



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

**Reflexiones sobre la violencia  
presentes en *Ese silencio* de Roberto  
Burgos y *El desbarrancadero* de  
Fernando Vallejo**

**Pablo Giovanni Roger Castellanos Castellanos**

Universidad Nacional de Colombia  
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura  
Bogotá, Colombia  
2021

**Reflexiones sobre la violencia  
presentes en *Ese silencio* de Roberto  
Burgos y *El desbarrancadero* de  
Fernando Vallejo**

**Pablo Giovanni Roger Castellanos Castellanos**

Tesis presentada como requisito para optar al título de  
**Magíster en Estudios Literarios**

Directora:  
Ph. D., Patricia Trujillo Montón

Universidad Nacional de Colombia  
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura  
Bogotá, Colombia  
2021

*Para mi mamá,  
la primera persona que vi sumergirse en una novela*

## **Declaración de obra original**

Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional, el “Reglamento sobre propiedad intelectual” y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras o materiales de otros autores.

Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

He sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la universidad.

Att.,

**Pablo Castellanos**

26 de septiembre de 2021

## Agradecimientos

La experiencia de investigación y escritura de la tesis fue muy importante, pues me enfrentó a mis limitaciones. Por momentos, sentía que las cosas no estaban funcionando y que mis deducciones se alejaban de las novelas de Burgos y Vallejo. Entonces, tenía que hacer una pausa y pasar a otra actividad; luego, releía las obras, continuaba con las lecturas complementarias y redactaba párrafos sueltos. En tal proceso, incluso la intuición, el azar y los sueños desempeñaron papeles para nada despreciables como formas de clarificación de las ideas.

A lo largo de esta experiencia, tuve la compañía de maestros, a quienes recordaba o volvía a leer en el curso de Noches que uno hace en su mesa de luz. Así mismo, conté con la sensibilidad literaria y la rigurosidad investigativa de la profesora Patricia Trujillo, directora de la tesis, quien como docente cumple a cabalidad con dos funciones que Goethe, en *Poesía y verdad*, le adjudica a la literatura: enseñar y hacer crecer. Acorde con lo anterior, mi texto se benefició de las recomendaciones de los jurados de la tesis: la profesora Alejandra Jaramillo me pidió matizar mi posición teórica frente a los estudios sobre la *novela de la Violencia*, así como exponer con más detenimiento los motivos de la escogencia de las dos obras; por su parte, la profesora Carmen Elisa Acosta me sugirió hablar de la función interna del lector en las novelas, y ampliar lo expuesto sobre la tradición y el realismo. A ellos les expreso mi agradecimiento.

Quiero agradecer a mi familia, por alentarme y brindarme siempre su afecto.

Por último, agradezco a la Universidad Nacional, un *alma mater* que siempre anima el espíritu investigativo, a través de personas en los ámbitos académico y administrativo que, además, contribuyen a que la vida de uno como estudiante sea fructífera y amable.

## Resumen

### **Reflexiones sobre la violencia presentes en *Ese silencio* de Roberto Burgos y *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo**

La tesis es una valoración crítica de dos novelas colombianas contemporáneas. El análisis literario, por un lado, conduce a determinar que el silencio de algunos de los personajes de Burgos obedece a un tipo de violencia simbólica, con sus respectivas implicaciones psicológicas; por otro lado, permite establecer que el insulto del narrador y personaje principal de Vallejo busca conjurar el mal que siempre lo ha asediado. Las conclusiones de dicho análisis resaltan la crítica de la novela de Burgos al silencio impuesto por la violencia, así como la necesidad del insulto en la novela de Vallejo, el cual es un recurso discursivo con posibilidades para enfrentar todo aquello que daña la vida. La diferencia radica en que la primera obra es consciente de que el silencio impuesto es una limitación que enfrenta el lenguaje, mientras que la segunda hace del insulto un recurso dominante, recurso que autolimita y encierra al narrador, lo cual equivale a un empobrecimiento narrativo.

**Palabras clave:** Fernando Vallejo; inmanencia reflexiva; lenguaje narrativo; lenguaje y silencio; novela de la Violencia; realismo literario; Roberto Burgos Cantor; violencia simbólica.

## Abstract

### Reflections on the violence present in *Ese silencio* by Roberto Burgos and *El desbarrancadero* by Fernando Vallejo

The thesis is a critical appraisal of two contemporary Colombian novels. The literary analysis, on one hand, leads to determine that the silence of some of Burgos's characters obeys a type of symbolic violence, with its respective psychological implications. On the other hand, it allows us to establish that the insult of the narrator and main character of Vallejo seeks to ward off the evil that has always besieged him. The conclusions of this analysis highlight the criticism of Burgos's novel against the silence imposed by violence, as well as the need for insult in Vallejo's novel, which is a discursive resource with possibilities to face everything that damages life. The difference is that the first work is aware that the silence imposed is a limitation faced by language, while the second makes the insult a dominant resource, a resource that self-limits and encloses the narrator, which is equivalent to a narrative impoverishment.

**Keywords:** Fernando Vallejo; reflective immanence; narrative language; language and silence; novel of Violence; literary realism; Roberto Burgos Cantor; symbolic violence.

## Contenido

<b>Introducción</b> .....	9
El carácter estético de las obras literarias .....	15
La inmanencia reflexiva .....	17
El concepto para la crítica .....	21
<b>Los símbolos de muerte en <i>Ese silencio</i></b> .....	29
Un tejido social .....	32
La red de silencios y los símbolos .....	40
<b>La brutalidad del insulto en <i>El desbarrancadero</i></b> .....	53
El conjuro .....	61
<b>Conclusiones</b> .....	79
<b>Bibliografía</b> .....	87



## Introducción

**E**sta tesis se concentra en la interpretación de dos novelas colombianas contemporáneas. Con miras a desarrollar tal interpretación, he recurrido a conceptos de crítica y teoría literaria, a noticias, a los informes del Centro Nacional de Memoria Histórica, así como a reflexiones críticas sobre pintura y a imágenes y situaciones concretas de filmes que me han permitido descifrar por contraste o similitud aspectos planteados en las novelas, entablando un diálogo entre algunas obras de arte. Respecto de la forma de exposición de la tesis, esta aspira a conservar el momento estético o la plasticidad que para autores como Michel de Montaigne y Theodor Adorno debe tener un ensayo literario. La forma de la exposición conserva un rasgo ampliamente conocido del género ensayístico, es decir, la reflexión libre sobre un tema, donde privilegio en un primer momento el relato de las obras objeto de mi interpretación. Así, busco ahondar en la trama de cada novela y, por ende, familiarizar al lector con su contenido. En esta vía, se van mostrando los conflictos que presentan la obras, a propósito de los contextos de violencia en que se desarrolla la vida de los personajes. La mención gradual de los acontecimientos me permite dejar en suspenso el hilo de la trama, para atender y explicar el sentido de la forma narrativa, que en el caso de la novela de Roberto Burgos se despliega a través de la memoria de los personajes y las proyecciones

de sus pensamientos, con la voz del narrador, y en el caso de la novela de Fernando Vallejo, a través de las digresiones de su narrador en primera persona. Esta plasticidad de la exposición del ensayo se observa desde sus inicios en la manera de proceder de autores como Montaigne, quien suele desarrollar una serie de ideas y reflexiones a partir de situaciones concretas de la vida, para iluminar la experiencia, incluso en sus facetas más ambiguas.

En el curso de la exposición de los hechos y la psicología de los personajes, he intentado explicar aquello que mueve la reflexión de las obras respecto de algunos aspectos de la violencia. Si tuviéramos que considerar este proceder a la luz del mismo Montaigne o de Adorno, podría reconocerse el segundo momento del ensayo, que consiste en hacer estallar el concepto en el movimiento reflexivo de las novelas, para poder entender su sentido. Persiguiendo lo anterior, he sentido la necesidad de apartarme de otras formas de proceder como el tratado sistemático, cuya búsqueda de objetividad lleva en ocasiones al discurso a distanciarse tanto de las obras literarias, que pierde de vista la unidad o totalidad de estas; es más, en los casos menos afortunados, el tratado despliega sus conceptos no para entender las obras, sino para demostrarlos, es decir, para reducir la obra a un mero ejemplo de sus ideas. De esta forma, a partir de la plasticidad del ensayo, busco ser fiel a las obras interpretadas, pues, así como la novela es un género libre y maleable que puede dar giros inesperados en cualquier momento, la plasticidad del ensayo me permite adaptar el tren del pensamiento a esos giros, en lugar de plegarme a la rigidez del concepto.

En la misma vía, el estilo de mi escritura trata de mantener el tono ligero de una conversación, lo cual está inspirado en el trabajo divulgativo de intelectuales colombianos como Carmenza Neira Fernández, David Jiménez Panesso y Rubén Jaramillo Vélez. Alumna de Martín de Riquer y por ende amante de la literatura medieval, con autores preferidos de distintas épocas, como Sófocles, los monjes irlandeses de Thomas Cahill, François Villon, Dante, Hegel y Goethe, Neira permeó sus textos con su vocación de profesora de filología románica. Así, lleva al lector a

imaginar con sumo detalle la vida por ejemplo de la Alta Edad Media, un ejercicio imaginativo que estaba acompañado de la lectura histórica y erudita de las obras literarias. De otro lado, la labor intelectual y docente de Jiménez, dedicada a la literatura colombiana y europea de los siglos XIX y XX, tiene presente, entre otras, la constelación de tres teóricos y críticos literarios: Walter Benjamin, Th. Adorno y Roland Barthes. Los ensayos del profesor se caracterizan por la claridad conceptual, la precisión de las palabras y la fuerza de la exposición, así como por dejarse leer como si fueran obras de narrativa, lo cual atrapa y le permite al lector comprender los distintos momentos del pensamiento de autores como Benjamin y Adorno, cuya escritura es rica en metáforas y razonamientos dialécticos necesarios para entender la literatura y cultura moderna. En el caso de Jaramillo, el tono de sus artículos y ensayos conserva la intensidad pausada de sus cátedras de filosofía. Así mismo, escucharlo hablar en clase era como estar leyendo un texto suyo, con un discurso histórico y explicaciones dedicadas a autores como Erasmo, Lutero, Kant, Marx, Nietzsche y Freud, o a temas como el puritanismo inglés, el expresionismo alemán y la Escuela de Fráncfort. La viva imaginación, la fuerza narrativa y la intensidad son rasgos de la escritura de los intelectuales mencionados, rasgos que siempre estaban presentes en las conversaciones con sus estudiantes.

Ahora, partiendo del hecho de que la literatura es una forma de conocimiento, quise investigar y escribir sobre la obra de escritores cuyas voces son muy importantes para abordar el problema de la violencia en Colombia, tan preocupante e inherente a nuestra historia. En primer lugar, está el escritor Roberto Burgos Cantor, cuya narrativa ahonda en temas como la vida en el Caribe colombiano. Su mirada no oculta la influencia de García Márquez en aspectos como el erotismo y la noción de totalidad o tejido de la obra, aunque se construye con una voz poética y sensibilidad propias, que confluyen para captar los contrastes del paisaje real. En el conjunto de su obra, la novela que me ocupa de Burgos suele pasar desapercibida para la crítica, dedicada sobre todo a los libros de cuentos y a la importante novela *La ceiba de la memoria* (2007), cuyo tema es la esclavitud. Mi selección de *Ese silencio* (2010) obedece básicamente a que, además de su profundidad cultural, reflexiona

sobre situaciones de provincia en las que formas veladas de la violencia contemporánea asedian a una familia y a sus vecinos, habitantes de un municipio del departamento de Córdoba.

Luego, tenemos al novelista Fernando Vallejo, quien ha mantenido desde siempre una diatriba contra los males de la historia nacional, incluso en sus proyectos cinematográficos de juventud. La obra de Vallejo toma distancia de la de García Márquez, pues renuncia a la ambición de totalidad ante la fragmentación de la realidad y al narrador en tercera persona, optando por otro que habla en nombre propio para insistir en la falta de cohesión de una sociedad dañada y en el resquebrajamiento del individuo y las relaciones familiares. Junto con *La Virgen de los sicarios* (1994), *El desbarrancadero* (2001) es una cumbre de la narrativa del escritor. Escogí esta novela porque tiene reflexiones muy importantes sobre la familia, en cuanto patria espiritual donde los personajes esperan ser ellos mismos, la cual es amenazada en la novela de Burgos y destruida en la de Vallejo por la violencia. Otra razón que me llevó a interpretar *El desbarrancadero* son las imprecisiones en que suelen quedarse algunos puntos de vista de la crítica literaria sobre el autor. De un lado, el polo negativo de la crítica es sólido cuando advierte sobre los efectos del anarquismo de derecha que subyace a la obra de Vallejo, pero pasa por alto aspectos que esta contiene como las causas de traumas de la niñez que terminan por dañar la vida de los personajes. Al otro lado, el polo positivo se caracteriza por disimular las posturas racistas del narrador-personaje de las novelas, en aras de postular a Vallejo como el humanista más importante de la dolorosa y reciente historia del país. El defecto de ambas posturas críticas consiste en que su obstinada interpretación borra los tonos grises de una obra que está llena de contradicciones. Con respecto a las formas de violencia presentes en las novelas seleccionadas, me ha parecido relevante exponer su reflexión y crítica sobre dos aspectos que parecen ser tolerables, cuando en realidad son graves: la brutalidad del insulto y los símbolos de muerte.

A primera vista, las escenas de provincia que nos presenta la novela de Burgos se emparentan con casos de abuso sexual como el que se observa en una escena de la película *Novecento* de Bernardo Bertolucci (1976), ubicada a comienzos del siglo XX en Italia. En esta, el patrón de una hacienda lleva a la hija de un obrero, una niña casi púber, a un establo. Allí, le ordena a la muchacha ordeñar una vaca y, luego, le pide que lo masturbe. Para la inocente, quien le obedece, no hay ninguna diferencia entre las dos acciones. Enseguida, el viejo la despide, y ella sale del establo con la misma actitud de juego con la que acompañó al hombre. Por su parte, el argumento de la novela es el siguiente: un médico de más de cincuenta años se va a vivir con una muchacha de catorce<sup>1</sup>. En el transcurso de la novela, la posibilidad del abuso sexual se va desvaneciendo, pues María de los Ángeles –la joven mujer del médico– es lo suficientemente madura y autónoma como para decidir irse a vivir con su hombre y, luego, abandonarlo. El desequilibrio que existe en la relación amorosa de esta pareja obedece a la ambigüedad de la psicología del médico, expresada en un impenetrable silencio para su mujer.

Si bien en esta novela el gradual desamor de María de los Ángeles es lo central, la violencia toca o ronda a los personajes de manera tangencial. Así como ocurre en la novela *Los ejércitos* de Evelio Rosero, el narrador de *Ese silencio* describe la vida de un pueblo, Puerto Escondido, un lugar donde la gente puede vivir. Esto significa: sobrevivir, trabajar, amar, relacionarse con la naturaleza, deambular, vivir en soledad, fracasar, etc. Pero buena parte de este tejido social empieza a ser amenazado por algunos símbolos de muerte utilizados por un grupo armado, quizá paramilitar: mensajes en muros, cadáveres que flotan en el río, notas de advertencia, anuncios, ataúdes, muebles para colgar muertos y disparos al aire.

---

<sup>1</sup> La libertad para ultrajar a la mujer de provincia es un aspecto de la violencia que ya se observa en la literatura colombiana de los años cincuenta. Al respecto, debe mencionarse a Tránsito, personaje principal de la novela *El día del odio* de Osorio Lizarazo (1952). Sobre ella, Hernando Téllez escribió lo siguiente en 1978: “Y pocas veces, o acaso nunca en la novela colombiana, se ha ofrecido el ejemplo, maravilloso como recreación artística y terrible como expresión cabal de la realidad social, de una existencia humana más humilde y más cándida y más ofendida, más pura y más prostituida, más perseguida y más sola, befada, escarnecida y desamparada frente a Dios, frente a la vida y la muerte, frente al Estado y la sociedad” (citado en Padilla, 2017, p. 28). La novela *Los ejércitos* de Evelio Rosero y los informes del Centro Nacional de Memoria Histórica muestran de manera alarmante que dicho aspecto es también cosa del presente.

Ante todas estas formas de terror y dominio, los padres de la protagonista sopesan la situación, aguantan, reflexionan y responden críticamente a ese asedio con su silencio, así a la larga deban irse de su lugar, es decir, así tengan que de alguna manera convertirse en desplazados. Al igual que la actitud de los padres, ese silencio del médico y de otras personas, que sutilmente anuncia el título de la obra, puede quizá referirse a una postura crítica ante la violencia o, por el contrario, ser una secuela de esta, si pensamos en las formas de silencio (escéptico y dogmático) expuestas por Roland Barthes en su teoría sobre lo neutro, o si consideramos la máxima inclinación a enmudecer en todo duelo o tristeza, que “es más que una mera incapacidad o falta de motivación para comunicar” (Benjamin, 2001a, p. 73), tal como le ocurre en la novela *Los ejércitos* de Evelio Rosero al hijo del brasilero y Geraldina, quien luego de ser secuestrado junto a su padre por la guerrilla, regresa a su casa sumido en un profundo silencio o reserva de muerto.

Por otra parte, en *El desbarrancadero* se observa el problema del lenguaje cuando este no responde a razones (ni siquiera equivocadas) ni a un contexto, es decir, cuando es incapaz de expresar la realidad, aunque sí la violenta o aspira a dominarla. Así –situado en las antípodas del silencio que explora Burgos–, se presenta la brutalidad del insulto como un acto de habla violento, que consigue producir miedo y subyugar. La novela de Vallejo ofrece interesantes matices al respecto. En un pasaje de la obra, el narrador en primera persona dice lo siguiente sobre su madre: era “una mujer impredecible, mandona, irascible, que [...] hijeputiaba” a sus propios hijos. Y luego, él dice algo como: pero la hijeputa era ella. Acá, los hijeputazos a los hijos son un golpe cruel e inexplicable, sin contexto. Por su parte, el insulto del narrador a su madre no es solo el golpe que le devuelve a ella, sino una forma de conjuro, o sea, es una especie de proceder emparentado con la magia, donde el brujo (el narrador) se pone la máscara del demonio que quiere enfrentar, pues le habla en sus mismos términos. Si bien el insulto en la novela de Vallejo funciona como la respuesta a un contexto violento, es decir, es una *constante* (un conjuro, al fin y al cabo) que tiene detrás una serie de reflexiones sobre la vida dañada, así mismo, el hecho de ponerse la máscara de la violencia

que se está enfrentando tiene algunas implicaciones para el lenguaje. En esta medida, caben las preguntas por las posibilidades de ese lenguaje que enfrenta o conjura a la violencia: ¿abre grietas que permiten conocer un aspecto de la realidad? o, por el contrario, ¿demuestra una imposibilidad narrativa (o es el síntoma de una paranoia) que empobrece el lenguaje? Por ende, será necesario considerar el insulto en medio de sus contradicciones, como una constante de la novela.

### **El carácter estético de las obras literarias**

En una ocasión, un profesor de filosofía comparó su escritura con la de García Márquez. Aquél dijo que sus propios textos filosóficos no desmerecían en conocimientos del idioma español a las novelas del nobel; sin embargo, precisó que la producción del escritor colombiano era superior a la suya porque García Márquez tenía mejores ideas. La anterior opinión corresponde a una lectura a partir de la filosofía, que concibe la obra literaria como el desarrollo de ideas o conceptos. Pero dicha lectura pasa por alto nada menos que el carácter estético de la obra, el cual puede resumirse en dos principios: 1) la obra literaria es ante todo una forma narrativa creada subjetivamente, por ende, el lector accede al contenido de la obra atendiendo el despliegue de esa forma, no de ideas o conceptos, y 2) el arte literario se basa en el carácter mimético del lenguaje, aunque desde luego sin renunciar al carácter abstracto de este.

Con respecto al primer punto, Theodor Adorno dice en su *Teoría estética*: “Para la obra de arte y, por tanto, para la teoría, el sujeto y el objeto son sus propios momentos, dialécticos porque al margen de cuáles sean los componentes de la obra (material, expresión, forma) siempre son dobles. Los materiales están marcados por la mano de las personas de quienes la obra de arte los recibió; la expresión, objetivada en la obra y objetiva en sí misma, se introduce como agitación subjetiva; la forma tiene que ser creada subjetivamente de acuerdo con las necesidades del objeto si no ha de comportarse mecánicamente con lo formado” (2004, pp. 222-223). La explicación de Adorno habla de la forma como trabajo del escritor, la cual

debe hacerle justicia a sus materiales de trabajo, o sea, debe corresponder con las necesidades del objeto del arte. Como el resultado de tal trabajo es *lo formado*, entonces, así, puede llegarse a la conclusión de que forma es contenido. La concepción de la forma literaria no como el desarrollo de ideas, sino como un mecanismo que implica un contenido, permite interpretar o descifrar a cabalidad la intención de las obras, y, por ende, valorarlas.

Ahora bien, una vez expuesto el concepto de forma, es necesario pasar a la explicación del tipo de lenguaje con el que se construye dicha forma. La literatura parte de la idea de la mimesis, que en los orígenes del lenguaje obedece a la necesidad de las personas de expresar con palabras la experiencia cercana que tenían con las cosas o con la naturaleza. Entonces, la obra literaria da forma a la experiencia (a esa necesidad de representación de la realidad) en la palabra, que mantiene en el nombre la imagen de las cosas y que, se espera, comunica o expresa el contenido de estas, lo comunicable de su entidad espiritual<sup>2</sup>, si pensamos en las consideraciones de Benjamin sobre el lenguaje, en su ensayo de 1916. Por esta razón se dice que el lenguaje literario es mimético, pues representa la inmediatez de la comunicación de lo concreto, de la esencia de las cosas, para conocerlas. En este sentido, las palabras no son meros signos, de alguna manera convenidos, de las cosas, sino que se encuentran ligadas al lenguaje de las cosas, así como estas se comunican (ver Benjamin, 2001a, p. 68). Jorge Luis Borges también concibe las palabras en su dimensión mimética y objetiva al considerarlas como símbolos de recuerdos compartidos (2001, p. 140). Según lo anterior, la literatura no solo se refiere a las cosas por medio del lenguaje, sino que pretende que las cosas se expresen en este. Puede decirse entonces que el conocimiento que la literatura tiene de las cosas es radicalmente distinto del saber contenido en el lenguaje analítico. Así, las novelas de García Márquez no se distinguen de los escritos del

---

<sup>2</sup> En lo que respecta a las consideraciones sobre el material de la obra literaria, es decir, el lenguaje concreto o mimético, existe una equivalencia entre Benjamin y Adorno, pues mientras el primero dice que la palabra o el nombre debe expresar lo comunicable de las cosas (o sea, su entidad espiritual), el segundo hace notar que la obra literaria se construye a partir de las necesidades del objeto, a partir de los materiales mediados históricamente. En ambos casos, se trata un trabajo con la palabra, que busca cumplir con las demandas de objetividad del arte.



profesor de filosofía porque tengan más ideas, sino porque pretenden, a través de la concreción del lenguaje, expresar la particularidad de las cosas mismas, algo que no hace el lenguaje filosófico, que debe acceder a un nivel general para aproximarse a sus objetos.

