 1948 y 1957), el género policial se muestra en su mayor impostura, con textos que reivindicaban los parámetros de la novela detectivesca clásica y que se ambientan fuera de Colombia (Pardo Umaña), en una actitud paródica o abiertamente evasiva de la realidad (Arcadio Dulcey). Todo indica, como afirma Pöppel, que “no eran tiempos para escribir una novela policíaca” (135); más bien, esta etapa de convulsión produce una narrativa específica, la novela de la Violencia, que intenta investigar y denunciar las opacidades surgidas a raíz de 1948, una tarea que le queda grande a la embrionaria ficción criminal de esos años. El principal obstáculo tiene que ver con el triángulo de personajes implicados y su incompatibilidad con el contexto local: “la Violencia masifica las víctimas y los responsables de los crímenes, pero, a la vez, anula la persona del investigador, mientras que la novela policíaca, incluso la del hard-boiled, requiere de individuos o grupos pequeños para cada una de esas funciones en el juego” (172-73). Sólo décadas más tarde, la distancia temporal favorece la reescritura de la Violencia a través del vínculo del género negro con la novela histórica, como sucede, por ejemplo, en *El informe de Galves* (1992), de Roberto Rubiano Vargas (1952), *Volver a Exantú. Tras los misterios de un país enigma* (1995), de Jorge C. Rivera, *Prytaneum* (1981), de Ricardo Cano Gaviria (1946), *Los ojos del basilisco* (1992), de Germán Espinosa (1938-2007) y *La otra selva* (1991), de Boris Salazar (1955).

Los puntos suspensivos que ponen en agonía al relato detectivesco durante los años cincuenta se compensan con intermitencias significativas para un nuevo impulso del género, esta vez de la mano de García Márquez. Su contribución se remonta a sus primeras crónicas periodísticas de mediados del siglo pasado, en donde reflexiona directa o indirectamente sobre el género, aliento que continúa en sus novelas *La mala hora* (1961), *Cien años de soledad* (1967), *Crónica de una muerte anunciada* (1981) y en su breve, pero magistral, homenaje a Simenon, en *El mismo cuento distinto* (1993). A pesar de que el Nobel incorpora elementos del esquema policial en estas obras, particularmente en la historia de Santiago Nasar, lo hace sin la intención de que sus textos se inscriban en la tradición de las novelas policiales –aunque la crítica internacional los reconozca a veces como tales–, sino con el afán de reelaborar dichos procedimientos y enriquecer su propuesta ficcional. Es así como consigue “un doble movimiento” (Pöppel 113), válido tanto para la reanudación de la escritura policial en Colombia, como para la inclusión de ésta en la narrativa no genérica: por un lado, “García Márquez le quita, como Borges, Vargas Llosa y muchos otros, al género negro la connotación de ‘paraliteratura’ y lo canoniza dentro de la literatura ‘cumbre’” (113); por otro, “reduce las estructuras del género hasta llegar a algunos elementos constitutivos, sin volver a juntarlos” (113), es decir, sin reordenar el rompecabezas del modelo genérico, sino al usar sus piezas como elementos entre muchos otros de su mundo narrativo.

La labor de García Márquez es decisiva para la divulgación, a mediados de los sesenta e inicios de los setenta, de las novelas criminales extranjeras, incluidas las latinoamericanas, que ya promueven las pautas negras del género y rehabilitan su

producción local. Sin embargo, de acuerdo a Pöppel, no será hasta la última década del siglo XX que se vislumbre una producción sostenida de esta escritura en Colombia, que se manifiesta en una tendencia metaficcional, con una fuerte carga política, como en *El capítulo de Ferneli* (1992), de Hugo Chaparro Valderrama (1961); así como en una más original, la de la novela del sicariato, para algunos “aporte significativo” (Gamboa, “Opiniones de un lector” 81) de Colombia al género, para otros, apenas “una reflexión semipolicíaca” (Pöppel 59), un “subgénero del subgénero novela de crímenes y criminales” (251). No obstante, el camino trazado por Fernando Vallejo (1942) en *La virgen de los sicarios* (1994), seguido por *Morir con papá* (1997), de Óscar Collazos (1942), y *Rosario Tijeras* (1999), de Jorge Franco Ramos, ha logrado vincular la etapa de la violencia de fin de siglo con los bordes de la novela negra en narraciones urbanas –que se ubican particularmente en Medellín–, en torno al ascenso y caída de Pablo Escobar. La “literaturización del narcotráfico” (Velázquez, en Pöppel 251), si bien mantiene algunos elementos de la investigación criminal, elimina las referencias explícitas al formato negro, por lo que su inclusión en la categoría negra o policial puede ser cuestionable; en su lugar, se crea una tercera naturaleza, la sicaresca, que ha merecido una evaluación crítica bajo otra lupa.<sup>82</sup>

La corriente negra surgida en la década del noventa, que corresponde a la perspectiva del género mayormente difundida en Colombia hoy en día, transforma las

---

<sup>82</sup> Numerosos son los estudios que se han concentrado en la novela del sicariato, muchos de los cuales se detienen en una lectura minuciosa de *La virgen de los sicarios*. Para un enfoque crítico sobre esta narrativa, véase Margarita Jácome Liévano. “La novela sicaresca: exploraciones ficcionales de la criminalidad juvenil del narcotráfico”. Dis. U of Iowa, 2006; Óscar Osorio, “El sicario en la novela colombiana”. *Poligramas* 29 (2008):61-81; y Pöppel (239-258).

armas más fuertes de la tradición policial, particularmente de la versión dura, al contexto local, al privilegiar el cuestionamiento de las estructuras sociopolíticas y económicas, mientras se distancia de cualquier ficción que implique, al final, una vuelta al orden. Es la óptica que comparten, por ejemplo, Gonzalo España (1945)<sup>83</sup>, Juan José Hoyos (1953) y Javier Echeverri Restrepo (1949), un enfoque que se complementa con la lectura de la realidad desde la noción del fracaso y el tema de la pérdida –el extravío de un manuscrito hasta la pérdida de una idea de país– que, entre otras obsesiones, predominan en la reciente ficción criminal a cargo de Jorge Franco (1962), Juan Carlos Rubiano Vargas (1959), Mario Mendoza (1964), Octavio Escobar Giraldo (1962), Jaime Alejandro Rodríguez (1958) y Santiago Gamboa (1965), cuya novela *Perder es cuestión de método* (1997) se estudia en este capítulo. Además de emplear los presupuestos de la narrativa negra como vehículo para reflexionar sobre la hostilidad de la situación social del país, estos escritores aguzan la mirada del sabueso sobre las formas de la ceguera de la “comunicorrientidad” (Rodríguez-Bravo 85), es decir, sobre las aventuras de seres ordinarios y los puntos ciegos de sus vidas, la soledad a la que se exponen y sus esfuerzos, generalmente vanos, por combatir la nocturnidad de la justicia. En palabras de Abad Faciolince, aunque parezca “raro que apenas últimamente algunos escritores locales hayan empezado a explorar este filón” cuando desde siempre esta “tierra fértil para el delito” (“Con el método” 10) ha dado la materia prima para este tipo de literatura, por lo menos en estos primeros años del siglo XXI, a la escritura cada vez

---

<sup>83</sup> Pöppel reserva el último apartado de su libro al análisis de la obra de España, a quien lo distingue de otros autores por dedicar su abierta y constante adscripción al género negro. Entre sus novelas, destacan: *Implicaciones de una fuga síquica* (1995), ligeramente modificada años después bajo el título de *Mustios pelos de muerto* (1999), *La canción de la flor* (1996) y *Un crimen al dente* (1999).



más fecunda del género se añade un creciente interés editorial y una mayor atención de la crítica. De esta manera, del círculo producción-consumo-difusión, antes fracturado por la falta de tradición, se obtiene ahora una “cosecha . . . de buena calidad” (10).

Lejos de este recorrido, en el caso ecuatoriano es menos evidente trazar una trayectoria, y ni se diga un origen, de la escritura policial, tanto por la mínima o nula incursión en el género, como por el consecuente mutismo del aparato crítico y editorial –o, justamente, debido a esos silencios–. A pesar de ello, es posible reconocer guiños y aproximaciones a la estructura policial, de intriga y misterio que datan de inicios del siglo XX. Pienso, por ejemplo, en el escritor costumbrista José Antonio Campos (1868-1939), quien, bajo el significativo seudónimo de Jack the Ripper, publica *Los crímenes de Galápagos* (1904), relatos de piratería y violentas muertes que ocurren en las islas encantadas. Para el escritor, académico y aficionado a la ficción detectivesca, Fernando Balseca, es válido fijar el umbral de esta exigua tradición en el reconocido relato de Pablo Palacio (1906-1947), “Un hombre muerto a puntapiés” (1927), no sólo porque su protagonista es “una especie de investigador, similar a Isidro Parodi, el personaje de Borges y Bioy Casares, que resuelve los problemas desde su escritorio sólo con el intelecto” (en “Novela negra: en el país es un género escaso” 31), sino por el empleo deliberado y hasta paródico de los procedimientos inductivo-deductivo que se conjugan con la introspección psicológica del espontáneo investigador. Superada la narrativa indigenista (a la que le sobran los misterios, abusos, injusticias y violencia, pero a la que le falta acción investigativa en la línea policial), el desarrollo de la novela urbana favorece a la ficción criminal, por lo menos en lo temático, aunque no siempre se la pueda identificar plenamente con esa categoría. Destaca en ese contexto *El destino*

(1984), novela breve escrita en la madurez narrativa de Pedro Jorge Vera (1914-1999), que combina la intriga policial con lo erótico, lo macabro y lo ritual. Hasta entonces, la producción del género negro en Ecuador se podía contar con los dedos, pero hacia finales del siglo XX es notorio el franco aporte de Santiago Páez (1958), con sus novelas *La Reina Mora* (1997), *Los archivos de Hilarión* (1998) y *Condena Madre* (2000). Otra decidida contribución al género viene por parte de Leonardo Wild (1966), con *El caso de los muertos de risa* (2001), novela que se analiza en el presente capítulo, y de Alfredo Noriega (1962), quien, desde su residencia en París, se ha dedicado a cultivar, además de la poesía y el teatro, la escritura criminal, en sus novelas *De que nada se sabe* (2002) –llevada al cine en 2008 bajo el título de *Cuando me toque a mí* y la dirección de Víctor Arregui–, *9mm Parabellum* (2009) y *Tan sólo morir* (2010). El impulso se ha contagiado a otros autores que se acercan al género, unos más abiertamente que otros, como Rocío Madriñán (1949), con *Sara y el dragón* (2003) y *El cadáver prometido* (2006), Miguel Donoso Pareja (1931), con *La muerte de Tyrone Power en el Monumental de Barcelona* (2001), Leonardo Escobar (1958), con *El último caso del guatón Ramírez* (2008) y Gabriela Alemán (1968), con *Poso Wells* (2007).

Aparte de un breve y favorable comentario que Donoso Pareja concede a Leonardo Wild en su *Nuevo realismo ecuatoriano* (228-230)<sup>84</sup>, de reseñas periodísticas y notas en blogs, no se ha abordado estas obras con rigor analítico. Por ello, es fundamental proponer una lectura crítica que, además de detenerse en las características

---

<sup>84</sup> Donoso Pareja destaca el trabajo literario de Wild, en particular el de *El caso* por “una marcada (y loable) postura ecológica . . . sin caer en lo más mínimo en lo militante y panfletario”, por la “informada y lúcida reflexión peritextual sobre el género policiaco” (229) y por “su agudo sentido del humor” (230).

de estos textos y vislumbrar las orientaciones que en los últimos años ha tomado esta narrativa, observe las posibles conexiones entre la escritura negra y la mirada hacia los puntos ciegos de lo real, que se concentran en la búsqueda de sentido, e inclusive en la confirmación de su pérdida, en torno a una verdad y una justicia siempre amenazadas con desaparecer. Tanto en Ecuador como en Colombia, estos vínculos que pretendo analizar a continuación comprueban la poderosa herramienta que ofrece el género para cuestionar, desde una estética de la ceguera, las realidades menos evidentes del entreverado criminal, la impunidad y las invisibilidades del sistema social y de justicia, aquello que la crónica roja, los medios, los criminales, la policía y demás implicados han dejado de percibir por conveniencia, temor o desinterés. De esta manera, como se verá en *El caso de los muertos de risa* de Wild y *Perder es cuestión de método* de Gamboa, la novela negra cumple ciertamente su función genérica, pero ejerce, asimismo, “una mirada y una indagación –inteligente, profunda y sin concesiones–” (Giardinelli, en Nichols 497) literarias, a secas, como cualquier otro buen relato de ficción. Por lo menos en Latinoamérica, en el presente siglo, “Este género es, también, otra cosa” (Giardinelli, en Lafforgue 224) y expresa una vitalidad e hibridez notables.

Entre los narradores de ficción criminal que pertenecen a la reciente promoción de escritores de Ecuador y Colombia, esa vitalidad resulta de las evoluciones generacionales que los afectan y que comparten, además de ser una respuesta y un arma reflexiva frente a las influencias y transformaciones del entorno, sean éstas la inestabilidad política, los vacíos éticos en las esferas de poder o el ensañamiento de la violencia. Conscientes de escribir dentro de una tradición con tres tenazas –la de la novela policial clásica, la de su corriente negra y la del neopolicial latinoamericano–,

estos autores reconocen en sus textos a sus referentes, algunos más cercanos en el tiempo y en el espacio que otros, y aspiran a superar su influjo en esa hibridez en la que se perfilan los cambios que proponen en su escritura. Vale señalar que en el reconocimiento y la descortesía hacia las obras del pasado, necesarios para el tránsito saludable hacia la renovación de la novela negra en el continente, el legado de Roberto Bolaño es uno de los más revisados. Las marcas de *Los detectives salvajes* (1998) o los guiños a *2666* (2004) posiblemente se traduzcan en la escritura de los narradores más jóvenes en los saltos de la risa, al horror y al disparate, así como en la creación de personajes peregrinos, unidos, salvados y derrotados por la literatura, y sobre todo en una mirada que transcurre por la vida nómada y una sensibilidad desconfiada de la civilización, su cultura y presunta normalidad.

Entre otras, son éstas también algunas de las perspectivas que me interesa indagar en el análisis de *Perder* y de *El caso*, en particular las formas que toma la escritura de la ceguera cuando, desde los parámetros del género negro, aborda los vacíos que dejan los crímenes y las injusticias, recupera los rastros pretendidamente borrados de la corrupción y la violencia, y registra lo absurdo de una realidad que, plagada de carencias, se vuelca a la razón y en ella se envicia. En las novelas que se analizan en las siguientes páginas, me detengo asimismo en la noción de pérdida que, en diferentes dimensiones, atraviesa las historias de Gamboa y Wild, y que se afirma como una reacción a cierta confianza en el sistema proveniente de la tradición policial anglosajona, pero también como una “tímida resistencia” (Franco, “Herencia” 45) a cualquier eco de transparencia ideológica, rezago del patrimonio latinoamericano. Me pregunto, en ese sentido, cómo estos autores se apropian de las opacidades que ofrece el

género negro para ejercer un cuestionamiento social y un compromiso estético y ciudadano, en otros tiempos marcados por vínculos fuertemente políticos, ahora renovados por una óptica, estética y realidad inconcebibles hace cuarenta años. Esa tarea, que en ambas novelas demanda el protagonismo de la palabra –en su función criminal y redentora–, se cumple en gran parte gracias al rescate del humor, la parodia y el juego, que alternan el entretenimiento con una auscultación severa a lo real. Bajo ese impulso crítico, sostengo que las narrativas de Gamboa y Wild incorporan los puntos ciegos de la sociedad para examinar la paradoja señalada por Óscar E. Montoya (85), de una colectividad que, incapaz de construir proyectos civiles, encuentra en su anomia – esto es, en el delito– el referente cohesionador.

### **Crímenes ejemplares con la venia del misterio**

*“En principio yo no tengo nada contra la claridad . . . Luego, ya veremos”.*

*Roberto Bolaño, “Los mitos de Cthulhu”.*

La naturaleza extraordinaria, francamente insólita, de los crímenes que desencadenan la pesquisa policial en *Perder es cuestión de método*, de Santiago Gamboa, y *El caso de los muertos de risa*, de Leonardo Wild, delata, además de la alteración del orden social y de la razón propia de todo hecho delictivo, “un acto de infinita crueldad” (Chandler 179) que se quiere ejemplar, prototipo de vicio y modelo de escarmiento. En las primeras páginas de la novela de Gamboa, la muerte se expone en su mayor crudeza a través del cuerpo empalado de un hombre a orillas de la represa del Sisga, en las afueras de Bogotá. La víctima habría sido ahogada primero en el lago,

su vientre inflado de arena y algas, y luego atravesada en equis por dos estacas hasta parecer “un Cristo obeso[, u]n elefante pálido dibujado por un niño” (14). El carácter inusual del crimen por empalamiento, una forma de victimar que se remonta a la época de las Cruzadas, contribuye al grado de misterio que pretende el género negro, un misterio que en *Perder* no sólo se debe a la dificultad de identificar el cuerpo en descomposición y al asesino, sino ante todo a la imposibilidad de encasillarlo entre los crímenes característicos de la guerrilla, el narcotráfico o los paramilitares, los culpables de cajón de los asesinatos en Colombia. Descartado el vínculo entre esta “oscura técnica heredada de los Balcanes, dominio que otrora fuera del conde Drácula” (Gamboa, *Perder* 19) y los delitos típicos de los grupos organizados, la narración promete conexiones, figuras y sentidos menos evidentes en el tejido criminal de Colombia para dar paso y protagonismo a la opacidad despiadada que envuelve al relato del empalado. De hecho, es el ensañamiento lo que conmociona, pues como apuntan Boileau-Narcejac a propósito de Poe, “la mort n’est rien. L’assassinat n’est rien. Ce qui bouleverse, c’est la sauvagerie du crime parce qu’elle paraît inexplicable” (9). A cargo de la búsqueda e interpretación de eso que es irracional y bárbaro, están la policía, encabezada por el capitán Aristófares Moya, y Víctor Silanpa, periodista de la sección judicial del diario *El Observador*.

Por su parte, la novela del ecuatoriano arranca con la muerte, “de lo más extraña” (Wild 9), de un hombre que, tras leer un texto, es atormentado por su propia risa, incontrolable al punto que lo aniquila. El cuerpo inerte, que yace en medio de un transporte público, se muestra “contraído como si hubiera muerto por tortura” (11). Esto y una hoja estrujada en la mano de la víctima hacen pensar al capitán de la Policía

Criminal, el agente Manuel Ninahualpa Luna, alias Minolta –un apodo que hace gala de la precisión de su ojo–, que se trata de un homicidio, no de una muerte natural o de un accidente, y que la causa de la risa trágica estaría en el papel al que se aferra el cadáver. Entonces, una vez conocida la identidad del occiso –que corresponde a Burton Estupiñán, director de la editorial ecologista Revolución–, “el acaecimiento misterioso” (9) vuelca su opacidad en lo absurdo del caso, es decir, en su aparente falta de sentido. Un suceso así, tan disparatado, resulta especialmente atractivo para el periodista Bruno Cáceres quien, gracias a los informes que le facilita el agente Minolta, se dedica a escribir un ensayo sobre los trece casos policiales más absurdos ocurridos en Quito.

