

# LA POÉTICA DEL DOLOR EN TRES NOVELAS COLOMBIANAS RECIENTES

Leticia Mora Perdomo

**Entre las narrativas sobre la verdad histórica, conflictuadas por fuertes tensiones sociales, la ficción ha venido a llenar una función que, como dice Juan Villoro, no pidió, pero debe cumplir: asentar una verdad más compleja que ahonde el conocimiento entre los hechos y sus representaciones.**

*Para Roberto Burgos Cantor  
(in memoriam)  
y Dora Bernal de Burgos,  
seres maravillosos  
llenos de luz y amistad.*

¿Por qué indecible?, ¿por qué conferir al exterminio el prestigio de la mística...?

GIORGIO AGAMBen

Uno de los escenarios más productivos para la renovación de la novela es, sin duda, la Colombia actual. En este milenio se han publicado tres extraordinarias novelas, en el lapso de siete años: *La ceiba de la memoria* (2007), de Roberto Burgos Cantor (1948-2018); *Los ejércitos* (2011), de Evelio Rosero (1958) y *Tríptico de la infamia* (2014), de Pablo Montoya (1963). Son novelas que dialogan con el despojo, la destrucción, el miedo, el

dolor y la muerte como señas del sufrimiento sistemático, resultado de muchas de las empresas humanas que marcan nuestra historia, pero no lo hacen de una manera fácil ni maniquea ni mucho menos espectacular, como mucha literatura comercial que encontramos en las editoriales transnacionales que inundan nuestras librerías.

Son novelas rigurosas, meditadas, de innegable y difícil densidad poética, oficio narrativo y dominio de la lengua, lo que les ha valido ya el reconocimiento por parte de la crítica. Escritas pocos años después de los intentos de desmovilización de los diferentes ejércitos que han intervenido en la lucha civil del periodo moderno de la violencia colombiana, y entre los controvertidos acuerdos y negociaciones que la presidencia de Álvaro Uribe (2002-2010) comenzó a gestionar para pacificar al país, tienen como trasfondo políti-

co una acalorada discusión nacional sobre los acuerdos por la paz.

Si a esto sumamos la herida reciente de la última década del siglo pasado, abierta por el particular recrudecimiento del terror y la violencia que movilizó a grandes grupos sociales y a diversos grupos armados contra una población civil inermes, entre ellos, el asesinato focalizado de luchadores sociales, un número sin precedente de “desplazados”, desapariciones forzadas, secuestros colectivos y más de seis millones de exiliados en una población de aproximadamente cincuenta millones, tenemos un escenario en el que hablar de paz es exigir el reconocimiento de los crímenes, las víctimas, los desaparecidos y la restauración del daño. Entre las narrativas sobre la verdad histórica, conflictuadas por fuertes tensiones sociales, la ficción ha venido a llenar una función que, como dice Juan Villoro, no pidió, pero debe cumplir: asentar una verdad más compleja que ahonde el conocimiento entre los hechos y sus representaciones.

Los tres escritores colombianos que reúno en este comentario tienen en común haber crecido en uno de los tiempos más tristes de su país, el de la violencia partidista que se origina en 1948 con el asesinato de Eliécer Gaitán, lo que

los hace testigos de desgracias sin redención. Imaginemos en esas circunstancias cómo la subjetividad se va formando a la par del horror y el miedo como materia de todos los días. Imposible tener un diálogo ético y estético con ese material humano y no preguntarse por el papel de la escritura en tales circunstancias. En este sentido, la escritura de novelas en un momento de construcción de la paz, abona sesgadamente a la memoria de una realidad en extremo compleja y a una urgencia ética de asentar la verdad de las víctimas de la sociedad civil a reevaluar nuestra historia de violencia y, en una dimensión biopolítica, defender la vida.

