

5-2022

## Archivos del Fracaso: La Escritura de la Memoria Histórica en Cuatro Novelas Documentales Latinoamericanas del Siglo XXI

Vanessa Guerrero  
*University of Arkansas, Fayetteville*

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.uark.edu/etd>



Part of the [Latin American History Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), and the [Latin American Studies Commons](#)

---

### Citation

Guerrero, V. (2022). Archivos del Fracaso: La Escritura de la Memoria Histórica en Cuatro Novelas Documentales Latinoamericanas del Siglo XXI. *Graduate Theses and Dissertations* Retrieved from <https://scholarworks.uark.edu/etd/4452>

This Dissertation is brought to you for free and open access by ScholarWorks@UARK. It has been accepted for inclusion in Graduate Theses and Dissertations by an authorized administrator of ScholarWorks@UARK. For more information, please contact [uarepos@uark.edu](mailto:uarepos@uark.edu).

Archivos del Fracaso: La Escritura de la Memoria Histórica en Cuatro Novelas Documentales  
Latinoamericanas del Siglo XXI.

A dissertation submitted in partial fulfilment  
of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy in Comparative Literature & Cultural Studies

by

Vanessa Guerrero  
Pontificia Universidad Javeriana  
Bachelor in Literature, 2008  
Universidad de Los Andes  
Master in Latin American Literature, 2014

May 2022  
University of Arkansas

This dissertation is approved for recommendation to the Graduate Council.

---

Violeta Lorenzo-Feliciano, Ph.D.  
Dissertation Director

---

Yajaira M. Padilla, Ph.D.  
Committee Member

---

Luis Fernando Restrepo, Ph.D.  
Committee Member

## Abstract/Resumen

This doctoral dissertation aims to study four Latin American *documentary novels* of the 21st century. This type of novel is especially characterized by its deep and direct connection with historical archives, its high degree of auto fictionality and the self-awareness elaboration of an extreme ambiguity between fictionality and factuality. Likewise, this research proposes a reading of this type of novels through what has been called the poetics of failure, which configures not only the defeat of the characters within the plot, but also offers an ethical and aesthetic position in order to represent historical memory in a different way.

In the first chapter, I analyze the novel *La Carroza de Bolívar* (2012) by Evelio Rosero scrutinizing how the nineteenth-century foundational discourses of the nation and the heroic figures such as the hero Simón Bolívar can be called into question through subordinate memories which have remained latent within the social nucleus. This reading focuses mainly on the strong intertextuality with the dissident historical archives, which insufflate the projects and utopias of the fictional characters. At the same time, I propose that although within the plot the characters fail in their plans, staying in resistance against official historical discourses means accepting a necessary dissensus on the ways of representing historical memory.

In the second and third chapter, I study the novels *La dimensión desconocida* (2016) by Nona Fernández and *El material humano* (2009) by Rodrigo Rey Rosa. These chapters address the historical memory of large-scale traumatic events such as the dictatorship of Augusto Pinochet in Chile and the Civil War in Guatemala during the 20<sup>th</sup> century. I analyze the way in which the figure of a narrator-author-character—that is evident in all these novels— represents the collective memory through a reflection about the individual memory and how the

interweaving of these memories with the archives of horror allows not only the remembrance (and the oblivion), but also the reconfiguration of the subject's own identity.

In the fourth chapter, referring to the novel *Una novella criminal* (2018) by Jorge Volpi, I examine the Machiavellian manipulation of judicial files in Mexico, the daily injustice against the underprivileged people and the impossibility of reaching a hopeful closure. Also, this novel represents not only a legal case that occurred at the beginning of the 21st century, but also offers a reflection on how injustice and corruption are sadly common in the social present, not only in Mexico, but throughout Latin America.

To conclude, the final conclusions raise questions about the aesthetic and ethical possibilities of these *documentary novels*, since they are novels that fearlessly navigate the seas of historiography, chronicle, journalism, and literary essay to offer new *transgenre* narratives, both in its structure and in its ethical commitment to oppose traditional representations of historical memory.

## Abstract/Resumen

La presente investigación tiene como objetivo estudiar cuatro *novelas documentales* latinoamericanas del siglo XXI. Este tipo de novelas se caracterizan especialmente por su conexión profunda y directa con los archivos históricos, su alto grado de autoficcionalidad y por la elaboración consciente de una ambigüedad extrema entre la ficcionalidad y la factualidad. Asimismo, esta investigación propone una lectura de este tipo de novelas a través de lo que se ha denominado la poética del fracaso, la cual configura no solamente la derrota de los personajes dentro de la trama, sino que también ofrece un posicionamiento ético y estético para la representación de la memoria histórica.

En el primer capítulo de esta investigación se analiza la novela *La carroza de Bolívar* (2012) de Evelio Rosero, para comprender de qué manera los discursos fundacionales del proyecto nación y las figuras heroicas como la del prócer Simón Bolívar pueden ser puestas en entredicho a partir de memorias subalternas que han permanecido latentes dentro del núcleo social. Esta lectura se enfoca principalmente en la fuerte intertextualidad con los archivos históricos disidentes, los cuales insuflan los proyectos y utopías de los personajes ficticios. A su vez, se propone que aunque dentro de la trama los personajes fracasen en sus planes, mantenerse en resistencia ante los discursos históricos significa aceptar el necesario disenso sobre las maneras de representar la memoria histórica.

En el segundo y tercer capítulo, se estudian las novelas *La dimensión desconocida* (2016) de Nona Fernández y *El material humano* (2009) de Rodrigo Rey Rosa. En estos capítulos se aborda la memoria histórica de acontecimientos traumáticos de gran escala como la dictadura de Augusto Pinochet en Chile y la guerra civil en Guatemala. Se analiza la manera en que la figura de un narrador-autor-personaje —presente en ambas novelas— representa la memoria colectiva a

partir de la memoria individual y cómo la imbricación de estas memorias y archivos del horror permite no solamente la rememoración (y el olvido), sino también la reconfiguración de la propia identidad del sujeto.

En el cuarto capítulo, referente a la obra *Una novela criminal* (2018) de Jorge Volpi, se establece un análisis sobre la manipulación de archivos judiciales en México, la injusticia cotidiana contra los menos favorecidos y la imposibilidad de llegar a un cierre esperanzador, pues esta novela representa no solamente un caso legal ocurrido a principios del siglo XXI, sino que además ofrece una reflexión sobre lo tristemente habitual que resultan las injusticias y la corrupción en el presente social, no solo de México, sino de toda América Latina.

Por último, las conclusiones finales proporcionan preguntas acerca de las posibilidades estéticas y éticas de estas *novelas documentales*, pues son novelas que navegan intrépidamente en los mares de la historiografía, la crónica, el periodismo, el ensayo para ofrecer nuevas narrativas *transgénero*, tanto en su estructura como en su apuesta ética de contraponerse a las representaciones tradicionales sobre la memoria histórica.

© 2022 by Vanessa Guerrero  
All Rights Reserved

## **Acknowledgements/Agradecimientos**

Primeramente, quiero agradecer a la profesora Dr. Violeta Lorenzo-Feliciano por su generosidad con el conocimiento, por su disposición amena para conversar conmigo durante horas y horas acerca de mis derroteros, pérdidas, fracasos y hallazgos investigativos. Gracias por no solamente ser un apoyo académico sino también humano, pues sus palabras de aliento lograron animarme en más de una ocasión en la que creí no ser capaz de culminar con mi proyecto. Agradezco igualmente la valiosa ayuda y tiempo que me ofrecieron la Dr. Yajaira Padilla y el Dr. Luis Fernando Restrepo, quienes también estuvieron dispuestos a escucharme y aconsejarme académicamente a lo largo de esta investigación. A ellos, gracias por leer esta propuesta.

A mis amigos, colegas y compañeros de la universidad, gracias por soportar mis reiterativas explicaciones sobre el tema de mi tesis, gracias por escuchar pacientemente mis dudas e incertidumbres durante meses. Sin embargo, agradezco especialmente el soporte emocional y espiritual que significó para mí tenerlos a mi lado, pues el proceso de escritura de una tesis doctoral exige, en ocasiones, que uno se vuelva un ermitaño. Un especial agradecimiento también a mi querido Teo, cuya compañía infaltable durante tardes enteras me ayudó a calmar ansiedades y preocupaciones.

A mis amados Omar, Amparo, Lorena, Jimena, Alejo y Alfonsito, por siempre estar ahí para mí a pesar de la distancia. Gracias por cada videollamada y conversación, pues sus palabras de amor son el mejor incentivo para seguir adelante. ¡Gracias, totales!

Por último, agradezco a la literatura misma, que una vez más me permitió estudiarla y ver lo maravillosa, loable, humilde y poderosa que es con sus líneas de fuego y sus silencios inquietantes.

*Así nace la sensación ingenua, pero profunda, de rasgar un velo,  
de atravesar la opacidad del ser y de acceder, como tras  
un largo viaje incierto, a lo esencial de los seres y de las cosas.  
El archivo actúa como un despojamiento; plegados en  
algunas líneas aparecen, no solamente lo inaccesible, sino lo vivo.*

Arlette Farge

*Lo que es negado o reprimido en un desliz de la memoria no desaparece;  
siempre retorna de manera transformada, a veces desfigurada y disfrazada.*

Elizabeth Jelin

*Es importante saber distinguir entre derrota y deshonra.*

Giorgio Agamben

*La literatura es un esfuerzo por hacer real la vida.*

Fernando Pessoa

## Table of Content/Tabla de Contenido

Introducción.....	1
Capítulo 1. Heroísmo carnavalizado: reivindicación de los archivos disidentes y la defensa de la memoria colectiva en la novela <i>La carroza de Bolívar</i> (2012) de Evelio Rosero.....	53
Capítulo 2. Subjetividad del archivo: memoria social y memoria individual en la novela <i>La dimensión desconocida</i> (2016) de Nona Fernández.....	110
Capítulo 3. La memoria negada: las repercusiones de la institucionalidad del archivo y la necesidad del olvido en la novela <i>El material humano</i> (2009) de Rodrigo Rey Rosa.....	164
Capítulo 4. Archivos judiciales y policiales de una farsa: la crueldad de la ley, la corrupción del poder, y la memoria como justicia simbólica en <i>Una novela criminal</i> (2018) de Jorge Volpi.....	217
Conclusiones Finales.....	269
Obras Citadas.....	293

## Introducción

Al observar detalladamente las producciones académicas y artísticas hispanoamericanas de los últimos cuarenta años, salta a la vista el recurrente vuelco hacia las representaciones de la memoria y la historia con el fin de cuestionar y resignificar los discursos que se pretendían universalizantes. Esto, sin embargo, no significa que anteriormente no estuviera en disputa la representación por el pasado de las comunidades, o que las sociedades fueran más obedientes a los discursos hegemónicos. De lo que se trata aquí es de detallar un desplazamiento en la manera de entender la memoria y la historia que se direccionó más hacia la individualidad y se fue alejando poco a poco de las respuestas definitivas y globales. Un claro ejemplo de ello son algunas novelas latinoamericanas de los últimos veinte años, las cuales no solamente reelaboran la memoria histórica, sino que además retan las tradicionales estructuras del relato novelístico<sup>1</sup>.

Este tipo de novelas han sido denominadas como *narraciones documentales*, *novelas factuales* o *novelas de no ficción*, pues su trama y estructura se desarrollan en un *in-between* entre lo factual y lo ficcional. Antes de ahondar con detalle en las características de este tipo de novelas, es relevante comprender la relación que este género ha tenido con el Archivo histórico<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Este tipo de novelas se alejan de las estructuras modernas de la novela en la medida en que muestran a un narrador-autor-personaje que se revela como un investigador de una historia ya dada. Por ejemplo, son novelas que abordan el tema de las dictaduras, guerras civiles o violencias pretéritas que son del conocimiento de casi la mayoría de la población, pues ésta ha recibido las consecuencias posteriores al impacto de dicha violencia. Así, como se irá explicando poco a poco, estas novelas no buscan recrear la memoria histórica en un intento por hallar respuestas, sino que navegan en esta memoria histórica a partir de la limitada y falible visión de un solo individuo. Por esta razón, la estructura narrativa de estas novelas se distancia de las representaciones totalizantes que buscan entender la memoria histórica a partir de lo que se ha denominado el “pacto de verosimilitud”. En respuesta, estas novelas dan paso a una representación profundamente subjetiva de ese pasado, evidenciando conscientemente la interdependencia entre la memoria social y la memoria individual. Podría decirse que estas novelas muestran el simulacro, los hilos del titiritero, las costuras del relato ficcional con las que el narrador-autor-personaje crea la historia.

<sup>2</sup> A lo largo de esta introducción la palabra archivo aparecerá algunas veces con mayúscula y otras en minúscula. Esta diferenciación se hace para evitar confundir el archivo como fenómeno

Esta congruencia puede ser leída desde varios ángulos, de hecho, para algunos teóricos más tradicionales, la novela tiene como objetivo reevaluar y transfigurar los archivos con el fin de crear nuevos discursos a través de los cuales pueda repensarse la realidad. En cambio, lecturas más posmodernas se inclinan por ver en la novela, no una sustitución, sino un desdoblamiento de los archivos que permite liberarse de esa tácita responsabilidad de las que eran portadoras las grandes novelas fundacionales latinoamericanas del siglo XIX, las novelas del *Boom* a mediados del siglo XX o las “novelas de la memoria” en la década de los ochenta, las cuales configuraron un campo simbólico para resignificar la región.

Al despojarse de cualquier pretensión social y políticamente englobadora, la novela empieza a ser autorreflexiva y autorreferencial, pero ello no significa que esté dando la espalda a la realidad social y cultural; sino que abre nuevos caminos para pensar la memoria y la subjetividad lejos de la hegemonía de las representaciones tradicionales. Esto es, estas novelas posmodernas de las primeras décadas del siglo XXI reconfiguran la visión de la memoria histórica a través de una preocupación ética individual que se distancia de aquellos relatos (como los de las novelas del *Boom*) que configuraban una representación totalizante con la que se ofrecía una reflexión sobre el pasado y el presente históricos de las sociedades latinoamericanas. Por el contrario, en estas novelas del siglo XXI ya no se aspira a comprender la generalidad de un pasado, sino a entender que es a través de la individualidad —limitada y propensa al equívoco— como se debe representar la memoria histórica, pues es en la imbricación entre lo colectivo y lo individual donde se ancla la subjetividad. Así, estas novelas muestran la postura ética no como lo que desencadena la representación de historias de carácter holístico, sino como

---

y el archivo como documento físico que se almacena en un lugar específico. En el primero caso se usará mayúscula mientras que en el segundo caso, no.

lo que permite que un simple individuo entienda su relación particular con el inmenso campo de la memoria histórica. A lo largo de esta breve introducción se irán deshilvanando poco a poco estos puntos de análisis.

Por tanto, la presente investigación tiene como objetivo estudiar las novelas *La carroza de Bolívar* (2012) de Evelio Rosero, *La dimensión desconocida* (2017) de Nona Fernández, *El material humano* (2009) de Rodrigo Rey Rosa y *Una novela criminal* (2018) de Jorge Volpi, para demostrar que la cohesión entre los archivos y el alto nivel metaficcional presente en estas obras sugiere una representación de la memoria histórica alejada de las mimesis totalizantes que pretendían dar una crítica a los acontecimientos históricos violentos, para orientarse hacia la subjetividad particular y de esta manera mostrar una limitada aproximación —que se evidencia además en una suerte de mimesis *en progreso*, inacabada, falible, ambigua— pero que demuestra una visión factible de la profunda afectación que el pasado histórico ejerce sobre la identidad de un solo individuo<sup>3</sup>. Son novelas que, al igual que otras obras posmodernas, recurren al lenguaje fragmentado y divergente para hablar acerca de acontecimientos históricos terribles. Pero que llevan al extremo esta imposibilidad de la palabra, pues son obras cuyo narrador autodiegético va narrando su propio fracaso narrativo a medida que avanza la trama. Asimismo, el fracaso de la escritura (dentro del relato) puede ser interpretado como un posicionamiento ético que se resiste a las versiones que buscan complacer a la sociedad y apaciguar el dolor por el pasado.

Con esto en mente, se han establecido cuatro grandes herramientas de análisis para el estudio de estas novelas. Primero, la teoría del Archivo ha permitido comprender la particularidad en la lectura de los documentos, en este caso históricos, que en ocasiones reafirma

---

<sup>3</sup> Aunque *La Carroza de Bolívar* posee un narrador extradiegético, el fracaso se muestra en la imposibilidad de vencer al oficialismo de la historia teniendo solamente como arma el arte y la tradición.

y protege las interpretaciones impuestas desde el poder. Lecturas que, vertidas en la ficción, logran desacralizar los archivos y permiten que el personaje moldee *su* propia memoria y valide su propia subjetivación a partir de una reflexión genuina sobre el pasado violento. Igualmente, los análisis narratológicos de las autoficciones, autobiografías y novelas de no ficción resultan fundamentales, toda vez que en estos relatos puede observarse una preocupación legítima por la verdad individual y por el reconocimiento, a su vez, de que la ficción siempre permea el acto de narrar. Es decir, en este tipo de textos la ficción es necesaria para representar la realidad del sujeto. Por su parte, el elemento factual de estos textos autorreflexivos vincula la experiencia personal del narrador al espacio de realidad real en el núcleo social, estableciéndose así un puente entre una verdad subjetiva y una postura ética ante el mundo —sobra decir que este último aspecto está directamente conectado con la problemática sobre el Archivo.

Las otras dos herramientas de análisis colaboraron a la especificidad de las observaciones expuestas en esta investigación. Debido a que estas novelas ofrecen un amplio número de temas desde los cuales pueden ser abordadas, se escogió estudiar más detalladamente el tema de la memoria, individual y colectiva, ya que, personalmente, fue interesante notar que estas cuatro novelas refieren a acontecimientos violentos de gran trascendencia dentro del tejido social, acontecimientos que ocurrieron hace décadas y que insisten en ser recordados y sobre los cuales la escritura sigue siendo insuficiente, pero por eso mismo necesaria. Así las cosas, la limitada aproximación al tema de la memoria se enfocó especialmente en comprender la dinámica, muchas veces conflictiva, entre la memoria individual y la memoria colectiva. Por último, el concepto de fracaso ofreció un análisis pertinente para la estructura narratológica de la mayoría de novelas de este corpus, y, también, sirvió como herramienta para un análisis discursivo que

permite ver en los “héroes derrotados” una ética de resistencia que es consecuente, además, con una ética de la memoria.

Como colofón, hay que decir que dentro de la crítica literaria en España y Latinoamérica, este tipo de novelas ha generado posturas divididas. Para algunos (González Echevarría, Alberca, Mecke), estas novelas representan “el fin de la literatura”, pues ven en esa escritura cada vez más factual, una pereza por llevar a cabo el verdadero esfuerzo que exige la escritura literaria, y en especial, la novela. Estos críticos aseguran que la intertextualidad llevada al extremo no hace más que engañar al lector y pretende hacer pasar por ficción un relato que, de tener otro nombre en la portada, podría también ser leído como ensayo, crónica o noticia. Situación que ellos consideran preocupante porque, de ser así, la ficción terminaría siendo reducida a la actitud del lector y no al artificio del escritor, esto es, el valor novelístico de la obra estaría siendo otorgado desde la exterioridad y no desde la interioridad narrativa de la obra misma. Por otro lado, existen académicos que niegan rotundamente el fin de la novela (Martínez Rubio, López-Gay, García de León, Klein) y se inclinan más por ver en estas obras un síntoma de época del que la literatura es, obviamente, inescapable. Si se acepta que toda obra de arte es hija de su tiempo, entonces no habría por qué sorprenderse de que estas novelas del siglo XXI deconstruyan el pacto de verosimilitud que establece el lector con la obra, que le muestren un texto sin certezas, que sean novelas donde el lector se sienta siempre en constante duda entre lo que aparenta ser ficticio o verdadero. Son relatos que muestran un orden narrativo distinto, ya que el tradicional “pacto de verosimilitud” (como el producido en las novelas del *Boom*) es reemplazado por un “pacto de ambigüedad” entre lo factual y lo ficcional. Cabe añadir, que es también en este desconcierto desde donde surgen, en mi criterio, nuevas reflexiones éticas, políticas y sociales, por lo que es necesario aventurarse a nuevas formas de lectura del género novelístico. Dicho de otro modo, si

se continúan leyendo las nuevas propuestas estéticas literarias con los lentes antiguos, se estarían reafirmando las lecturas hegemónicas a las que justamente estas novelas se están resistiendo.

Por lo tanto, en opinión personal, estas *novelas documentales* proponen una lectura bastante interesante sobre la incertidumbre de nuestro tiempo. Ante las reacciones derrotistas que se resignan a aceptar que nada bueno puede venir de la incertidumbre, se contraponen una resistencia ética que si bien no recae en la ingenuidad de una esperanza ciega, plantea posibilidades de agencia en la que los sujetos son partícipes en la construcción de una memoria colectiva. En consecuencia, el hecho de que los personajes de estas novelas sean sujetos derrotados pero constituidos por una victoria ética, abre reflexiones sobre la imperante insistencia de la memoria, pues en esta época cada vez más veloz, cada acontecimiento histórico parece desvanecerse rápidamente en el mar de lo mediático y lo fugaz. De ahí que aunque el poder hegemónico parezca siempre ser el vencedor, las pequeñas e individuales resistencias éticas de los vencidos son las que defienden el derecho al disenso, a *lo* político y a la justicia.

Además de esto, el interés personal por estas *novelas documentales* gira en torno al hecho de que éstas demuestran que los sujetos son inescapables a la Historia y que su vinculación con el pasado y su rememoración es un elemento crucial en la configuración identitaria. Esto no es un dato menor, pues para mí es preocupante la constante negación del valor de la memoria histórica en esta época contemporánea. En más de una ocasión han surgido discursos que aseguran que el pasado violento de las dictaduras, de las guerras civiles, de los desplazamientos forzados ya ha sido superado. Discurso establecido, además, por la idea de que esa memoria histórica no tiene nada que ver con nuestro presente o nuestro futuro. No obstante, como pueden vislumbrarse en estas *novelas documentales*, las memorias históricas son ineluctablemente parte de nuestra vida personal. En esa ligazón entre la memoria individual de los protagonistas de estas

novelas y la memoria histórica de acontecimientos traumáticos es donde se establece la resistencia ética ante los olvidos que, muchas veces, pretenden ser impuestos por el Estado.

Por último, es relevante anotar que las lecturas previas sobre este corpus de novelas se han enfocado principalmente en un análisis del valor de la memoria, pero han obviado lo que para mí es fundamental en la representación novelística de estas obras: el fracaso. Esto es, no ha habido una perspectiva de análisis que vincule el fracaso y la memoria como elementos esenciales en la estética narrativa de estas cuatro *novelas documentales* latinoamericanas. De ahí que lo que deseo demostrar con esta investigación es que el fracaso no es un elemento circunstancial dentro de la trama sino que es lo que permite una apuesta divergente sobre la manera de representar la memoria histórica. La ambigüedad, la fragmentación y lo fracasado pueden ser leídos como una resistencia al orden tradicional, al binarismo, y a los cierres sosegantes.

Con esto en mente, es importante comenzar a explicar las aproximaciones teóricas sobre el Archivo con los estudios de Roberto González Echevarría (2011)<sup>4</sup>, ya que para este crítico la relación de las novelas latinoamericanas con los archivos no solamente es una cuestión de estilo sino que es el germen que permitió la proliferación de la novela en el continente. Para González Echevarría toda la literatura latinoamericana está construida a partir de los archivos, ya sea para su apoyo o su cuestionamiento. Asimismo, el autor entiende la narrativa latinoamericana como una búsqueda constante por el lado oculto del Archivo, como el negativo de una foto que revela las sombras de los discursos del poder. De ahí que algunas novelas puedan ser leídas como instauradoras de nuevos mitos nacionales, como garantes de orígenes que escapan al archivo colonial (siglo XVI), al archivo científico/eugenésico (siglo XIX) o al archivo antropológico

---

<sup>4</sup> Hay que anotar que la primera publicación de *Mito y Archivo* es de 1998.

(siglo XX) (González Echevarría 15). En consecuencia, esta transfiguración de los archivos dentro de la narrativa latinoamericana no niega, sino que reafirma el poder y la legitimidad del Archivo mismo, pues, según este académico, la novela posee la capacidad de vehicular la “verdad” (i.e. el poder) en circunstancias en las que la historia u otros campos del saber están inhabilitados para hacerlo (38). En otras palabras, González Echevarría considera que el aura de legitimidad y poder que posee el Archivo se extrapola también al acto escritural de la novela latinoamericana. Justamente, el crítico cubano ve en esta posibilidad de la novela un campo discursivo que se opone al poder oficial, pues apropia los archivos con los que se alimenta la hegemonía y produce una nueva forma de poder y de conocimiento (38). No obstante, como se verá más adelante, esta relación puede ser interpretada no tanto como una oposición sino como una sustitución discursiva.

En la tesis propuesta por González Echevarría, la novela aparece como un texto de resistencia al poder, donde se parodian y cuestionan los alcances de éste. Particularmente, en el caso latinoamericano, esta lucha contra la hegemonía se ha desarrollado dentro de una tradición en la que la pregunta por la identidad ha sido un asunto vertebral. Efectivamente, para González Echevarría, la novela latinoamericana se ha caracterizado históricamente por moldear el poder del Archivo para reflexionar sobre el origen cultural, social y político de la región (40). Ahora bien, bajo la lectura de este crítico, el carácter triádico del Archivo (origen, secreto y mandato) no se pone en cuestión, sino que es justamente lo que permite que la novela se desarrolle en los intersticios del poder y logre subvertirlo haciendo uso de sus propias armas. Un claro ejemplo de esto son las novelas del *Boom*, las cuales son el punto principal del análisis desarrollado por González Echevarría. Novelas como *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes o *Cien años de Soledad* (1967) de Gabriel García Márquez son obras que usan el Archivo como mapa de

navegación para descifrar un nuevo origen (38). En últimas, lo que sugiere González Echevarría es que el poder y el conocimiento proyectados por las novelas latinoamericanas son producto de la apropiación de la legitimidad que producen los archivos que se circunscriben a los discursos hegemónicos.

Lo problemático de la tesis de González Echevarría es que parece estar asumiendo que la condición del Archivo (origen, secreto y mandato) se da por el peso de su propia historicidad. Sin embargo, para autores como Jacques Derrida (1997), este valor que se le otorga al archivo es producto de la técnica archivante que se produce en el tiempo presente (Derrida, *Mal de Archivo* 24), por lo que no existe una “esencia” pura del Archivo, sino que su significado depende de la interpretación que le otorga el sujeto que tiene acceso a él. Sin duda, no es el Archivo el que transporta o representa el poder, sino que es el sujeto archivante quien le impone al Archivo su carácter hegemónico. Este cambio de perspectiva no es para nada irrelevante, pues si se asume que el Archivo es en sí mismo un garante de poder y conocimiento, entonces cada interpretación estaría supeditada y limitada por los alcances de dicho poder; mientras que si se entiende el Archivo como una condición impuesta desde la exterioridad del documento, entonces se abre el espectro de interpretación y los elementos de origen, secreto y mandato también se pondrían en entredicho<sup>5</sup>. Ciertamente, la lectura que González Echevarría hace de la narrativa latinoamericana parecería estar reafirmando la idea de que existe una suerte de “autoridad hermenéutica legítima” (Derrida, *Mal de Archivo* 11) a través de la cual se deben leer y/o escribir

---

<sup>5</sup> Esta tríada (origen, secreto, mandato) es analizada por Derrida a partir de la definición griega de la palabra *arkhé*. Según el autor francés, el archivo es pensado como la representación fidedigna del origen de la comunidad, de un pasado que es constitutivo del presente. A su vez, este archivo debe ser custodiado, resguardado, mantenido oculto para la protección de su exégesis. Y por último, el archivo ejerce una hegemonía sobre la comunidad, pues, como bien afirma Derrida, el archivo es una apuesta hacia el porvenir. El archivo se custodia, pero también ofrece una reflexión sobre lo que debería hacerse en el futuro (*Mal de Archivo* 10).

las novelas producidas en la región. La paradoja entonces radicaría en que si las novelas latinoamericanas están atadas necesariamente al poder y conocimiento que generan los archivos —políticos, sociales, culturales, raciales, entre otros—, y que además su interpretación conduciría a descifrar un origen secreto; en consecuencia, no habría una oposición con el poder (como sugiere González Echevarría) sino un plegamiento de este, un moldeamiento distinto que reafirmaría la necesidad del Archivo y de su poder hegemónico. Como se ha dicho, las novelas modernas que mantienen el aura enigmática de los archivos reafirmarían la ley, más que transfigurarla. En este caso, la ley no se refiere solamente a una cuestión social sino también a la tradición moderna de la novela, pues para González Echevarría la historicidad literaria latinoamericana está atada a una búsqueda de identidad, lo que para él es justamente uno de los propósitos de este género narrativo (40).

De hecho, para sustentar su argumento principal, González Echevarría establece una lectura foucaultiana del Archivo, pues éste es entendido como el sustrato que permite la creación y acumulación de los discursos. En *La arqueología del saber* (1997), Foucault plantea que el Archivo es ante todo una ley que regula lo que puede ser dicho, es decir, el Archivo es un sistema que ordena y configura los discursos. A su vez, el Archivo también determina la diferenciación discursiva, pues controla el *sistema de enunciabilidad* desde el cual surgen los enunciados discursivos. En definitiva, el Archivo prescribe la existencia y la duración de los discursos. Para Foucault, el Archivo no salvaguarda ni conserva el “acontecimiento del enunciado”, sino que es lo que permite que *surja* el enunciado (219). La verdad es que el Archivo no se presenta como un repositorio de discursos sino que es lo que genera los discursos mismos y su posibilidad de enunciación.

Bajo esta definición del Archivo, González Echevarría propone que la novela sería entonces una especie de “Contra-archivo” que retiene la fugacidad del discurso, por lo que la novela estaría evidenciando lo “fugitivo del enunciado”, lo que se escapa (69). La idea central es, entonces, que el lado oculto del Archivo es aquello que la novela revela con el fin de cuestionar los discursos hegemónicos para transfigurarlos (González Echevarría 70). Hasta aquí, la propuesta de González Echevarría tiene mucho sentido, es innegable que la novela moderna ha puesto en vilo los discursos imperantes. No obstante, como ya se refirió anteriormente, el crítico cubano insiste en una suerte de *raison d'être* de la novela, que estaría vinculada a una preocupación constante sobre el origen, la identidad y la historia en términos globales. De hecho, a propósito de la novela latinoamericana posmoderna, González Echevarría no escatima en adjetivos peyorativos para afirmar que estas nuevas escrituras ponen en riesgo a la literatura, ya que no están preocupadas por el origen y además deconstruyen el armazón narratológico de este género, navegando profundamente en el espacio metaliterario. Por lo tanto, las ficciones contemporáneas son la manifestación, según él, de una edad de hierro en contra posición a la edad dorada del *Boom* (20). Con esto, resultan pertinentes aquí los cuestionamientos de Derrida acerca del Archivo: ¿por qué esa insistencia en avocarse a la conservación de una tradición? ¿qué hay detrás de la desesperada preocupación por el origen? ¿qué es lo que alimenta este *mal de archivo*?

Primero que todo, hay que aclarar que Derrida no niega el carácter triádico del Archivo (origen, secreto, mandato), pero lo analiza para deconstruirlo. Para el filósofo francés, el carácter hegemónico del Archivo viene dado por la exterioridad, esto es, por el agente archivador. Así pues, el archivo solamente existe en el momento de su archivación, la cual “produce, tanto como registra, el acontecimiento” (*Mal de Archivo* 24). En efecto, el valor “archivable” es lo que

otorga al mismo tiempo ese carácter triádico. El Archivo no resguarda la revelación de un origen, un secreto o un mandato, sino que estos atributos dependen del sujeto que los otorga. Ahora bien, Derrida ve en esta acción una pulsión, un afán por evitar el olvido, que es lo que él denomina como *mal de archivo*. En su libro que lleva este mismo nombre, Derrida desarrolla un análisis psicoanalítico del funcionamiento del Archivo, pues para él la pulsión de la muerte es lo que induce la necesidad de archivación, ya que el afán de memorización, repetición, re-impresión y compulsión son (como diría Freud) indisolubles de esa pulsión de la muerte (*Mal de Archivo* 19).

Otro aspecto derivado de esta pulsión de la muerte, de este *mal de archivo*, es que al leerlo desde la óptica psicoanalítica, el Archivo funcionaría bajo la lógica del *après-coup* que, para Derrida, es el núcleo de una “obediencia diferida”. Es decir, Derrida observa una suerte de sumisión u obediencia frente al Archivo, la cual está determinando no solamente el pasado sino también el futuro. De ahí que, para el autor francés, la interpretación del Archivo sea un eterno presente, pues pasado y futuro son proyecciones de éste (*Mal de Archivo* 88). En otras palabras, el Archivo revela mucho más sobre el porvenir que sobre el pasado, pues el agente archivador está posicionado en un presente —por eso Derrida utiliza las denominaciones de “presente pasado”, “presente presente” y “presente futuro”— desde el cual determina el valor y la trascendencia del Archivo para épocas ulteriores.

En este punto, surge uno de los aspectos clave para la presente investigación y que responde a la postura radical de González Echevarría sobre el Archivo. Se hace referencia aquí a la relación que Derrida establece entre la verdad y el Archivo. Justamente, todo este análisis freudiano del Archivo tiene alcances en el núcleo social, específicamente en lo concerniente a la “verdad histórica” y a la “verdad material”. Derrida, en concordancia con Freud, asevera que la

“verdad histórica” está siempre reprimida, pero logra expresarse a través de una *verdad espectral*. Esto es, aunque sea una fantasmagoría, posee dentro de sí una cierta verdad, la cual vendría siendo la especulación sobre “lo verdadero” de esta verdad (94). En este orden de ideas, lo que postula Derrida es que, al ser el Archivo una proyección del presente y además una verdad fantasmagórica, el Archivo debería poner en tela de juicio la verdad del pasado y del porvenir, o sea, cuestionar su propia constitución triádica (*Mal de Archivo* 41). Ciertamente, el Archivo no es garante del desciframiento de un origen, tampoco asegura un historicismo anclado en la búsqueda de identidad. Para Derrida, no hay nada más turbio que el concepto de Archivo, pues tanto su constitución de origen, secreto y mandato, como la turbiedad de los archivos que contiene —complots, conjeturas, clandestinidad, la inestabilidad entre lo público y lo privado, etc.— conforman un espacio de opacidad difícil de sortear. En consecuencia, a diferencia de González Echevarría, quien ve en el Archivo un camino de desciframiento del origen a través de la novela, Derrida propone más bien dudar de la hegemonía del Archivo desde una perspectiva posestructuralista.

Ahora bien, el análisis derridiano del Archivo ofrece una iluminadora reflexión que conduce a mantener la sospecha en los documentos que constituyen el Archivo histórico. Por otro lado, en el campo discursivo, permite cuestionar las ideologías y discursos que se dan al interior del Archivo (Foucault), y, en el caso particular de la literatura, ofrece una posibilidad de entender las nuevas novelas latinoamericanas como representaciones que rompen con las interpretaciones tradicionales de los archivos.

Con todo, es conveniente también hacer referencia a lecturas del Archivo que se aproximan a la problemática desde los espacios institucionales, sociales y artísticos. En su artículo “Memory and the Archive in Contemporary Life-Writing”, Michael Sheringham

establece que el interés por el Archivo puede ser leído como un síntoma de la época postmoderna, pues con este giro profundo hacia la subjetividad, el asunto de la memoria ha adquirido matices particulares. El autor indaga en la estructura del Archivo y ve en ésta una vinculación entre dos espacios interdependientes. Por un lado, el archivo como lugar físico, donde se conservan documentos de valor histórico, ejerce sobre la ciudadanía ese carácter de *arkheîon*, un espacio vigilado por los garantes del Archivo (Derrida), ante el cual se accede con una idea previa de que los documentos allí conservados constituyen una “huella” de un pasado importante. Por otro lado, Sheringham plantea que el Archivo enmarca también un espacio figurativo en el que esa huella o rastro revela el encuentro entre el sujeto y la memoria, donde incluso la memoria personal se transforma en otra (47).

Así pues, bajo esta relación, Sheringham plantea dos escenarios por los cuales el Archivo se ha convertido en un asunto tan fascinante en las últimas décadas. En primer lugar, la esfera pública del Archivo ha permitido que los ciudadanos se interesen por desentrañar el pasado histórico de acontecimientos socialmente traumáticos del siglo XX y XXI (las dos guerras mundiales, la Guerra Fría, el terrorismo y los procesos de decolonización). Esta búsqueda de documentos, testimonios, objetos o cualquier otro elemento archivable también vincula al sujeto con esa parte simbólica del Archivo que está determinada por un deseo contradictorio entre saber lo que ocurrió y mantener oculto el horror (48). Al respecto, hay que entender que esta búsqueda siempre acarrea una postura ética ante el pasado, la historia, y la memoria, que determina la pertinencia de ese *mal de archivo* en las épocas contemporáneas. Si bien Derrida propone cuestionar la transparencia del Archivo, de todas maneras, en la esfera de la realidad, las personas buscan hallar en los archivos un rastro que les otorgue, así sea opacamente, una

figuración de ese pasado doloroso. En consecuencia, es relevante comprender que el afán por indagar en los archivos está estrechamente vinculado con una preocupación moral legítima.

A propósito, Arlette Farge (1991) considera que aventurarse entre los folios empolvados de los archivos permite una suerte de “aprehensión de lo real” (14), ya que para la autora, el Archivo es un *locus* particular donde el sujeto investigador/lector entra en relación con una huella, cuya historia solamente existe en el momento en el que se tiene acceso a ella. Para Farge, los documentos de archivo muestran episodios de vida singulares que, si no fuera por el Archivo, hubiesen hecho parte del gran olvido de los años. Por tanto, estos documentos de archivo desplazan los acontecimientos de la singularidad y los posicionan en un espacio relacional con la colectividad, es decir, la evidencia de un suceso particular puede servir como espacio de reflexión y apertura para alimentar la memoria colectiva.