Ambas novelas parten de asesinatos tan espeluznantes como incomprensibles, de “muertes sórdidamente estetizadas” (Link 9), es decir, de homicidios que revelan la monstruosidad de los fuertes y de los poderosos, y ante todo, de crímenes que se cometen para ser vistos. El cuerpo deformado de la víctima en *Perder* queda grabado en la retina de Víctor Silanpa y en el lente de su cámara –armas que, junto con la palabra, resguardan la labor de este periodista–, y a partir de su percepción y del registro escrito de la noticia, la imagen del empalado se difunde en la mirada de una ciudad que multiplica los testigos y alerta a los posibles implicados. Entre quienes reaccionan con nerviosismo y prepotencia están el concejal Marco Tulio Esquilache, el abogado experto en sucesiones, Emilio Barragán; el gerente de una empresa constructora y especulador inmobiliario, Vargas Vicuña; los miembros del club naturista “Los hijos del Sol”, particularmente su gerente, la ex cabaretera Susan Caviedes; y “un mala clase” (Gamboa, *Perder* 121), el mafioso Heliodoro Tiflis, amante de Susan. Todos ellos sospechan que la víctima corresponde a Antonio Pereira Antúnez, propietario de tierras

y miembro del club nudista. Todos participan de un interés malsano en esos terrenos y cada uno requiere del otro para completar las claves que los llevarán no sólo a descubrir al autor de la atrocidad, sino a quedarse con los cotizados y numerosos metros cuadrados. Todos ellos comprenden, así, que el empalado, expuesto como anzuelo y como signo, comporta un mensaje que busca unos ojos que lo lean.

Las autoridades, comandadas por el caricaturesco capitán Moya, someten el homicidio a una indagación de rutina y aportan apenas, y según su conveniencia, a la interpretación y resolución del caso. De hecho, el empalado se convierte en un estorbo para Moya, quien considera jubilarse y dedica sus últimos días en la policía a escribir un discurso de presentación para formar parte de un grupo de apoyo para bajar de peso, texto en el que hace el recuento de su vida apegada a la comida y de su actual voluntad de regirse a una dieta. Silanpa, en cambio, atraviesa por un mal momento en lo privado (su novia, Mónica, cansada de sus descuidos, lo abandona) cuando se hace cargo de la averiguación periodística del muerto del Sisga, y mientras trata de resolver sus conflictos sentimentales, se vuelca de lleno en el descifre del caso, pero no lo hace solo. Para su investigación necesita una cabeza que lo ayude a reflexionar y que le sirva de confidente (su amigo Fernando Guzmán, brillante periodista, de personalidad autodestructiva, ahora recluido en un sanatorio), unas manos leales que lo ayuden a gestionar y actuar en situaciones de riesgo (Emir Estupiñán, un contable que busca a su hermano desaparecido alrededor de la fecha en que se encontró al empalado) y un corazón joven que lo consuele, pero también que lo introduzca al bajo mundo bogotano (Quica, la prostituta del burdel Lolita, cuyo dueño es precisamente Tiflis). De este modo, el trabajo detectivesco de Silanpa se apoya muy poco en los informes policiales



y, más bien, es el capitán Moya quien se aprovecha de los reportes del periodista hasta que el descubrimiento de los hechos –es decir, hasta la lectura acertada del mensaje del empalado– incomoda tanto a la policía como a los implicados, por lo que el capitán da por cerrado el caso. Los verdaderos culpables quedan libres, visibles ante la sociedad y amparados por una ley, supuestamente clara, racional e implacable, pero que, en la práctica, se somete a las interpretaciones y arbitrariedades de quienes la evaden y la aplican para su beneficio y siguiendo su propia lógica.

La visualización del cuerpo en rictus de humor de Burton Estupiñán en *El caso de los muertos de risa* hace público un crimen doblemente inusual: por la falta de un autor material –que recae, en principio, en un papel– y por cometerse limpiamente, sin rastro de sangre. A diferencia de la novela de Gamboa, la muerte del editor no se vincula con sus responsables directos sino cuando la narración está avanzada y, más bien, se levanta la sospecha entre los amigos de Bruno Cáceres, autodenominados “los fichas” por su afición a las damas chinas y por haber sido fichados por la ley. El grupo se reúne de manera sistemática en casa de Carlos Kunst, el “Doc” especialista en neurociencia, quien vive de la herencia de su padre y acoge a sus desocupados amigos, a pesar de los ultimatus de su novia Mónica. Cáceres empieza a frecuentar a los fichas como “invitado especial” (Wild 84), llevado por su colega María del Prado, periodista investigativa. A ellos se suman: el escritor Leonardo Wild –en clarísimo desdoblamiento y representación del autor empírico–, Patricio “Pato Lucas” Paredes, poeta, grafitero consumido por las drogas que vive en casa de Kunst como parásito y al que Mónica detesta; así como Héctor Guerrero, agrónomo y consultor de floricultoras; y

Fabián Murillo, agente doble que trabaja tanto para la policía como para BioTec Security, una dudosa agencia de seguridad de biotecnologías.

El caso se complica, de una parte, cuando el agente Minolta informa a Cáceres de la aparición de nuevas víctimas, quienes habrían estado en contacto con el texto que portaba Estupiñán y, de otra, cuando las averiguaciones del periodista lo conducen a los fichas. Cáceres encuentra un aliado en Wild y, por cierto, en Minolta. Éste, de tanto inmiscuirse, desaparece misteriosamente y queda en manos del periodista y el escritor la resolución del caso. Tras largas jornadas de discusiones en las que también participa Carlos Kunst –con argumentos que encuentran en lo absurdo una lógica innegable– se establecen virtuales conexiones entre BioTec Security –a cargo de Baltasar Bergmann, el tío materno de Kunst–, posibles intereses de la CIA y el gobierno americano, que se enfrentan a las aspiraciones de cierto movimiento ecologista en el que colaboran, directa o indirectamente, algunos fichas. Mientras tanto, el texto letal, titulado “Morir riendo”, se difunde en español y en inglés, dentro y fuera de Ecuador, por lo que se barajan algunas teorías, absurdas en principio, como la de una rebelión vengativa por parte de la Tierra contra la humanidad o la propagación de un virus de la risa causado por el contenido del documento. En efecto, el texto mortal perjudica a más de un curioso, a varios conejillos de indias y, en última instancia, al verdadero delincuente.

En torno a la exploración de los puntos ciegos, en especial de las opacidades del sentido (proveniente de la razón, la justicia y la palabra) y de la creación, se elabora la escritura de ambas novelas que, desde ese aliento, sostienen su andamiaje en la viga clásica del género, esto es, en el misterio. La visualización de la perversidad de los asesinatos, su realismo visceral, no los repele ni los aclara, más bien los potencia y,

acaso, pone en marcha una nueva contralógica en el desarrollo de la novela criminal: a una realidad marcada por una violencia excesiva, que se quiere evidente, corresponde una narrativa que no descuida, y hasta prefiere sondear, lo inexplicable del acto delictivo. De hecho, contrariamente a cierta tendencia a pensar que “el misterio ha desaparecido ante la realidad auténtica” (Vázquez de Parga 29), considero que éste no sólo que tiene cabida en los relatos de Gamboa y Wild, sino que, por su inherente dosis de oscuridad, es un sesgo indispensable en la escritura de lo real, menos que en la escritura de “la realidad auténtica”. Por otro lado, al someter la racionalidad preconcebida a la sospecha, mediante el cuestionamiento y la parodia de la lógica y la razón positivistas que en su momento definieron las bases del género, rescato también una crítica a la transparencia. La claridad absoluta que postula lo policial en sus orígenes –que reproduce sutilmente el panóptico de Bentham y a la que aspiran hoy los múltiples sistemas de vigilancia, desde el Estado hasta las redes sociales–, la misma que alguna vez otorgó al detective una perspectiva privilegiada, “resulta represiva en sí misma” (Resina 39), guardiana de la máxima esfera de observación que es el poder. Los textos que aquí se analizan, en cambio, se empañan de puntos ciegos que resisten a la represión valiéndose, justamente, del crimen. Éste, al ser una “penetración controlada en una zona de poder” (Resina 75), invade una dimensión privada, sospechosa en principio (la de la propiedad en torno a las tierras, la de la mafia y las instituciones, en *Perder*; la de los fichas, las empresas bioquímicas o la familia de Kunst, en *El caso*), que en lugar de transparentarse cuando se visibiliza en lo público, se recubre de misterio. Como discutiré en seguida, la escritura permite la transición entre uno y otro espacio –del delito particular a un conflicto social mayor–, un tránsito que demanda la

intervención de los periodistas Silanpa y Cáceres, los improvisados detectives cuyo primer desafío es percibir y rastrear los cabos sueltos de esa zona de poder, aun a costa de arriesgar los puntos ciegos de sus propias vidas.

### ***Perder es cuestión de método: la detección de la derrota en Santiago Gamboa***

#### **Ojos privados y discreto olfato de un sabueso periodista**

“Silanpa. Prensa” (*Perder* 14). Así se anuncia Víctor Silanpa ante la policía en la represa del Sisga donde se suspende el cuerpo empalado de la víctima. Su primicia está garantizada por el capitán Moya, quien personalmente lo llama para alertarlo sobre este nuevo homicidio ocurrido en las afueras de Bogotá. Es domingo y al momento de recibir la noticia, Silanpa se dispone a untarse una crema antihemorroidal. Antes de eso ha roto su promesa de dejar de fumar y, tras una noche de lectura, ha concluido los dos tomos de *Shanghai Hotel*, de Vicki Baum. En esta breve presentación, trazada por un narrador en tercera persona que respira con los personajes, quedan delineados algunos rasgos relevantes de este individuo, para nada excepcional, que asumirá la investigación del crimen. Primero, su apellido, Silanpa, con una ortografía<sup>85</sup> y una sonoridad singulares, sería una invención del autor –pues no es un nombre reconocible en Colombia– para sugerir un origen deliberadamente local, mestizo o indígena, del personaje de Gamboa, quien de esta manera descarta recurrir a un nombre extranjero, postizo, para su sabueso. El ejercicio del periodismo, la relación con la escritura, junto con el hecho de ser un ávido lector, lo identifican como un hombre de letras –y, como

---

<sup>85</sup> Seguramente, la inclusión de la “n” en lugar de la “m” frente a la “p” podría ser para que el apellido no se confunda con la palabra “silampa” que en El Salvador y Nicaragua se usa para significar llovizna.

se verá, no precisamente de armas—. Así, a pesar de que incursiona como investigador en el caso del Sisga, marca una distancia con esa figura detectivesca que, insiste, no le corresponde: “Yo soy periodista, carajo” (36), “yo sólo soy un periodista” (282). Sin embargo, se vale de una insignia falsa de detective como salvoconducto para sus inquisiciones, como cuando interroga a familiares de desaparecidos con la esperanza de que alguno identifique al empalado. En esas instancias, funge ser colaborador de la policía, miembro de “la secreta” (28), y en ese papel conoce a Emir Estupiñán, su futuro Watson. Éste, desde que se vincula a la investigación, se dirige a su jefe como “detective” (49), pero cuando descubre que es periodista, no tarda en reaccionar, desconcertado:

Estupiñán, sorprendido, miró a Silanpa: ¿Periodista? . . . Regresaban por la autopista hacia Bogotá y Estupiñán, que venía en silencio, habló de pronto:

–Permítame una pregunta, señor Silanpa, ¿usted es periodista?

–Sí, trabajo en *El Observador*.

–Caray, yo pensé que era de la secreta.

–Qué va, hombre, el único secreto que tengo es que me desayuno con aspirinas (61-62).

Eso sí, en el curso oficial de la pesquisa, Silanpa no oculta su credencial de reportero y, por el contrario, justifica su intromisión por su deber profesional que, sin duda, incomoda (“Esa investigación está trancada todavía, mi querido periodista. ¿Estamos grabando?”, 287) y termina por irritar a los sospechosos y al capitán Moya: “Ay, mi

querido periodista, no me complique más las cosas, ¿yo le digo cómo tiene que hacer los artículos esos tan buenos que escribe?” (325).

El desocupado e inverosímil espacio de vocación detectivesca en Colombia y en su narrativa –lo mismo que en Ecuador– queda, entonces, abierto a individuos de la sociedad civil que, como los periodistas, “saben que una justicia clara y prístina es muy difícil de obtener pero a la vez están conscientes de que cualquier fragmento de justicia que se obtenga es mejor que nada” (Ramírez 377)<sup>86</sup>. Si la tarea principal del reportero judicial es informar sobre los hechos y sujetos delictivos, no lo es menos hacer público y mostrar los puntos ciegos y las exclusiones de un sistema criminal que erosiona la justicia y la sociedad. Gamboa, que también ha ejercido la profesión, opta para su novela por un colega de la prensa, no para que haga el recuento de las motivaciones del asesino, como sucede, por ejemplo, en el clásico *A sangre fría* de Capote, donde comunicador y detective convergen, sino para que sea el responsable de la inspección policíaca y del registro de los acontecimientos. Así, lo que en principio significa una iniciativa individual, es decir, la indagación privada del reportero –ajeno a la complicidad o a la indiferencia de los agentes de justicia–, se convierte en una detección pública precisamente cuando el periodista se inmiscuye en el caso, al punto de arriesgar su vida. Durante la investigación, Silanpa publica tres noticias (“El empalado del Sisga”, “Misteriosos cadáveres”, “¿Empalado por peculio?”, este último con un

---

<sup>86</sup> Esta afirmación está particularmente vigente en la narrativa policíaca mexicana norfronteriza a la que Juan Carlos Ramírez-Pimienta y José Pablo Villalobos dedican un estudio. La confluencia de la función periodística y detectivesca en lugares convulsos como Ciudad Juárez ha provocado la muerte, casi sistemática, de la gente de prensa, o en su defecto, las amenazas constantes, por lo que algunos periodistas han recurrido a la ficción para no dejar de escribir.

sinistro sentido de humor) que señalan los virtuales móviles y los agentes del crimen, a sabiendas, no obstante, de que la divulgación de sus descubrimientos no asegura un triunfo de la legalidad. Ciertamente, “exponer no es lo mismo que castigar” (Ramírez 377), pero en ese cruce de lo privado a lo público –y en su recorrido inverso–, que puede leerse como el curso de lo percibido a lo narrado, se delatan pistas y conexiones que conforman una versión más ajustada a la verdad de los hechos, al tiempo que sirven como “un mecanismo de presión para lograr un poco de justicia” (380).

Al final, luego de aventuradas pesquisas y largas reflexiones con su amigo y colega Guzmán, Silanpa confirma la aterradora trama de intereses en la que “todos bailan al son del dinero y en la que los millones y las balas se turnan para comprar o suprimir conciencias” (*Perder* 10). El hilo que Silanpa desenreda y urde metódicamente, y que permite que la narración avance con el ritmo de un montaje cinematográfico, compone una trama de suspenso y acción alrededor del ir y venir, literalmente del vaivén, del cuerpo del empalado. Según su pesquisa, todo indica que: la víctima es Pereira Antúnez, empresario del club nudista El Paraíso Terrenal, a quien todos daban por muerto debido a causas naturales; que éste es el dueño de los terrenos del Sisga y que los Hijos del Sol, integrantes de la secta naturista, le hacen firmar una concesión ilegal de tierras; que, por temor a que cambie de opinión, Tiflis lo secuestra; que Esquilache sustrae a Pereira Antúnez, sedado o muerto, con el afán de exponer su cuerpo en una zona de construcción de Vargas Vicuña, para amedrentarlo; que éste se anticipa, sustrae el cadáver y lo esconde en Popayán, pero que Esquilache lo recupera y traslada a Tunja; que allí, en cambio, los nudistas roban el occiso y le organizan un falso entierro (con el cuerpo sacrificado del desaparecido hermano de Emir Estupiñán);

que Susan, para tener el cadáver más seguro, lo transporta al granero La Unión, sin saber que éste pertenece a Vargas Vicuña, quien ordena “clavar el cuerpo a la orilla del lago para meterle miedo a los de Hijos del Sol y mostrarle a Tiflis y a Esquilache quién era el más fuerte” (317).

Con el rompecabezas resuelto, Silanpa bien podría escribir su último reporte sobre la aclaración definitiva del crimen y de cada uno de los incriminados, es decir, denunciar, transparentar a la opinión pública los acontecimientos delictivos, pero no lo hace. Por un lado, se impone su ética profesional, quizá la única columna que sostiene a este periodista, por la que se niega a publicar la verdad –la que él ha determinado como tal, conformada de especulaciones válidas, pero no siempre respaldadas–, hasta contar con todas las pruebas que incriminen a los responsables, pero sobre todo con el aval de la policía. En ese sentido, el reportero judicial revela su desamparo y sus límites, ya que uno de sus informantes y, en última instancia, quien autoriza, ratifica o censura la noticia, sigue siendo Moya. Hasta entonces, el obeso capitán había permitido a Silanpa investigar y elucubrar sin trabas, pero cuando Esquilache aparece muerto a manos de Barragán, a éste se le atribuye el empalado y se cierra el caso: “Mire, hombre de letras . . . Hasta este punto llegó su investigación, el resto déjeselo a la policía. Y se lo digo porque la cosa está más enredada que la cabeza de un boxeador de Tuluá” (325). A pesar del esfuerzo de Silanpa por hacerle ver la verdad al oficial, la impunidad se presiente desde que se inculpa al asesino del concejal, el eslabón más débil en la cadena de mafiosos (325-26).

En lugar de hacer el papel de héroe, y seguramente de mártir, porque luego de publicar la noticia sólo le hubiera esperado la muerte, Silanpa se declara perdedor, una



condición que prefiere porque a través de ella salva su ética y su vida, y acaso sea otra forma de sumarse al reclamo social, legítimo e imposible, de justicia. Sin embargo, no todo se pierde en ese intento frustrado del periodista: queda, en efecto, el otro relato, ya sin censura, de los hechos por parte del narrador de Gamboa. En palabras de Abad Faciolince:

. . . en esta trama de suspenso se va colando una buena radiografía de . . . esta sórdida Colombia actual donde más vale decir la verdad en un libro ficticio, en la mentira de la literatura, . . . que en la verdad verdadera del periodismo. . . . Para hablar hoy de lo nuestro, sin perder la vida, el método de Gamboa es sin duda el mejor método (“Con el método” 10).