## Los ejércitos. La mirada de Medusa

La historia reciente de Colombia se reescribe en *Los ejércitos* (Premio Tusquets 2007) de Evelio Rosero, a través de la mirada, la voz y el cuerpo doliente de Ismael Pasos, profesor septuagenario de San José, pueblo del interior colombiano. La estructura de la novela descansa en un ejercicio de visualización de la violencia, centrado en la producción de sentidos a través de lo que Ismael ve, oye, huele, gusta y siente, acciones que tocarían el tema de la violencia no en su manifestación espectacular, sino desde la subjetivización de esta. Así, la puesta en relato de los sentidos corporales de un hombre viejo cuyo placer es mirar a su vecina, nos revela, a medida que avanza la historia, un yo figurado a la deriva, sujeto a una degradación humana que lo convierte en un muerto vivo después de la incursión de uno de los ejércitos.

Los pasos errantes de Ismael, entre la luminosidad de Eros en las primeras páginas y el relámpago furioso de Tánatos, por la mayor parte de la novela, perfilan el trazo

**La novela se concentra en unas cuantas semanas –probablemente tres o cuatro meses en la década de los noventa–, en las que Ismael Pasos relata la última incursión de los ejércitos (ya sea el del Estado, el de la guerrilla, el de los paramilitares o el del narcotráfico, pues no importa ni se sabe) que merodean en las orillas del pueblo.**

desolado del avance de la muerte. Rosero alude a la dimensión objetiva de la violencia, las formas que esta toma, pero excluye las explicaciones políticas o sociales; es decir, la etiología que pudiera explicar las razones del conflicto armado. De este modo, el tema que Rosero ficcionaliza es el impacto de vivir con el terror a cuestas, con el dolor y la muerte, en un personaje que ha tenido que crecer y hacerse viejo entre crímenes y los destellos del amor y la pasión. Entre el “así era” de las páginas iniciales y el “así ha sido” del final, el lector llegará a apreciar el voyeurismo de un anciano no como el de un ser patológico, sino como el de un hombre vivo que contrastará con el ser sin nombre del final de la historia que nos condena a un “así será”. Con esto quiero decir que la caracterización de los personajes, como la mirada, no es maniquea, sino profundamente ambigua, como todo lo humano.

La novela se concentra en unas cuantas semanas –probablemente tres o cuatro meses en la década de los noventa–, en las que Ismael Pasos relata la última incursión de los ejércitos (ya sea el del Estado, el de la guerrilla, el de los paramilitares o el del narcotráfico, pues no importa ni se sabe) que merodean en las orillas del pueblo, y presencia la destrucción de este, la desaparición de su esposa, el desconocimiento de su casa y amigos, el exterminio de personas y el desplazamiento de la población civil que se ve obligada a huir. Pero la historia tiene una diacronía mayor: por medio de analepsis, nos enteramos de incidentes que tuvieron lugar 40 años atrás del momento de la narración, eventos que van marcando la subjetividad de Ismael en una coexistencia de hechos violentos y agradables, lo que apunta a una situación de normalidad en lo que debería ser un completo estado de excepción. Por ejemplo, cuando nos enteramos de cómo conoció a su esposa, también sabemos que en esa ocasión presencié la muerte de un hombre gordo que comía helado junto a él, a manos de un joven sicario: “Solo que segundos antes de arrojar el arma me miró a mí, el inmediato vecino del gordo; nunca antes en mi vida me golpeó una mirada tan muerta; fue como si me mirara alguien hecho de piedra, tallado en piedra” (22).

¿Cómo se pasa de una mirada deseante y curiosa como la del gordo, a una de piedra como la del sicario? Ese será el relato de la muerte tomando posesión de San José y de todo sople de vida que seguiremos tras los pasos de Ismael. Veamos este incidente que marca el colapso de la inocencia y de la relativa paz del pueblo:

Tres meses después de esta última incursión en nuestro pueblo [...] llegó sin que se supiera quién lo trajo, ni cómo, el

hijo del brasileiro a su casa. Se presentó a las siete de la noche, solo, y contempló a su madre sin un gesto, sin una palabra, detenido igual que estatua en el umbral. Ella corrió a abrazarlo, lloró, él siguió como dormido con los ojos abiertos, definitivamente ido, y no deja de guardar silencio desde entonces [...] Geraldina empezó a vivir como petrificada en el miedo [...] y a Hortensia Galindo y a mí nos sucede exactamente lo mismo (121-122).