No obstante, la autora también considera que en la lectura de los archivos no solamente debe mediar la intención subjetiva del lector sino también la sospecha constante de que lo dicho en los documentos jamás puede llegar a ser una “verdad” transparente, así como lo propone Derrida. De ahí que Farge plantee que lo que importa no es tanto descubrir si los acontecimientos ocurrieron tal y como aparecen en los archivos, sino comprender de qué manera se articuló la narración que estructuró y determinó el acontecimiento (26). Por ejemplo, Farge ancla su análisis en las confesiones judiciales durante el siglo XVIII en Francia. Estos documentos, según la autora, evidencian no solamente un evento histórico sino también los discursos a través de los cuales la ley representaba a los criminales, esto es, las confesiones de los mendigos, ladrones, acosadores y desocupados adquieren su significado y sentido según lo que el gobierno y la ley dictaminan. Como bien establece Farge, jamás se sabrá a ciencia cierta si lo dicho por los criminales ocurrió tal y como se plasmó en el documento; sin embargo, esta huella permite

entender las relaciones políticas, culturales, judiciales, sociales del siglo XVIII en Francia. Así las cosas, Farge propone elaborar un análisis (bastante foucaultiano) de los archivos que permita la extrapolación de un caso particular a las problemáticas sociales de una colectividad.

Con relación a esta esfera pública del Archivo de la que habla Sheringham y a la potestad que ha tenido —y tiene— el gobierno para elaborar los archivos (Farge), es significativo hacer referencia al ensayo “The Power of the Archives and its Limits” (2002) en el que Achille Mbembe se posiciona del otro lado del Archivo, o sea, no se enfoca en el sujeto que investiga los archivos sino en la institucionalidad que resguarda y controla la producción del Archivo. Para Mbembe, esta institucionalidad del Archivo es una proyección del Estado, el cual necesita del carácter simbólico de los archivos históricos para poder justificar su hegemonía (19).

En su ensayo, el filósofo camerunés también parte de la estructura trídica del Archivo (origen, secreto, mandato) para explicar cómo esta trinidad del Archivo produce un halo religioso que permite, por un lado, que el Estado se mantenga soberano y, por otro lado, que la comunidad de creyentes en la nación vean en este poder del Archivo un símbolo de su propia historia<sup>6</sup>. Ahora bien, la tesis principal de Mbembe aborda la paradoja que constituye el Archivo dentro de la institucionalidad del Estado, puesto que, por un lado, la ciudadanía tiene el derecho a acceder a los archivos de la nación; por otro lado, la existencia el Archivo se convierte en un espectro que acecha constantemente al Estado porque puede revelar las violencias sistemáticas que han sido mantenidas históricamente y, asimismo, puede evidenciar la impunidad que parece estar siendo alimentada por los gobiernos de turno (24). Por esta razón, explica el autor, en

---

<sup>6</sup> No hay que pasar por alto el ya canónico estudio de Benedict Anderson (2011), en el que analiza el carácter religioso del nacionalismo y cómo la misma idea de nación ha pervivido gracias a que la comunidad de creyentes ha solidificado su existencia. A lo largo de esta investigación se retomarán con más detalles algunas de las ideas principales expuestas por Anderson en su libro *Comunidades Imaginadas*.

ocasiones los gobiernos se han encargado de destruir los archivos o prohibirlos con el fin de evitar que los ciudadanos indaguen en la memoria de eventos traumáticos, la mayoría de ellos, producto de las acciones bélicas del gobierno.

De todos modos, el control del Estado en los alcances del Archivo no siempre recurre a la censura extrema, de hecho, Mbembe sostiene que los actos conmemorativos, los museos y las estatuas funcionan como rituales de olvido, pues a través de éstos el dolor del pasado se desvanece poco a poco en la rutina anual de celebración oficialista, esto es, entra a ser parte del folklore y del universo de la mercantilización (24). Este es quizás el aspecto que más inquieta a Mbembe, pues para poder establecer el acto conmemorativo de los horrores del pasado se hace necesario vaciar al Archivo de cualquier factor subversivo, quitarle todo aquello que pueda poner en riesgo la soberanía estatal (25). En consecuencia, lo peligroso de este vaciamiento es que las deudas de reparación y justicia que tiene el Estado empezarían también a desvanecerse, por eso Mbembe hace hincapié en que es indispensable que el Archivo incomode a los gobiernos, es necesario que los ciudadanos empiecen a tener control y poder sobre los archivos históricos para insistir, exigir y resistir ante el olvido impuesto por el Estado (26).

Así pues, salta a la vista que el Archivo y su interpretación no es en realidad una vía directa para descubrir el pasado, pues éste, en términos estrictos, es imposible de asir. Los archivos son, según Sheringham, como los rastros dejados por un animal, a partir de los cuales uno simplemente puede hacer suposiciones o aproximaciones para deducir qué o quién ha dejado la impronta. Este símil resulta útil para el análisis de los acontecimientos históricos, ya que, como bien expone Paul Ricoeur (2013), el Archivo establece un espacio donde lo que se reconoce es una ausencia y por eso mismo la relación con el pasado debe ser *negociada*. Justamente, este autor problematiza el caso en que se suele confundir “hecho histórico” con

“acontecimiento real rememorado”, cuando en realidad el hecho histórico es “el contenido de un enunciado que intenta representarlo” (233). Dicho de otro modo, el hecho histórico es la articulación narrativa de un acontecimiento cuya realidad ya no existe, esa es la ausencia permanente en los archivos. Para Ricoeur, entonces, el Archivo vendría siendo un *conector* que une lo presente y lo ausente, de ahí que la significación siempre esté mediada por ese vestigio del pasado (la huella) y por la acción que ya jamás se podrá ver (el acontecimiento) (235).

Llegados a este punto, es necesario irse adentrando en esta esfera artística (Sheringham) del Archivo, ya que, más allá de las interpretaciones históricas, sociológicas o políticas, el arte ofrece también una reflexión de los archivos bajo técnicas y métodos propios del ejercicio estético, cuyas interpretaciones permiten lecturas un tanto más arriesgadas de los archivos. En el caso particular de la literatura, la propuesta narrativa de los archivos siempre está al límite, en el borde entre una escritura factual y una escritura ficcional. Por su misma condición escritural, en ocasiones un texto historiográfico puede tener matices ficcionales, tropos retóricos, elementos propios de la literatura; otras veces, sucede que una novela utiliza una escritura factual para narrar acontecimientos que jamás sucedieron en la realidad<sup>7</sup>. Hay que decir que, para algunos críticos<sup>8</sup>, esta indiferenciación entre un texto historiográfico y un texto novelístico pone en riesgo los objetivos culturales, sociales y estéticos de los mismos. Aun así, la presente investigación busca demostrar que la transdisciplinariedad y la disolución de las barreras de representación entre los diferentes tipos de textos son acciones metodológicas más acordes a las formas de pensar contemporáneas. En un mundo hiperestimulado por las redes sociales y los medios de comunicación, el arte se permite cada vez más licencias para navegar en aguas que antes habían

---

<sup>7</sup> Se hace referencia aquí al estudio realizado por Gérard Genette sobre la diferencia entre narración factual y narración ficcional. Este punto se abordará más adelante en esta Introducción.

<sup>8</sup> Críticos como Roberto González Echevarría, Arlette Farge y Paul Ricoeur.

estado prohibidas, se adentra en caminos en los cuales lo *trans* no solo es entendido como reflexión cognoscitiva sino también como metamorfosis necesaria para representar la vida misma<sup>9</sup>.

Lo curioso de este asunto es que la preocupación disciplinar del arte y de la historia parecería estar obviando el hecho de que esa lectura cuadrículada representa más a un ideal epistemológico que a las posibilidades de interpretación que ofrecen los textos. A decir verdad, la literatura y la historia siempre han compartido escrituras, tropos, símbolos, referencias, han transitado en uno u otro espacio, las narraciones historiográficas y las narraciones literarias han compartido modos de representación similares. No obstante, hay que aclarar que la principal diferencia radica en que la historia se ha preocupado siempre por el asunto de la *veracidad*, mientras que la literatura se ha liberado de esa obligación. Aun así, como se verá más adelante, el asunto de la *veracidad* también ha empezado a ser problematizado.

A propósito del carácter narrativo de la historiografía, Jacques Rancière (2004) responde a la pregunta de si la historia podría ser considerada una forma de ficción. Para él, es fundamental partir de la diferencia que establece Aristóteles en su *Poética*, en la cual se plantea que la poesía elabora estructuras inteligibles, pero no le debe ninguna explicación a la *verdad*, pues su objetivo no es crear declaraciones sino ficciones (36)<sup>10</sup>. Por esto, para el filósofo francés, el asunto radica en comprender que la poesía (la literatura) y la historia poseen lógicas narrativas particulares, la primera se alimenta de ficciones, mientras que la segunda recurre a los hechos (35). Con todo, Rancière reconoce que la ficción es lo que permite darle un orden secuencial a

---

<sup>9</sup> Se alude aquí a la idea de lo *trans* tanto como posibilidad de *transitar* por diferentes disciplinas, estéticas y poéticas, como a la configuración ontológica de *transformación* del arte mismo. El arte entendido como hibridación, collage, simultaneidad, ambigüedad significativa.

<sup>10</sup> Sobre la diferencia entre Historia y Poesía véase Aristóteles, *Poética* (2004, 56).

los hechos históricos, de ahí que para él la Historia jamás podría llegar a ser una ciencia, pues depende de una narración cuyo significado estriba en el historiador (36).

Ahora bien, Rancière considera que en el siglo XXI la revolución estética ha perturbado drásticamente las formas en que se leía el pasado. Hoy en día, por ejemplo, la ficción y el testimonio hacen parte del mismo régimen de significación (37). En consecuencia, para Rancière el asunto esencial es comprender que la ficcionalidad historiográfica posee propósitos distintos a los de la literatura. La primera se desarrolla directamente bajo regímenes de verdad que buscan desentrañar “lo que pasó”, esto es, apelan a la verdad empírica del testimonio; mientras que la segunda logra organizar una secuencia de eventos para representar “lo que pudo haber pasado”, a través de la invención de eventos y personajes que no hacen parte de la realidad empírica (38). Esta aclaración establecida por Rancière es un primer acercamiento necesario para entender la articulación significativa de la historia y de la literatura. No obstante, las *novelas documentales* demostrarán que la literatura también puede narrar “lo que pasó” conjuntamente con “lo que pudo haber pasado”, de ahí el reto que constituye el estudio de este tipo de novelas.

### **Novelar los archivos: el desvanecimiento de los límites entre lo factual y lo ficcional.**

Como se explicó al inicio de esta introducción, hacia finales del siglo XX se empezó a dar, en el campo literario, un desplazamiento hacia lo documental y archivístico, un movimiento que va mucho más allá de las literaturas nacionales o de lo que en su momento se denominó como “novelas de la memoria”. Este movimiento, como establece Paula Klein, ha transitado por varias denominaciones: “narraciones documentales” (Ruffel 2012), “literaturas factuales” (Genette 1991), “factografías” (Zenetti 2014), “novelas sin ficción” (Cercas 2009), entre otras (1). Con todo, a lo largo de esta investigación se usará el término *novelas documentales* porque,

personalmente, considero más pertinente restringir el acto narrativo al género literario de la novela, debido a que el concepto de “narración” también incluye otros géneros como cuento, crónica, teatro, e incluso puede ser también interpretado desde el cine, la historia y el diseño, pues *narrar* no es un acto exclusivo de la literatura. Tampoco se usará la denominación “novelas sin ficción” pues va en contravía de lo que este trabajo busca, o sea, demostrar que la ficción jamás se pierde en las *novelas documentales*, por el contrario, muestran una nueva posibilidad de ficcionalizar, en este caso, la memoria colectiva y los archivos.

Los estudios recientes sobre *novelas documentales* se han producido notoriamente en España, pues con la publicación de novelas como *Negra espalda del tiempo* (1998) de Javier Marías o *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas se desata, en el siglo XXI, una nueva oleada de literaturas que empiezan a rememorar y representar los horrores de la Guerra Civil española y el periodo de la dictadura franquista. A pesar de las diferencias históricas, estos análisis son más que adecuados para el estudio de *novelas documentales* latinoamericanas. Dicho sea de paso, esta selección teórica estuvo determinada por el hecho de que en el campo de la crítica latinoamericana no se han elaborado muchos estudios sobre las novelas documentales. Por lo tanto, esta investigación aspira a ofrecer un modesto aporte a los estudios de las *novelas documentales* de la región.

El interés por las *novelas documentales* se deriva del hecho de que es una literatura que llevan al límite las posibilidades de la mimesis y los alcances narratológicos del género. Para empezar, podrían establecerse aquí cuatro aspectos característicos de este tipo de novelas que se irán explicando poco a poco a lo largo de esta introducción. Primero, las *novelas documentales* muestran una constante indagación sobre los acontecimientos narrados en la trama; segundo, brindan un cuestionamiento de la relación entre lo ficcional y lo factual, lo que deriva en una

pregunta sobre la verdad; tercero, critican la omnipotencia del tiempo como garante de la experiencia real de vida, es decir, son novelas que representan lo real desde lo fragmentado y no desde lo lineal (cronológico); por último, son novelas que proponen la imposibilidad de una escritura cerrada y transparente, a través de la autorreflexión crítica del sujeto.

A propósito de la trama en estas *novelas documentales*, Marcos Roca (2013) explica que la estructura narrativa de estas novelas busca estar en concordancia con el caos natural de la vida, pues, siguiendo las tesis de Roland Barthes (1980) y Frank Kermode (2000), puede decirse que la ficción es la que establece una linealidad y una lógica a la vida humana, pues ésta, en sí misma, es caótica<sup>11</sup> (77). En efecto, al observar detenidamente la vida humana, uno se da cuenta de que no existe una lógica entre los sucesos pretéritos y los presentes, la vida es azarosa e incierta, pero la ficción es la que la organiza al otorgarle un sentido. Como afirma Roca, las personas suelen “asociar la “realidad” con el sentido de *chronos* y, sin embargo, parece constatar que en cada trama hay una suerte de huida de la cronicidad hacia un cumplimiento final (*kairoi*)” (76). Esto significa que en la trama de la novela suele evidenciarse la relación dialéctica entre las disonancias y las armonías que constituyen la vida.

Si bien para Kermode las ficciones contemporáneas se aproximan cada vez más a una escritura acorde con las nuevas realidades sociales, y por eso buscan romper con la linealidad del *chronos*, Roca cree, por el contrario, que la aparente fragmentación, dislocación y circularidad de las nuevas narraciones no significa el escape de linealidad, pues para el crítico español, la ficción

---

<sup>11</sup> En afinidad con Encarnación García de León (2010), estoy de acuerdo con la definición de ficción como el resultado de un proceso de narrativización, y no tanto como aquello que se opone a la “verdad” (159). De este modo, narración y ficción son inseparables. Aquí puede surgir la duda de si entonces todo texto es ficción (la historia, la crónica, las noticias, un informe científico), sin embargo, como se explicará más adelante, la ficción obedece también a lógicas, elementos y efectos propios de la *literatureidad* que la diferencian de otro tipo de textos.

otorga sentido a la existencia y al hacerlo establece una suerte de “ordenamiento” que conduce a una reflexión vital (78). Dicho de otro modo, la estructura narrativa, en su condición como lenguaje articulado, ofrece una diagramación del mundo para que el lector pueda entenderlo o al menos reflexionarlo, pero este ordenamiento se dará aunque se esté ante un texto extremadamente fragmentado y sin aparente sentido (pienso aquí en los textos de Samuel Becket, por ejemplo), porque la representación del mundo, desde la literatura, es inescapable al carácter narrativo que vertebra a todo el arte literario, pues las palabras generan, inevitablemente, un orden y una categorización del mundo. Por otro lado, para Barthes, este sentido que la ficción le otorga a la vida tiene que ver con lo que él denomina *efecto de realidad*, que son los detalles aparentemente insignificantes que aparecen en la novela, pero que permiten entender la narración como un espacio muy similar al de la vida real, ya que no todo lo que le sucede al ser humano es una señal de algo, una pista de un enigma, o una revelación del porvenir. Así pues, bajo estas ópticas, se puede afirmar que la trama en las *novelas documentales* logra articular lo errático y disgregado de la experiencia vital con la coherencia connatural de toda ficción<sup>12</sup>. Vale la pena decir que una cosa es la coherencia textual que se articula en un texto narrativo y otra cosa es la coherencia simbólica o significativa dentro de la trama, por esto es que aunque la trama en las *novelas documentales* pareciera estar conduciendo la historia a ningún lado (un tropo literario postmoderno), la naturaleza de la escritura, en el nivel textual, le otorga una coherencia; de lo contrario la novela sería ilegible.

---

<sup>12</sup> No se está diciendo que ésta sea una particularidad única de las *novelas documentales*. Es bien sabido que la fragmentación y la parodia son elementos que se solidificaron con la postmodernidad. Por lo tanto, puede decirse que las *novelas documentales* poseen varios elementos narrativos de las estéticas posmodernas.

Ahora bien, el aspecto más complejo de las *novelas documentales* tiene que ver con la fusión casi extrema entre texto factual y texto ficcional. Sin duda, son novelas en el que el *pacto de verosimilitud* entre el lector y el narrador empieza a generar confusión y sospecha, pues la actitud con la que se leen las noticias, los informes y los datos no es la misma que se suele usar para leer novelas, cuentos o teatro. Por cuestiones de extensión no es posible pormenorizar en todos los aspectos relacionados con esta ambigüedad entre los textos ficcionales y los factuales, pues los análisis van desde las autobiografías noveladas de las décadas de los ochenta y noventa, hasta los portales de noticias falsas y satíricas en Twitter. En consecuencia, se abordarán únicamente los análisis que estén enfocados hacia el género de la novela contemporánea reciente.

Para empezar, resulta pertinente hacer referencia al texto “Fictional Narrative, Factual Narrative” (1990) en el cual Gérard Genette da en el punto cuando afirma que la diferencia entre estos dos tipos de narrativas no puede ser hallada en la *estructura* escritural sino, más bien, en el *carácter* de cada una de las historias<sup>13</sup>. Ciertamente, la narración factual posee un carácter de “lo verdadero”, mientras que la narración ficticia muestra una simulación, un “hacer creer”, un “efecto de verosimilitud” (757). Así las cosas, Genette desarrolla un análisis narratológico de cada uno de este tipo de textos, para comprobar que no es en la estructura sino en los efectos literarios y en los paratextos donde radicaría la diferencia entre un relato factual y uno ficcional. Obviamente no se puede ahondar, en esta introducción, en todo el análisis detallado que elabora el crítico francés, no obstante, es necesario retomar brevemente algunos de los puntos de su tesis, pues ayudarán a ir comprendiendo mejor las propuestas narrativas de las *novelas documentales*.

---

<sup>13</sup> En la traducción al inglés se hace referencia a *story* no a *history*. Debido a que en español se usa la misma palabra para denominar estos dos tipos de relatos, se consideró apropiado aclarar este aspecto.

Genette estudia los aspectos narratológicos de *orden, velocidad, frecuencia, voz, y modo* a partir de los cuales él insiste en que no hay una diferencia estructural entre un relato factual y un relato ficcional. Dicho esto, en el aspecto del *orden*, Genette, a diferencia de muchos críticos, afirma que la no-linealidad de una historia es la regla y no tanto una excepción, ya que en cualquier narración historiográfica o periodística se pueden hallar analepsis y prolepsis como las que se encuentran en los textos literarios (759). Asimismo, en cuanto a la *velocidad* del relato, Genette asegura que las pausas, aceleraciones y elipsis no tienen relación con el carácter del relato en sí sino con las leyes de la economía del lenguaje (760), las cuales están presente en cualquier tipo de narración. A propósito, el crítico francés comenta brevemente la particularidad de los relatos historiográficos, pues aunque su objetivo sería representar lo más fielmente posible la realidad de los eventos del pasado, su narración posee matices ficcionales que son producto de esas pausas, aceleraciones y elipsis que el historiador ha decidido crear (761).

Ahora bien, en cuanto al *modo* narrativo, Genette propone que aquí es donde se producen los *efectos* que alejarían a un texto ficcional de un texto factual, pues es en la manera de narrar una historia donde el lector se percata que está ante un relato ficcional. Para Genette existe una suerte de “intuición” que le permite al lector advertir el carácter ficticio de un texto, en especial si éste hace uso del discurso indirecto libre. Además, aunque la focalización externa esté presente en las narraciones ficticias y factuales, el lector comprende que son dos *efectos* de objetividad distintos (762). Por un lado, al leer una novela narrada en tercera persona (discurso indirecto libre), con un narrador omnisciente, el lector es consciente de que es imposible que un ser humano pueda leer los pensamientos y sentimientos de otra persona, por lo que es claramente una narración ficticia; por otro lado, en las narraciones factuales, como las noticias, el narrador en tercera persona intenta explicar los acontecimientos sin involucrarse ni opinar sobre lo

sucedido, colaborando así con el efecto de objetividad. Pero ¿qué ocurre con esta “intuición” cuando el narrador está en primera persona? Según Genette, este tipo de narrador produce en el lector el *efecto* de que lo que se está leyendo es verdad, pues la figura del yo parecería ser interpretada como auténtica e inescapable de lo veraz, aunque es innegable que también éste es un efecto producido por el *modo* de la narración. En relación a esto, Genette continúa estableciendo la diferencia narratológica entre autor, narrador y personaje, pues el juego con estos elementos ha sido un tropo muy común. Incluso, en la que ha sido considerada una primera novela moderna, *El Quijote*, aparece ya una trastocación voluntaria de estos aspectos. No obstante, Genette ve con sospecha las novelas de finales del siglo XX que intentan confundir al lector con lo que para él es una profunda contradicción: “Yo, autor, voy a contarles una historia, cuyo protagonista soy yo, pero que nunca me ha sucedido” (768). Sin duda alguna, para Genette es evidente que debe existir una línea divisoria entre la realidad-real y la invención, pues no es lo mismo aseverar que se es un autor real a decir que se es un autor dentro de la ficcionalidad; el primero estaría asociado a la persona de carne y hueso, mientras que la segunda a un alter ego de esta persona. Y aquí aparece otro de los aspectos esenciales de las *novelas documentales*, pues al ser escritas (en su mayoría) en primera persona y cuyo personaje-narrador-autor evoca aspectos que pueden ser comprobados en el campo de la realidad, estas novelas difuminan la ficción en la realidad y viceversa.

A propósito de las narrativas que ponen en cuestión la relación entre ficcionalidad y facticidad en los relatos en primera persona, es necesario decir que el campo de la biografía y la autobiografía ha otorgado bastantes herramientas para la construcción narrativa de las *novelas documentales*. Es más, las narraciones denominadas “autoficciones”, surgidas en Francia a mediados de los setenta, constituyeron un punto de inflexión en la manera en que se solía leer e

interpretar las autobiografías. Serge Doubrovsky (1977) es el escritor y crítico que por primera vez utiliza el concepto de “autoficción” para definir su novela *Fils*, y, al igual que él, escritores como Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Nathalie Sarraute, o Marguerite Duras escriben obras bajo el estilo autoficcional. Cabe añadir que el aporte principal de estos relatos al análisis de las *novelas documentales* radica precisamente en ese borramiento entre lo factual y lo ficticio; no obstante, el objetivo de estas últimas no se enfoca en la vida íntima del personaje sino en la reelaboración de la memoria a partir de los archivos.

Justamente, el estudio desarrollado por Christian von Tschiltschke y Dagmar Schmelzer (2010) examina la relación entre lo factual y lo ficticio en narraciones que incluyen un acercamiento a los documentos de archivo. En cuanto a la estructura formal de este tipo de relatos, los autores observan varias posibilidades que tiene el escritor a la hora de abordar los archivos: por un lado, puede darse la aproximación de un documento a una ficción, o, la aproximación de una ficción al documento (16). En el primer caso, el documento de archivo se acerca a lo ficticio a través de a) un uso de elementos fictivos, b) el desarrollo de una trama para la organización y otorgamiento de sentido, y c) usar figuras literarias o retóricas propias de la ficción<sup>14</sup>. En el segundo caso, la ficción puede generar esta vinculación con los archivos a través de a) la referencia directa a fuentes históricas, esto es, por medio de una relación intertextual

---

<sup>14</sup> Tschiltschke y Schmelzer parecen no percatarse de que en la gran mayoría de textos factuales aparece el uso de figuras retóricas. En su artículo no explican este aspecto, pero podría deducirse que lo que quieren decir los autores aquí es que el escritor en ocasiones puede extraer un documento e incorporarle elementos fictivos, crear una concatenación de elementos históricos en una trama, pero con intenciones más ficcionales que factuales. Pienso aquí en la novela *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, que inventa una historia a partir de documentos históricos sobre un encuentro entre el falangista Sánchez Mazas y el republicano Millares. Este último, el soldado republicano, le perdona la vida al falangista luego de verlo desarmado. Este episodio ocurrió en la vida real de Sánchez Mazas, él mismo lo confiesa, pero el nombre de Millares es una ficcionalización que inventa Cercas sobre ese soldado que decidió no matar a su enemigo. De esta manera, el documento se ficcionaliza para crear una historia paralela verosímil.

evidente, b) el empleo del documento de archivo dentro de la elaboración de la trama, es decir, la ficcionalización del archivo y c) el uso de estrategias representativas propias de lo documental como lo son las entrevistas, los diarios, las cartas, etc, al interior de la diégesis del relato (16)<sup>15</sup>. Aun así, a pesar de este análisis estructural de este tipo de narraciones, Tschiltschke y Schmelzer son conscientes de que lo que realmente determina los alcances, aperturas y reflexiones es la dimensión pragmática de los textos. En otras palabras, es el pacto entre el lector y el autor lo que estipula su significación. Ciertamente, en las *novelas documentales* se observa que el lector no sabe con seguridad cómo posicionarse frente al relato. Por ejemplo, en ocasiones son los paratextos los que orientan el modo de aproximarse al texto, el hecho de que existan notas introductorias que insistan en el valor novelesco del relato, permite deducir que no es tan sencillo darse cuenta del carácter ficcional de estas narraciones. Asimismo, esta relación entre el lector y el autor no solamente compete a un asunto narratológico sino a los temas de verdad y realidad. Como bien lo establece José Martínez Rubio (2015), uno de los grandes problemas de la filosofía ha sido precisamente indagar sobre el carácter relativo o absoluto de la verdad y, a su vez, la pregunta por la realidad que se orienta a reflexionar si es aprehensible o inaprehensible como ejercicio cognitivo, esto es, el cuestionamiento de si la realidad es decible o no (119). Con esto en mente, Martínez Rubio afirma que, lejos de generar angustia, la consideración de la verdad como algo relativo junto con la inefabilidad de la realidad promueve espacios más complejos y nuevas formas de expresión. En el fondo, no existe una renuncia o negación de la verdad y la realidad, sino que, por el contrario, hay un compromiso distinto con éstas (120).

---

<sup>15</sup> Es relevante decir que en ocasiones las cartas, diarios o entrevistas que aparecen en los relatos ficcionales son textos reales, externos a la diégesis, y que entran a formar parte de la ficción bajo su condición de archivo real. Este es el caso, por ejemplo, de la novela *La Dimensión Desconocida* de Nona Fernández, en la que aparece una entrevista real, la cual es, de hecho, el archivo principal de toda la novela.

En relación con esta relativización de la realidad y la verdad, Patricia López-Gay (2020) observa que las autoficciones y docuficciones permiten la dislocación del efecto probatorio del archivo, entendido éste como la “evidencia de la verdad”. Así, al ser contingente e inasible la verdad, entonces también los archivos empiezan a desnudarse de su jerarquía establecida a partir de su carácter triádico (origen, secreto, mandato), por lo que ya no ejercería una soberanía que limita la interpretación del pasado. Obviamente, López-Gay aclara que esto no significa que “todo vale”, sino que se establecen diversas y nuevas maneras de conocer y leer los archivos, lecturas que usan la imaginación como un lente legítimo para poder interpretar el mundo (29). Dicho de otro modo, los discursos probatorios, asociados tradicionalmente al Archivo, son contrastados con textos que reafirman el carácter inalcanzable de un saber definitivo y cerrado. Inexcusablemente, es esa continua apertura la que permite la producción de nuevas narrativas, el reordenamiento de huellas cuyos sentidos son inestables; todo esto bajo la figura autorreflexiva de un yo que se sabe caminante, detective, viajero e investigador (64).

Los análisis de Martínez Rubio y López-Gay resultan necesarios para explicar cabalmente la función de las *novelas documentales*, pues al poner en consideración la verdad y la realidad establecidas alrededor de los archivos, estas narraciones elaboran un nuevo tipo de mimesis, uno que ya no posee un carácter referencial, sino uno que produce una “mimesis de información” (Bessière 321), o sea, lo que estas novelas logran es crear un “efecto de documento” en vez de un “efecto de realidad” (Klein 5). A decir verdad, las *novelas documentales* son narraciones que ficcionalizan los archivos, pero permiten que el lector sienta que está leyendo los archivos como si fuese un detective o investigador que camina con el

narrador<sup>16</sup>. Este no es un dato menor, ya que como asevera Paula Klein (2019), frente a la Historia con H mayúscula, las narraciones documentales iluminan los pequeños detalles de las historias mínimas presentes en estas nuevas lecturas de los archivos, lo que en consecuencia permite adquirir una nueva percepción sobre esa Historia con H mayúscula (6).

A partir de todo lo anterior, es pertinente retomar el cuarto aspecto del que habla Marcos Roca a propósito de las características de este tipo de novelas, ya que la reinterpretación de los archivos está necesariamente vinculada a una reestructuración del sujeto narrador. En las *novelas documentales*, la configuración identitaria del sujeto oscila entre la creencia y la descreencia del lector, quien no tiene certeza de que los acontecimientos narrados le hayan ocurrido al personaje, pues el texto jamás ha dado pistas para pensar que no es todo ficción, aunque todo parezca ser verdad (90). Esta incertidumbre recae directamente en el carácter identitario, debido a que el sujeto errático, fronterizo, inestable de estas novelas entra en la autorreflexión profunda y conecta la imaginación con la memoria de lo que se ha denominado como la realidad, o, más bien, ocurre lo que Jorge Luis Borges había afirmado: “Mi relato será fiel a la realidad, o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo.”

Asimismo, un aspecto fundamental de esta configuración identitaria es que está directamente relacionada con la ficción, pues, como sostiene Paul Ricoeur (2009), la identidad se construye a partir de una narración que vincula los acontecimientos históricos con los relatos

---

<sup>16</sup> Es importante decir que no todas las ficcionalizaciones de archivos son iguales. Algunas novelas documentales, por ejemplo, inventan archivos para luego crear una novela que asegura la veracidad y la existencia de dichos documentos —como el caso de la novela *Seva* del puertorriqueño Luis López Nieves—. Otras, ficcionalizan los archivos reales al volverlos parte de la vida cotidiana de personajes ficticios —como en *La Carroza de Bolívar* de Evelio Rosero—. Incluso, novelas documentales que llevan al extremo el carácter ambiguo del relato —como *Una novela criminal* de Jorge Volpi— exponen los archivos reales a través de un investigador que es al alter ego del escritor, pero cuya ficcionalización intenta organizar y dar sentido a los absurdos de la realidad.

ficcionales. Desde luego, la identidad es necesariamente narrativa y por lo tanto mutable. Contrario al imaginario que se suele tener sobre la identidad, cargada de una sustancialidad imperturbable y una determinación del ser que le otorga consistencia a lo largo de la vida, Ricoeur considera que la identidad se va transfigurando a medida que pasa la vida. Así pues, esta *identidad narrativa* se alimenta tanto de ficciones como de historias reales con las que uno se identifica, es decir, la identidad se construye tanto por aquello que podría haber ocurrido, como por aquello que realmente sucedió. Esto significa que la rememoración del pasado personal se estructura a partir de una ficcionalización —que no falseamiento— de los acontecimientos pretéritos. Uno imagina el pasado a partir de los relatos narrados por familiares y amigos, también a partir de archivos fotográficos y de video, y, obviamente, junto con los recuerdos de la experiencia propia. En este narrarse a uno mismo se da la construcción de una identidad que evidentemente cambiará con los años, pero que en el presente es necesaria para comprendernos.

Esta condición es, en mi opinión, la que aparece mejor representada en las *novelas documentales* de este corpus, pues muestran una representación de la memoria histórica de acontecimientos violentos a partir de una subjetividad narrativizada por el narrador-autor-personaje. Los personajes de estas novelas no representan la memoria histórica como un todo, sino que se representan a sí mismos como parte constitutiva de esa memoria colectiva. Esta construcción subjetiva de la identidad del personaje —alimentada de ficciones, archivos e historiografías, como afirma Ricoeur— es lo que permite que el lector sea testigo del carácter indescifrable y contingente de la realidad.

Una vez comprendidos estos aspectos formales y pragmáticos de las *novelas documentales*, es oportuno profundizar ahora en lo concerniente a las especificidades de las novelas analizadas en este proyecto de investigación. Concretamente, las novelas *La carroza de*

*Bolívar, La dimensión desconocida, El Material Humano y Una novela criminal* establecen un juego entre ficción y realidad a través de documentos de archivo que se alojan directamente en la memoria colectiva e individual. Hay que anotar que estas novelas son una pequeña pieza del inmenso rompecabezas de la violencia generalizada en las sociedades latinoamericanas.

Nuevamente, es preciso recordar aquí lo planteado por Martínez Rubio acerca del compromiso con la verdad derivado justamente del proceso de relativización de la misma. Ciertamente, estas novelas indagan en las verdades impuestas por los gobiernos acerca de los horrores del pasado. Por ejemplo, en el caso de la novela de Rosero, es la puesta en duda de la heroicidad de Simón Bolívar lo que permite sospechar de la verdad establecida sobre la idea de nación. Asimismo, las novelas de Fernández y Rey Rosa reniegan directa o irónicamente sobre las historias oficiales relacionadas con la dictadura de Pinochet y la guerra civil en Guatemala respectivamente. Por último, Volpi es quien más lleva al extremo las incongruencias de la verdad oficial al revelar las mentiras legalizadas en los archivos judiciales, de un caso penal ocurrido en Ciudad de México en el año 2005. Todas estas *novelas documentales* narran un fragmento de la memoria individual o colectiva vinculada al acontecimiento histórico traumático y que, además, en palabras de Gonzalo Navajas, salvan del olvido a las pequeñas historias gracias a la escritura (37).

Una vez abordados estos primeros elementos de análisis relacionados con el archivo, la estructura narratológica y la configuración de la subjetividad en las *novelas documentales*, es imperante abordar aquí algunas de las posturas críticas alrededor del concepto de memoria. En primer lugar, es ineludible establecer la espinosa diferencia entre Historia y Memoria, pues aunque en principio parecerían evocar dos fenómenos contrarios, en las últimas décadas las historiografías han empezado a interesarse por los estudios de la memoria, quizás en un intento

por fijar representaciones del pasado que habían permanecido en las sombras. No obstante, Pierre Nora (2008) ofrece un intento exitoso para esclarecer la diferencia entre estos conceptos. El autor plantea que la memoria está, ante todo, atada al presente y a los cambios inevitables de la sociedad, mientras que la historia es la reconstrucción, limitada e incierta, del pasado (3).

Además, según Nora, la memoria hace parte del inconsciente de los sujetos, por lo que siempre posee distorsiones; pero éstas no constituyen una falencia dentro de la dialéctica entre la rememoración y el olvido, sino que determinan el significado de esta relación. Por el contrario, para Nora, es la historia la que insiste en limitar y reprimir la memoria dentro de una versión definitiva (3). Nuevamente, hay que decir que la postura de Nora es bastante radical a la hora de establecer la diferencia entre historia y memoria. No obstante, un aspecto esencial que se debe rescatar es su estudio sobre los *lieux de mémoire*, pues son los que permiten que la memoria permanezca viva dentro de las comunidades, porque no es la materialidad sino lo que *evocan* dichos lugares, lo que alimenta la memoria. De ahí que, para el autor francés, en las sociedades contemporáneas el exceso de historia y archivación ha minado la conservación de la memoria (3). Sin embargo, a pesar de ese dominio simbólico que busca tener la Historia sobre el pasado, los *lieux de mémoire* pueden salvaguardarse a través de conmemoraciones, archivos y celebraciones que las comunidades deciden llevar a cabo (7). Vale la pena detenerse aquí brevemente. Es innegable que la Historia también hace uso de espacios de rememoración como museos, estatuas, documentales, archivos, y homenajes anuales. Aun así, según Nora, el propósito de estos actos conmemorativos está en función de aquietar la memoria y convertir estos lugares en productos de la institucionalidad. Por esto es que el autor asevera que sean las

mismas comunidades las que activen la rememoración en los *lieux de mémoire*, es decir, que logren vincular ese pasado con la realidad presente de la sociedad<sup>17</sup>.

En contraposición a esa experiencia *activa y vital* de la memoria, Nora critica la obsesión moderna con los archivos (ese *mal de archivo* del que habla Derrida), pues refleja un miedo a perder de vista cualquier detalle insignificante, que pueda ser determinante en el futuro (8). Al igual que Derrida, Nora considera que esta pulsión por archivarlo todo produce el efecto contrario al deseado, o sea, genera más olvidos que recuerdos porque puede ocurrir que se produzca una suerte de *acostumbramiento* al archivo, por lo que el carácter reflexivo y activo que debería tener la memoria se hace innecesario. Asimismo, paradójicamente, al no permitir que se dejen de registrar todos los pormenores de la realidad, ese exceso archivístico conduciría a olvidar la razón por la que, en primer lugar, se decidió archivar y salvaguardar dicho documento u objeto. No obstante, Nora parece estar estableciendo una diferencia entre la archivación institucional y la lectura de los archivos que, al cargarlo de una “aura simbólica”, se estarían transformando en *lieux de mémoire* (14). Para Nora, este halo representativo del archivo es lo que posibilita que las comunidades le otorguen un sentido social y político a la memoria, ya no solamente serían archivos vacíos, sino que poseerían un significado importante dentro de la colectividad en el presente. Aunque Nora le da preponderancia a los testimonios orales y a los archivos familiares, no hay que olvidar que los documentos históricos también ofrecen una herramienta útil para rememorar acontecimientos trascendentales dentro de la comunidad, pues es posible apropiarse el documento de archivo para reinterpretarlo y escribir nuevas reflexiones de

---

<sup>17</sup> Sobra decir que Achille Mbembe (2002) y Pierre Nora estarían de acuerdo en esta diferencia entre la rememoración que se hace desde la institucionalidad y la rememoración que nace desde la colectividad.

ese pasado desde el arte y la literatura, lo que eventualmente posibilitaría que la sociedad establezca nuevos vínculos éticos y estéticos con estos archivos históricos.