La función de Silanpa, el periodista, no es resolver la impunidad del sistema de justicia, así como tampoco el aporte de Silanpa, el detective, es restaurar el orden perdido a raíz del crimen. Su contribución está en cuestionarlo todo, percibir los puntos ciegos de la corrupción y el poder, dudar de las verdades y señalar sus grietas. De allí que su labor traiga consecuencias, primero sobre su vida, por la invasión a su privacidad (con amenazas, persecuciones, destrucción de su departamento y atentado en su auto), luego sobre quienes lo rodean (Mónica, Quica y Estupiñán) y, finalmente, sobre los implicados. Pero, a la larga, y este es el giro que quiero destacar, su principal compromiso es consigo mismo y con su tarea periodística. El triunfo de lo personal significa una pequeña vindicación de su vida. La dialéctica de lo privado a lo público retorna al individuo Silanpa, quien cierra este ciclo con una mínima, pero significativa, actitud esperanzadora que se vislumbra en el epílogo, por lo menos con respecto a su

relación sentimental, cuando comparte su desazón con Ángela, su colega y nuevo interés amoroso:

No le importó saber que Mónica vivía con Óscar. . . . En realidad, las cosas iban mejor desde que descubrió el momento justo en que la había perdido. . . . Ángela se preocupaba por él. . . . Silanpa pensó que tal vez Ángela podría acompañarlo el sábado a la casa de Estupiñán y Cora a probar el famoso ajiaco preparado en fogón de leña. Más tarde se lo propondría. Era una buena idea (*Perder* 334).

Este reconfortante triunfo en lo personal no lo redime de sus pérdidas anteriores (de Mónica, de la oportunidad de escribir sin ataduras), ni de su condición presente. Silanpa está lejos de ser el detective duro y menos aun el “prohombre” (48) que su novia quería que fuera, ni cree por un segundo corresponder con la imagen de héroe que sus compañeros de trabajo proyectan y admiran (195) a raíz de los peligros que enfrenta por el empalado. A pesar de que “él deseaba con fuerza ser un vividor . . . le sobraba la plata para ser un vago y no le alcanzaba para ser respetable” (48). Ni lo uno ni lo otro. Se trata de un tipo complejo e imperfecto, con vicios, manías y, sobre todo, con fluctuaciones emocionales y morales, como el sistema judicial que el periodista cubre. Silanpa está trazado con “las tintas desmitificadoras del antihéroe: líos con la novia, excesos con el ron, dolorosos padecimientos de hemorroides, y la más mezquina estratagema para cuadrar el sueldo: chantajea a señores ricos con fotos que les toma de sorpresa durante los pecados de adulterio que cometen en los moteles” (Abad, “Con el método” 10).

A propósito de esta artimaña, una de las debilidades de Silanpa es su fascinación por la vida íntima de los otros, una desviación profesional que lo tienta a ejercer misiones particulares de espía. En uno de esos casos, el de un señor Gallarín y su amante, “un negro sodomita” (*Perder* 34), Silanpa se hace pasar por policía e irrumpe, no con una pistola, sino con el flash de su cámara. Entonces, Gallarín lo soborna y aunque Silanpa muestra cierta moral y vergüenza, termina por aceptar el cheque de medio millón de pesos: “Silanpa cogió el cheque y le entregó la película. Dio media vuelta y avanzó hasta la puerta pensando que era la última vez que lo hacía” (36). Pero no es así. El vicio del ojo privado, y la necesidad de dinero, continúa hasta que, en su próximo encargo, el remordimiento definitivamente lo agobia: “salió, sintiendo odio por el engaño del que era víctima y, a la vez, piedad por esa pobre pareja . . . . Pensó que debía dejar el trabajo de privado. Abrió la cámara, sacó el rollo y lo tiró en plena autopista tratando de imaginar qué sentiría si alguien le trajera fotos de Mónica” (105). De nuevo, el periodismo lo rescata de sus titubeos morales cuando recuerda, una y otra vez, que su compromiso es con su profesión: “Yo soy periodista, carajo. ¿Qué hago metido en estos líos?” (36). La defensa de su afiliación laboral circunscribe a Silanpa a una ética que se aplica cuando está en servicio, coherente, además, con el principio de redención que ofrece el arte, en este caso, la novela: el hecho de que en el camino de los criminales se atravesase un hombre que no es un asesino, pero tampoco un cobarde, “una persona común y corriente, medio quebrada, y que actúa bien sin presumir de ello, por instinto, por necesidad, por incapacidad de venderse” (Abad, “Con el método” 10). De este modo, la dignidad de Silanpa se antepone a las propuestas de Susan que, en un par de ocasiones, intenta doblegarlo:

–No vengo a seducirlo, Víctor. Tal vez a comprarlo, para hablar claro, porque conozco sus tarifas y sé que usted tiene precio. . . . Vengo a ofrecerle un millón de pesos para que nos deje tranquilos, siga viniendo al baño turco y no se meta en lo que no le importa.

–Hubiera preferido la seducción, señora. Un millón de pesos para mí es casi una ofensa. . . . No hay precio (*Perder* 119).

En su desesperación, y ya que Tiflis desconfía de su amante, Susan insiste en conseguir las escrituras de los terrenos por su cuenta y sospecha que Silanpa las tiene:

–Pues si las entregó a la policía cometió un error. Usted habría podido ganar mucho con ellas.

–Yo no hago esos negocios, Susan, soy periodista.

–Pendejo, eso es lo que es. Un pendejo (258-59).

No hay trato que el periodista acepte en el caso del Sisga, ni siquiera ante la posibilidad de publicar la investigación y hacerse famoso (284), a cambio de entregar las escrituras a Susan y de una supuesta colaboración de la cabaretera para corroborar la participación de Tiflis en el asesinato a Pereira Antúnez.

Por otro lado, y en una nota más bien de integridad física, Silanpa padece de achaques que se refuerzan durante la novela y lo muestran como un ser no sólo deteriorado, sino autodestructivo. En la tradición del género negro y en la del neopolicial latinoamericano, no es novedoso que se le atribuyan inseguridades morales y defectos físicos al encargado de la investigación, pero estas características a las que recurre Gamboa afectan el desarrollo de las acciones, las decisiones del personaje y sus relaciones con el resto, y pueden leerse como una manifestación del malestar colectivo

en la sociedad. Así, por ejemplo, las molestias de su hemorroides –que, significativamente, por el sitio de la dolencia, vinculan a Silanpa con el empalado– son más que inoportunas en instancias clave de la pesquisa en las que el dolor físico complementa al desánimo espiritual: “Le dolían las almorranas. El miedo al ver la pistola de la mujer y los esfuerzos por penetrarla lo hicieron sangrar. Estaba sentado de medio lado, sintiendo el calzoncillo lleno de crema y maldiciendo su suerte” (128). Sus padecimientos corporales pueden interpretarse también como una extensión del estado de decadencia social, generalizado y, como su mal, en aumento: “La llamada se cortó y Silanpa, preocupado, se levantó de un salto que lo hizo aullar de dolor. Exploró la zona con el dedo y notó horrorizado que la almorraña progresaba haciéndose más dura, multiplicándose en racimo hacia el interior” (49). Entre el humor y lo grotesco se relatan otras situaciones que dejan mal parado al periodista y le recuerdan sus deficiencias físicas, como cuando le es imposible volver a su departamento por las amenazas recibidas y envía a su aliado, Estupiñán, para que rescate las escrituras de los terrenos, escondidas en su baño. Entonces, aprovecha para pedirle que le traiga “el tubito rojo” de la crema antihemorroides, en un diálogo relajado que concluye entre risas: “¿Y esto”, le pregunta Estupiñán, “es para el mal peruano o es que dentro tiene escondido un microfilm?” (146).

La vulnerabilidad de Silanpa se evidencia además cuando, en medio de una persecución, Susan le entrega una pistola para que el periodista actúe en defensa de ambos. De alguna manera, a través de esta escena paródica, el hombre de letras queda doblemente expuesto, en su incapacidad y en su real desnudez, pues no trae ropa durante la huida: “Silanpa nunca había disparado un arma y la miró en su mano,

incrédulo, como si fuera un extraño insecto. . . . La explosión lo encegueció, pero al abrir los ojos vio que no había pasado nada. . . . Volvió a apretar el gatillo. . . . La toalla que debía cubrirlo estaba en el suelo” (243). La exhibición de su cuerpo al peligro completa el juego de persecución de ida y vuelta que se desarrolla en toda la novela – por el hostigamiento que recibe de los sospechosos y por el acoso que él realiza sobre ellos– y refleja, de otro lado, la actitud comprometida de Silanpa. Ésta se pone a prueba una vez más cuando la policía prepara una emboscada contra Susan para atrapar a Tiflis y sus matones. Entonces, el periodista sirve de anzuelo, colabora con Moya y lo hace con casta de héroe: “no le importaba lo que pudiera pasar: sabía que era peligroso pero creyó que había llegado el momento de jugarse el pellejo por algo” (307). Aunque lo encañonan, la trampa resulta exitosa: “Muy bien, mi querido –dijo Moya mirando a Silanpa–. Además debo felicitarlo por su socio, el señor Estupiñán. Gracias a él evitamos que el abogado Barragán se fuera de Colombia y así nos va a poder explicar qué fue todo ese lío de pistoleros y maleantes en su oficina” (310). Nótese la omisión de Moya en la forma de dirigirse a Silanpa, ya no con su usual “mi querido *periodista*”, sin duda porque reconoce que a estas alturas del caso, Silanpa ha superado sus tareas de reportero, como lo demuestra al involucrarse activamente en la celada. Tanto esta victoria –parcial, como se ha dicho, por su próximo desenlace– como el compromiso ciudadano por parte del improvisado sabueso se matizan con la mirada potencialmente ciega, absorta en el sesgo de lo real, que prevalece en Silanpa y que conforma su discurso y vocación por la derrota.

## Cuestión de resistencia: métodos de la pérdida

*“Perder es ganar un poco”.*

*Francisco “Pacho” Maturana.*

En la recurrencia de Santiago Gamboa por la creación de individuos que tienden al fracaso y al abatimiento, ciertamente de “perdularios” (Quesada 267), es posible reconocer la huella literaria de Graham Greene, autor al que el colombiano admira y lee con fervor, y a quien rinde homenaje a través de Silanpa que, en varios aspectos, responde al talante general de los personajes greenianos. En ese sentido, Gamboa ha señalado más de una vez el interés que estos seres le despiertan:

Pero, además de sus libros, guardo en la memoria la genialidad de sus tramas y el recuerdo de sus personajes, esos hombres de corbata y maletín que se llaman por el apellido y que, en la cubierta de un barco o en la terraza de cualquier hotel, miran el reloj a las 11 de la mañana y dictaminan que es hora de tomarse un buen trago. . . . Así son los personajes de Greene, buenos perdedores, pues él era un católico de izquierda que consideraba el triunfo algo grosero (en Quesada 268).<sup>87</sup>

Silanpa, a quien sólo Mónica y Quica llaman por su nombre de pila, busca en el ron una anestesia contra el dolor y en los libros, una fuente de inspiración para su “nihilismo incipiente” (276). Entre ellos, uno de Ciorán, cuyas obras filosóficas se impregnan de pesimismo, y otro del depresivo Joseph Roth, el escritor y periodista austríaco, que

---

<sup>87</sup> Para una lectura de los paralelismos entre Silanpa y los personajes de Greene, en especial con Fowler de *El americano impasible* (1955), ver Catalina Quesada Gómez (274-75).

tiende a elaborar personajes sin rumbo. Vale anotar que en la versión cinematográfica homónima de *Perder es cuestión de método* (Sergio Cabrera, 2004), la cámara se detiene en un par de libros regados por el departamento de Silanpa: *Los detectives salvajes* y *Nocturno de Chile* (2000), en un significativo guiño que devuelve al personaje a la tradición latinoamericana y que pone acertadamente a Gamboa en diálogo con Bolaño y con sus incansables sabuesos y perdedores.

De las lecturas de Silanpa también se desprenden citas y frases célebres que, entre el juego y el patetismo, transcribe el reportero en papelitos que deposita en los bolsillos de un maniquí, una muñeca de tamaño real a la que exhibe en su sala “con un sombrero y una túnica negra” (*Perder* 145), a la que habla (28), quizá “para no estar solo” (37) o, como señala Susan cuando la conoce, por un extraño atractivo de Silanpa hacia “las figuras inertes” (119). Lo cierto es que la presencia de la muñeca refuerza el aislamiento del personaje y su carácter introvertido que explica, en parte, su inhabilidad para comunicarse con Mónica –siendo él un comunicador–, por lo que recurre a los mensajes telefónicos para expresar sus sentimientos. A falta de una novia confidente y ante la necesidad de palabras que hagan eco de su condición, acude al bolsillo de la muñeca para sacar frases generalmente ácidas de Greene, como ésta: “En el momento de la conmoción se sufre poco” (75); o la de un indio americano que dice: “El bueno tiempo pasado. Ahora montón de mierda” (327); o la de Luis Sepúlveda, clave para resumir el fastidio vital de Silanpa y que da pie al título de la novela: “Perdí. Siempre perdí. No me irrita ni preocupa. Perder es una cuestión de método” (47).

La noción de pérdida, asociada a una orientación sistemática por la derrota –es decir, a un método–, no acusa un gesto pasivo por el que se podría pensar que para



perder no se requiere hacer nada. Por el contrario, pone en marcha un eficaz procedimiento, no tanto para hallar la verdad y exponerla (fin perseguido por el método racional), sino más bien para garantizar una relación opaca con la realidad. La “poética del fracaso” (Quesada 265) que atraviesa la escritura de Gamboa señala los puntos ciegos que aquejan a sus personajes, pero también a Colombia: la corrupción de la materia, la de los espacios y del espíritu. Como apunta Mempo Giardinelli, la corrupción es un elemento potencialmente presente en toda novela negra, en Hispanoamérica lo mismo que en Norteamérica: “Policial, política, económica o moral . . . La coincidencia radicaría teóricamente, entonces, en el basamento político-ideológico de la corrupción en tanto factor de corrosión y deterioro moral” (23). En la novela de Gamboa, esa carga ideológica se marca por el sentido de pérdida, aunque con matices. Primero, el factor del que habla Giardinelli se alimenta y se mueve por la codicia, por el dinero con respecto al negocio de la construcción, a esa “mina de oro” que corresponde a “terrenos distritales y bienes mostrencos” (*Perder* 257). Asimismo, Ricardo Piglia destaca que en los asesinatos, robos, estafas y extorsiones de la serie negra, “la cadena siempre es económica. El dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única razón de estos relatos donde todo se paga” (56). El enigma, entonces, queda desplazado por la materia, el poder y el dinero, que determinan las relaciones sociales. Particularmente en *Perder*, el tema de la propiedad privada, de las 400 hectáreas en disputa, y la pugna por la tierra (con su resonancia histórica, en especial en los países andinos) ofrecen un poderoso móvil económico, atractivo para un delito como éste, con fines de peculio, que Guzmán, el desequilibrado, pero lúcido, amigo de Silanpa, olfatea en seguida: “Es obvio, Víctor, que la cosa gira en torno a los terrenos del lago. ¿Quiénes se interesan en

este país por las tierras? Los constructores, los urbanistas, no sé. Ese es el negocio del siglo, hermano. Y cerca de Bogotá, cerca del Sisga, la cosa cae por su propio peso” (*Perder* 156).

Asimismo, la ambición, las deudas y las preocupaciones por mantener un estatus social llevan a Emilio Barragán a asociarse una vez más con Esquilache, el tío de su esposa, en el negocio turbio de las tierras, pero decide jugar en dos frentes y sondea a Vargas Vicuña para decidir cuál es el mejor postor. Evidentemente, la corrupción extiende sus tentáculos a la esfera pública, desde la coima a funcionarios de la Oficina de Registros (205) hasta al capitán de la policía, Aristófales Moya, “el juliocésar del orden público” (19). Éste, en el recuento biográfico que escribe para ingresar al grupo de apoyo para obesos, revela el triunfo que obtiene tras el cierre del caso: su estocada final es trabajar con un ganador como Vargas Vicuña. A punto de jubilarse, reconoce que tiene algunas “oferticas de trabajo” (331), pero se decide por la “más jugosa en cuanto a la continuación de una buena causa y al mismo tiempo de más responsabilidad de cara a la patria” (331). Se inicia, entonces, en algo nuevo, “a la cabeza de la seguridad de uno de los empresarios de más pujanza y valor de nuestra respetada nación: el constructor Ángel Vargas Vicuña, a quienes ustedes conocerán por los méritos que nos ha dado no sólo en el ámbito nacional sino también en el extranjero” (331). De paso, y en el colmo del cinismo, Moya se acredita la laboriosa resolución del crimen:

Misterio de misterios . . . pues hubo que seguir pistas oscuras, meter la nariz en mundos feos, levantar la costra allí donde la pus revienta . . . ,  
pues lo que vinimos a descubrir es que detrás se escondía una

organización criminal en la que había desde cacos de la calle hasta señores de librea y corbatín . . . , pero a mis 55 años descubrí que la miseria moral es cosa más fea por no poder curarse con desinfectante (331-32).

Por otro lado, la descomposición de los cadáveres de Pereira Antúnez y de quien toma su lugar en el féretro, Ósler Estupiñán, al que su hermano Emir y Silanpa exhuman para descubrir “un rostro verdoso . . . [con] pelo largo y las uñas crecidas” (219), es un indicador del deterioro físico del ser humano, un deterioro repulsivo que se halla tanto en los muertos, como entre los vivos. Los cuerpos se desgastan como resultado de un proceso lento de corrupción, sea por una enfermedad (la lepra de la que es víctima el enterrador, la obesidad grotesca de Moya), por los vicios, el dolor físico o emocional. Además de Silanpa, integra esta categoría su amigo y colega Guzmán, recluido en una casa de reposo para aplacar su estrés y desintoxicarse luego de años de abusar del alcohol y las drogas. Silanpa recuerda el desgaste de su colega, desde “el rápido ascenso” en el trabajo y el consecuente ensimismamiento, hasta convertirse en “una especie de papel tornasol”, con sus mejillas hinchadas y su nariz que “parecía un pimiento rojo” (30). Sin embargo, y aquí mi énfasis, la corrupción física de Guzmán, Ósler o el leproso no deriva en una degeneración moral de los personajes. Inversamente, aquellos que visten de terno y corbata, con una presencia impecable, como el abogado Barragán, el concejal Esquilache, el constructor Vargas Vicuña, el uniformado Moya, la atractiva Susan y el corpulento Tiflis, están corroídos en su espíritu. Mientras el uno compite en bajeza y declara: “Yo estoy dispuesto a hacer rodar un chequecito de varios ceros a la mano amiga que me traiga esos papeles” (140), el otro no tiene reparos en

señalar su falta de escrúpulos y, ambos, Tiflis y Vargas Vicuña, expresan un descarado y prepotente cinismo cuando se trata de hablar de la crisis de Colombia y de sus pérdidas:

–Tanta bomba, tanta corrupción, tanto maleante . . . La gente de bien es cada día más escasa.

–¿Culpa de quién? Yo tengo para mí, . . . que el gobierno está infiltrado. Esos liberales no son sino copetones disfrazados.

–Son las reglas del juego, aquí mandan las urnas.

–Pero usted sabe, mi querido doctor, que el destino de las urnas es romperse (138).

En contraste con estos seres que creen ganar más por ser más pérfidos y corruptos, un personaje como Guzmán, con una mente brillante que bordea la locura, resiste a la descomposición moral al desmarcarse doblemente del entorno, pues se aísla en el hospicio y, por prescripción médica, necesita estar perdido en el tiempo (31-32). La distancia, que Silanpa es incapaz de tener debido al ejercicio de su profesión, le permite a Guzmán reflexionar sobre los sentidos de lo real en torno a la investigación del caso, al desasosiego sentimental de su amigo y a la historia del país:

–Voy en la toma del Palacio de Justicia, ¿qué vaina tan jodida, no? Este país se enfermó. Betancur va a tener que hacer un plebiscito, o dimitir.