### **La inmanencia reflexiva**

Mi investigación no está basada en categorías como *novela de la violencia*, cuyo énfasis exclusivamente temático lleva a entrar en las obras como elefante en cristalería, desconociendo la configuración literaria y, en esta medida, reduciendo los propósitos de las obras a la mera documentación de actos violentos. Al respecto, escribe Iván Padilla en su ensayo *Sobre el uso de la categoría de la violencia en el análisis y la explicación de los procesos estéticos colombianos*:

Tal condicionamiento de la crítica a una categoría no literaria o estética empobrece [...] la dimensión literaria de muchas [...] obras y hace que se les considere como testimonios tipo documento [...]: por lo general, en el proceso de evaluación literaria se soslaya la cualidad de obras de arte verbal y se pasa directamente a estudiar el tema o a identificar los hechos históricos. (2017, p. 34)

Un ejemplo de este modelo de crítica es el ensayo “Pájaros atroces en la novela de la Violencia en el Valle del Cauca” de Óscar Osorio (2020). En su escrito, Osorio se refiere a tres novelas: *Viento seco* de Daniel Caicedo (1952), *Cóndores no entierran todos los días* de Gustavo Álvarez Gardeazábal (1972) y *Noche de pájaros* de Arturo Alape (1984). Con respecto a la primera obra, Osorio presenta como un logro de la novela “la repetición y acumulación de escenas que detallan las diversas formas” de hacer sufrir y asesinar en una masacre, considerando que tal acumulación es una inmersión profunda en dicha atrocidad (p. 33). Esta opinión lo lleva a concluir: “La propuesta estética de la novela consiste, entonces, en mirar de frente al monstruo y ofrecerle al lector una síntesis terrible y descarnada del fenómeno que le sirve de referencia” (p. 33). Acá, Osorio confía en que de algún modo ese catálogo puede diluir la brutalidad de la realidad. Ahora, en su análisis de *Cóndores*, el crítico habla de la complejidad humana que para él tiene el protagonista, mencionando someramente las características contradictorias que lo convierten en criminal, para

luego dar pocas pistas de lo que implican esas oposiciones en la psicología y las acciones del personaje; eso sí, Osorio resalta los tiros que los hombres –a las órdenes del Cóndor– les dan a sus víctimas en la nuca. Por otra parte, a pesar de que nos dice primero que la novela de Alape se concentra en relatar los distintos momentos de la vida del testigo de una masacre, y luego que ni los asesinos ni las formas de este crimen ganan protagonismo en la obra (p. 33), Osorio se contradice, pues –sin detenerse en la vida de quien será silenciado por presenciar los hechos– lo que le resulta sustancial de esta y las demás novelas analizadas es “la construcción de los asesinos y el tratamiento de las formas del crimen que estos despliegan” (p. 32). Así, se insiste y remarca la masacre en las novelas, incluso en aquellas obras que como el mismo crítico señala esperaban superarla, a través de la construcción de los personajes y la elusión de la atrocidad (p. 33). El procedimiento de Osorio obedece a su pregunta retórica de qué valor tiene aproximarse literariamente a “esos fenómenos de violencia atroz despojándolos de su característica más definitoria”: la crueldad (p. 34). A esto habría que responder que el problema de una aproximación detallada por ejemplo a los hechos de la violencia en el país radica en que las obras se comporten de manera pasiva frente a la realidad, apelando únicamente al testimonio de lo atroz o a la descripción de los hechos; también, radica en que el crítico literario se obsesione a tal punto con lo atroz, que reduzca a este aspecto temático la dimensión literaria de las obras, conforme explica Padilla. Uno de los antecedentes del interesante punto de vista de Padilla en torno a los problemas de la crítica y de la narrativa sobre la violencia es el ensayo de Gabriel García Márquez “Dos o tres cosas sobre ‘La novela de la violencia’” (1959), en el que desde el título se pone en duda la categoría de *novela de la violencia* para la valoración literaria, categoría que le sirve al autor más bien para hablar de las obras malogradas (como *Viento seco*). En su papel de crítico, García Márquez deja ver que estas se caracterizan fundamentalmente por confundir el material histórico con el estatuto de la forma literaria, lo que las lleva a ofrecer una detallada descripción de los muertos (la masacre), perdiendo de vista que la *novela* está en los vivos y la manera como los afecta la violencia.

Acorde con la postura de García Márquez y de Padilla, mi tesis sugiere desde el título que hay un problema histórico y social, la violencia, sobre el cual las novelas seleccionadas ofrecen algunas reflexiones, en relación con los demás asuntos que las ocupan, es decir, con su totalidad. Pero esa reflexión no se refiere solo a las ideas u opiniones de un narrador, sino que está mediada por la forma, es decir, por los modos de representación, los recursos narrativos, la disposición de las partes y la organización de los materiales literarios de las obras (p. ej., los personajes, el lenguaje verbal, la posición del narrador mismo, la unidad cronológica). Así, puede decirse que todo aquello que mueve la reflexión de las obras se entiende como inmanencia reflexiva. A través de este movimiento, que atañe a la forma literaria y su materialidad (los materiales literarios con que trabaja el escritor), las obras despliegan su crítica, como momento de la mimesis o representación de una realidad. En el caso de la novela de Burgos, la red de silencios de la novela contiene una reflexión crítica sobre la violencia simbólica; a su vez, la actitud del narrador en la novela de Vallejo mueve la reflexión sobre el lenguaje de la dominación.

Ahora bien, la exposición de la reflexión que *Ese silencio* y *El desbarrancadero* contienen brinda herramientas para analizar otras obras contemporáneas, un ejercicio que podría dejar al descubierto casos de novelas que trabajan con lugares comunes del fenómeno de la violencia en el país, sin profundizar en la cultura o sociedad. En esos casos, el procedimiento favorito es la inmediatez de la descripción –según se expuso con García Márquez–, la cual termina por legitimar la violencia con uno de los presupuestos del realismo: *así somos*. De esta forma, se trata más bien de un *mal realismo*, pues se abandona la idea de representar situaciones de la realidad en su complejidad, para ser simplemente un reflejo pasivo de hechos miserables o violentos, a veces yuxtapuestos hasta el cansancio. En el ámbito de la literatura actual, la novela *La cuadra* de Gilmer Mesa (2017) es un ejemplo de lo anterior. En una Medellín donde se reproduce la generación que será el brazo armado del narcotráfico en los años ochenta y noventa del siglo pasado, vemos crecer a un grupo de amigos que se convierten en sicarios. Sin ahondar en las conexiones que llevan a semejante perversión de la infancia, la obra pasa

inmediatamente a mostrar la maldad de los chicos en la forma de violaciones sexuales, asesinatos, venganzas y demás<sup>3</sup>.

A propósito del problema de la descripción en la tradición literaria, Adorno se refiere al desgaste de ese recurso narrativo, en sus notas sobre el realismo del siglo XIX. Así, en la época del capitalismo avanzado, donde la experiencia es limitada por fenómenos problemáticos como la división del trabajo y la cosificación del individuo, la descripción de situaciones y espacios –hasta en sus más mínimos detalles– ya no logra ofrecer un conocimiento respecto de la realidad. Tal conocimiento depende de que se rompa el caparazón del parecer exterior de las cosas, el cual cubre las mediaciones o la esencia de los fenómenos y relaciones sociales en la modernidad. En este sentido, al referirse a *Papa Goriot* de Balzac, Adorno piensa precisamente en las limitaciones de la novela, cuyas descripciones no alcanzan a llegar al fondo que mueve la vida de los personajes, como lo son las relaciones y los cálculos económicos. Claro, él rescata esos pasajes en los que la obra abre algunas grietas al caparazón de la apariencia, o sea, mueve la reflexión, para comprender lo que está pasando. En la novela de Balzac, esas grietas se abren gracias al recurso de la alegoría, cuando se llama con nombres de animales a la dueña de la pensión donde se desarrolla la acción.

---

<sup>3</sup> En el campo del cine hay películas más bien actuales como *Biutiful* de González Iñárritu (2010) que caen en lo mismo, es decir, en la mera enumeración de miserias. Su protagonista no podría cargar con más infortunios: la esposa lo abandona a él y a sus dos hijos, para prostituirse y dedicarse al consumo de drogas; es pobre, las deudas lo acosan, tiene un cáncer terminal, ve fantasmas, es responsable de la muerte por asfixia de unas personas inmigrantes que trataba de ayudar, etc. Esta yuxtaposición es el recurso que predomina en la película para sugerir el mal estado de las cosas en la Barcelona de comienzos del siglo XXI, sin profundizar en aspectos tan importantes como la relación del hombre desafortunado con los hijos, especialmente la niña mayor, quien en medio de la precariedad de la vida trata de apropiarse de las lecciones de inglés de la escuela, escribiendo con dificultad la palabra de que dispone esta lengua para designar algo hermoso. A este grupo del mal realismo pertenece una buena parte de las series de televisión colombianas sobre el narcotráfico, el paramilitarismo y la guerrilla, producidas entre 2004 y 2015. La calidad de este mar de producciones suele ser superada por el cine nacional, por ejemplo, bajo la dirección de Víctor Gaviria, César Augusto Acevedo o José Luis Rugeles, quien con su obra *Alias María* (2015) muestra –a través del drama de una combatiente rasa de la guerrilla– algunas de las profundas y brutales contradicciones de ese grupo armado. Al final, el filme sugiere que por pura dignidad humana no le queda otra cosa a la protagonista que abandonar la organización.

La capacidad que tiene la literatura para abrir grietas en el grueso caparazón de la apariencia corresponde a la inmanencia reflexiva, que es un recurso del realismo. Esto les permite a Burgos y Vallejo abrir grietas de reflexión en el caparazón de la violencia.

### **El concepto para la crítica**

Con base en la comprensión de la forma y del carácter mimético del lenguaje, la crítica literaria asume la literatura como un problema estético; por ende, la interpretación y la valoración de las obras se apoyan en conceptos, que entran a determinar una obra en la exposición crítica, pero que necesariamente son matizados con el contenido particular de las obras literarias. Dicho con otras palabras, no se trata de aplicarle un concepto a las obras, y pensar en estas como meros ejemplos de la idea, como pasa con el uso de la categoría de novela de la violencia; en cambio, se trata de hacer estallar el concepto en la reflexión o los contenidos de una obra, como ya se dijo. De esta forma, la tesis busca exponer las reflexiones que las obras seleccionadas contienen sobre los dos aspectos de la violencia mencionados.

### **La violencia como dominio**

En el ensayo citado, Padilla enumera aquello que en buena medida desató la violencia que ha tenido que padecer el país desde los años cuarenta del siglo pasado, a saber: la concentración en la tenencia de las tierras, la organización armada para conseguir fines políticos, territoriales y económicos, así como la violencia sistemática para tener el control de la población y asegurar, por ejemplo, el intercambio mercantil en condiciones de amenaza e incertidumbre (p. 10). Estas son precisamente las causas y a la vez los fines que motivan la violencia que asedia a los personajes de *Ese silencio*. Ahora, a la enumeración anterior habría que sumarle un problema más, que es la descomposición de la vida familiar, como sucede en *El desbarrancadero*. En el contexto de tales problemas, las obras

seleccionadas presentan dos aspectos concretos de la violencia, entendida como dominio. Aunque el dominio puede ejercerse para alterar el orden social, como sucedería en una tiranía o dictadura, también afecta la integridad individual. Ahora, estas novelas contienen reflexiones sobre formas de dominio dirigidas a comunidades o individuos, formas que, en el contexto de la violencia del país, implican el sometimiento y la fractura de la vida de las personas.

Según observa Benjamin en su ensayo “Para una crítica de la violencia” (1921), la violencia es un medio y tiene dos funciones: 1) fundar el derecho (p. ej., el criminal que hace su justicia o el Estado que entra en guerra o las fuerzas revolucionarias o los huelguistas<sup>4</sup>), y 2) conservar el derecho para tener el monopolio de la violencia a través de mecanismos del Estado como el militarismo (2001b, pp. 29-30) y la pena de muerte (p. 31), entre otros. “Del derecho fundador se pide la acreditación en la victoria, y del derecho conservador que se someta a la limitación de no fijar nuevos fines” (p. 32)<sup>5</sup>. Así, “toda violencia conservadora de derecho indirectamente debilita a la fundadora de derecho en ella misma representada, al reprimir violencias opuestas hostiles” (p. 44). De lo anterior se deduce que cuando esas violencias no le son opuestas, la violencia conservadora le sirve a la fundadora (p. 45). Ninguna de las funciones de la violencia (fundadora y conservadora) puede escapar a la crítica, hace ver Benjamin.

Con respecto a las novelas seleccionadas, se observan casos de violencia fundadora de derecho. Sobre la función de la violencia en el proceso de fundación de derecho, Benjamin dice que aquella es doble.

---

<sup>4</sup> Los huelguistas a los que se hace referencia acá corresponden a quienes integran la huelga general política. Explica Benjamin que esta huelga tiene como base de sus concepciones el fortalecimiento de la violencia del Estado. Al respecto, escribe el pensador en su ensayo de los años veinte del siglo pasado: “[E]n sus organizaciones actuales los políticos [...] preparan ya la instauración de una potente violencia centralizada y disciplinada que no dará brazo a torcer ante la crítica de la oposición, sabrá imponer el silencio y dictar sus decretos falaces...” (p. 36).

<sup>5</sup> Cabe anotar que la huelga es el derecho a fundar el derecho, razón por la cual la violencia que pudiera darse en su seno es un fenómeno que el derecho teme enfrentar; por esto, el derecho a la huelga, contrario a los intereses del Estado, es sancionado y tiende a ser retirado por el derecho mismo (Benjamin, 2001b, p. 35).

Por una parte, la fundación de derecho tiene como fin ese derecho que, con la violencia como medio, aspira a implantar. No obstante, el derecho, una vez establecido, no renuncia a la violencia. Lejos de ello, solo entonces se convierte verdaderamente en fundadora de derecho en el sentido más estricto y directo, porque este derecho no será independiente y libre de toda violencia, sino que será, en nombre del poder, un fin íntima y necesariamente ligado a ella. Fundación de derecho equivale a fundación de poder, y es, por ende, un acto de manifestación inmediata de la violencia. (p. 40)

Ahora, incluso si se piensa en un caso legitimado de derecho fundador, como el derecho de Estado, se comprobaría que no existe igualdad, debido a que “el privilegio (o derecho prerrogativo) de reyes y poderosos está en el origen de todo derecho”, dice Benjamin (p. 40). En la violencia fundadora de derecho, el poder equivale a dominio. En relación con este fenómeno, la novela de Burgos remite tangencialmente a las acciones de un grupo armado ilegal que apela a formas de violencia simbólica con la pretensión de fundar derecho y, por ende, materializar un tipo de dominio en la esfera pública<sup>6</sup>. Por su parte, la novela de Vallejo muestra el lado privado de tal fundación. En esta obra, las relaciones familiares están mediadas por el poder legitimado de la madre, quien tiene toda la libertad para maltratar verbal y psicológicamente a sus hijos, encarnando las palabras que acabamos de leer, según las cuales el derecho, una vez establecido, no renuncia a la violencia.

En el contexto de las dos novelas, el poder o dominio que funda la violencia ocasiona unas condiciones terribles de la existencia de los personajes, al punto de significar su sometimiento o fractura: zozobra, miedo, silencio; huida, inestabilidad, confrontación; soledad en la enfermedad, insensibilidad, dolor.

---

<sup>6</sup> Si se quiere problematizar aún más este asunto, los lectores de Rosero saben que el título de su novela *Los ejércitos* implica tanto a grupos alzados en armas como al mismísimo Ejército oficial, cuyas competencias lo autorizan a ejercer una violencia conservadora de derecho (proteger las leyes), aunque a la larga para esa autoridad brutalmente “se levanta la distinción entre derecho fundador y derecho conservador” (Benjamin, 2001b, p. 32). Esta cita del pensador alemán ilumina la interpretación de la crítica contenida en *Los ejércitos*, donde se sugiere el fenómeno fatal según el cual el Ejército conserva y a la vez funda ilegalmente el derecho por medio de la violencia.

### **Los símbolos de muerte**

Los símbolos de muerte que aparecen en *Ese silencio* están emparentados con la intimidación y la amenaza, que a su vez se basan en cálculos psicológicos, pues, como dice Benjamin, estas “se manifiesta[n] como el posible destino de caer en manos del criminal” (2001b, p. 31). En este sentido, tales símbolos son medios personalizados de ejercer el poder sobre otros, cuyo contenido anuncia la posibilidad de la fuerza irracional o de la muerte para aquellos a quienes se dirigen, si estos no ceden a la dominación.

En materia de violencia, los símbolos pueden tener un carácter progresivo o regresivo. El primer carácter se entiende a partir de las ideas de Pierre Bourdieu, quien explica que la violencia simbólica progresiva se utiliza en el capitalismo para garantizar la explotación económica (p. ej., el capital de crédito que las donaciones a hospitales, instituciones escolares y culturales les otorgan a los grupos económicos). A propósito de este punto de vista, dice J. Manuel Fernández:

Bourdieu ha desplegado toda su energía investigadora para comprender cómo emerge, cómo se ejerce y cómo se reproduce el poder simbólico en campos tan diferentes como el educativo, el lingüístico, el religioso, el científico, el cultural, el familiar o el político. Su énfasis en el rol de las formas simbólicas en la producción y reproducción de las desigualdades sociales es uno de los modos que emplea para distanciarse del marxismo tradicional, el cual subestima, según él, la importancia de la dimensión simbólica de las relaciones de poder tanto en las sociedades precapitalistas indiferenciadas como en las sociedades postindustriales altamente diferenciadas, en las que el modo principal de dominación ha cambiado de la coerción abierta y la amenaza de la violencia física a formas de manipulación simbólica. Existe un poder simbólico lo mismo que un poder económico; esta es la razón que alega para centrar sus investigaciones en el rol que juegan los procesos, productores e instituciones culturales en la producción y reproducción de la desigualdad en las sociedades contemporáneas [...]. (p. 11)

Con respecto al segundo carácter –que, a la luz del pasaje citado, no considera Bourdieu–, es importante decir que los símbolos también pueden tener un lado regresivo, cuando anuncian, recuerdan o legitiman el recurso de la violencia física, como es el caso de los símbolos de muerte en la novela de Burgos. Ahora bien, si estos símbolos tuvieran que ubicarse en un sistema simbólico (en Bourdieu se



enumeran, por ejemplo: religión, arte, ciencia y el lenguaje), podría empezarse por considerar el hecho de que los símbolos de muerte apelan a la memoria, al recuerdo compartido, y tienen cierta teatralidad en el contexto de la obra de Burgos: hay toda una serie de objetos que, primero, son pura utilería (ataúdes, muebles para colgar a personas muertas, murales, disparos al aire, cartas, etc.), con la idea de que luego formen parte de un montaje o escenario (un operativo) en la vida real. Así, dichos símbolos se emparentarían con el arte, aunque en este caso con serias consecuencias sociales, como la muerte del dominado a manos del dominador. Ahora, con base en la conexión enfatizada por Bourdieu entre estructuras sociales y cognitivas en la organización de un sistema simbólico (ver Fernández, 2005, p. 11), puede decirse que la fuente del poder de los símbolos de muerte obedece a la relación de estos con la estructura social, una relación mediada por el recuerdo de los alcances de la violencia que simbolizan.

Volviendo a la concepción de la violencia simbólica progresiva de Bourdieu, este autor dice:

La forma por antonomasia de la violencia simbólica es el poder que [...] se ejerce por medio de las vías de comunicación racional, es decir, con la adhesión (forzada) de aquellos que, por ser productos dominados de un orden dominado por las fuerzas que se amparan en la razón (como las que actúan mediante los veredictos de la institución escolar o las imposiciones de los expertos económicos), no tienen más remedio que otorgar su consentimiento a la arbitrariedad de la fuerza racionalizada. (Bourdieu, citado en Fernández, p. 15)

Apoyándonos en la terminología del sociólogo francés, podríamos plantear que, a diferencia de la violencia simbólica expuesta por él, los símbolos de muerte en la novela de Roberto Burgos tendrían como forma el poder ejercido por medio de vías de comunicación irracional, que no tienden a un orden de las cosas o sentido de la acción, sino a fundar el derecho, “con la adhesión (forzada) de aquellos que, por ser productos dominados de un orden dominado por fuerzas” criminales, otorgan su consentimiento en silencio.

La violencia simbólica de la que habla Bourdieu se emparentaría con los símbolos de muerte en los casos en que, debido a la alienación, las personas aceptarían tales

símbolos como medios del orden de las cosas. El análisis de Fernández sobre la idea del sociólogo funciona en esta consideración: “La violencia simbólica se ejerce mediante las mismas formas simbólicas adoptadas por los dominados para interpretar el mundo, lo que implica simultáneamente conocimiento y desconocimiento (*méconnaissance*) de su carácter de violencia o imposición. Al aceptar un conjunto de presupuestos fundamentales, prerreflexivos, implícitos en la práctica, los agentes sociales actúan como si el universo social fuese algo natural, ya que las estructuras cognitivas que aplican para interpretar el mundo nacen de las mismas estructuras de este mundo” (p. 15). No obstante, en la novela de Burgos se aprecia a personas que ofrecen resistencia a la arbitrariedad de la fuerza irracional impuesta, una actitud que también tiene el narrador de *El desbarrancadero*, pues ejerce una oposición al lenguaje violento e irracional de su madre.

### ***La brutalidad del insulto***

Benjamin explica, en su ensayo sobre la violencia (2001b), que es posible la resolución no violenta de conflictos, con el despliegue del ámbito de los medios limpios. Escribe:

Posiblemente, el mejor ejemplo de ello [los medios limpios], el de más alcance, sea la conversación como técnica de acuerdo civil. En la conversación, no solo la conformidad no violenta es posible, sino que el principio de no utilización de la violencia se debe expresamente a una circunstancia significativa: la no penalización de la mentira. Quizá no haya habido en el mundo legislación alguna que desde su origen la penalizara. De ello se desprende que existe, precisamente en la esfera de acuerdo humano pacífico, una legislación inaccesible a la violencia: la esfera del “mutuo entendimiento”, o sea, el lenguaje. (p. 34)

Sin embargo, precisa Benjamin, la violencia de derecho finalmente se infiltró en tal esfera al imponer castigo al engaño o a la estafa, “no por consideraciones morales, sino por temor a las reacciones violentas que [pudiera] provocar entre los engañados” (p. 35). La exposición de Benjamin sobre la posibilidad de los medios limpios –inaccesibles a la violencia, como el lenguaje o la huelga general

proletaria<sup>7</sup>– para lograr acuerdos civiles, se desarrolla a tal punto que el autor plantea la violencia limpia o necesaria (p. 44) fuera del contexto de la violencia fundadora (arbitraria) o conservadora (administrada) de derecho. Este tipo de violencia adquiere validez en la medida en que esté más allá del derecho. “Para el ser humano no es ya posible sino urgente decidir cuándo se trata efectivamente de violencia limpia en cada caso particular” (p. 44).

A partir de las palabras del autor sobre el lenguaje en cuanto medio limpio para el mutuo entendimiento y la violencia en cuanto forma limpia, es interesante indagar por las posibilidades del lenguaje en sus propios límites, a saber: el insulto en contexto. Esta forma se opondría parcialmente a una violencia fundadora de derecho, representada en el insulto sin contexto<sup>8</sup>, irracional, inexplicable o brutal. La razón de que se oponga de manera parcial a la violencia radica en que encierra algunas contradicciones.