Así las cosas, es relevante hacer referencia aquí al concepto de “memoria colectiva” propuesto por Maurice Halbwachs (1992), con quien Nora afirma estar de acuerdo, ya que desvanece la idea de la memoria como un todo, para enfocarse en lo que serían las memorias y las comunidades en plural, pues diversos grupos sociales establecen distintos tipos de memorias según su grado de vinculación con el acontecimiento. Halbwachs establece que la activación de la memoria se da necesariamente dentro de unas “comunidades afectivas” a las que el sujeto se mantiene vinculado y que son las que permiten la pervivencia de esa memoria (32). Halbwachs aclara que si bien recordar es un acto puramente individual, la acción del recuerdo está directamente relacionada con la adscripción social que posee el individuo, en otras palabras, es posible recordar lo que se recuerda gracias a que existe un vínculo emocional con el acontecimiento pretérito. Por esta razón, Halbwachs asegura que los recuerdos personales no son inamovibles sino que están siendo continuamente moldeados e influidos por los marcos sociales y por las memorias de los otros (33). Es más, si la memoria depende de los marcos sociales, igualmente lo hace el olvido. En efecto, el sociólogo francés sostiene que cuando un individuo pierde vinculación con los marcos sociales que ayudaban a la rememoración, es cuando se produce el olvido (33).

Lo anterior supone, entonces, que las memorias individuales no solamente dependen de la colectividad sino también de las imposiciones históricas de las que hablaba Nora. Así pues, el campo de la memoria o las memorias deviene en un espacio de cambio, resistencia y disputa sobre lo que debe o no ser recordado/olvidado. Dicho de otro modo, el carácter colectivo de la memoria establece un valor ético y político de la rememoración, el cual se alimenta de la

institucionalidad, de la oralidad, de los archivos, de los *lieux de mémoire* y de cada conmemoración que va perfilando qué acontecimientos son pertinentes para la realidad del presente social. Este no es un dato menor, pues si se piensa en las *novelas documentales* del corpus de esta investigación, puede observarse que se rescata la importancia de la memoria colectiva debido a los constantes intentos gubernamentales de “pasar la página” del libro de historia y olvidar los horrores sufridos por las comunidades.

Ahora bien, la pregunta que surge aquí es ¿por qué se da esa insistencia en salvaguardar la memoria? Al leer agudamente esta relación del sujeto con las comunidades afectivas y las memorias colectivas, salta a la vista el problema de la identidad. Anteriormente se hizo referencia a Paul Ricoeur para explicar cómo la identidad es *necesariamente* narrativa, lo que a su vez permite deducir que posee una estructura cronológica, pero no obligatoriamente evolucionista. Dicho de otra manera, no es que esta estructura identitaria demuestre un progreso o mejoramiento del individuo, sino que es más bien la manifestación de un devenir, esto es, una concatenación entre el pasado, el presente y el futuro. Siguiendo su investigación previa, en *La memoria, la historia, el olvido* (2013) Ricoeur parece estar de acuerdo en el hecho de que las sociedades determinan la memoria individual, aunque él lo ve como un asunto de “manipulación” de la memoria, ya que a diferencia del abordaje sociológico de Halbwachs, Ricoeur establece un estudio fenomenológico de la memoria. De todos modos, lo que se debe rescatar aquí es el hecho de que la memoria y la identidad están fuertemente imbricadas, y por este motivo existen problemáticas de sociedades que pueden experimentar *demasiada* memoria (abusos de memoria) y otras sociedades que *carecen* de memoria (abusos de olvido) (110).

Este punto es fundamental, pues Ricoeur asevera que es en la fragilidad de la identidad donde debe buscarse el estado cambiante de la memoria, tanto individual como colectiva. Podría

decirse que para Ricoeur, los marcos sociales de la memoria están determinados por los valores de identidad. Para empezar, el filósofo francés describe tres grandes aspectos por los cuales la identidad se torna frágil: 1) la ardua relación entre el tiempo y la identidad, debido a que es casi imposible mantener la misma identidad a lo largo de la vida, pero el sujeto lo hace a partir de una promesa autoimpuesta, derivada de una especie de carácter esencial de la identidad. 2) la confrontación con el otro, sentida como amenaza. En relación con esto hay que decir, aunque parezca obvio, que el sujeto ve en la identidad del otro un peligro que acecha contra la propia identidad, ya que, como afirma Ricoeur, la identidad es tan frágil que no permite que los otros tengan modos de vida distintos, pues eso ya supone un riesgo. 3) la herencia de la violencia fundadora. Para Ricoeur esto significa que toda comunidad histórica ha sido forjada gracias a o a pesar de una relación original con la guerra. Dicha relación, además, ha sido legitimada por el Estado por medio de conmemoraciones históricas que estarían justificando dichas violencias, en una suerte de “el fin justifica los medios” (111).

Por lo tanto, si se trasladan estas tres condiciones a la problemática de la memoria, se entiende que al hablar de memoria colectiva no se hace referencia a una hermandad en la que los sujetos de una colectividad comparten felizmente una misma historia, por el contrario, la memoria colectiva resguarda heridas reales y simbólicas. Podría decirse que las memorias colectivas e individuales son un campo de batalla permanente, porque están determinando la propia identidad. Ahora, esta situación se agudiza aún más si se relaciona con acontecimientos históricos como la dictadura de Augusto Pinochet en Chile, la guerra civil en Guatemala durante la segunda mitad del siglo XX, las condenas indignas de la ley mexicana en contra de sus propios ciudadanos, y las violencias fundacionales del proyecto de nación a finales del siglo XIX. De ahí

que no solamente entre en juego la identidad sino también un deber con la justicia. Ciertamente, la memoria *es* un acto de justicia.

Acerca de este asunto, Tzvetan Todorov (2019) explica que es necesario sopesar el beneficio o el daño que puede causar la rememoración de un acontecimiento del pasado, esto significa que la memoria está inexorablemente ligada a un asunto ético. En efecto, Todorov establece dos *formas* de reminiscencia: la primera ofrece una lectura *literal* del acontecimiento rememorado, la segunda, una lectura *ejemplar* (33). En el primer caso, el recuerdo permanece de manera intransitiva dentro de la comunidad, es decir, el acontecimiento rememorado es alimentado a partir de la insistencia en el trauma original. En el segundo caso, la rememoración no obvia la singularidad del acontecimiento pretérito, pero lo transforma en un modelo para activar agentes de cambio en el presente (33). En últimas, para Todorov, una memoria *literal* podría conducir a riesgos en caso de que se lleve al extremo, mientras que la memoria *ejemplar* resultaría ser liberadora. Lo problemático de esta situación que plantea Todorov es que precisamente, dentro de una misma comunidad, pueden existir posturas que se inclinen a demandar justicia, pero a partir de una contigüidad con el acontecimiento —muchas veces violento y horroroso— del pasado, estableciendo así una acusación permanente que no acepta ninguna restitución. Otras posturas buscarán más bien exigir garantías de no repetición, a través de una rememoración pedagógica del acontecimiento.

Así las cosas, el análisis de la representación de la memoria dentro de las *novelas documentales* del corpus plantea que son relatos que utilizan una forma *ejemplar* de la memoria, pues tanto la narración, la identidad del sujeto, como los acontecimientos rememorados cambian de manera caleidoscópica a medida que avanza la trama. Ahora bien, la preocupación por la memoria se narra de manera irónica, sarcástica, paródica, no es un relato de “literatura

comprometida”, sino que son novelas que demuestran una preocupación ética sobre los acontecimientos del pasado por medio de los sinsentidos del presente. Más adelante se explicará que esta aparente resignación es, en realidad, una postura de resistencia ante el efecto tranquilizador del olvido.

Al tener en cuenta que en el caso de acontecimientos históricos traumáticos, el fin último de la memoria vendría siendo la justicia, se entiende por qué las nuevas perspectivas sobre el pasado son necesarias también para la constitución del núcleo social. Sobre este asunto, Paloma Aguilar (2008) declara que la dimensión moral de la memoria es fundamental para mantener cohesionada a la sociedad; sin embargo, ella observa un peligro en ciertas políticas de la memoria que parecen estar simplificando y homogeneizando ciertas lecturas del pasado (50)<sup>18</sup>. Por esto mismo es que resulta relevante entender la memoria como un proceso en constante cambio, pues el intento de cerrar la herida abierta solamente puede resultar en la negación de la justicia (Jelin 16). Aunque parezca paradójico, el carácter fluctuante de los procesos de memoria es lo que permite, según Elizabeth Jelin (2012), que se eviten políticas de olvido tranquilizadoras y se controlen los excesos de conmemoración que vacían la memoria de su verdadero contenido ético-político.

Para evitar esta pasividad en los actos de rememoración —como algunas exposiciones museográficas sobre las fotografías de guerra o sobre los desaparecidos durante las dictaduras,

---

<sup>18</sup> Aguilar se refiere al hecho de que, en ocasiones, las memorias colectivas suelen homogeneizar las interpretaciones del pasado, lo que reduciría la diversidad de los recuerdos. El asunto es que en caso de darse esta homogeneización, la reproducción de dicha representación se tornará hegemónica dentro las relaciones interpersonales, lo que colaborará a que las élites culturales y políticas utilicen esas memorias, tan vinculadas con la emotividad y subjetividad de los individuos, con fines políticos partidistas. Es decir, la sociedad puede ser manipulada a través de esta memoria colectiva hegemónica. Sin embargo, Aguilar también reconoce que, otras veces, estas memorias aglutinan al grueso de la población e incentiva la reivindicación política ligada a las exigencias de justicia y reparación para las víctimas.

que incentivan la resignación—, Jelin insiste en que es fundamental comprender las memorias como un proceso subjetivo que está anclado a las experiencias y emociones personales de los individuos, a su vez, deben ser entendidas (como se estableció anteriormente) como un objeto de disputas y luchas, enmarcadas en relaciones de poder y, por último, deben estar sujetas a la historicidad, esto es, a los cambios históricos en el *sentido del pasado* (Jelin 36. Énfasis mío.). Además, Jelin coincide con la tesis de Halbwachs a propósito de los marcos sociales de la memoria, pues para la socióloga argentina ese carácter histórico y contingente de estos marcos sociales hace de la memoria un acto de reconstrucción ético-político, más que un simple conjunto de recuerdos en el sentido estricto de la palabra<sup>19</sup>. Consecuentemente, aquello que no encaja en esa reelaboración de sentido, se convierte en material para el olvido (54).

En relación con estos procesos de reconstrucción que constituyen la memoria (individual y colectiva), es necesario detallar el análisis que Jelin hace de los archivos y centros de documentación. La autora considera que los archivos son componentes *pasivos* de los trabajos de la memoria, pues su permanencia en los anaqueles no garantiza su evocación. Por lo tanto, es indispensable la *activación* del archivo por parte del sujeto, de tal modo que las interpretaciones de los documentos puedan entrar a formar parte de la interacción social (56). Más allá de la concordancia con Derrida, Jelin posiciona esta teoría filosófica del archivo en el campo real de

---

<sup>19</sup> Es importante decir que, en términos estrictos, recordar es una acción que solamente ocurre de forma individual. Las colectividades no recuerdan, sino que los recuerdos de los individuos de una misma comunidad pueden generar un recuerdo común entre los miembros del grupo. Aun así, el recuerdo individual es también una elaboración que se crea a partir de una narración que le otorga una lógica historicista a ese recuerdo. De igual manera, no hay que pasar por alto el hecho de que en contextos traumáticos, la víctima suele haber olvidado los acontecimientos del pasado como un mecanismo de defensa, lo que no puede ser considerado como una negación o displicencia del acontecimiento, sino como una legítima consecuencia del trauma. Sobre este tema se hablará en algunos de los capítulos de esta investigación y se hará particular referencia a los estudios del trauma elaborados por Dominick LaCapra (2014).

las políticas de la memoria, ya que la activación del Archivo implica un compromiso con *lo* político y con la justicia.

Igualmente, Wulf Kansteiner (2002) discute la esencia cambiante de la memoria colectiva para insistir en el hecho de que ningún acontecimiento traumático constituye una memoria colectiva *per se*, sino que el significado negativo que se le adscribe al acontecimiento es en realidad una postura intencionalmente política, que no solamente surge desde la comunidad afectada por el trauma sino también por el hecho de que haya objetivos políticos que permiten el espacio para la visibilización del acontecimiento pretérito (187). A riesgo de parecer insensible, Kansteiner hace referencia al caso específico del Holocausto para afirmar que la insistencia en el trauma sufrido por la comunidad judía responde a intereses sociales y políticos que buscan que jamás sea olvidado este acontecimiento histórico. Esto no significa que Kansteiner esté negando el dolor y sufrimiento de las víctimas, o que esté disminuyendo la trascendencia de este suceso. En realidad, el enfoque del crítico se encamina más hacia el análisis de la memoria colectiva como fenómeno social, en el que puede evidenciarse una intencionalidad —política, institucional, social, entre otras— que promueve y autoriza que dicho recuerdo entre en el capital cultural y simbólico (188). Con esto en mente, es relevante comprender que la subjetividad de la memoria no solamente se refiere al aspecto emocional de los individuos, sino que en esa misma constitución subjetiva se entrecruzan discursos, conscientes o inconscientes, que pueden conducir a políticas de la memoria o a políticas de olvido.

Esta situación abre la pregunta sobre la transmisión y permanencia de dichas memorias, pues como bien expone Aguilar, existen emisores y receptores de la memoria que están determinando los modos en que se recuerda o se anhela el olvido. En el primer grupo, los emisores, están todas aquellas personas o instituciones que están influidos por las memorias que

existen alrededor y que ofrecen una interpretación de éstas. Por otro lado, en el grupo de los receptores, están los individuos que reciben estas lecturas del pasado y las suman a sus propias memorias individuales. Ahora bien, en ocasiones los receptores logran influir en los emisores de la memoria, quienes tienen más probabilidades de propagar sus discursos —instituciones políticas, académicas, culturales— (23). Es por esto que Aguilar también subraya la diferencia entre lo que se denomina “memoria dominante” y “memoria hegemónica”. La primera de ellas goza de mayor presencia en el espacio público, pero esto no significa que el conjunto de la sociedad la acepte, de hecho, en regímenes dictatoriales, las memorias plurales, que se oponen a la memoria dominante impuesta por el oficialismo, suelen ser severamente reprimidas. Precisamente, muchas de estas memorias amordazadas son las que constituyen la “memoria hegemónica”, pues tienen preponderancia en la mayoría de la población.

Al recapitular el asunto de la memoria, resulta cada vez más difícil dilucidar una respuesta definitiva acerca de cuáles acontecimientos deben ser recordados u olvidados, cómo deberían representarse dichas memorias y quienes tendrían el derecho de hacerlo. Honestamente, a mi modo de ver, los estudios sobre la memoria precisamente muestran que es imperante aprender a vivir en el conflicto, en el disenso y en la diferencia. Atrás quedaron las utopías que soñaban con un cierre justo y definitivo del problema, utopías que para Rancière escondían la más profunda ambigüedad, ya que por un lado ignoraban la fuerte idea de normalización y dominación a la que estaban inscritas, y, por otro lado, proponían la idea de una adecuación de la sociedad, aboliendo por completo la disputa relacionada con las palabras y las cosas, lo que de hecho constituye la raíz misma de lo político (40). Por lo tanto, resulta más fructífero hablar de heterotopías, de búsquedas y de aperturas permanentes.

Hasta ahora, se ha podido observar que las *novelas documentales* elaboran una articulación narrativa que lleva al límite la diferencia entre lo factual y lo ficcional, pues son novelas que se escriben con archivos reales y que pueden ser consultados por el lector real. Del mismo modo, esta navegación por el Archivo no es inocente, ya que posee un evidente interés ético-político por la memoria o las memorias de acontecimientos traumáticos. De ahí que, como aseveran Tschiltschke y Schmelzer, este nuevo estilo novelístico “permite, por un lado, proseguir con la tradición posmoderna del juego metaficcional (aunque bajo pronósticos diferentes), por otro, al ocuparse de temas relevantes para la sociedad y la política, indica el camino hacia afuera del «universo textual» posmoderno” (20)<sup>20</sup>.

### **Poéticas del fracaso**

A mediados del siglo XX, el irlandés Samuel Becket escribía la siguiente frase: “Ever tried. Ever failed. No matter. Fail again. Fail better”, axioma que constituiría una de las mejores

---

<sup>20</sup> Es pertinente aclarar que estos pronósticos diferentes a los que hacen referencia Tschiltschke y Schmelze quizás puedan verse en los temas que están siendo representados hoy en día y no tanto en los elementos de deconstrucción de dichos temas. Es decir, las novelas documentales son obviamente novelas posmodernas porque mantienen este sentido de fragmentación, subjetividad, parodia e intertextualidad; pero estos elementos son usados ya no tanto para criticar y cuestionar los discursos historiográficos, como para parodiar e indagar los límites de representación entre diversos géneros narrativos —la crónica, la historia, la noticia, el diario, la novela—. A propósito, es relevante retomar el estudio que Linda Hutcheon (1988) establece sobre las metaficciones historiográficas, pues aunque podría parecer que las novelas documentales tienen la misma preocupación que las primeras, la verdad es que las metaficciones historiográficas tienen como objetivo cuestionar y minar los discursos historiográficos a través de la crítica de su propia constitución ficticia. De ahí que, como afirma Hutcheon, las novelas historiográficas establezcan un “orden totalizante” en el relato, pero solo como condición paródica para cuestionar la Historia. Por otro lado, las novelas documentales del siglo XXI —ya alejadas de la preocupación por el discurso historiográfico de los años setenta y ochenta— plantean una narrativa posmoderna alejada de ese “orden totalizante” y cuyo tema principal no son los discursos historiográficos sino los “efectos de verdad” presentes tanto en los textos ficcionales como en los factuales.

interpretaciones sobre el fracaso, aquella en la que éste es visto como un espacio de posibilidades, en especial para los artistas y escritores. Efectivamente, en este último aspecto introductorio, es cardinal decir que otro de los aportes de esta investigación es precisamente establecer que el fracaso —presente en la diégesis de las *novelas documentales* del corpus— posee un carácter textual (metaliterario) y simbólico (ético) que orienta una lectura particular sobre la memoria histórica. Esto es, en estas novelas, el fracaso se establece a partir de una escritura posmoderna —no-lineal, fragmentada, paródica—, pero también está en concordancia con la imposibilidad de escribir lo que se intenta narrar, en este caso, la memoria de acontecimientos históricos violentos.

Si bien el tropo de lo “inefable” se solidificó en lo que se conoce como la literatura concentracionaria<sup>21</sup>, estas novelas y relatos se han ido perfilando, según Pere Joan i Tous (2009), como un paradigma cultural en el cual la víctima funciona como un “sucedáneo cristológico” y la compasión y empatía por el dolor ajeno se transforman en una forma “secularizada de religión” (62). En otras palabras, esa inefabilidad del horror otorgó una especie de aureola alrededor de los testimonios de los sobrevivientes de los campos, pues quienes, entre ellos, lograron escribir lo ocurrido, lo hicieron a través de la literatura<sup>22</sup>. En consecuencia, estas novelas concentracionarias eran la evidencia de las experiencias traumáticas del horror. No obstante, el fracaso que se evidencia en las *novelas documentales* del siglo XXI dista mucho de

---

<sup>21</sup> Aquella que hace referencia a las experiencias en los campos de concentración Nazi durante la Segunda Guerra Mundial.

<sup>22</sup> Ante lo que al parecer había sido el acontecimiento violento más horrendo del siglo XX hasta ese momento, la escritura literaria de autores como Jorge Semprún, Primo Levi, Paul Celan, Robert Antelme, entre otros, se transformó en una narración que revelaba la verdad del horror a través de un ejercicio de ficcionalización, pues parecía ser la manera más adecuada para poder desahogar el trauma. De ahí que Semprún afirme que “il faut beaucoup d’artifice pour faire passer une parcelle de vérité” (Semprún, *L’écriture ou la vie* 1994).

la intencionalidad narrativa de la literatura concentracionaria, pues no se trata de un fracaso en términos psicoanalíticos del “no poder verbalizar” el horror, sino de uno en el que la imposibilidad de una representación totalizante y —en ocasiones— la limitación de la ambición mimética resulta en una escritura que hace del fracaso una postura política y ética de la memoria.

Al respecto, Ana María Amar (2010) se enfoca en la actitud de los sujetos fracasados a la hora de representar los acontecimientos del pasado, es en la postura del vencido donde el fracaso escritural cobra sentido. Esto no significa que solamente las víctimas tendrían el derecho a hablar, en realidad, la figura del vencido puede ser precisamente el personaje de una novela cuyo plan resulta truncado, un sujeto que intenta poner en palabras los sinsentidos de la sociedad y los gobiernos, pero que fracasa en el intento. Sin embargo, el fracaso no se asume como resignación sino como resistencia. Fracasar otra vez. Fracasar mejor. De hecho, Amar, siguiendo a Roberto Esposito, asevera que la palabra es el objeto mismo de la política y por esta razón la palabra que insiste en narrar el desastre aun sabiendo que el desastre es indecible, es aquella que *debe contar* (11). Nuevamente, hay que insistir en que esta inviabilidad del lenguaje no parte de la victimización sino del reconocimiento, muchas veces paródico, de la imposibilidad de un cierre.

La lectura que propone Amar acerca del fracaso, también se aleja de las reflexiones que Idelber Avelar (1999) elabora de las novelas posdictatoriales como *Lumpérica* de Diamela Eltit, *En estado de memoria* de Tununa Mercado, o *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, pues son vistas desde un fracaso melancólico que retiene insistentemente el estado de pérdida.

Precisamente, Avelar usa como herramienta de análisis, entre otras más, los estudios de Freud acerca de la melancolía y el duelo, en los que establece que el duelo puede ser entendido como un proceso de aceptación de la pérdida o ausencia de un objeto amado, pero como todo proceso, esto implica que con el tiempo la persona logrará superar el dolor y enfocarse en un nuevo objeto

de deseo. Por el contrario, la melancolía es un duelo patológico que mantiene al sujeto atado a la pérdida, pues ni siquiera puede saberse a ciencia cierta qué se ha perdido, simplemente hay un dolor por una ausencia<sup>23</sup>. A partir de ahí, Avelar propone que las novelas posdictatoriales son representaciones alegóricas de la melancolía, ya que son obras que representan una ausencia pero no comprenden qué fue lo que se perdió o si incluso hubo alguna pérdida real (9-11). Con todo, Amar sugiere que esta lectura es bastante problemática porque el análisis de Avelar pareciera implicar que la derrota histórica, producto de las dictaduras en el Cono Sur, entraña también la derrota de la escritura literaria, en la que los discursos se tornan “ruinas alegóricas” (77). Así las cosas, esto significaría que solamente desde la resignación y la melancolía se pueden narrar los horrores de las dictaduras.

En contraposición, Amar propone otra salida a través de su análisis de las novelas de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. En efecto, en su investigación, la autora argentina explica lo que ella denomina como “la orgullosa aceptación de la derrota”, que se caracteriza por no ceder ante la opresión del poder y cuya resistencia ética ubica a los perdedores en un lugar de triunfo moral. Así pues, el fracaso no se piensa desde la pérdida sino desde las posibilidades activas de resistencia ética que genera el no haber logrado la victoria (75). Esta obstinación de los vencidos también es, según Amar, una lucha contra el olvido tranquilizador que se desea imponer desde el poder central, o sea, los perdedores alimentan la persistencia de la memoria que evita que el pasado incómodo sea superado.

En línea directa con lo propuesto por Amar, Magdalena López (2015) considera que el carácter dinámico de la derrota demanda salir de las premisas heroicas de la historia que

---

<sup>23</sup> Freud, Sigmund. “Duelo y Melancolía.” En *Obras Completas. Tomo XIV*. Buenos Aires, Amorrortu editores, 1993.

buscaban definir las identidades sociales, las formaciones nacionales y concretar un espacio fijo en el pensamiento político latinoamericano (20). Vale aclarar que aunque López concuerda con el valor productivo de la derrota desarrollado por Amar, la autora venezolana sí establece una diferencia entre los sujetos derrotados y los fracasados. Para ella, los fracasados serían aquellos que no son fieles a sus principios y terminarían adjuntándose al poder hegemónico que los venció (20). Aun así, la presente investigación no ahonda en esta diferenciación nominal, sino que se enfoca en el valor simbólico y literario del fracaso.

En la zona de oportunidades producida por la derrota, López advierte una posibilidad de agenciamiento político en el cual el fracaso del pasado estaría vinculado a un futuro donde pueden darse diversas demandas deseadas (22). Obviamente, esto no alude a un idealismo utópico que niega la posibilidad de un fracaso futuro, tampoco significa insistir extenuantemente hasta lograr el éxito definitivo. Por el contrario, de lo que se trata es, precisamente, de la suspensión de toda expectativa. En consecuencia, la autora venezolana propone la idea de *desarraigo* como herramienta crítica para aceptar la pérdida de todas las certidumbres históricas, esto significa que incluso la propia relación personal con el pasado entra en el espacio de la irresolución. Este proceso de desarraigo es esencial toda vez que resulta en el cuestionamiento de las elaboraciones de la memoria, pues ante las visiones petrificadas del pasado, López considera que la constante duda sobre cómo recordar y qué hacer con lo recordado ayuda a evitar discursos totalizantes, y además, ubica al sujeto en una permanente incomodidad que lo obliga a navegar por distintos derroteros (de ahí su relación con el término náutico de derrota).

Aunque los análisis de Amar y López se enfocan en un corpus de novelas distinto —en su mayoría son novelas de finales del siglo XX o de principios del siglo XXI— sus propuestas críticas y teóricas son pertinentes para comprender cómo se estructura la idea de fracaso dentro

de las *novelas documentales*. En especial, para entender por qué los personajes de estas novelas insisten en escribir sobre el pasado, aun sabiendo que quizás el gobierno no cambie de parecer (*La dimensión desconocida*), aún a riesgo de perder sus propias vidas (*La carroza de Bolívar*), aún padeciendo persecuciones y amenazas (*El material humano*), incluso reconociendo que la injusticia es connatural al actual sistema político y social (*Una novela criminal*). Por lo tanto, el fracaso que se evidencia en estas novelas es la representación de un síntoma del contexto neoliberal, pues al vivir bajo una economía absolutamente inestable, las garantías de bienestar se reducen y solamente apropiándose del fracaso como espacio de resistencia ética puede ofrecerse una lectura del mundo actual. Y en el campo específicamente narratológico, esta ambigüedad que se establece en las *novelas documentales* incita a la reflexión acerca de lo que se entiende por verdad o realidad, pero no es una ambigüedad ética. Tampoco es, como algunos teóricos han querido asegurar, un movimiento literario que lleva al extremo la idea de que “todo es ficción y nada es realidad”, por el contrario, el trabajo de distorsión estético no deriva en una manipulación ética (Martínez Rubio, “Autoficción y docuficción” 34).

En las *novelas documentales* de este corpus se muestra un fracaso doble, pues no solamente es encarnado en la postura ética de los personajes, sino que además los proyectos que ellos mismos desean llevar a cabo, terminan en fracaso. En el argumento de las novelas de Fernández, Rey Rosa y Volpi el intento de escritura de una novela, desde un foco metaficcional, termina naufragando; por su parte, en la novela de Rosero el fracaso se evidencia en la imposibilidad de representación icónica de una memoria subalterna sobre los horrores del pasado.

Ahora bien —ya que forma y contenido son inseparables— en estas novelas, la escritura de la memoria es a su vez la escritura de un fracaso social. En otras palabras, el fracaso de la

historia se escribe a través del fracaso de una mimesis englobadora y cerrada. Teniendo en cuenta que, como se estableció anteriormente, la memoria es subjetiva y conflictiva, la narración gestada por un narrador-autor-personaje permite ver esos conflictos y esa subjetividad al interior de la identidad del sujeto. En estas *novelas documentales* el yo narrativo relata *su* verdad, pues el simple hecho de contar un suceso ya supone la tergiversación de los datos, archivos, y materiales de los que el sujeto hace uso dentro de su historia, pero además, estas novelas muestran una lectura de archivos reales que se mezclan de forma verosímil dentro del espacio de la ficción (García de León 57). Esta relación metaficcional interpela al lector de una manera interesante, pues al ver el evidente fracaso del personaje, el lector, que tiene acceso a los archivos reales, quizás se pregunte si él podría también terminar fracasando en caso de desear navegar por ciertos archivos e historias. Asimismo, este fracaso revela un giro metaficcional, al mejor estilo de Unamuno, en el que el lector termina de leer una novela real, no fracasada, que le ha insistido todo el tiempo que es, ante todo, un fracaso escritural.

Este guiño que aparece en las *novelas documentales* es propio de lo que Yvette Sánchez y Roland Spiller (2009) han llamado “poéticas del fracaso”, pues son obras que dislocan, rompen, renuncian al imperio del orden y del sentido de la representación, son relatos cuya trama cíclica cae girando en picada mientras el lenguaje es cada vez más fragmentado. Por esta razón, los críticos establecen que en estas narraciones el silencio o la comunicación truncada se convierten en procedimientos literarios. De igual manera, el tiempo es afectado, por lo que el orden cronológico del relato deja de funcionar (8). Ante estas novelas el lector puede tener la sensación de no estar avanzando hacia ningún punto, ya sea por la dilatación de las acciones dentro de la trama o porque surgen desbordantes intertextos y paratextos que conducen a una lectura laberíntica.

Finalmente, podría decirse que este fracaso intencional dentro de la trama es a su vez un reto hacia las lecturas canónicas de la literatura, ya que, como bien declara Judith Halberstam (2011)<sup>24</sup>, el fracaso es ante todo un espacio *antidisciplinario* que produce conocimiento fuera de los esquemas rigurosos y deterministas. Solamente a través de un reordenamiento de los estándares es posible generar nuevas estéticas que además produzcan otros modos de compromiso político, alejados de aquellos que se producían al interior de los cánones (10). Halberstam sostiene que las formaciones políticas alternativas (también presentes en el campo estético) son relevantes porque cuestionan las relaciones sociales establecidas y, aunque no devengan exitosas en el sentido de volverse dominantes, ofrecen nuevos modelos de ruptura y discontinuidad para el presente político. Así, esta resistencia del fracaso se posiciona como una medida necesaria para contrarrestar la lógica del éxito que ha emergido del capitalismo global (19).

Sucintamente, la presente investigación es apenas una aproximación a algunas *novelas documentales* latinoamericanas en las que el Archivo se fusiona con la ficción y establece reflexiones políticas y éticas sobre el oficio de la memoria, tan necesario para el tejido social. Estas novelas hacen del fracaso la mejor respuesta y ataque a las representaciones holísticas del pasado, pues exhiben las limitaciones y derrotas de un individuo que intenta hurgar y darle sentido al maremágnum de archivos e inconsistencias de la vida política. Asimismo, esta derrota tiene sentido en el ámbito de la representación, pues aunque los archivos son inabarcables e

---

<sup>24</sup> Considero importante aclarar que Judith Halberstam ahora ha cambiado su nombre al de Jack Halberstam. No obstante, en esta investigación se hace uso del pronombre “ella” porque en la edición de *The Art Queer of Failure* que utilicé, aparece el nombre femenino. Esto, de ninguna manera representa una discriminación peyorativa en contra del académico estadounidense.

inagotables, estas novelas muestran a sujetos todavía interesados por la memoria, resistiéndose a pasar la página.

El primer capítulo de esta investigación se titula: “Heroísmo carnavalizado: reivindicación de los archivos disidentes y la defensa de la memoria colectiva en la novela *La carroza de Bolívar* (2012) de Evelio Rosero”. Antes de continuar, hay que señalar que la novela de Evelio Rosero se diferencia de las otras *novelas documentales* porque no posee un narrador autodiegético, ni tampoco desarrolla una escritura metaficcional. Aun así, el tratamiento de los archivos históricos y las características investigativas del personaje principal ofrecen abordajes similares con las otras tres novelas del corpus. Una vez aclarado este punto, hay que decir que en este capítulo se indaga en los intertextos archivísticos que cuestionan, critican y reniegan de la heroicidad que le ha sido impuesta a Simón Bolívar. A partir de archivos y de memorias colectivas subalternas, que se han transmitido de generación en generación, se revela la historia de una de las acciones genocidas más fuertes llevadas a cabo por los ejércitos republicanos, a principios del siglo XIX, en una pequeña población del suroccidente colombiano. Estos archivos impulsarán al protagonista a intentar llevar a cabo la temeraria tarea de derrocar la figura épica y mítica de Bolívar, a costa de su propia vida.

Por otra parte, en el segundo capítulo “Subjetividad del archivo: memoria social y memoria individual en la novela *La dimensión desconocida* (2016) de Nona Fernández”, es la vinculación entre las experiencias y recuerdos personales de la protagonista y la memoria histórica sobre la dictadura pinochetista lo que estimula la obsesión de la narradora-autora-personaje por el testimonio del exmilitar Andrés Valenzuela, cuyas palabras de horror son la puerta de entrada a una dimensión alterna, oscura y fría, un Chile paralelo al que vivió la protagonista durante su adolescencia y que ahora solamente puede ser rescatado

fantasmagóricamente a través de la memoria. Algo semejante ocurre con el protagonista de la novela de Rodrigo Rey Rosa, analizada en el capítulo “La memoria negada: las repercusiones de la institucionalidad del archivo y la necesidad del olvido en la novela *El material humano* (2009) de Rodrigo Rey Rosa”, pues el personaje-autor-narrador también se refunde en un espacio frío y oscuro, pero esta vez es un espacio real: el Archivo Histórico de la Policía Nacional de Guatemala. Con su libreta de apuntes y su curiosidad, entra en el laberinto físico e histórico del pasado guatemalteco creyendo ser un escritor-detective en control de los archivos, para terminar adentrándose en senderos laberínticos que lo conducen a su propio pasado y a su insistente anhelo de olvido. Por último, en el capítulo “Archivos judiciales y policiales de una farsa: la crueldad de la ley, la corrupción del poder, y la memoria como justicia simbólica en *Una novela criminal* (2018) de Jorge Volpi” se analiza la extrema sospecha que suscitan los archivos y expedientes judiciales en México, pues en esta novela ni siquiera el Archivo es fiable, el narrador-autor-personaje está condenado a caer en su propia trampa al pensar que es posible desentrañar algún rastro de verdad en medio de mentiras legalizadas y testimonios falsificados. El protagonista parece notar cómo la verdad se torna en espejismo cada vez que ahonda más en los archivos judiciales, mientras su investigación se convierte en un periplo agotador lleno de preguntas sin resolver.

## Capítulo 1

### **Heroísmo carnavalizado: reivindicación de los archivos disidentes y la defensa de la memoria colectiva en la novela *La carroza de Bolívar* (2012) de Evelio Rosero**

*El nacionalista no solo no reprueba las atrocidades cometidas por su propio bando, sino que tiene una notable capacidad para no oír siquiera hablar de ellas.*

George Orwell

Quizás uno de los acontecimientos históricos que más revisionismos ha tenido en Latinoamérica sea el proyecto de Emancipación gestado por los criollos durante el siglo XIX. No solamente se han puesto en consideración las consecuencias históricas de dicho proyecto a la luz de análisis antropológicos, sociológicos, históricos y políticos; sino también a través de ficciones históricas que en ocasiones han continuado alimentando la idea utópica de la libertad de los pueblos o, por el contrario, han parodiado el proyecto del estado-nación. En este segundo tipo de ficciones se encuentra la novela de Evelio Rosero, *La carroza de Bolívar* (2012), cuya trama representa la persistencia de una memoria disidente que pervive en las márgenes de las historiografías nacionales y que se alimenta de la oralidad, la tradición popular y del trabajo de uno que otro historiador marginado por el oficialismo.

No es casualidad que justo cuando se celebraba el Bicentenario de la Independencia, la novela de Rosero hiciera su aparición. Este tipo de conmemoraciones históricas abren la posibilidad de insistir en la crítica, lo que a su vez desata la controversia entre quienes defienden y alimentan el nacionalismo gestado dos siglos atrás y quienes ven en esta exaltación conmemorativa una farsa que oculta una decepcionante verdad: que las comunidades afrodescendientes e indígenas jamás fueron incluidas en la libertad, la igualdad y la fraternidad que tanto promulgaban los criollos como Simón Bolívar.

En el caso específico de la novela de Rosero, la novela gira en torno al recuerdo de los acontecimientos históricos ocurridos en la pequeña ciudad de San Juan de Pasto (al sur occidente de Colombia) entre los años 1820 y 1822, periodo en el cual Simón Bolívar se vio enfrentado, en múltiples ocasiones, a los ejércitos monárquicos de esta provincia sureña, quienes defendían todavía el poder del rey de España y se resistían a capitular a favor de los criollos<sup>25</sup>. Vale anotar que, incluso en Colombia, la mayoría de los habitantes desconocen estos sucesos, pues, como bien se sabe, la enseñanza de la historia en la escuela reproduce los discursos nacionalistas, refuerzan la imagen de Simón Bolívar como el Libertador de cinco naciones, como el padre de la patria, como el símbolo del ideal político. Sin embargo, no sorprende este desconocimiento, pues el suroccidente colombiano ha sido y continúa siendo una de la regiones más olvidadas por el gobierno, una zona azotada por la violencia entre las guerrillas y los paramilitares y donde la pobreza extrema sufrida por las comunidades afrodescendientes e indígenas es aún alarmante. Por lo tanto, puede decirse que *La carroza de Bolívar* es un texto que evidencia la memoria de una comunidad subalterna, con todas las implicaciones de esta palabra<sup>26</sup>, y de cómo en ocasiones, permanecer en la subalternidad, en el margen, en el *fracaso*, en la disidencia es un campo más fértil para sembrar preguntas, críticas y exigencias a las historias oficiales.

---

<sup>25</sup> A lo largo de este capítulo se utilizará, en ocasiones, la denominación “realista” para referirse a los ejércitos o ciudadanos que apoyaban al Rey de España. De igual manera, la palabra “patriota” se usará para hacer referencia a los ejércitos de Bolívar que apoyaban el proyecto republicano.

<sup>26</sup> Se hace referencia aquí al afamado ensayo de Gayatri Chakravorty Spivak “Can the subaltern speak?”, en el cual la teórica india analiza las posibilidades de agencia y expresión de los subalternos para llegar a la conclusión de que paradójicamente cuando el subalterno adquiere el poder de expresión, entonces deja de ser subalterno; pues la condición de la subalternidad es justamente esa imposibilidad de ser escuchado. A su vez, al liberarse de la condición de subalterno, pareciera también entonces liberarse de la luchas, resistencias y opresiones que impulsaron, en principio, el deseo de ser escuchado.