–Ni se imagina lo que va a venir después...

–Ni una palabra, poeta –le dijo Guzmán–. Si hubiera habido un segundo bogotazo me habría dado cuenta (32).

Además de corroer a los individuos, la corrupción invade los espacios privados y públicos, desde el departamento de Silanpa, destrozado por los mafiosos, pasando por el cementerio, los juzgados, los despachos de abogados, el instituto forense, hasta la urbe en pleno. Los lugares por los que transita el periodista se vuelven cada vez más inhóspitos (el antro-prostíbulo Lolita, la redacción del periódico), le resultan incómodos o sucios y los mira con aversión, al punto que Silanpa, extremado en su desazón sentimental, observa Bogotá como un espacio irreconocible y ajeno: “la ciudad en la que había vivido siempre se convertía en un lugar hostil. Cada esquina podía contener un peligro. Al llegar al barrio Kennedy se sentía francamente mal; podía soportar el espectáculo de la pobreza pero no sus olores, el acopio de basuras y los muros raídos por el orín” (153). El rechazo es mutuo: con su departamento requisado, sin novia y con su amigo en el sanatorio, el periodista se niega a volver donde Quica y tampoco acepta la invitación de Estupiñán. Silanpa no tiene dónde acudir y, por primera vez, se siente abandonado, como un meteco en su ciudad (155, 321). El héroe de Gamboa no se para frente a Bogotá, desafiante, para proponerle una batalla –a lo Rastignac– ni se promete una victoria sobre ella. Por el contrario, la decrepitud de los espacios, el énfasis en lo ruinoso y escatológico, significan una pérdida de y en la ciudad, apenas coherente con el estado caótico y de desorientación de sus habitantes.

Como se ha dicho, Silanpa se perfila desde el inicio como un perdedor nato, a la cabeza de esa legión de fracasados y perdidos que son el resto de personajes. Su desencanto se puede rastrear en el nuevo tipo de héroe del género negro norteamericano, “el solitario antes que el superhombre, el muchas veces desdichado y siempre crítico de las conquistas antes que el galán frívolo y desentendido del entorno

social” (Giardinelli 30). Este ser abatido por la culpa, el caos y la angustia, un individuo que de manera casi ontológica se deja llevar por la tentación del fracaso, la misma de Julio Ramón Ribeyro, encarna “una condición . . . , la del derrotado con la que el colombiano parece simpatizar” (Quesada 274). A propósito de esa simpatía, Gamboa, en una entrevista digital, afirma: “nuestra tradición es esa: la derrota y esto no es una cosa negativa necesariamente, es simplemente una circunstancia” (Zarama). De ahí que haga de su personaje el perfecto “representante de esa cultura y de esa costumbre nuestra de perder, que va desde las gestas nacionales hasta el fútbol”. Los grandes dolores, insiste, tienen que ver con batallas perdidas que unen a su gente y les da una identidad: “Nosotros hemos perdido siempre, tenemos un tejido histórico de derrotas y eso nos ha creado un tipo de personalidad y un tipo de cultura popular muy basada en el llanto, en la tristeza, que son valores que a mí me parecen muy positivos para la estética, para la creación” (Zarama). Para efectos de la estética criminal, vale añadir, la de Gamboa incorpora una tradición distinta a aquella de la novela criminal norteamericana que postula la victoria.

Retomando la dialéctica de lo público y lo privado, el fracaso amoroso de Silanpa amenaza, por un lado, con degradarlo en la corrupción debido a la mujer “por la que daría la vida, por la que sería capaz de envilecerse, de aceptarlo todo” (*Perder* 159) y, por otro, con sumirlo en la indiferencia y apagar su entusiasmo por la búsqueda de la verdad, cuando en un momento parece desentenderse de la investigación. La razón de su pesquisa, y de su distracción, es personal. A decir de Guzmán, “los consejos no sirven si no hay una pasión por la verdad, y ese es el verdadero centro. . . . Ahora que lo veo me parece que ya no le interesa tanto saber quién clavó al empalado. . . . Lo que

usted busca está más allá de su propio crimen y creo que tiene que ver con su vida” (279-80). Tras intentos frustrados hacia una reconciliación, pero, sobre todo, luego de que Mónica se muda con Óscar –el novio anterior a Silanpa y con el que lo traiciona–, el periodista se recluye en su pena y, ya que su condición de antihéroe se lo autoriza, sus energías las consume en “una cortina de lágrimas” (32), en “un llanto incontrolable” (159). El dolor lo pone en desventaja en la riña amorosa y aunque ésta lo debilita, tampoco la esquivo. Para ilustrar ese vano combate, Guzmán cita a Napoleón y aplica la dicotomía de ganar y perder al amor: “Pelear contra una mujer es cosa perdida. Napoleón, que conquistó la mitad de Europa, dijo una frase sabia: ‘Las batallas contra las mujeres son las únicas que se ganan huyendo’” (107). La respuesta contundente de Silanpa, “pero yo no quiero ganar” (107), condensa sus trabas sentimentales, pero también las trasciende porque en esa afirmación, en el diálogo de esta escena, el perdedor deja de ser sólo un personaje abrumado por la realidad y pasa a referirse a todo lo que va quedando del universo colombiano –y, para Zarama, incluso latinoamericano– y a plantear una mecánica infalible: la del fracaso, la del buen perdedor.

El método para perder, que también es una costumbre y se reconoce en una sensación – “la sensación de entrar derrotado a la cancha” (Zarama)–, no es fácil de superar, ni en lo individual ni en lo colectivo. La reincidencia, a sabiendas de que desgasta, no auspicia una lección para superar la adversidad, sino que “se vela también de sombras perturbadoras: tiene como base la conciencia de que cada triunfo es sólo preludeo de nuevo combate, en inacabable cadena de gestos y actos incesantemente recomenzados” (Aguiar e Silva, en Quesada 277). La trayectoria circular de la pérdida, la que mientras pasa anuncia su retorno, hace su mayor daño hacia el final de la novela

(capítulo 23) y marca una derrota definitiva que se acompaña, paradójicamente, de dos victorias accesorias. En su último encuentro, Mónica le exige a un Silanpa borracho que deje de acosarla; aquél se siente humillado ante las referencias a Óscar y se marcha, entre culpable y aturdido:

Al salir a la calle Silanpa sintió vergüenza. Era bueno no tener testigos en esta derrota. Deambuló un poco al azar sin esperar nada, vació incluso de dolor. Se alejó despacio, con un cigarrillo en la mano, con un paso que podía ser el de alguien que camina hacia la gloria o del que se va pateando latas (*Perder* 319).

A continuación, se consuman dos victorias: la primera, relativa a una apuesta con Guzmán a propósito de su ruptura con Mónica (326) y la segunda, futbolística. El único brindis que propone Silanpa, la sola victoria que vale la pena festejar, es el triunfo histórico de Atlético Nacional de Medellín en la Copa Libertadores de América en 1989, una hazaña con la que todos los colombianos, incluidos los clásicos rivales de Bogotá, se identifican y se sienten vencedores :

–Venga, Estupiñán, brindemos.

–¿Por qué brindamos?

–Por la Copa Libertadores, ¿ganó Nacional, verdad?

–Sí, jefe, *ganamos*.

–Pues entonces por la victoria (329, mi énfasis).

No es gratuita la referencia al fútbol, deporte en el que los triunfos suelen ser colectivos y las pérdidas no son compartidas, en el que el tránsito de la tragedia a la gloria depende de un acierto llamado gol. La expectativa alrededor del juego pone a “la



ciudad entera [con] la nariz pegada al televisor” (211) y a los personajes, con el oído atento al radio. Cuando se ejecutan los penales, y tras el fallo de uno de los jugadores – todos, excepto Leonel Álvarez, los malogran, pero las atajadas de Higueta equilibran las oportunidades–, Estupiñán comenta con un taxista: “Ese es el problema siempre, ¿sí o no? . . . Este es el país del tiro en el palo. Y fíjese, yo lo que digo es que es más difícil darle al palo que meterla, ¿cierto?” (299). La victoria final en este caso depende de la lotería de los penales; es, en última instancia, un golpe de suerte –para algunos, del destino–. La mención de este evento ilustra, de alguna manera, el punto ciego de las conexiones entre el fútbol y la realidad en la que se produce, entre sus éxitos y sus derrotas y, en ese sentido, parece más que apropiado recordar la célebre sentencia de Pacho Maturana, el entonces entrenador de Nacional y de la selección colombiana, cuando sostiene que “se juega como se vive”. Si el fútbol es un reflejo distorsionado o ideal, espejo o contramodelo de la sociedad, es válido preguntarse si darle al palo también es cuestión de método, es decir, si el desacierto es un gesto consciente y hasta buscado. En otras palabras, si disparar al poste es un desvío intencional en el que todos, empezando por el Estado, son responsables, pues como señala Gamboa, “íbamos directamente hacia la felicidad, pero nos desviamos” (Zarama). Por lo menos, esto que puede sonar a determinismo, en realidad es una opción: detrás de la pérdida hay una decisión. Para el autor, esa voluntad parte de una mirada de la realidad y de su paso hacia la literatura, “una visión que necesariamente tiene que partir de una esperanza y acabar en una situación de desesperanza [porque s]i yo tuviera frente a la realidad una relación feliz probablemente lo último que haría sería escribir. . . . Y es así, yo creo que en la vida nacemos perdedores porque al final vamos a perder de todas maneras”

(Zarama). Para Silanpa, esa conciencia del fracaso le ofrece apenas certezas, una de ellas es “estar con los buenos”, que “seguro que no son Tiflis, ni el concejal” (*Perder* 258). El periodista aconseja a Susan que colabore con la policía, y allí se da el diálogo más intenso de la novela entre la mujer fatal y el buen perdedor:

–Por la tarde voy a ir a hablar con la policía.

–Eso puede ser peor.

–Tal como están las cosas les toca a ellos resolver esto, yo sólo soy un periodista.

–Pero al fin y al cabo los terrenos son de Tiflis, ¿por qué quitárselos? El problema comienza ahí.

–No se olvide que hay dos muertos en el camino.

–En todas partes hay muertos, Víctor. Para donde uno mire se encuentra con cadáveres.

–Pero uno puede elegir de qué lado está.

–Yo estoy del lado de los vivos. Por eso no me gusta enfrentarme con alguien como Tiflis.

–Su pelea y la mía son distintas –dijo Silanpa encendiendo un cigarrillo.

–Ya sé, pero en la mía se puede ganar.

–No siempre ganar es lo correcto.

–Cuando se trata de seguir vivo, sí lo es.

–Todos estamos vivos, no se preocupe por eso.

–¿Y por cuánto tiempo?

–Eso nadie lo sabe (282).

Para Silanpa, además de ser una cualidad inherente a su vida y a su forma de relacionarse con el mundo, “perder . . . se convierte en la alternativa necesaria cuando la victoria cobra el alto precio de la vida, normalmente ajena” (Quesada 267). De nuevo, el periodista subraya el carácter electivo de la pérdida, no sólo del bando en la batalla, sino de la batalla propiamente. Hasta este punto de la novela, se perfilaba un personaje con tibios motivos para luchar, pero en este intercambio con Susan reconoce que tiene una pelea que enfrentar, una que, sospecho, transita, brumosa, entre lo sentimental y lo público; una que quizá se acerque a un desentendido compromiso. Parafraseando una vez más a Maturana, se podría decir que para Silanpa perder es ganar un poco, pero a diferencia de los futbolistas, éste que juega a ser detective no parece estar dispuesto a aceptar ni una mínima victoria. Por ello, asimila las derrotas con cierta resignación, si se considera que después de sus aventuras en el caso, su vida toma un vuelco inesperado y aun así, Silanpa vuelve, al final, a la misma rutina, apenas afectado, apenas cambiado: “Al día siguiente uno sigue siendo el mismo –había escrito para su muñeca–, la misma cara bostezando frente al espejo, los mismos ojos aburridos de mirar” (*Perder* 333).

Sin embargo, esa mirada no está del todo adormecida. A través de las derrotas del antihéroe, de su penuria emocional y de su actitud distraída, se entraña un triunfo moral, se aguza una sensibilidad y una resistencia a través de las que se extiende una crítica a los triunfos asociados con la corrupción; una resistencia ciertamente opaca, pero presente. De Silanpa se puede afirmar que “es un ser que anda a tientas” (Ángeles Encinar en Quesada 274) y como el miope, tarda en ver, pero ve. Así, en su última conversación con Guzmán, reconoce: “Tengo demasiados cabos sueltos. . . . Siento que doy vueltas, que giro en torno a algo que no veo” (*Perder* 279). Si como

bien señala Daniel Link, “la literatura es una poderosa máquina que procesa o fabrica percepciones. . . que permitiría analizar el modo en que una sociedad, en un momento determinado, se imagina a sí misma. . . . , [e]l policial, naturalmente, es una de esas matrices perceptivas (5). En esa línea, la pérdida y su método definen en la obra de Gamboa una forma de ver que carga de sentido y de cuestionamiento a la realidad brutal de los hechos, al transformar en indicios las evidencias y al establecer conexiones de información que, de manera aislada, carecería de valor. Para Link, esa tarea que combina percepción e interpretación de sentido le corresponde a la figura del detective –y yo añadiría, del lector–, ése que “ve lo que está allí pero nadie ve” (7). Silanpa consigue, por un lado, descifrar el misterio del empalado y, por otro, disimular “esa jactancia del detective” (7), mostrándose ajeno al éxito. Los puntos ciegos, esas ausencias-presencias que nadie ve, se marcan en la narrativa de Gamboa como pérdidas necesarias tanto para resguardar el recorrido de la búsqueda, como para defender el método sobre aquello que podría ser el único objetivo de Silanpa, una cualidad que Link atribuye al detective de ficción: “la imposición de sentido” –o, por lo menos, su presagio–, “aun (o sobre todo) cuando el sentido no sea perceptible para nadie” (8). De allí que la primera frase de la novela, “Todo lo que ocurre tiene un sentido” (*Perder* 13), sea el anuncio, precisamente, de la persecución más importante que debe librar este hombre de letras y que consiste en interpretar los mecanismos del mundo opaco y real, privado y público, que lo circunda.

## **Las armas secretas de Leonardo Wild en *El caso de los muertos de risa***

*“No es divertido matar a un hombre, pero a veces tiene gracia que lo maten por tan poca cosa y que su muerte sea el precio de lo que llamamos civilización”.*

*Raymond Chandler, “El sencillo arte de matar”.*

## **Paranoia de sentido y autoconciencia de la escritura criminal**

A diferencia del hermeneuta que se empeña en asignar a los textos una explicación auténtica y clara que se postula como cierta, el intérprete de sentidos en la novela criminal —ése que en el ejercicio de su tarea linda con el semiólogo y al que se llama detective, periodista o escritor— agota las razones inteligibles que pretenden esclarecer el crimen y opta, más bien, por desarticular las evidencias de los signos —que para el hermeneuta serían inapelables— para preservar la indeterminación de lo racional y lo insondable y, de esta manera, “desnuda[r] el carácter ficcional de la verdad” (Link 5) y recordar sus vínculos con lo real. De su pesquisa y agudeza en la lectura de ese otro tejido que es el crimen, depende menos “la aparición de esa verdad” (7), que la exploración de su misterio, sus puntos ciegos y su velada desnudez de sentidos. Si la novela criminal ofrece a Santiago Gamboa una matriz de percepción y resistencia desde la que rastrea los significados de la pérdida y el recurso de su método, el formato policial, particularmente el del *whodunit*, parece proporcionar a Leonardo Wild un modelo de “máquina paranoica” (Link 8). *El caso de los muertos de risa* recupera del género policial la mirada al sesgo, o mejor, la mirada anterior, aquella que intuye la persecución, que somete al examen “los comportamientos, los gestos y las posturas del cuerpo, las palabras pronunciadas y las que se callan”, todo, porque “todo será

analizado, todo adquirirá un valor dentro de un campo estructural o de una serie” (Link 8). Sin embargo, en lugar de que esta premisa termine por asfixiar al signo en el escrutinio, al reprimir el sentido tan buscado –como lo arriesga el relato detectivesco clásico–, Leonardo Wild la emplea para delatar la paranoia que se refuerza en el nuevo siglo y que coarta las posibilidades de diálogo, si se considera que ante lo claro y evidente, sólo puede seguir el silencio. Asimismo, ya que ese “campo estructural”, esa “serie” corresponde al texto, el autor extiende la paranoia a la literatura cuando la somete a la reflexión de su propio método, reflejo metaliterario que orienta la práctica de detección de los puntos ciegos y valida una lógica *otra* en la búsqueda de sentido a través de la invención.

Con el impulso de este doble acoso, Wild no disimula la influencia del esquema policial clásico en el armazón de su novela, ostensible, por ejemplo, en los epígrafes que introducen cada uno de los doce capítulos del libro y en los que se formulan algunos de los mandamientos del *whodunit*. De las citas a Poe, Narcejac, Chesterton, Chandler, entre otros autores y estudiosos del género, se desprende la lógica de funcionamiento del relato policial, que se sostiene en lo siguiente: el descubrimiento, mediante un método racional, de las circunstancias de un misterio; el crimen y el castigo como principios; el razonamiento como origen del temor que él mismo aliviará; la ciencia como atmósfera y, quizá el más sugestivo para *El caso*, el de la novela policial como una máquina de leer. Con estos preceptos, se abre el diálogo intertextual que va adquiriendo protagonismo durante la narración a través de los guiños y referencias explícitas al género, así como en las disquisiciones entre los personajes, sobre todo entre el periodista Bruno Cáceres y el escritor Leonardo Wild. Ambos

expresan su afición por la literatura criminal, el conocimiento meticuloso de sus presupuestos y la intención de aplicarlos por razones distintas, aunque complementarias. El primero acusa impotencia al querer ejercer el periodismo con ética en medio de la corrupción, de “todas las porquerías que estaban ocurriendo y con las cuales tenía que enfrentar[se]” (Wild 35), por lo que emprende un nuevo camino para su escritura: “En mi frustración como periodista había decidido recopilar trece historias que muestren el absurdo de la vida, historias del sinsentido que ha invadido nuestro mundo” (76). Movido, entonces, por “la sinsustancia” (35) de su condición –malestar similar, como se ha dicho, al de Silanpa– y a sabiendas de que “la muerte es lo que mejor vende” (76), Cáceres se apoya en las normativas del género para dar cuerpo a sus ensayos sobre los crímenes más absurdos ocurridos en Quito. Por su parte, el personaje Leonardo Wild planea escribir una novela policial sirviéndose de la información que el periodista le proporciona. El caso del editor Burton Estupiñán y de otras víctimas que mueren de risa ofrece a estos hombres de letras los ingredientes claves para sus respectivas empresas, siendo la novela del ficha Wild el testimonio de Cáceres, su narración en primera persona. Se sugiere, entonces, que como parte del ejercicio metaficticio, los epígrafes serían insertados no por el Leonardo Wild de carne y hueso, sino por su alter ego de papel y que, en definitiva, *El caso* es el fruto de la colaboración creativa de ambos aprendices de detective.