El insulto está en el límite del lenguaje porque –por incapacidad o deliberación– es la renuncia o resistencia con palabras a la conversación. Ahora bien, el insulto en contexto puede considerarse como una forma limpia de violencia si hace parte del momento racional del discurso que busca comprender las razones de la violencia. En ese momento racional pueden hallarse las posibilidades críticas del insulto. Sin embargo, el insulto como límite del lenguaje también se inclina al momento irracional del discurso cuando se emparenta con la dominación. El narrador de la novela de Vallejo encierra esta ambivalencia.

---

<sup>7</sup> Benjamin dice que en este tipo de huelga –distinta a la huelga general política–, “el proletariado se propone como único objetivo la liquidación de la violencia estatal”; así mismo, esta forma de interrupción del trabajo “expresa la decisión de reanudar un trabajo completamente modificado y no forzado por el Estado” (2001b, pp. 36-37).

<sup>8</sup> A este respecto, se puede mencionar una entrevista a Fernando Vallejo, en la que el entrevistador le pregunta por qué le había dicho tal o cual grosería a Borges. Vallejo le responde que antes de decir que insultó a Borges, necesariamente habría que hablar del contexto en que dijo lo que dijo. Explica Vallejo que su insulto a Borges funcionaba en un contexto, entonces, despojar al insulto del contexto, es pasar por alto su mecanismo y convertirlo en vulgaridad, o en brutalidad, si se lleva más allá el comentario del escritor.



## Los símbolos de muerte en *Ese silencio*

La novela *Ese silencio* relata la vida de pareja de María de los Ángeles, así como la de sus padres. La breve historia de ella y su marido médico tiene toda la carga de la experiencia amorosa, es decir, la promesa de felicidad del amor, la emoción, la ilusión, la confianza, el erotismo, el esfuerzo por comprender al otro, las dudas ante los vacíos de la felicidad, la procreación, el paso tedioso de los días, el gradual desamor y la separación. Quizá falta un ingrediente: las discusiones de pareja, algo de lo que prescinden estos personajes, pues mientras la muchacha intuye y desea comprender lo que le está pasando, su hombre tiene un rasgo complejo, anunciado en el mismo título de la obra, el *silencio*. El médico resulta tan enigmático e impermeable al afecto, que su mujer se despreocupa por reconocerlo con un nombre propio. Simplemente lo llama por su oficio. Podría decirse que esa actitud silente equipara al médico con esos buques de altura que tanto impresionaban a María de los Ángeles, por “no saber a dónde va ese silencio en movimiento” (p. 10), que cruza la inmensidad del mar, tan parecida quizás a la inmensidad de los años que hay entre ella y él (p. 22). La imagen del buque que se desplaza a lo lejos hacia un lugar desconocido le genera a ella una sensación de vértigo y extrañeza que de manera creciente se confunde con sus intuiciones acerca del esposo. El médico es

“un encabronado silencioso”, palabras con las que él mismo describe a su padre, reconociendo para sus adentros: “Y sé que algo tengo de tus tempestades de silencio” (p. 45). Las primeras impresiones que le deja su nueva vida con el médico no son acordes con otras que le eran muy familiares, como la caricia de la brisa costera o el encuentro de las colinas y el mar. En esta relación de pareja, nada parece estar en manos de María de los Ángeles, así como un mar tempestuoso.

El argumento de la novela podría llevar a preguntarse por qué una muchacha de 14 años se va a vivir con un hombre de cincuenta y tantos. En Colombia, no es raro seguir viendo a mujeres de provincia muy jóvenes con maridos mayores, unidos quizá por pactos que han sido arreglados por terceros. Esto, a leguas, encierra un problema moral, porque la experiencia y mayoría de edad del hombre suelen imponerse para reprimir y dominar a la mujer. Por su parte, el problema moral que plantea la novela de Burgos no consiste en que María de los Ángeles haya sido obligada a estar con un hombre mayor, sin quererlo; en cambio, el problema apunta a que la distancia generacional deja expuesta a la joven enamorada a la autoridad del marido, autoridad que se ejerce sin agresiones, pero que la oprime, pues implica un abandono afectivo, la crianza solitaria de un hijo y, de acuerdo a los pensamientos de la madre de ella, la irresponsabilidad —evidente pero *tácita*—, en otras palabras, “una responsabilidad que el médico ejercía sin medirla”, dice el narrador (p. 61). La obra muestra el desarrollo interior del creciente desamor de la muchacha, así como la relación de sus padres, Ascanio Navarro y Escolástica Barrios, quienes son acosados por un grupo paramilitar, lo que los llevaría a huir hacia Cartagena.

Todo ocurre en Puerto Escondido y sus cercanías, un lugar costero, donde “la altura de la colina sobre el mar es leve”, “se inclina hasta confundirse con la playa y se une a las dunas pequeñas y tumultos de arena suelta acumulada por los ventarrones, donde los pasos de los caminantes se hunden” (p. 9). Sobre la aún soltera muchacha y su entorno natural, dice el narrador: “María de los Ángeles se aprende el mar mientras espera en un recodo de la colina, no lejos de la casa. Al

comienzo lo veía igual. Aburrido. Ir y venir. Sin límites. Encierro para ella. Después fue capaz de descifrarlo. El color de tormenta. Los anuncios de la mar de leva. Los temporales que se arman en el horizonte que ella no sabe dónde toca” (p. 10). El narrador también describe Puerto Escondido como “una calle amplia de tierra apisonada que se afloja en los inviernos de aguaceros sin tiempo y vuela en los veranos de sol de fuego que convierten en polvo de ceniza la tierra. A los alrededores de la calle, trocha ancha con árboles frutales, mangos, tamarindos, ciruelos, guayabos y nísperos, ceibas y robles altos y acacias frondosas, crece sin orden un enredijo de casas a las cuales se llega por senderos donde todavía los matorrales reproducen la mancha verde de su fertilidad invasiva” (pp. 10-11). Algunas de esas casas son de cemento crudo.

A veces las cubren de carburo vivo y les quedan las vetas de las escobas con las cuales lo aplican y adquieren un tono blanco o grisáceo, o con el tinte azul de los polvos para teñir. Otras tienen barro embutido en la armazón de cañas. Unos listones superpuestos de madera erizada por la maraña vegetal, como cocos acabados de pelar. Los techos de zinc refulgen al sol, y en los canales de sus ondulaciones se amasijan la arena, la tierra y las hojas secas de los árboles que se pudren. Los de hojas apretadas de palma se estremecen con los brisotes. (p. 11)

María de los Ángeles percibe el entorno de Puerto como un espacio que nunca cambia, y su interioridad es aún un terreno inexplorado como para iluminar o renovar esa rutina. En la novela, las descripciones del entorno suelen relacionarse con la interioridad de los personajes, cuyas vidas se desarrollan en el contraste de una naturaleza costera tranquila y la precaria aglomeración de viviendas variadas, muy alejadas de un ideal de sociedad (p. 32). Al respecto, se anota un pasaje referido al momento en que María de los Ángeles deja Puerto Escondido y llega al otro lugar de los hechos, San Luis, donde empieza a vivir con su marido:

Ella llegó con la primera penumbra, un cielo alto de estrellas pálidas y la cresta negra de las lomas allá, ahora lejanas. Pensó en la distancia porque había desaparecido el aire grueso y mojado de salitre del mar y lo sustituía una atmósfera liviana de trinitarias dormidas y de rosas de mayo, y sus encantos precoces, abriéndose, le dejaban esa seña que nunca desaparecería de la entrada a San Luis. La iluminación huidiza de las lámparas de queroseno, colgadas de algún clavo en las vigas o en el marco de las puertas, soltaba su lengua inquieta lamiendo la noche. (pp. 67-68)

Puerto Escondido y su mar son percibidos por María de los Ángeles como “encierro para ella”, mientras que su llegada a San Luis trae imágenes de amplitud: “el cielo alto de estrellas pálidas y la cresta negra de las lomas allá, ahora lejanas”, así como una conciencia de la distancia que la separa de aquel lugar que ella percibía como encierro: el cambio en el olor del aire, que se reemplaza de un aire grueso a una atmósfera liviana. Además, la iluminación huidiza de las lámparas hace eco a la de las estrellas. Si bien es clara la austeridad de los espacios interiores de San Luis, hay una serie de imágenes de cambio, de amplitud y de liberación, que ofrecen el contraste necesario para apreciar la manera como se ampliaron los horizontes de la existencia y varió la sensibilidad de la muchacha.

### **Un tejido social**

La relación de María de los Ángeles y el médico comenzó con la mirada y el tacto, a falta de las palabras de él. Una serie de sensaciones, acompañadas de una intuición, la unieron al hombre. No podía haber mucho más que esto, a una edad tan temprana en la que aún su madre la ayudaba a llamar el sueño —ahuyentado por los miedos y un susto a la oscuridad—, mientras le contaba sobre sus viajes en canoa por el litoral (p. 17).

Una noche, Escolástica “la llevó para que conociera a las cantadoras, escuchara las voces que se conservaban y transmitían por siglos, y bailara” (p. 15). A esas fiestas también asistió el médico. En el baile, la muchacha se percató de la mirada del hombre. Recuerda María de los Ángeles: “En los pasos del médico no había desconcierto. Sin rodeos vino y se detuvo enfrente de mí”. Continúa el narrador: “Escolástica hacía un momento se había ido al patio a hablar con las cantadoras, a decirles de un coro sobre la canción del monte que se quema. El hombre, sin decir palabra, sonrió y posó la mano en el brazo de vellos incipientes de María de los Ángeles” (p. 18).



En el pasaje citado, está la sensación del roce de las manos fuertes y suaves del hombre que la saca a bailar, “sin decir ni mu” (p. 20). Al respecto, se dijo ella tiempo después:

Esa mano de esa vez en el bullerengue con las cantadoras era la mano del mejor partero de por aquí, las manos que no espantan la vida que viene por allí canal de entrepierna y da confianza de que la vida es apenas una ternura, un refugio de manos delicadas que acarician y protegen. Su mano se lo recordó a mi brazo, él me lo repitió a mí y me puse de pies. En tus manos otra vez, médico. (p. 19)

María de los Ángeles tuvo estos mismos pensamientos en la primera noche que pasó con el hombre. El narrador los reproduce así: “Él sabía recibir a los recién nacidos de esa fuente de entrepierna olorosa y de palpitaciones que dolían y transmitirles la confianza de que la vida es posible, que no sientan miedo, y sus manos delicadas y fuertes derrotaban el vacío de origen, la expulsión de la guarida” (p. 73). Al cabo de los años, cuando el médico ya no estaba en su vida, María de los Ángeles, al recordar la vida con él, reconocería que desde el principio el hombre le había generado una sensación de confianza y seguridad, que fue la base para tomar la decisión de asistir a la primera cita amorosa y, al poco tiempo, convertirse en su mujer.

La conquista amorosa estuvo acompañada de una serie de mensajes que vinieron después del baile, y que fueron entregados por Felipe, un ayudante del médico que siempre guardaba silencio, especialmente cuando conducía a la muchacha a caballo a los encuentros con el doctor. Sobre los mensajes, dice el narrador que “al caminar para el colegio o al salir en las tardes con la luz líquida de tonalidad de hielo y el calor disminuyendo, alguien le ponía en la mano un cuadrado de papel con mil dobleces” (p. 92), que contenían mensajes de él: “estoy abrazado a tu sombra”, “te llevo aquí” (debajo de las alas de unos papeles que tenían la forma de pajaritos). No fueron muchos los encuentros del médico con María de los Ángeles antes de que se fueran a vivir juntos. La novela relata dos, uno de ellos breve. El primero, ya mencionado, en el baile de las fiestas del pueblo, cuando ella tenía 13 años; y el segundo, tras una cita que él le puso en una colina con la vista del mar al atardecer,

fue el día en que la llevó a la casa que empezaron a compartir, junto a la empleada Encarnación, cuando María de los Ángeles tenía 14.

Con respecto al médico, el lector accede a algunos detalles de su vida en el tercer capítulo, que no está narrado en tercera persona, sino por el mismo personaje. Ahora, a excepción de este breve pasaje, el lector se forma una opinión sobre el médico más que nada a partir de los pensamientos de otros personajes, por ejemplo, Escolástica, Encarnación y la misma María de los Ángeles. A propósito de lo anterior, el narrador dice que la madre de la muchacha, ante la sorpresa por la decisión de su hija de irse a vivir con ese hombre, quedó con la intuición de que posiblemente el médico “era un buscador solitario del amor o de la comunicación o del afecto o de lo que como quiera que se llame el deseo con persistencia de los seres humanos por tener una compañía, un oído, una voz, un corazón para compartir los latidos y mensajes en las turbulencias y noches serenas de la vida” (p. 65). Lo cierto es que el médico tenía la fama de ser un enamorado que estaba “siempre en cacería de amor” (p. 133), cacería que lo llevó a tener más de sesenta hijos con diversas mujeres, según la negra Encarnación.

Además de su inclinación a enamorar, el médico también curaba personas, durante largas correrías que lo hacían itinerante. Según cuenta el narrador en el décimo capítulo de la novela, desde los tiempos de la universidad, el médico sintió devoción por el conocimiento. “Cada vez que atendió a los pacientes en Puerto y los alrededores se volcó a enseñarles el mínimo de la vida hasta que se dio cuenta, y aceptó, de que la vida allí carecía de mínimo, que apenas consistía en un arañar restos y sobras desconocidas que en lugar de acrecentar se disminuían, dejando a los que venían con menos” (p. 148). Estas palabras del narrador parecen estar siendo pronunciadas por el mismo médico, cuando habla de su vocación por la medicina.

María de los Ángeles decidió libremente irse a vivir con un hombre mayor porque se sintió enamorada de él, un acto que fue precedido por una postura instintiva: “ella

no se había hecho un propósito de la vida y más bien se disponía a recibir sus ofertas” (p. 128), dice el narrador. Así, a su edad, ella se lanzaba a una “aventura dispuesta por la vida y donde la voluntad se hacía cómplice de un sentimiento placentero. Un enigma que no importaba resolver pero se despejaba en el juego, sin ansiedades ni reglas” (p. 129). Esa inocente apertura, esa complicidad de la voluntad y ese sentimiento de placer, unidos a la curiosidad, el juego y la confianza en un hombre, disipan toda duda en el lector sobre la posibilidad de una situación de abuso sexual. Sin embargo, como ya se dijo, la obra encierra un problema moral, muchas veces soslayado en la vida de provincia: los alcances problemáticos de la autoridad del marido.

Las razones concretas de este problema moral son enunciadas a través de los pensamientos constantes de Escolástica, la madre, y algunos comentarios del narrador. Dice este:

Hoy fue capaz de considerar por qué su hija se había ido con el médico y se había dejado preñar sin ni siquiera haber alcanzado los dieciséis años. Reflexionó en el asunto de la edad y supo que lo atendía por la dirección que le ponía desde ya al destino. Un ancla que sujetaría a María de los Ángeles a los cuidados y la dedicación de una niñez que casi alcanzaba la juventud de ella aún no agotada. No se preguntó por qué el médico había tenido ese capricho con alguien que, bien vista, no era más que una niña sin mayor experiencia de la vida. Reducida al colegio de las monjas franciscanas, a las idas organizadas por el colegio a la playa para clasificar las conchas deshabitadas y respirar el aire salino, en este pueblo de costumbres invariables y presagios que nadie quería atender. (p. 62)

Con respecto a las opiniones o los pensamientos de Escolástica sobre el médico, estos oscilan, pues aunque ella no se escandaliza por lo acontecido con la hija, y en cambio trata de comprender la soledad del hombre, como se vio antes, le critica al médico el impulso de su cacería de amor, sin que él se detuviera a considerar que la parte instintiva de María de los Ángeles que respondía a su asedio, llevaba a la muchacha a tomar una decisión muy seria, que definiría prematuramente un momento de su vida.

La autoridad del médico se caracterizaba por el hecho de imponer su temperamento, ritmo de vida y rutina del silencio. Al pasar el tiempo, la muchacha

no obtendría de él más que su seriedad, su gentileza, las escasas muestras de afecto hacia el hijo y una casa bien surtida (pp. 60-61, 65). Ese distanciamiento del hombre la llenó de interrogantes: ¿qué seré yo para él? (p. 129), se dice. Una vez le preguntó a Encarnación: “¿tú crees que cada mujer que el médico se saca espera estar toda la vida con él, acompañarlo y acompañarse?” (p. 131). La respuesta de Encarna, como la llamaban, fue la siguiente: “me parece que el amor no es para esperar nada”. Sin embargo, a pesar de contar únicamente “con los rudimentos sobre el amor universal y divino de Dios que le enseñaron las monjas franciscanas”, así como con “una vaga noción de amor al prójimo que provenía también del colegio, y unas reglas sobre el sacramento del matrimonio” (p. 90), según lo deja saber el narrador, María de los Ángeles se da cuenta de que no había tenido ilusiones ni pensamientos sobre sus amoríos con el doctor. Su situación era como “un estado sin tiempo, en el cual nadie hacía planes ni afianzaba compromisos”. Poco a poco, esa rutina impuesta por el marido empezaría a pesarle a ella, y la llevaría a preguntarse si la vida era una sucesión de días completamente iguales, que además se reducían a conversaciones con una mujer como Encarnación, a quien había que arrancarle las palabras.

Ahora bien, con respecto a la reflexión de María de los Ángeles sobre la actitud de su marido en la casa cuando este no estaba de viaje, ella veía que la expresión del amor se limitaba al momento en el cual se compenetraban sexualmente, tras lo cual la muchacha sentía que ingresaba en el silencio de él (p. 130). Acerca del desenamoramiento de María de los Ángeles, es interesante detenerse en el sentido con el que el narrador habla de su vida sexual. Mientras este usa la palabra *entrepierna* para referirse a la plenitud del deseo de Escolástica por su esposo Ascanio, en el caso de María de los Ángeles la palabra aparece primero en los pensamientos de ella asociada al parto y a las manos del médico, que le dan confianza, como le habían dado confianza al comienzo de la vida sexual con él y como le dieron confianza a los muchos niños que el médico trajo al mundo. Este es el marco de la vida sexual de ella, cuyo centro es el placer, al comienzo de la relación, y luego el deber, definido por una serie de rudimentarios pactos en la cama,

que solo le dejan preguntas<sup>9</sup>. Al respecto, dice el narrador: “Una de esas noches en que él se quedaba y se entrometía entre ella, precedido por un lenguaje de gestos que apartaba las palabras, María de los Ángeles lo vio dormirse. Había sentido la suavidad de sus manos rondando los pechos y jugueteando como un picaflor en la cúspide de sus pezones”. Y luego está la incertidumbre: “Ella se quedó con los ojos abiertos en la oscuridad hasta que arrancó formas a la noche. Lo oía respirar sin alteraciones y se puso a sacar la cuenta de los años de más que el médico tenía sobre los de ella. Y qué sigue ahora, se preguntó” (p. 128).

La vida de ella, en general, se volvió un protocolo —sin emociones, sin amor, sin ilusión— impuesto por el hombre mayor (pp. 134-136). Al cabo de un tiempo, María de los Ángeles se resistiría a continuar con tal rutina. Esta actitud de resistencia está inspirada en la madre, la cantadora de bullerengues, quien “hacía su peregrinaje librado al azar, sin aceptar costumbres, monedas que ella no había acuñado” (p. 134). La figura de Escolástica contrasta con la de la negra Encarna, a quien María de los Ángeles le hace muchas preguntas para tratar de comprender al médico y lo que realmente es el amor, sin obtener de ella más que una postura resignada, aunque honesta. Dice Encarnación: “nadie conoce a nadie [...] y en lo poco que uno puede decir de otro, sin derecho, me parece que el amor no es para esperar nada. No sé cómo lo verá usted que lo conoce” (p. 131). Y continúa: “Si usted me pregunta a mí que qué es la felicidad, yo me quedaría muda. No por ambición sino por ignorancia. Yo no sé. Y no tengo por qué saber. No me mandaron a la escuela. No he salido nunca de este pueblecito” (p. 132). Esta manera de pensar ya había sido interpretada por Escolástica, quien —alguna vez, de noche, a cielo descubierto— “tuvo la percepción de que a las gentes de estas regiones, donde sus padres llegaron y se quedaron durante el tiempo en que es posible dirigir la vida, no les importaba la voluntad y aceptaban la existencia como un imperio inmodificable y ajeno que determinaba todo” (pp. 62-63).

---

<sup>9</sup> La primera noche que pasó con el médico es uno de los pocos momentos que la muchacha recuerda de su vida erótica con él. Dice el narrador: “La sorprendieron la humedad de la entrepierna, el cauce que apareció sin antecedentes y la empapaba, y la sensación distinta que ocupaba su cuerpo y la dejaba limpia de pensamientos y recuerdos” (p. 74).

A pesar de que María de los Ángeles se pliega durante los primeros años a la rutina y el silencio del marido, la novela muestra que la libre voluntad con la que decidió irse a vivir con él sin decirle nada a nadie, también la acompañó para abandonarlo.

Piensa ella:

Yo veo su espalda, oigo su respiración confiada, tu espalda lisa y poderosa, médico, y me arrullo en tu suspiro que avanza en la noche y llama el sueño sin sobresaltos, y acepto que consentí en que entraras en mí, que me preñaras, que hiciéramos un niño, que esté en esta casa en San Luis para ti, aquí, médico, mi doctor, pero ya tus años no alcanzan para acompañar mi vida. ¿Lo entenderás, mi médico? Alguna vez lo entenderás, quién sabe. Yo me voy. (p. 139)

En este pasaje, el apóstrofe representa el último recurso para comunicarse con el hombre y, además, plantea un contraste con el silencio de él. Mientras el médico se comunica a través de acciones y gestos (le arma una casa, le contrata a Encarnación para que la acompañe; la visita, y en esas visitas, le demuestra a tientas que la ama y la desea), ella, por lo menos en sus pensamientos, trata de poner en palabras lo que siente por él y cuál va a ser su decisión respecto de la relación. Es importante anotar que las intuiciones, los pensamientos y las preguntas de María de los Ángeles sobre su vida al lado del médico, se desarrollan a través del ejercicio de la memoria reflexiva —la conciencia de la mujer adulta—, que es muy importante para el sentido de la novela, pues arroja luz sobre el inicio de la educación sentimental de la protagonista. Entre esas conjeturas que le permite la experiencia, María de los Ángeles se explica la manera como el médico la amó: “el hombre no se comía las palabras ni las ocultaba sino que de verdad estaba sin palabras, sin pensamientos, un puro acercamiento de amor y deseo que él se negaba a corromper con el malentendido de las voces” (p. 21).