Es decir, esta visibilización de un discurso subalterno se da tanto en el espacio extradiegético como en la diégesis misma del relato; podría decirse que Evelio Rosero, en su papel de escritor, pone sobre la mesa una crítica a la historia oficial, lo que de hecho permitió que gran parte de los lectores colombianos conociesen por primera vez la historia nefasta de Simón Bolívar en San Juan de Pasto. Esto no es un dato menor, pues permite insistir en las reflexiones críticas de la historia que, como se ha visto, son fundamentales para reorientar decisiones en el presente. Ahora bien, esto no significa que la historia oficial vaya a ser revocada, de lo que se trata más bien es justamente de alumbrar un episodio olvidado de la historia, ocurrido en uno de los lugares más olvidados por el gobierno. Lo que se busca es comprender por qué y cómo este acontecimiento histórico se ha mantenido en la subalternidad, situación que conduce nuevamente a la cuestión de Spivak sobre la posibilidad de agenciamiento del subalterno como el desvanecimiento de su propia subalternidad. Sin embargo, no es el objetivo de esta investigación resolver el dilema planteado por la crítica india. En opinión personal, es difícil aseverar que una novela pueda “des-subalternizar” un discurso, un archivo o un acontecimiento histórico, pues se requiere la implicación de otras relaciones de poder que permitan justamente la entronización de un discurso subalterno con el propósito de rescatarlo de su condición.

De hecho, como se anotó anteriormente, la reflexión y crítica gestados por un discurso subalterno se da también dentro del relato, pero la trama tampoco está direccionada para solventar la condición subalterna; por el contrario, es el fracaso del protagonista lo que reafirma y critica la difícil lucha contra las historias oficiales. No obstante, como se verá más adelante, es en la resistencia misma (y no tanto en la disolución de la condición subalterna) donde se abre el espacio del agenciamiento. Todos los personajes de la novela son habitantes de San Juan de

Pasto y son profundamente conscientes de que su ejercicio de rememoración de un acontecimiento histórico que mancilla la figura de Simón Bolívar es, a todas luces, riesgoso. Aun así, ellos continúan con su plan de mostrarle a la ciudadanía pastusa el otro lado de la historia, es la persistencia de la memoria lo que resiste a pesar de no poder superar su condición de subalternidad.

Con esto en mente, el presente capítulo desarrolla un análisis de la novela de Rosero a partir de cuatro grandes aspectos: el trabajo de la memoria/olvido en la colectividad, la resistencia de los archivos disidentes, la carnavalización subvertida, y la idea de *fracaso* como componente ético que apertura revisionismos pertinentes sin recaer en idealizaciones.

### **El exclusivo proyecto de los criollos**

Antes de ahondar en la novela, es pertinente analizar cómo se ha gestado el mito de Bolívar, pues es justamente su permanencia lo que ha suscitado múltiples resistencias y críticas, como también defensas y exaltaciones. Primero que todo, hay que entender que el proyecto republicano fue en todo momento una empresa de la élite criolla que exigía igualdad de condiciones en los aspectos políticos, sociales y económicos, lo que les permitiría a los criollos acceder a cargos públicos importantes y de esta manera poder administrar el territorio americano y establecer relaciones económicas con otras naciones (Gutiérrez Ardila 136, 141). Estas ideas de emancipación estuvieron alimentadas notablemente por la Revolución Francesa y por los grandes pensadores de la Ilustración como Kant, Rousseau, Montesquieu, Hobbes, Spinoza, Helvetius y Hume, quienes lograron explicar de manera cabal la condición europea de finales del siglo XVIII. No obstante, al ser los contextos europeos tan disímiles de los americanos, los

criollos simplemente no podían aplicar todas estas ideas de “libertad” e “igualdad” dentro de comunidades ancestrales y raízales como las indígenas y las afrodescendientes<sup>27</sup>.

Esta inviabilidad para poder ejecutar las ideas ilustradas europeas influyó para que los criollos como Simón Bolívar reorganizaran el proyecto de Emancipación para acoger a las comunidades de los territorios americanos y recibir su apoyo, pero sin poner en riesgo la permanencia de sus privilegios como clase dirigente. Sin embargo, el asunto no resultaba tan sencillo, ya que, por un lado, el reino español todavía tenía intereses de controlar la economía en las colonias y, por otro lado, las comunidades indígenas, mestizas, y afrodescendientes empezaban a ejercer una presión social en contra de los criollos<sup>28</sup>. Obviamente, esta tensión surgida desde abajo era una consecuencia inevitable de siglos de colonialismo, cuya base piramidal había ubicado a la minoría blanca en la cima y relegó a las comunidades indígenas y negras a ser el pueblo conquistado y obligado a vivir en condiciones inferiores (Lynch, 28-29).

Sobre el tema, John Lynch (1980) afirma que el surgimiento de un nacionalismo incipiente en América fue lo que permitió consolidar una idea de unidad de los pueblos. Al ser éste un continente demasiado extenso, las comunidades criollas no se identificaban necesariamente como americanos sino como chilenos, venezolanos, mexicanos, etc. (35). Hay que aclarar que el *nacionalismo* entendido como un movimiento ideológico moderno buscaba el

---

<sup>27</sup> No hay que olvidar aquí la gran relevancia que tuvo la Revolución Haitiana (1791-1804) en la nueva organización geopolítica de la región americana a principios del siglo XIX. Haití fue la primera nación en liberarse completamente del control de los criollos blancos, quienes fueron asesinados en medio de las revueltas. Además, es importante tener en cuenta que durante los primeros años como república independiente, el general mulato Alejandro Pétion apoyaría financieramente a Simón Bolívar en su Expedición de Los Cayos (1816) para liberar a Venezuela de las fuerzas de España.

<sup>28</sup> Paradójicamente, Simón Bolívar había contado con el apoyo económico de Haití, pero seguramente temía que pudiese ocurrir otra matanza de criollos como la que había sucedido en la isla caribeña, pues las comunidades afrodescendientes e indígenas constituían la mayoría de la población.

“progreso” económico-político a través de una idea de “unidad” (Hobsbawm 37) que debía incluir necesariamente a las comunidades subyugadas, pero sin que eso implicara su movilidad social. En consecuencia, lo que se requería era la invención de una genealogía, un origen que justificara la necesidad de las naciones latinoamericanas.

Al respecto, Eric Hobsbawm (1990) aclara que el concepto de *nación* solamente puede ser reconocido *a posteriori*, pues no simplemente hace referencia a un grupo humano que comparte costumbres y territorio, sino que también es necesariamente un “artefacto” elaborado a partir de una invención y una suerte de ingeniería social encargada de *crear* las naciones (10). Por esto, paradójicamente, la *nación* inventa su origen pretérito desde el presente, como bien lo establece Homi Bhabha (1991) al explicar que la nación hace énfasis más que todo en una dimensión temporal y no tanto cultural, ya que lo que está sustentando el valor significativo de la nación es justamente su estrategia narrativa. Esto es, la nación como narración produce un continuo deslizamiento dentro de categorías metonímicas como “pueblo”, “comunidad”, “diferencia cultural”, entre otros, las cuales ayudan a establecer la idea de nación como la medida de sus propios límites (292). Por lo tanto, al narrarse, la nación inventa una antigüedad para esconder el incipiente acontecer de su discurso.

Ahora bien, este proceso de invención de una nación, en el caso americano, implicaba la imbricación de las comunidades indígenas, mestizas, y afrodescendientes para ser adscritas a la nueva consciencia nacional, es decir, a la historicidad moderna, en la cual su identidad ya no estaría ligada al carácter ancestral de la comunidad sino a la genealogía nacional: todos se autodenominarían como colombianos, peruanos, argentinos o ecuatorianos, pues compartirían “un mismo origen”, lo que los haría ser parte de la misma nación.

Ligado a este fenómeno social del nacionalismo estaba el sistema de gobierno que regiría por sobre dichas comunidades. Ya no solamente era importante gestar una idea de unidad, ahora se tenía que controlar a las personas, organizar una soberanía que fundamentara política y económicamente este cambio social. En relación a esto, Hobsbawm da luces de cómo las consecuencias de la Revolución Francesa sentaron un ejemplo en el que la ecuación nación = estado = pueblo (en especial la soberanía del pueblo) era esencialmente un asunto territorial (19). Así las cosas, la élite criolla en América vio en este antecedente una inspiración para justificar su emancipación de la corona española a través de la campaña de convencimiento de las comunidades con las ideas de “libertad” e “igualdad”, al mismo tiempo que sentaba las bases para permanecer en el poder gubernamental, alejada del control monárquico.

A partir de lo anterior, salta a la vista que el proyecto republicano organizado por los criollos a principios del siglo XIX constituía una contradicción irreconciliable, pues buscaba convencer a las comunidades de que merecían la “libertad” y la “igualdad” que por derecho les pertenecían y por lo tanto valía la pena luchar en contra de la tiranía de España; pero a su vez, restringía los alcances y temía por la movilidad social que podían adquirir los mestizos y mulatos. En otras palabras, los criollos buscaban *su* libertad y *su* igualdad con respecto a los españoles, pero la fórmula no era aplicable hacia abajo, las castas inferiores no *debían* ser igualadas a la condición de los criollos<sup>29</sup>. Este callejón sin salida hizo que el proyecto de la

---

<sup>29</sup> A propósito, John Lynch comenta que el temor de los criollos a las castas inferiores era más o menos justificado. Por una parte, como se comentó anteriormente, el número poblacional de pardos, mulatos y mestizos era mucho mayor que el de criollos, por lo que una revuelta podría acabar fácilmente con el poder de esta élite (como lo que aconteció en Haití). Por otro lado, la segunda conquista de América (1780-1790), durante la cual hubo continuas oleadas de inmigrantes españoles, introdujo en el nuevo continente elementos de movilidad social, como por ejemplo la posibilidad de que los pardos entraran a la milicia e hicieran una carrera militar, así como también la adquisición de cédulas denominadas *gracias al sacar*, que eran documentos para comprar la blancura legal. Así pues, Lynch plantea que las revoluciones por la

Independencia terminara siendo un proyecto inacabado, cuya meta estaría siempre anclada en el futuro, en el cambio que ya viene pero que jamás llega. Esa promesa se transformó en lo único que podía evitar la sublevación, la idea de que habría que tener esperanza en un porvenir próspero para la nación. Y doscientos años después, las élites en el poder continúan reafirmando y alimentando esa promesa.

Esta situación de perpetua futuridad en la promesa de la libertad y la igualdad ha logrado su permanencia justamente en la exaltación de la genealogía nacional. O sea, se ha creado un aura casi sacramental alrededor del origen de las naciones latinoamericanas y, por extensión, de sus representantes más notables, entre ellos, Simón Bolívar. En el canónico ensayo “Qu’est-ce qu’une nation?” (1882), Ernest Renan explica que una nación es un *sentimiento* compartido por una comunidad, el cual es una especie de principio espiritual de la historia (18). En consecuencia, Renan establece una linealidad entre el pasado y el presente de la nación, siendo este último el heredero y protector de ese pasado heroico y glorioso. Este carácter religioso, si se puede decir, de la nación es entendido por Benedict Anderson (*Comunidades Imaginadas* 2011) como el funcionamiento de una comunidad política imaginada que es inherentemente limitada y soberana (23), cuyos creyentes reafirman su existencia en una suerte de “plebiscito diario”, en palabras de Renan.

Siguiendo con el símil que establece Anderson entre la nación y la religión, el crítico explica que, primero, el carácter *imaginario* de la nación es lo que permite que exista la creencia de que aunque uno no pueda conocer a todos los compatriotas, todos comparten el mismo sentido de comunión (*Comunidades Imaginadas* 23); segundo, la condición *limitada* de la nación

---

independencia pueden interpretarse como una reacción de los criollos a esta nueva colonización (30).

establece fronteras imaginarias que reconocen y aceptan la existencia de diferentes naciones, pero estos límites no se franquean; tercero, la nación se imagina *soberana* pues es la manifestación, el emblema y la garantía de una libertad que halla su representación en el Estado soberano; cuarto, la nación se asocia a un espacio de *comunidad*, o sea, un lugar donde se gestan vínculos fraternos tan fuertes que incluso las personas están dispuestas a morir por defender esta creencia (25). Por tanto, para Anderson, el nacionalismo es una especie de religión secular (valga el oxímoron) moderna que se mantiene gracias a la esperanza ciega en la salvación histórica (*Comunidades Imaginadas* 29).

Asimismo, para cada religión se hace necesario un mesías, la encarnación de ese anhelo, un sujeto que oriente la fe de los creyentes. Aquí, entonces, aparece la figura de Simón Bolívar (1783 – 1830), el Libertador, como el emblema de la nación en, al menos, gran parte de las naciones suramericanas. Hay que entender, no obstante, que Simón Bolívar es, al mismo tiempo, un sujeto histórico y un sujeto mítico, finito y atemporal. Lo que ocurre con la imagen de este prócer es que suscita polémicas en torno a su vida personal y militar, como también alrededor de la exaltación constante de su idea republicana de la libertad para los pueblos. Por consiguiente, no se trata de separar estos dos caracteres sino de comprender la figura de Bolívar desde sus contradicciones, conflictos e irresoluciones. Obviamente surge aquí la cuestión de si este enfoque estaría o no “humanizando” la imagen de Bolívar, a lo que podría responderse que si bien, por ejemplo, *La carroza de Bolívar* desmitifica el carácter heroico de Bolívar, la humanización que de él se hace no busca justificar sus acciones sino cuestionar la aparentemente irrefutable necesidad de los héroes nacionales.

Justamente, para explicar la insistencia y la necesidad de la imagen de Bolívar (histórica y mítica) es significativo hacer referencia al estudio de Germán Carrera Damas (1969), en donde

se explican las razones históricas y políticas del arraigo del mito bolivariano. Lo que salta a la vista es el uso recurrente de la palabra *exégesis* para referirse a la manera en que se ha leído la historia de Bolívar y su campaña libertadora, pues este concepto de *exégesis* no solamente refiere a un ejercicio interpretativo sino *al modo* en cómo deberían ser interpretados los acontecimientos históricos sobre Bolívar según el oficialismo. Para Carrera Damas esta exégesis ideológica está acompañada de la necesidad histórica del culto al Libertador, la cual basa sus razones en tres factores esenciales: el factor de unidad nacional, el factor de gobierno y el factor de superación nacional.

El factor de unidad nacional responde a la lucha por la libertad y a la lucha por la igualdad iniciada por el proyecto independentista, pero más allá del momento histórico específico, de lo que se trata aquí es del “enderezamiento” permanente del ideal republicano. Esto es, la reivindicación constante del programa de Bolívar para ser utilizado como instrumento de unificación de los sectores populares, sobre los cuales se imponía (y se impone) la idea de que la lucha por la libertad y la igualdad tarda en dar sus frutos, pero por ello es prioritario mantener ese sentido de unidad (Carrera Damas 45-49). A su vez, el factor de gobierno ahonda más allá del elemento moral y se enfoca en los requerimientos concretos para actualizar ejemplos edificantes dentro de la sociedad. De esta manera, el gobierno es el encargado de cumplir con la tarea que dejó iniciada el Libertador (Carrera Damas 57). Por último, el factor de superación nacional crea la justificación del evidente fracaso del proyecto bolivariano. Como bien lo cuestiona Carrera Damas, si el proyecto de emancipación era tan bueno, ¿entonces por qué no se había podido lograr su completa realización? En respuesta, el gobierno volcará sobre el pueblo la culpa de su imposible ejecución. En concreto, era la condición social y cultural de los pardos, negros, indígenas y mestizos lo que había retardado el proceso, por lo que se debía posicionar a

Bolívar como el ideal de hombre; los ciudadanos debían “normarse” a partir de este héroe (Carrera Damas 61). En términos kantianos podría decirse que el ejemplo de Bolívar es lo que sacaría a la sociedad de su estado de *minoría de edad*.

Una vez entendidos estos tres factores, no es hiperbólica la conclusión a la que llega Germán Carrera Damas:

[Bolívar] no es Dios, pero tan sólo porque proclamarlo habría sido apostasía. Pero sí es un dios, y para su culto naciente habrá de edificarse toda una religión, [...] llamada a complementar en el orden cívico la función que la otra realiza en el orden espiritual y moral. Una religión que tendrá, sobre todo, la virtud de responder a las exigencias muy concretas y urgentes de una conflictiva situación política, en el momento cuando nace, pero que conservará esa propiedad terapéutica y prestará por ello más de un útil servicio a más de una inútil causa. (Carrera Damas 61)

Este es, entonces, el peso histórico y mítico de Simón Bolívar; y contra esta fuerte corriente parece remar el proyecto del doctor Justo Pastor Proceso, personaje principal de la novela *La carroza de Bolívar*. Ubicada en el año 1966, la trama muestra a este personaje, un ginecólogo e historiador pastuso<sup>30</sup> amateur, que ha dedicado veinticinco años de su vida a investigar obsesivamente la vida de Simón Bolívar con el objetivo de desmitificarlo y entronizar, en su lugar, las memorias colectivas de quienes sufrieron los vejámenes —lo que algunos denominan “daños colaterales”— de las acciones bélicas del Libertador. La búsqueda del doctor Proceso navega entre varios archivos que desmienten las versiones oficiales de la campaña independentista de Simón Bolívar, uno de estos archivos es la historiografía escrita por José

---

<sup>30</sup> Gentilicio usado para las personas nacidas en San Juan de Pasto, Colombia.

Rafael Sañudo, *Estudios sobre la vida de Bolívar* (1925), y algunos testimonios orales de los descendientes de las víctimas de los ejércitos independentistas en San Juan de Pasto, estos últimos no son archivos reales, sino que son parte de la ficción de la novela. A partir de esta situación, el doctor Proceso se entrega al proyecto de financiar una carroza de carnaval en la que se observen visualmente representados todos los vejámenes que cometió el mal llamado Libertador, para que toda la comunidad pueda detallarlo en medio del desfile de una de las fiestas más importantes de la ciudad.

### **Las memorias colectivas hegemónicas frente a las historias oficiales.**

Hay que subrayar que la relación con los archivos es esencial para entender la trama de la novela, pues es de la transformación, mutación, desestructuración y readecuación de los archivos oficiales por donde salen a la luz las memorias disidentes. En este punto, es relevante hacer mención nuevamente a lo planteado por Carrera Damas cuando hacía referencia a la *exégesis* “celosamente fomentada” de la vida y obra de Bolívar (39). Justamente, esta *exégesis* (que incluso tiene una connotación casi bíblica) es lo que permite la permanencia de su significado, pues, en palabras de Jacques Derrida, el archivo no solamente es el contenido albergado en el documento sino que también se estructura a partir de tres elementos: el origen, el secreto y el mandato (9). Esto es, la *exégesis* de los archivos demanda una “autoridad hermenéutica legítima” (Derrida, *Mal de Archivo* 11) que vela para que ese origen y esa ley se interpreten de manera “correcta”. Aquí se hace evidente aquello que Derrida resalta a propósito del carácter fundante del archivo: que la técnica de archivación es la que *crea* el archivo, “la archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento” (*Mal de Archivo* 24). Por consiguiente, la protección legítima de la *exégesis* del archivo es lo que en última instancia está determinando el carácter de

dicho archivo. Por ejemplo, los archivos históricos de Bolívar, más allá de la autenticidad de los documentos (cartas escritas a puño y letra por el prócer), son la *prueba* de ese proyecto de emancipación, de ese ideal a alcanzar; pero solamente lo son en la medida en que la comunidad de creyentes acepte y corrobore su “exégesis legítima”.

Como resistencia al establecimiento de esta exégesis, el doctor Proceso defiende las interpretaciones disidentes en las que el mito bolivariano es cuestionado. Sin embargo, esta resistencia surge desde un espacio de reflexión del carácter humano de Bolívar y no solamente desde sus acciones políticas, pues la intención no es humanizarlo para justificar sus acciones sino para burlarse, carnavalizar, criticar el culto a Bolívar. Dicho de otro modo, la exégesis oficial que sustenta el mito bolivariano exalta hiperbólicamente las acciones políticas y militares del prócer, mientras que el doctor Proceso busca hallar en los dudosos valores éticos y personales de Bolívar el punto débil del mito:

[...] por eso mismo el doctor Proceso se había propuesto una obra que describiera con claridad meridiana no solamente las actuaciones políticas y económicas y militares del mal llamado Libertador, sino las otras, de orden humano, que acabarían de esclarecer el monumental error histórico que constituía conceder a Bolívar un noble protagonismo en la independencia de los pueblos, protagonismo que sí tuvo, desde luego, consideraba el doctor, pero el más nefasto. (Rosero 61)

Esta obra titulada *La Gran mentira de Bolívar o el mal llamado Libertador*, resultado de más de dos décadas de escritura, es el orgullo del doctor Proceso; pero a la vez su decepción, pues él mismo es consciente de que a nadie le interesará leer cientos de páginas sobre una historia patria que ha sido aceptada con desinterés por la mayoría de ciudadanos. No obstante, el

doctor Proceso alimenta su terquedad e insiste en mandar a construir una carroza de carnaval para evidenciar de una vez por todas quién era *verdaderamente* Simón Bolívar, impulso que viene directamente del valor que él le ha otorgado, no a la historia, sino a la memoria colectiva del pueblo pastuso.

Es significativo hacer énfasis en el hecho de que todas estas acciones del doctor Proceso reflejan la creación de nuevos archivos sobre Bolívar, cuya actitud archivante (como diría Derrida) exige una interpretación opuesta a la implantada por el oficialismo. Estos nuevos archivos son el resultado de la trastocación del mito de Bolívar, la cual ha sido generada gracias a la memoria colectiva de los pastusos. Por lo tanto, en la novela se observa una archivación de la memoria, pero también un intento de que la memoria archivada no sea letra muerta y pueda ser “experimentada” a través de un performance carnavalesco.

A partir de lo anterior, es pertinente hacer referencia al análisis que establece Maurice Halbwachs (1992) sobre la diferencia entre la *memoria histórica* y la *memoria colectiva o social*. Primero que todo, hay que entender que estos tipos de memorias no son necesariamente opuestos, sino más bien, interdependientes. Halbwachs afirma que la *memoria histórica* es una memoria *prestada*, pues hace referencia a acontecimientos del pasado que no fueron experimentados por quienes los recuerdan, esto es, la *memoria histórica* solamente puede darse a partir de un proceso de institucionalización de dicha memoria —normalmente a través de la escuela— y que es constantemente alimentada a través de conmemoraciones, estatuas y museos. Por otro lado, la *memoria colectiva o social* se relaciona con el olvido, pues hace referencia al carácter selectivo y parcial de la memoria (180). Esto significa que frente a la institucionalidad de la *memoria histórica*, las comunidades sociales mantienen en recordación ciertos acontecimientos particulares que responden más a la vinculación con “comunidades afectivas”,

las cuales otorgan un significado colectivo a dichos acontecimientos y que hacen de la *memoria colectiva* un espacio donde la historia y la identidad se entretujan (Halbwachs 1925)<sup>31</sup>.

Con esto en mente, se puede observar cómo la resistencia del doctor Proceso a la historia bolivariana oficial es justamente una respuesta que surge desde la identidad y la memoria colectivas, esto es, desde los intersticios de una historia oficial que se piensa totalizante. Asimismo, es importante recalcar que la relación memoria/olvido también dispone la correspondencia entre oficialismo/disidencia, memoria dominante/memoria hegemónica<sup>32</sup>, justicia/impunidad. Por ende, como bien apunta Paloma Aguilar (2008), de lo que se trata aquí no solamente es de entender cuáles son los acontecimientos que permanecen en la memoria de los ciudadanos, sino *por qué* han permanecido a lo largo de las décadas y siglos. Uno podría, entonces, preguntarse por qué en San Juan de Pasto, después de doscientos años, se continúa preservando el resentimiento contra Bolívar, por qué a pesar de que en las escuelas de dicha ciudad se enseña la historia oficial, los pastusos defienden y protegen una memoria colectiva disidente.

Sobre este tema, el sociólogo colombiano Jairo Gutiérrez Ramos (2007) analiza la constante inestabilidad social en la que vivían sometidos los indígenas andinos desde incluso

---

<sup>31</sup> Los estudios de la memoria colectiva o social datan, principalmente, de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, en autores como Primo Levi, Jean Amery y Bruno Bettelheim; incluso escritos anteriores como los de Walter Benjamin ya anunciaban esta reflexión en torno a la existencia de una memoria colectiva que estructura el núcleo social. Sin embargo, para el presente estudio se abordarán los análisis sobre la memoria colectiva propuestos por Maurice Halbwachs, Paul Ricoeur, Paloma Aguilar y Elizabeth Jelin.

<sup>32</sup> Paloma Aguilar (2008) plantea que la diferencia entre la *memoria dominante* y la *memoria hegemónica* consiste en que la primera es aquella que está respaldada por el oficialismo, mientras que la segunda es aquella que es más aceptada y difundida dentro del núcleo social. En ocasiones, estos dos tipos de memorias pueden ser iguales; sin embargo, en la mayoría de los casos, la memoria hegemónica está nutrida por la memoria colectiva e histórica, las cuales transmiten una resistencia a la memoria impuesta por el oficialismo (24).

antes del período colonial. El autor explica que, desde las invasiones incaicas, pasando por la violencia de la conquista y la colonia, hasta llegar al desajuste producido por las Reformas Borbónicas; las comunidades indígenas permanecían en constante estado de alerta, por lo que no sorprende su fuerte resistencia al proyecto republicano (15). A partir de este sentido de resistencia empieza a configurarse también la sociedad pastusa, inclusive después de haber capitulado a favor de la Independencia. En otras palabras, si se comprenden los acontecimientos históricos de resistencia de las comunidades indígenas-campesinas del sur de Colombia, a través de la relación entre *memoria colectiva* e identidad, puede quizás vislumbrarse una posible explicación de por qué hasta el día de hoy, dentro de la colectividad pastusa, existe una crítica constante a la historia oficial de la Independencia.

Por ejemplo, para finales del siglo XVIII, la provincia de Pasto —conformada en su mayoría por indígenas— se había fortalecido en agricultura, ganadería, y en el trabajo artesanal. Sin embargo, en Pasto se presentó una situación particular que tuvo que ver con la *campesinización* de los indígenas, es decir, con la modificación de sus condiciones sociales para que fueran considerados como campesinos y no como indígenas, lo cual conllevaría a la eliminación del tributo, al mejoramiento de las condiciones laborales y a la superación de un estado de subordinación por parte de los corregidores (Gutiérrez Ramos 115). Si bien las comunidades pastusas se resistían al proyecto republicano, esto no significaba la completa sumisión y aceptación de las leyes monárquicas. De hecho, las comunidades pastusas se opusieron a las nuevas reformas tributarias, aunque, paradójicamente, seguían siendo leales al rey de España.

Con el tiempo, esta lealtad y resistencia dieron frutos, pues para 1817 el tributo se había dejado de cobrar en esta provincia por órdenes del mismo general Morillo, es más, se premió a

los caciques de Pasto con una medalla por su lealtad al rey Fernando VII. Obviamente, la exención del tributo en Pasto puede ser leída como una estrategia política de los españoles para asegurar el apoyo de la comunidad ante una inminente revolución republicana (Gutiérrez Ramos 126). Claramente este plan funcionó, porque los ejércitos monárquicos de la provincia de Pasto, liderados por el mestizo Agustín Agualongo (1780-1824) y Estanislao Merchancano, defendieron la ciudad durante varios años de los constantes ataques de los ejércitos independentistas comandados por Simón Bolívar. Esta resistencia terminaría, irrecusablemente, la noche del 23 de diciembre de 1822 cuando los patriotas entraron violentamente a la ciudad de Pasto, lo que resultó en el asesinato de aproximadamente cuatrocientos civiles, la violación de mujeres y la captura de treinta soldados que serían ejecutados horas más tarde.

En consecuencia, en la provincia de Pasto, la memoria histórica sobre el origen de la nación colombiana parte de una violación, del maltrato a los indígenas-campesinos inocentes, de la injusticia cometida contra los ejércitos monárquicos que fueron tomados por sorpresa. Por esta razón, aunque San Juan de Pasto es parte de Colombia y ha sido alimentada con el discurso histórico oficial de exaltación del “Libertador de cinco naciones”, la *memoria hegemónica* y la *memoria colectiva* anclan su significado en la identidad de los indígenas-campesinos que lucharon hasta el final. Podría decirse que esta memoria establece una narrativa regional, que no nacionalista, en la que el pueblo pastuso es directo heredero de esa resistencia indígena. Como bien apunta Jairo Gutiérrez Ramos, no es un dato menor el hecho de que hoy en día el departamento de Nariño (cuya capital es San Juan de Pasto) sea una de las regiones con mayor número de comunidades indígenas del país (33).

**Archivos de la disidencia: en busca de la desmitificación del héroe.**

Toda esta configuración social de una *memoria colectiva* forjada por siglos de resistencia a las imposiciones de agentes foráneos se materializa en los archivos. Esto puede resultar obvio, pero en realidad no es tan sencillo como decir que existen documentos que justifican la escisión con la historia oficial, puesto que, como se hizo referencia anteriormente, la existencia del archivo no solamente es su materialidad sino la significación impuesta sobre ésta, la cual termina siendo primordial para establecer la razón misma de la existencia del archivo: una anticipación del porvenir. Esto significa que todo archivo carga dentro de sí el germen de un futuro diferente, pues es en la reflexión del pasado donde se implantan las expectativas del destino (Derrida, *Mal de Archivo* 26).

En *La carroza de Bolívar* se observa esta condición del archivo que plantea Derrida, ya que el doctor Proceso y sus amigos encuentran en el texto del historiador pastuso José Rafael Sañudo, *Estudios sobre la vida de Bolívar* (1925), y en los testimonios (ficticios) de los descendientes de las víctimas de Bolívar unos archivos que son fundamentales para sacar a la *memoria colectiva* de su estado de latencia dentro de la historia oficial<sup>33</sup>. En un largo episodio de la novela, el doctor Proceso habla con sus amigos, quienes ven con escepticismo el proyecto de elaboración de una carroza de carnaval para derrotar el mito de Bolívar. Algunos de ellos pendulan entre rescatar la obra de Sañudo y resignarse al peso histórico del Libertador:

[...] *El pueblo necesita su héroe, ¿a razón de qué derribar ahora a Bolívar?*  
—Verdad, ¿para qué cargarse a Bolívar? —transigió el catedrático, por  
congraciarse con el obispo.

---

<sup>33</sup> Es necesario reiterar que los únicos personajes no ficticios de la novela son José Rafael Sañudo y Simón Bolívar. Esto significa que los testimonios que aparecen en la novela de Rosero son producto de la ficción; pero la historiografía de Sañudo es real.

—Cargarse, qué palabra fea —se contrarió el obispo. Quería seguir hablando, pero la sola sonrisa del catedrático lo disuadía.

—Aquí nadie trata de cargarse a nadie —repuso el doctor—. Y qué vil injusticia con Sañudo: todavía veo su sombra pasar por las calles de Pasto, sola siempre, ¿y cómo no?, nada menos que en 1925 se atrevió a lo peor en este país, decir la verdad. *Es la memoria de la verdad, que pugna por imponerse tarde o temprano. Corrigiendo el error histórico, denunciándolo, se corrige la ausencia de memoria*, una de las principales causas de este presente social y político fundado en mentiras y asesinatos. No es un capricho, Arcaín; es nuestro deber poner los puntos sobre las íes [...] (Rosero 125-126. Énfasis míos.)

Esta prevención que tienen el obispo y el profesor Arcaín Chivo ante la idea de derrocar a un héroe evidencia el peso de la legitimada historia bolivariana y, por extensión, la reafirmación constante de la genealogía nacional. Como bien apunta Benedict Anderson, parte de la construcción de los orígenes de la nación se debe gracias a que se ha establecido un “consenso” en el hecho de haber tenido que “olvidar” ciertas tragedias para luego ser puestas en recordación de manera sistemática (Anderson “El efecto tranquilizador...” 98). A saber, la historia oficial sobre las campañas de Independencia no obvia lo acontecido en San Juan de Pasto; pero sí reestructura su narración para mantener una lógica consecuente con la representación de los mitos fundacionales. Por eso, podría decirse que el proyecto del doctor Proceso es irrumpir en esa linealidad genealógica de la historia bolivariana e inscribir lo que para él es la “memoria de la verdad”, en contraposición a la farsa histórica.

Por lo tanto, el libro *Estudios sobre la vida de Bolívar* (1925) de Sañudo es un archivo ideal para reconfigurar ese anhelo de porvenir, pues no es un archivo cualquiera, es además un trabajo historiográfico rigurosamente documentado con fuentes que brinda una crítica a la historia oficial sobre Simón Bolívar. Para el doctor Proceso y su amigo el catedrático Arcaín Chivo —curiosamente un juego con la palabra “archivo”—, la obra de Sañudo otorga el peso necesario para abrirle los ojos a la ciudadanía para que conozcan la “verdadera” cara del Libertador.

En la novela, la aparición del primer archivo (el libro de Sañudo) se da previamente en las reflexiones que el doctor Proceso hace acerca de su trabajo escritural de veinticinco años, *La gran mentira de Bolívar o el mal llamado Libertador*, un texto que es casi un homenaje y una defensa a la obra de Sañudo. Pero es a través de las palabras del profesor de historia, Arcaín Chivo, que el intertexto se hace evidente. Ahora bien, el contexto en el que aparece este archivo es crucial para comprender por qué el doctor Proceso no confía en los espacios institucionales —la escuela y las universidades— como lugares idóneos para gestar la resistencia y promover una especie de “cambio de consciencia” de la ciudadanía.

En el mismo episodio relatado anteriormente, todos los amigos del doctor Proceso están recordando y cotejando los conocimientos que poseen sobre la vida de Sañudo, pero entonces toma la palabra Arcaín Chivo para recordar cómo, debido a su cátedra de historia, fue asaltado un día por dos sujetos encapuchados quienes lo golpearon cruelmente al frente de su casa y le advirtieron que si volvía a cuestionar los valores heroicos de Bolívar perdería la vida<sup>34</sup>. Vale la

---

<sup>34</sup> Tiene sentido la sospecha del doctor Proceso, puesto que la institución educativa es uno de los aparatos ideológicos del Estado (Althusser 1971), por lo que no es sorprendente ver cómo los estudiantes y las directivas censuran al profesor Arcaín Chivo por promulgar estudios que critican y oscurecen la imagen de Simón Bolívar.

pena mencionar otra vez que la historia de la novela se desarrolla en 1966, época de hirvientes luchas revolucionarias que se materializarían con el surgimiento de las guerrillas (ELN y FARC para el caso colombiano).

El catedrático inicia todo un elaborado trabajo de recordación que, en la novela, se desarrolla como una extensa analepsis de casi cincuenta páginas. Arcaín Chivo recuerda aquella vez cuando les explicó a sus estudiantes por qué Simón Bolívar no era el héroe que ellos pensaban o del que habían leído en la escuela. Durante la clase, y como antesala a Sañudo, Arcaín Chivo hace referencia directa al texto de Carlos Marx sobre Simón Bolívar, publicado en la *Nueva Enciclopedia Americana* en 1858. La referencia al filósofo alemán sirve como fuente de autoridad para respaldar los argumentos de Sañudo. Justamente, en su clase, él les dice a sus estudiantes que el hecho de que Marx haya también desvirtuado el mito de Bolívar, aunque con algunas imprecisiones históricas, significaba que había pruebas irrefutables al respecto.

A lo largo de páginas y páginas el lector constata las citas textuales o parafraseadas del texto de Marx y del de Sañudo, pues Arcaín Chivo está leyendo todos estos pasajes a sus somnolientos estudiantes que lo miran con desprecio, burla o simplemente confusión. No obstante, el catedrático parece no darse cuenta de ello —o no desea reconocerlo—, pues insiste apasionadamente en la importancia de desmitificar a Bolívar:

—Amárrense con fuerza a sus cabalgaduras, muchachos, juventud de los 60, futuro de Colombia, vamos a presenciar la batalla de Bomboná, «extraña», por lo que concierne a los historiadores de cartilla, que quieren excusar con lo de «extraña» la derrota de Bolívar, otra mentira grande, pero una batalla heroica, y causa del odio visceral del general Bolívar a Pasto y los pastusos de la época, su resentimiento subterráneo, su más

íntima amargura. Pongan por una vez en su vida atención a los detalles, muchachos, al antes y después, juzguen por sí mismos, disciernan alrededor de lo ocurrido, no sigan y persigan como borregos las huellas que otros quieren que sigan, busquen y arranquen la verdad de entre el inmenso pantano de porquería a que la historia oficial nos tiene acostumbrados. (Rosero 173)

La referencia a la histórica Batalla de Bomboná es lo que, según Arcaín Chivo y Sañudo, produjo el odio exacerbado de Bolívar contra los pastusos; pues aunque en algunas historiografías se la describe como una batalla sin vencedores ni vencidos, para Sañudo ésta fue claramente una victoria de los ejércitos pastusos quienes no desistirían de su lucha durante un largo periodo de tres años, hasta que finalmente capitularon a favor de la independencia porque ya se habían presentado demasiados abusos violentos por parte de los ejércitos independentistas<sup>35</sup>.