Las metáforas de petrificación que recorren la novela para significar la muerte son lo que me hace pensar en el mito de Medusa. En una escena de las últimas páginas de la novela, Geraldina, el objeto del deseo de Ismael, está rodeada de algunos miembros de los ejércitos, quienes la contemplan petrificados cuando es violada, entre el horror y la fascinación. Esta es la escena más violenta de toda la historia, la que definitivamente confronta la mirada del perpetrador, la del testigo –Ismael– y la del lector en una llamada ética. En esta escena, entonces, Rosero cifra su postura como escritor, pues hace hablar al horror en lo más íntimo, en la ambivalente conciencia de Ismael y en lo profundo de nuestro intelecto donde el pinchazo del dolor se queda anclado.

## *La ceiba de la memoria.* *El grito del dolor*

La voz del esclavo y su silencio narrativo se transforma en un grito de rabia y dolor que viene de lejos en *La ceiba de la memoria* (Premio Casa de las Américas 2009). Esta despliega, desde su magnífico título, una apuesta poética por narrar el despojo, el oprobio y el silencio que ha unido a África y América con nuestras culturas

prehispánicas, traumas que perviven en la arborescencia de nuestras raíces y memoria. Reciente e inesperadamente fallecido, Burgos Cantor nos deja un importante legado literario que merece nuestra atención, pues su obra es una de las más desafiantes arquitecturas literarias del presente.

El tema central de esta novela es la esclavitud en Colombia, conocida como Nueva Granada en el siglo XVII, sin fechas precisas pero con Cartagena de Indias como principal escenario por haber sido un importante enclave para la trata de esclavos. La estructura descansa en tres tiempos y siete personajes para narrar una historia soterrada: mediados del siglo XVII, la época de los campos de concentración de la Alemania nazi y la Colombia actual, lo que crea un mosaico de temporalidades y voces de distinta procedencia, cuya constante es el dolor físico y espiritual, así como la reflexión, ética y estética, de su escritura. Un personaje dolorido y desconcertante se pregunta cuando visita los campos de concentración: “¿De dónde surgirá esta relación íntima y cifrada con un dolor que lastima como propio?” (281). Es la pregunta que se hace el escritor en la novela y que acompañará al lector al recorrer las páginas de una historia que será difícil olvidar.

Inicia la novela con las reflexiones de Thomas Bledsoe sobre los motivos para escribir la vida del evangelizador jesuita Pedro Claver, santo venerado en Cartagena y personaje de su próxima novela, parecida a la historia que el lector comienza a leer. Le preocupa escribir acerca de un personaje histórico del que se tienen fuentes muy parcas y una veneración popular. Ante el silencio del documento, contrasta el ejemplo de otro jesuita, Alonzo de Sandoval, quien dedica su vida a comprender y defender a la población negra que llegaba en los barcos, por

lo que escribe un tratado sobre la procedencia de los esclavos, sus diferentes culturas y lenguas. Este jesuita-personaje ofrece al lector la condena más intelectual y lúcida de la esclavitud, aunque no puede igualar el misterio de la experiencia de Claver, quien decide ser “esclavo de los esclavos” entregando su cuerpo al alivio de sus llagas y a la fanática conversión para que no murieran en pecado. Hay hombres de acción y hombres de intelecto, concluye Bledsoe: ¿cuál ayuda más? Los procesos de reflexión que la novela echa a andar para acceder a un tiempo que solo dejó restos de una realidad más atroz o más feliz, pero cuya totalidad es inasible, nos condenan a buscar ese pasado en nuestro presente; y a la palabra, balbuceo de la incommensurabilidad, le corresponde nombrar contra la desmemoria y en la postmemoria; ese es el poder de la ficción.