El apóstrofe caracteriza el tono poético de la novela. Ese tono está inspirado a veces por versos de bullerengues, como los anotados a continuación. Son palabras de Escolástica a su marido, lanzadas al viento: “Yo quiero decirte, Ascanio, mi hombre, mi ebanista, mi compañero, mi preñador. Yo quiero decirte. Yo quiero oírte, Ascanio, yo, tu loca, tu preñada, tu andadora de caminos y recogedora de canciones. La bailadora. La loca, dicen. Ascanio, la abuela de tu nieto: el niño que es más de estas tierras que tú y yo y su madre y el extraño de su padre” (pp. 35-36). Escolástica le

habla a su hombre al aire y le dice que quiere oírlo. ¿Y qué quiere oír de él? No es otra cosa que oír más sobre el amor que comparten, a diferencia de su hija, quien le hace preguntas al médico, sin estar segura de compartir algo con él. La prosa poética también se observa en la delicadeza descriptiva y la profundidad para caracterizar las relaciones familiares. A propósito de lo anterior, baste con citar un pasaje precioso que relata el momento en que Escolástica se despide de sus padres europeos, panaderos de oficio en Puerto Escondido:

La noche en que acompañó a sus padres al terminal de los trasatlánticos y vio en el rostro de ellos y en el caminar sin prisa, un poco encogidos, con los pies deslizándose, sin levantarlos, contra el pavimento de cemento y hierro del muelle, antes de subir la escalerilla, empinada y larga, pegada al casco de la nave y su nombre en la proa que leyó, Aracely I Reina de la Mar, vio los años y el calor del horno y su sombra rojiza y la tranquila ausencia de quejas en el padre y la marca de una resignación orgullosa en esa mujer que ahora se volvía a su tierra natal sin dar explicaciones, igual a como llegó, y que sigue siendo su madre. Y, ¿qué más vio? Los vio a ambos, al uno y al otro con distinto signo, el semblante de aquiescencia complacida donde ella advirtió: se hizo lo que se pudo y no queda saldo adverso de arrepentimientos ni dudas tardías, mucho lo copa la certeza de la muerte y ahora se merecen carecer de más preguntas. Escolástica disimuló el estremecimiento que nacido en ella la recorrió como un relámpago desde el centro de su vientre, desde la secreta permanencia de sus ovarios, hasta el borde recortado de las uñas de los pies y las puntas cuidadas con cristales de pencas de sábila de sus cabellos castaños de ardilla a los que consentía con un mazacote tierno de papaya. Supo de una dignidad desconocida, de un poder de la vida con el cual este par de viejos, amorosos y en silencio, hacían el trayecto final. (pp. 32-33)

Acá, la descripción permite conocer lo que Escolástica está viendo: el pasar despacio y las marcas por el trabajo en la panadería y el día tras día de sus padres; la profundidad de la caracterización, por su parte, revela lo que ella está sintiendo ante la separación inminente y para siempre de sus viejos, quienes emprenden con dignidad y en silencio su último viaje, en todo sentido. En el recorrido hacia el terminal, el silencio de todos es una pausa que se hace en la vida, pausa intensa y de suma discreción, donde los padres están tratando de condensarlo todo en su interior. Esta actitud espontánea les permite hacer un recuento de la experiencia, ante la inminente cercanía del cumplimiento del destino. Aunque Escolástica no participa del fluir de la conciencia de sus padres, sabe sin embargo que este momento se va dilatando en el pensamiento, y que, por lo tanto, no puede ser asido con palabras. La actitud silente de los padres de Escolástica al momento de partir y

la del médico son una opción personal, que se adopta libremente como un derecho a callar. No obstante, según se verá más adelante, la reticencia de los padres es una forma de delicadeza, mientras que el silencio del marido de María es un problema de conducta que llena de dudas a la joven mujer.

### **La red de silencios y los símbolos**

María de los Ángeles experimentó de manera tangencial la violencia sucedida en Puerto Escondido: una vez, cuando quemaron la casa de los padres, mientras ella estaba en una excursión; y otra, mientras vivía en San Luis, cuando empezó el asedio a Escolástica y Ascanio, quienes tuvieron que enfrentar a un grupo armado y, luego, huir del peligro. La violencia que ronda a estos personajes se presenta, en un primer momento, como un anuncio o montaje a través de símbolos que se dejan a la interpretación de los padres de la muchacha, para luego desplazarse al centro de sus vidas, de su familia.

Cuenta el narrador que Escolástica era tan andariega y autónoma como el médico. Ella “recorría incansable los caminos para escuchar a las cantadoras y copiar sus canciones y estudiar los instrumentos, escasos por lo regular, elementales y rudimentarios siempre”; también, mostraba unas posibilidades de realización que enriquecían la vida diaria, entre las cuales “el amor a su hombre se llenaba de palabras y ella por ella significaba sin dependencia”, para así abrirse un lugar propio desde el cual era (p. 147)<sup>10</sup>. De ese mismo deseo de realización y amor a su familia,

---

<sup>10</sup> Algunos años antes de la publicación de *La ceiba de la memoria* en 2007, Roberto Burgos le envió el manuscrito de esta novela a su amigo David Jiménez, crítico literario colombiano. Tras leer la obra, en una carta fechada el 6 de abril de 2004, Jiménez le escribe lo siguiente a Burgos, a propósito de la galería de mujeres fuertes que predominan en los cuentos y novelas del escritor: Dominica de Orellana “es el personaje más bello y el más complejo de su obra, pues sobrepasa el modelo de mujer-naturaleza para entrar en los dominios de la ilustración razonadora, sin agotarse en ellos, agobiada por un destino que le fue impuesto, pero, al mismo tiempo, muy dueña de sí y muy capaz de tomar decisiones autónomas sobre su propia vida”. Puede decirse que en la figura de Escolástica hay ecos de esos rasgos de Dominica, señalados por el crítico. Uno de ellos es la capacidad para tomar distancia de lo dado, lo que le permite criticar el impulso del médico para enamorar a su hija o la resignación de personas para quienes la existencia es como un imperio inmodificable; también, la libertad para hacer música y viajar de pueblo en pueblo compilando letras de canciones, y la



salió la fuerza para abandonar Puerto Escondido ante la amenaza de la violencia paramilitar (p. 156).

Por su parte, Ascanio era un artesano sedentario, dedicado a su mujer, su hija y su trabajo. Respecto de este, el narrador presenta el amplio catálogo de las cosas que fabricaba, entre otras que reconstruía, reparaba o restauraba: sillas, mesas, camas; vigas para techos, repisas, alacenas; puertas, baúles y algunos juguetes de madera: trompos de guayacán, camiones de carpa, veleros y aviones de corteza para los varones; para las niñas, saltimbanquis en las pasarelas, rompecabezas que formaban una bailarina, jaulas con la luna adentro y “árboles cargados de frutos o corazones de roble formados por un juego de veinte corazoncitos ensamblados para ponerles la letra inicial de los enamorados inconstantes y que se van quitando a medida que los alivios del olvido curan el hueco vacío” (pp. 25-26). Sobre los padres de María de los Ángeles, el narrador dice que compartieron “una complicidad que abría entendimientos distintos de las costumbres y supuestos del casorio que imperaban por estos parajes, donde las mujeres decían que el amor no alevanta y los hombres poblaban la tierra con cuanta entrepierna alcanzaban en las cacerías de monte” (p. 27).

En un momento anterior a los hechos narrados hasta ahora, alguien quemó su casa, conocida por sus salones grandes y contiguos.

El que utilizaba ella tenía dos ventanales a la calle. Allí llegaban los niños y las ancianas que venían de Altos del Rosario, de Talaigua Viejo, de Arboletes, a enseñarse los pasos y los ritmos de los bailes y los secretos de la composición de los cantos. Una de las paredes estaba forrada por espejos y en las otras colgaban guitarras, tambores de cuero crudo, tablillas de carrito sólido para cuando las manos se cansaran de palmejar y los pedazos cuadrados de papel de embalar en que transcribían las tonadas. También estaban, enmarcadas, fotografías de ancianas que Escolástica conocía en sus correrías, y otras de ella y su padre iniciando el baile de su matrimonio con un vals de pasos largos.

El salón de la carpintería de Ascanio abría los ventanales hacia la terraza cubierta y amplia donde pusieron el comedor. Nadie de la casa llamaba comedor a ese espacio con techo en declive de láminas de zinc y piso de cemento sin pulir. Casi en el centro había un mesón de madera pesada y alrededor, catorce sillas de

---

educación sentimental que le permite ser independiente y, a la vez, tener una vida de pareja estable que la complace y llena de ánimos para afrontar los problemas.

cuero. La techumbre estaba sostenida por vigas gruesas de madera barnizada, en las que hundieron clavos de los que pendían unos calabazos pequeños con agarraderas de alambre dulce en los que se guardaban el achiote, la sal, los ajíes picantes, las hojas de toronjil, las rajadas de canela, los envueltos de anís. Contra la pared de la casa, equilibrado el desnivel del piso con piedras lisas de río, un saibó barnizado de formas labradas, en el cual ponían los platos, los vasos y los cubiertos de plata. Por decisión de Escolástica, los cubiertos y el mantel de lino con bordados se sacaban para usarlos durante las fiestas largas de la Navidad. El metal se restregaba con la mitad de un limón y las cenizas de carbón vegetal para darle brillo. El mantel se lavaba y almidonaba al sacarlo y al volverlo a guardar en el saibó con las bolitas de naftalina que lo salvaban de las polillas. (pp. 24-25)

En esa oportunidad, refiere el narrador, Escolástica y Ascanio estaban durmiendo, cuando unos vecinos les gritaron desesperadamente: “salgan, salgan que se queman” (p. 124). Casi todo fue consumido por las llamas: las herramientas del carpintero y ebanista, las canciones pegadas en la pared y transcritas por Escolástica, los instrumentos musicales, el techo... Por su parte, María de los Ángeles solo pudo observar las cenizas que quedaron, al llegar de su paseo con las franciscanas del colegio. Se infiere de estos hechos que la familia tuvo que comenzar de cero en otro lugar.

Ahora bien, luego de que su hija se fuera a vivir con el médico, un día, “alguien sin identificarse, que decía estar por los lados Tierralta, un lugar de la serranía alejado del mar, solicitaba que [Ascanio] le hiciera unos ataúdes, cajones de muerto como se llaman, y que le dijera cuánto costaban. Sencillos pero bonitos, había agregado. Con barniz de altar y tapa sin bisagras, para cerrarla con tornillo y no abrirla más” (p. 111). A la petición, Ascanio dijo que “lo sentía en el alma pero que él no sabía nada de las artes de los velorios y los entierros” (p. 112), y al imaginar el trabajo confirmó que “carecía de disposición para las pompas fúnebres” (p. 111). Las solicitudes no pararon acá. Hubo un segundo encargo: unos modelos de muebles. El narrador cuenta que un hombre con “rostro poblado por la mancha de una barba de varias fiestas sin rasurar y una actitud respetuosa en el saludo” (p. 119), le entregó un sobre a Ascanio, cuyos remitentes eran unos amigos de Tierralta que ya tendría la oportunidad de conocer. Luego de la visita, él abrió el sobre: “En un pliego de papel de dibujar con tinta china, y las medidas puestas con lápiz, examinó el diseño de una armazón parecida a una cruz”. Continúa el narrador: “El travesaño

sobre la pieza de madera principal que los sostenía estaba casi al tope superior, eso lo diferenciaba de la cruz. En la parte inferior, la que se hundía en la tierra, llevaba unos refuerzos transversales que ayudaban a sostener el artefacto” (p. 120). Inmediatamente, Ascanio se preguntó por la utilidad de esos “muebles”: ¿servirán para espantapájaros, para poner alambres de tender la ropa mojada o para atraer mochuelos? De repente, le vino a la mente una película de vaqueros que había visto. “En esa cinta, recordó, salía un pueblo con un artefacto como el que le dejaron, donde ahorcaban a los condenados por el juez” (p. 122). Ahora, el mueble para colgar ahorcados y los cajones de muerto se unieron para causarle extrañeza al carpintero, comenta el narrador.

Aunque Ascanio manifestó una posición ante este tipo de encargos, desatendiendo los pedidos, solo su mujer pudo interpretarlos como lo que realmente eran: representaciones, símbolos. “Es mejor irnos” (p. 123), fueron las palabras de Escolástica a su marido luego de enterarse del segundo encargo, aunque sin comentarle nada a Ascanio de lo que había encontrado cuando viajó a Cartagena de Indias con el propósito de buscar una nueva casa para los dos, previendo la posibilidad de que les volvieran a quemar su vivienda. En ese viaje, dice el narrador, Escolástica se enteró de que en playas, barrancos y acantilados de Arboletes habían encontrado unos cuerpos devueltos por el oleaje, “con las caras horadadas por las incrustaciones de la pólvora y los boquetes de los disparos, con pedazos de alambres en las muñecas y los tobillos. En un cartel, aprisionado contra los arbustos marinos por una roca de coral, se leía: Como el carpintero de Puerto no quiere fabricar cajones ni horcas, tocará así” (pp. 123-124). Ante esta serie de símbolos asociados a la muerte, la mamá de María de los Ángeles guardó silencio... ella, toda una cantadora, guardó silencio. También, lo hizo su esposo, pues no la contradijo tras la decisión de marcharse de Puerto Escondido; él solo expresó pena ante el desarraigo, el desplazamiento; sentía que irse a otro lugar significaría perderse, pues Puerto es lo que conoce: allí “nació y nacieron sus padres y sus abuelos y sus amigos y sus vecinos” (p. 123). Y ¿por qué callaron en esta situación? Callaron a

causa de los símbolos, que ejercían una presión psicológica. Ese silencio de los padres era un efecto de la violencia.

Ahora bien, si se piensa en otras situaciones que contiene la novela, se descubre que este silencio hace parte de una red de reticencias. De un lado, están las reservas de María de los Ángeles hacia sus padres, cuando se va de la casa para hacer vida aparte con el médico, y luego sus conjeturas sobre el marido, sin decirle nada a este; así mismo, solo se tienen algunos pensamientos de preocupación e intuiciones de Escolástica tras esa decisión de la hija, sin que la madre le diga nada a ella; y por parte de Ascanio no hay palabras sobre el tema. También, está el silencio que caracteriza a Felipe y Encarnación, los dos ayudantes del médico (de quienes se sabe poco), así como el silencio del padre del doctor y el de los padres de Escolástica, cuando emprenden su último viaje a Europa. Estos silencios, de cierta manera, impiden conocer la vida u opinión de algunos personajes; por ello, no se sabe —verbigracia— el nombre del médico ni el del hijo que tuvo con María de los Ángeles, mencionado en la novela simplemente como *el niño* (o *mi nieto*, para Escolástica). Al respecto, el narrador comenta que las pocas palabras de los personajes obedecen a razones culturales, a “un silencio convenido, un callarse de prudencia, una contribución a lo que se insistía en llamar vivir” (p. 30). Se trata de una cultura que domina el silencio como expresión, y por ello Escolástica instruye a su nieto recién nacido en este asunto, cuando le canta un bullerengue que habla del que se llevó la voz y dejó el silencio (p. 63).

En este punto de la exposición, es necesario hacer algunas precisiones, con el propósito de comprender el silencio en cuanto actitud de los personajes principales de la novela. En su libro *Lo neutro*<sup>11</sup>, Roland Barthes presenta actitudes o procedimientos humanos que desbaratan paradigmas problemáticos de diversa índole. En este contexto, lo neutro se puede entender como la respuesta espontánea del querer-vivir a la arrogancia del querer-asir. Uno de los apartados de la obra está dedicado al procedimiento del silencio verbal. Explica el autor que en la

---

<sup>11</sup> Fruto de los cursos dictados en el Collège de France (1977-1978).

lengua clásica el silencio verbal o *tacere* (silencio de habla) es diferente de *silere*, el silencio de la naturaleza, que remite a la tranquilidad, la ausencia de movimiento y de ruido<sup>12</sup>. Con respecto a *tacere*, precisa Barthes, desde los tiempos de la asamblea griega siempre ha estado presente el derecho de todos a la palabra, a hablar. Lo anterior es la base de la reivindicación de la palabra<sup>13</sup>, pero también de la opresión ejercida por el dominio de esta. Aunque parezca hoy paradójico, comenta el autor, existe otra demanda o postulación de lo neutro que intenta ser escuchada: el derecho al silencio, el derecho a callarse, el derecho a no escuchar<sup>14</sup>. La novela de Burgos es un ejemplo de cuando una cultura ha asimilado este derecho. Precisamente por esta razón, los personajes suelen guardar silencio libremente, cuando lo consideran necesario.

El silencio es el índice de lo implícito (p. 70), dice Barthes. Explica el autor que, en el campo social, lo implícito puede guardar una relación con la delicadeza, y por ende es opuesto a la necedad que muchas veces está atada a la moral de la franqueza. A diferencia de esta moral, el silencio puede obedecer a una moral interior (es un callarse de prudencia, como dice el narrador de la novela). Según la exposición de Barthes, el silencio del escéptico es el que corresponde a esa moral interior (pp. 71-72). Tal silencio es una operación de lo neutro para “desbaratar las opresiones, intimidaciones, peligros del hablar, de la *locutio*” (p. 69). Continúa:

Cuando un escéptico adopta la actitud silenciosa, no busca en la duda un refugio confortable, ni siquiera un medio de evitar el error. Al contrario, no hace más que describir el estado de equilibrio de su alma frente a representaciones inciertas y sometidas a fuerzas igualmente contrarias. Se trata entonces de un silencio psicológico (conciene al “alma”), lógico (se deduce de la contradicción de las “verdades”) y ético (apunta a procurar el reposo, la ataraxia). (p. 72)

Si se piensa en la actitud de María de los Ángeles (se va a vivir con el médico y se separa de él sin decirle nada a nadie), así como en la de sus padres (se reservan la

---

<sup>12</sup> Es decir, “a una especie de virginidad intemporal de las cosas, antes de que estas nazcan o después de que hayan desaparecido (silentes, los muertos)” (p. 67).

<sup>13</sup> De lo cual deduce Barthes que “el ejercicio del habla está ligado al problema del poder” (p. 68).

<sup>14</sup> Explica Barthes que la lucha por este derecho está al margen de toda reivindicación colectiva, que acoge en cambio el derecho a la tranquilidad de la naturaleza, al *silere*, en contra de la polución del ambiente, sin extenderse a la polución por el habla, las palabras contaminantes (pp. 68-69).

opinión tras la marcha de su hija) e, incluso, en la de los abuelos maternos (no expresan en palabras lo que sienten ante el último viaje de su vida), se observa un silencio escéptico, pues es sobre todo un silencio del pensamiento, no tanto de la boca. En este tipo de silencio, el pensamiento mantiene el flujo de las reflexiones y dudas, pero tal discurrir no se extiende a las palabras: el silencio de María de los Ángeles, así como el de los padres y abuelos, expresa sus dudas, las cuales son transmitidas solamente por el narrador. En el contexto de la novela, habría que reconocer entonces la existencia de un proceder familiar, que desbarata el impulso de la franqueza o la palabrería en situaciones ambiguas o muy sensibles, y que a la vez, paradójicamente, permite que los personajes lleguen a un tipo de comprensión compleja del otro, así sea muchos años después, como le sucede a María de los Ángeles con respecto al médico.

También el médico recibió —además de su inclinación profesional y la disposición para remediar la precariedad de la vida de las personas de la provincia<sup>15</sup>— la herencia familiar del silencio, aunque no precisamente con la delicadeza del escéptico. Su padre (el encabronado silencioso, recordando las palabras del narrador) le heredó un silencio dogmático. Barthes explica que cuando el silencio es una actitud sistemática, se convierte en un paradigma que puede llegar a ser tan opresivo como la dominación ejercida a través de la palabra. Ahora bien, en el fluir de los pensamientos y preguntas que la oprimían, como *¿el amor es esto?* (p. 138), María de los Ángeles intuye que la actitud silenciosa de su marido es adversa a la reciprocidad que demanda el amor<sup>16</sup>. Por esta razón, la relación amorosa se transforma gradualmente en desconcierto para ella, quien no tenía cómo desbaratar

---

<sup>15</sup> Al respecto, dice el narrador: “A tantas personas anónimas, apenas estaban en las estadísticas de sus visitas de médico, las convenció de tener un documento para identificarse. Esa novedad de ser alguien más allá, afuera, de la sumisa condición de un destino perdido, permitió un ícono de sí mismo. Conque yo que no era ahora soy. Y les entregó las tarjetas laminadas con plástico y su fotografía y un número. Convencido de los ritos de la democracia, el doctor creyó en la representación. Explicó que el documento era como una gallina o un novillo con el cual se pagaba la cuota de un mejor estar general. De buena fe esperó propiedad para todos, créditos para las cosechas, vías y escuelas. Nada ocurría. Nada” (pp. 148-149).

<sup>16</sup> Sobre la opresión del silencio y el desamor de la joven mujer, dice el narrador: “Pensaba decirle [ella a él]: oye, allí donde me dijiste que me llevabas no me encuentro. Y no se atrevía. Como si el silencio del médico atenazara sus palabras” (p. 93).

o desentrañar (p. 83) el silencio dogmático de él, un silencio que en el contexto de la vida privada e íntima puede ser percibido como un problema de conducta —como lo hace notar Barthes—, y que María de los Ángeles asocia a la falta de amor. El médico era consciente de este comportamiento, y una prueba de ello es la crítica que hace del silencio obstinado de su padre: “Encerrado en ti —se dice—, estabas convencido de que tú y tus actos eran transparentes y las explicaciones sobraban” (p. 45). Tiempo después, recordando la primera y una de las pocas noches realmente amorosas que pasó con el médico<sup>17</sup>, María de los Ángeles hace evidente tal problema: “Nunca me dijo cómo me vio esa noche, ni qué sintió. Me habría gustado saberlo. Yo me propuse olvidarlo, pero debo aceptar que conservo su silencio. No me gustó su silencio. Cuando uno hace algo entre dos, así sea amarse, o un hijo, se vuelve cómplice. La complicidad pide señas, palabras, signos” (p. 75). En relación con esto, dice el narrador: “Al comienzo, ella creyó que el silencio del hombre terminaría corroído por el tiempo del amor, por esa necesidad entre el susurro y el grito de ser entendido por alguien. Ese silencio” (p. 80). Las conclusiones a las que llega María de los Ángeles cuando ha alcanzado cierta madurez podrían considerarse como otra postura de lo neutro, en los términos de Barthes; acá, no se trata de desbaratar el paradigma del habla a través del silencio, como antes, sino de desbaratar el silencio mismo, convertido en paradigma. Las

---

<sup>17</sup> Es preciosa la descripción de la iniciación de María de los Ángeles en la vida sexual, pues las palabras atrapan la emoción de su descubrimiento, en el que confluyen la experiencia de juego que tiene la muchacha y la experiencia sexual del hombre mayor. Esa confluencia conduce a un momento en que el sexo se define como danza y placer: “María de los Ángeles no se dejó ver desnuda. Su prenda interior la preservó de los ojos del hombre. Sentía las vibraciones de la torre en sus muslos y cuando la soltaron del cielo sobre ese volcán a punto, no pudo saber más de la vida ni de la noche ni del hombre ni de ella. Apenas la danza y las tenazas tiernas que la sostenían por la cintura sin darle cosquillas la salvaron de perderse. Cómplice del silencio con sus brazos en el aire, subiendo y bajando en la hamaca y ese fuego nuevo que le instalaba una estrella viva en sus entrañas, sintió que el hombre rompía sus velos para entronizarse en ella” (p. 81). La descripción de tal iniciación muestra una situación similar a la que contienen las páginas del *Amor en los tiempos del cólera* dedicadas al desfloramiento de Fermína Daza, pues ambas muchachas son dominadas por sensaciones de espanto, pudor, curiosidad y apertura. Así mismo, puede decirse que también hay una correspondencia entre la actitud prudente de los maridos (ambos médicos) durante el rito de iniciación que deben conducir. Ahora bien, con respecto a la relación entre la danza y la vida sexual, María de los Ángeles llegó a pensar o intuir lo siguiente, estando aún con el médico: “siento un poder que se entroniza, un mástil orgulloso y empinado que quiere alcanzar mi estrella, se mueve a su propio oleaje y a mi discreta danza, y se deja morir sin vergüenza en mí. ¿Sabrá él que yo soy su residencia privilegiada, donde muere para renacer y renace para morir, y que lo espero?” (p. 134).

palabras de ella —alojadas en su pensamiento o simplemente lanzadas al viento— es un intento de oponerse a ese silencio dogmático.