A través de la narración de Arcaín Chivo aparecen las citas textuales de los *Estudios sobre la vida de Bolívar* (1925) en las que se recalca el odio insensato y cruel de Bolívar contra

---

<sup>35</sup> Para Sergio Elías Ortiz, la Batalla de Bomboná (7 de abril de 1822) surge después de haber firmado un armisticio entre los patriotas y los realistas. En 1822, terminado el armisticio, las tropas de Bolívar bajaron hacia el sur para poder dominar Pasto. Sin embargo, el coronel realista Basilio García (1789 - ?) estaba atento a estos movimientos pues sabía que el general Antonio José de Sucre (1795-1830) estaba asediando al comandante Melchor Aymerich (1754-1836), quien movilizaba la defensa pro monárquica de Quito. Por lo tanto, el hecho de que llegaran ejércitos republicanos a la ciudad de Popayán (bastante cercana a Pasto), solo podía significar que tarde o temprano atacarían a Pasto, ya sea por el norte o por el sur (430). La Batalla de Bomboná, según los registros, inició en horas de la tarde, pero fue tan fiero el ataque de los ejércitos realistas, que en pocas horas Simón Bolívar había perdido a 1000 de sus hombres, mientras que las bajas del ejército de Basilio García no sobrepasaban de 250. Por esta razón, aunque la historia oficial colombiana muestra la Batalla de Bomboná como un enfrentamiento sin vencedores, es claro que Bolívar fue derrotado ese día (Ortiz 1974).

los pastusos por haberlo vencido en la Batalla de Bomboná. Se leen los siguientes pasajes, por ejemplo:

Los libertadores, indica Sañudo, «infatuados por un necio orgullo, creían que ellos solos habían dado independencia a la república, y en nada estimaban los sacrificios de los pueblos, y estaban persuadidos de que Colombia debía ser patrimonio suyo» [...] «Mientras que en otras ciudades de la nueva república se levantaban escuelas (nos dice Sañudo), en Pasto era el exterminio» [...] Pues las matanzas no se hicieron esperar, y las alentaba el Libertador, [...] Decía en un considerando: «esta ciudad, furiosamente enemiga de la república, no se someterá a la obediencia, y tratará siempre de turbar el sosiego y tranquilidad pública si no se la castiga severa y ejemplarmente» [...] «Deshágase usted de los prisioneros de modo que le sea más conveniente y expeditivo... usted conoce a Pasto y sabe de todo lo que es capaz; quizás en muchos meses no tendremos tranquilidad en el Sur». (Rosero 190)

Ocurre algo curioso en estas citas de Sañudo, pues no solamente el lector se enfrenta con el intertexto del archivo real, sino que además lee a Bolívar a través de las palabras de Sañudo y su interpretación de ellas. Dicho de otra manera, Sañudo hace uso de los documentos (cartas y pliegos legales de Bolívar) para sustentar su propia exégesis antibolivariana. Lo que se observa es, entonces, una historiografía que apela a los mismos documentos históricos para proponer una divergente interpretación en la que prima el impacto humano del trauma histórico.

Lastimosamente, es justamente la visibilización de este impacto lo que conlleva a que Sañudo haya sido relegado y criticado por la academia de historiadores en 1925 y que su obra

haya sido entregada *al olvido*<sup>36</sup>; censura que también sufrió Arcaín Chivo (dentro de la ficción) luego de su cátedra de historia, pues no solamente fue expulsado de la universidad sino que además casi lo asesinan a golpes. Sin embargo, a pesar de lo sufrido por José Rafael Sañudo y Arcaín Chivo, el doctor Proceso tiene esperanza en que una carroza carnavalesca de Bolívar hará la diferencia, pues para él las instituciones educativas se rigen por el oficialismo, mientras que el carnaval es el espacio perfecto para la transgresión permitida<sup>37</sup>, donde se puede decir la verdad a través de la broma y la indirecta... o al menos eso es lo que cree el doctor Proceso.

Otro de los archivos esenciales para el plan del doctor Proceso son las memorias heredadas por los descendientes de las víctimas de Simón Bolívar, durante el sitio llevado a cabo por los ejércitos patriotas en San Juan de Pasto el día 23 de diciembre de 1822, acontecimiento que ha sido denominado como *la navidad negra*. Recuérdese que previamente se había llevado a cabo la batalla de Bomboná (7 de abril de 1822) en la que Bolívar había enfrentado a los ejércitos monárquicos comandados por Basilio García. Históricamente se ha establecido que esta batalla fue una victoria a medias para Bolívar; sin embargo, para Sañudo la situación real fue diametralmente distinta, pues García había logrado replegar a la gran mayoría de los batallones republicanos. Prueba de ello es una carta que García le escribe a Bolívar junto a la cual enviaba las banderas que le habían sido confiscadas al ejército independentista, afirma: “yo no quiero conservar un trofeo que empaña las glorias de dos batallones, de los cuales se puede decir que, si fue fácil destruirlos, ha sido imposible vencerlos” (Basilio García ctd. en Sañudo 225).

---

<sup>36</sup> A propósito del libro de Sañudo, *Estudios sobre la vida de Bolívar*, la última edición que se publicó es del año 1980.

<sup>37</sup> Esta posibilidad de transgresión de todas maneras está controlada, es decir, se enmarca dentro de unos límites que establecen de qué manera debe desenvolverse esa trasgresión (Eco 1989). Se volverá a este punto más adelante.

Para Sañudo, ésta es directamente una postura irónica, “pues claro está que el destruido queda más postrado que el vencido” (Sañudo 225). Aunque puede ser una lectura en defensa de la causa monárquica, el texto de Sañudo retoma con insistencia las cartas de otros generales que estaban al mando de Simón Bolívar y que reiteran la extrema dificultad que tenían los ejércitos patriotas a la hora de derrocar a los pastusos.

Meses después de la derrota en la Batalla de Bomboná, Bolívar vuelve a arremeter contra la ciudad de San Juan de Pasto y esta vez logra dominar a los ciudadanos quienes se habían empezado a quedar sin fuerzas armadas para defenderse. Si bien la masacre de la *navidad negra* fue ejecutada por el general Antonio José de Sucre (1795 – 1830), la planificación del ataque estuvo a cargo de Simón Bolívar.

Las órdenes explícitas del Libertador le fueron dadas a Sucre, quien reclutó al general Bartolomé Salom (1780-1863) quien, junto con el batallón *Rifles*, aceptó llevar a cabo la “pacificación” de Pasto. Del otro lado, se encontraban los bastiones monárquicos, comandados por el teniente coronel español Benito Boves, quien había encontrado en Pasto a un grupo de personas dispuestas a resistir al proyecto republicano, entre ellas estaba Agustín Agualongo (Ortiz 483). Sucre, quien estaba al mando de los ejércitos de esta zona, logró acorralar a Benito Boves en Pasto y entonces sucedió lo inevitable. Así lo relata el historiador Sergio Elías Ortiz:

A mediados de diciembre le llegaron [a Sucre] mil hombres más de los batallones *Vargas*, *Bogotá* y *Milicias de Quito*, y con ellos pudo al fin forzar la posición de Taindala y desconcertar a Boves que, presa de pánico al considerar en la que se había metido, huyó a Pasto a hacerse fuerte, pues creía contar con el apoyo de los pastusos al verse asaltados. Los derrotados que pudieron llegar a las afueras de la ciudad se parapetaron en

las callejuelas vecinas a la quebrada de Caracha. En las primeras horas del día 24 de diciembre las tropas de Sucre empezaron a llegar por San Miguel y por El Regadío y a abrir el fuego sobre los parapetos. La lucha fue encarnizada. Los pastusos se defendían como fieras, pero el número de los asaltantes era abrumador. A cada momento llegaban nuevas columnas invasoras y la resistencia se debilitaba por el gran número de muertos y heridos que caían en los parapetos. Los sobrevivientes que tenían armas de fuego veían con espanto que se les terminaban las municiones y a esto vino a sumarse la noticia de que Boves, que se creía que en alguna parte estaba dirigiendo el combate, se había marchado a uña de buen caballo por el pueblo de La Laguna, a salvarse por la vía del Putumayo, acompañado de los militares españoles [...]. Entonces comprendieron los milicianos pastusos que estaban perdidos y cedieron. Muchos pudieron huir, pero los que no alcanzaron a hacerlo a tiempo, aunque levantaron bandera blanca, fueron horriblemente asesinados. La misma suerte cupo a los heridos. No se dio cuartel a nadie. Los soldados republicanos estaba furiosos, ciegos de odio contra la pobre ciudad que caía en sus manos y que iba a pagar con sangre inocente y con la desolación y el exterminio, la loca aventura de un alucinado que ponía pies en polvorosa en el momento supremo de vender cara la vida.

Lo que pasó después fue una iniquidad que no puede perdonar la historia. Los soldados vencedores penetraron a la ciudad ebrios de sangre y empezaron a matar a todo el que oponía la más mínima resistencia o se

lo encontrara con un arma en la mano. Como muchos de los habitantes se habían encerrado en sus casas y echado el cerrojo, empezó la obra de destrucción de hacer volar en astillas puertas y ventanas para buscar a los milicianos o los haberes de las familias para saquearlos, sin perdonar las vidas. En algunos hogares perecieron todos los moradores porque se creía que ocultaban algo. No se perdonó a las mujeres, ni a los ancianos, ni a los niños, aunque muchos se habían refugiado en las iglesias. En la de San Francisco, joya de arte colonial por sus altares y riqueza de sus paramentos, los *Dragones* penetraron a caballo y cometieron los más horribles excesos en las mujeres que allí se habían acogido [...]. La Noche Buena de ese año fue para los pastusos una negra noche de amarguras. Una Navidad sangrienta, llena de gritos de desesperación, de ayes moribundos, de voces infernales de la soldadesca entregada a sus más brutales pasiones. Imposible narrar todos los horrores en esa que debía ser «noche de paz, noche de amor». Por tres días se prolongaron los salvajes excesos en los que se distinguieron como más crueles y desalmados los soldados del batallón *Rifles*. (Ortiz 491)

Después de aquel día aciago, Bolívar despojó de sus tierras a los campesinos realistas, expulsó a algunos eclesiásticos por estar en contra de la causa republicana e incluso volvió a instaurar el tributo de indios y exigió que lo pagasen junto con lo que debían de todo un año (Sañudo 250). El caraqueño estaba convencido de que sin un castigo severo y ejemplar, los pastusos podrían fácilmente revelarse de nuevo. Esta acción “ejemplarizante” acabaría con la

vida de muchos pastusos que habían sido capturados y con el honor de muchas mujeres que fueron violadas de una u otra manera a lo largo de los subsecuentes días.

Justamente, en la novela, ambos testimonios de los descendientes de las víctimas de Bolívar tienen relación con episodios de violación y abuso. El doctor Proceso ha recolectado estas entrevistas —que él ha designado con el nombre de *Búsquedas Humanas*— a lo largo de dos décadas como apoyo a su investigación contra Bolívar. Los descendientes Polina Agrado de 93 años y Belencito Jojoa de 86 años son quienes recuerdan y cuentan con dolor las vejaciones sufridas por sus abuelos y abuelas.

En la novela, durante la misma velada en que los amigos del doctor Proceso están reunidos conversando sobre Sañudo y la cátedra del profesor Arcaín Chivo, hace su intervención el doctor Proceso para recordar lo que Belencito Jojoa y Polina Agrado le refirieron hace ya varios años. El médico hace una introducción para comentar lo que los rumores históricos dicen acerca de las acciones “pedófilas” de Simón Bolívar, quien solía exigir a sus soldados que buscaran una adolescente para satisfacer sus deseos eróticos (Rosero 195).

Inmediatamente después cambia la perspectiva del relato y el lector se encuentra con la voz de Belencito Jojoa rememorando lo que le sucedió a su familia meses antes de la *navidad negra*, cuando Simón Bolívar fue a Pasto:

Belencito bebió más, y habló:

«Mi abuelo Pedro Pablo vivía todavía en casa de su papá Joaquín. Mi abuelo era uno de tres hijos, con José y Jesús. Había siete hijas: Redentora, Prudencia, Severa, Digna, Cirila, Metodia, lindos nombres, ¿no?, y la menor de todas: Josefa del Carmen, más conocida como Chepita, de trece años cumplidos.

»A esa edad llegó su desgracia, cuando llegó el Libertador. Y su desgracia llegó de noche, al hacerse presente el Libertador» [...]

—El caso fue —contó el doctor Proceso— que el 10 de junio salió Bolívar de Pasto hacia Quito, y a escasas dos horas de su marcha un destacamento de jinetes regresó expresamente hasta la casa de Joaquín Santacruz. [...] y se llevaron a Chepita del Carmen Santacruz. A menos de una legua de allí la aguardaba el Libertador. La usó de inmediato, y la siguió usando a descampado durante toda esa marcha forzada hasta las puertas de Quito, seis días después. Sólo entonces la devolvió a Pasto.

«Preñada —dijo Belencito, y bebió más.

»Fue lo triste: tenía trece años, pero ocurrió; [...]. *Culpa de Bolívar, cómo no, pero también de los míos*. Su embarazo la distinguiría como una cicatriz en el alma, tan pronto se comprobó. Tratándose de otro padre, otro gallo cantaría. *Pero un hijo de Bolívar era un hijo del odio*. (Rosero 196 – 204. Énfasis míos.)

Por motivos de espacio es imposible transcribir toda la historia que relata Belencito Jojoa, sin embargo, un aspecto que vale la pena apuntar es que el encuentro entre la familia Santacruz y Simón Bolívar se da bajo relaciones muy amables y consensuadas. Es decir, Belencito Jojoa da a entender que Joaquín Santacruz había invitado a su casa al Libertador para darle un cofre con varias morrocotas de oro. Es de suponer, entonces, que la familia Santacruz pertenecía quizás a una incipiente clase burguesa, que buscaba simplemente no perder su hacienda debido al proyecto patriota que ya había empezado a establecerse. Tal vez por esta razón Belencito sugiere que su familia tuvo, en parte, responsabilidad por lo que le ocurrió a Chepita del Carmen.

Lo que se puede vislumbrar en el testimonio de Belencito Jojoa es la traición que comete Bolívar contra el señor Santacruz, quien le había brindado la hospitalidad a cambio de mantener a salvo a sus hijas. A partir de su relato, se infiere que la familia Santacruz le temía a Bolívar y había sido amable no tanto por aprecio sino más bien por miedo a represalias. No obstante, no sirvió mucho la ofrenda, pues de todas maneras Bolívar había dejado embarazada a Chepita del Carmen, por lo que se había mancillado el honor de la familia.

Aquí pueden analizarse varias aristas de la configuración de esta memoria colectiva e individual de la que es portador Belencito Jojoa. Primeramente, hay que entender la estructura de significación que posee un relato oral autobiográfico y/o testimonial. Recuérdese aquí que, para Paul Ricoeur (2009), el relato de la propia vida parte necesariamente de una configuración de identidad, la cual, para el filósofo francés, es esencialmente *narrativa* y en la que se imbrican el tiempo histórico y el tiempo de la ficción (298-299). Dicho de otra manera, la identidad *es* inevitablemente narrativa. Segundo, la narración de uno mismo se hace a partir de una selección (consciente o inconsciente) de algunos acontecimientos vitales que se consideran valiosos o trascendentales, esta elección plantea una organización narrativa en la que el sujeto del relato se desenvuelve de igual manera a como se desenvolvería un personaje de ficción que se lee en la literatura. Hay que aclarar aquí que no se está sugiriendo la idea de ficción como una especie de *falseamiento* o *tergiversación* de la realidad. La *identidad narrativa* no se refiere a una suerte de “fantaseo” de los acontecimientos de la vida, sino a la *estructura* del relato mismo en las historias de vida orales.

En relación a este asunto, Regine Robin (1996) comenta que el concepto de Ricoeur de *identidad narrativa* debe ser vinculado a dos niveles de verdad que no siempre se articulan de manera simple. Ella propone, por un lado, una verdad fáctica y, por otro lado, una verdad que

sería algo así como una capacidad para “inventar lo verdadero” que, de alguna manera, vendría siendo lo simbólico (72). Entre lo fáctico y lo simbólico se encuentra la verdad de quien narra la memoria, *su* memoria. Así, pues, si se retoma el episodio de Belencito Jojoa, puede entenderse que lo que él está articulando con su testimonio no solamente es una rememoración de acontecimientos fácticos, sino que además está estructurando su identidad a partir de los vínculos entre lo simbólico y los marcos sociales de la memoria (Halbwachs), atados al tradicional repudio que los pastusos han mantenido contra Simón Bolívar. Por esto mismo, el asunto de la memoria no puede ser comprendido como un proceso objetivo de develamiento de la verdad, sino que por el contrario, responde a métodos subjetivos e intersubjetivos que están compuestos tanto por materiales simbólicos como por marcos institucionales, lo que implica una dialéctica entre la subjetividad del individuo y la pertenencia al núcleo social (Jelin 25).

Con esto en mente, otra arista que sobresale es la de la trasmisión de la narración de esa memoria. A medida que se lee el episodio de Belencito Jojoa, es el doctor Proceso quien va intercalando sus opiniones junto con la voz evocada de Belencito. Este estilo, casi que formulario, le va añadiendo ese componente ideológico a lo ocurrido con Chepita del Carmen. El doctor Proceso, de esta manera, va justificando su postura acerca de los cuestionables aspectos humanos y éticos de Bolívar.

Lo mismo ocurre con el testimonio de Polina Agrado acerca de sus familiares, a quienes, en palabras del doctor Proceso, les fue mucho peor con Bolívar. La actitud de la anciana es un poco diferente de la de Belencito Jojoa, pues ella parece resentirse con la insistencia del doctor Proceso en saber los detalles de lo que aconteció con sus familiares:

«Me gusta hablar asomada a la iglesia de Santiago», había dicho Polina Agrado, «y sobre todo cuando debo hablar de lo que ya no quiero. Es

todavía más triste hablar con alguien que ruega sin ninguna lástima que cuente la tristeza de los míos. Pero yo conocí a sus padres, doctor, gente honesta, y por eso hablo, por respeto a los suyos. *De usted no sé nada, y espero, por lo menos, su decoro. No sé qué va a hacer usted con mi verdad, no imagino qué se propone, y prefiero no averiguar. Lo dejaré de la mano de Dios; sólo por eso acepto contar lo que no se puede olvidar, ni a esta edad.* Si tengo los ojos en la ventana no crea que no estoy con usted: es que miro la iglesia de Santiago, para que Dios, que vive allá, me dé fuerzas.» (Rosero 206. Énfasis míos.)

Con respecto a la solicitud que Polina Agrado le hace al doctor Proceso, este “decoro” con el tratamiento de las palabras que ella le compartirá, tiene relación con lo que Robin (1996) denomina como el “pacto deontológico” entre el testigo y el escucha. Este pacto demanda un deber del cuidado y además una aceptación de la autenticidad del relato (69). O sea, quien escucha y quien habla parten de un pacto en el que ambos consideran verídico lo que se está narrando. Situación que no siempre es fácil, pues en ocasiones se ha puesto en duda la veracidad de lo que dicen los testigos; de hecho, en la novela, el mismo doctor Proceso, en relación a lo relatado por Polina Agrado, comenta: “para muchos no es verosímil, pero ocurrió” (Rosero 207). De esta manera, el doctor Proceso recibe el testimonio de la anciana para mantener viva esa memoria y usarla como sustento para su proyecto.

En la novela, puede observarse cómo los amigos del doctor Proceso también conocen o han escuchado acerca de lo que sucedió con los familiares de Polina Agrado. Durante esta reunión, ellos confirman que la “fábula de boca en boca” tiene varias versiones sobre lo acontecido, algunos están de acuerdo en los detalles, otros no. Hay que destacar aquí el hecho de

que la memoria colectiva, más allá de los detalles precisos del acontecimiento, se ha mantenido en la oralidad gracias a la carga emocional que posee. Agregado a esto, durante el relato de Polina Agrado, sobre su pariente Hilaria Ocampo y su nieta Fátima, se establece una intercalación con el texto de Sañudo, puesto que la fatalidad de sus familiares ocurrió justamente en la *navidad negra*, el 23 de diciembre de 1822. De esta manera, el doctor Proceso y sus amigos hilvanan estos dos relatos con el objetivo de comprobar que lo que dice la historiografía de Sañudo se sustenta con lo relatado por Polina Agrado y viceversa. Sería imposible transcribir aquí todas las páginas en las que se da el diálogo entre estos archivos disidentes sobre la historia oficial de Bolívar; no obstante, es relevante hacer referencia al momento exacto en que los ejércitos republicanos entran a San Juan de Pasto, justo cuando los bastiones monárquicos habían abandonado la ciudad para salvar sus vidas de la inminente derrota.

—Cuando los hombres de Agualongo abandonaron la ciudad, [Hilaria] creyó, como la mayoría, que si la resistencia había claudicado también la matanza se detendría, que Pasto había sido tomada y de nuevo sobrevendría la paz, restringida, pero paz al fin, acomodo a lo que sea, ¿a la república?, a lo que sea, a lo que ella y todos ya se resignaban. Lo que no sospechó fue la posterior acción de los asesinos de *Rifles* en la ciudad desprotegida: «La matanza de hombres, mujeres y niños, se hizo aunque se acogían a las iglesias, y las calles quedaron cubiertas de cadáveres; de modo que *el tiempo de los Rifles* es frase que ha quedado en Pasto para significar la cruenta catástrofe» nos dice Sañudo. [...]

— ¿Pero qué suerte corrieron la viuda Hilaria y su nieta?

—Ellas fueron dos de las «Treinta Escondidas» debajo del manto de Nuestra Santísima Virgen de las Mercedes, cuando empezó la matanza, al atardecer. [...]

—Pero los descubrieron a causa del mismo quejido repetido: era uno de los niños. Los libertadores sacaron uno por uno a los escondidos y uno por uno los degollaron. Fátima sintió como si se encontrara debajo de una piedra: su abuela no permitió que se moviera. Por pura merced de Nuestra Santísima de las Mercedes no comprobaron los asesinos que todavía quedaban, en un rincón del andamio, arrebujadas debajo del manto violeta de la Virgen, dos sobrevivientes. [...] No fue una merced: después del tercer día Hilaria Ocampo y Fátima Hurtado salieron a sumarse a la tristeza universal: habitar como fantasmas la ciudad fantasmal, y acogerse, como los demás sobrevivientes, al nuevo orden instaurado por Bolívar.

—Es decir a otra barbarie: los decretos.

—Los decretos y la trampa de Bolívar. (Rosero 216 – 227)

Estos fragmentos detallan la conversación que el doctor Proceso, el catedrático Arcaín Chivo, el alcalde Matías Serrano y el obispo tienen sobre lo acontecido con los familiares de Polina Agrado. De hecho, más adelante, se comenta que lo que les sucedió a ellas durante la *navidad negra* fue apenas un abrebocas de lo que se avecinaba, pues cuando Pasto capitula finalmente, Hilaria Ocampo y su nieta Fátima —que es descrita como una adolescente muy bella y además con una condición de discapacidad mental— intentan vivir alejadas del casco urbano; pero “según la fábula de boca en boca” el Libertador ya sabía de la existencia de la hermosa Fátima, por lo que mandó a sus soldados a que se la trajeran. Cuando los soldados llegan a la

casa de Hilaria Ocampo, ella les dice que va a bañar y a vestir a la chica para que se la puedan llevar. Sin embargo, cuando Hilaria sale con Fátima en sus brazos, los soldados se dan cuenta que la joven está muerta. Ante este episodio perturbador, el lector comprende, sin embargo, que Hilaria Ocampo prefirió matar a su nieta antes de que fuese abusada sexualmente por Simón Bolívar.

Siguiendo con la importancia que posee narrar la memoria, cabe añadir que toda esta intercalación intertextual de los archivos —Sañudo y los testimonios— tiene relación directa con la manera en cómo se representa, dentro de la memoria colectiva, el trauma estructural. Para Dominick LaCapra (2001) existe una relación estrecha entre el trauma histórico y el trauma estructural de una sociedad, cuya principal diferencia consiste en que el primero hace referencia a un acontecimiento histórico específico que no ha sido experimentado por todos; mientras que el segundo se construye a partir de una especie de conservación de la *ausencia* que se deriva de la *pérdida* histórica<sup>38</sup>. Este carácter relacional del trauma es fundamental, toda vez que la imbricación entre pérdida y ausencia permite la apropiación de traumas particulares por parte de aquellos que no vivieron el acontecimiento histórico y, de esta manera, establecer configuraciones identitarias que faciliten un uso ideológico del trauma histórico, para gestar mitos fundacionales de la comunidad o para producir capital simbólico (LaCapra 64). Así, pues, al no poderse fechar la *experiencia* traumática, ésta se transforma en ese origen que sustenta los

---

<sup>38</sup> Dominick LaCapra explica la diferencia entre *pérdida* y *ausencia* de la siguiente manera: La *pérdida* generalmente está asociada a una ausencia, pero esta ausencia es producto de una *pérdida* que se dio en un tiempo pretérito; por lo tanto la ausencia se siente en el presente y en el futuro. Por otro lado, la *ausencia* (sin la experiencia de pérdida) indica una especie de necesidad o deficiencia, refiere a algo que “debería” estar, pero no está. De ahí que la *pérdida* siempre refiera a una ausencia, mientras que la *ausencia* no implica necesariamente una pérdida (56).

traumas históricos subsecuentes, del presente y el futuro, lo que evita el cierre y la superación del trauma estructural, pues es parte de la narrativa histórica de dicha comunidad (LaCapra 82).

Si se piensa en el caso de *La carroza de Bolívar*, hay una apuesta también en la representación y conservación de ese mito fundacional particular de la comunidad pastusa referente al odio contra Simón Bolívar, a la vez que reafirma el valor cultural de las comunidades indígenas-campesinas que han resistido (y siguen resistiendo) a las injusticias, violaciones, y despojos en dicho territorio. Asimismo, el capital simbólico que alimenta la identidad de los pastusos en este aspecto, es lo que, en gran medida, impulsa el proyecto del doctor Proceso de construir una carroza de carnaval.

### **La anomia carnavalizada: caos, rebelión y muerte.**

En lo concerniente al carnaval como espacio en donde el doctor Proceso espera exponer la materialización pictórica de los archivos, esto es, lo estudiado por Sañudo y lo narrado por Polina Agrado y Belencito Jojoa, es primordial entender cuáles son los alcances del fenómeno carnavalesco, es decir, cuáles son sus límites. A propósito de las prácticas carnavalescas, Mijaíl Bajtín (1989) explica que éstas se fundamentan en una lógica de las permutaciones, lo que posibilita la transgresión del carnaval. Además, esta lógica solamente puede existir gracias a una ley, pues de lo contrario la parodia, la burla, la risa carecería de sentido alguno. En otras palabras, es la ley lo que *permite* el rompimiento de la ley misma (16). Para el autor ruso, esta trasgresión del sistema establecido es lo que libera a la comunidad de la presión adquirida dentro del *statu quo*, lo que a su vez reafirma la necesidad de la norma al final del carnaval. Bajo esta premisa, todo acto irreverente y grotesco de burla al rey es permitido porque surge dentro de la lógica de la transgresión; sin embargo, esta idea no es del todo cierta.

En efecto, Umberto Eco (1989) es quien pone en consideración la teoría bajtiniana sobre el carnaval. Si el carnaval se mueve a partir del empoderamiento de los ciudadanos para poder transgredir el orden dentro de un tiempo determinado, esa aparente libertad tiene que, necesariamente, estar controlada también por la misma ley. Si no fuese así, comenta Eco, entonces no se explica por qué el poder —cualquiera que sea— históricamente haya utilizado a los payasos y al espectáculo circense para calmar al pueblo; pero haya censurado las sátiras y las parodias (12). Es decir, si la libertad de transgresión es posible, no habría entonces necesidad de una prohibición. Por tanto, la ley no solamente permite el periodo ritual de carnavalización sino que además controla los modos y los temas/personajes que pueden o no ser carnavalizados, transgredidos, burlados.

Nuevamente, uno se encuentra ante el control oficial de la interpretación. Por un lado, la vigilancia y protección de la exégesis de los archivos históricos sobre Simón Bolívar; por otro lado, la regulación de la trasgresión carnavalesca. Lastimosamente, el doctor Proceso no es consciente de que el carnaval es un espacio de inspección de los discursos históricos. Según él, el carnaval, al ser patrimonio de la identidad pastusa, es el espacio idóneo para revelar la verdad histórica. Esto es, el doctor Proceso tiene una visión bajtiniana del carnaval, pues lo asocia con el espacio en el que los ciudadanos pueden trasgredir el poder; sin embargo, el control del que habla Eco es lo que se interpondrá en el proyecto del médico.

Simón Bolívar, el Libertador, no puede ser burlado porque no es un simple personaje, es un mito fundacional. En consecuencia, desvirtuar la persona de Bolívar implicaría también el resquebrajamiento de ese mito de futuridad en el que el Libertador continuará siendo un “modelo a seguir”. No obstante, a pesar de las arriesgadas consecuencias que podría generar la

carnavalización de la figura de Bolívar, el doctor Proceso cree firmemente que la carroza generará un cambio social real:

Por ahora, se dijo, culminar la carroza, exhibirla el 6 de enero, pero más que eso dejarla viva en el mundo, igual que *si guardara la memoria en cualquier esquina pública de Pasto*, el primer bastión de la verdad, del auténtico pasado. A partir de la carroza algo tendría que suceder, crucial, definitivo. Ah, se dijo, si pudiera exponerla para siempre en pleno parque Infantil, para información de niños y abuelos, pero ¿cómo la instauraría?, ¿qué recoveco de la ciudad permitiría su eterna presencia? (Rosero 72. Énfasis míos)

Esta búsqueda de la memoria como permanencia es justamente lo que no permite el juego del carnaval, pues las carrozas están diseñadas para que al final de la fiesta sean desmanteladas. El carnaval de Negros y Blancos —que es el nombre oficial del carnaval de Pasto— funciona bajo las leyes occidentales de la carnavalización, o sea, después de una semana, todo debe volver a la normalidad y las imágenes y murgas deberán disolverse. El doctor Proceso es consciente de ello. Sin embargo, se pregunta utópicamente qué pasaría si su carroza no tuviese que ser desmantelada y se pudiese preservar en la ciudad para efectos pedagógicos...como un archivo.

Antes de continuar sobre este punto, es relevante analizar cómo se ejecuta este control de las representaciones sobre Simón Bolívar. Primeramente, cuando el doctor Proceso convence a los artesanos de elaborar la carroza, él decide mantener el trabajo oculto de la vista de cualquier ciudadano, pues también es consciente de que los pastusos han sido educados bajo la historia nacional oficial, por lo que no todos, en principio, entenderían la propuesta disidente del médico. A decir verdad, ni siquiera sus amigos parecen muy convencidos con la idea, le insisten varias

veces que desista de su plan porque no habrá posibilidad de que se logre y, en caso de tener éxito, una carroza de carnaval no cambiaría en nada la historia oficial:

El doctor se desconcertó. Había pensado contar las cosas desde el principio, con los motivos bien apuntalados, para ganar un apoyo incondicional. Ahora sólo encontraba, en las poltronas de la sala, caras escépticas, de apenada ironía.

—No demoran el gobernador Cántaro y el general Aipe en tomar medidas—argumentaba Matías Serrano—. No van a permitir que baile Simón Bolívar el baile que usted quiere, Justo Pastor, y que lo baile subido en una carroza de carnaval. En un libro sería distinto: nadie los lee; en una carroza pública eso tiene un nombre: irrespeto al padre de la patria, que es para esos animalitos peor que faltar en conjunto al escudo, la bandera y el himno nacional, tres personas distintas en un solo dios verdadero. Será deplorable. Tendrán *toda la ley* para pulverizar su carroza, encerrarlo a usted, si usted insiste, y darle unos palazos ejemplarizantes. (Rosero 109. Énfasis míos.)

A pesar de la advertencia del alcalde sobre el control institucional del carnaval, el doctor Proceso insiste en el plan quijotesco de la construcción de la carroza. Así pues, el médico vuelca los archivos disidentes de Sañudo y los testimonios de Polina Agrado y Belencito Jojoa en el trabajo que llevarán a cabo los artesanos.

Al principio, cuando el médico empieza las conversaciones con los artesanos, la mayoría se muestra escéptica. El maestro Tulio Abril (el artesano principal) no comprende de cuál Bolívar está hablando, luego, al darse cuenta de que se trata del Libertador, empieza a dudar.

Ninguno de los artesanos conoce la memoria oculta sobre Simón Bolívar, excepto la esposa del maestro Abril, quien le comenta al doctor Proceso que su abuelo siempre le decía que Simón Bolívar “había sido un gran hijueputa” (Rosero 69), frase que le devolvió las esperanzas al médico.

Luego de un breve quorum entre los artesanos, ellos acceden a elaborar la carroza de carnaval, pero no porque estén convencidos de que la idea de carnavalizar a Simón Bolívar sea interesante sino básicamente porque su tradición como artesanos es más fuerte que el motivo de la carroza y, además, porque el doctor Proceso les pagará tres veces más de lo que obtendría la carroza ganadora del desfile.

Con todo, lo que salta a la vista a medida que se desenvuelve la trama es que la carnavalización, dentro de la novela, se estructura a partir de una paradoja. Si se retoman las ideas propuestas por Eco y Bajtín, se entiende claramente que el fenómeno carnavalesco es esencialmente un espacio para el trastrocamiento de valores, lo que implica necesariamente la defensa indudable de la ley y del rey. Concretamente, en el carnaval el rey se transforma en burro y el burro es entronizado justamente porque nadie tiene dudas de que el rey merece estar en el trono y el burro en el establo<sup>39</sup>. No obstante, en *La carroza de Bolívar*, el proyecto del doctor Justo Pastor Proceso no es de transgresión sino de develamiento de una verdad incómoda.

Esto es evidente toda vez que el archivo historiográfico (Sañudo) y los testimonios orales son los que están sirviendo de fuente para esa representación grotesca de Bolívar. Dicho de otro

---

<sup>39</sup> Es relevante anotar que, en la literatura, la figura del burro o asno ha tenido múltiples significados. Desde *El asno de oro* de Apuleyo hasta la actualidad, la imagen del burro ha aparecido en muchas obras literarias. Sin embargo, la asociación de este animal con la ignorancia o la idiotez es la que más recurrencia ha tenido dentro de las representaciones carnavalescas. De hecho, vale la pena hacer la observación de que en *La Carroza de Bolívar* dos jóvenes que pertenecen a la guerrilla del ELN se disfrazan de burro/asno con el fin de perseguir y asesinar al doctor Proceso. Se desarrollará este punto más adelante.

modo, no es una máscara paródica la que se le impone al Libertador, sino que por el contrario, se le retira la máscara de héroe, de adalid, de pro-hombre, de padre fundador que ha tenido Bolívar a lo largo de la historia. Lo grotesco no es consecuencia de lo carnavalesco, sino de la defensa y protección de una historia infame. Continuando con el ejemplo anterior, no se trata aquí del trastrocamiento entre rey y burro, sino de la revelación de que el rey *siempre ha sido* un burro. Por lo tanto, no sorprende que el doctor Proceso, los artesanos y la carroza empiecen a ser perseguidos, amenazados y censurados por instituciones legales —encabezadas por el gobernador y el general en jefe del ejército de Pasto— y otras al margen de la ley —como la guerrilla del ELN—; pues estas voces disidentes resultan ser incómodamente peligrosas, ya que ir en contra de la invención genealógica de la historia nacional es equivalente a negar el valor de la nación en sí misma.

Un primer acto de censura ocurre durante una noche en que el doctor Proceso está visitando al escultor apodado “Cangrejito” Arbeláez, quien es uno de los mejores artesanos de la ciudad y quien, además, conoce la historia nefasta de Simón Bolívar. A petición del doctor Proceso, él había tallado en madera los eventos históricos que Sañudo relata en *Estudios sobre la vida de Bolívar* (1925). Mientras estaban conversando sobre el mal llamado Libertador, tres hombres disfrazados con máscaras carnavalescas irrumpieron violentamente en el recinto:

La puerta había saltado de sus goznes. Tres hombres con máscaras de carnaval —una rana y dos duendes— entraron a la carrera y se abalanzaron contra el corpulento maestro. Lo empujaron de espaldas a la pared. En medio de la sorpresa del doctor Proceso se asombró de sí mismo: se indignaba porque no pusieron atención en él, como si él no significara ningún peligro para nadie. Se lanzó entonces sobre los

enmascarados que pugnaban con el maestro, aferró a la rana por los hombros, la zarandó, y ya la obligaba a volverse cuando un golpe en su cabeza lo dejó sin sentido.

Se despertó tendido en un sofá, el maestro Cangrejito asomado a su cara.

—¿Qué sucedió? —pudo preguntar.

—Se llevaron *La Batalla de Bomboná* y *El tiempo de los Rifles* —dijo el maestro Cangrejito.

Eran dos de sus mejores relieves sobre la guerra de la independencia en Pasto. (Rosero 104)

A partir de este suceso, el doctor Proceso empieza a preocuparse seriamente. Según el maestro, no era la primera vez que asaltantes entraban para robarle sus tallas de madera; sin embargo, el médico piensa que quizás el ataque no haya sido una simple coincidencia. Una especie de paranoia empieza a recorrer los pensamientos del doctor Proceso, pues nadie, según él, sabe de la existencia de la carroza, solamente sus amigos y los artesanos. ¿Cómo pudo haberse filtrado dicha información?

Más adelante en la novela aparece otro incidente que sugiere que, efectivamente, hay una especie de censura para evitar que el plan del médico se lleve a cabo. Durante la velada nocturna en la que el doctor Proceso les cuenta a sus amigos sobre los testimonios de Polina Agrado y Belencito Jojoa, que él había recopilado años antes, él los invita a escuchar las grabaciones de estos testimonios; no obstante, cuando abre el cajón de su escritorio se da cuenta que las cintas no están. En un momento de ira interna, empieza a sospechar de su esposa Primavera:

—Ya las encontraré —dijo—. En todo caso las tengo en mis cuadernos.

Pero le dolió percibir, ¿estaba seguro de percibirla?, una sonrisa cruel en la boca roja de Primavera. Es muy posible, pensó. Y también muy posible que tampoco existieran las transcripciones al papel, que las hubiesen desaparecido, ¿sería realmente posible? se preguntaba y volvía a preguntar, pasmado. No creía que Primavera abrigara devoción alguna por Simón Bolívar, nada más irreal; era contra él, contra sus noches de trabajo, su exaltación, era sólo contra él con quien chocaba Primavera.

Pero, ¿y el general Lorenzo Aipe?, se preguntó sobresaltado.

Recordó el robo sufrido por el escultor Arbeláez. Recordó que ese jueves 29 de diciembre estuvo fuera de la casa hasta la medianoche, primero con el Cangrejito, después con los maestros Abril y Umbría, y que esa noche no durmió con Primavera. (Rosero 131)

De todas maneras, esta situación no evitó que él les hablara sobre lo que Polina Agrado y Belencito Jojoa le habían contado, pues, según él, se sabía *de memoria* cada una de sus palabras. Así fue como el doctor Proceso relató detalladamente lo que sus amigos no habían podido escuchar en registro sonoro. Es relevante ver aquí cómo, a falta de archivos, se recurre a la memoria.