Los personajes se irán presentando al lector en monólogos, como el de Benkos Biohó, personaje legendario de los palenques y de las historias de negros insumisos, y Analia Tu-Bari, cuyo relato ficticio es arrancado del corazón de África para adentrarnos en el desgarramiento producido en su ser cuando, encadenada, es confinada a un espacio minúsculo, a oscuras, entre su vómito y sus residuos, a escuchar el horror del monstruo del mar. Trasterrados todos, españoles y esclavos, aquellos que logran sobrevivir inician otros trabajos de adaptación y resistencia, signados por el sufrimiento y la esperanza en esa ciudad, Cartagena, que aparece descrita al final de cada apartado con una sensibilidad exquisita, lírica, definida por su mar, sus edificios, sus olores y la peculiaridad de su luz en distintas horas del día, ajena a la maldad que anida.

Empero, a lo largo de toda la novela está, como una punzada



ardiente producida por los hierros al clavarse en carne viva, el debate sobre la esclavitud. Incluso en los seres de ese tiempo que, como Claver, veían en los negros a seres parecidos a ellos, aunque infieles (por lo que se apresuraban a convertirlos para que murieran bautizados), la duda y la culpa definen sus acciones. Claver produce una enorme compasión, pues muestra el delirio de quien se sabe tan culpable del exterminio como el negrero esclavista; de ahí su martirologio para acallar la voz de su conciencia y extenuar su cuerpo en los cuidados de los enfermos. Sin embargo, no puede ir más allá de su fe, pues ¿en qué podía ayudarle a un esclavo el bautizo si no compartía su religión ni tenía libertad? Por ello a Sandoval le corresponderá develar el debate legal, teológico y filosófico sobre la esclavitud: “Retornará la risa y la detendrá el dolor cuando repita lo que enseñó a Pedro: si doy comida a los pobres esclavos me llaman santo. Si pregunto por qué los pobres esclavos no tienen comida me llaman impertinente, sujeto peligroso” (276-278).

Atrapados en la rítmica prosa de Burgos, nuestras preguntas estallan cuando el personaje caribeño se cuestiona ante el memorial del horror que es Auschwitz, recordando a Adorno, quien decía que después de Auschwitz ya no era posible hacer poesía. “¿Cómo se podrá salir de aquí?”. El lector ha llegado ahí, violentado por los sucesos del siglo XVII y confuso ante lo inenarrable del siglo XX —donde la reserva y el silencio se imponen ante un pasado que no cesa, un presente inconcluso de agonía sin solución, tratando de evitar la mirada voyeurista o francamente pornográfica—, seguro de una historia natural de la destrucción que nos involucra irremediadamente.



*Muro ventana I*

## *Tríptico de la infamia. La tradición del desamparo*

En ese eterno presente que es la historia del continente, Pablo Montoya nos deslumbra con su erudición en el acercamiento a una etapa oscura pero no por ello me-

nos central, sobre todo cuando es la infamia la que ha cimentado la recurrencia de la violencia con que se asocia a nuestra América. Se enfoca en el siglo XVI, en las expediciones de hugonotes en La Florida y el contexto europeo de grandes avances “civilizatorios” como la cartografía, la imprenta y los adelantos

que dieron nacimiento al grabado y al libro, mientras que por otro lado reina la oscuridad de las guerras religiosas, las intrigas palaciegas y los odios que viajan hasta América, donde se potencian en una población ajena a ellas. Una historia conocida, repetida en diferentes lugares y en diferentes tiempos, pero de hondo calado en nuestra identidad cultural.