Ahora, si bien el narrador de la novela hace evidente la resonancia de la red de los silencios como expresión —que culturalmente son importantes—<sup>18</sup>, aquellos no pueden confundirse con la imperante necesidad de callar, o sea, con el silencio en cuanto imposición. La novela de Burgos alcanza una profundidad tal que revela la existencia de una disonancia en esa red, disonancia que mueve la reflexión de la novela con respecto al problema de la violencia, para sugerir que los símbolos de muerte, en cuanto amenaza, le imponen unas limitaciones al lenguaje, las cuales afectan el tejido social. Según esta interpretación, el demostrativo ‘ese’ que contiene el título de la novela se refiere al silencio como expresión, pero también —en un sentido más velado— al silencio como una limitación impuesta por otros, es decir, causada por la violencia.

Es importante reconocer cómo operan, ejercen presión psicológica y se acatan los símbolos de muerte, que llevan a ese silencio. Todas las cosas que se han enumerado (mensajeros misteriosos, desconocidos que dicen ser amigos; pedidos de ataúdes, encargos de muebles extraños, un sobre que contiene los diseños de esos muebles; letreros intimidatorios en carteles, exposición de cadáveres a orillas del mar) son elementos de un montaje que funciona como una obra teatral, pues se van interpretando como símbolos en el desarrollo de unas acciones. El problema radica en que la configuración simbólica tiene serias implicaciones sociales, que van más allá del sentido de aquella. Primero, tales elementos aparecen sin que se sepa muy bien cuál es su propósito. Hasta este punto, es un juego escénico, que aún no puede descifrarse. Sin embargo, para Ascanio es claro que los ataúdes son cajones de muerto, y cae en cuenta de que los muebles raros son posiblemente horcas. Escolástica es quien completa el rompecabezas y recuerda el tipo de acciones que representan esos símbolos. Llega a la conclusión, por ejemplo, de que las personas

---

<sup>18</sup> Así como en música tienen sentido los silencios de instrumentos o voces (ver Barthes, 2004, p. 70).



mueras halladas en la playa se conectan con los objetos que Ascanio se rehusó a fabricar, razón por la cual le dejaron el recado en los arbustos marinos. En estas condiciones, los símbolos de muerte son el anuncio de la intervención violenta en la vida de los padres de María de los Ángeles y los demás habitantes del pueblo. Dichos símbolos corresponden nada menos que a un operativo, que persigue fines criminales, para fundar derecho<sup>19</sup>. Precisamente a esto se refiere Benjamin cuando afirma que la violencia no es más que un medio para conseguir un fin. En tal sentido, el despliegue teatral del operativo pretende envolver a Ascanio, Escolástica y otras personas, quienes se van convirtiendo de protagonistas de una trama que conduce a la instauración del dominio.

Sobre la función de los símbolos en tal operativo, es preciso referirse a la alteración del símbolo de la muerte de Cristo, experimentada por Escolástica un día de viaje en que no podía conciliar el sueño. El narrador la relata así:

En la bruma del amanecer, distinguió unas figuras de personas que amarraban a otra a la cruz. Era un monumento de cemento, con pedestal, en el centro de la plaza que solo tenía escaños y dos o tres hobos raquíticos. Escuchó palabras de ruego, dolidas, quebradas, sin convicción: no me maten, por favor, no me maten. Enseguida oyó los tiros y entre la neblina la inutilidad del pedimento y el silencio espantoso de la derrota y el fracaso y el humo oscuro y oloroso que ennegrecía más el aire de la mañana. Esto se repitió muchas veces. Ella no entendía por qué las víctimas eran puestas como Cristo. Si ya se han utilizado la horca, la guillotina, la silla eléctrica, las cámaras de gas, Dios mío, qué es esto, qué es. Y una frase rabiosa la paralizó. Alguien con un fusil que apuntaba a la cruz gritó: y llegaremos hasta el mar limpiando estas tierras de comunistas. (p. 156)

Para comprender la dimensión del efecto psicológico de este símbolo de muerte en Escolástica, cabe detenerse en otros dos símbolos muy parecidos.

En 2002, la guerrilla hizo explotar un cilindro en la iglesia del pueblo de Bojayá, en Chocó, con muchas personas en su interior, quienes se refugiaban de los combates de ese grupo con los paramilitares, por el control de la zona. Al día siguiente de la

---

<sup>19</sup> Lo anterior puede evidenciarse también en la novela *La Oculta*, de Abad Faciolince, con las cartas de amenaza escritas por un frente paramilitar a una familia a la que quiere despojar de su finca. Luego de esas amenazas, los paramilitares hacen una incursión en la propiedad, durante la cual queman la casa, matan al perro vigía y compañero, y persiguen por entre la loma a uno de sus dueños.

explosión, entre los escombros y las personas muertas, se encontró la figura del altar destruida: un Cristo sin cruz, mutilado. Esta figura fue restaurada, pero no reconstruida, y pasó a conocerse como el Cristo Negro de Bojayá, para muchos un símbolo de esperanza y reconciliación.

De otro lado, en su libro *Sol negro. Depresión y melancolía*, Julia Kristeva hace un estudio sobre la recepción que pudo tener en el siglo XVI un cuadro de Hans Holbein el Joven, titulado *Cristo muerto* (1521). Kristeva describe el cuadro de la siguiente manera: “El rostro del mártir tiene la expresión de un dolor sin esperanza: la mirada vacía, la tez glauca y el perfil acerado son los de un hombre realmente muerto, de un Cristo abandonado por el Padre (‘Padre, ¿por qué me has abandonado?’) y sin promesa de Resurrección” (p. 93). Este escenario reducido que pintó Holbein altera el símbolo de la muerte de Cristo en la medida en que representa la desaparición de la gloria en la imagen (p. 99), para mostrar en cambio la realidad del cuerpo de un hombre que fue violentamente asesinado. El artista muestra al Hijo de Dios sin un más allá, como un muerto solitario, lejano, ordinario; es una manera de ver la humanidad a distancia, hasta en la muerte (p. 98). Al respecto, ya había explicado la autora: “La representación sin disimulo de la muerte humana, el desnudamiento casi anatómico del cadáver transmite a los espectadores una angustia insoportable frente a la muerte de Dios, confundida aquí con nuestra propia muerte”, sin el más mínimo aliento de trascendencia (p. 94). Una visión semejante no puede desembocar en la gloria sino en el aguante, precisa la autora (p. 98).

En lo que respecta al efecto psicológico que producen las dos imágenes, el cuadro de Holbein y la escena en Bojayá, estas comparten algunas características: ubican a Cristo descendido de la cruz; se trata de imágenes sin gloria, desacralizadas (ordinarias); llevan a una suspensión o pérdida de la fe, pérdida que va de la mano con la sensación de abandono y soledad ante la muerte, sin la intermediación o protección divina; se identifican con la realidad del ser humano; además, son desesperanzadoras y llevan a la depresión, pues dan a entender que la muerte es el límite último de toda cosa. Con respecto a las diferencias, estas son abismales:

mientras que la imagen que ofrece Holbein es acorde con el tortuoso fin de la vida del Maestro (tras la crucifixión, es llevado a una solitaria sepultura) y le habla al espíritu desde el escenario reducido y cerrado que muestra el cuadro, el Cristo Negro de Bojayá es un escombros que saltó en pedazos del altar de una iglesia al amplio escenario de la vida, y condensa simbólicamente la experiencia traumática de los habitantes del pueblo. En cuanto a la vía que les queda a los habitantes de Bojayá, inmersos en la depresión que produce el hiato de la muerte, se acude a la restauración de la figura del Mesías, para volver a invitar a lo que Kristeva llama una identificación imaginaria (p. 114), es decir, invitar de nuevo a “una implicación total de los sujetos en los sufrimientos de Cristo, en el hiato que sufrió y, claro está, en la esperanza de su salvación” (p. 115).

Así como sucede con el Cristo Negro y el Cristo muerto del cuadro, la visión de la cruz que realmente es una horca es un símbolo que le hace sentir a una mujer tan sensible como Escolástica su estado de indefensión ante la muerte y la violencia. Esta visión de Escolástica sería interpretada por ella como un anuncio del incendio de la casa (p. 155). El narrador sostiene que estas y otras visiones de miedo de la mamá de María de los Ángeles corresponden a situaciones en que su mente se soltaba “sola por parajes que a veces reconocía y otras extrañaba” (p. 150). Un amigo le diría luego que sin duda aquellas visiones obedecían a las potencias de la realidad (p. 157). Precisamente por su íntima conexión con la realidad, los símbolos de muerte producen desasosiego —“una presión anímica intolerable”, en palabras de Patricia Trujillo (2011)— e imponen un silencio<sup>20</sup>, pues recuerdan los alcances de la violencia física que condensan<sup>21</sup>. Por esta razón, los padres de María de los

---

<sup>20</sup> En *Ver lo que veo*, la última novela de Burgos (2017), se lee lo siguiente: “El miedo y la rabia nos robaron las palabras. Creo que a la gente la alegría la impulsa a hablar, la proximidad de la felicidad. La tristeza silencia. No hablamos y la cabeza se llena de ideas, recuerdos que se deforman, queda vuelta un sonajero de piedras, con tantos días callado es difícil sacarlas. Algunas se pudren. Podrido silencio de la vida” (p. 116). Estas son palabras del ebanista a Otilia. Aquí, el miedo, la rabia y la tristeza que llevan al silencio están emparentados con el desasosiego experimentado por la familia de Escolástica.

<sup>21</sup> Cuando los padres de María de los Ángeles empezaron a ser amenazados sistemáticamente, ella ya había abandonado al médico. Sobre su estado psicológico ante las amenazas, dice el narrador: “padeció el desasosiego y cierto temor por el ambiente hostil y el tránsito de foráneos y los quejidos y los tiros en medio de la noche [...]” (p. 83; ver también p. 98).

Ángeles huyen de Puerto Escondido, ya que en un contexto de violencia “la vida social no es [...] un ejercicio de discusión y de toma de decisiones que lleve a resultados concretos” (Trujillo, 2011).

Con el desplazamiento de la familia de Escolástica, se rompe de manera brutal un tejido social, representado por la misma cantadora, quien “parece más de esta tierra que aquellos nacidos por aquí. La semejanza no es de color de piel ni de habla ni de manera de caminar. Es más bien un amor, una entrega, un interés por cuanto hace reconocible a este lugar y lo distingue de otros” (p. 23), apunta el narrador. Ese tejido social también está amarrado por la red de silencios descrita en la novela. La riqueza mimética de esta obra consiste en el contrapunto del silencio escéptico y el dogmático en cuanto formas de expresión de una cultura, y el contraste brutal con la disonancia insoportable causada por el silencio como imposición.

## La brutalidad del insulto en *El desbarrancadero*

Alguien podría preguntarse cómo será el lenguaje que usan los actores armados en sus incursiones y tomas de pueblos y veredas en Colombia. Qué palabras acompañarán sus gritos nocturnos, disparos al aire, puños que llaman a las puertas, empujones, golpes, violaciones, torturas y asesinatos. La respuesta a estas preguntas se encuentra en muchas partes, por ejemplo, en los informes y testimonios de sus víctimas. En el año 2016, se estrenó una película que caracteriza muy bien ese tipo de lenguaje verbal. *La mujer del animal* del cineasta Víctor Gaviria muestra a Libardo, un hombre de treinta y tantos, que de la noche a la mañana se obsesiona por una muchacha menor de edad, y, en pleno siglo XXI, la rapta, la viola y la convierte en su mujer. Amparo, como se llama ella, no puede hacer nada para impedirlo, pues vivía con su hermana mayor, quien es casi tan indefensa como ella. Desde el momento en que empiezan a vivir juntos, en una loma que queda en la parte más alta de las comunas de Medellín, Libardo *El Animal* maltrata física y verbalmente a Amparo. Luego de una de las golpizas que le propina, en la que la coge del pelo y la arrastra por el piso, ella decide dejarse muy cortico el cabello.

Cuando El Animal ve a su mujer así, le dice: “Quiubo, ¿qué te pasó, hijueputa? ¿Vos crees que le voy a bajar los calzones malparida a un marica? Hijueputa”. Amparo le responde: “Ya no más. A mí no me volvés a agarrar del pelo”. “Qué te voy a agarrar a vos, hijueputa”, dice Libardo. “Y mucho menos arrastrarme por ahí como un perro en la calle”. “Sos una hijueputa”, le grita él. “No más, hasta hoy”, agrega ella, con una voz temblorosa. Así mismo, en otro momento de esta experiencia que empieza a vivir Amparo, le dice más o menos las siguientes palabras a su verdugo: “¿Usted por qué me maltrata tanto?”. Y él le responde algo como: “Porque usted es una perra, puta...”. Según esta respuesta, El Animal justifica el desprecio y maltrato a su mujer por haber hecho ella algo que él mismo la obligó a hacer: irse a vivir, así como así, con un desconocido y dejarse “coger” y embarazar. El intercambio de palabras entre Libardo y Amparo deja ver, de un lado, que el discurso de ella es completamente razonable y responde a un contexto de extrema violencia, mientras que, de otro, las palabras de El Animal, si bien tienen una carga semántica y guardan una correspondencia con la brutalidad de sus actos, son denominadores externos a la muchacha, es decir, no expresan lo que es Amparo; aquellas palabras solo buscan golpearla, oprimirla, reducirla, atemorizarla y dominarla por la fuerza. Esta es la naturaleza de la brutalidad del insulto, un lenguaje que incluso aspira a silenciar las palabras razonadoras. Al respecto, es muy dicente lo que le dice El Animal a Amparo, justo al día siguiente del rapto: “Ve, esta vagabunda. ¿Qué está haciendo ahí? ¿Tienes un mozo por aquí escondido en este rastrojo o qué? Mucho cuidado, hijueputa. No vas a contar nada de nada... Que no te vea hablando con nadie ni de nada. Ya sabes que te mocho esa lengua, malparida”. En la figura de El Animal confluye la brutalidad verbal de la esfera pública, propia de los actores armados, así como de la vida privada o familiar. Del lado de lo público, no son pocos los insultos que acompañan las palizas que el raptor le da a Amparo en la calle, a la vista de todos. Respecto de la vida privada, para la desgracia de Amparo, Libardo es su pareja.

El Animal es una encarnación de la maldad humana, la cual está emparentada específicamente con la violencia que se ha padecido en Colombia. En materia

histórica, Fernando Vallejo explica en sus diatribas que el origen de tal maldad se remonta a Cristo, cuyo “mal ejemplo” fue extendido y variado a lo largo de los siglos por la Iglesia, para ramificarse en el país en formas como el catolicismo conservador, la violencia bipartidista, el narcotráfico, la guerrilla, el paramilitarismo, la delincuencia, la corrupción, la institución familiar, etc. Al respecto, en el año 2015, Vallejo tuvo una nueva ocasión para hablar del origen de la maldad, cuando compartió mesa en la Cumbre Mundial de Arte y Cultura para la Paz de Colombia con el sociólogo Alfredo Molano. En esa oportunidad, dijo Vallejo:

Al Padre Eterno le salió su único hijo bobo. Se hizo colgar de una cruz para redimirnos... Han pasado dos mil años, y miren dónde estamos. Peor no puede estar Colombia y no puede estar el mundo. ¿Cuántos años más se van a necesitar para que surta efecto su redención? ¿Otros dos mil? El Hijo de Dios insultaba con nombres de animales como cualquier Fidel Castro: “Id y decidle a ese zorro que yo predico y hago milagros”, le mandaba decir a Herodes; “serpientes, raza de víboras”, les decía a los fariseos, y dizque “no les deis las perlas a los cerdos”. Sí, se las doy y a mis perros, caviar. Nunca le cupo en su cabecita loca que, puesto que los animales sufren, también son nuestro prójimo; los zorros, los perros, los cerdos, las vacas sufren, por lo tanto, son mi prójimo. Su mal ejemplo pervive. Por eso, Beatriz Londoño, la sicaria de Mockus, puede electrocutar impune a cuatrocientos perros en Engativá, mojándolos con agua en el amanecer de la Sabana y tirándoles varillas de hierro electrizadas. No ser yo presidente de esta republiquita, para electrocutar a esa vieja empelota y mojada con agua fría.<sup>22</sup>

Vallejo hace hincapié de manera sui géneris en un tipo de crueldad que el cristianismo ha naturalizado. En este punto suele pararse su postura frente al clero, cuyo “ánimo siempre encendido de atacar la enseñanza de salesianos, jesuitas, dominicos, benedictinos, franciscanos y otros representantes de la brumosa pedagogía antioqueña proviene de un espíritu profundamente anticlerical como el de Fernando González”, junto a su “afán de burlarse de la tendencia comerciante y usurera de los paisas, de su mezquina avaricia atávica que cabalga al lado del cultivo de un catolicismo filisteo e hipócrita”, anota el escritor Pablo Montoya en su ensayo “Fernando Vallejo: demoliciones de un reaccionario” (2008, p. 160). Así

---

<sup>22</sup> Los símiles que construye Cristo para relacionar a personas con animales se convierten en objeto de la crítica de Vallejo debido a dos razones: la primera, son comparaciones imprecisas, arbitrarias, externas a las cosas (caprichos u ocurrencias poco meditadas del Redentor); y la segunda, el desprecio que, según la Biblia, le tenía el Hijo de Dios a ciertos animales fue una sentencia de muerte para algunas especies, perseguidas desde siempre y llevadas casi a la extinción por los creyentes.

como la crueldad que halla en la médula del cristianismo heredado, Vallejo suele enfrentarse a otros males de Colombia, por ejemplo, la violencia, aunque muchas veces de una manera oligarca y perniciosamente conservadora, pues culpa al pueblo pobre colombiano de generarla, en palabras de Montoya (pp. 164-165). No obstante, Vallejo es más acertado al abordar problemas concretos de la vida familiar. En *El desbarrancadero* se enfrenta a un tipo de maldad que interrumpe la infancia y daña la vida. En esta novela, el narrador trata de conjurar el poder destructivo de la maldad que le arrebató los momentos felices. Es decir, reflexiona sobre una maldad que se expresa con palabras que son de la misma naturaleza del lenguaje de El Animal.

El personaje principal de *El desbarrancadero* es Fernando, el mismo narrador, cuya actitud mueve la reflexión de la novela frente a la brutalidad del insulto y la imagen del mal. Para abordar ampliamente dicha actitud, es importante primero referirse a la posición del narrador de las novelas del autor. En un ensayo inédito titulado “El narrador en la novela colombiana contemporánea”, Patricia Trujillo se ocupa precisamente de este tema. El narrador de las novelas más conocidas de Vallejo ha sido un punto de controversia en la crítica literaria, según ella. Escribe: “Contadas en primera persona, por un personaje cuyo nombre, biografía y tono coinciden en buena medida con los del autor, estos libros han generado la impresión de que la distinción tradicional entre el narrador y el autor, fundamental en la ficción novelesca, ha desaparecido del todo. Esta opinión se ha expresado en numerosos artículos y reseñas sobre sus novelas, y la ha reforzado el mismo Vallejo en varias entrevistas” (p. 93). Con miras a aclarar este asunto, Trujillo precisa que la “elección de escribir a nombre propio y en primera persona, en los libros de Vallejo, es una decisión formal que excluye a las otras personas narrativas de una tradición novelesca que puede remontarse al siglo XIX” (p. 95). Este narrador en primera persona se caracteriza por un tono oral que “abunda en imprecaciones, onomatopeyas, proverbios populares, motes que le pone el narrador a los personajes, preguntas que se hace a sí mismo y al lector, y un ritmo constante, que apila vertiginosamente los hechos y las ideas” (p. 99). Respecto de *El*



*desbarrancadero*, Trujillo explica que la principal intención de la narración es recordar, construir una trama de recuerdos personales o un deshilvanado recuento de verdades (p. 93), lo cual significa que el narrador está implicado en lo que narra. Con respecto a la ideología defendida por este, ella observa una mezcla de aseveraciones reaccionarias y racistas (cabría añadir, también misóginas), así como la celebración de un individualismo que desafía cualquier noción de autoridad y la exaltación de un vitalismo sexual incesante (p. 98).

La rememoración mencionada constituye el relato del pequeño cielo de la infancia y el profundo infierno de la vida del narrador, en la cual “sus recuerdos le despiertan comentarios dolidos, airados, nostálgicos, burlones, iracundos. Y los sentimientos, a su vez, tiñen lo que narra” (Trujillo, p. 100). Ahora bien, ese infierno está conectado con las miserias de su país, cuyos hijos tienen como destino el *desbarrancadero*, la tumba, el *despeñadero* de la eternidad. En el caos experimentado por él, las relaciones humanas se han deformado tanto que recuerda haber escapado de su familia para ir a parar, por ejemplo, a Nueva York, en condiciones de miseria, aunque siendo coherente con una convicción interna de su libertad. El relato de los caminos que lo condujeron del cielo al infierno es denominado por el narrador como una “*obrita de teología*” (p. 72), cuyos términos corresponden en parte al lenguaje de la tradición cristiana, si bien desacralizados o usados en sentido metafórico. En esos términos, reconstruye en buena medida su vida familiar, atravesada por los pecados de la madre (la *Loca*), la santidad y agonía del padre, y el *vía crucis* del hermano con sida. La teología del narrador expresa una ironía: Dios no existe o, si existe, es inútil. En este sentido, la terminología cristiana le permite al narrador referirse a la inutilidad ética del dogma cristiano frente problemas reales como el dolor, la crueldad humana, la violencia, la pobreza y, finalmente, la muerte, particularmente en un punto de su vida donde le resulta insoportable la acumulación en la memoria de los seres queridos que le daban esperanza de vivir pero que murieron miserable e inexorablemente. Sobre esa inutilidad achacada a la tradición cristiana en un país tan devoto como Colombia, se lee:

El albergue de la Sociedad Protectora de Animales de Medellín, capital del matadero, es como un agujero negro del universo porque el dolor que concentra

es tan grande que la luz que a él llega en él se muere, de él no sale. Medio millar de perros abandonados de esos que atropellan los carros, que mi hermano Aníbal ha recogido de la calle arrancándoselos a la crueldad humana y a la dejadez de Dios, y a los que con su esposa Nora alimenta y cuida y quiere. (p. 98)

[...]

Al perro lo recogimos de una alcantarilla a la que había ido a caer con la columna rota, atropellado por un carro, y en la que llevaba días muriendo sin poder salir, según nos informaron unos fulanos del barrio, bajo las lluvias rabiosas de una temporada de lluvias en que se desfondaba el cielo de Antioquia.

—¿Y por qué no lo sacaron? —les pregunté.

Que no se les ocurrió.