Ahora bien, paralelamente al desarrollo del plan del doctor Proceso, la novela expone la historia de quienes se oponen a la desmitificación del Bolívar. Así, pues, durante la clase impartida por Arcaín Chivo aparece el personaje de Enrique Quiroz, el estudiante que más resistencia presenta ante las ideas de Sañudo. A medida que se avanza en la lectura de la novela, la figura de Quiroz empieza a tornarse cada vez más compleja y sospechosa; hasta que finalmente se revela que él hace parte de un grupo juvenil que apoya las doctrinas

revolucionarias del Ejército de Liberación Nacional (ELN), una de las primeras guerrillas que se formaron en Colombia durante los años sesenta. Para Enrique Quiroz, Bolívar constituye el símbolo de la revolución obrera, pues gracias a él se logró la libertad de los pueblos y se derrocó a los aristócratas. En consecuencia, vilipendiar la figura del Libertador implica la ofensa directa contra el pueblo, por lo que estos jóvenes revolucionarios, encabezados por Quiroz, deciden tomar la justicia en sus propias manos y defender a Bolívar de las calumnias del doctor Proceso y sus amigos.

Nunca se sabe a ciencia cierta cómo los pastusos terminaron enterándose de la existencia de la carroza. El lector puede sospechar de cualquiera, de la esposa del doctor Proceso, de los amigos, de los criados que trabajan en casa del médico, o incluso de los mismos vecinos. El punto es que faltando dos días para el desfile del carnaval, toda la ciudad había oído hablar de la carroza, pero nadie jamás la había visto. Es durante esta semana que ocurre el ataque contra el escultor Cangrejito Arbeláez, el cual fue planeado y ejecutado por Quiroz y sus “camaradas”, acción que, según ellos, le serviría de escarmiento al doctor Proceso.

Había hablado Enrique Quiroz, principal instigador de la acción contra el doctor Proceso:

—Ese doctor es jefe y cabeza del imbécil de Chivo, ambos más locos que una cabra, pero una cabra venenosa. [...]

—Ayer le pudimos arrancar dos esculturas a ese vendido del Cangrejito, negro vergajo, artista del enemigo.

—En madera. Grandísimas. [...]

—Se veían muy bonitas, muy bien hechas, para qué. En la de los 20 Capuchinos estaba un Bolívar a caballo; un soldado lo informaba de la

captura de los 20 capuchinos: Bolívar preguntaba, con letras de madera:

«¿Y todavía no los han matado?» [...]

—¿Qué hacemos con la historia? —dijo Puelles—. No se sabe quiénes son, y quiénes no son.

—Nosotros por lo menos no sabíamos de esos fusilamientos, ¿ustedes?

Hubo un silencio como guillotina que Enrique Quiroz se apresuró a sortear:

—Si Bolívar los fusiló, o los sableó, o los picó, fue porque se lo merecían

—dijo—. No se puede poner en tela de juicio a Bolívar. (Rosero 265-266)

En *La carroza de Bolívar* se muestran a las juventudes leninistas y marxistas de la época como un grupo de jóvenes cegados ingenuamente por una utopía que parecería no tener ni pies ni cabeza<sup>40</sup>. A decir verdad, no sin cierto sarcasmo, el narrador comenta cómo la mayoría de estos jóvenes eran pertenecientes a familias adineradas, por lo que ellos podían darse el lujo de hacer marchas, reuniones y viajes a lo largo y ancho del país para reclutar a más jóvenes. No obstante, resulta esencial entender que, como refieren Carrera Damas (1969) y Anderson (2011), la defensa de Bolívar se estructura bajo una lógica religiosa de devoción al héroe, por lo tanto, la comunidad de creyentes en el nacionalismo y en el proyecto bolivariano defenderá la encarnación de los valores democráticos y libertarios. Con esto en mente, no es de sorprender que la destrucción del plan del doctor Proceso sea una obligación moral para estos jóvenes.

---

<sup>40</sup> Resulta curioso cómo estos jóvenes, en la novela, se contradicen en sus propias convicciones. Pues, como se hizo referencia anteriormente, Carlos Marx había escrito un texto criticando a Bolívar; no obstante, estos muchachos no parecen haberlo leído y solamente se orientan por los discursos acomodados de la ideología marxista en Colombia.

Respecto al tema, resulta extraño que en el caso colombiano tanto la extrema izquierda como la extrema derecha tengan como ídolo al mismo personaje: Simón Bolívar. Vale la pena, sin embargo, aclarar que en principio Bolívar sí representaba los intereses de la oligarquía, pues recuérdese que los criollos buscaban la igualdad de condiciones con los españoles, pero no de los pardos y los mestizos. Esto es, se mantenía un estatus social superior frente a las comunidades mayoritarias subyugadas. Ahora bien, la imagen de Bolívar como símbolo revolucionario del pueblo es muy posterior, se estructura después de los primeros revisionismos históricos sobre las guerras de Independencia, los cuales interpretaron la lucha bolivariana como un ideal que debía ser alcanzado por el pueblo (Bushnell 104)<sup>41</sup>.

Por otro lado, pero en relación directa con lo mencionado, aparece en la novela el general Lorenzo Aipe, quien desde el principio figura como uno de los amantes de Primavera, la esposa del doctor Proceso. Él, al estar inscrito en las fuerzas militares, es otro defensor acérrimo de Bolívar, pero obviamente desde la extrema derecha. Al igual que con los jóvenes guerrilleros, el narrador presenta al general Aipe como un hombre torpe, ignorante, patético. A pesar de que este personaje no posee mayor protagonismo en la novela, resulta relevante saber que lo que le

---

<sup>41</sup> David Bushnell (2012) afirma: “En la historiografía tradicional colombiana se acostumbraba creer que quienes apoyaban a Santander representaban, aunque todavía de manera embrionaria, el núcleo del futuro Partido Liberal; de igual manera, los seguidores de Bolívar serían el embrión del Partido Conservador. Esta afirmación contenía sin duda cierta verdad, como se verá al estudiar de cerca el surgimiento de ambos partidos, alrededor del año 1840. Sin embargo, no es del todo exacta, ni nos dice tampoco quiénes eran, en términos socioeconómicos, los que apoyaban a uno y a otro. Más recientemente, algunos historiadores revisionistas han invertido casi totalmente la interpretación tradicional y presentan a Bolívar como la más «popular» de las dos figuras, defensor de los intereses de las masas trabajadoras, mientras que Santander aparece como el campeón de la «oligarquía» neogranadina, empeñado en destruir a Bolívar precisamente porque su inmensa influencia personal amenazaba diversos intereses creados. Este punto de vista pronto se convirtió en artículo de fe para la izquierda colombiana, que desde entonces pudo así cubrirse con el mando del más grande de los héroes nacionales de América Latina. En realidad, esta interpretación ni siquiera se ajusta a los hechos” (104).

preocupa al doctor Proceso no es la relación extramatrimonial de Primavera con el general Aipe, sino el hecho de que él sea un defensor de las ideas de Bolívar, por lo que fácilmente podría obtener información sobre los planes de la carroza, gracias a Primavera. Por lo tanto, el médico siempre sospecha que ellos dos están tramando algo contra él, como en el caso de las grabaciones hurtadas.

Hay que destacar aquí que esta protección de la figura de Bolívar por parte del oficialismo —y la izquierda— no es simplemente una cuestión ideológica, sino que ésta se materializa en acciones de censura violentas. Es relevante hacer hincapié, nuevamente, en el hecho de que la *memoria dominante*, que no *hegemónica*, es aquella que posee un mayor protagonismo en la esfera pública, pero esto no significa que la mayoría de los ciudadanos la acepten (Aguilar 24). Por eso mismo es que se hace necesario un aparato represivo por parte del Estado, para que las memorias disidentes (hegemónicas) se mantengan al margen. Claro está, que en gobiernos democráticos no tendría por qué suceder esto; sin embargo, la realidad demuestra lo contrario.

### **Una fiesta macabra: el fracaso del proyecto del doctor Proceso**

A medida que se aproxima el día del desfile del carnaval, la tensión aumenta. El doctor Proceso ha empezado a ser vigilado por uno de los jóvenes que integran el grupo subversivo a favor del ELN, para descubrir en dónde está escondida la famosa carroza de Bolívar. Estos jóvenes han decidido no solamente destruir la carroza sino asesinar al médico. Curiosamente, justo cuando inicia la persecución contra el doctor Proceso, éste empieza a transformarse en un personaje que ha pasado de ser un intelectual comprometido con un deber histórico y pedagógico a terminar siendo un hombre alcoholizado y entregado a los amoríos con mujeres. Esta

transformación se da en gran parte gracias a las constantes discusiones con su esposa Primavera y a la sensación de abandono que siente por parte de sus amigos. A decir verdad, a las únicas personas a las que les tiene respeto y aprecio son a los artesanos de la carroza, quizás ellos, como ningún otro, fueron los que verdaderamente apoyaron de corazón el proyecto del doctor Proceso, respetaron la tradición artesanal y, aunque haya sido también un interés monetario, los artesanos construyeron la carroza bajo su propio riesgo.

Estas circunstancias se hacen evidentes cuando Zulia Iscuandé, la esposa del maestro Abril, va a pedirle un anticipo para la elaboración de la carroza. En medio de su borrachera, el doctor Proceso le entrega el total del costo del proyecto y se niega a ir a visitar la carroza, él le dice a Zulia que desea ser sorprendido por la imponencia de ésta durante el desfile. En medio de sus elucubraciones, el médico piensa:

[...] mañana era la hora de las horas, el desfile. Ah, Tulio Abril, Martín Umbría, el Cangrejito Arbeláez y los demás artesanos no se iban a quedar atrás, impondrían al Bolívar a su muy buena manera, avisarían de su *nefasta memoria*, no se arredrarían. El doctor no temía que los artesanos quedaran mal con él: *no iban a quedar mal con ellos mismos* — se gritó—, darían la cara, a despecho del gobernador Cántaro, de su general Aipe y los fanáticos (Rosero 339. Énfasis míos).

De esta manera, la única y última esperanza del doctor Proceso sería que los artesanos “corrigieran” la ominosa memoria que ha entronizado a Bolívar. Son ellos, los artesanos, los que revelarían la verdad dentro del evento de mayor significado identitario en la ciudad. De ahí que, dentro del espacio de la trama, se muestre a un doctor Proceso listo para morir. Al final de *La carroza de Bolívar* aparecen varias prolepsis que anuncian la muerte del médico, pero no como

una muerte sacrificial de quien da la vida por una causa; sino más bien como una muerte absurda ocasionada por el fanatismo político de un grupo de jóvenes ingenuos.

El plan para liquidar al doctor Proceso tenía dos partes: por un lado, el joven Rodolfo Puelles iba a ser el encargado de perseguirlo, hablar con el médico y sacarle información sobre el paradero de la carroza; por otro lado, Enrique Quiroz y su hermano estarían esperando al doctor en el desfile y lo asesinarían ahí mismo. No obstante, Puelles es el menos convencido de la causa revolucionaria, por lo que traiciona a sus camaradas y decide advertirle al médico sobre el plan. El doctor Proceso se sorprende pero no se aterra con la revelación de Puelles, quizás porque no lo crea posible o quizás porque en realidad ya no le importe morir.

Llega el 6 de enero, día del desfile, e inicia el desenlace vertiginoso de la novela. Justo Pastor Proceso decide ir al carnaval, a pesar de las advertencias de Puelles, y se alista para la ocasión usando un disfraz de simio que le oculta todo el cuerpo. Su intención de salir al desfile no solamente responde a su deseo de ver la carroza sino también de encontrar, en medio de la multitud, a su esposa Primavera, con quien no había tenido contacto en días. Asimismo, con el desenlace de la trama se desarrollan dos historias paralelas, pero que no se narran simultáneamente: una, referente al asesinato del doctor Proceso, la otra, acerca de la persecución de la carroza.

Inicia la fiesta y el doctor Proceso empieza a bailar en medio de la multitud, todos mezclados en medio de la música y el juego, de pronto aparece en la senda un disfraz de asno, también bailando. Lo que no sabe el médico es que quienes están dentro del traje del equino son Enrique Quiroz y su hermano, listos para darle una patada al primate:

Distinguió un asno de carnaval a la otra orilla de la avenida, un asno aparte de la comparsa de *Tejedoras* que desfilaba: el asno daba trompos

veloces por entre los jugadores, «Ese asno y yo somos aquí los únicos animales», y se examinó otra vez, metido en su disfraz de simio, ¿a razón de qué?, ¿no sería preferible emborracharse hasta el olvido, convertirse en humo que arrastra el viento? Entonces la muchedumbre pareció empujarlo contra el asno que giraba, y, cosa extraordinaria, también desde la otra orilla la muchedumbre pareció empujar al asno sobre él. La muchedumbre los arropaba como agua oscura que se abre, hasta engullirlos —igual que otro juego de carnaval. (Rosero 380)

Ese es el último instante en la vida del doctor Proceso, en una especie de danza macabra un asno carnavalesco mata al médico. Nadie puede saber quién es el victimario y quién es la víctima, pues la mascarada carnavalesca oculta sus verdaderas personalidades detrás de los disfraces. Para el doctor Proceso ya no existirá la posibilidad de la trasgresión liberadora y reafirmadora de la ley, como lo propone Bajtín; sino que, por el contrario, la carnavalización ha permitido que la violencia sea la reguladora de la ley. En otras palabras, es el asesinato del doctor Proceso lo que reafirma lo dicho por Umberto Eco cuando hace referencia a que existen temas y héroes que no permiten la carnavalización ni la burla, mucho menos su desmitificación. Al fin y al cabo, los hermanos Quiroz son quienes evitan que el carnaval se salga de la ley, del control establecido; pues al censurar la carroza y eliminar a su creador, se mantienen el orden y la fiesta dentro sus límites. Como bien lo explica el crítico italiano, el carnaval posee unos límites determinados, una “ley válida” que hace que la fiesta sea controlada y permita una libertad regulada, de lo contrario, la trasgresión se transformaría fácilmente en una revolución social, en un golpe de Estado, en guetos, en fin, en un espacio en el cual la ciudadanía difícilmente podría ser dominada (17).

El episodio de la muerte del doctor Justo Pastor Proceso se cierra con una elipsis narrativa. Acto seguido, solamente se relata cómo Primavera Pinzón y el general Aipe — disfrazado de Simón Bolívar, para ironía y enojo del médico— lo ven por última vez en medio de la multitud, durante un breve instante en que el médico se había retirado la máscara de simio. La aparición del general Aipe, además, saca a flote el resultado de una investigación que jamás se había sugerido en la novela: que él y su ejército habían estado rastreando también la carroza de Bolívar.

A pesar de su muerte, la esperanza del doctor Proceso en los artesanos no resultó ser en vano, pues ellos defenderían la carroza. En la novela se relata cómo el general Aipe había localizado la carroza en la madrugada del 6 de enero, día del desfile, y se había propuesto confiscarla. Bajo un despliegue militar, los soldados atacaron a los artesanos y se llevaron la carroza al cuartel general, pero siempre cubriéndola para que nadie en Pasto pudiese verla, tal y como había ordenado el general Aipe.

De inmediato los soldados procedieron a cubrirla, aunque era temprano y Pasto entero dormía. Ya cubierta, la carroza parecía quién sabe qué disparate-sorpresa avanzando por las calles de Pasto, la madrugada del 6. *La llevaban a descuartizarla en el cuartel.*

Iban siete soldados y un oficial —luego se diría que veinte, que cincuenta y cien y muchos más. Faltaba poco para arribar al cuartel cuando fueron alcanzados por Martín Umbría, Tulio Abril, el Cangrejito Arbeláez y los demás artesanos —todos respaldados por sus hijos y mujeres. *No sospechaban los soldados del ataque.* Pensaban que se trataba de una comparsa de pueblo que llegaba a Pasto a participar en [el desfile]:

bailaban, arrojaban serpentinas y bebían. Tal vez lo único extraordinario era la hora: demasiado temprano para el jolgorio. *Pero todo era posible en el carnaval.* (Rosero 382. Énfasis míos.)

En este episodio se observa cómo la ley interna del carnaval permite la transgresión sin que se genere sospecha, los soldados *creen* por un instante que se trata de un simple juego; pero entonces es cuando los límites de la libertad carnavalesca se rompen y aparecen los artesanos *realmente* atacando al ejército. Por lo tanto, en *La carroza de Bolívar* se advierte cómo, en el caso del doctor Proceso, los guerrilleros aprovecharon la excusa de la fiesta para asesinarlo; mientras que en este caso, son los artesanos quienes salen a defender la carroza para evitar su “muerte” por descuartizamiento.

Ahora bien, la recuperación de la carroza no termina en la revelación del “verdadero” Simón Bolívar ante la mirada atónita de los pastusos en el carnaval, sino en la preservación y ocultamiento de ésta. Esto lo había pensado Cangrejito Arbeláez, quien sospechaba que al exhibirla en el desfile, los ejércitos comandados por el general Aipe les caerían encima como buitres hambrientos:

La única esperanza eran los pastusos, pensó: que los pastusos defendieran la carroza, ¿y cómo?, contar con esa defensa era improbable: se trataba de una fiesta, la gente salía a bailar, ¿cómo armar una batalla de la noche a la mañana por una carroza de carnaval? [...] Urgía esconder la carroza del exterminio, habría que esperar su tiempo para que Pasto entero la defendiera. (Rosero 385)

Una lectura pertinente sobre la decisión de los artesanos de esconder la carroza puede establecerse a partir de lo que Ana María Amar (2010) denomina como “la orgullosa aceptación

de la derrota” que ubica a los perdedores en un presente de resistencia, esto es, les otorga a los derrotados un triunfo ético (75). Esta postura no solamente ofrece un espacio de dignidad individual, sino que además, según Amar, ejerce un poder desde la periferia (81). Así pues, la resistencia de los artesanos para proteger la carroza es a su vez la defensa de una memoria disidente cuyo poder solamente parece gestarse, paradójicamente, desde la subalternidad. Sucumbir a la destrucción de la carroza a manos de los ejércitos hubiese significado la aceptación del poder del oficialismo, la *resignación* ante la imposibilidad de vencer el peso de la historia bolivariana.

A propósito, a lo largo de la novela el lector puede ver también cómo José Rafael Sañudo y el doctor Justo Pastor Proceso son personajes que fracasan en sus proyectos, pero adquieren una victoria ética. En el caso de Sañudo<sup>42</sup>, después de la publicación de sus *Estudios sobre la vida de Bolívar* (1925), su estatus social empieza a ser cuestionado, sus colegas historiadores desvirtúan su investigación y, finalmente, su obra empieza a caer en el olvido. De manera similar, el fracaso del doctor Proceso es representado en su incapacidad para publicar su investigación intitulada *La gran mentira de Bolívar o el mal llamado Libertador* y además, por extensión, la no exhibición de la carroza de Bolívar en el desfile. Ambas aparecen como consecuencias de no haber aceptado la historia oficial. Por lo tanto, es relevante entender que estos proyectos fallidos configuran la mayor crítica a la historia y, a su vez, una apología de la memoria colectiva de la sociedad pastusa.

---

<sup>42</sup> Recuérdese que José Rafael Sañudo es un personaje real. Si aparece aquí junto al personaje ficticio de *La Carroza de Bolívar* es porque dentro de la novela ambos personajes están siendo representados como sujetos que han padecido la censura y el escarnio público debido a su crítica del mito bolivariano.

Al respecto, Amar propone que frente a los relatos historiográficos que han sido configurados con base en el pasado de los vencedores; la literatura puede ofrecer una visibilización del pasado de los vencidos (58). Para la autora argentina, esta visibilización no solamente activa la memoria sino que posibilita una ética política, la cual podría definirse como la postura de resistencia que adquiere el vencido, lo que conlleva a un triunfo ético (76). Sucintamente, lo que Amar propone es entender la postura del vencido como un lugar de activa resistencia y no de triste resignación.

Un último punto relevante para anotar tiene que ver con el nuevo significado que adquiere la carroza de Bolívar, una vez ha sido escondida lejos de la ciudad:

Huyeron con la carroza, huyeron.

Cuando el general Aipe se enteró no ordenó la represalia que sus hombres esperaban: esta vez no jugaría al gato y al ratón; aguardaría a que saliera la carroza y la incautaría de inmediato, «Tendrán que aparecer tarde o temprano», dijo, y ordenó vigilar el sitio oficial de salida de carrozas, y también su recorrido, por si tenían que interceptarla. Se preocupaba en vano, porque desde esa mañana desapareció la carroza de Bolívar: *nunca más volvió a saberse*: pocos madrugadores la vieron cruzar Pasto, envuelta en lonas, y subir por la carretera a la laguna de la Cocha. Y en ese abismo de selva, en la soledad de los páramos, los artífices la escondieron ¿en una cueva?, debajo de la tierra –dicen, *a la espera del carnaval del año que viene*. (Rosero 389. Énfasis míos.)

De esta manera, en este último párrafo de la novela, se ve la transformación de la carroza de Bolívar en el nuevo archivo disidente. Es ahora la escultórica figura de Bolívar la que

materializa artísticamente los archivos de Sañudo, las voces de Polina Agrado y Belencito Jojoa, la cátedra de Arcaín Chivo y el proyecto escritural del doctor Proceso. Esta *espera* del año que viene no solamente significa el espacio real del desfile, sino también el anhelo de que los pastusos estén preparados para aceptar la carroza. Sobre este tema, Georges Didi-Huberman (2004) comenta que el acercamiento a un archivo debe pasar necesariamente por el reconocimiento de que el archivo es siempre una “infinita aproximación al acontecimiento” (3). Esto es, el archivo jamás puede ser una revelación absoluta del pasado, siempre será una aproximación a lo que pudo haber sido; pero además, esa constante visión pretérita está determinada por los imaginarios del porvenir (Derrida, *Mal de Archivo* 26). En consecuencia, la carroza de Bolívar ha detenido el tiempo en su gruta, es un archivo oculto en espera a ser revelado sin censura.

### **Conclusión**

Para finalizar, es relevante decir que novelas como *La carroza de Bolívar* configuran un primer grupo de novelas del siglo XXI, que empiezan a acercarse a los archivos históricos a partir de una escritura intertextual en la que los personajes ficticios acceden, dentro de la trama, a los mismos archivos que los lectores reales podrían también leer en la vida real. Esta estrategia narrativa no es simplemente un recurso estilístico sino que, como se pretenderá defender a lo largo de esta investigación, constituye un síntoma en la literatura actual. La ficción ha empezado a acercarse más y más a los espacios de realidad, a través de la creación de personajes que encarnan un fracaso fecundo, podría decirse que son héroes perdedores —siguiendo la propuesta de Amar—. A pesar del aparente oxímoron que parecería establecerse al decir que la derrota es

la victoria de este tipo de héroes, este fracaso significa justamente el escape de las representaciones de la memoria que pretenden ser holísticas y determinantes.

Al no poder tener un éxito factible en la imposición de esa memoria disidente se vuelve a la tesis propuesta por Spivak, en la que la posibilidad de agencia del subalterno amenaza la esencia misma de la condición de subalternidad. No obstante, para superar esta aparente tautología, puede decirse que la permanencia de esta memoria en la marginalidad está justamente cuestionando la visión de Spivak, pues critica la idea de que la única posibilidad de agenciamiento puede darse desde el centro, es decir, desde un lugar no subalterno. Como bien lo establece Ana María Amar, la sociedad está tan habituada a pensar siempre el poder ligado a un centro que duda de la efectividad de agenciamiento desde las márgenes. Contrario a esta lectura, el análisis de Amar (a todas luces foucaultiano) insiste en que el poder puede ejercerse desde múltiples ámbitos, por lo que “el lugar de resistencia al poder es ya en sí mismo un espacio de poder” (Amar 82). En consecuencia, al leer novelas como *La Carroza de Bolívar* se comprende que el poder de la memoria colectiva disidente radica en su no connivencia o participación en el poder centralizado, en este caso, en el poder que han adquirido las historiografías oficiales dentro del capital cultural.

Con todo, es fundamental recalcar que novelas como la de Rosero no muestran una derrota basada en la resignación, sino que, como lo explica Magdalena López (2015), son narrativas que navegan en el desarraigo, en la incertidumbre, en la infinita posibilidad de derroteros (22). Al final de *La carroza de Bolívar* el lector queda a la espera, preguntándose si sería posible que una carroza así salga en el Carnaval de Negros y Blancos en Pasto. No hay certeza. La incertidumbre es el lugar donde la memoria colectiva resiste y persiste.

Por otro lado, el tratamiento de los archivos históricos a través de la ficción ofrece una lectura en la que estos documentos pueden ser vinculados a la vida personal de un personaje mundano, esto es, un personaje que no emula a un historiador o a un sabedor experto. No son personajes que representan a un letrado cuyo destino heroico es transformar los archivos para iluminar a los otros y crear así un mundo nuevo. Al contrario, los archivos resultan ser documentos inconvenientes, molestos, transgresores, que ponen en riesgo a su lector; pues no solamente los está interpretando sino que además se ve en la obligación ética de compartirlos con la comunidad. Al hacerlo, el personaje fracasa ante el peso de la historia oficial, pero al lector de *La carroza de Bolívar* ya le fue compartido el archivo a través del relato y no habrá ningún general Aipe que venga a asesinar al lector. Por lo tanto, estas novelas suscitan la reflexión sobre la representación de la memoria y las múltiples posibilidades de interpretación de los archivos.

### **Coda**

En el año 2018, seis años después de la publicación de la novela de Evelio Rosero, un grupo de artesanos del carnaval decidió elaborar una carroza real en la que se mostraba a un Simón Bolívar perverso, cruel, casi demoniaco. La carroza mostraba los retablos de las batallas y masacres perpetradas por Bolívar (tal y como las había hecho el artesano ficticio Cangrejito Arbeláez), la resistencia de los campesinos-indígenas ante los ejércitos independentistas el 23 de diciembre de 1822 (tal y como lo había escrito Sañudo), incluso se exhibían, alrededor de Bolívar y su caballo, varias doncellas desnudas (tal y como el doctor Proceso lo había imaginado). Además, esta carroza, llamada “El Colorado” en homenaje a las víctimas de la *navidad negra*, resultó ganadora del certamen en el Carnaval de Negros y Blancos. Al parecer, los pastusos ya estaban listos para defender la carroza de Bolívar.

## Capítulo 2

### Subjetividad del archivo: memoria social y memoria individual en la novela *La dimensión desconocida* (2016) de Nona Fernández

*Solo si uno es capaz de imaginar lo que ha ocurrido,  
de repetirlo en la imaginación, verá las historias,  
y solo si tiene la paciencia de llevarlas largo tiempo dentro de sí,  
y de contárselas y recontárselas una y otra vez, será capaz de contarlas bien.*

Karen Blixen

Recordar eventos traumáticos de la historia reciente de un país casi siempre suscita reacciones que pueden interpretarse como opuestas, toda vez que en el acto mismo de rememoración aparece la pregunta sobre la necesidad o la impertinencia misma de ese recuerdo. En el caso específico de sociedades que han sufrido el flagelo de las dictaduras, se suele pensar que la memoria de actos violentos niega o entorpece el olvido necesario para la continuación de un espacio de paz. Este temor no es del todo infundado, pues en ocasiones los actos de rememoración dentro del núcleo social han desatado nuevas olas de violencia para acallar a quienes demandan justicia. Si bien el olvido es indispensable para poder seguir viviendo, escribir *sobre y con* la memoria posibilita nuevas maneras de representar dichas rememoraciones y olvidos, con el fin de gestar una reflexión que dialogue con las consecuencias actuales de las políticas gubernamentales durante periodos posdictatoriales.

Un claro ejemplo de esta relación entre olvido y memoria está presente en la novela *La dimensión desconocida* (2017) de Nona Fernández. Si bien la narradora-autora-personaje parece inclinarse constantemente a la rememoración como una especie de acto de justicia con los desaparecidos, de todas maneras la realidad política chilena parece ser siempre inescapablemente desesperanzadora. Esta ambivalencia entre la necesidad ética de recordar y la aceptación de una realidad decepcionante es justamente el objetivo de las *narraciones documentales* como la de

Fernández, pues es una novela que no busca alcanzar una representación cabal de los horrores de la dictadura sino que gracias a su lenguaje fragmentado y profundamente auto-ficcional logra poner en cuestión los alcances de la mimesis. En otras palabras, es una novela que manifiesta los horrores de la dictadura pinochetista, no ya desde una objetividad extradiegética, sino desde el reconocimiento de que solo es posible aproximarse levemente al horror a través de una individualidad insuperable. Como se verá más adelante, estas *narraciones documentales* apelan a un ejercicio de memoria que, al ser subjetivo, no pretende ser representativo de la realidad social en su conjunto.

En la novela, la dictadura militar de Augusto Pinochet (1973 – 1990) se muestra como una estrategia política que suscitó absurdos, injusticias y terror, justamente como las imágenes de la famosa serie estadounidense *The Twilight Zone*, referencia evidente en la obra de Fernández. Estas sinrazones se develan poco a poco a medida que la narradora-autora-personaje entra en diálogo constante con un documento de archivo que es el catalizador de sus reflexiones, emociones, preguntas e incertidumbres. Este archivo es la confesión del militar Andrés Valenzuela, quien el 27 de agosto de 1984 decide presentarse en las instalaciones de la revista *Cauce* para dar su testimonio sobre las torturas, asesinatos y desapariciones de docenas de chilenos. La aparición de este documento, dentro del relato, se da de manera fortuita y por elección de la narradora-autora-personaje, pues esta mujer afirma que se encuentra trabajando en un documental sobre la dictadura chilena pinochetista y que entre sus fuentes apareció la confesión/entrevista del ex militar. Lo interesante de esta aparición azarosa es que conduce a la narradora-autora-personaje a elaborar una evocación de su pasado personal cuando, a la edad de trece años, ojeó por primera vez la revista *Cauce* en donde aparecía la confesión de Valenzuela. Por lo tanto, esta reaparición del documento en la vida de la protagonista suscita en ella una

inquietud, una especie de sensación de que nada es coincidencia y de que esta confesión la está interpelando directamente a ella de alguna u otra manera. Como bien lo explican Camille Bloomfield y Marie-Jeanne Zenetti (2012), la significación que posee un documento es estrictamente circunstancial, pues está determinada por el tiempo y el lugar en el que se desarrolla la exégesis del mismo. Es decir, el documento se sitúa en un lugar intermedio entre lo real y los discursos de quien lo interpreta (7). Por esta razón, la lectura particular que la narradora-autora-protagonista hace de la confesión de Valenzuela la introduce en esa zona oscura y misteriosa de la dimensión desconocida, donde ella intentará comprender e imaginar los horrores de la violencia dictatorial.

Teniendo en cuenta estas primeras consideraciones, el presente capítulo desarrolla una breve contextualización sobre la situación política y económica de Chile antes, durante y después de la dictadura. Posteriormente, se analiza la representación del archivo dentro de la novela, a partir de cuatro aspectos: las conexiones entre las políticas de la memoria/olvido y la vida personal de la protagonista, la lectura del trauma a la luz de la confesión de Andrés Valenzuela, el carácter metaliterario de la novela y la propuesta de un *fracaso* ético en el proyecto escritural de la narradora-autora-personaje.

### **Retrospectivas históricas.**

Cuando se habla de dictaduras y masacres, suele pensarse en el carácter de “excepcionalidad” que poseen dichos eventos; sin embargo, como bien aclara Sergio Villalobos-Ruminott en su libro *Soberanías en suspenso. Imaginación y violencia en América Latina* (2013), este nivel de violencia es un fenómeno calculado y ejecutado por los poderes políticos que buscan mantener a toda costa las relaciones económicas imperantes. De igual manera, para la

economista Verónica Valdivia (2006), el fracaso del partido Unidad Popular —al cual estaba suscrito Salvador Allende— en 1973 resultó ser un fenómeno inevitable que ocurriría tarde o temprano, toda vez que durante el gobierno de Allende hubo una constante desaprobación por parte de los ideólogos de derecha, quienes aprovecharían la más mínima oportunidad para reacomodar el orden político del país (17). Valdivia explica que si bien la derecha chilena había sido golpeada en su poder durante la década del sesenta, ese aparente debilitamiento fue en realidad una máscara, pues la derecha se estaba reorganizando y articulando de manera ofensiva, lo que poco a poco condujo a la izquierda a sentirse acosada y a la defensiva (10). Por esto, cuando ocurre el golpe militar el 11 de septiembre de 1973, más que una sorpresa, fue la confirmación de una sospecha<sup>43</sup>.

A finales de la década del sesenta, el Partido Nacional, caracterizado por su filiación con las ideas de derecha, fue uno de los grandes opositores de la reforma agraria del partido Unidad Popular. Poco a poco, el Partido Nacional fue adquiriendo posturas mucho más ofensivas contra el gobierno socialista de turno, situación que paradójicamente lo condujo a su disolución el 14 de

---

<sup>43</sup> No hay que pasar por alto la bien conocida intervención del gobierno estadounidense de Richard Nixon en Chile entre 1964 – 1973. Al respecto, Sebastián Hurtado (2016) explica que la relación entre el gobierno estadounidense y el gobierno chileno no fue necesariamente unilateral y hegemónica, como ha sido vista en la mayoría de estudios sobre el tema. Para Hurtado, resultaría peligroso anular la consciente búsqueda de apoyo estadounidense por varios actores políticos chilenos pertenecientes, en este entonces, al partido de Democracia Cristiana, principales opositores de Salvador Allende. Es decir, Estados Unidos no solamente intervino de manera jerárquica sino que dentro del mismo gobierno chileno, entre 1964 y 1973, hubo políticos que insistieron en buscar ayuda estadounidense (6). Además, Hurtado plantea que los políticos de Democracia Cristiana poseían un interés genuino en la conservación de la democracia y una afiliación real al modelo de desarrollo impuesto desde las ideologías capitalistas. Esto significa que tanto políticos como economistas estaban verdaderamente convencidos de que el capitalismo ofrecía el mejor modelo para la región y por lo tanto el apoyo estadounidense era de crucial importancia (9). Así pues, hay que entender que si bien es inaceptable e injustificable la intervención de Estados Unidos en Chile, la razón de su éxito se debió también en parte al apoyo que desde el interior del gobierno chileno se concedió a dicha intervención.

septiembre de 1973, tres días después del golpe militar. No obstante, para la derecha, esta disolución era un mal necesario, pues al conceder el control político a los militares, el Partido Nacional perdería soberanía, pero a la vez garantizaba una restauración del orden capitalista en Chile. En consecuencia, tras el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, se abrió paso al plan deseado por la derecha años atrás: aceptar un régimen militar para, eventualmente, restaurar la democracia y la legalidad (Valdivia 16). De esta manera, el sector militar se convirtió en el mejor aliado de la derecha, pues, como reza el escudo nacional de Chile, “por la razón o por la fuerza” se debía imponer un nuevo orden económico. Vale aclarar que la derecha chilena no consistía necesariamente en un grupo homogéneo, dentro de sus mismos seguidores hubo disputas y desacuerdos sobre cuál debía ser la mejor manera para restaurar el capitalismo en el país. Sin embargo, todos compartían un deseo común: derrocar totalmente cualquier rastro de comunismo y marxismo en Chile (Valdivia 29).

Para Manuel Gárate, la alianza de la derecha con los militares abrió las puertas a los ideólogos del nuevo liberalismo económico, contrarrestando, al mismo tiempo, cualquier acto de resistencia ciudadana (186). Los militares, al carecer de conocimientos económicos fundamentales, tuvieron que recurrir a la asesoría de un grupo de jóvenes chilenos de derecha, quienes eran partidarios de las teorías económicas de los *Chicago Boys*. Este grupo de economistas y abogados, conocidos como *los gremialistas*, encabezado por el abogado Jaime Guzmán, se convirtió en el soporte ideológico del régimen (192). De esta manera, a los ojos de la derecha, Chile necesitaba una reforma radical que solamente podía llevarse a cabo gracias a un periodo de remoción partidista, es decir, al imponer un régimen militar se dejaba de lado las luchas bipartidistas mientras se reestablecía el orden social. Los militares entonces aparecieron como los garantes del bien colectivo, quienes no hacían parte de ideologías de partidos políticos

sino que defendían el bienestar de la nación en su totalidad. Al inocular este discurso de salvación dentro de los chilenos, Jaime Guzmán y los gremialistas tenían vía libre para poder aplicar el sistema neoliberal en Chile, pues mientras los militares estaban ocupados censurando y controlando violentamente a la ciudadanía, los economistas neoliberales podían reconfigurar las políticas del país sin tener que exponerse a la protesta pública.

Después de casi cincuenta años del golpe militar, sorprende ver que, como afirma Villalobos-Ruminott, el golpe no ha pasado, sigue ahí. Para este crítico literario chileno, resultan problemáticas las políticas de “redención” que constantemente buscan limpiar el pasado criminal de la dictadura. Ligado a éstas, las conmemoraciones y los actos de duelo pueden, paradójicamente, conducir al olvido y no a la justicia. Si bien el trauma colectivo es innegable y continúa afectando el diario vivir de los chilenos, Villalobos-Ruminott ve con sospecha esa rememoración terapéutica del proceso histórico en Chile, pues en realidad se trata de celebraciones mediáticas que fosilizan la memoria y evitan la crítica y la exigencia de nuevos reajustes del patrón de acumulación capitalista (*Soberanías en suspenso* 15).

Lo más preocupante para Villalobos-Ruminott es esa insistencia en “pasar la página”, pues para él esta visión evolucionista de la historia impide reconocer la violencia estructural que mantiene el gobierno. No es posible pasar la página cuando se ha estado escribiendo y reescribiendo la misma página durante más de cuatro décadas (*Soberanías en suspenso* 17). Sin embargo, a pesar de la postura aparentemente pesimista de Villalobos-Ruminott, su reflexión está direccionada a considerar la reinterpretación de la historia como garante de la justicia social. En otras palabras, analizar la violencia estructural que se ha mantenido a lo largo de la historia permitirá establecer políticas de la memoria mucho más efectivas.

En relación a este asunto, la novela de Fernández entra en esta consideración de la necesidad de reinterpretar la historia, pero no ya con el objetivo utópico y/o revolucionario de las narrativas latinoamericanas de mediados del siglo XX, sino desde un lugar donde la insistencia crítica está en reconocer la violencia como un elemento connatural de las sociedades actuales. Aprender a vivir con y en la violencia no significa necesariamente su aceptación, sino buscar alternativas que permitan entrever, denunciar, mostrar, cuestionar las políticas de la muerte. Esta visibilización exige diferentes maneras de narrar, de representar (si es que se puede) el horror del trauma colectivo que aún pervive. Como se verá más adelante, el tratamiento ficcional de la memoria en la novela de Fernández insiste en la imposibilidad de pasar la página y en la aceptación de que los recuerdos/olvidos de la dictadura son necesarios para insistir en una justicia social, a pesar de que parecieran ser siempre derrotados por el orden gubernamental.