Lo original de esta propuesta narrativa de Montoya es su elección de fuentes visuales para documentar su novela y cuestionar los procesos de representación. Por su recurrencia a la pintura y al grabado, estaríamos hablando de un sistema ecrástico a lo largo de toda la narración, producto de una consistente experimentación desde sus primeras novelas. *Tríptico de la infamia* es así una obra de madurez única en el panorama de las letras del continente. Ganadora del Premio Rómulo Gallegos en 2015, del José Donoso en 2016 y del Casa de las Américas 2017, su lugar en la historia literaria está asegurado.

La estructura es difícil: consta de tres partes que hacen referencia a la vida y obra de tres artistas excepcionales. Además de un trabajo de *bricolage* minucioso con materiales de la época, sus guerras y las ideas culturales y estéticas de ese tiempo, lo desconcertante es la escritura de las imágenes que el arte ha construido como testigo de lo inconmensurable, de lo invisible, de lo sin nombre. Autorreflexivo, lleno de hiatos resultado de un trenzado *fictivo* que combina estrategias textuales y visuales para mostrar los límites entre arte, ficción e historia, el relato abre con el cartógrafo Jacques Le Moyne y su encuentro con los indígenas de La Florida en los viajes de colonización de los hugonotes a América. Escrupulosamente documentado, tanto en los archivos de Le Moyne como en los del capitán René Goulaine de Laudonnière, se plan-

## Ante este horror sin amparos emocionales como en los casos de Benkos, Analia y los pintores de la infamia, cabe preguntarse: ¿qué significa participar de ese proceso de degradación ...?

tea el encuentro con el otro, lleno de resonancias opacas a través del arte corporal, el del tatuaje. Es un relato de esa experiencia que termina por cambiar al pintor indígena y al francés.

A François Dubois se dedica la segunda parte de la novela, misma que sirve de gozne subjetivo para unir las otras dos, pues al relato introspectivo de este pintor se debe la comprensión emotiva y personal del clima de persecución que se vivía en Europa y que la intolerancia de los católicos desata contra los protestantes en una masacre sin nombre. La única obra de este pintor es *La masacre de San Bartolomé*, testimonio de que en la civilización ya anidaba la barbarie que se repetiría en América. Dubois es un personaje dubitativo, consciente de que pintar un cuadro no lo salva de la culpa por la pérdida del amor de su vida en esa masacre. Este dolor íntimo y personal entra en conflicto con la necesidad ética de dejar un testimonio de lo vivido. Las cavilaciones de Dubois son las preguntas éticas y estéticas sobre el papel del arte en los caminos para representar el dolor, la injusticia, lo visto con descreimiento por la infinita capacidad humana para la crueldad. “¿De qué manera lograr que con unos cuantos rasgos se exprese la dimensión de un mundo des-

piado? ¿Cómo unir en los ojos de quien mira dos fenómenos diferentes pero que deben complementarse?, pues sé que jamás es lo mismo una masacre que su representación” (181). Dubois pinta contra la desmemoria en su lucha por afirmar su humanidad dolorida, porque “la pintura es la antesala de lo que nunca se ha dicho ni se podrá decir” y el pintor es “solo un presente que es angustiada sobrevivencia, un pasado que se asume como herida interminable, y un futuro cuyo olvido es la única circunstancia que anhelo” (182).

Estas reflexiones, que son tal vez las que desde su particular circunstancia se hace Montoya, se articulan como relatos de experiencia con Le Moyne, como memoria con Dubois, y en su tercera parte, la más vanguardista de la novela, como un cuestionamiento al archivo, en el que un “escenario logra así ahondarse para que adquiriera veracidad la presencia del mal” (181). Este capítulo trata sobre Théodore de Bry, el grabador calvinista que ilustrara los relatos del exterminio de *La brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Fray Bartolomé de las Casas, dentro de una modalidad de libro ilustrado que ideó De Bry, llamado *Grandes viajes*, como el medio para dar a conocer la crueldad católica en América. De Bry, quien nunca viajó a América, es quien pinta escenas del genocidio teniendo como referente su experiencia protestante. Las dudas sobre la inteligibilidad de un hecho histórico como el exterminio indígena o la masacre de protestantes, son las que se pudieran tener sobre lo visto en los dibujos y sobre lo mudo de la cita en el archivo.