Atropellado, el perro debió de querer cruzar la alcantarilla, de bordes muy pendientes, para volver a su casa (¿pero es que tenía casa?), y de allí no pudo salir. Días y noches llevaba agonizando entre la mierda, la mierda humana que es la mierda de las mierdas. Sacándolo como pudimos, cargándolo como pudimos, tratando de no aumentarle su inconcebible dolor, en la camioneta destartalada de Aníbal lo llevamos al albergue. No bien le inyectamos en la vena el Eutanal y sin que transcurriera ni siquiera un segundo el perro murió. Entonces empecé a maldecir de Cristo el loco y de su santa madre y de su puta Iglesia y de la hijueputez de Dios. (100-101)

Con respecto al sentido de la escritura y el lenguaje del narrador, Juanita Aristizábal explora —en el ensayo titulado “Teología literaria en *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo” (2012)— los posibles ecos del modernismo en la novela, poniendo de relieve ideas que estuvieron presentes en tal movimiento literario, como la reflexión sobre la escritura, el culto del yo, la nostalgia, la ausencia o muerte de Dios y la presencia del discurso religioso, con un marcado anticlericalismo. Es muy interesante lo que dice Aristizábal sobre un rasgo del modernismo que actualiza Vallejo, es decir, el intento de una búsqueda de sentido a través del lenguaje. Escribe ella: “En esta búsqueda [...], los escritores modernistas se acercan a la tradición esotérica y heredan del simbolismo la visión del cosmos como un sistema de correspondencias canalizado por el poeta a través del lenguaje que se asume como capaz de revelar las verdades ocultas del universo” (p. 101). De esta manera, explica Aristizábal, el narrador de Vallejo “le asigna a su escritura un carácter de búsqueda de sentido en medio de la agonía de su hermano Darío, de su caída

precipitada hacia la muerte" o hasta el fondo del barranco donde empiezan los infiernos (p. 35), según el narrador. Esa búsqueda de sentido —siguiendo a Aristizábal y en concordancia con Trujillo— alude a la representación de la escritura como la salvación de esa mísera trama de recuerdos, perteneciente a un pasado irrecuperable: "porque si los ríos pasan la palabra queda", dice el narrador (p. 23).

Ahora bien, en lo que atañe a la retórica atea y anticlerical del narrador de la novela de Vallejo, resulta anacrónica la comparación que hace Aristizábal con el modernismo, por ejemplo, al equipararla con la manera como Vargas Vila insultaba al clero (p. 100). Si bien las palabras usadas por Vargas Vila y el narrador de Vallejo son una crítica frontal a la Iglesia católica, la distancia temporal que hay entre la obra de estos autores hace que el propósito de sus palabras sea distinto: mientras que el primero niega a Dios en el contexto de la lucha intelectual que acompañó en Latinoamérica al proceso de secularización en las primeras décadas del siglo XX, el narrador de Vallejo se burla irónicamente de una tradición católica inútil para interpretar la vida efímera del individuo, en un país cuya guerra intestina y corrupción política han naturalizado la injusticia. Sobre la crítica de Vallejo a la religión, es esclarecedora la exposición que hace Juan Álvarez. En el sexto capítulo de su tesis titulada *La palabra y el fuego. Insulto, política y cultura en la historia de Colombia* (2014), Álvarez explica que una de las operaciones de Vallejo en su prosa ensayística consiste en hacer un sabotaje del rezo, a través del procedimiento barroco mediante el cual un discurso es desplazado de su centro (o campo de interpretación habitual) a otro punto, para así ponerlo en tela de juicio o problematizar su moralidad. Se puede decir que el autor ha usado este mismo recurso en sus novelas, para criticar la creencia en Dios como la práctica fundada sobre una idea perversa de poder y dominio.

En tal medida, resulta imprecisa la afirmación de Juanita Aristizábal según la cual en *El desbarrancadero* la escritura tiene una "dimensión teológica fundada sobre la premisa [del] 'silencio de Dios' que el narrador pesimista [...] predica como un profeta" (p. 103). En la novela, las reflexiones teológicas del narrador están

desprovistas de la intensidad o seriedad que les confiere Aristizábal (p. 104), lo que puede ejemplificarse en un pasaje que ella misma cita de la novela, cuando el narrador recuerda con nostalgia las iglesias adonde iba de niño: eran “oasis de paz, frescos, callados, donde yo solía de muchacho refugiarme del estrépito y el calor de afuera y me ponía a escuchar reverente, en un recogimiento devoto, el silencio de Dios” (p. 53). Acá, el acto de recordar busca simplemente conservar en la escritura esas sensaciones puras de la infancia, mas no hacer una reflexión sobre la ausencia de lo divino en la propia existencia. Por ende, la pregunta por Dios no es algo que aflija al narrador. En cambio, hay algunas fuerzas malignas contra las que él sí lucha o a las que se enfrenta, en vista del poder destructivo real que tienen. Este enfrentamiento es de orden lingüístico y mágico. Así, además de salvar del olvido la trama de recuerdos, la escritura en la novela también funciona como un conjuro de dichas fuerzas, lo que convierte al narrador no en profeta, sino en brujo. A este respecto, es preciso resaltar lo que dicen Horkheimer y Adorno en su *Dialéctica de la Ilustración*:

La obra de arte posee aún en común con la magia el hecho de establecer un ámbito propio y cerrado en sí, que se sustrae al contexto de la realidad profana. En él rigen leyes particulares. Así como lo primero que hacía el mago en la ceremonia era delimitar, frente al resto del entorno, el lugar donde debían obrar las fuerzas sagradas, de la misma forma en cada obra de arte su propio ámbito se destaca netamente de lo real. Justamente la renuncia a la influencia, por la cual el arte se distancia de la “simpatía” mágica, conserva con tanta mayor profundidad la herencia de la magia. Ella pone la pura imagen en contraste con la realidad material, cuyos elementos conserva y supera en sí dicha imagen. (p. 73)

La obra de arte (en este caso, la novela) repite el gesto del mago en dos sentidos: en primer lugar, traza un círculo que la aparta de la vida. En segundo, copia esa misma vida para mostrar que esta es mala (en el caso de *El desbarrancadero*, al recordar todas las barbaridades familiares, al hablar de la violencia en la ciudad, de la muerte de los seres queridos) y conjurar esa maldad al ponerla en palabras. Además, el narrador de Vallejo intenta rescatar, por medio de esas palabras, lo único que cree poder rescatar de la destrucción: la trama de recuerdos de su propia experiencia. Intenta que su padre, que su hermano Darío, sigan viviendo, así sea en un libro. Pero, por otra parte, escribir una novela no es lo mismo que hacer un

conjuro mágico, y eso lo sabe el narrador. Tener el poder de nombrar un fenómeno y, quizá, comprenderlo, no implica detenerlo o destruirlo, pues es como la solución de los ratones: todos saben que, si el gato tuviera un cascabel, se salvarían de él, pero ninguno puede ponerle el cascabel al gato, según hace ver el narrador (p. 62). En la novela misma, la yuxtaposición de la muerte del padre y de la agonía del hermano implica esa impotencia: por más que el narrador los acompañe y nos narre los recuerdos que tiene de ellos, con esto no puede detener su destrucción. De tal manera, el narrador-brujo busca conjurar la realidad en la escritura, para superarla. Esta actitud del narrador —quien interpreta críticamente lo que le ha sucedido y, a la vez, profiere blasfemias, maldiciones e insultos contra los causantes de las desgracias y pérdidas de su vida— es lo que mueve la reflexión en *El desbarrancadero* sobre el problema de la brutalidad del insulto, en cuanto rasgo de la violencia. No obstante, de manera contradictoria a esta reflexión, el narrador termina justificando la violencia generalizada que él mismo ha querido contrarrestar con su gesto de conjuro, al tomar la postura de un dictador, quien con términos racistas y misóginos expresa su fantasía de dominar el destino de los personajes. Lo anterior permite plantear los dos aspectos del insulto en la novela, es decir, como parte de la libertad de expresión para ejercer una crítica, pero al mismo tiempo como una forma de dominio sobre el otro.

### **El conjuro**

Entre las formas de maltrato verbal, proferidas en el marco de la libertad de expresión, la brutalidad del insulto es muy problemática, porque ejerce una dominación directa sobre el sujeto, con serias implicaciones psicológicas. Lo anterior se esbozó al hablar del asedio de El Animal a Amparo en la película de Gaviria, y similarmente se verá a continuación en la humillación experimentada por el Ed Kemper de la serie de televisión *Mindhunter* (2017) y, desde luego, por el narrador de la novela de Vallejo.

Ed Kemper es un asesino en serie que es entrevistado en la cárcel por los agentes del FBI Holden Ford y Bill Tench, como parte de un programa estatal para investigar el comportamiento criminal, según se observa en la primera temporada de la serie. Kemper dice tener la vocación de cazar personas. En la segunda entrevista, él asegura que la vida depravada y degradada que llevaba tiene un punto de origen traumático: la violenta franqueza de su madre. Cuando era un muchacho, por ejemplo, la mamá le hacía ver que jamás podría estar con una chica, por ser un desastre, una vergüenza. “Por mí —confiesa—, mi madre solo sentía desprecio, decepción y desdén”. Continúa:

Cuando yo tenía 10 años, mi madre me gritaba y me decía que algún día yo iba a hacer algo horrible, como violar a mi hermana, pues destrozaba y decapitaba sus muñecas. Mi madre estaba loca. Ella me asustaba. Me hacía dormir en un colchón viejo y sucio en el sótano. Cerraba con llave. Entonces, como necesitaba descargar, pasé a hacerle daño a los animales. Una típica actividad de desplazamiento. Luego, me enviaron a vivir con mis abuelos, y mi abuela decía que yo era un anormal. Tanto mi mamá como mi abuela eran muy controladoras, agresivas, matriarcales. Femenino-céntricas. Me encerraron en un psiquiátrico de los 15 a los 21 años, luego de que maté a mis abuelos. Mientras estuve encerrado, todos vivían sus tempranas experiencias sexuales. Físicamente no era impotente, pero emocionalmente sí, por cómo me condicionó mi mamá.

Una semana antes de que muriera mi madre, supe que iba a matarla. Se fue a una fiesta, se emborrachó y volvió sola. Le pregunté qué tal la había pasado. Entonces, me miró y me dijo: “durante siete años, no tuve sexo con ningún hombre por tu culpa, mi hijo homicida”. Así que tomé un martillo y la golpeé hasta matarla. Después le corté la cabeza. Y la humillé. Le dije: “ahí tienes, ya tuviste sexo”. Si algo sé, es esto: una madre no debería menospreciar a su hijo. Si una mujer humilla a su hijito, él será hostil, violento, inmoral. Punto.

En la última parte de la entrevista, Holden le pregunta a Ed si en alguna ocasión habló con la mamá sobre sus inclinaciones. Este le responde que de haber tenido la oportunidad de decirle algo a ella, todo habría sido distinto. “Mi madre me degradaba y me denigraba desde que empezaba el día. Y sabía cómo hacerme daño, porque era su creación. Fui su juguete toda mi vida, hasta que le corté la cabeza [...]. Arrojé las cuerdas vocales a la basura, porque no podía callarla. Ella quería destruirme con palabras, literalmente”. Además del relato de lo sucedido con la familia muchos años atrás, Ed expone su elaborada reflexión sobre los hechos, producto del autoanálisis. Ahora, resulta inquietante para los agentes escuchar que

el asesino sintió la necesidad de llevar a cabo el acto simbólico de las cuerdas vocales, como manifestación del trauma que pudo causar el poder de las palabras de la madre. Sin hacer referencia acá a las conclusiones de Holden y Bill sobre este caso, quienes por cierto tratan de tomar distancia de la lógica del discurso del entrevistado, se observa que las palabras destructivas de la madre en cuanto acto de habla no fueron para Ed simples expresiones ofensivas, sino acciones que le hicieron daño.

Un poder destructivo similar enfrenta el narrador de la novela de Vallejo. Así como Ed, el narrador también reconoce en la infancia el punto de origen traumático de su vida: el odio y las humillaciones de la madre. Recuerda:

Las puertas de la casa de Argemiro estaban todas rotas, desastilladas, a la altura de la rabia de su pata.

Hermana de esta furia es la Loca de que aquí tratamos, una mujer impredecible, mandona, irascible, que nos hijeputiaba.

—¡Hijueputas! —nos decía en el colmo de la desesperación de su rabia.

Decirles “hijueputas” a los propios hijos, ¿no se les hace el do de pecho de una madre? Cualquier mujer medianamente equilibrada sabría que se le volvería contra ella el bumerang. (p. 33)

El *nos* del narrador incluye a sus hermanos. Los adjetivos empleados por la madre están colmados, desbordados —según se observa—, por un insulto cuya carga semántica cae como plomo y es inexplicable para el hijo, quien advierte tal sinrazón. Este momento irracional del discurso de la madre implica la renuncia o resistencia deliberada a conversar con sus propios hijos. Al retomar lo que dice Benjamin sobre la violencia implicada en toda fundación de derecho, se observa que la madre insulta y agrede a los hijos con la idea de atemorizarlos e imponerles finalmente su autoridad. Pero, además, este insulto se convierte en una presencia espantosa, demoníaca, pues abre el abismo del odio de la madre por su familia. Al respecto, dice el narrador:

En cuanto a la Loca, aunque silenciosamente y no con palabras como a nosotros, sé que desde el fondo de su corazón envenenado, y Dios lo sabe porque Dios lo vio y aunque Dios no oye ve, vio, vio que desde el fondo de su corazón lo hijeputiaba [al esposo]. Perdón por la palabra, pero el castizo

“hideputa” de Don Quijote vuelto “hijueputa” y su verbo es lo máximo de que dispone Colombia para insultar, para odiar. Colombia, país pobre rico en odio. (p. 43)

El insulto se convierte en una presencia espantosa en el hogar, pues incluso cuando la mamá no dice nada, el hijo percibe la amenaza, en este caso, dirigida al padre. De igual manera, el narrador extiende el insulto como agresión a todo el país. Así como la madre ejerce violencia sobre su familia, todos nos agredimos: el narrador está señalando esa situación social en un país cuya guerra intestina y corrupción política han naturalizado la violencia y la injusticia, como se dijo antes. Acá, el narrador está mostrando otro de los problemas de la brutalidad del insulto: es una limitación del lenguaje, que no nombra realmente a la persona a la que se dirige, pero que tampoco expresa suficientemente a la persona que lo profiere: es la repetición de una palabra. Empobrece a quien lo profiere, empobrece a quien lo recibe.

Luego, el narrador recuerda el quiebre definitivo de la relación con la mamá, tras un episodio humillante para él, cuando tenía 14 años:

Yo lavaba, planchaba, barría, trapeaba, ordenaba, como si tuviera vagina y no pene, y lo que yo lavaba, planchaba, barría, trapeaba y ordenaba la Loca lo ensuciaba, arrugaba, empolvaba, empuercaba, desordenaba. Un closet, por ejemplo, o un ropero en el que yo iba metiendo sábanas, pantalones, camisas, fundas de almohada que le acababa de lavar y planchar. Llegaba la Loca de carrera a buscar unos calzones (suyos), e iba sacando fundas de almohada, camisas, pantalones, sábanas, que iba lanzando al aire adonde cayeran.

—¿Pero no ves, carajo, que las acabo de planchar y ordenar?

—¡Grñññññ! —gruñía la tigre hembra. (p. 57)

A pesar del sesgo misógino, las enumeraciones que hace el narrador en este pasaje son muy importantes, pues hablan del caos como condición de la vida familiar y representan la destrucción de las pequeñas obras domésticas de él como hijo y hermano mayor. La percepción que este tiene de su madre es similar a la de Ed con respecto a la suya, por ejemplo: la idea de que están locas y son sumamente opresivas, amenazantes (femenino-céntricas, tigras-hembra). Así, el condicionamiento o dominio al que someten a sus hijos las convierte para ellos en



personalidades del mal, en fuerzas irracionales y *literales* (con palabras) de destrucción. Así refiere el narrador un ataque del demonio de su propia mamá: “Revolcándose en sus aros de odio la culebra, lanzando por los ojos fuego que sin embargo no me podía alcanzar, se debatía en su rabia impotente la Loca entre hijueputazos y maldiciones” (p. 60). Lo cierto es que estas palabras sí lo alcanzaban. En el caso de Ed, la vía para extirpar ese mal es el asesinato, seguido de una especie de ritual sangriento o satánico. Por su parte, el narrador de la novela enfrenta el mal con una operación distinta, aunque también tiene una fijación en las cuerdas vocales de la madre. Al respecto, cuenta el narrador que de niño tenía que soportar el maltrato verbal cuando esta se veía medianamente contrariada por sus hijos: “Entonces estallaba en una explosión de odio, y en cumplimiento de lo único que sabía hacer, mandar, me mandaba a la puta mierda. Solo abría la boca para mandar, pero la mantenía abierta. ¡Pobres cuerdas vocales las tuyas, qué agotamiento! Por ese solo concepto de ese solo agotamiento de sus solas cuerdas vocales se nos iba a ir al cielo” (p. 60). En este pasaje, el narrador está ironizando sobre lo que dice la madre misma: ella se queja de que tiene las cuerdas vocales agotadas, pero es porque los vive insultando, y utiliza ese cansancio para autoengrandecerse. En cambio, la fijación de Ed en las cuerdas vocales de su madre es literal: hay que extirparlas para librarse de la opresión del insulto de ella.

Luego de la humillación experimentada en el episodio de las tareas domésticas, el narrador comenta lo que le dijo a ella: “Fue la última vez, vieja hijueputa’, le grité con la dulce y delicada palabra aprendida de ella” (p. 57). Agrega:

Y fue porque cuando yo digo basta es basta. Pero después me arrepentí de haberme rebajado tanto, hasta su bajeza. Además Raquelita, mi abuela, la madre de la furia, era una santa y yo la quise de Medellín a Envigado, y de Envigado hasta el último confín de las galaxias. [...].

¿Cómo un ángel puede concebir un demonio? (p. 57)

Este pasaje deja en claro las complicaciones del enfrentamiento del narrador con su madre. Por una parte, se encuentra el acto liberador de enfrentarla; sin embargo, él es consciente de que, al usar el insulto, está cayendo en una especie de

empobrecimiento. Por otra, la imposición del dominio de la madre y el origen y la continuación de su maltrato, se deben al orden que impone la institución de la familia, pero el narrador no quiere romper del todo con esta institución, pues allí hay personas como su abuela que reconocen ese orden.

A propósito del recuerdo de ese momento en que le devuelve la “dulce” palabra a su mamá, hay un pasaje revelador en la novela que menciona el poder que tienen las palabras para el narrador, lo cual definirá su actitud con respecto a las fuerzas que le hacen daño. En una especie de sesión psicoanalítica en la cual está rememorándolo todo, el narrador dice que cree en el poder de destrucción de las palabras, “palabras que yo llamaría irremediables porque aunque parezca que se las lleva el viento, una vez pronunciadas ya no hay remedio, como no lo hay cuando le pegan a uno una puñalada en el corazón buscándole el centro del alma. ¿Como por ejemplo cuál? Como por ejemplo, doctor, ese ‘hijueputa’ que nos regalaba la Loca, tan maternal, tan dulce, tan tierno que usted no tiene ni idea ya que las palabras, aunque poderosas, a veces se empantanar en su semántica como el lodo en un charco, y no pueden expresar los múltiples matices del paisaje ni apresar los ires y venires del viento” (p. 73). Ahora bien, el hecho de enfrentar a la madre en sus mismos términos es una máscara que se puso el narrador cuando niño, o sea, una actitud mimética adoptada para neutralizar tanto la brutalidad de las palabras de la madre, como el influjo de situaciones ulteriores. Esta operación es característica del narrador de la novela, la cual lo convierte por momentos en un brujo que busca conjurar, es decir, asustar o aplacar a la madre y a otros demonios y fuerzas que lo aterran, como la enfermedad, la violencia, la Muerte y el Tiempo, que precipitan todo hacia la nada. A diferencia de las palabras destructoras, las palabras proferidas en el contexto del conjuro tienen un poder liberador para el narrador-brujo, como se verá a continuación.

Con la idea de comprender los alcances del narrador-brujo de Vallejo, es importante referirse una vez más al primer capítulo de la *Dialéctica de la Ilustración*, en el que Horkheimer y Adorno explican en qué consiste la labor de un mago en el ritual del conjuro: “El chamán exorciza lo peligroso mediante su misma imagen. Su instrumento

es la igualdad” (p. 71). De la misma manera en que el hombre prehistórico y su lenguaje pretendían conocer la naturaleza asemejándose a esta, el brujo en el culto se ponía máscaras, “que debían asemejarse a los diversos espíritus” para conjurar sus fuerzas aterradoras (pp. 65, 72). La mimesis es el principio de la magia. Este conjuro o actitud mimética es una forma de conocer las cualidades de lo concreto, y precisamente por eso se sabe qué hacer para exorcizar su influencia cuando es devastadora. En este sentido, no es raro que el narrador-brujo de la novela profiera combinaciones mágicas de palabras: madrazos, mandatos, maldiciones y blasfemias para equipararse a sus demonios; ni tampoco que tenga visiones de la muerte, prepare pócimas, establezca vínculos con el humo de una varita de incienso (p. 169) o haga una letanía infernal en su entorno de maldad: “Arrodillado ante el Señor mi Dios, el Todopoderoso que tiembla y truena, al Dios del cielo le pido [...] que [me] muera en la impenitencia final maldiciendo de Ti y bendiciendo al Demonio, mi Señor Satanás que sobre la noche reina” (pp. 112-113). Así, como ya se explicó, la novela con su narrador repite el gesto del brujo, quien traza un círculo que la aparta de la vida y conjura la maldad al ponerla en palabras.

El deterioro de su hermano Darío a causa del sida es otra de esas fuerzas que aterran y devastan al narrador, por el amor que le tiene a ese compañero de aventuras en la juventud. Al regresar a la casa, tras saber de los alarmantes quebrantos de salud del hermano, el narrador le dice: “¡Qué pasó, niño! ¿Por qué no me avisaste que estabas tan mal? Yo llamándote día tras día a Bogotá desde México y nadie me contestaba. Pensé que se te había vuelto a descomponer el teléfono” (p. 11). El narrador cuenta que su hermano se incorporó sonriéndole como si viera en él a la vida, y solo la alegría de verlo, que le brillaba en los ojos, “le daba vida a su cara: el resto era un pellejo arrugado sobre los huesos y manchado por el sarcoma” (p. 11), un aspecto que contrastaba a leguas con el Darío joven, recordado como un tornado o un incendio en todo el sentido de la palabra (pp. 30, 48). Continúa: “Se incorporó con dificultad de la hamaca del jardín para saludarme, y al abrazarlo sentí como si apretara contra el corazón un costalado de huesos” (p. 12). Dice el narrador que, durante la enfermedad de Darío, a este le entraban antojos de embarazada,

seguramente porque sabía que ya se iba a morir. “Yo me iba al centro de Medellín a ver qué le conseguía: tamales, buñuelos. Pero los tamales y los buñuelos le alborotaban la diarrea. Nada le caía bien, Darío se me estaba muriendo” (p. 24). Agrega más adelante: “No pesaba nada, se me estaba desapareciendo. De mi hermano Darío que me acompañó tantos años, que me ayudó a vivir, sólo quedaba el espíritu, un espíritu confuso. Y los huesos” (p. 40). Entonces el narrador-brujo resuelve darle con agua bendita la sulfaguanidina, como pócima que milagrosamente ayudara a su hermano. “La dosis de la sulfaguanidina la calculé por el peso: ¿Si a una vaca de quinientos kilos se le da tanto, cuánto hay que darle a un cadáver de treinta? Tanto. Y eso le di, dos o tres veces al día. El resultado inicial fue prodigioso: la diarrea se cortó. ¡Después de meses y meses y de que no se la detuviera nadie!” (p. 24). Pero finalmente la sulfaguanidina fracasó: “¡cómo no iba a fracasar con la sal que nos echaron los médicos!”, concluye (p. 29). Aquí, el narrador se refiere con algo de humor a la superstición que a veces acompaña su suerte de brujo.