La conciencia del género policial, no obstante, es tan reivindicada como modificada en esta novela, pues conforme avanza la investigación y mientras más descabellado se torna el caso, se supera el homenaje y se rompen las reglas aprendidas. El ficha Wild comprende que hay que salir del universo cerrado que propone el formato

clásico y apuntar, en cambio, a un objetivo más ambicioso que la resolución de un enigma<sup>88</sup>, ya que en su opinión: “Una novela policial debería tratar sobre crímenes que reflejen un sentido de la vida, de la moralidad, un conflicto que conlleve a los seres humanos, aunque sean personajes, a enfrentarse con los absurdos de su sociedad” (40). Para exponer los puntos ciegos del sinsentido de los actos cotidianos, la falta de lógica y de reflexión en la sociedad, y para que sea posible discutir sobre la creación y la literatura a secas, deja atrás las restricciones genéricas, altera a conveniencia definiciones y preceptos, lo cual crea cierta incomodidad en su conejillo de indias, Cáceres:

A veces me pregunto qué es lo que ocurre dentro de la mente de un escritor empedernido como Leonardo. Cuando se le metió entre ceja y ceja que quería hacer una novela policíaca y que su intención era utilizarme a mí . . . , nunca se me ocurrió que podría llevar el asunto a tales extremos de torcer la definición de ‘novela policial’ para que su obra no dejase de serlo (61).

A fin de cuentas, la distancia del modelo es necesaria especialmente si se quiere escribir “una novela policíaca sin que deje de ser novela . . . , algo que rompa con el Decálogo de la Novela Policíaca pero que, sin embargo, vaya más allá desde el punto de vista literario” (39). Esto, por supuesto, ya representa una búsqueda de sentido, quizá la más

---

<sup>88</sup> En efecto, la marca de distinción de la mayoría de novelas policiales corresponde a la aclaración y desenlace del enigma, como lo subrayan Boileau-Narcejac: “Et la preuve que le roman policier est d’une autre nature que la pure fiction, c’est qu’il est capable non seulement de raconter une affaire criminelle authentique mais d’en donner la solution” (32).



exhaustiva para la mirada –en la forma, en el método–, toda vez que lo real, para que integre lo literario, para que se registre en la escritura, debe engañar a la lógica de la detección que autoriza y bloquea las percepciones. A Cáceres, por su parte, le toma tiempo no remitirse a esa lógica e intenta defenderla de los desvíos de Wild, como cuando le recrimina que: “el momento en que metes el servicio de inteligencia en tu novela, o a alguna red de espionaje industrial (si llegaría el caso), dejaría de ser policíaca, ¿no te parece? Estás rompiendo la regla número trece de los veinte mandamientos de Van Dine. Anoche los estuve leyendo” (114). A pesar de las licencias que toma el escritor y de “la disparatada idea de escribir una novela policíaca sobre todo” (199), Cáceres se convence de que la novela es, por un lado, un escudo desde el cual es posible narrar el crimen, delatar a los culpables y mantener la inmunidad que le otorga la ficción:

Se me ocurrió que tal vez era mejor si Leonardo escribía una novela, a querer contar la historia como si hubiese sido un hecho real. Sería una obra de ficción y no importaría en el fondo si alguien creía o no en su veracidad. Pero si yo escribía un ensayo sobre el asunto como parte de mi reportaje, acabaría en apuros (199).

Esto no significa, sin embargo, que la literatura sea un soporte inofensivo:

Cáceres termina por reconocer que la lógica de la invención se sostiene, ante todo, en la verosimilitud y que, por lo tanto, el relato novelado de los muertos de risa es propicio porque no necesita ser comprobado fuera del texto para ser real. A diferencia del Silanpa de Gamboa, este periodista resuelve el paso de lo privado a lo público cuando encuentra en la novela de su amigo Wild el “medio por el cual pensaba apaciguar la

tortura que me significaba no poder reportar lo ocurrido ya que ninguno de los culpables corroboraría mi versión periodística” (203). Las limitaciones de la prensa, e inclusive el cuestionamiento de su aporte a la verdad y al sentido, así como la desconfianza que a veces provoca su desentendimiento cómplice con la corrupción, argumentan a favor de la escritura de una novela en lugar de un reportaje. A partir de lo dicho, conviene analizar cómo la conciencia del funcionamiento del género cede a una lógica menos evidente, más creativa y creadora, matizada por la tensión entre lo racional y lo absurdo, un vínculo opaco que alimenta el misterio.

### **Reidores en busca de una ballena blanca: misterio y pesquisa de lo real**

*“–La risa sacude el cuerpo, deforma los rasgos de la cara, hace que el hombre parezca un mono.*

*–Los monos no ríen, la risa es propia del hombre, es signo de su racionalidad”.*

*Umberto Eco, El nombre de la rosa.*

Como manda el código del relato policial, el de Wild se abre con la noticia del crimen y con la exposición de la víctima. Similar a la escena del empalado en la novela de Gamboa y a la reacción del personaje de Silanpa, en ésta también se visibiliza, con siniestra precisión, el cuerpo martirizado, “la posición fetal, el rictus del rostro contraído y amoratado, la espuma que aún parecía salirle por la boca, los ojos abiertos y llenos de sangre” (11) de Burton Estupiñán. El periodista se resiste a acompañar al agente Minolta al lugar de los hechos porque confiesa su repulsión por la muerte y por los momentos que le recuerdan a ella, pero cede atraído por lo absurdo de las

circunstancias, por el hecho de “morir frente a gente que se le ríe hasta no dar más” (13). La imagen del muerto, además del hedor a vómito y heces que lo rodea, impresiona tanto a Cáceres que sólo quiere olvidar lo visto –“Aún estaba conmovido por la visión del muerto y necesitaba algo para borrar la horrenda imagen de su boca echando espuma” (15)– e ignorar el tema para su ensayo de los casos absurdos bajo el pretexto de que “no es realmente lo que andaba buscando” (12). Sin embargo, Minolta tiene un interés especial en que el periodista se vincule al caso por su amistad con los fichas, con quienes el agente asocia a Estupiñán, y le recuerda que esta muerte, absurda y misteriosa, se acerca más a la estética del carnicero y menos a la de esos “muertos que se ven y huelen bien . . . que se preparan en las funerarias” (12).

Xavier Rubert de Ventós observa, a propósito de la relación entre el conocimiento y el deseo –y yo añadiría, el misterio–, que “en realidad, solo llegamos a ver o a conocer aquello que se resiste a nuestros deseos o expectativas”, es decir, que “sólo podemos interesarnos, inquietarnos, dejarnos seducir por aquello que nos resiste; pero esta resistencia del mundo a través de sus objetos genera el misterio” (en Resina 73). Contrariamente a la falta de sensibilidad que, por el oficio y la costumbre, revela Minolta hacia el occiso, la percepción afectada de Cáceres, su resistencia, lo mantiene alerta a los puntos ciegos durante la investigación, al tiempo que despierta en él la paranoia de sentido, ya que reconoce que “una vez abierta la puerta a la abominación humana, ésta cobra vida y teje sus propios hilos de sangre y desgracia” (Wild 13). Para este personaje que solía tomar el mundo demasiado en serio, que se recrimina por sus vanos esfuerzos por escribir y a quien la vida le parecía más intrigante que la muerte, “el acaecimiento misterioso” (9) le aporta “un sentimiento existencial de estar, por fin,

logrando algo” (15), luego de que: “día tras día, durante años, estuve dando todo de mí al trabajo, tan solo para ver cómo mis columnas se perdían entre tanto papel periódico . . . Mi obra, fraguada a través de los meses (por no decir años), por fin estaba cobrando forma” (15). La naturaleza absurda del crimen, de otra parte, lo extrema en sus capacidades de detección y de razonamiento hasta que, poco a poco, lo real empieza a imponerse con resonancias desconocidas.

La persecución del sentido se vuelca primero sobre la víctima, Burton Estupiñán, un oscuro editor conocido por sus panfletos ecologistas, supuestamente asociado a la izquierda radical, pero del que se sospecha “era un vendido, un comunista de boca para afuera . . . un arribista de peso. Un pervertido” (21), de esos que “se tiran a revolucionarios y luego, cuando creen que vivir en el Primer Mundo les conviene más, van a mendigar la visa” (21). La fachada de subversivo se desarma cuando Minolta confirma que Estupiñán se dirigía a la embajada americana, que iba de incógnito (con gafas y un cigarrillo, a pesar de que no fumaba) y que lo único que portaba era un sobre. El insólito homicidio revela una exageración múltiple en su origen: la de la muerte causada por una risa irrefrenable que entorpece las funciones vitales del individuo y lo revuelca hasta aniquilarlo; la que lleva el misterio al extremo de juntarlo con la risa; la que extiende al máximo la lógica, la imaginación y el análisis, cuando se señala al papel que Estupiñán estruja entre las manos como responsable de la fatalidad y la exageración que corresponde al móvil del crimen, vinculado, como en toda trama policial, a “una pasión excesiva, una ambición excesiva, una inteligencia excesiva” (Link 10) que conduce a la desmesura.

El caso se presenta con todas las señales de un “verdadero misterio” (Wild 40), un asesinato en un local cerrado –un autobús– a la manera clásica, lleno de testigos, pero sin una respuesta de cómo sucedió, sin un final resuelto. Para Cáceres y su amigo Wild, se trata de un tema “mentalmente excitante” (40), sobre todo por la filiación del misterio con el humor que promete deconstruir la “ciega familiaridad” (Resina 65) que la policía, lo mismo que el autor del crimen y acaso la sociedad, tiene con respecto a la muerte. La variante de la novela criminal que combina misterio y humor no es extraña al género. De hecho, el ficha Wild cita oportunamente a Thomas Narcejac cuando convence a Cáceres de que el enigma no está reñido con la risa y le recuerda que, según el francés, “el extremo de la novela policíaca es el humor” (Wild 40).<sup>89</sup> Esta extensión es, precisamente, el primer misterio para Cáceres, quien confiesa al inicio de su relato no habersele ocurrido nunca asociar ambas categorías, hasta que, a partir de una lectura de Kundera, comprende que el concepto de misterio –del que deriva la noción de mistificar– consiste en “una manera activa de no tomar el mundo en serio” (9), es decir, define una forma de estar en el mundo, de mirar lo real y de (re)presentarlo. De allí en adelante, la máquina paranoica de sentido en *El caso* continúa su operación en dos niveles: por un lado, en relación a los puntos ciegos que envuelven a los fichas y el intento de Cáceres por entender su funcionamiento, su falta de seriedad, la pose o

---

<sup>89</sup> Varios estudiosos del relato policial destacan el uso del humor, la ironía o la parodia como ingredientes del enigma, manifiestos, por ejemplo, en Sherlock Holmes, “sea para demostrar la superioridad del detective respecto a los comparsas, o para mayor distracción del lector” (Vázquez de Parga 185). Se cree que la primera novela policíaca de humor en el sentido íntegro fue *El misterio de la casa roja* (1922), de A.R. Milne, donde se parodian todos los tópicos del género. Posteriormente, hacia 1960, el humor se apodera de esta narrativa, aunque con una finalidad distinta, la de “conseguir, a través de la broma, ridiculizar ciertos aspectos sociales o sencillamente criticar el desarrollo de la propia literatura criminal” (185). *El caso* bien podría apuntar a este último objetivo.

autenticidad de su modorra y su aparente o convencida indiferencia; y, por otro, en cuanto a la invención de teorías, tan absurdas como rigurosas, que se formulan a propósito del texto letalmente humorístico.

El agente Minolta es el primero en advertir una posible conexión entre el muerto de risa y los miembros de esa “verdadera pandilla” (42) que representan, a decir de la autoridad, los fichas. Sus antecedentes policiales los ponen en la mira tras haber sido atrapados hace dos años mientras imprimían clandestinamente, en la editorial de Estupiñán, hojas volantes que denunciaban el uso de pesticidas prohibidos. Esta “orgullosa picardía” (46), origen además de su nombre de grupo, habría atraído en un principio a Cáceres, por la empatía hacia las causas ecologistas, la recomendación de su colega y ficha, María del Prado, y otra vez, por su frustración profesional, al no poder escribir todo lo que sabía sobre “los milagros de codiciosos empresarios y políticos” (77) del país. Sin embargo, desde que empieza a acudir a sus reuniones de fin de semana, se da cuenta de que la casa de Carlos Kunst, el nido del grupo, es apenas una madriguera, un abismo de sinsentido compuesto de perdedores: un “vividor” (21), un “genio caído en desgracia” (21), un par de “militantes del anarquismo” (14), otro “amante de las farras” y “catador empedernido de cervezas” (19) y el líder de todos, un “intelectualoide aburrido” (56). Sus pasatiempos, literalmente, se limitan a mirar videos musicales, jugar damas chinas y sacar frases de libros al azar; sus discusiones se enmarcan en el tema de la incómoda convivencia de Carlos Kunst, su novia Mónica y el poeta Pato Lucas, y en el de saber si éste es o no el responsable de los grafitos que decoran el muro de la casa de Kunst. Su relación se desarrolla en un “maldito ambiente anárquico” (24) donde “la seriedad se convertía en una pantalla de su total carencia”

(16); un ambiente “de escapismo social” (36) que atrae y repele al periodista, quizá por mera autodestrucción o por la misma excusa con la que el ficha Wild justifica su participación en “la red tejida por el hábito gregario de los fichas” (36), esto es, porque un escritor debe absorber todo tipo de atmósferas. Consciente de que la improductividad de los fichas es una “estúpida manera de deshilar una vida” (38), cuestiona su ambigua membresía, en especial, cuando Minolta los señala como principales sospechosos: “¿cómo era posible que, pese a mi antagonismo frente al *modus vivendi* de los fichas, comenzara a sentirme cómplice?” (44). Su voluntad es alejarse de su influjo, pero a raíz del asesinato de Estupiñán, no puede evitar el contagio, por lo menos en su método de detección y en su doctrina que se sustenta en la creación.

Más que una pandilla, los fichas funcionan como una secta que profesa un apego radical por la Tierra, bajo el compromiso de preservar su sistema desde un activismo que contrasta con la resistencia a moverse en el oleaje de la sociedad y con su conformismo en otros aspectos de la vida. Vale la pena observar que la opacidad de esta facción y su ambigüedad –ya que su radicalismo ecológico y un discurso sensible y comprometido resultan incompatibles con su aburrimiento crónico y el discurso vacío y absurdo– dialoga hasta cierto punto con otra secta de papel, la de los Hijos del Sol en *Perder es cuestión de método*, el club naturista que “por su carácter filosófico en las relaciones del hombre con la naturaleza, quiere preservar ante todo los valores morales” (*Perder* 108), pero que, como se ha dicho, oculta detrás de esa fachada inocua a un clan de delincuentes.<sup>90</sup> Si bien los fichas no se identifican como una banda criminal y sus

---

<sup>90</sup> Cabe destacar la incorporación recurrente de esta suerte de cofradías en la reciente novela criminal de Ecuador y Colombia, como es el caso de *Los impostores* (2002), del

acciones han sido inofensivas hasta este punto (pues, más adelante, se descubre al Pato Lucas como el autor del relato asesino y a Kunst como el autor intelectual de la muerte de su tío), Cáceres desconfía del grupo y no se cansa de condenarlo porque presiente que esa abulia y egoísmo que destilan sus miembros son peligrosamente contagiosos y que su alcance no es sólo local, sino que se perfila como un mal endémico:

Trabajaban, cada cual en lo suyo, en espera del fin de semana. Y cuando éste llegaba, cuando por fin tenían tiempo para hacer lo propio, preferían embrutecerse, dedicarse a beber, a discurrir en diálogos estúpidos, sin sentido, quizá algunos con revestimiento de intelectualidad pero en realidad sin ninguna esencia, vacuos, vacíos como el sentido de sus vidas, vidas representativas de la masa mundial en espera del mañana: despilfarrando el presente, enterrando el pasado . . . Los fichas, en su aburrimiento y anormalidad, no eran más que el síntoma de una enfermedad que aqueja a nuestro mundo: el qué-me-importa-mientras-yo-esté-a-salvo (Wild 34-36).

El periodista insiste en desmarcarse del grupo y, por ello, aclara en su reporte a Wild que no fue “a casa de Carlos Kunst todos los fines de semana. ¡En absoluto!” (84), como si pretendiera desentenderse de su cofradía, aunque al cabo de algunas visitas, no

---

propio Santiago Gamboa, así como *Scorpio City* (1998), de Mario Mendoza y *Los archivos de Hilarión* (1998), del quiteño Santiago Páez. Por supuesto, la figura de estas hermandades no es nueva en el género y es posible remitirse a los clásicos, pasar por *El nombre de la rosa*, de Eco, hasta llegar a los referentes más cercanos. Pienso, por ejemplo, en esa colectividad generacional de *Los detectives salvajes* y los real visceralistas de Bolaño, que no son definidos como grupo o movimiento, sino como “pandilla” (17); y, cómo no, en *Los siete locos*, de Roberto Arlt –siete que, por cierto, es el número de los fichas de Wild, un guiño cabalístico y literario que merecería un comentario aparte–.



puede evitar sentirse contaminado (35). La imagen de secta se refuerza tanto que sus miembros llegan a ser fuenteovejuna: “todos *en conjunto*” (35), sospechosos; todos en su momento, detectives; todos, de alguna forma, autores de “Morir riendo”, porque aunque el texto haya sido fruto de un cortocircuito genial del Pato Lucas, ninguno es capaz de acusarlo como criminal. Todos, asimismo, mentirosos: Fabián, el que más, por ser un doble agente; Cáceres y Wild, porque ficcionalizan la verdad; Kunst, porque engaña al grafitero cuando es él mismo quien pinta sus paredes de garabatos; todos, cómplices y justicieros desde que presumen que “el doc” Kunst hizo un último uso del manuscrito mortal para enviárselo a su tío Bergmann y vengar la muerte de su padre.

Si hay una facultad que potencia el contagio y la complicidad entre los siete fichas es la risa. “On ne goûterait pas le comique si l’on se sentait isolé” (6), anota Bergson y continúa: “Il semble que le rire ait besoin d’un écho . . . Notre rire est toujours le rire d’un groupe. Si franc qu’on le suppose, le rire cache une arrière-pensée d’entente, je dirais presque de complicité, avec d’autres rieurs, réels ou imaginaires” (7). En esta función compartida –por cierto, no sólo entre Kunst y sus acólitos, sino como se verá, también entre las víctimas reales e imaginarias del fatídico texto, es decir, entre los lectores–, se expresan, una vez más, los puntos ciegos que transitan entre el misterio, el humor y lo real, que registran un agudo cuestionamiento de la sociedad a partir de su parodia y elevan la risa a una reacción crítica. Leonardo Wild explota esa ambigüedad de los reidores, esa extensión del misterio y del quemeimportismo, hasta que el espectro del delito supera sus límites restringidos –que lo hacen funcionar dentro de la narración como un acto casual– y se percibe como un trastorno social mayor.