Palabra e imagen operan como *collage* en la construcción *fictiva* de una historia de la destrucción, como dijera W. G. Sebald. Pero lo más conceptual y desconcertante es el *teatrum mun-*

di que Montoya monta para su lector cuando aparece una “figura de autor” recorriendo las bibliotecas y galerías europeas, documentando así la historia que leemos, lo que nos obliga a un nuevo modo de leer. Así, frente a un peñón donde se dice que los indígenas se arrojaban para suicidarse colectivamente durante la Conquista, la figura autoral de Montoya contempla un paisaje de verdes bosques: es como si la naturaleza hubiera terminado lo que la Conquista había comenzado. Pero en ese momento el narrador recuerda un grabado y con ello la historia humana se cuele: una humanidad aullando de dolor, en fila, desnudos caminando hacia una hoguera inmensa. El lector cree reconocer Treblinka, la bomba nuclear, a nuestros 43 normalistas, pero esa imagen es Colombia: “Y es como si la naturaleza permaneciera intacta y fresca a pesar de esta caída y de la no revelación” (190).

## Hacia una historia natural de la destrucción

Suspendido entre el inicio paradisiaco y el infierno de las últimas páginas, el lector de estas novelas, como Ismael, ha contaminado su conciencia pues ha visto el mal. Leer nos obliga a recordar aquello que no hemos testificado, como un sustrato de pasado que pervive en nuestro presente. Así, si estamos prontos a categorizar las dos últimas novelas como históricas en nuestros fáciles estancos críticos, sus autores le dan una vuelta de tuerca a esa espinosa relación entre historia y literatura cuando, entre las páginas de la novela, irrumpe un narrador de este doloroso presente de la escritura y la lectura, creando un contrapunto temporal entre el despojo del ayer y la crueldad del ahora: el paradigma del horror en la civili-



*Temporadas*

zación moderna, el silencio de la historia sobre el exterminio desde la Colonia hasta nuestros días, una verdadera geografía trasatlántica del dolor. La pregunta de Burgos sobre el dolor que nos lastima como propio la responde Montoya al mostrarnos el proceso de crear sentidos, al hacer aflorar la llaga que escapa la representación, pero que permanece inscrita en la forma que el arte guarda.

Ante este horror sin amparos emocionales como en los casos de Benkos, Analia y los pintores de la infamia, cabe preguntarse: ¿qué significa participar de ese proceso de degradación humana que conlleva al descarrilamiento de toda posibilidad de comunidad pues condena al silencio, al enmudecimiento? Eusebito, quien ha visto el horror de la muerte, es incapaz de contar su propia historia; no puede ni siquiera testificar si vio a alguien conocido en su cautiverio ni relacionarse con su madre. Como casi todos los que quedan en el pueblo o regresan de

algún lugar, padecen, dice Rosero, “una muerte viva” (123). Ismael, el hijo de la carne, como los personajes de Burgos o Montoya, nos muestra que en una condición semejante ante la presencia del mal y para esquivar la indiferencia de la muerte, lo mejor es dirigir la mirada hacia sí mismo, intentando desentrañar el continente de espectros que precede al sufrimiento sistemático y desvelar aspectos inadvertidos o silenciados de este; confrontarse, en fin, con lo que desagrada mirar de frente, no rendirse a la mirada de Medusa, y contemplar lo inhumano que anida en todos nosotros como una apuesta radical por nuestra humanidad. **LPyH**

**Leticia Mora Perdomo** es doctora en Filosofía por la Universidad de Texas e investigadora del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana. Se dedica al estudio de literatura hispanoamericana y de la relación entre literatura y artes visuales.