Ahora bien, si las catástrofes sociales y los estados de excepción responden a una violencia fundacional que se actualiza constantemente a través del ejercicio de poder estatal, entonces el deber de la memoria estaría en apuntar, señalar, socavar esas grietas generadas por la violencia. A propósito, Villalobos-Ruminott asevera: “Mostrar la imperfección de la sutura, el trazado irregular de la costura que cohesiona al pacto social, no es criticar ni oponerse fundacionalmente al poder, sino que es erosionar su acabada figura y abrir una brecha por donde se hace posible pensar la existencia como punto ciego de la soberanía” (*Soberanías en suspenso* 26). Por lo tanto, el trabajo de la memoria y su deber con la justicia podría ser siempre un proyecto inacabado —mientras no se detenga la reactualización violenta de la soberanía— pero profundamente necesario para los ciudadanos.

Asimismo, esta crítica al poder estatal es también la búsqueda consciente de un desacuerdo. Es decir, cuando se entra en un espacio de acuerdos y resoluciones, significa que se

establece un cierre, se sedimentan ciertos discursos y posturas, al igual que memorias y olvidos. Por el contrario, lo que se busca es aprender a vivir en el constante disenso, en la continua apertura hacia la incertidumbre, aceptar una forma de vivir que no esté atravesada necesariamente por la voluntad de poder (Villalobos-Ruminott, *Soberanías en suspenso* 31). Esta resistencia a la soberanía estatal, ya dentro del campo de las memorias, constituye la posibilidad para resistirse a las políticas de perdón y olvido que en ocasiones terminan otorgando impunidad para el victimario e injusticia para los familiares de las víctimas<sup>44</sup>.

En lo concerniente al tema de la memoria social es importante retomar lo planteado por Maurice Halbwachs (1992), cuando asegura que la *memoria colectiva* debe ser entendida como un entretrejido de la *memoria individual* y la *memoria histórica*, ésta última (como ya se expuso en el capítulo anterior) es aquella que recrea acontecimientos no experimentados por los sujetos y que ha sido transferida de generación en generación a través de espacios institucionales — escuela, familia, medios— (180). A su vez, no hay que olvidar la diferencia que Paloma Aguilar (2008) establece entre la *memoria dominante* (la del oficialismo) y la *memoria hegemónica* (la que tiene mayor acogida dentro del núcleo social), pues esta tensión entre dos tipos de memoria

---

<sup>44</sup> Es un asunto espinoso hablar acerca de lo que debería hacer el Estado para evitar la impunidad y la injusticia. En realidad, según la Corte Penal Internacional, los procesos de los crímenes de lesa humanidad deben ser juzgados dentro de las leyes internas de cada país; sin embargo, cuando el Estado carece de voluntad para condenar o carece de capacidad legal para enjuiciar los crímenes se termina en un espacio de impunidad e injusticia (Fernández Mejía 22). A decir verdad, en la mayoría de juicios contra crímenes de lesa humanidad han sido las cortes institucionales las encargadas de presionar al Estado particular para que inicie los procesos de investigación y enjuiciamiento. Todos los estados nacionales tienen el deber de investigar y juzgar a quienes cometieron crímenes de lesa humanidad, pues es obligación garantizar los derechos humanos (24). No obstante, una cosa es lo que plantea la constitución y otra muy distinta lo que sucede en la realidad. Por eso mismo es que se continúa exigiendo justicia y reparación, pues a pesar de que existen los recursos legales para lograrlo, los esfuerzos de los gobiernos de turno han sido insatisfactorios.

se agudiza cuando ha terminado el periodo dictatorial y empiezan a surgir memorias antes censuradas, que aparecen en busca de reivindicación.

Con todo, un aspecto esencial del fenómeno de la memoria es que no es inamovible, sino que cambia a lo largo del tiempo, ya que el ejercicio de rememoración se da a partir de una selección que de ninguna manera es inocente sino que responde a las necesidades del presente (Todorov 18). Aun así, esto complejiza el asunto de las memorias sociales o colectivas, pues se espera establecer un espacio de justicia a partir de recuerdos ante los cuales no se puede tener total certeza y que están determinados por los marcos sociales particulares de cada individuo (Halbwachs 180). No obstante, justamente el valor de esa subjetividad es lo que escapa a los controles de la voluntad de poder estatal. Esto es, aceptar la subjetividad como un espacio válido para la exigencia de la justicia significa crear una zona que debe permanecer abierta y en disputa. Es más, si se sigue la línea de Halbwachs, se puede afirmar que incluso el recuerdo más profundo y más íntimo de la vida personal está ya inscrito dentro de estos marcos sociales que determinan la manera en cómo se recuerda lo que se recuerda (182). En concordancia, al existir marcos sociales que determinan los recuerdos, de igual manera determinan lo que se olvida.

Teniendo esto en mente, surge la pregunta de cómo representar, cómo escribir el carácter subjetivo de la memoria cuando existe una preocupación por la verdad de los acontecimientos nefandos del pasado. Justamente, *La dimensión desconocida* establece una crítica a las políticas de memoria/olvido a través de un ejercicio paródico que evidencia los absurdos de la realidad política chilena y; al mismo tiempo, gracias a una escritura fragmentada, autorreferencial y metaliteraria que lleva al límite la diferencia entre ficción y realidad, esta novela pone en tela de juicio la transparencia y el carácter cerrado de la mimesis de las novelas históricas tradicionales.

Cabe añadir entonces, que si bien la trama de la novela gira en torno a la confesión de Andrés Valenzuela sobre los desaparecidos durante la dictadura militar, esta novela no hace del archivo un simple relato intertextual, pues a lo largo de la narración se producen cambios de focalización constantes. La narradora-autora-personaje oscila entre el conocimiento de la historia desde adentro (focalización interna), por ejemplo cuando cuenta sus propias experiencias de vida ligadas a la dictadura militar; y una postura desde afuera (focalización externa), que se da cuando imagina la vida personal del ex militar y las vivencias horrorosas de los torturados y desaparecidos. Además, el carácter metaliterario de la novela juega con dos tipos de representación: una mimética y otra diegética. En el primer caso, la narradora admite textualmente estar apelando a la imaginación; en el segundo caso, ella reconoce estar informando acerca de algo que ya se ha comprobado en la realidad<sup>45</sup>.

Lo interesante de la obra es que estos modos de representación se intercalan de tal manera que toda la narración mantiene al lector siendo consciente del ejercicio ficcional de la novela, ese *pacto de verosimilitud*, por así decirlo, que exigen las novelas tradicionales es desplazado por un *pacto de ambigüedad* (Alberca 2007) en el que el lector ve cómo se desdibujan los límites entre lo ficcional y lo factual. Por lo tanto, la narración está anclada a la subjetividad de la memoria de la narradora-autora-personaje, lo cual permite la visualización del ejercicio imaginativo y la constatación de la veracidad del archivo. Así inicia la novela:

*Lo imagino* caminando por una calle del centro. Un hombre alto, delgado, de pelo negro, con unos bigotes gruesos y oscuros. En su mano izquierda trae una revista doblada. La aprieta con fuerza, parece afirmarse de ella

---

<sup>45</sup> Este análisis estructural del relato está en concordancia con lo planteado por Antonia Torres Agüero en su artículo “Memoria, literatura y derecho: la representación del testigo en la literatura sobre violaciones de derechos humanos en Chile” (2019).

mientras avanza. *Lo imagino* apurado, fumando un cigarrillo, mirando de un lado a otro nervioso, cerciorándose de que nadie lo sigue. Es el mes de agosto. Específicamente la mañana del 27 de agosto de 1984. *Lo imagino* entrando a un edificio de la calle Huérfanos al llegar a Bandera. Se trata de las oficinas de redacción de la revista *Cauce*, pero eso no lo imagino, eso lo leí. (Fernández 15. Énfasis míos)

En segundo lugar, el tratamiento que se hace de la confesión de Valenzuela evidencia una intertextualidad que se produce en el espacio autorreferencial de la escritura y no como elemento referencial de la ficción. Es decir, la novela no *se basa* en el archivo sino que se escribe *junto con* el archivo<sup>46</sup>. Esta intencionalidad de la escritura es crucial para el significado total de la novela, pues el archivo entra a ser parte de la subjetividad de la memoria de la narradora-autora-personaje, quien entreteje el documento a su rutina familiar y a la imaginación que ella gesta sobre la rutina familiar que alguna vez tuvieron los desaparecidos. Al mostrar la subjetividad de la lectura del archivo la novela se aleja de una pretensión englobadora que reescriba la historia o que llene los vacíos dejados por ésta, en consecuencia, el archivo deja de ser la voz de un *otro*

---

<sup>46</sup> Esta (re)elaboración del archivo se aleja o quizás lleva al extremo lo que el crítico cubano Roberto González Echevarría plantea en su libro *Mito y Archivo* (2011). Para Echevarría, la narrativa latinoamericana ha tenido una relación directa con el archivo, que puede ser descrita en tres aspectos generales: 1) la presencia de un canon de textos, no solamente históricos, sino jurídicos, sociales, científicos de la época; 2) la presencia de la figura de un historiador interno, quien es el que interpreta los documentos; 3) la presencia de un manuscrito inacabado que el historiador del relato intentará completar (56). No obstante, en la novela de Fernández, la narradora-autora-personaje no busca (re)escribir la historia dentro de la ficción, sino que fragmenta la escritura ficcional misma al reconocer su artificio, al cuestionar los efectos y alcances de la verosimilitud del relato. Lo que se (re)escribe es la escritura misma, una escritura que indaga su propia esencia escritural. Quizás, por esta razón, es que el González Echevarría desapruueba las nuevas ficciones posmodernas que rompen con el juego ficcional tradicional.

ajeno al que un personaje descubridor intenta acceder, para transformarse en un elemento constitutivo de la *mismidad* del presente.

Ligado con lo anterior, es relevante decir que la documentación archivada sobre las desapariciones forzadas de civiles inocentes puede producir, quizás inconscientemente, un halo de historicidad museográfica alrededor de las víctimas. Lo problemático de este asunto es que se corre el riesgo de petrificar el pasado, lo que eventualmente limitaría la crítica de las actuales políticas de reparación. Ante esta posibilidad, la novela de Fernández activa un ejercicio de memoria que funciona como un agente “re-humanizador” de las víctimas, a partir de la conexión empática que establece la narradora-autora-personaje con los desaparecidos. Esta conexión emocional e intelectual que siente la protagonista con las víctimas de la dictadura le permite producir una reflexión crítica desde la subjetividad y no desde una aparente objetividad historiográfica.

Antes de pasar en detalle al análisis de la novela, es perentorio aclarar que de ninguna manera este vuelco hacia la *mismidad* pretende minimizar la condición de las víctimas y su dolor verdadero; de igual manera, tampoco se produce un efecto de auto-victimización por parte de la narradora-autora-personaje. A propósito, Dominick LaCapra (2014) esclarece la diferencia entre víctima y un ciudadano que ha heredado, a través de la memoria histórica, el trauma de la violencia. LaCapra afirma que una víctima es aquella persona que vivió en carne propia la tortura o que fue testigo de actos violentos; claramente «víctima» no es una categoría psicológica. Esto resulta fundamental entenderlo toda vez que existen continuamente apropiaciones del dolor ajeno para poder exigir políticas de reparación.

Así pues, en el caso de violencias sistemáticas se podría hablar de un «trauma estructural» que permea el devenir de un grupo social a lo largo del tiempo, pero esto no

significa que todos sean necesariamente víctimas (LaCapra 77). Una vez aclarado este punto, puede decirse que en *La dimensión desconocida* se desarrolla un trabajo de memoria que se ancla en la subjetividad de la narradora, quien, como se dijo anteriormente, busca re-humanizar la figura de los desaparecidos de la dictadura militar al desnudarlos un poco de ese halo museográfico, a través de cual las víctimas suelen ser vistas como mártires o como chivos expiatorios. Al des-objetualizarlos, los desaparecidos adquieren un carácter más cercano, se convierten en un espejo que revela cómo la posibilidad de terminar siendo víctimas es contingente y que se está desprotegido ante ese riesgo. Por tanto, la lucha por las políticas de la memoria desde la ciudadanía no solamente busca la justicia para las víctimas, sino también asegurar un futuro en el que no esté el miedo a la repetición de la catástrofe, para lo cual se requeriría la implementación de políticas serias que garanticen la protección de los derechos humanos y de las libertades civiles.

### **La interpretación del archivo: las palabras de un torturador en la Revista *Cauce***

Un aspecto característico del archivo es su poder para fijar un rastro del pasado, es un custodio de algo que no debe ser olvidado debido a su valor cultural, político y simbólico dentro de un grupo social. No obstante, como ya se dijo, el archivo no es el documento sino su exégesis. La lectura de un documento, imagen, informe o testimonio es lo que determina su condición *archivable*, o sea, el contenido del texto le otorga el valor de archivo. Por lo tanto, es la persona (o la institución) que archiva la que transforma el contenido en un archivo. Vale la pena insistir en que esto no es un dato menor, ya que al considerar archivable un documento, uno se enfrenta a una interpretación que ha sido legitimada por un poder que instala y determina su valor.

Anteriormente se estableció que la condición del archivo representa un origen, un secreto y un mandato; un origen, porque resguarda una huella del pasado que alimenta la genealogía histórica de una comunidad; un secreto, porque su contenidopreciado oculta una indescifrable huella de un pasado irrecuperable; mandato, porque se exige una interpretación legítima para poder mantener su credibilidad (Derrida, *Mal de Archivo* 11). Sin embargo, esta condición del archivo oculta una paradoja: el acto mismo de archivar conduce, muchas veces, al olvido. ¿Cómo puede ser posible? Porque al depositar el archivo en un lugar resguardado se hace innecesaria la memoria. Al tener acceso a una huella del pasado sin acudir a un acto de rememoración, el archivo mismo empieza a perder trascendencia a medida que pasa el tiempo; de vez en cuando se vuelve a él como cuando se tiene que ir al altillo a buscar algo y de pronto aparece un objeto que se creía perdido, un objeto que *activa* los recuerdos de infancia, pero un objeto que ya no hace parte de la vida presente. Uno se sonríe nostálgicamente ante el objeto antes de guardarlo nuevamente en el cajón. Luego, al salir del altillo, se vuelve a la rutina diaria. El archivo entonces se transforma en una especie de fantasma, es un documento que no está vivo ni muerto. No está vivo porque es la lectura personal la que lo activa, no está muerto porque es la huella de un pasado en el presente. Siempre presente.

Con todo, en ocasiones este vínculo entre el archivo y la nostalgia no es lo que se necesita. Cuando uno se enfrenta a los archivos del horror, lejos de generar una sonrisa, se marca un ceño de preocupación por el presente, pues esos archivos (a diferencia de las fotos de infancia) poseen un carácter que presagia la posibilidad de una segunda tragedia, de una nueva dictadura, de otra desaparición sistemática de personas, de una nueva masacre. Ante esas circunstancias, no se espera una aceptación sino una lucha contra el olvido.

En su lectura freudiana del concepto de archivo, Derrida propone puntos interesantes que podrían ser utilizados para una interpretación de los archivos del horror —como los de la dictadura militar en Chile—. El filósofo francés explica que Freud distinguía dos tipos de verdad. Una *verdad histórica* y una *verdad material*, la primera está siempre reprimida, suprimida. Esta condición de represión activa su reaparición constante, pero como una verdad *espectral* (37). Esta idea de la fantasmagoría es crucial en *La dimensión desconocida*, pues se ve a una narradora-autora-personaje obsesionada con un archivo que se le escapa, que se desvanece con una verdad inasible pero que justamente es lo que la impulsa a seguir ahondando en él. Ella está tras la búsqueda de un fantasma, un fantasma que solo muestra una apariencia débil y borrosa de lo que alguna vez fue. El archivo, esa confesión de Andrés Valenzuela, contiene respuestas siempre inaccesibles.

Esta obsesión con el archivo se observa al inicio de las primeras páginas de la novela donde la protagonista relata su experiencia al entrar en contacto con la confesión de Andrés Valenzuela. Fueron tres encuentros en total, en diferentes momentos de la vida de la narradora-autora-personaje, el primero, como ya se dijo, cuando ella tenía trece años, el segundo cuando ella tenía treintaiocho y el último en el presente, quizás diez años después: “La primera vez que lo vi fue en la portada de una revista. [...] y sobre su foto un titular en letras blancas que decía YO TORTURÉ. Abajo otra frase en la que podía leerse: PAVOROSO TESTIMONIO DE FUNCIONARIO DE LOS SERVICIOS DE SEGURIDAD” (Fernández 18). “La segunda vez que lo vi fue veinticinco años después. [...] Ahí lo vi otra vez en la portada. Su bigote grueso, sus ojos oscuros mirándome del otro lado del papel y la frase aquella impresa sobre su fotografía: YO TORTURÉ” (Fernández 20). “La última vez que lo vi fue hace unas semanas. Trabajo en el guion de un documental de unos amigos sobre la Vicaría de la Solidaridad [...]. En eso estaba,

en medio de testimonios, entrevistas e imágenes de archivo conocidas y revisadas millones de veces, cuando inesperadamente apareció él, el hombre que torturaba” (Fernández 22). Así pues, este carácter espectral de la *verdad histórica*, a la que Derrida hace referencia, aparece continuamente en la vida presente de los ciudadanos y, en el caso particular de la protagonista, el archivo adquiere las características de un *espacio*<sup>47</sup> en el que ella abre la posibilidad de interpretar, navegar, apropiarse el documento para poder (re)activar la memoria.

El tratamiento del archivo, dentro de la novela, se explica en los títulos de los cuatro capítulos: *Zona de ingreso*, *Zona de contacto*, *Zona de fantasmas* y *Zona de escape*. En *Zona de ingreso*, la narradora-autora-personaje se embarca en un proyecto escritural tanto para fijar sus recuerdos personales como para crear una historia sobre Andrés Valenzuela. La primera parte inicia con el recuerdo de infancia de la protagonista, aquella primera vez en que ojeó la revista *Cauce* durante su adolescencia. Esta revista es lo que estimula la escritura de sus recuerdos, específicamente el testimonio de Andrés Valenzuela donde se detallan nombres de militares, apodosos puestos a las víctimas, ubicaciones de las casas de tortura, de los lugares de ejecución y de las fosas comunes.

En este punto, se hace necesario abrir un paréntesis para explicar cuál fue el contexto alrededor de la publicación de esta entrevista al ex militar. La confesión de Andrés Valenzuela se llevó a cabo el día 27 de agosto de 1984 en las instalaciones de la revista *Cauce*, donde fue

---

<sup>47</sup> Para el historiador Michel De Certeau (1994) *lugar* y *espacio* son dos categorías diferentes, aunque estén interconectadas. Un *lugar* es “una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de la estabilidad” (201). Mientras que un *espacio* es “un lugar practicado. El espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporizan y lo llevan a funcionar en una unidad polivalente de programas en conflicto” (202). Estos dos conceptos pueden ser útiles para comprender el funcionamiento del archivo. En cuanto a su condición de *lugar*, el archivo es el orden y el espacio físico que alberga los documentos. Es el lugar de ejercicio de poder. En cuanto a su condición de *espacio*, el archivo es su interpretación y apropiación (Murguía 30).

entrevistado por la directora Mónica González, quien grabó la entrevista. La desaparición de Andrés Valenzuela había levantado sospechas dentro de las instituciones militares, por lo que en el mes de noviembre, del mismo año, la revista fue censurada por el régimen pinochetista. Sin embargo, la confesión de Andrés Valenzuela había sido impresa y enviada en sobre sellado a las oficinas del *The Washington Post* con un periodista de confianza, en el mes de diciembre de 1984. Lastimosamente, el corresponsal enviado violó la confidencialidad del sobre sellado, leyó la entrevista y decidió llevarla a *El Diario de Caracas*, en Venezuela, donde finalmente se publicó. Seis meses más tarde, en julio de 1985 la entrevista a Andrés Valenzuela se publica en la revista *Cauce*. No sobra decir que todos los nombres de los militares, de los torturados, de los desaparecidos y de los asesinados que describe Andrés Valenzuela fueron corroborados en las cortes chilenas veinte años después<sup>48</sup>.

Retomando, esta obsesión que siente la narradora-autora-personaje, esta pulsión incontrolable hacia el testimonio de Andrés Valenzuela, abre dos lecturas: por un lado, ella está intrigada con la persona de Andrés Valenzuela, ese *otro* que torturó y que terminó refugiado en Francia, una especie de sujeto extraño pero atrayente. Por otro lado, ella reconstruye el pasado de los desaparecidos que se nombran en la entrevista, hurga en cada oración dicha por el ex militar, pues cada frase es el portal de entrada a una dimensión desconocida y paralela. Se observa

---

<sup>48</sup> La información sobre la fecha y lugar de la confesión de Andrés Valenzuela aparece en el primer párrafo de la novela *La Dimensión Desconocida*. El contexto histórico de los hechos en los que se desarrolló esta confesión aparecen desperdigados a lo largo del relato, pero personalmente quise corroborar la veracidad de estos datos y entonces realicé una lectura del portal web del CIPER (Centro de Investigaciones Periodísticas): [www.ciperchile.cl](http://www.ciperchile.cl). En este portal la periodista Mónica González, actual directora del CIPER y quien entrevistó en 1984 a Andrés Valenzuela, escribe un informe donde se transcribe la entrevista que ella sostuvo con el ex militar. Igualmente, en el portal “Los Casos de la Vicaría” ([www.casosvicaria.cl](http://www.casosvicaria.cl)) también se describe gran parte del contexto histórico y del revuelo suscitado por la confesión de Valenzuela en plena dictadura militar.

entonces una especie de doble relato del archivo, en el que las palabras del confesante resultan siendo un contenido revelador y trascendental de la historia política chilena; pero además, la lectura de ese archivo activa un segundo plano de significación que permite recrear/imaginar la vida cotidiana de los desaparecidos justo antes de ser apresados por los militares.

Este tratamiento del archivo en la novela deja ver que esa exégesis hegemónica que se custodia (Derrida) puede ser deconstruida para dar paso a la memoria como un trabajo de acercamiento a la subjetividad de las víctimas, en contraposición a la objetualización de las mismas en las historiografías y monumentos nacionales. En otras palabras, la ficción que crea la narradora-autora-personaje entreteje el archivo con sus memorias, lo que la posiciona en una *empatía perturbadora* (LaCapra 2014) desde la cual se genera una narrativa del trauma estructural chileno, pero sin la apropiación del dolor ajeno y sin la insistente necesidad de un cierre —muy común en las historiografías oficialistas—<sup>49</sup>.

De esta manera, se ve el funcionamiento de una de las características del archivo, su jerarquía en el espacio público y privado, en la política oficial y en el diario vivir de los ciudadanos. Ahora bien, además de esta jerarquía, el archivo posee un carácter enigmático. El develamiento de su secreto confiere, a quien lo descifra, una autoridad por sobre quienes desconocen su contenido. Por lo tanto, es imperante que este archivo permanezca custodiado, alejado de quienes podrían *malinterpretarlo* (Derrida, *Mal de Archivo* 11). En esta misma idea,

---

<sup>49</sup> Para Dominick LaCapra (2001) las historiografías tradicionales que trabajan el tema de traumas sociales (como por ejemplo el Holocausto) tienden a objetualizar el fenómeno, lo que genera una especie de entumecimiento del trauma mismo. En contraposición, LaCapra propone trabajar el trauma a partir de una relación de empatía, lo que, para él, posibilita la recaptura de esa escisión en la experiencia afectiva de los otros; pero también, esta empatía evita la victimización y la auto-victimización. En consecuencia, para LaCapra, esta *empatía perturbadora* soslaya la apropiación de un trauma ajeno, pero permite escribir el trauma, hablar sobre él, por fuera del método historiográfico tradicional (39-40).

Achille Mbembe (2002) advierte que los archivos nacionales poseen un halo ritualístico que les confiere una especie de carácter oracular (19). Justamente, la narradora-autora-personaje hace parte de este tratamiento especular del archivo histórico de la entrevista de Andrés Valenzuela, ya que ella trata el archivo con un respeto casi ritual. Como bien lo establece Arlette Farge (1991), el documento de archivo atrapa a su lector porque produce una *sensación de realidad* que ningún otro tipo de texto puede generar (10), es un documento que provoca una sensación de estar viajando al pasado, de estar aproximándose a éste, así sea una simple sombra, una proyección difusa. Además de esto, este halo ritualístico del que habla Mbembe conduce al lector a una reflexión sobre el carácter vaticinador del archivo (Mbembe, “The Power of the Archive and its Limits” 23). En otras palabras, la narradora-autora-personaje es conmovida por el archivo histórico de la revista *Cauce* no solo porque denuncia lo sucedido durante la dictadura sino porque las palabras de Valenzuela, leídas treinta años después, revelan que efectivamente los desaparecidos siguen desaparecidos, que la injusticia sigue reinando y precisamente por ello es imposible pasar la página, literal y metafóricamente.

Sin embargo, más allá de lo ritualístico y oracular que pueda poseer el archivo, la protagonista abre un tercer espacio de lectura, un giro en la interpretación. Ella no solamente se ve atraída por lo evidente sino también por lo no-dicho, es decir, por las motivaciones personales que condujeron a Andrés Valenzuela a hacer lo que hizo y también por las posibles rutinas cotidianas que tenían los desaparecidos antes de su captura. Así pues, la novela propone una exégesis del archivo que no se direcciona hacia la escritura historiográfica aparentemente objetiva de los hechos, sino que motiva a la narradora-autora-personaje a escribir sus recuerdos y sus imaginaciones a la luz de las confesiones del ex militar. Gracias a este giro interpretativo se entreteje el archivo con la ficción literaria, esto es, el archivo es apropiado por la emotividad y

no por la reflexión analítica del estudio del pasado, común en el trabajo historiográfico. Además, abre una reflexión sobre los trabajos de la memoria que, lejos de considerar a la literatura como un “arte comprometido” con las luchas sociales, se encamina a reconocer la rememoración como un acto puramente individual que no puede pretender representar las voces de los otros, de las víctimas, de los victimarios, de los ciudadanos. La memoria y la imaginación se entrelazan por una necesidad particular de no olvidar los crímenes, pero sin una actitud totalizante.

Por supuesto, lo anterior no significa que se asuma una actitud ingenua frente a los alcances y los significados políticos reales del archivo histórico. No es una negación o un dar la espalda a las lecturas oficiales del archivo, sino comprender que el archivo puede también ser apropiado en el espacio íntimo del recuerdo. Por lo tanto, otro punto fundamental a tener en cuenta es el hecho de que el archivo es necesariamente un imaginario, pero que necesita de una dimensión política para poder mantenerse (Mbembe 21). Esta dimensión política del archivo tiene que ver directamente con las estrategias utilizadas por el Estado para hacer sentir a los ciudadanos como herederos de la exégesis oficial de ese pasado y por lo tanto custodios de ese archivo. No obstante, acceder a ser los *arcontes* significa aceptar la petrificación de la interpretación de los eventos violentos del pasado y evitar así indagaciones que puedan poner en crisis al Estado<sup>50</sup>. Para Mbembe, la transformación del archivo en un producto nacional más

---

<sup>50</sup> A propósito de esta petrificación del pasado, habría que pensar en el rol que cumplen los museos en la reproducción de esta visión. Los museos pueden ser una arma de doble filo ya que, por un lado, reproducen un ejercicio de recordación constante, para que la ciudadanía no olvide los horrores del pasado y continúe rechazando la violencia y los crímenes cometidos durante los periodos de crisis estatal; pero, por otro lado, se corre el riesgo de que los ciudadanos se acostumbren tanto a ver estas imágenes y archivos museográficos que terminen vaciándose del significado social y la intención por la cual se creó el museo. Tendría que pensarse entonces en una actitud de interpretación diferente, una que no vea con nostalgia vacía el pasado, sino que actualice y refute constantemente lo expuesto por las instalaciones museográficas, especialmente las de los museos de la memoria en distintos países del mundo.

“digerible” garantiza la remoción de cualquier factor subversivo (24), pero además de eso también se desvanece la posibilidad de exigir justicia y reparación. Este apaciguamiento del archivo es lo que también empieza a cuestionar la narradora-autora-personaje de la novela, esa salida fácil con la que los gobiernos se lavan las manos untadas de sangre y se vuelcan indiferentes hacia un futuro que solamente los políticos de turno consideran alentador. Por lo tanto, de lo que se trata es de remover el archivo, sacudirlo del polvo de museo y hacerlo parte de la propia subjetividad.

Esta resistencia al apaciguamiento del archivo se ve en un episodio en el que la protagonista relata lo sucedido en 2010 durante la inauguración del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, en Santiago de Chile. Durante la ceremonia, mientras la presidenta Bachelet hablaba sobre cómo ahora Chile era un país más unido que había superado los odios del pasado, dos mujeres que se habían trepado a las luminarias empezaron a gritar arengas en favor de la justicia para las víctimas y los presos políticos:

Los gritos de Ana y Catalina llegan a remecer a la concurrencia. *El recuerdo de los abusos pasados se mezcla con los actuales* y por un breve momento no se resigna a *la pasividad de lo archivado en el museo*. Los gritos de las mujeres despercuden la memoria, la ponen en diálogos con el presente, *la sacan de la cripta*, le dan un soplo de vida y resucitan a esa criatura hecha a retazos, con partes de unos y otros, con fragmentos de ayer y de hoy. El monstruo despierta y se revela aullando incontrolable, tomando a todos por sorpresa, sacudiendo a los que se creían cómodos, problematizando, conflictuando, molestando, y *es en ese estado peligroso y bestial en el que debiera mantenerse*. (Fernández 39. Énfasis míos.)

Esta situación se da en respuesta a los actos conmemorativos tan respaldados por los gobiernos de turno, en los cuales se activa una defensa del pasado de la nación, una apología que trata de justificar los actos violentos como un periodo de insensatez que ya ha sido superado y que requiere de todos los ciudadanos para ver hacia el futuro y olvidar las atrocidades pretéritas. Estas conmemoraciones resultan problemáticas toda vez que el Estado oculta con ellas la todavía presente injusticia, la falta de reparación —así sea simbólica— de las víctimas. Todo esto evidencia un problema aún más profundo, la permanencia y defensa de una violencia original y sistémica que ayuda a mantener las actuales economías globales (Villalobos-Ruminott). Entonces, lo que se observa en este pasaje de la novela es una resistencia a los olvidos sistemáticos impulsados por el gobierno, una negación al desvanecimiento de la posibilidad de reparación y justicia. Porque a decir verdad, a las víctimas se las ha asesinado dos veces: la primera a sangre fría, cuerpo a cuerpo, y la otra, simbólicamente. Silenciados, suplantados (sepultados) bajo un significado museográfico. De ahí que para la narradora-autora-personaje ese monstruo debería mantenerse siempre vivo, acechante ante el gobierno. Su escritura es la insistencia de que el dolor de la dictadura no ha cesado, está continuamente presente, como es siempre presente un desaparecido. Un desaparecido no es un muerto. Lleva tras de sí el carácter de un muerto viviente ante cuya imagen no es posible hacer un duelo. Esta melancolía, esta indefinición entre la vida y la muerte hace que la herida esté persistentemente abierta, que la memoria esculpe una y otra vez en el pasado en busca de la última experiencia, antes de esa ausencia interminable.

El archivo, en *La dimensión desconocida*, aparece como un documento sobre el cual se puede escribir, pero, como se dijo anteriormente, la representación/interpretación del contenido del archivo no se piensa desde su valor objetivo o veraz. Esto no significa que el archivo esté

siendo considerado como un producto puramente ficcional, sino que esa huella del pasado que carga dentro de sí abre un diálogo reflexivo con la narradora-autora-personaje, quien se muestra a sí misma como un lector subjetivo que adquiere una relación emocional profunda con el documento. Cabe añadir que usualmente quienes escriben sobre los archivos son los historiadores; sin embargo su postura es un poco distinta a la que posee la protagonista de la novela. El historiador tradicional estudia los archivos desde una pretensión de verdad en la que se espera reducir al máximo la subjetividad del investigador y dar paso a una escritura que represente lo más “objetivamente” posible ese pasado del cual habla el archivo. No obstante, existe una paradoja dentro del personaje. Ella está escribiendo su experiencia emocional y memorística conectada a la confesión de Andrés Valenzuela, pero, a su vez, el lector sabe que la narradora-autora-personaje dice haber estado trabajando en un documental sobre la dictadura para la Vicaría de la Solidaridad, es decir, ella estaba gestando un proyecto historiográfico. Entonces, si bien la creación del documental parece ser su trabajo, objetivo y remunerado, ella parece también depurarse, a través de la escritura ficcional, de todas las imágenes y textos del horror.

De hecho, habría que especificar que la conexión emocional con el archivo no significa que sea una visión sensiblera del pasado. El carácter emocional no representa necesariamente un dramatismo telenovelesco; por el contrario, el enojo, el asco, la impotencia son las emociones que más sobresalen en la protagonista. Por eso mismo, la escritura se transforma en un espacio catártico donde ella puede soltar sus imaginaciones sobre los desaparecidos, se libera de las perturbadoras imágenes y de las preguntas irresueltas. Ella, que era demasiado joven para ser consciente de lo que sucedía durante la dictadura, depura su mente de lo visto en los archivos, los documentos, las fotografías. Justamente, la diferencia entre alguien que heredó la memoria

histórica y alguien que vivió directamente la tragedia consiste en que, para la primera, la indagación por el pasado se convierte en una curiosidad, en una necesidad de saber; mientras que para la segunda es un dolor que no cesa y la necesidad se vuelca, en ocasiones, hacia el olvido.

Con todo esto en mente, es relevante aclarar que la narradora-autora-personaje tampoco está en la misma posición de aquellos historiadores posteriores al giro lingüístico, quienes empezaron a reconocer que el historiador no es un lector objetivo, y que todo análisis del pasado es, inevitablemente, producto de una interpretación personal que está ubicada en un lugar de enunciación y un lugar de producción específicos (De Certeau 1993), o en un espacio de realidad y un horizonte de expectativas (Koselleck 1985); ya que, de todas maneras, las críticas de estos autores se encaminaron no a eliminar el trabajo historiográfico, sino a generar más consciencia de su proceso de escritura. Aun así, el trabajo historiográfico continúa siendo una elaboración que, a través de un efecto de verosimilitud, busca dar un mínimo de certeza sobre lo acontecido. Por el contrario, la narradora-autora-personaje de la novela parece atraer el archivo hacia el presente, hacia sí misma; introducirlo en el propio espacio de la subjetividad y el diario vivir. Ella desglosa las oraciones dichas por el ex militar en la revista *Cauce*, ahonda en cada palabra para poder iniciar desde ahí sus imaginaciones. Cuando Andrés Valenzuela describe, por ejemplo, la ubicación de las casas de tortura, la protagonista va hasta el lugar en cuestión, viaja por Santiago de Chile hasta ver con sus propios ojos la fachada de una casa que a simple vista no posee ningún carácter terrorífico, un lugar que podría ser el hogar de cualquier familia y, sin embargo, fue ahí donde hace cuarenta años se torturaban a civiles inocentes. Por lo tanto, ella no pretende alejarse objetivamente del archivo sino volcarse sensitivamente hacia él.

Con lo anterior no se intenta olvidar el hecho de que se está hablando de un texto literario, cuya razón de ser es diferente de la historiográfica. Si se ha hecho referencia al manejo

historiográfico de los archivos es porque la narradora-autora-personaje de la novela está en una experiencia de búsqueda archivística mientras narra la historia. Este manejo del archivo desde la subjetividad posibilita ese ejercicio constante de metaficción, pues la protagonista reflexiona sobre la necesidad de su escritura, sobre la razón de ser de su escritura, sobre sus imaginaciones a partir del archivo. Si bien ella inventa toda una historia de vida de las víctimas a partir del testimonio de Andrés Valenzuela, su escritura es sobre ella misma y su nivel de afectación frente a las atrocidades cometidas durante la dictadura militar de Augusto Pinochet.

Al ubicar el archivo como un elemento en cuya voz se puede leer el presente, la narradora-autora-personaje transforma la figura de Andrés Valenzuela en un sujeto cotidiano. En otras palabras, en la novela, el ex militar es nombrado constantemente como *el hombre que torturaba*. Este cambio de un nombre propio a una nominación más general, que podría incluir a cualquier persona, es justamente la manera en que la protagonista expresa la contingencia del horror estatal en el presente. Cualquiera podría ser un torturador, “incluso nuestro profesor del liceo” (Fernández 19). Además, recuérdese que esta actualización del sujeto Andrés Valenzuela está vinculada directamente con los recuerdos de adolescencia de la narradora-autora-personaje, momento en el que se produjo la atracción por ese archivo.

**Encrucijadas de la memoria: la activación del recuerdo a partir de la confesión del ex militar.**

Andrés Valenzuela es una figura presente a lo largo de la vida de la narradora-autora-personaje, que desaparece por un tiempo para luego regresar y volver a sobrecogerla. No solamente regresa a través de los archivos sino a través de los recuerdos de la narradora. Ella se siente cercana al ex militar cuando recuerda haber visto la casa de tortura descrita en la confesión

que él hace, casa que para ella era un hogar cualquiera, insospechado. Ella siente que él fue parte de su vida familiar cuando la madre de ella le contó, a la hora de la cena, que a pleno mediodía, mientras ella iba caminando en una calle concurrida, observó cómo un hombre de edad adulta se lanzaba espontáneamente a las llantas de un colectivo, como si deseara ser atropellado; este hombre era Carlos Contreras Maluje, quien, según la confesión de Andrés Valenzuela, estaba intentando escapar de los militares y por eso saltó directamente contra el tráfico. Ella siente que el ex militar ha hecho parte de su vida personal cuando su pareja le cuenta que él recuerda haber escuchado un tiroteo en una de las casas de su barrio, cuando era adolescente, —masacre de tres comunistas en la que participó Andrés Valenzuela—. Para la protagonista, este vínculo es mucho más complejo que una simple coincidencia, es la razón por la cual ella necesita escribir sobre él, ahondar en su vida, en su confesión, en todo lo que él logró ver y escuchar. Ella siente que a través de las palabras de Andrés Valenzuela puede entrar a la dimensión desconocida, es decir, la confesión del ex militar abre un portal para descubrir otro Chile que pasaba desapercibido para la narradora-autora-personaje que en ese entonces era una ingenua preadolescente. La confesión del ex militar evidencia una dimensión de horror, una realidad paralela de la que solamente ella vino a ser consciente muchas décadas después. De ahí que el ejercicio de rememoración sea tan trascendental para la protagonista, pues con éste ella puede (re)escribir su pasado.