En palabras del periodista-detective, la persecución de sentido en esa corroída dimensión parece una tarea imposible, la cacería de una ballena blanca, una pérdida, no obstante, menor al malgaste de los fichas: “Encubrir un crimen es ser copartícipe y encubrimos tantos. La porquería se viste de terno y corbata. Los malandrines de callejones oscuros y de cuchillo en mano son apenas las ratas que roen las migajas de un pastel repartido entre los zares de la sociedad. . . . Somos un mundo de monomaniacos en busca de una ballena blanca” (Wild 36). Entre tomarse la vida en serio, a la manera de Cáceres, y mostrarse *como si* nada les afectara en el mundo –si se considera que el propio narrador observa que “*parecían* indiferentes a lo que ocurría alrededor suyo” (14, mi énfasis)–, se abre para los fichas una zona oscura a partir del caso de los muertos de risa, desde la que es posible lanzar una mirada aparentemente distraída sobre el mundo y reconocer la gravedad de lo que se percibe. El asesinato de Estupiñán es, para Kunst, el hilo que lo conduce al homicidio de su padre y, por ende, a ajustar cuentas con su tío materno; para Wild y Cáceres, su material de escritura; para Héctor y María del Prado, la oportunidad de hacer pública su investigación sobre los pesticidas prohibidos; para el Pato Lucas, la prueba de su involuntaria genialidad; y para Mónica, el exilio definitivo de la casa y la vida de Kunst. La pregunta que queda en el aire es: “¿Qué ocurre con quienes abusan del humor? ¿Ni la amistad pueden tomar en serio?” (205). El caso y su misterio, junto con el exceso del humor, no sólo sacan a los fichas de su parálisis, sino que también los disuelve:

La desarticulación del grupo no fue causada por miedo a los de BioTec Security, ni por haber estado involucrados en el caso de los muertos de risa. Simplemente ocurrió. . . . Según tengo entendido, tan solo quedan

encuentros ocasionales en algún bar donde rememoran sus bromas y días de ‘sinsentido’ . . . María del Prado y Héctor se casaron. El Pato fue a vivir a casa de su tía Maruja. Fabián dejó de verlos . . . Nadie lo acusó de ser espía, pero es posible que Minolta le comunicara que estábamos al tanto. La mistificación de la amistad de los fichas se había desvanecido . . .; el caso de los muertos de risa los había enfrentado con la esencia de la vida en forma de una broma letal (204).

La desintegración de los reidores marca el final del relato de Cáceres, el desenlace de la novela del ficha Wild y, por supuesto, de *El caso de los muertos de risa*, un cierre a tres escrituras, en un solo texto, donde convergen las miradas de improvisados detectives, intérpretes de sentido y creadores de puntos ciegos. La solución metanarrativa del crimen, que como se analizará en seguida gira en torno al contenido de “Morir riendo”, reposa en la risa y la lectura, ambas facultades primordialmente humanas e individuales, aquí propagadas para explorar ese otro acaecimiento misterioso que es lo real.

### **Rastros de un texto mortal: contagios de risa y lectura**

Tanto en la novela de Gamboa como en la de Wild, la búsqueda del manuscrito, tema clásico de la narrativa detectivesca, funciona como una suerte de *maguffin* hitchcockiano<sup>91</sup> que, en el primer caso, proyecta la atención sobre las escrituras de los terrenos del Sisga y, en el segundo, sobre el papel que sostiene la víctima al momento

---

<sup>91</sup> En entrevista con François Truffaut, Hitchcock explica que el Mac Guffin (también escrito como maguffin) consiste en “un rodeo, un truco, una complicidad, lo que se llama un *gimmick*” (115), es decir, el pretexto en un thriller. Sobre la anécdota que dio origen al término, véase Truffaut (115-118).

de desplomarse sin vida. No obstante, como se ha visto en *Perder*, la verdadera persecución tiene que ver con las pérdidas de Silanpa y recae en el esquivo método de la justicia, mientras que en *El caso*, la paranoia de sentido regresa a ver al funcionamiento del acto creativo para indagar, no tanto en el contenido del texto mortal, sino en sus efectos en la sociedad –empezando por el clan de los fichas– y sus puntos ciegos de poder. El humor en ambas novelas, además de asociarse con el misterio, potencia un renovado nexo con la invención. Por un lado, en Gamboa, la invención viene de la boca de los personajes, del contraste entre la solemnidad del discurso del capitán Moya y su caricaturesca aspiración a integrar el club de los obesos en vía de adelgazamiento, al igual que de las ocurrencias de Emir Estupiñán y del humor negro de aquellos seres anónimos que sobreviven al drama de la violencia, que entre el horror y la sorpresa, por ejemplo, son capaces de descartar, en la morgue, la identidad de un familiar desaparecido porque “a Marquitos le faltaba un testículo . . . y la última vez que lo vimos era negro” (*Perder* 25).

De manera especial, las intervenciones de Estupiñán resaltan por la chispa del humor y su velada crítica, un tono natural en este contable convertido en ayudante de detective, quien con sus lecciones de vida –basadas en la cultura popular y en su sentido común– alerta sobre situaciones desapercibidas por Silanpa, relaja la tensión del periodista y, en otras ocasiones, son un deleite de parodia del género. El recuento de su accidentado escape por la ventana del departamento de su jefe, mientras huye de los mafiosos, sobresale por el humor en una secuencia digna de cómic:

Estupiñán no quería aceptar que la situación era desesperada, que iba a caer, que al día siguiente encontrarían su cuerpo en la calle y nadie daría

razón. . . . El trayecto por el aire le cortó la respiración. El estómago se le subió hasta las amígdalas y se golpeó varias veces contra el muro. Al pasar frente al segundo piso vio unos puntos luminosos, tal vez los ojos de un gato. Sintió que se acercaba al asfalto, un golpe, algo que se rasga y otro golpe. Abrió los ojos y vio que estaba en la calle, envuelto en una tela floreada. Frente a él leyó: Especialidades coreanas El ruiseñor de Pyongyang. Respiró hondo: el toldo del local lo había salvado. ‘¡Que viva Ho Chi Minh, carajo!’” (137).

Gamboa recurre también a manifestaciones de la viveza criolla, una actitud de la que se apropian, por ejemplo, los taxistas que negocian sus tarifas según el grado de riesgo de la vida que esté en juego en sus carreras. Uno de ellos acepta llevar a Susan Caviedes al Siga, “siempre y cuando me pague . . . un plus por alejamiento de los seres queridos y un viático de comida. A eso se suma una pequeña cantidad por concepto de seguro de enfermedad o siniestro, más una cuota de riesgo si es zona de guerrilla o paramilitares. . . . Creo que por ahí hay una epidemia de dengue” (237-38). Los diálogos son los más ricos en revelar situaciones francamente cómicas, como el que mantienen el abogado Barragán y su secretaria Nancy: el abogado pretende conquistar a la muchacha y para ello la convence de que están siendo observados por agentes rusos, en una clara parodia de los relatos de espionaje, como si su encuentro en el bar respondiera a una misión especial en la que ella debe colaborar y ocultarse en los abrazos y besos de su jefe. La indiscreción de Nancy difunde la versión de los rusos, que llega a oídos de la gente de Barragán, Esquilache y Tiflis, y se dispone la clásica comedia de enredo: “¿Y

eso que usted no sabe la última. . . . Parece que en esto andan metidos los comunistas. . . .  
Imagínese, unos rusos. Yo siempre lo dije, ¿sí o no? Este país está infiltrado” (255).

En *El caso de los muertos de risa*, la muerte por hilaridad comprueba, más bien, la noción de que “el humor es la ventana más directa al proceso de la creatividad” (Wild 41). Desde esa ventana, que trabaja en diferentes planos de la lógica, los fichas elaboran rebuscadas teorías en las que se combinan argumentaciones científicas con elucubraciones en apariencia disparatadas, pero que adquieren más sentido que aquellas propuestas por la policía. De hecho, la investigación del agente Minolta baraja hipótesis que incriminan a los fichas e intentan explicar la muerte como efecto de una intoxicación química, un veneno emitido por la tinta o el papel (como en *El nombre de la rosa*), hasta que más adelante toma fuerza una versión difundida en el internet, según la cual se trataría de un virus contraído en el África, “un ébola de la hilaridad” (62), que produciría una neuroreacción y la consecuente asfixia de la víctima. El caso se cierra precipitadamente, pero los fichas se mantienen en su afán por dilucidar la mecánica de la risa y la autoría imposible del texto –imposible porque quien lo escribió seguramente no estaría vivo para recibir el crédito de su genial obra–. Para ellos, la investigación apenas empieza. Por un lado, se trata de una cuestión de honor, de limpiar su nombre “para comprobar a la policía ecuatoriana de la inocencia de los fichas” (64), pues como señala su cabecilla, “tarde o temprano, intentarán echarnos al muerto encima, virus o no virus” (64). Por otro, y acorde al escepticismo que los caracteriza y a la desconfianza hacia todo lo que suene oficial o proveniente de la autoridad, los fichas se empeñan en dilucidar, y sobre todo en dejar por escrito, los puntos ciegos que fueron desplazados del caso, sea porque la policía y la prensa no llegaron a percibirlos o, lo más probable,

porque no les convenía exponerlos. Detrás de los hechos criminales que se comunican, anota Bertold Brecht, detrás de esa catástrofe que está a la vista y que termina siendo narrada en los periódicos, “sospechamos otros hechos que no nos comunican. Son los verdaderos acontecimientos” (en Link 33). Una vez más, la mirada del periodista Cáceres y la del escritor Wild confluyen en la complicidad de sus funciones: el uno, llamado a descubrir las verdades –¿que están a la vista?–, el otro, encargado de descubrir poemas, en este caso, “Morir riendo”, el texto que no se comunica, tan genial que si sale de la opacidad, si es leído, mata.

La afición de Wild y Kunst por la lógica y las deducciones a las que llegan sobre el caso iluminan una dialéctica *otra* que obliga a ceder a la rigidez científica: ante la posibilidad absurda de que alguien muera de risa, un oxímoron en sí, y de que la muerte resulte del contenido humorístico de un texto, habría que empezar por aceptar que “tal vez el sentido se lo encuentra en el sinsentido” (Wild 35). El manejo creativo de la lógica por parte de los fichas los lleva a eliminar hipótesis como si deshojaran margaritas, pero en ese juego llegan a la convicción de que “cuando se ha eliminado lo imposible, lo que queda, aunque improbable, tiene que ser cierto” (39). Ahora bien, lo que resta, esa sola posibilidad surge de una lógica que redefine la percepción de las certezas y que, lejos de formular lo evidente, admite la existencia de una dimensión menos visible. Se trata de una “ceguera que se la conoce en ciertos círculos de terapia como ‘alucinación negativa’” (99), que consiste en tener la respuesta frente a uno y no verla. El método y la paranoia de sentido que lo fomenta no sólo respaldan la búsqueda de esa opacidad, sino que, en palabras de Cáceres, hacen de la lógica su tabla de

salvación –“lo único que podía servirme de asidero a una realidad inmediata y lacerante” (150) –; una lógica, vale destacar, que combina humor e invención.

Los esfuerzos de los fichas se orientan a explicar, primero, el funcionamiento de la risa y, así, tras largas explicaciones fisiológicas –según las cuales la risa y sus convulsiones, cuando sueltan la tensión creada por los planos de la lógica no se exceden más allá de lo permisible gracias a la intervención del cerebro reticular–, el médico Kunst aventura una teoría con respecto al efecto del humor en las víctimas del texto fatal. Para él, está claro que se produce una dicotomía entre el cerebro antiguo y el neocortex que bloquea el reticular, de tal forma que la risa se extiende hasta la sobreoxigenación y la convulsión fatídica. “De otra manera”, le pregunta a Cáceres, “¿qué es lo que *imaginas* tú que ocurrió, y cómo explicas que alguien pueda leer un texto y morir a consecuencia de ello?” (107, mi énfasis). Parafraseando a Bergson, lo cómico exige una anestesia momentánea del corazón, ya que se dirige, más bien, a una inteligencia pura (6). En ese sentido, entre lo que se imagina y lo que convoca a la razón –órgano privilegiado, como se ha dicho, del policial clásico–, el humor parece alcanzar todo su efecto cuando procede decididamente hacia esa inteligencia pura. Y, sin embargo, esa racionalidad tan distinguida, tan humana, en quien atiende al humor y responde con su risa, se descompone al punto que los más ilustres quedan con “un cerebro directamente ligado a la nada” (Wild 151). El embrutecimiento, si no la muerte, es una de las secuelas de ese humor del que la víctima sólo se puede reponer tras recibir un golpe en la ingle, como lo descubrió Cáceres cuando el tío de Kunst lo obligó a leer el texto. Un humor que, mediante conexiones inesperadas o inadvertidas, lleva al límite a la razón para proponer un sentido más agudo, pero también más patético, de un



acontecimiento que la sociedad está acostumbrada a ver –como la realidad lacerante de la que se queja el periodista–, pues como menciona uno de los fichas, en eco a Gogol: “Si se observa atentamente y durante mucho tiempo una historia graciosa, se vuelve cada vez más triste” (16). Por el contrario, y siguiendo a Bergson, para quien se niega a mirar y su camino es la indiferencia, el drama se tornaría en comedia: “Détachez-vous maintenant, assistez à la vie en spectateur indifférent: bien des drames tourneront à la comédie” (5). Wild, el personaje, recita uno de los grafitos atribuidos al Pato Lucas, pero en realidad escritos por Kunst, para recordar a los fichas que aun ahí, en esa comedia del quemeimportismo, “lo cómico es más cruel: nos revela brutalmente la insignificancia de todo” (Wild 53).

Las fórmulas del humor planteadas por Kunst y Leonardo (teoría de la utilidad biológica de la risa, su proceso neuroquímico y el humor como bisociación), junto con la ruptura de la inhibición de una risa continua, no llegan a explicar, sin embargo, cómo un individuo, aun si raya en la genialidad, puede ser capaz de idear un arma tan poderosa. Entonces, la sagacidad de los fichas origina explicaciones sumamente creativas, como cuando defienden la hipótesis de una fuerza trascendental que sería la responsable de la creación del texto aniquilador. La primera pregunta a considerar es de dónde viene la inspiración y si es posible crear algo nuevo en el mundo, de donde se desprende que el poeta no inventa nada, pues el poema ya estaría allí y su tarea sería apenas encontrarlo. Por extensión, si la realidad esconde puntos ciegos, los artistas son los convocados a revelarlos. Para los fichas ecologistas, la fuente de inspiración correspondería a un ente vivo superior, un punto ciego mayor con el que el poeta creador entraría en contacto. Se trata de una musa literaria, trascendental y fatalmente

humorística, inducida ni más ni menos que por el planeta tierra, por “Pacha Mama que abre la puerta a la epítome de la creatividad a través del humor” (167), que se habría sintonizado con el autor del texto mortal para dictarle su contenido. Cáceres le advierte a Leonardo que esta teoría no sólo es “una extrapolación científica aberrante” (164), sino que desde el momento en que la Madre Tierra es la asesina, la pretendida novela policial “desembocará en ciencia ficción” (164). Ante lo cual Leonardo responde: “La novela policíaca está, en el fondo, basada en conclusiones lógico-científicas. Hablaste de motivo. Nuestra Madre Tierra tiene que hacer algo para defenderse del ataque humano . . . A Pacha Mama le sobran los motivos” (164). Lo que está en juego, no obstante, es la verosimilitud de tal explicación, la coherencia narrativa, menos que la comprobación científica de esa sospecha. “¿Piensas realmente acusar a la Madre Tierra de asesinato? ¿Crees que tus lectores se tragarán ese cuento?” (164).

Otra de las conjeturas de los fichas se basa en un argumento genético relacionado con el origen de las víctimas, a raíz de la propagación deliberada del virus entre reos hispanos condenados a muerte en las cárceles de los Estados Unidos, a quienes se los toma como conejillos de indias para examinar cómo actúa el manuscrito en sus manos, en un ejemplo punzante de racismo. Poco a poco, la teoría que se acerca más a lo posible es la que apunta al contenido del texto: la muerte que porta el misterioso escrito no ataca con un químico presente en la tinta o en el papel, ni a causa de un virus biológico, sino debido a “algo en el texto” (95), un virus bioinformático o, en términos de Kunst, “un código escrito en tinta, sí, pero que afecta a nivel biológico y que irremediamente lleva a la risa desenfadada” (96). El propio agente Minolta habría llegado a la misma conclusión y precisamente por darse cuenta de las

proporciones mundiales que podía alcanzar esta nueva arma, cierra el caso, no sin antes sugerirle a Cáceres la pista a seguir: “Dijo que parecía tratarse del contenido, aunque no creo que logré entenderle muy bien. Se refería a lo escrito: me pareció un invento urdido para sonsacarme información” (73). También escéptica es la reacción de Héctor que, en su momento, enfrenta a Kunst con sarcasmo: “No me vas a venir con la pavada de que el texto es tan chistoso que es letal” (95). Esa es, en definitiva, la especulación que toma fuerza entre el resto de fichas hasta que, despejadas las dudas de que el contenido es el detonante del cortocircuito cerebral, se desarrolla toda una reflexión sobre la lectura como portadora de ese elemento fatídico y, por lo tanto, de su efectiva capacidad de contagio.

“¿Qué es, a fin de cuentas, la lectura?” (74), se pregunta Kunst. En términos científicos, explica el “doc”, su procedimiento consiste en introducir información al cerebro, que se convierte en energía química: “Si ocurre de cierta manera, tal vez el cuerpo mismo acaba creando ciertas sustancias neuroactivas que se multiplican con el efecto de producir una reacción en cadena que destruye la mielina” (74). Bajo esta óptica, la lectura funcionaría como la risa, con el mismo riesgo de que su mecánica se propague luego de que se produce un cortocircuito en algunos centros del cerebro. La discusión entre Wild y Kunst se desarrolla de manera significativa en un ambiente contaminado: al escritor le molesta el “maldito cigarillo” (74) de Carlos y éste se niega a dejar de fumar. Cada vez más, toma fuerza el motivo de la contaminación ligada al proceso creativo, argumento que Kunst expone con ironía y descaro: “No jodas, hombre, que esto me ayuda a pensar. El oxígeno es volátil y te expliqué ya que incinera

mis mejores ideas. Fumar es un asunto químico y para mí una manera de atrapar la creatividad” (74).

De estos vínculos se infiere que la propagación del texto fatal mediante la difusión de su lectura sería tan implacable como cualquier pandemia. Los fichas vislumbran la gravedad del asunto: el riesgo de que se hagan copias del escrito, de que se difunda su contenido y se lo traduzca a varias lenguas, engendraría el miedo –otro elemento esencial de toda novela policial–, concretamente, el miedo a leer, sin importar el formato o el soporte, impreso o digital; el temor a mirar las palabras y la desconfianza hacia la literatura. Kunst extrema su lógica e imaginación cuando anticipa la escena de caos por venir: “Pronto entrará el pánico global contra todo lo que sea lectura. . . . ¡Imagínense! Libros impresos... ¡con una página que incluye el texto mortal! Libros de ciencia. Cartas a políticos. Cartas de amor” (165). Todo un vocabulario ecológico subyace entrelíneas en referencia a los varios tipos de contaminación a los que se exponen los personajes: la de la sociedad por el poder y la corrupción, el contagio de la indiferencia, la ambición, el de la prensa y sus engaños, el de escribir y leer. De allí que, más allá del tono paródico, y considerando el fuerte discurso ecológico de *El caso* –así como el activismo de su autor empírico–, estas disquisiciones terminan por cuestionar otras formas de contagio, las del día a día, las que son a largo plazo, las que afectan no sólo al ser humano, sino al planeta. Morir de asfixia, a causa de una risa excesiva, es acaso una forma menos cruel –¿más rápida y placentera?–, que respirar, a diario, el humo negro del esmog. Queda la reflexión: ¿es el texto el que mata o es el uso, la manipulación de esa arma por parte de compañías como BioTec Security, de Baltasar Bergmann, o por los Estados y sus servicios secretos?