Estando al cuidado de su hermano, el narrador siente la presencia de la Muerte, quien ronda a Darío. Y dice:

Esmeraldas gotas de aceite, rubíes ojos de gato, zafiros, diamantes, decidme: ¿No habéis visto pasar por aquí a la siempreviva, la sempiterna, la Parca, en cuyas aguas de silencio deberían abrevarse estos presidentuchos de América, loritas gárrulas que hablan y hablan y hablan? [...]

Y seguí buscando a la Muerte por todos los rincones de la casa hasta que la encontré atrás, abajo, en la escalera:

—Putá que te vas con todos, ¿cuándo te vas a llevar al Papa?

—¡Uf! Llevo más de doscientos treinta, perdí la cuenta.

—A este, al actual, boba, a Wojtyla, alias Juan Pablo II, de solideo blanco y culo negro como su alma.

—En esas andamos —me respondió con una sonrisita ecuménica.

—Pues apurate que ya no me lo aguanto. [...]

Le di a mi madrina una palmadita en las nalgas, y siguiendo un fino hilito de humo que me iba guiando seguí rumbo a la hamaca del jardín. Allí estaba Darío, extendido, fumando, lanzando al aire caliente las volutas indecisas, azulosas, de cannabis. Las volutas se rompían y se alargaban en los hilitos insidiosos,

que metiéndosele por las narices iban a entorpecerle la cabeza y el recto juicio a la Muerte.

—Ya no la dejás trabajar de lo enmarihuana que la tenés. No sabe ni lo que hace. Pega aquí, pega allá dando palos de ciego, no discrimina. [...]

—¿De quién estás hablando, loco?

—No, de nadie. (pp. 48-49)

La muerte de pronto adquiere rasgos de la pelona, una imagen familiar y desacralizada de la tradición oral. En el contexto de la novela, esa presencia sobrenatural, que se llevará al Papa, es una alucinación relacionada con el Tiempo, que según la convicción del narrador arrastra todo hacia la nada, tanto a sus seres queridos como a las personas que maldice, sin la posibilidad de un más allá.

Ahora, en la agitación debida a la necesidad de proteger a su hermano, el narrador le cuenta al lector y al psicoanalista a quien a veces se dirige (p. 72): “Yo bajaba y subía y bajaba y subía por esa escalera empinada de atrás de que les he hablado, donde unas veces abajo, otras arriba, se instalaba la Muerte a cagarse de risa viéndome bajar sábanas sucias que lavaba en la lavadora, que tendía al sol a secarse, y que volvía a subir para que la imparable diarrea del enfermo las volviera a ensuciar. Y el Papa, que es tan bueno, tan útil, tan santo, ¿dónde está que no viene a ayudar? Y maldecía del zángano impostor y su madre. Las carcajadas de la Muerte, pese al tiempo transcurrido, aún me retumban en los tres huesitos de oído medio” (pp. 66-67). Así como increpa a la Muerte que acorrala a su hermano, el narrador-brujo explica en qué consiste la nada del más allá. Un año antes del mal estado de salud de Darío, ante la cercanía de la muerte del padre, el narrador le dice a este lo siguiente tras escuchar una pregunta suya:

—¿Qué habrá después de la muerte, m'hijo? —me preguntó.

—Nada, papi —le contesté—. Uno no es más que unos recuerdos que se comen los gusanos. Cuando vos te murás seguirás viviendo en mí que te quiero, en mi recuerdo doloroso, y después cuando yo a mi vez me muera, desaparecerás para siempre. (p. 80)

La Muerte es para el narrador una fuerza imparable, con el poder de extinguirlo todo (odios y amores); por ende, trata de aplacarla temporalmente y de espantar a su séquito o corte de sabandijas, compuesta según él por curas, médicos y zopilotes (p. 71). Cuando le pidieron que regresara lo más pronto porque su padre estaba muy enfermo y que los médicos temían lo peor, le dijo a su cuñada Nora: “Claro que regreso y de inmediato, pero en lo que tardo en vestirme y en tomar el avión no me le dejés arrimar ni uno solo de esos asquerosos”. En seguida, relata: “Y colgué y me vestí y salí y tomé un taxi al aeropuerto y en el aeropuerto un avión al país del polvito blanco, ex café, y mientras volaba por el vasto cielo de Dios iba maldiciendo de esas aves sacatripas, agoreras, más simuladoras y farsantes que Papa y más rateras que Caco. Y de maldición en maldición una vaga inquietud se iba apoderando insidiosamente de mi espíritu, de este zarzo atiborrado en el que ya no cabe tanto muerto. ¿Sería que papi se iba a morir antes que yo?” (p. 86). En la agonía del padre, el narrador-brujo se enfurece incluso con los elementos y observa cómo todo se llena de tinieblas: “Esa tarde en el balcón, mirando en el vacío, vi ponerse el sol estúpido por entre las montañas, y salir de entre las montañas la estúpida luna. En la oscuridad, de súbito, al unísono, se encendieron tras la luna los infinitos focos de los infinitos barrios de la ciudad, y sumando su luz a la luz de ella, en la vasta bóveda negra me iluminaron la Muerte: con sus alas deleznable de ceniza, aleteando, descendía sobre Medellín y mi casa el gran pájaro ciego” (pp. 89-90). Así mismo, en los días en que el padre estaba por fallecer, el narrador y su hermana Marta en medio del drama tuvieron un pequeño momento de pausa, en el que un comentario de ella les produjo gracia. Entonces, él menciona una nueva visión:

—¿De qué se ríen? —preguntó con curiosidad la Muerte, que me había seguido retardada a la cocina y no había alcanzado a oír.

—De vos, entrometida, zángana —le contesté—. ¡De quién más! ¿Y dónde andabas, haragana? ¿Descansando? Quitate de ahí que estás estorbando, no te me atravesés más. Dejame pasar.

—Se hizo a un lado ofendida, salió de la cocina al jardín y por el cielo del jardín se marchó.

—¿Adónde vas, puta? —le grité mientras se iba dejando en el ciruelo enredados jirones de sus velos de ceniza—. ¿Vas por el Papa, o qué? [...].

—¿A quién le estás hablando? —me preguntó Marta asombrada—. ¿Se te corrió la teja?

¿La teja? ¿A mí? ¿A mí, a mí, a mí, en un planeta devastado y cuando ya no tenemos redención? (p. 115)

Las visiones y los diálogos con la Muerte representan estados de trance del narrador-brujo en el ritual mágico de la escritura. Durante esos estados, mimetizarse con fuerzas aterradoras y demonios para aplacarlos —p. ej., la crueldad de la madre, la violencia de su propia ciudad y la muerte de los seres queridos— provoca incluso que ante el espejo se vea como un monstruo: “¡Quién sos, gran hijueputa!” —le increpé—. ‘¿De dónde te conozco?’. Por las cejas lo reconocí. ‘Ah...’ —dije dando un paso hacia atrás para apartarme del espejo—. ‘Ah...’ —dijo el viejo gran hijueputa dando un paso hacia atrás para apartarse del espejo—. Luego giró hacia el inodoro, alzó la tapa, se abrió la bragueta, se sacó el sexo estúpido y se puso a orinar” (p. 125). Este pasaje recuerda algo que el narrador ya había notado en el procedimiento del conjuro, a saber, cierta propensión a quedar atrapado por la bajeza del insulto; dicho con otras palabras, la dificultad de diferenciarse de los demonios.

En el marco del conjuro, la actitud insultante del narrador-brujo está en el límite del lenguaje y, por ende, de la crítica y el pensamiento, pues es una renuncia con palabras a la comunicación o la conversación, en un intento por exorcizar y liberarse de la capacidad destructora de algunas cosas. Hablar del insulto como límite implica que necesariamente funciona en un contexto, el círculo revelador del conjuro, fuera del cual pierde su seriedad, para pasar a representar un acto de habla brutal en la misma novela (p. ej., las palabras de la madre), o ser en la vida en general una simple expresión ofensiva o un gesto que es descalificado con base en prejuicios que lo tachan de incultura y mala educación. En el ensayo “Ofenderse”, que integra el libro *Contra la censura* (2007), J. M. Coetzee ofrece un punto de vista muy útil para comprender estos dos aspectos del insulto. El autor expone las razones por las cuales las palabras y acciones buscan ser insultantes o provocadoras, y, así mismo, pueden ser consideradas como ofensivas o dañinas. En su explicación, Coetzee deja ver que la ofensa y el insulto tienen una función incensurable en el marco de la

libertad de expresión, aunque en su reverso pueden tener el poder real para vulnerar a las personas y hacerles daño.

En la tesis citada de Álvarez (2014), que como se mencionó contiene un capítulo dedicado a la prosa de Vallejo, el académico considera el insulto como un alzamiento del lenguaje y, en esta medida, como una grieta o un abismo en la comunicación, el cual puede llevar a “esculcar el interior de la tensión retórica, política y cultural fundamental entre el temperamento [del insulto] y el argumento en determinados lenguajes especializados” (pp. 248-249). Ahora, el autor concluye en el epílogo que, frente al insulto, “la esfera pública contemporánea revive a diario, de la mano de la sacralización del argumento, una serie de prejuicios popularizados: el insulto como testimonio de la vulgaridad del pueblo; el insulto como extravío del incapaz de mantenerse a la altura del argumento racional; el insulto como expresión de incultura; el insulto como defensa última del débil; el insulto como degradación necesaria del otro y de sí mismo” (p. 236). Tales prejuicios popularizados son expresiones de mecánicas de relegación y poder, sostiene Álvarez. Así, con la imagen del abismo, este autor separa radicalmente el insulto (fenómeno del discurso) del “argumento como instrumento [institucionalizado] para solventar las múltiples discordancias sociales” (p. 237-238). Su metáfora busca precisar que el insulto no puede concebirse simplemente como parte del marco ampliado de la argumentación, como se observa, por ejemplo, en polémicas que toleran un cierto grado de violencia verbal. Para él, la eficacia del insulto no debe medirse en cuanto ensanchamiento y límite de la categoría argumento, sino como un inminente fracaso de la comunicación o la instigación de la tensión mencionada frente a lenguajes especializados, bien sea religiosos, políticos, científicos o culturales (p. 245). Y esto, según el autor, es mucho decir sobre la regulación del discurso, en la que “la razón y el acto de ofender u ofenderse pueden cohabitar la página sin restarse la fuerza de sus propios términos” (p. 242). A pesar de que Álvarez reconoce que acá hay una tensión del lenguaje, considera de todas formas que el valor del insulto no está atado a una argumentación o un discurso, es ajeno a estos (p. 244). Pero esta consideración es un error, pues al categorizar el insulto como un recurso que necesariamente funciona separado de los



argumentos, Álvarez lo despoja de las potencias críticas que él mismo le atribuye, y más bien termina acercándolo a su reverso, la brutalidad. En cambio, el proceder mimético del narrador-brujo de Vallejo permite ver que el insulto es precisamente el límite de toda crítica, es decir, es la consecuencia o vehemencia necesaria de los argumentos. El insulto es el colmo del poder de las palabras. Y es en los márgenes del círculo de su ritual, conjuro o crítica, que el narrador-brujo busca aplacar al demonio, renunciando desde luego a cualquier conversación con este. Fuera del ritual, como ya se dijo, el insulto no es más que un tipo de dominación directa, una mera expresión o un gesto inexplicable.

Ahora, la renuncia del narrador a la conversación por medio del recurso del insulto implica un paso más: la imposición de su ley. Lo anterior se aprecia en el relato de su experiencia en el extranjero, exactamente cuando recuerda lo vivido con Darío en Nueva York, en un edificio monstruoso de

siete pisos con treinta apartamentos de cartón en riesgo permanente de quemarse y de irse al cielo en pavesas con sus ocupantes, otros tantos negros y puertorriqueños excretorios de ambos sexos, la hez de esta especie bípeda que no sé qué dependencia demagógica del municipio pretendía curar de su adicción a la heroína en un experimento dizque “piloto”, para el que contrataron a Darío, inmigrante sin papeles, con el sueldo mínimo y el trabajo de “super” o portero, más limpiapisos, sacabasuras, destapainodoros y juez de paz. Yo, desocupado hermano de la víctima, y como él sin donde caer muerto, le ayudaba a sobrellevar la carga. Y ahí me tiene con un balde de sirvienta y una sonda de plomero destaquiando inodoros de negros [...]. Igualitos a los de los blancos, la cosa no cambia. (pp. 144-145)

El narrador describe los detalles de su empleo: “Mete el oficiante la sonda y la va girando, girando, hasta que con un poco de suerte (y siempre y cuando no hayan echado fetos) desobstruye el taco. Acto seguido jala la cadena y lo inefable fluye, baja rumbo a las entrañas de la urbe” (p. 145). Con respecto a su labor de sacar a la calle la basura de todo el edificio, junto con su hermano, dice que debían ocuparse de unas bolsas muy pesadas que Sam, otro empleado, comprimía en el sótano: “Todo lo que le tiraban por los botaderos de basura de los siete pisos —jeringas sin heroína, revistas pornográficas, toallitas vaginales, calzoncillos cagados, tenis apestosos, sobras de comida, empaques de leche, cajas de cartón, botellas, latas, tarros, trapos, fetos— todo lo trituraba con un rugido de huracán y nos lo devolvía comprimido en

bolsitas. ¡Lo que pesaban esas putas bolsitas!” (p. 147). La hostilidad y degradación experimentada en este contexto llegan a tal punto que incluso el narrador esgrime una postura racista. Tras el episodio en que su hermano agrede con una varilla a un inquilino negro, quien solía romper las paredes de cartón del edificio para eyacular en el baño de sus vecinos, el narrador dice: “Yo siempre he dicho y redicho que el sexo lo tienen los negros enquistado en la cabeza. Hay que sacárselo de allí a varillazos. ¡O qué! ¿Vamos a permitir que sigan estos desaforados desgraciando impunemente los edificios? ¡A són de qué! ¿Acaso somos candidatos demócratas? ¡Abajo Cristo! ¡Viva el racismo! ¡Muera la democracia alcahueta!” (p. 148). En este caso, la exaltación del racismo es una manera de ofender o insultar a la comunidad para la que trabaja, cuya agresividad y descomposición social ha sido causada por la heroína, según sus palabras. Al aniquilar la democracia y aplaudir el racismo, el narrador cree estar aplacando fuerzas del mal existentes; sin embargo, su postura legitima el mal estado de las cosas, ya que la descomposición que tanto le incomoda es, en parte, producto precisamente del racismo de la sociedad.

Sobre el problema o demonio de la violencia, las deducciones del narrador apuntan a que el acto de parir de una madre biológica implica la proliferación de personas dañadas en un mundo pequeño. Con toda su ironía, el narrador dice en un momento que por lo tanto es necesaria la existencia de asesinos: “Hay que matar para abrir campo donde acomodar los que nazcan pues el espacio es finito” (p. 102). Acá, su discurso produce una ambivalencia, pues en seguida se sabe que para él la violencia endilgada a la madre patria —específicamente el fenómeno del sicariato en la Medellín de los años noventa del siglo pasado—, había convertido las bellezas o los muchachos bonitos de su infancia en recuerdos en ruinas. Cuenta: “Y hoy por mi pobre calle sólo transitan zombies y saltapatrasas, que es en lo que se ha convertido esta raza asesina, cada día más y más mala, más y más fea, más y más bruta, más hijueputa, que camina con las dos patas metidas en el lugar común de unos tenis apestosos” (p. 103).

En este punto, el narrador-brujo cae en la fantasía de dominación que está enfrentando, y así procede como alguien que mira todo desde arriba. Con respecto a esto, Trujillo ha explicado que los personajes de las novelas de Vallejo están sujetos a una dictadura del narrador (p. 115). Esta actitud ya no corresponde a la del conjuro, sino a otra que les confiere a las relaciones de dominio cierta universalidad. Conforme a lo anterior, el narrador se pregunta “por qué desperdiciará China en pruebas subterráneas tanta bomba costosa habiendo aquí donde tirarlas, a la luz del día y calentando el sol” (pp. 103-104). El narrador de Vallejo pasa de enfrentar la dominación directa que estaba en manos de sus demonios, a ejercer un dominio abstracto y desde luego violento sobre las cosas.

Situado en el polo negativo de la crítica a Vallejo, tiene razón Pablo Montoya cuando sostiene que “empezamos a tomar distancias [de su obra] cuando aflora, agresivo y obscuro, el fondo de sus fantasías destructivas. [...]. Denunciador inolvidable del mal, y por ello mismo maldito de la estirpe del Marqués de Sade y Céline, Vallejo termina cayendo en la fascinación del mal” (2008, p. 167). Cabe anotar que esta opinión tan sólida, es a la vez muy rígida para valorar *El desbarrancadero*, ya que como se dijo en la introducción el polo negativo de la crítica pone todo el énfasis en la fascinación del mal por parte del autor, pero no ahonda en los detalles de su denuncia o reflexión. En el otro polo, las abstracciones sobre las novelas de Vallejo propuestas por autores como Nicolás Suescún, Héctor Abad Faciolince, Michel Bibard, Claude Michel Cluny, William Ospina y Juan Álvarez, adolecen de un entusiasmo desbordado. En esta vía, Abad Faciolince dice en su reseña sobre *El desbarrancadero* que “Fernando Vallejo no tiene anomalía neurológica (salvo, tal vez, una hipertrofia de la inteligencia y de la sensibilidad)” (2001, p. 87), y Fernando Aínsa (2003) opina sobre la misma obra que más allá de la injuria (p. ej., hacia la mujer), hay “un himno al amor fraternal” digno de homenajear. En el polo positivo de la crítica también está la investigadora Diana Diaconu, quien en su extenso estudio sobre la obra del autor antioqueño sostiene por ejemplo que el narrador-protagonista de *El desbarrancadero* busca provocar, sacar de sus casillas a un mundo anquilosado, desenmascarar la falsedad, la hipocresía, el convencionalismo, el espíritu gregario (2013, p. 280). Así mismo, dice que la

agresión ficticia o la violencia ejercida con la palabra —propia de la novela— no es sino “el reverso de un ser hipersensible, incapaz no solo de hacer daño sino también de ver sufrir, ‘enfermo de sinceridad’, pues ‘la franqueza excesiva es parienta del insulto’” (p. 297). Lo cierto es que estas conclusiones no ofrecen mayores detalles de las contradicciones que atraviesan la obra.

El narrador de Vallejo encierra las contradicciones de la novela, pues fluctúa entre el brujo crítico y un dictador que aspira a superar de manera violenta los antagonismos de la realidad. Esa ambivalente actitud del narrador guarda una estrecha relación con la dialéctica de la Ilustración expuesta por Horkheimer y Adorno, como se verá a continuación.

En el capítulo citado, los autores explican que en la época del mito o prehistoria —ubicada justo antes de la mitología—, el comportamiento mimético del hombre permitía un pensamiento acorde con las cualidades o esencia de la naturaleza (lo dado), y en este contexto la máscara del brujo en el ritual mágico expresaba una afinidad con las cosas, con el propósito de conjurar o protegerse de fuerzas amenazantes, muchas veces caracterizadas por una exuberante ambigüedad, como sucedía con los demonios míticos. Teniendo como antecedente el miedo a los demonios, el hombre del mito trataba en el ritual mágico de influir sobre la naturaleza, con las imágenes de esos demonios (p. 62). Horkheimer y Adorno permiten apreciar la correspondencia que hay entre pensamiento y ritual mágico: mientras el pensamiento en el mito explica el acontecer, es decir, narra, nombra y cuenta el origen, y con ello, por tanto, representa y fija, el “ritual [por su parte] contiene una representación del acontecer, así como del proceso concreto que ha de ser influido por el embrujo” (p. 63). Ahora, la aparición de la mitología como un primer intento de controlar la naturaleza a través de la codificación de los mitos, llevó a superar “la ilusión mágica del hombre de identificarse, mediante la repetición, con lo existente repetido y de sustraerse, de este modo, a su poder” (p. 67), o sea, a la dominación directa en cuanto vieja desigualdad entre la naturaleza y el hombre. Con la mitología toda ambigüedad quiso ser aclarada, y en esta vía surgió la religión olímpica que

cedería luego el paso a otras doctrinas que limitan el sentido del mundo y que más adelante se convierten en dogmas impuestos. Tanto las doctrinas como las grandes mutaciones de la civilización occidental o proceso de la Ilustración —desde la transición a la religión olímpica hasta el Renacimiento, la Reforma y el ateísmo burgués, explican los autores— dejaron atrás la identificación mimética del hombre con las cosas, para volverla abstracta en la medida en que se buscó darle unidad a la naturaleza en la identidad del espíritu humano. Acá, el problema radicó en que “siempre que nuevos pueblos o clases reprimieron más decididamente al mito, el temor a la naturaleza incontrolada y amenazadora [...] fue degradado a superstición animista, y el dominio de la naturaleza, interior y externa, fue convertido en fin absoluto de la vida” (p. 85). Los autores precisan que lo anterior se consumó plenamente en el desarrollo de la razón calculadora, cuyos frutos maduros son la ley, la ciencia moderna y el capitalismo. Así, la cualidad de las cosas que el brujo quería descifrar en el círculo del conjuro fue reemplazada por el conocimiento generado a través de métodos, procedimientos, fórmulas, reglas, probabilidades, esquemas, sistemas y conceptos petrificados, que con toda libertad abandonaban el sentido de las cosas para garantizar la autoconservación del hombre: ese tipo de conocimiento funciona para mostrar la esencia de las cosas solamente en relación con el dominio. Para Horkheimer y Adorno, el hecho de que el dominio de la naturaleza y del individuo reificado a manos del hombre mismo sea ahora algo dado o naturalizado, demuestra que la Ilustración es una forma de mito.