Incapaces de hacer la hermenéutica del texto mortal, los fichas saben que la resolución del caso, por lo menos en cuanto a satisfacer la paranoia de sentidos, quedará trunca ya que el contenido del manuscrito constituye el mayor punto ciego de la novela, la única realidad, además de la muerte, que no puede ser registrada, pues quien la experimenta no vive para contarla. Esto, sin embargo, no les impide continuar con esa otra lectura que es su pesquisa criminal para condenar a los responsables de la difusión y abuso del texto, así como para explicar los hilos de la invención del genial autor. Y es que los fichas Cáceres, Wild y Kunst, en su labor de detectives, son, en última instancia y ante todo, lectores. Los relatos policiales se prestan para asociar la lectura con la detección. Así lo entiende el estudioso del género, Dennis Porter, para quien “a critic’s attitude toward a work of literature is comparable to that of a detective at the scene of a crime” (226). Siguiendo este paralelismo entre la detección y la crítica, es posible establecer la correspondencia entre el poeta y el criminal, identificación ya señalada por Chesterton –“El criminal es el artista creador; el detective es sólo el crítico” (en Resina 137)–, elaborada por Borges en la dinámica entre Scharlach y Lönnrot, en “La muerte y la brújula” y reiterada por Alejo Carpentier: “El detective es al delincuente lo que el crítico de arte es al artista: el delincuente inventa, el detective explica” (116).

El asesino en *El caso* está dentro de la familia, pertenece a la secta y es el más convencido de su condición ficha; es, además, el clásico delincuente del que menos se sospecha. El Pato “Lucas” Paredes, ese parásito que sobrevive en la casa de Kunst, practica su anarquismo en todo lo que (no) hace, en especial, al momento de escribir sus poemas a manera de grafitos en los muros de la ciudad porque quiere morir inédito. Para él, “publicar en papel sería un insulto inconmensurable” (Wild 24), así como

“trabajar de empleado en la sociedad actual . . . [,] una actividad de esclavos” (24). Adicto a las drogas, a pesar de que niega su consumo, la genialidad de escribir un cuento con efectos letales no parece plausible. Dándole crédito a su versión, Cáceres y Wild suponen que la única explicación es que cuando el Pato creó el texto letal, “se le cruzaron los cables” (198) y desde entonces quedó alelado. El anárquico ficha continúa su defensa a través de los postulados sobre la creación que, aunque apenas se esbozan, revelan una circunstancia común a los jóvenes poetas y creadores: la falta de seriedad con la que se los toma y la marginalidad a la que se los somete. De allí que su respuesta sea resistir mediante la palabra: “Escribo poesía. Respiro el mundo. Exhalo verdades” (24). Al final, Cáceres y Wild descubren que el verdadero cortocircuito del Pato se vincula con una fuerte dosis de chamico, poderoso narcótico cuyo efecto “debió ser una mezcla entre el alucinógeno y su instante de fatal inspiración” (202). Me aventuro a señalar que lo que exime de culpa al grafitero y lo distingue del delincuente y del artista, es que su cuento cómico no fue concebido con una intención –el Pato ni siquiera es consciente de su texto–, menos aun con la de matar. En el plano narrativo, la ausencia de una intencionalidad, de marcar deliberadamente un efecto, de auspiciar puntos ciegos y proponer sentidos, está lejos de la agenda programada por el asesino, así como de la voluntad del poeta. En común con ambas figuras, guarda, quizá, “un desorden del espíritu” (Link 10) –requisito para el asesino–, y una miopía familiar –condición del escritor–, que consiste en “no ve[r] las cosas como son en realidad porque si las viese así, dejaría de ser artista” (Wild 111).

Con el Pato exento de culpa, la responsabilidad por los muertos de risa recae en el dueño de la empresa bioquímica, BioTec Security, el científico Bergmann, tío de

Kunst, quien emplea y reproduce el texto como parte de un experimento, así como por el poder y el dinero que un invento así, en manos e intereses oscuros, le puede generar. Ahora bien, el misterio en esta novela se supera, es decir, va más allá del descubrimiento de la identidad del asesino y su móvil. Es la doble naturaleza del texto propiamente lo que potencia el enigma: aquella que lo liga a su proceso de creación, y por lo tanto de placer, –en el espíritu barthesiano–, y esa otra faceta, menos obvia, pero inquietante, la de su condición criminal. Esta es una de las claves de la reflexión metaliteraria que Leonardo Wild parece proponer: señalar al texto, acaso a la literatura, como responsable de un crimen, como arma letal que deja de ser el instrumento del atentado y se convierte en el verdadero sujeto delictivo. Retomo aquí una pregunta que se plantea Resina en torno a Vázquez Montalbán y que bien puede ser válida para *El caso de Wild*: “¿qué pasa si se convierte al texto mismo en el cuerpo del delito y en crimen la acción que empieza y acaba con él, es decir, la literatura?” (138); es decir, qué es lo que indica la pista literaria que elaboran los fichas, y tiene o no ésta un valor resolutivo en el caso. Si “la novela policiaca se funda en la naturaleza puramente semiótica del crimen, que es siempre un crimen en el papel, una mancha de tinta en el cuerpo de un libro” (Resina 137), la narración de Wild no desplaza del todo la escena del crimen al espacio de lo legible y lo simbólico porque, a pesar de presentar una resolución metanarrativa y hasta paródica del crimen, mediante los actos de lectura y escritura, la muerte no llega a ser una sombra intelectual como en el policial clásico. La muerte ocupa, en cambio, el lugar de los puntos ciegos, la dimensión imperceptible, efectivamente cómplice de la palabra y, por eso mismo, más cercana a lo real. Al final de la novela, el manuscrito, ya en poder de Kunst, es el verdugo que termina con la vida

de Bergmann. El arma del escritor se confunde con la del asesino: el texto que mata es el justiciero, el que castiga la impunidad que el aparato del Estado promueve.

**Puntos suspensivos: intrigas sin resolver, palabras que no se ven. . .**

Incriminar a la literatura, como en un momento propone la novela de Leonardo Wild, significa señalar su falta de inocencia y, por lo tanto, subrayar la poderosa fuente de sentido –e incluso, las fatales consecuencias– que comporta y representa un texto. Tan importante es que su opacidad última permanezca en la penumbra (en este caso, el contenido de “Morir riendo”), como lo es que se preserve la ambigüedad de lo racional y lo absurdo en sus posibles lecturas, ya que de esta manera se resguarda la continuidad de la intriga y, con ella, de la discusión, observación y pesquisa de sentidos. Es preciso destacar la torsión de la perspectiva desde la cual el autor pone en marcha la máquina paranoica de la escritura, con la que rescata y regresa a ver los puntos ciegos de la sociedad, el poder, el medioambiente y, por supuesto, de la mismísima novela negra. *El caso de los muertos de risa* confirma la efectividad creativa que esa mirada *otra* produce cuando se combinan el humor, la lógica en su mejor estado de ceguera, el olfato detectivesco y la escritura. El resultado es una narración criminal que amenaza con delatar al sistema que la origina, pero que termina, rendido, ante sus víctimas: reidores y lectores no ponen resistencia al contagio de la risa y de la palabra, pues saben que en el humor y en la literatura, los puntos ciegos dejan de ser indiferentes y que, más que representar la realidad, interpretarla o colmarla, fortalecen su ficción y su búsqueda.

En sintonía con la persecución de sentido, la obra de Santiago Gamboa constituye, asimismo, el relato de una ausencia, que no se compensa con el



descubrimiento de los culpables del siniestro crimen, sino –y parcialmente– con la escritura que registra esa carencia. Su personaje, el detective-periodista Víctor Silanpa recurre, expresamente, a su Underwood eléctrica para reconocer, primero, que no tiene nada que escribir porque no pasa nada (*Perder* 48-49) y, más adelante, para confirmar que “la realidad es lo único que no se puede dejar atrás” (108) y que debido a que ésta se le pone en contra, sería inútil no querer alterarla (108). De esta manera, la esfera de lo real persigue a Silanpa tanto como él busca, obstinado, “entender los asuntos ajenos” (244) sin saber si lo hace para “intentar tener un poco de dignidad” (128) o motivado por el afán de comprender eso que no se ve. Más allá de sus fracasos personales y de la frustración al no poder publicar el desenlace del empalado, las palabras (sea a través de sus artículos periodísticos, de sus lecturas o de las frases que copia a la muñeca) dan fuerza y hasta consuelan a este prototipo de perdedor que se vuelca en la búsqueda de un sentido para su vida y de un misterio que, aunque en principio ajeno, termina por comprometerlo. A pesar de perder la fe en la vida que empieza detrás de la verdad (107), ésa que le había confiado el periodismo, la investigación del crimen deja a este hombre de letras con la certeza de que “al fin y al cabo las palabras estaban allí para ayudarlo” (231).

## Conclusiones

*“ . . . lo que escribimos es apenas una selección, unos hitos o marcas de algo que no puede mostrarse por completo, . . . sobre todo porque no tiene sentido reproducir completa la realidad, como si creyéramos que es posible volcarla al papel. . . .*

*El papel está hecho para soportar señales de tinta”.*

*Leonardo Valencia, “Un libro progresivo”, El síndrome de Falcón.*

Estudiar un conjunto de autores cuya producción literaria se ha venido realizando de manera sostenida desde mediados de los años noventa, se planteó como el primer reto de esta investigación por aquello de la recomendada distancia –acaso necesaria, casi siempre inútil– con el objeto de estudio. De hecho, todavía cierto sector ensimismado de la crítica y de la academia argumenta su escepticismo a dedicar sus esfuerzos a un fenómeno contemporáneo a sí mismo, a pesar de reconocer la buena acogida que las obras han recibido por parte de editores, lectores, padres literarios y círculos culturales en general. Por ello, considero un acierto haber apostado por una lectura analítica que, en gran medida, comenzó a la par de la publicación de los textos aquí examinados y que pretende continuar más allá de este trabajo. Una actualidad acorde, además, a la propuesta posmoderna de escritura –y lectura– en movimiento, que frente a las preguntas de cuándo comienza y cuándo termina el acto de escribir, responde con la palabra inconclusa. En consonancia con el ejercicio de una “escritura progresiva” –que en términos de Leonardo Valencia es la que avanza entre un texto y

otro, entre éstos y los fragmentos añadidos por quienes los interpretan y colaboran en el juego (*El síndrome de Falcón* 235-47)–, me parece clave la participación no sólo de autores y lectores en ese proyecto, sino la contribución de quienes ensayamos a hacer una crítica, ojalá renovadora, sobre y *con* las obras. En ese sentido, considero que la reflexión que he desarrollado en los capítulos anteriores promete llenar un espacio de la mirada crítica, si no vacío, por lo menos vacilante, pero afortunadamente en auge, con la intención de que se fortalezcan y se auspicien próximas lecturas.

La mía se concentró, de una parte, en la elaboración teórica del concepto de puntos ciegos (Capítulo I), concebido con respecto a las narrativas recientes de Ecuador y Colombia, y que confío sirva de estrategia de lectura para otras creaciones literarias de la región. Por su naturaleza opaca y marginal, cuestionadora de la transparencia del mundo que deja de lado las realidades incómodas para la mirada convencional (los efectos de la violencia, la injusticia, el desprestigio de las instituciones y del poder, la sensación de pérdida disfrazada de falsas victorias), así como por su carga de resistencia al sobrevivir desde lo invisible, este constructo no sólo entra en sintonía con las inquietudes teóricas que he señalado en los capítulos anteriores, sino que, por su misma condición inacabada, resulta pertinente para el análisis de las novelas aquí estudiadas. Sin duda, la propuesta de una mirada teórica fresca en torno a una literatura que se está afianzando favoreció al examen de estas narrativas en movimiento; un examen riguroso, pero con el cuidado de no violentar los textos por un afán de someterlos a especulaciones que los asfixien.

El aporte de mi lectura de los puntos ciegos se halla, además, en el vínculo que establezco entre los recientes escritores de Ecuador y Colombia, las manifestaciones de

su mirada y sus respectivos entornos. Por un lado, si en el caso ecuatoriano las conexiones entre sus propios autores no han sido señaladas –apenas esbozadas en la cuentística o en un listado de tendencias actuales–, en Colombia, aun si los críticos más atentos al devenir de sus creadores (Luz Mary Giraldo, Jaime Alejandro Rodríguez, Álvaro Pineda Botero) los han agrupado en ocasiones por su coincidencia temática y recursos empleados, no se han llegado a identificar, sin embargo, vasos comunicantes entre las obras, ni estrategias teóricas novedosas que los pongan a dialogar. De otra parte, mi investigación sería la primera en estudiar las relaciones entre las narrativas de ambos países, pues hasta el momento no existe una aproximación que las aborde. Asimismo, en cuanto a la selección de las siete obras que componen este trabajo, he optado por aquellas sobre las cuales se ha escrito poco, en contraste con otras, inclusive de los mismos autores, preferidas entre los estudiosos –i.e., *Rosario Tijeras*, de Jorge Franco, *Los impostores* de Santiago Gamboa o *El desterrado*, de Valencia–.

En el análisis de esta muestra de la actual novelística de Ecuador y Colombia, he descubierto que su vínculo se traduce en inquietudes comunes con respecto a la realidad que comparten y a su posicionamiento intelectual y sensible frente a ella. La necesidad de efectuar una torsión de la perspectiva sobre un universo fragmentario, caótico, falsamente claro, múltiple y paranoico, parece ser el primer impulso que lleva a Héctor Abad Faciolince, Jorge Franco, Leonardo Valencia, Sergio Álvarez, Leonardo Wild y Santiago Gamboa a perseguir los puntos ciegos y a intentar registrarlos en sus novelas. Lo hacen, en primera instancia, a través de una escritura que, como en *Angosta*, *Paraíso Travel* y *El libro flotante de Caytran Dölphin*, renueva las potencialidades del nomadismo y de las prácticas espaciales (Capítulo II). Es decir: la valoración de los

recorridos no trazados y de los pasos errantes como fuerzas de resistencia, que configuran y rescatan los puntos ciegos en contextos urbanos –metrópolis, ciudades estratificadas o inundadas– donde predominan la represión, el desplazamiento forzado o la sensación profunda de pérdida en y del espacio.

En cuanto a la reflexión metaficticia que fundamenta el relato de *La lectora* y de *Basura* –presente, de hecho, en distintos niveles en todas las novelas de este corpus–, ésta promueve la discusión no sólo sobre las costuras del texto y sus recursos, sino sobre la función del escritor en este inicio de siglo XXI, sobre su capacidad de producir sentidos, así como de construir la realidad (Capítulo III). Tras el análisis de ambas novelas, todo parece indicar que los actos de leer y escribir, aun tentados a veces por la frustración y el fracaso, marcan los destinos de los personajes de estos textos, pero también se sugieren como alternativas válidas para comprender y cuestionar el mundo fuera de sus páginas. En ese sentido, según la perspectiva de los autores analizados, la idea de responsabilidad social estaría matizada, nunca ausente, por una mirada en sesgo y, por lo tanto, por una “responsabilidad indirecta”, a decir de Valencia (en Alejandra Gutiérrez 56), desde la cual participan en las discusiones sobre su entorno, sin *tener que* planteárselas como un compromiso programático. La clave de esta mirada se ubica en el andamiaje metaficticio que parece *como si* se observara únicamente a sí mismo, cuando, por el contrario, sus opacidades demuestran una aguda lectura e invención del mundo.

Otra de las conexiones que la escritura de los puntos ciegos fortalece tiene que ver con la producción, cada vez más regular, de novelas negras entre los autores colombianos y ecuatorianos recientes, como se evidencia en *El caso de los muertos de risa* y *Perder es cuestión de método* (Capítulo IV). Los postulados de este género se

recuperan y se transgreden en textos que indagan en crímenes ejemplares, con crudeza, pero también con un oscuro humor, para señalar la impunidad que toca a distintas esferas sociales, los absurdos de la violencia y los métodos para contenerla. Al mismo tiempo, las vidas de quienes participan en la búsqueda de sentido de una realidad misteriosa, hombres de letras que afinan el olfato de sabuesos detectives, se trastoca al punto de replantear las miradas sobre sus trabas personales, el quehacer con su escritura y la relación con su entorno. Ante todo, y allí mi énfasis, el formato negro es pertinente para estas narrativas que no pretenden ofrecer un desenlace a las problemáticas que formulan, sino señalar los puntos ciegos para abrir el diálogo. No se trata, según lo expuesto, de desactivar los conflictos, pues allí donde todo se contagia, convive y se integra supuestamente, existe todavía demasiada opacidad por rastrear.

En definitiva, este trabajo se ha orientado a explorar las nuevas posibilidades de escritura de lo real, entendido como la dimensión desapercibida, no sólo de la conciencia –en la línea psicoanalítica del Real lacaniano, desde la lectura de Žižek–, sino de la realidad; la brecha, entonces, que se abre a lo desconocido e imposible. Hago mío ese concepto para, desde la opacidad en que se concibe, conciliarlo con la propuesta de un nuevo realismo literario en las expresiones actuales de la narrativa de Colombia y Ecuador. A través del análisis de los textos y de las declaraciones de sus autores, se confirman los gestos que los desmarcan de sus tradiciones inmediatas (realismo mágico, en el un caso, y realismo social, en el otro) y aquellos que, inevitablemente, los siguen vinculando a un mismo principio: al acto de narrar historias. Con el aporte de otras elaboraciones sobre el tema del realismo literario (Hazel Gold, Hal Foster), el planteamiento al que me he referido en las páginas anteriores se articula

con un realismo que es, en sí, el retorno a una ausencia. Lejos de la mimesis que promueve la mirada clara sobre el mundo, considero que este nuevo realismo se sustenta en el acceso a los puntos ciegos y, por extensión, a lo real, siempre imposible y conflictivo, y se vuelca en una escritura a tientas.

Sin recurrir a relatos totalizadores, las novelas que aquí se han estudiado abordan la opacidad sin el afán de colmarla de luz, sin sumar una verdad con sus historias, sino tan solo para regresarlas a ver. El registro de los puntos ciegos no deja de ser menos poderoso por ello. Por el contrario, su escritura comporta un renovado pacto, ante todo creativo, que restaura la fe en la palabra, en narraciones que auspician un legítimo retorno al relato y desde él, a lo real y sondear, acaso, un acuerdo social, a sabiendas de que es inasible.