Respecto de la novela de Vallejo, el embrujo que lleva a cabo el narrador contiene una crítica a sus demonios y así mismo una sabiduría para recordar a manera de digresiones muchos momentos esenciales de su vida. En este contexto, el insulto como límite de la crítica no busca arreglar lo que existe, tarea esta que en palabras de Horkheimer y Adorno le corresponde al pensamiento, para salir del círculo fatal de la existencia (p. 79). No obstante, a pesar de los límites, el valor del insulto radica en que es un rechazo a la maldad y la brutalidad que consigue aplacar. Ahora, en su necesidad de liberarse de todo aquello que lo ha oprimido, el narrador impone su ley, ya que cree tener la libertad de ponerse por encima de las cosas y naturalizar la

dominación. De esta manera, quiere controlar el destino de sus personajes<sup>23</sup>. En tal actitud cae el narrador en primera persona de la novela, que como se vio es ambiguo, pues sostiene una postura doble: quiere conjurar el dominio, pero a la vez quiere dominar. Sobre ese narrador que busca dominar, puede concluirse lo siguiente, en los mismos términos empleados por Horkheimer y Adorno para describir la acción violenta de las instituciones de la Ilustración: “Su brutalidad, que mantiene a los individuos en su lugar, representa [...] poco la verdadera cualidad de los hombres” (p. 82). A la luz de estos autores, se pueden seguir precisando las contradicciones de la novela, pues el insulto del narrador apela a lo mimético, pero este mismo medio expresivo del insulto lo conduce a la lógica del dominio racional de la Ilustración. Entonces, la función mimética de la obra que permitía expresar la particularidad de las cosas a través de la concreción del lenguaje se diluye en las fantasías de dominación del narrador. En este punto, ya es muy evidente el empobrecimiento del lenguaje narrativo y, por ende, de la narración misma.

---

<sup>23</sup> La dictadura del narrador equivale a un rasgo de Vallejo que Montoya ha señalado como anarquismo de derecha, que sesgado por el racismo no busca desde luego edificar una conciencia liberadora, sino aniquilar todas las conciencias (2008, p. 161).

## Conclusiones

La tesis se ha ocupado de las reflexiones de dos novelas colombianas sobre ciertos rasgos de la violencia que como se menciona en la introducción es un medio de dominio para fundar brutalmente el derecho. Al comienzo de la investigación, me concentré en la revisión de un corpus de novelas colombianas contemporáneas que versan sobre la violencia. Primero, pensé en la novela *La Oculta* (2014) de Abad Faciolince, y me pareció que resultaba interesante contrastar la dura experiencia de los tres narradores de la novela –Pilar, Eva y Antonio, hijos de Cobo y Anita, a quienes un grupo armado quiere despojar, por la fuerza, de la herencia de los padres, la finca La Oculta– con la imagen que presenta el clásico *western Shane* (1953), dirigido por George Stevens y basado en la novela homónima de Jack Schaefer (1949). Esta película muestra la transición de una de las últimas generaciones que participó en el aniquilamiento de los indios en Norteamérica a otra, concentrada en el esfuerzo del trabajo por encima del fuego de las pistolas. Se observa a personas del siglo XIX que cuestionan el orgullo de los vaqueros y los duelos, y privilegian la organización de la comunidad y las vías de derecho. El filme, además de la serie de detalles sobre la figura del vaquero que cuestiona su vida

pasada y asimila una nueva, presenta nada menos que el contexto y los mecanismos históricos del despojo. El contexto del fenómeno abarca desde la transición de las acciones de barbarie de la colonización a la organización de una sociedad, pasando por las condiciones de distribución de la tierra en la constitución de un estado de derecho, hasta las acciones que quebrantan esos derechos reconocidos con la idea de redistribuirlo todo a través de la violencia. El contraste de la novela con la película era una base para analizar las reflexiones que hace esta obra de Abad sobre el despojo, y que encierra las contradicciones del fracaso histórico del proyecto de la distribución de la tierra en Colombia.

La segunda novela que me ocupó en la etapa investigativa inicial fue *Los ejércitos* (2007) de Evelio Rosero. Como sabemos, en la obra se observa la vida de un pueblo posiblemente del departamento de Caldas, cuyos habitantes sufren el asalto y la masacre perpetrada por algún ejército. Antes de estos hechos, el narrador da cuenta de una serie de aspectos de su vida: la naturaleza, el amor a su esposa, las conversaciones con amigos, las habladerías del pueblo, el deseo, etc. En particular, está el deseo, pues el narrador –Ismael, un viejo profesor jubilado– contempla diariamente a una muchacha que está empleada en la casa de su vecina Geraldina, quien también le resulta deseable. La imagen de la vitalidad y belleza de estas mujeres, jugosas como naranjas, contrasta con el asesinato de Geraldina al final de la novela, cuyo cadáver es violado por unos soldados durante el asalto armado. La obra muestra cómo se pudo llegar a semejante situación, y, además, ofrece otros contrastes que mueven la reflexión sobre la razón por la cual el profesor sigue manifestando deseo, mientras observa el ultraje o la profanación de ese cadáver de mujer o cuerpo convertido en objeto sexual.

*La cuadra* (2017) de Gilmer Mesa también me generó grandes expectativas, por haber sido finalista de un concurso de narrativa, cuyo premio fue otorgado a Roberto Burgos, y por ser una obra reciente dedicada a un fenómeno sobre el que se ha dicho tanto, como es el sicariato. A medida que avanzaba en la lectura de la novela, veía las enormes limitaciones del narrador, sin más recursos que la mera



descripción de los hechos. Uno se entera de que hay un grupo de muchachos que viven en alguna comuna de Medellín, y de cómo van sembrando el terror en su cuadra, violando y matando a personas; además, uno se extraña de que la obra no logre penetrar el duro caparazón de la apariencia de las cosas, para ofrecerle al lector alguna intuición o certeza que le permita seguir avanzando en la reflexión sobre esa realidad.

Aunque una investigación dedicada a novelas como la de Abad o de Rosero me hubiera permitido escribir sobre los aspectos de la violencia que las ocupan, finalmente me incliné por las obras de Burgos y de Vallejo, como una oportunidad para abordar dos aspectos que no resultan evidentes, por ejemplo, en el tratamiento de la violencia en los medios de comunicación de nuestro país. Por lo general, solemos hablar de desapariciones, despojo de tierras, asesinatos, pero no tanto de ciertos mecanismos sociales y personales –el silencio y el insulto, concretamente– que intentan lidiar con la violencia o que son parte de ella. Como novelas realistas contemporáneas, *Ese silencio* y *El desbarrancadero* no se comportan de una manera ingenua frente a la realidad, por ejemplo, limitándose a reproducirla a través de la descripción, siendo esta uno de los muchos recursos de que dispone un escritor. En cambio, la forma de cada novela –incluso en medio de sus contradicciones, como sucede con la obra de Vallejo– profundiza en situaciones complejas.

En *Ese silencio*, el narrador en tercera persona y omnisciente de la novela nos transmite los pensamientos de sus personajes, principalmente, los de María de los Ángeles y de su mamá, Escolástica Barrios. Con respecto a la hija, cuya edad no supera los 14 años, la vemos cavilar y llenarse de dudas sobre el amor, a medida que transcurre la vida al lado de su marido, un médico de cincuenta y tantos. Sobre la madre, conocemos sus pensamientos acerca por ejemplo de la irresponsabilidad del doctor por llevarse a vivir y embarazar a su hija, lo cual representa a leguas un problema moral, que obedece a la distancia generacional que finalmente termina separando a la pareja. Además de lo anterior, el narrador relata los efectos que deja

en la mente de los padres de María de los Ángeles el asedio de un grupo paramilitar. La yuxtaposición de todos estos puntos de vista produce un efecto particular: en aquella se entretajan experiencias del orden privado y de un orden más comunitario o social, y estas experiencias se observan desde tales perspectivas.

Lo más importante en la novela es lo que los personajes no dicen, aunque algunos lo piensen, como ya se mencionó. María de los Ángeles no le dice nada a sus padres cuando toma la decisión de irse a vivir con el médico; ahora, este hombre es un silencioso consumado, un encabronado silencioso (dice el narrador), cuyas tempestades de silencio le resultan indescifrables a su mujer, quien nunca le pregunta a él qué es lo que pasa; por su parte, ni Escolástica, ni tampoco su esposo Ascanio le dicen nada a la hija por la nueva vida que ha escogido o el niño que viene en camino. Y quizá lo más desconcertante sea el enmudecimiento de Escolástica, la cantadora, ante las amenazas que recibe su esposo por no fabricar ataúdes y horcas. El narrador omnisciente nos permite acceder a una cultura o tejido social que está amarrado por una red de silencios, labrada por Burgos desde el mismo título de la obra, con el adjetivo demostrativo e indeterminado *ese*.

Ahora bien, mientras que el silencio del doctor es dogmático, es decir, define su comportamiento y personalidad, la familia de María de los Ángeles se caracteriza por un silencio escéptico, que el narrador define como *un callarse de prudencia* ante situaciones ambiguas de la vida. Ambos silencios, tanto el dogmático (que según los pensamientos de María de los Ángeles marcó su desilusión amorosa por el médico), como el escéptico son formas de expresión de una cultura que ha asimilado muy bien su derecho a reservarse la palabra. Por el contrario, el acto de la misma Escolástica de contener las palabras ante las amenazas representa el silencio ante la dominación y la violencia, o sea, la obligación de callar. Entonces, la resonancia de los silencios como expresión, matizada por el narrador, aparece perturbada por la disonancia insoportable (el desasosiego) del silencio como imposición. Ya no se trata del silencio como el ejercicio del derecho a no hablar, sino como la imposición de unas limitaciones al lenguaje y la expresión, para que

los padres de María de los Ángeles acaten los pedidos y el nuevo dominio, sin decir nada o denunciar la situación. En medio de su indefensión y desasosiego por las amenazas que reciben, Escolástica sabe que los símbolos que los asedian anuncian una violencia regresiva, o sea, física, de ahí la decisión de dejar su casa y huir a Cartagena, sin decir mayor cosa. Es importante notar que esta disonancia incluso afecta al mismo narrador, quien a pesar de la riqueza de su lenguaje se abstiene de opinar o ampliar la información sobre el grupo que asedia y los muertos que han empezado a aparecer flotando en el río, cuando la violencia deja de ser tangencial y busca desplazarse al centro de la vida familiar. La disonancia en la red de silencios y las reticencias del narrador mismo constituyen el momento reflexivo de la obra en la forma misma de la novela: sin el narrador omnisciente, y sin las cosas que omite, no nos habríamos dado cuenta de las implicaciones de delicadeza en las relaciones personales que tienen algunos de los silencios, o las implicaciones de las diferencias de edad y de personalidad en las relaciones personales. Por otra parte, no nos habríamos dado cuenta de que, en un contexto de violencia, este tipo de entendimientos callados ya no pueden darse, además de que la discusión y la conversación no tienen cabida.

Así como pasa en la novela de Burgos, en *El desbarrancadero* de Vallejo la violencia afecta al narrador, quien no se enfrenta al silencio (como sí lo hace el narrador de Burgos), sino a su antípoda, o sea, el insulto o maltrato verbal. El narrador acá no es omnisciente, ni habla desde la tercera persona; en cambio, tomando distancia de la tradición de García Márquez, habla en primera persona (todo se narra desde un único punto de vista) y además es el personaje principal de la historia. El narrador viaja de Ciudad de México a su natal Medellín, para visitar y cuidar a su hermano Darío, quien está muy enfermo a causa del sida. Desde este centro de la obra, la visita al hermano, se activan los recuerdos y se disparan las digresiones del narrador, lo cual nos permite conocer su vida, sobre todo, durante los años de infancia y juventud. Ahora, en esta novela, la vida individual no está insertada en un tejido social, como sí sucede en *Ese silencio* (se narra la experiencia de un grupo o comunidad de personas), sino que se encuentra desencajada de la experiencia de

los otros y, además, se narra en una serie de fragmentos. Con este recurso narrativo, el narrador no pretende recuperar el tiempo perdido (el pasado), como sí lo hace Proust en su conocida obra, sino preservar algunos momentos felices aislados y, además, enfrentar en la misma escritura a los demonios que lo aterran, es decir, conjurar la experiencia vivida en un libro.

Las palabras del narrador-personaje y por ende de la novela corresponden al lenguaje pesado de un brujo: insultos, blasfemias, maldiciones, pócimas, invocaciones, letanías a Satán, etc. El narrador convertido en brujo va trazando su círculo mágico, la escritura misma de la novela, poniéndose las máscaras de los demonios que quiere aplacar, como a la Muerte y la enfermedad, que se han llevado a las personas que más ha querido, o a la propia madre, quien destruyó su infancia y la de sus hermanos. En un primer momento, las digresiones del narrador nos conducen a una experiencia de *shock* vivida en la infancia, cuando la madre lo insulta y humilla destruyéndole una tarea doméstica que le había puesto, como señal de la dominación de ella. Esta forma de dominio exacerbada es precisamente lo que arruinó su infancia, pues la familia dejó de ser para él ese refugio donde se puede ser uno mismo y en los otros, para representar la amenaza de la deformación incluso de los más mínimos deseos individuales. El momento de humillación y maltrato verbal es el que define la actitud del narrador, quien nos dice que su respuesta a la madre fue devolverle el insulto, lo cual representa la actitud mimética del niño que se ve forzado a camuflarse con la máscara (las mismas palabras) del demonio o esa fuerza aterradora en que se había convertido la mamá. Esta actitud mueve la reflexión y crítica sobre el lenguaje de la madre en cuanto medio de violencia regresiva, en la medida en que ella renuncia a la conversación con el hijo, para dominarlo. De ahí en adelante, el narrador-brujo se comporta de manera similar en otros momentos cuando percibe el mal, para mantenerlo a raya, aplacarlo, y denunciarlo.

No obstante, la máscara del mal y por ende el lenguaje del insulto dejan encerrado al narrador en el círculo de violencia o dominación de las fuerzas malignas. Esto

provoca que él mismo quiera maltratar a los personajes de la novela, y dominar su destino. A este respecto, los lectores vemos que el narrador, con una mirada deliberadamente sesgada, presenta a otros personajes ya juzgados e insultados. Esto desemboca en un empobrecimiento narrativo, pues el lenguaje se convierte en un denominador externo a las cosas, y ya poco o nada dice sobre lo que realmente son los personajes. Acerca del empobrecimiento de la narración, no solo se trata de que uno comience a desconfiar de la capacidad objetiva del narrador de relatar qué es ese mundo que está evocando (aunque, por ejemplo, uno sí desconfía de la descripción, francamente racista, de los negros que viven en el edificio de Nueva York donde trabaja el hermano), sino que, además, la novela parece condenada a repetir, una y otra vez, las mismas palabras insultantes.

Otra de las conclusiones a que nos conducen las dos novelas se refiere al lector en cuanto un rasgo formal. Teniendo en cuenta que la inmanencia reflexiva es todo aquello que mueve la reflexión de las obras, debemos hablar del movimiento reflexivo que produce o genera en el lector tal inmanencia. En primer lugar, *Ese silencio* le pide al lector descifrar la red de silencios, pues estos no son iguales. De otro lado, *El desbarrancadero* lo sitúa frente a las posibilidades que tiene el insulto en cuanto colmo de la crítica; acá, sin embargo, así como los personajes, el lector es juzgado e insultado por el narrador, cuyos párrafos se perciben como golpes. Hay una reflexión más que las novelas le plantean al lector, especialmente católico: la inutilidad ética de la religión para afrontar la violencia. De ahí, la importancia de las implicaciones de la alteración simbólica de la muerte de Cristo en uno de los pasajes de *Ese silencio*, así como del procedimiento barroco en *El desbarrancadero*, que busca sacar de su centro al lenguaje religioso, para cuestionar su moralidad. La representación de tal inutilidad, de un lado, indica que la creencia no es suficiente para conocer y criticar racionalmente la violencia; de otro, ensancha nuestro pensamiento, la reflexión, como vía para salir del círculo fatal de la existencia.

A través del movimiento reflexivo inmanente, las dos novelas dejan al descubierto los problemas o las limitaciones que enfrenta el lenguaje en escenarios de violencia:

*Ese silencio* reflexiona sobre las imposiciones al lenguaje, en la forma del silencio; *El desbarrancadero* hace lo propio con respecto al lenguaje mismo como imposición, en la forma del insulto. Es, pues, en el lenguaje mismo de las obras, además del destino de sus personajes, que se expresan los efectos que –como se lo exigía García Márquez a una novela– sufren los vivos por la violencia.

## Bibliografía

Abad Faciolince, H. (2001, mayo). El odiador amable [reseña sobre *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo]. *El Malpensante*, 30.

Abad Faciolince, H. (2019). *La Oculta*. Bogotá: Alfaguara.

Adorno, Th. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.

Aínsa, F. (2003, 31 de octubre). ¿Una alegoría premonitoria? *Letras Libres*. Consultado el 15 de enero de 2021 en <https://www.letraslibres.com/mexico/una-alegoria-premonitoria>.

Álvarez, J. (2014). La palabra y el fuego. Insulto, política y cultura en la historia de Colombia [tesis doctoral]. Universidad de Columbia.

Arévalo, G. A. (2010, enero-junio). La escritura y Roberto Burgos Cantor. A propósito de *La ceiba de la memoria*. *Cuadernos de Literatura*, 14(27). 238-255.

Aristizábal, J. C. (2012). Teología literaria en *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica* 14(1), 93-119.

Barthes, R. (2004). *Lo neutro* (Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978). México: Siglo Veintiuno Editores.

Benjamin, W. (2001a). Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Bogotá: Taurus.

Benjamin, W. (2001b). Para una crítica de la violencia, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Bogotá: Taurus.

- Borges, J. L. (2001). *Arte poética*. Barcelona: Crítica.
- Burgos Cantor, R. (2007). *La ceiba de la memoria*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana.
- Burgos Cantor, R. (2010). *Ese silencio*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana.
- Burgos Cantor, R. (2017). *Ver lo que veo*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana.
- Castillo Mier, A. y Urrea Restrepo, A., eds. y comps. (2009). *Roberto Burgos Cantor. Memoria sin guardianes*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2014). *Mujeres y guerra. Víctimas y resistentes en el Caribe colombiano* [resumen]. Bogotá: CNMH.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2017). *La guerra inscrita en el cuerpo. Informe nacional de violencia sexual en el conflicto armado*. Bogotá: CNMH.
- Coetzee, J. M. (2007). Ofenderse, en *Contra la censura. Ensayos sobre la pasión por silenciar*. Barcelona: Debate.
- Colin Rodea, M. (2003). El insulto: estudio pragmático-textual y representación lexicográfica [tesis doctoral]. Universidad Pompeu Fabra.
- Diaconu, D. (2013). *Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género narrativo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Fajardo Valenzuela, D. (2011). Canonización y descentramiento: Fernando Vallejo y *El desbarrancadero*, en *La fiesta del nacimiento de nuevos sentidos. Ensayos sobre narrativa latinoamericana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.



- Fernández, J. M. (2005). La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica. *Cuadernos de Trabajo Social*, 18. 7-31.
- Figuroa Sánchez, C. R. (1996, enero-junio). El universo narrativo de Roberto Burgos Cantor y el poder regenerador de la escritura. *Cuadernos de Literatura*, 2(3). 71-78.
- Fincher, D., Kapadia, A., Lindholm, T., Douglas, A. (directores) y J. Penhall (guion). (2017). *Mindhunter* [serie de televisión]. EE. UU.: Netflix.
- García Márquez, G. (1983). Dos o tres cosas sobre “La novela de la violencia”, en *Europa y América (1955-1960)*. *Obra periodística* (vol. 4). Barcelona: Bruguera.
- Gaviria, V. (director). (2016). *La mujer del animal* [cinta cinematográfica]. Colombia: Polo a Tierra / Viga Producciones.
- Giraldo, L. M. y Salamanca-León, N., eds. (2013). *Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Universidad Nacional de Colombia.
- González Iñárritu, A. (director) y N. Giacobone, A. Bó Jr (guion). (2010). *Biutiful* [cinta cinematográfica]. España: Cha Cha Cha Films.
- Grimaldi, A. (productor) y Bertolucci, B. (director). (1976). *Novecento* [cinta cinematográfica]. Italia, Francia y Alemania: Produzioni Europee Associati (PEA), Les Productions Artistes Associés, Artemis Film.
- Heno Jaramillo, S. (2020). La duración del despojo en *Ver lo que veo* de Roberto Burgos Cantor. *América Sin Nombre*, 24. 49-56.

Horkheimer, M. y Adorno, Th. (2001). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Editorial Trotta.

Jaramillo Vélez, R. (1983, diciembre). Nietzsche: el nihilismo consciente. *Argumentos*, 6-7. Universidad Nacional de Colombia.

Jaramillo Vélez, R. ([1994] 1998). *Colombia: la modernidad postergada*. Bogotá: Argumentos, Gerardo Rivas Moreno.

Jiménez Panesso, D. (2004, 6 de abril). *La ceiba de la memoria*. Carta a Roberto Burgos [texto inédito]. Bogotá.

Jiménez Panesso, D. ([1992] 2009). *Historia de la crítica literaria en Colombia. 1850-1950*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Jiménez Panesso, D. (2009). Walter Benjamin. La crítica literaria y el romanticismo en su obra temprana (1914-1924). *Educación Estética*, 4. 111-183. Consultado el 4 de junio de 2020 en <http://www.educacionestetica.com/index.php/10-photos/20-numero4-escritores-como-criticos>.

Kristeva, J. (1997). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Mesa, G. (2017). *La cuadra*. Bogotá: Debolsillo.

Montoya, P. (2008). Fernando Vallejo: demoliciones de un reaccionario. *América: Cahiers du Criccal*, 37. La satire en Amérique latine, vol. 1: la satire entre deux siècles, pp. 159-167.

Montoya, P. (2012). Fernando Vallejo: demoliciones de un reaccionario. *Ómnibus*, 8(40-41).

Neira Fernández, C. (1984). *Literatura medieval*. Bogotá: Universidad Santo Tomás.

Neira Fernández, C. (2005). Federico Schiller. La educación estética como condición para una buena política. *Educación Estética*, 1. 135-150. Consultado el 4 de junio de 2020 en <http://www.educacionestetica.com/index.php/10-photos/23-numero1-friedrich-schiller>.

Ortegón, O. (2015). La trinidad vallejana: política, religión y lenguaje en Fernando Vallejo, 1994-2010 [tesis doctoral]. Universidad de Kentucky. [https://uknowledge.uky.edu/hisp\\_etds/19](https://uknowledge.uky.edu/hisp_etds/19)

Osorio, Ó. (2020). Pájaros atroces en la novela de la Violencia en el Valle del Cauca. *Poligramas* 50. 13-36. Consultado el 3 de mayo de 2021 en <https://poligramas.univalle.edu.co/index.php/poligramas/article/view/10549>

Padilla Chasing, I. (2017). *Sobre el uso de la categoría de la violencia en el análisis y la explicación de los procesos estéticos colombianos*. Bogotá: Filomena Edita.

Rosero, E. (2010). *Los ejércitos*. Barcelona: Tusquets Editores.

Trujillo, P. (2008). El narrador en la novela colombiana contemporánea [texto inédito], en D. Jiménez, P. Trujillo, P. Montoya, W. Díaz y J. Ardila, “La novela colombiana contemporánea (1988-2008)” [informe final]. Bogotá.

Trujillo, P. (2011, 10 de enero). *Ese silencio* [reseña]. *Razón Pública*. Consultado el 8 de abril de 2020 en <https://razonpublica.com/ese-silencio/>

Urrea, A. (2019, enero-junio). *In memoriam: la escucha en la poética y ética de Roberto Burgos Cantor*. *La Palabra*, 34. 19-25. <https://doi.org/10.19053/01218530.n34.2019.9510>

Vallejo, F. (2001). *El desbarrancadero*. Bogotá: Alfaguara.

Vallejo, F. (2015, 6 de abril). Intervención en la Cumbre Mundial de Arte y Cultura para la Paz de Colombia [conferencia]. Consultado el 4 de noviembre de 2020 en <https://cutt.ly/9j0PsiQ>