Este trabajo es apenas la puntada de próximas reflexiones sobre la actual generación de narradores de Ecuador y Colombia, en la que varios han quedado fuera con la esperanza de que se reconozcan otros lazos y miradas a futuro. Pienso, en particular, en las novelas negras *Los archivos de Hilarión* (1998), de Santiago Páez (Quito, 1958), y *De que nada se sabe* (2003), *9mm parabellum* (2009) y *Tan solo morir* (2010), del también quiteño Alfredo Noriega (1962). Asimismo, *Vida feliz de un joven llamado Esteban* (2000), de Santiago Gamboa, bien pudo haber sido parte del tercer capítulo dedicado a la metaficción. Entre las preocupaciones que no pudieron integrar esta investigación y en las que valdría la pena avanzar con la lectura de los puntos ciegos, está una escritura cercana al realismo sucio y a sus excesos, aquélla que bebe de la fuente de Charles Bukowski (1920-1994), pero también de Fernando Vallejo (1942), en cuya línea se podrían considerar algunas de las novelas de Efraím Medina Reyes

(Cartagena, 1967) o de Adolfo Macías Huerta (Guayaquil, 1960), ambos, además, influenciados por las técnicas narrativas del cine y el video. Mario Mendoza es otro de los autores importantes en el conjunto de la producción reciente en Colombia, cuya obra (*Scorpio City* y *Satanás*, entre otras) no pudo formar parte de estas páginas, a pesar de su calada aproximación a los bajos fondos bogotanos. Señalo, finalmente, la relectura de la historia, de la propia y de la de tradiciones “ajenas”, como otro de los ejes que se podrían abordar en futuros estudios –por ejemplo, las novelas *Tamerlán* (2003), del colombiano Enrique Serrano (1960), y *El desterrado* (2000), de Valencia–.

Por todo lo dicho, me parece fundamental que continúe la discusión y el análisis de las obras de este grupo de autores y que se mantenga la atención sobre las expresiones que toma el nuevo realismo de su escritura. Por lo menos a través de ellas, se recuperan las realidades que, a diario, se minimizan o a las que se carga de verdades y estigmas. Esta mecánica que ofrece la escritura actual va más allá del caso ecuatoriano y colombiano y, por supuesto, las reflexiones que he planteado en esta investigación podrían dialogar con los contextos literarios de otros países del continente. Para concluir, es significativo que ese diálogo se produzca, ante todo, entre las obras de estos autores –más allá de que algunos de ellos se conocen personalmente por la coincidencia en congresos literarios<sup>92</sup> o porque, en algunos casos, han fijado su residencia común en

---

<sup>92</sup> En el marco del evento “Bogotá, capital mundial del libro 2007” y del “Hay Festival” se celebró el encuentro “Bogotá 39” que convocó a narradores latinoamericanos menores de 40 años (los nacidos desde 1968, año mítico, vale decir, por las manifestaciones de mayo en París). Durante cuatro días, los autores expusieron sus opiniones a la pregunta “¿Cómo y sobre qué escribimos?”. Entre los escritores del presente trabajo, Leonardo Valencia fue uno de los participantes en el congreso.



Barcelona o París—, textos que superan fronteras, se encuentran en el movimiento de una escritura que avanza a tientas.

## Bibliografía

- Abad Faciolince, Héctor. *Angosta*. Bogotá: Editorial Planeta, 2003. Print.
- . *Basura*. Madrid: Lengua de Trapo, 2000. Print.
- . "Con el método de la novela negra". *eltiempo.com*. El Tiempo, 11 Oct. 1998.  
Web. Febr. 2010.
- . "Estética y narcotráfico". *Revista de Estudios Hispánicos* 42 (2008): 513-18. Print.
- Alter, Robert. *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1975. Print.
- Álvarez, Sergio. *La lectora*. Barcelona: RBA Libros, 2001. Print.
- Álvarez Gardezabal, Gustavo. "Escribir en la Colombia de hoy: una soberana pendejada". *Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie*. Ed. Karl Kohut. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1994. 39-43. Print.
- Augé, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Editions du Seuil, 1992. Print.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Editorial Paidós, 1999. Print.
- . "La muerte del autor". *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, 1988. 65-71. Print.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1985. Print.
- Bergson, Henri. *Le rire*. Paris: Félix Alcan, 1924. Print.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York and Oxford:

- Oxford UP, 1997. Print.
- Boileau, Pierre y Thomas Narcejac. *Le roman policier*. Paris: Presses Universitaires de France, 1975. Print.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998. Print.
- Borges, Jorge Luis. *Borges oral*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1983. Print.
- . *Siete noches*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001. Print.
- Boyd, Michael. *The Reflexive Novel. Fiction as Critique*. London: Bucknell UP, 1983. Print.
- Braham, Persephone. *Crimes against the State. Crimes against Persons. Detective Fiction in Cuba and Mexico*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2004. Print.
- Calvino, Italo. *Invisible cities*. San Diego, New York, and London: Harcourt, 1978. Print.
- . *Six Memos for the Next Millenium*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1988. Print.
- Carpentier, Alejo. "Apología de la novela policial". *Por la novela negra*. Comp. Luis Rogelio Noguerras. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982. 183-190. Print.
- Carvajal Córdoba, Edwin. "Paraíso Travel o el desencanto del sueño americano". *Jorge Franco*. N. p., 15 Nov. 2006. Web. 1 Nov. 2007.
- Cataño, Gonzalo. "Baldomero Sanín Cano. Origen de la crítica literaria moderna". *Biblioteca virtual del Banco de la República*. Banco de la República. 23 Junio 2005. Web. 16 Marzo 2011.
- Chandler, Raymond. "El sencillo arte de matar". *Por la novela negra*. Comp. Luis Rogelio Noguerras. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982. 154-182. Print.

- CISALVA: "Crónica roja: Hacia un periodismo del abrazo". *Chasqui* 62 (Junio 1998): 58-61. Print.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. "Colombia: cultura y violencia". *Cuadernos Hispanoamericanos* 582 (1998): 89-93. Print.
- Colmeiro, José F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos, 1994. Print.
- Coma, Javier. *La novela negra. Historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policiaca norteamericana*. Barcelona: Ediciones 2001, 1979. Print.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven Rendall. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1984. Print.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002. Print.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 2003. Print.
- . *Memoires d'aveugles. L'autoportrait et autres ruines*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1990. Print.
- Eco, Umberto. *El nombre de la rosa*. Barcelona: Editorial Lumen, 1982. Print.
- "Engome". Def. *El Parche, Diccionario. Lenguaje de las pandillas juveniles en Colombia*. Ed. Nelson Freddy Osorio. 2002. Web. Marzo 2009.
- Escobar Mesa, Augusto. *Cuatro náufragos de la palabra. Diálogo compartido con Héctor Abad Faciolince, Arturo Álape, Piedad Bonnett y Armando Romero*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2003. Print.
- Fornet, Jorge. *Nuevos paradigmas en la literatura latinoamericana*. College Park: The

- University of Maryland, 2005. Print. Latin American Studies Center Working Ser. 13.
- Foster, Hal. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, Mass., and London: The MIT Press, 1996. Print.
- Foucault, "Of Other Spaces". *Diacritics* 16 (1986): 22-27. Print.
- Franco, Jean. "Marcar diferencias. Cruzar fronteras". *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Ed. Josefina Ludmer. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994. 34-43. Print.
- Franco, Jorge. "Herencia, ruptura y desencanto". *Palabra de América*. V.V.A.A. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2004. 38-46. Print.
- . Página de inicio. *Jorge Franco*. N. p. Web. 1 Nov. 2007.  
<<http://www.jorge-franco.com/fbd.php>>
- . *Paraíso Travel*. Bogotá: Seix Barral, 2001. Print.
- Fuguet, Alberto y Sergio Gómez, comp. *Cuentos con walkman*. Santiago de Chile: Editorial Planeta, 1993. Print.
- . *McOndo*. Barcelona: Mondadori, 1996. Print.
- Gamboa, Santiago. "Opiniones de un lector", *Palabra de América*. V.V.A.A. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2004. 75-87. Print.
- . *Perder es cuestión de método*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1997. Print.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1988. Print.
- Giardinelli, Mempo. *El género negro*. Vol. 2. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 1984. Print.

- Gil Montoya, Rigoberto. "Narrativa colombiana de fin de siglo. El caso Mendoza: a la sombra de Stevenson", *Literatura y Filosofía* 1.1 (Enero-Junio 2003): 70-84. Print.
- Giraldo, Luz Mary. *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*, Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2001. Print.
- . *Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon 1975-1995*. Bogotá: CEJA, 2000. Print.
- Gold, Hazel. *The Reframing of Realism. Galdós and the Discourses of the Nineteenth-Century Spanish Novel*. Durham and London: Duke UP, 1993. Print.
- Gutiérrez, Alejandra. "Leonardo Valencia". *Hispanamérica* 115 (2010): 49-58. Print.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Oxford and Cambridge, Mass.: Blackwell, 1989. Print.
- Holmes, Amanda. *City fictions. Language, Body, and Spanish American Urban Space*. Bucknell UP: Lewisburg, 2007. Print.
- Hopenhayn, Martín. *No Apocalypse, No Integration. Modernism and Postmodernism in Latin America*. Trans. Cynthia M. Thompkins and Elizabeth R. Horan. Duke: Duke UP, 2001. Print.
- . "Postmodernism and Neoliberalism in Latin America". *Boundary 2* (1993): 93-109.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York: Methuen, 1984. Print.
- Jay, Martin. "Sartre, Merleau-Ponty, and the Search for a New Ontology of Sight". *Modernity and the Hegemony of Vision*. Ed. David Michael Levin. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1993. 143-185. Print.

- Joris, Pierre. *A Nomad Poetics. Essays*. Middletown, Connecticut: Wesleyan UP, 2003. Print.
- Kohut, Karl, ed. *Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie*. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1994. Print.
- Kundera, Milan. *The Curtain. An Essay in Seven Parts*. Trans. Lida Asher. New York: Harper Perennial, 2008. Print.
- Lacan, Jacques. "Le symbolique, l'imaginaire et le réel". *Bulletin de l'Association Freudienne* 1 (Nov. 1982): 4-13. Print.
- Lafforgue, Jorge y Jorge B. Rivera. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1996. Print.
- Landino, Patricia. "Héctor Abad afirma que escribió su novela 'Basura' en una crisis de fe". *ELPAÍS.com*. El País, 29 Marzo 2000. Web. Abril 2009.
- Lefèbvre, Henri. *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford and Cambridge, Mass.: Blackwell, 1991. Print.
- Link, Daniel, comp. *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*. Buenos Aires: La Marca Editora, 1992. Print.
- Lyotard, François. "Answering the Question: What is Postmodernism?". *Postmodernism. A reader*. Ed. Thomas Docherty. New York: Columbia UP, 1993. 38-46. Print.
- Maffesoli, Michel. *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*. Paris: Librairie Générale Française, 1997. Print.
- Manrique Sabogal, Winston. "América Latina pasa página". *ELPAÍS.com*. El País, 24 Mayo 2008. Web. Junio 2009.

- Martínez, Pablo. "Posmodernidad y cultura popular: una encrucijada del cuento ecuatoriano para el siglo XXI". *Kippus* 12 (2000-2001): 103-115. Print.
- McCumber, John. "Derrida and the Closure of Vision". *Modernity and the Hegemony of Vision*. Ed. David Michael Levin. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1993. 234-248. Print.
- Mejía Rivera, Orlando. *La generación mutante: nuevos narradores colombianos*. Manizales: Centro Editorial Universidad de Caldas, 2002. Print.
- Mendoza, Mario. "Fuerzas centrífugas y centrípetas". *Palabra de América*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2004. 123-135. Print.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Éditions Gallimard, 1964. Print.
- Monsiváis, Carlos. "Ustedes que jamás han sido asesinados". *Revista de la Universidad de México* 28.7 (1973): 1-11. Print.
- Montoya, Óscar E. "Perder es cuestión de método de Santiago Gamboa: los nuevos caminos de la novela negra en Colombia". *Estudios de Literatura Colombiana* 16 (Enero-Junio 2005): 73-90. Print.
- Mora, Rosa. "Quihubo, Sergio". *ELPAÍS.com*. El País, 4 Sept. 2002. Web. Marzo 2009.
- Nichols, William John. "Siguiendo las pistas de la novela negra con Mempo Giardinelli". *Crímenes, cadáveres y cultura: siguiendo las pistas de la novela negra*. Coord. William J. Nichols. Spec. issue of *Revista Iberoamericana* 76. 231 (Abril-Junio 2010): 495-503. Print.
- Nogueras, Luis Rogelio, comp. *Por la novela policial*, La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982. Print.
- "Novela negra: en el país es un género escaso". *El Comercio* 29 Julio 2006, sec. 3:31.



Print.

Orrego, Jaime A. "Entrevista con Héctor Abad Faciolince". *La hojarasca*. Alianza de Escritores y Periodistas. 27 (2007). Web. 3 Oct. 2007.

<<http://www.escriitoresyperiodistas.com/NUMERO27/jaime.htm>>

Ortega, Julio, ed. *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las horas y las hordas*. México: Siglo Veintiuno, 1997. Print.

Osorio, Óscar. "Angosta y el ancho caudal de la violencia colombiana". *Poligramas* 22 (Junio 2005): 177-188. Print.

Padura Fuentes, Leonardo. *Modernidad, posmodernidad y novela policial*. La Habana: Ediciones Unión, 2000. Print.

Palacio, Pablo. *Obras completas*. Quito: Editorial El Conejo, 1986. Print.

Palaversich, Diana. *De Macondo a McOndo: senderos de la posmodernidad latinoamericana*. México D.F.: Plaza y Valdés, 2005. Print.

---. "Rebeldes sin causa. Realismo mágico vs. realismo virtual", *Hispanamérica* 29.86 (2000): 55-70. Print.

Pennac, Daniel. *Como una novela*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2006. Print.

Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001. Print.

---. *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama, 2005. Print.

---. "Lo negro del policial". *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*. Comp. Daniel Link. Buenos Aires: La Marca Editora, 1992. 55-59. Print.

Pöppel, Hubert. *La novela policíaca en Colombia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2001. Print.

- Porter, Dennis. *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction*. New Haven and London: Yale UP, 1981. Print.
- Quesada Gómez, Catalina. “Perder es cuestión de método: una poética del fracaso”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 62 (2005): 265-80. Print.
- Quevedo, Francisco de. “A Roma sepultada en sus ruinas”. *Poesía original completa*. Ed. José Manuel Blecua. Barcelona: Editorial Planeta, 1999. 244-45. Print.
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos y José Pablo Villalobos. “Detección pública / Detección privada: el periodista como detective en la narrativa policíaca norfronteriza”. Coord. William J. Nichols. Spec. issue of *Revista Iberoamericana* 76.231 (Abril-Junio 2010): 377-391. Print.
- Remedi, Gustavo. “Ciudad letrada: Ángel Rama y la espacialización del análisis cultural”. *H Enciclopedia*. Ed. Sandra López Desivo y Amir Hamed. 1999. Web. Febr. 2007.
- Resina, Joan Ramón. *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos, 1997. Print.
- Ricoeur, Paul. *Temps et Récit*. Vol. 1. Paris: Editions du Seuil, 1983. Print.
- Robins, Kevin. *Into the Image. Culture and politics in the field of vision*. London and New York: Routledge, 1996. Print.
- Rodríguez, Fernando. “Héctor Abad Faciolince: ‘El dolor siempre es mal consejero’”. *lanacion.com*. La Nación, 12 Sept. 2004. Web. Abril 2009.
- Rodríguez, Magda Graniela. *El papel del lector en la novela mexicana contemporánea*. Washington, D.C.: Scripta Humanística, 1991. Print.
- Rodríguez-Bravo, Johan. “Tendencias de la narrativa actual en Colombia”. *Cuadernos*

- Hispanoamericanos* 664 (2005): 81-89. Print.
- Rodríguez Ruiz, Jaime Alejandro. "Examen de la metaficción en algunas novelas colombianas recientes". *Fin de siglo: narrativa colombiana*. Ed. Luz Mary Giraldo. Cali: Universidad del Valle, 1995. 339-355. Print.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1997. Print.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2001. Print.
- Silvestri, Graciela. "Postales argentinas". *Buenos Aires natural + artificial: exploraciones sobre el espacio urbano, la arquitectura y el paisaje*. Claudio Ferrari, et al. Buenos Aires: Universidad de Palermo; Cambridge, Mass.: Universidad de Harvard, 2000. 111-35. Print.
- Simpson, Amelia. *Detective Fiction from Latin America*. London and Toronto: Associated University Presses, 1990. Print.
- Song, H. Rosi. "En torno al género negro: ¿La disolución de una conciencia ética o la recuperación de un nuevo compromiso político?". Coord. William J. Nichols. Spec. issue of *Revista Iberoamericana* 76.231 (Abril-Junio 2010): 459-75. Print.
- Symons, Julian. *Historia del relato policial*, Barcelona: Bruguera, 1982. Print.
- Thomas, Julia, ed. *Reading Images*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, and New York: Palgrave, 2001. Print.
- Truffaut, François. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial, 1995. Print.
- Valencia, Leonardo. *El libro flotante de Caytran Dölphin*. Quito: Paradiso Editores, 2006. Print.
- . *El síndrome de Falcón*. Quito: Paradiso Editores, 2008. Print.

- . "Writing from NeverLand". *El Búho* 15 (2006): 82-85. Print.
- Valencia, Margarita. "La patria interior". *Cuadernos Hispanoamericanos* 582 (1998): 25-32. Print.
- Vallier, Robert. "Blindness and Invisibility: The Ruins of Self-Portraiture (Derrida's Re-reading of Merleau-Ponty)". *Écart and différance. Merleau-Ponty and Derrida on Seeing and Writing*. Ed. M.C. Dillon. New Jersey: Humanities Press, 1997. 191-207. Print.
- Vázquez, María Ángeles. "Basura o la inquietud crónica del escritor". *Babab.com*. N. p. 2 (2000): n. pág. Web. Abril 2009.
- Vázquez de Parga, Salvador. *Los mitos de la novela criminal*. Barcelona: Editorial Planeta, 1981. Print.
- Vertov, Dziga. *Memorias de un cineasta bolchevique*. Barcelona: Editorial Labor, 1974. Print.
- Villanueva, Darío. *Teorías del realismo literario*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2004. Print.
- Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Methuen, 1984. Print.
- Wild, Leonardo. *El caso de los muertos de risa*. Quito: Editorial Planeta, 2001. Print.
- Williams, Raymond L. *Postmodernidades latinoamericanas. La novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia*. Bogotá: Universidad Central, 1998. Print.
- . *The Twentieth-Century Spanish American Novel*. Austin: University of Texas Press, 2003. Print.

- Zanetti, Susana. *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novelas en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002. Print.
- Zarama, María Claudia. "Entrevista con Santiago Gamboa". Unionsverlag. 28 Junio 2010. Web. Nov. 2010.
- Zizek, Slavoj. *Interrogating the Real*. London and New York: Continuum International Publishing, 2005. Print.
- . *Looking Awry*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991. Print.
- . *The Parallax View*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006. Print.
- and Glyn Daly. *Conversations with Zizek*. Cambridge: Polity Press, 2004. Print.
- Zuleta, Estanislao. "Sobre la lectura". Ministerio de Educación Nacional de Colombia. 1982. Web. Aug. 2009.