La fijación que la narradora-autora-personaje siente por Andrés Valenzuela no solamente se alimenta de las confesiones, sino también de la inquietud sobrecogedora de tratar de adentrarse en la mente de un torturador. Ella escribe:

Sin saberlo he andado detrás suyo desde que tenía trece años, cuando lo vi en esa portada de la revista *Cauce*. No comprendía, ni aún comprendo, todo lo que pasó a mi alrededor cuando era niña y supongo que intentando

entender un poco *quedé hechizada por sus palabras*, por la posibilidad de descifrar con ellas el *enigma* [...] ¿Por qué escribir sobre usted? ¿Por qué resucitar una historia que empezó hace más de cuarenta años? ¿Por qué hablar otra vez de corvos, parrillas eléctricas y ratas? ¿Por qué hablar otra vez del desaparecimiento de personas? ¿Por qué hablar de un hombre que participó de todo eso y en un momento decidió que ya no podía hacerlo más? ¿Cuál es el límite para tomar esa decisión? ¿Existe un límite? ¿Tenemos todos el mismo límite? (Fernández 26. Énfasis míos).

Hasta ahora se ha analizado la primera lectura del archivo propuesta en la novela, relacionada con el sobrecogimiento que produce la confesión de Andrés Valenzuela y su importancia para la historia chilena. A continuación, entonces, es pertinente ahondar en el otro lado de esta doble lectura del archivo, la cual tiene relación directa con los desaparecidos. La narradora-autora-personaje vincula en el relato sus experiencias cotidianas en familia con las supuestas experiencias cotidianas de las víctimas de hace más de cuarenta años.

El primer relato es sobre la desaparición forzada de José Weibel Barahona el 29 de marzo de 1976. La narradora-autora-personaje elabora un contrapunto entre el desayuno con su familia y su imaginación sobre el desayuno en casa de los Weibel Barahona aquel 29 de marzo. Ella confiesa que personalmente cada día siente una pequeña zozobra cada vez que se despide de su hijo, “un ejercicio incontrolable [...] de mamá asustadiza, el destilado de un miedo arcaico que supongo todos tenemos e intentamos controlar, el de perder inesperadamente a las personas que queremos” (Fernández 29), frase que le da pie a imaginar cómo habría sido la experiencia familiar de José Weibel Barahona con su esposa y sus dos niños aquel día nefasto mientras viajaban en el colectivo a sus respectivos trabajos. A medida que avanza la narración, aparece la

figura de Andrés Valenzuela, quien está sentado en el asiento trasero del mismo colectivo, mientras espera la señal. El relato se torna cada vez más tenso, hasta que se describe cómo el hombre que torturaba y sus acompañantes amordazan a José Weibel Barahona, lo bajan del colectivo, lo suben a un auto y lo desaparecen para siempre. Lo sucedido en el colectivo es producto de la confesión que Andrés Valenzuela dio aquel 27 de agosto de 1984, pero el desayuno y la rutina de los Weibel Barahona es producto de la imaginación de la narradora-autora-personaje. Se lee:

Imagino a José y a María Teresa, los padres de la familia, levantándose con rapidez de su cama y delegándose las misiones de la mañana. Alguien hará el desayuno, mientras el otro despertará a los niños, mientras el otro los ayudará a vestir, mientras el otro los acarreará al baño, mientras el otro calentará los almuerzos, mientras el otro preparará las colaciones, mientras el otro se dedicará a lanzar los apúrense, ya es tarde, estamos atrasados [...]

Imagino que José y María Teresa viajan en silencio. Dada la tensión, seguramente prefieren no hablar [...]

Lo que sigue sucede con mucha rapidez. Seis hombres se suben por las puertas trasera y delantera. El Álex y el Huaso gritan que el responsable del robo de la cartera es José [...]. Los niños Weibel Barahona miran a su padre desconcertados. Él ha estado junto a ellos todo este rato, cerca, muy cerca, sin romper los delgados hilos de la distancia de rescate que envuelven siempre a la familia, entonces es imposible que le haya robado

la cartera a nadie [...]. No importa que los niños se asusten, que el chofer de la micro no entienda nada, que la gente mire con miedo. El hombre que torturaba y sus compañeros sacan a empujones a José y en menos de un minuto lo suben a uno de los autos para llevárselo para siempre.

(Fernández 32-33)

Ella continúa escribiendo a partir de la intertextualidad con la entrevista de Andrés Valenzuela, narra cómo el hombre que torturaba describe la mortificación de José Weibel Barahona, su detención durante dos semanas en una prisión clandestina, el traslado de José, durante la noche, al Cajón del Maipo, lugar donde sería asesinado. Ella narra cómo el hombre que torturaba dice no haber estado ahí la noche que fusilaron a José Weibel Barahona, pero está seguro que luego de su muerte le cortaron las falanges, lo amarraron con alambres y lo lanzaron al río. Finalmente, la protagonista entra nuevamente en el espacio de la conjetura para tratar de imaginar el cuerpo de José cayendo al río, desapareciendo en el agua. Sin embargo, ella se queda sin palabras.

Al igual que el hombre que torturaba, yo tampoco estuve en el momento en que mataron a José. Pero a diferencia de él, a mí me cuesta imaginar el detalle de esas ejecuciones en las que no estuve. No sé cuánta gente participó, ni qué diálogos intercambiaron. No sé cómo pueden haberse desarrollado en su especificidad. Tampoco sé si quiera saberlo. Carezco de palabras y de imágenes para escribir lo que sigue de este relato. Cualquier intento que haga será pobre al querer dar cuenta de ese íntimo momento final de alguien a punto de desaparecer.

¿Qué vio José? ¿Qué escuchó? ¿Qué pensó? ¿Qué le hicieron? (Fernández 35)

Esta incapacidad de nombrar el horror demuestra que la extrema violencia no puede ser condensada en el lenguaje, pues las palabras requieren de una lógica de representación, de la capacidad para vincular un significante con un significado; no obstante, las torturas y masacres hacen parte de un espacio deshumanizante, por lo que la mente produce un bloqueo ante las imágenes del horror para evitar la locura y el sufrimiento. Por lo tanto, nombrar la violencia extrema escapa al lenguaje, escapa a la mimesis, escapa al símbolo.

Así pues, en este relato aparece un campo de experiencia real ligado a una experiencia imaginativa. Por un lado, el archivo —la confesión de Andrés Valenzuela—; por otro, la inventada vida rutinaria y familiar de los Weibel Barahona que la narradora crea. La protagonista necesita reemplazar las piezas faltantes con un ejercicio de imaginación que acerque a José Weibel Barahona a su vida personal, lo que permite que se active esa *empatía perturbadora* (LaCapra 2014). Esto es, a través de la imaginación, ella se aproxima un poco al dolor ajeno, no para representarlo, no para hablar por las víctimas, sino para sentir empatía. No obstante, esa conexión empática no busca un cierre sino la continuación de la zozobra, porque por más que piense en lo que pudo haber sentido José Weibel Barahona jamás logrará comprenderlo, y ese dolor inaccesible sigue presente en el trauma estructural de la sociedad chilena. No es tampoco autoflagelación, sino la aceptación de un malestar permanente en la cultura.

El ejercicio de rememoración de la narradora-autora-personaje de la novela pasa necesariamente por el filtro afectivo, directamente vinculado con su vida personal. Ella siente una especie de conexión con la memoria de las víctimas, pues reconoce que la memoria colectiva constituye parte de su identidad. A propósito, Paul Ricoeur establece que en periodos de crisis

identitaria aumentan los estudios sobre la memoria, pues esta búsqueda hacia el pasado es una búsqueda de un anclaje donde la identidad pueda volver a fijarse, ya que la pérdida de identidad resulta en un sinsentido que el ser humano difícilmente puede tolerar (111). El filósofo francés ve tres posibles causas por las que la identidad se torna frágil: La primera tiene que ver con la complicada relación entre el tiempo y la identidad, pues es casi imposible mantener la misma identidad a lo largo de los años. La segunda está constituida por la conflictiva relación con el otro, la identidad es tan frágil que considera la alteridad como una constante amenaza. Y la tercera causa se deriva de la violencia fundadora, violencias que están legitimadas por su antigüedad y que se celebran en conmemoraciones anuales (111).

Estas premisas planteadas por el filósofo pueden verse en las diferentes etapas de la novela, especialmente en el proceso de reconocimiento y reflexión de la narradora-autora-personaje ante algunos eventos violentos de la dictadura pinochetista. Por ejemplo, esta inestabilidad de la identidad a lo largo de la vida es lo que le permite a la protagonista ser consciente de la inocencia y ceguera que poseía a los trece años, durante la dictadura. De igual manera, de esa autorreflexión de la subjetividad cambiante se abre la posibilidad para dialogar con una alteridad que, en este caso, está conformada por dos sujetos: primero, los militares que ejecutaron torturas y asesinatos, ante los cuales la narradora-autora-personaje se aleja para constituirse como un sujeto opuesto y totalmente diferente a ellos; razón por la cual ella genera esta especie de atracción obsesiva con Andrés Valenzuela, con ese sujeto diametralmente opuesto a sus juicios morales con quien además ella reafirma su identidad. Segundo, las víctimas de la dictadura, los desaparecidos, con quien ella establece una relación empática, pero que evidencia también su lugar de privilegio. Es decir, ella puede imaginar y narrar las posibles vidas que tuvieron los desaparecidos, pero justamente esto demuestra la distancia temporal y social

entre ella y las víctimas. Justamente por eso, quizás, la narradora-autora-personaje evita hablar por otros, o parecer la redentora de los condenados.

Curiosamente, para Ricoeur, esta activación de la memoria para constituir un valor identitario es un “abuso” de la memoria porque lo considera ligado a la ideología. Sin embargo, la relación entre identidad y memoria no necesariamente se mueve en una única dirección vertical en la que al parecer el Estado o las instituciones mueven y determinan la memoria de un grupo social (112). Aunque es innegable que los sujetos están inscritos dentro de discursos ideológicos, políticos y culturales establecidos por particulares relaciones de poder, lo que Ricoeur parece dejar de lado es que no todo ejercicio de memoria colectiva es una manifestación de un control jerárquico, sino que también se mueve en un espacio horizontal que abre la posibilidad para una relación empática con las víctimas de ese pasado violento, a partir de una reflexión desde la subjetividad. La narradora-autora-personaje de la novela se siente completamente interpelada por la historia violenta de la dictadura pinochetista, siente como un deber personal resistirse al olvido, a dejar que los años borren los nombres de los desaparecidos. Esta interpelación puede estar fundamentada en un inconsciente ideológico y discursivo de la protagonista, pero el deber moral de la memoria justifica su insistencia.

En otro de los relatos de las víctimas, ella cuenta la historia de los hermanos Flores, quienes fueron torturados y finalmente asesinados. En este episodio, la narradora-autora-personaje intercala su imaginación sobre la vida de los hermanos y su imaginación sobre lo ocurrido durante la segunda entrevista que le hicieron a Andrés Valenzuela, justo antes de expatriarlo de Chile para refugiarse en Francia. En medio de esa intercalación, se repite varias veces una especie de verso, que prefigura la voz de las víctimas: “Recuerda quién soy, dicen. // Recuerda dónde estuve, recuerda lo que me hicieron. // Dónde me mataron, dónde me

enterraron” (80). Este mensaje parece tener varias direcciones. La primera hacia Andrés Valenzuela quien está frente a un gran número de fotografías de desaparecidos, para que colabore con la identificación de algunos de ellos<sup>51</sup>. La segunda, hacia la protagonista que también ha visto esas fotografías. Y la tercera hacia el lector, quien se vuelve testigo de esa voz de ultratumba que parece exigir justicia.

En la primera parte de la novela, los relatos de la narradora evocan las confesiones de Andrés Valenzuela como las palabras de un claro victimario que desea contar su versión de los hechos. El ex militar es la voz del archivo, por lo que no se siente tan alejado y difuso como las víctimas, quienes sí proyectan un aura fantasmagórica que la protagonista apresura a sortear a través de su imaginación. De pronto, ocurre un giro en la novela. La narradora-autora-protagonista describe el momento en el cual Andrés Valenzuela se encuentra en una casa parroquial confesando nuevamente sus crímenes e identificando el rostro de los desaparecidos, ante un abogado de la Vicaría de la Solidaridad, horas antes de salir del país —este es otro archivo, una confesión grabada que se dio meses después de la entrevista en la revista *Cauce*—. La protagonista continúa imaginando esta conversación entre el ex militar y el abogado, ella imagina cómo las fotografías le hablan a Andrés Valenzuela una y otra vez: “Recuerda quien soy, siguen diciéndole. Recuerda dónde estuve, recuerda lo que me hicieron” (Fernández 115). Entonces, en una especie de transmutación cortaziana, Andrés Valenzuela se va convirtiendo, no en un axolotl, sino en un desaparecido:

---

<sup>51</sup> Vale la pena pensar aquí en cómo estas fotografías constituyen también otro tipo de archivo. En este episodio se produce una especie de *mise en abyme*, pues a través de la lectura de la confesión de Andrés Valenzuela se revela lo que él sabe acerca de las personas de dichas fotografías. El “protagonista” de un archivo (el ex militar) lee y descifra el misterio de los “protagonistas” de otro archivo (las fotografías de los desaparecidos).

El rostro del hombre que torturaba queda ahí, en la mesa, expuesto desde la tarjeta de identificación. Se encuentra tal como lo imaginó, entremedio de los otros rostros. Del de Contreras Maluje, del de don Alonso Gahona y el del Quila Leo. Ellos y todos los otros comienzan a inquietarse desde sus propios márgenes fotográficos al sentir su presencia. Parecen extrañados. Miran al hombre que torturaba, lo espían curiosos, intentan colarse en su foto para poder observarlo mejor [...]. Saliendo de un rincón, tapado con otras fotografías, Carol Flores se acerca al hombre que torturaba para presentarle a su pequeño hijo que trae en brazos, mientras el compañero Yuri, a torso desnudo, desde esa playa en la que se encuentra fotografiado, llega a invitarlo al mar. Ven, Papudo, le dice, vamos a bañarnos.

(Fernández 117)

La narradora-autora-personaje continúa relatando la transformación de Andrés Valenzuela, al que le decían Papudo, quien se adentra a bañarse en ese mar al que lo invitan, entre todos los bordes de las fotografías. Y ella dice: “Desde ahí *escucho* que *me grita* / Recuerda quién soy, dice. / Recuerda dónde estuve, recuerda lo que me hicieron” (Fernández 119. Énfasis míos). Es ella quien ahora recibe el mensaje de súplica, es ella quien oye la voz de Andrés Valenzuela exigiendo no ser olvidado. El hombre que torturaba ha desaparecido, es otro fantasma que le habla desde un lugar indeterminado de la realidad, pero que ella recrea en su imaginación.

Justo después de este episodio inicia el capítulo titulado *Zona de Fantasmas* en el que se narra la huida de Andrés Valenzuela del país, su cruce a la Argentina y el abordaje de su vuelo hacia París. Uno podría establecer una crítica fuerte a la postura que adquiere la narradora ante la

desaparición de Andrés Valenzuela, porque evidentemente resulta bastante espinoso hablar sobre la delgada línea que separa a los victimarios de las víctimas en los contextos de conflictos armados internos o de dictaduras. Se corre el riesgo de disminuir la gravedad del sufrimiento de la víctima y equipararlo a la presión institucional experimentada por los militares que obedecían órdenes. De ninguna manera la violencia legitimada ejercida por los militares en contra de la población civil justifica la masacre; con todo, al analizarlo desde un contexto más amplio, se puede ver que el sistema de poder está organizado y estructurado en un modelo de violencia (Benjamin, *Para una crítica de la violencia* 2001). Dentro de este sistema, cualquier persona podría llegar a ser víctima o victimario, dependiendo de las condiciones dadas.

De hecho, en el episodio de los hermanos Flores, la narradora-autora-personaje cuenta el caso de Carol Flores, quien, después de escuchar los gritos de sus hermanos en la casa de tortura, decide convertirse en informante para los militares. Carol Flores empezó a perseguir a todos sus amigos comunistas a cambio de la libertad para sus hermanos, se convirtió en un victimario; pero a la vez Carol estaba convencido de que este era un acto de redención. Se lee:

Un día el padre de Carol recibió una visita de su hijo. Este le pidió que saliera de la casa para conversar, no quería que nadie los escuchara. Ahí, por primera vez, Carol le contó a su padre lo que había vivido en su detención. Le habló de los subterráneos del AGA, de los interrogatorios, de las sesiones de tortura, de los gritos del joven Boris, de los gritos de su hermano Lincoyán. Le relató aquel pacto final que había decidido firmar con sus enemigos. Colaboraría con ellos si soltaban a sus hermanos y los liberaban de toda posibilidad de detención. Y así ocurrió. Los Flores quedaron libres de peligro a cambio del alma de Carol. Carol estaba

convencido de que este gesto era un gesto salvador [...].

Por primera vez, como hace mucho, el padre de Carol volvió a reconocer a ese hijo que alguna vez tuvo. En esos ojos angustiosos encontró su mirada. En sus tristes palabras encontró su voz. Todo lo que había permanecido escondido en este hombre que había vuelto tras la detención ahora afloraba. Por fin Carol estaba de vuelta, pero sólo para despedirse definitivamente y dar paso, de una vez y para siempre, al temible Juanca<sup>52</sup>.

(Fernández 89-90)

El asunto con la redención es bastante complejo, pues el victimario que confiesa y la víctima que se sacrifica por su familia esperan dos tipos distintos de liberación. Por un lado, el victimario desea ser perdonado (legal y moralmente) por sus crímenes, mientras que la víctima desea proteger el bienestar de los suyos. De aquí en adelante, la confesión de Andrés Valenzuela no solamente es narrada como la evidencia de la barbarie cometida por los militares sino también como la confesión de su propia afectación emocional.

Sobre este asunto, en una de las referencias textuales de la entrevista que aparece en la novela, Andrés Valenzuela confiesa el malestar mental que le ha causado el trabajo en el servicio de inteligencia de las fuerzas militares chilenas, esta situación revela la tensión entre sentirse victimario y víctima al mismo tiempo:

*Sí, a veces sueño con ratas.  
Con piezas oscuras y con ratas.  
Con hombres y mujeres que gritan  
Y con cartas que vienen desde el futuro  
Preguntando por esos gritos.*

*Ya no recuerdo lo que dicen los gritos*

---

<sup>52</sup> Juanca es el alias que adquiere Carol Flores en su papel de informante y perseguidor de comunistas.

*Tampoco lo que dicen las cartas  
Sólo me quedan las ratas.*

*Hice un tratamiento con un psiquiatra  
Para sacármelas de encima.  
Me mandó a hacer un encefalograma.  
Vi mi cabeza en una radiografía.  
Busqué ahí las ratas para cortarlas con una tijera,  
Pero no estaban, se camuflaban en las sombras del negativo. (Fernández  
159. Itálicas en el original.)*

En este punto hay que reiterar que el trauma experimentado por los sobrevivientes de las torturas o por los familiares de los desaparecidos no es comparable con el trauma experimentado por los militares que ejecutaron dichas torturas y asesinatos. No obstante, en esta cita puede verse el impedimento de un cierre, la imposibilidad de dejar de lado las ratas que habitan en la mente de Andrés Valenzuela. Cabe añadir que esta situación de apertura es, como plantea LaCapra, un espacio de posibilidades mayor que el que pretende un cierre y una resolución del trauma. Esto no significa acceder a una especie de resignación del trauma, de lo que se trata es de evitar convertir a las víctimas en chivos expiatorios o en sujetos vinculados a una especie de salvación o redención (55). La imposibilidad de cierre del trauma es lo que permite esa *empatía perturbadora*, que no solamente establece una relación intersubjetiva con la víctima sino que además posibilita una escritura del pasado que no evoque a una utopía salvadora, ni tampoco a un retorno sociopolítico de una supuesta unidad perdida en la comunidad (56).

La narradora-autora-personaje hilvana las experiencias traumáticas de los desaparecidos y las del ex militar, no para homogeneizar el trauma estructural de Chile derivado de la dictadura pinochetista, sino para evidenciar la imposibilidad de un cierre. Esta es quizás la manera en que la narradora responde ante la insistencia de historiografías que pretenden e insisten en “pasar la página”, con miras hacia el futuro. Sin embargo, la protagonista no está transformando en mártires a los desaparecidos, no se crea un culto alrededor de ellos, sino que a través del presente

vital de ella es como se logra evidenciar que las políticas actuales en Chile no garantizan el bienestar de los ciudadanos, como tampoco lo hicieron durante la dictadura, ni pocos años después de su terminación.

Ligado con lo anterior, la novela muestra claramente la relación diferencial entre *pérdida* y *ausencia* desarrollada por LaCapra<sup>53</sup>. Es relevante aquí recordar que para el historiador estadounidense la *pérdida* está históricamente situada, tiene una fecha y lugar específicos; por ejemplo, las fechas en que desaparecieron a personas durante la dictadura, el golpe militar en la Casa de la Moneda, las masacres a plena luz del día. Por otro lado, la *ausencia* no está anclada a un momento histórico, no se puede identificar el momento de su origen (64), por lo que está más relacionada con la violencia originaria de los estados nacionales; una sensación de abandono que es estructural y con la cual hay que aprender a vivir, pues es constitutiva de la comunidad (Villalobos-Ruminott, *Soberanías en suspenso* 2013). La narradora-autora-personaje crea una narración absolutamente honesta al respecto, pues reconoce la violencia fundacional y la carencia que sostiene el devenir de Chile. A pesar de esta comprobación, la ausencia estructural provocada por la pérdida fatal de civiles inocentes es un impulso para su escritura, en la que ella deposita una suerte de expectativa en la que ese deber de la memoria traiga, en algún momento, un espacio real de justicia.

Esta insistencia conduce a la protagonista a alimentar su obsesión por ir tras los rastros de las víctimas, su presente es una arqueología de esos *lugares de la memoria* del horror. En relación a estos lugares de recordación, es capital traer a colación las ideas propuestas por Pierre Nora (1996), para quien estos *lugares de memoria* tienen relación directa con una especie de

---

<sup>53</sup> Esta diferencia entre *ausencia* y *pérdida*, propuesta por Dominick LaCapra, fue explicada en el capítulo anterior.

“manía” por archivarlo todo. Para el autor francés, esto se debe a que en la época actual se ha perdido el trabajo de la memoria, es decir, el carácter ritual de la memoria ya no existe y por lo tanto las sociedades se han volcado hacia una excesiva memoria archivística. Si bien para Nora la memoria es un fenómeno problemático en constante evolución que está anclado al presente, él mismo parece reconocer que los archivos han proliferado aún más debido a la ansiedad que produce la incertidumbre por el futuro y la necesidad de tener un significado del presente. Esta crisis ha llevado a que cualquier documento, imagen u objeto sea considerado archivable (8).

Nora detalla en esta situación la interrelación de tres tipos de memoria: la memoria archivística, la memoria como deuda individual y la memoria alienada (11). Ya se ha explicado la primera de ellas. La segunda tiene relación con la proliferación de memorias individuales surgidas, mayoritariamente pero no exclusivamente, entre grupos de minorías. Estas memorias se han consolidado como símbolos de afianzamiento identitario, pues han contra-argumentado a las representaciones históricas oficiales. La tercera, la memoria alienada, hace visible la desconexión que se tiene con el pasado. Esto es, ya no es posible hablar de orígenes sino de comienzos determinados por un sistema de representaciones, es decir, al ser el pasado un campo inaccesible, en realidad lo único que vincula al sujeto con el pasado es su relación con las representaciones que de éste se han hecho (12).

Al respecto, la narradora-autora-personaje de la novela parece ser capaz de utilizar la memoria archivística para apropiarla como un insumo para su propia memoria individual, lo cual la ayuda a afianzar lazos identitarios con las víctimas de la dictadura. Lo que resulta interesante de la novela es que al parecer la narradora logra re-activar el archivo dentro de su presente vital al extraerlo de la institucionalidad museográfica o conmemorativa. Al establecer una conexión emocional legítima con el archivo (el testimonio de Andrés Valenzuela) y los lugares (las casas

de tortura), ella demuestra su preocupación por la necesidad de verdaderas políticas de reparación de los familiares de los desaparecidos.

En otro episodio, del capítulo *Zona de Contacto*, la protagonista decide ir a la antigua casa de tortura llamada El Nido 20, la cual es descrita por Andrés Valenzuela en su confesión. Ella narra su periplo como un adentrarse en la dimensión desconocida, de la que la víctima Alonso Gahona jamás logró escapar. En su relato, ella intercala constantemente la descripción de la antigua casa de tortura —la que ahora es la Casa Museo de los Derechos Humanos Alberto Bachelet Martínez— y su imaginación del traslado de Alonso Gahona, apodado Yuri, a la casa de detención. A medida que recorre la casa con el director del museo, ella continúa imaginando los pasos de la víctima, los insultos que le estarían gritando los militares, el momento en que le vendaron los ojos y lo sentaron en el suelo, y la parrilla de metal donde fue torturado con choques eléctricos. Finalmente ella y el director llegan al baño instalado en el primer piso, que ella describe como verde y pequeño, donde Alonso Gahona fue colgado de la ducha y quien en un intento desesperado por saciar su sed, había logrado abrir la llave, pero sin tener energías para cerrarla, por lo que habría muerto de una bronconeumonía fulminante (Fernández 108).

Esta arqueología nutre el deseo que siente la narradora por recrear de una manera más fiel lo que ocurrió con las víctimas. Aun así, la novela muestra cómo esta obsesión con el archivo conduce a la protagonista a usar un arma de doble filo. Por un lado, en el espacio latente de la lucha por la memoria, ella es una mujer que cree en que la relación entre su vida personal y la búsqueda insistente de los archivos podrá ayudarla a participar en luchas por la reparación y la justicia. Por otro lado, en el espacio evidente, ella es partícipe de los lugares institucionales de recordación impuestos por el gobierno (nótese que la antigua casa de tortura lleva el nombre del padre de la expresidenta de Chile, Michelle Bachelet). Ella es una chilena más que recorre

museos, que lee el testimonio de Andrés Valenzuela, que visita las antiguas casas de tortura; es decir, inevitablemente justifica las políticas del olvido que se van desarrollando poco a poco con cada acto conmemorativo, pues hace parte del consumo simbólico que el gobierno de turno ha creado desde su idea de cómo recordar y qué recordar. Dicho de otra manera, si bien la creación de museos, archivos y conmemoraciones mantiene activa la memoria social, el riesgo que se corre es que esa memoria del horror derive en un acostumbramiento, por lo que el significado de ese pasado empieza a perder sentido e impacto. Así pues, lentamente el olvido surge no por falta de imágenes conmemorativas sino por la carencia de sentido de lo que supuestamente debe ser recordado. Entonces, ¿Cómo escapar de esta condición indisoluble?

#### **Políticas de la memoria/olvido: una ética de la rememoración de los desaparecidos.**

Ante esta situación aparentemente inescapable, la reflexión crítica sobre la representación del pasado puede ayudar a orientar las preocupaciones sobre la memoria hacia un campo más fecundo para la justicia y la reparación. Al respecto, Elizabeth Jelin (2012) considera que los pasados de las dictaduras del Cono Sur deben quedar abiertos porque existen daños y crímenes que no pueden ser reparados y cuyo intento de reparación conduce al fracaso (17). Jelin se refiere aquí a los procesos de amnistía que buscan más la creación de políticas de la memoria tranquilizadoras que una verdadera búsqueda por la justicia (19). Con esto, Jelin no está diciendo que el espacio de justicia es imposible, sino que los modos en cómo ha operado la ley han tenido resultados insatisfactorios dentro del campo social. Dejar la herida abierta es mantener la posibilidad de que nuevas interpretaciones del pasado aparezcan y de esta manera seguir exigiendo políticas públicas más efectivas y acordes a las verdaderas necesidades ciudadanas. Esta insistencia surge porque, al igual que Nora, Jelin considera que hay un exceso de memoria,

es decir, un exceso de conmemoraciones, museos, archivos que poseen un carácter vacío y que no ayudan a las exigencias de justicia (19).

De hecho, Jelin plantea que los archivos solamente funcionan en la medida en que son activados por un sujeto (56), una activación que debe interpelar al ciudadano a la reflexión, a la crítica, a la exigencia. Esto permite pensar que el abordaje de los archivos también puede utilizarse para objetivos diferentes, la historización o la rememoración. En general, los gobiernos han promulgado un uso historicista del archivo, interpretación que favorece y justifica las actuales políticas de estado. Sin embargo, el estatuto del archivo mantiene un aspecto incómodamente paradójico para el gobierno: por un lado, el Estado necesita de los archivos para poder solidificarse, pero a la vez, su presencia constituye un peligro constante para el Estado. Por lo tanto, el Estado elimina el pasado de dos maneras: a) la censura o destrucción del archivo, b) la conmemoración de los archivos (Mbembe 23). Entonces, si esta es la situación, una construcción de sentido del pasado que posea necesariamente un valor significativo en el presente, junto con una carga afectiva para el sujeto que rememora, hará un contrapeso a esa conmemoración estéril que defienden los gobiernos (Jelin 60). En consecuencia, para Jelin, el trabajo de las memorias es fundamental para la reivindicación social, la lucha por la justicia y las demandas reales ante gobiernos que, en el caso de Argentina y Chile, continúan defendiendo políticas de la muerte<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> En este caso se hace referencia a políticas que pueden no estar directamente avalando torturas o asesinatos de civiles (como de hecho ocurrió durante las dictaduras), pero cuyos estatutos no establecen una clara y viable vía para la resolución de los conflictos. Son políticas que no ofrecen garantías reales para la justicia y reparación de víctimas. Ahora bien, en Chile se llevó a cabo el plebiscito nacional en 2016 para cambiar la constitución que había sido establecida por Augusto Pinochet. El resultado mayoritario estuvo a favor del cambio. Habría que esperar, no obstante, unos cuantos años más para ver si en realidad este cambio favorece a que se reduzcan las políticas de la muerte.

Algo similar es propuesto por Paloma Aguilar (2008), quien analiza cómo las memorias se mueven y se alimentan en la relación entre emisores y receptores de la memoria. La autora española establece que los emisores de las memorias son quienes tienen el poder de agencia para gestar políticas de la memoria, mientras que los receptores son quienes reciben estas interpretaciones del pasado, pero su rol no es pasivo, puesto que los receptores también pueden influir en los emisores al propagar nuevas memorias y nuevos sentidos. Esto es relevante, ya que al ser la memoria un fenómeno en constante cambio, la interpretación del pasado es siempre inacabada. Esto es evidente en la novela *La dimensión desconocida*, pues la narradora-autora-personaje es a su vez receptor y emisor de las memorias. Ella se alimenta de los archivos e interpretaciones del pasado mientras escribe su propio ejercicio de rememoración — elaborado por las experiencias individuales y las historias oficiales —, que se convierte en un insumo para una política de la memoria.

Asimismo, la protagonista de la novela escudriña en el pasado con el fin de resistirse a la impunidad que genera el olvido. No obstante, como explica Aguilar, el problema que salta a la vista es que el olvido no siempre es indeseado, en ocasiones el olvido es fundamental para poder continuar viviendo. La paradoja, social y política, consiste en que debe respetarse el derecho de las víctimas a querer olvidar, pero también se debe garantizar el derecho de los ciudadanos a saber; razón por la cual, la justicia no siempre es interpretada de igual manera por todos.

Sobre este asunto, es fundamental hacer referencia al análisis que Derrida establece acerca del perdón en contextos de crímenes de lesa humanidad. El filósofo parte de un análisis del concepto mismo del perdón, el cual se ha vinculado tradicionalmente con el deseo de otorgar un apaciguamiento, pero sin esperar nada a cambio (visión religiosa del perdón) (Derrida, *On Cosmopolitanism and Forgiveness* 29). No obstante, en turbulentos contextos socio-políticos

como los de las posdictaduras, este perdón “incondicional” es inversamente proporcional a la ley de reparación y justicia. En otras palabras, para Derrida, esta idea religiosa del perdón “incondicional” no puede tener cabida dentro de los contextos político-económicos, ya que este perdón está determinado por un deseo de recibir algo a cambio (justicia, reparación, condena para los criminales), por lo que no sería un perdón desinteresado (*On Cosmopolitanism and Forgiveness* 32). Asimismo, ante los crímenes de lesa humanidad, el perdón y la reparación parecerían estar en posiciones opuestas; porque como bien lo explica Derrida, ningún Estado posee el derecho de perdonar en lugar de las víctimas, son ellas las únicas que pueden hacerlo. En consecuencia, aunque sea paradójico, los procesos de justicia y reparación solamente inician cuando la víctima acepta su incapacidad para perdonar (Derrida, *On Cosmopolitanism and Forgiveness* 49).

Así pues, en ocasiones esta incapacidad para perdonar está asociada a la necesidad del olvido, especialmente para algunas víctimas que prefieren pasar la página. Es decir, el olvido se puede asumir como una posibilidad para alejarse de las insistentes luchas por la reparación en términos de justicia, pues para algunas víctimas resulta agotador seguir esperando una indemnización judicial que nunca llega. Para otros, sin embargo, la incapacidad de perdonar es lo que nutre los actos conmemorativos, los mantiene activos a la hora de exigir una reparación social, ya que lo que se desea es olvidar el acontecimiento histórico traumático, pero no la dignidad y el sufrimiento de las víctimas.

Resulta llamativo ver cómo, en la novela, los familiares de los desaparecidos y la madre de la narradora-autora-personaje parecen ver en los actos conmemorativos un espacio para sanar y olvidar. Las víctimas o los familiares de las víctimas exigen justicia, pero para que por fin sus familiares puedan descansar en paz y así poder cerrar esa etapa de sus vidas. En cambio, la

narradora, que no ha sido víctima ni tampoco tuvo familiares desaparecidos, insiste en la molestia que siente por las conmemoraciones:

Me tomo del brazo de Maldonado como cuando éramos chicas y jugábamos a que éramos viejas. Me afirmo de ella y ella de mí y comenzamos a inhalar profundo, a tomar todo el aire y el humo que nuestros gastados pulmones pueden almacenar, y cuando ya no podemos más, cuando sentimos que vamos a reventar, pedimos nuestros deseos calladitas y soplamos tan fuerte como podemos. Soplamos e intentamos apagar, de una vez y para siempre, con la fuerza de quien escupe un ataúd, el fuego de todas las velas de esta torta de mierda. (Fernández 227)

Esta es la conmemoración del 29 de marzo en honor a José Manuel Parada y Manuel Guerrero, quienes fueron secuestrados y posteriormente asesinados por las fuerzas militares durante la dictadura pinochetista. En esta parte final de la novela, el tono de las elucubraciones memorialistas de la narradora-autora-personaje va adquiriendo tintes de frustración, de agotamiento. La escritura salta entre la imaginación de las torturas de estas dos víctimas y la recordación de eventos relevantes en la historia chilena. En esta especie de enumeración se aglutinan los eventos históricos, el lanzamiento de las bandas de rock de la época, las películas famosas, todo parece estar en el mismo nivel; no obstante, aparece siempre un pequeño estribillo que se repite entre cada lista de eventos: “Familiares de detenidos desaparecidos / encienden velas frente a la Catedral”. A lo largo de catorce páginas se van enumerando todos los eventos de la historia chilena (y del mundo) desde 1973 hasta 2006 (cuando muere Augusto Pinochet), eventos que al ser leídos de esa manera, a esa velocidad que produce la enumeración, muestran el absurdo de las políticas del gobierno, la permanencia de la injusticia social y la desigualdad:

Estrenan *Volver al Futuro*

Marty McFly rompe las barreras del tiempo

y el espacio y viaja al pasado.

Pasa el cometa Halley.

Un vidente dice comunicarse

con la Virgen de Peñablanca.

En Francia, el hombre que torturaba sigue declarando

desde su escondite.

Nueva protesta nacional,

tiramos más panfletos en el centro de Santiago.

Muere quemado por una patrulla de militares

el joven fotógrafo Rodrigo Rojas de Negri.

Velatones, jornadas de reflexión, marchas.

*Sábados gigantes* debuta en Estados Unidos.

Atentado a Pinochet

por el Frente Patriótico Manuel Rodríguez,

Pinochet se salva y dice haber visto a la Virgen.

Asesinan al periodista Pepe Carrasco.

En Francia, el hombre que torturaba sigue declarando

desde su escondite. [...]

Familiares de detenidos desaparecidos

encienden y encienden velas frente a la Catedral. (Fernández 216)

Con todo, al retomar la pregunta sobre cómo escapar a la disyuntiva entre memoria y olvido, parece que definitivamente no se puede evadir de esa condición doble en la que las políticas de la memoria son directamente proporcionales a las políticas del olvido. Esto tiene todo el sentido, pues en realidad el olvido no se opone a la memoria, sino que la constituye. Podría hablarse más bien de supresión o conservación de la memoria, pero, a menos que uno sea como el protagonista del cuento borgiano “Funes el memorioso” (un sujeto que era capaz de recordar absolutamente todo con detalle) el olvido es lo que permite el funcionamiento de la memoria (Todorov 18). Quizás, entonces, el dilema radica en cómo esta relación afecta las decisiones reales en términos de justicia y reparación para las víctimas.

A partir de esto, no se pretende afirmar que la novela posea un carácter panfletario o de “literatura comprometida” con las luchas sociales, más bien es una propuesta literaria vaciada de toda utopía y enfocada en la crítica (a veces sarcástica) a las actuales políticas en Chile, a través de una mujer que podría ser un ciudadano cualquiera. La aproximación al pasado de las víctimas de la dictadura desde la visión de un ciudadano “de a pie” muestra cuáles son esas memorias colectivas e históricas que están más presentes en el núcleo social.

Esto va también en línea directa con lo que Tzvetan Todorov (2008) considera el carácter ético de la memoria, que puede ser proyectado de dos formas: una literal y una ejemplar (33). Para este autor, la visión *literal* de la memoria mantiene al presente en el pasado, extrapolando el trauma social a todos los rincones de la vida misma; mientras que la visión *ejemplar* de la memoria es potencialmente más liberadora, pues el pasado se transforma en un impulso de cambio en el presente (34). Por lo tanto, la manera en que se elabora la reminiscencia determinará los usos que se hacen de la memoria. En el caso de la novela, la narradora-autora-personaje escribe sus recuerdos, su visión mínima de la memoria colectiva, como un gesto ético

en el que la evocación de las desapariciones y torturas sirva de ejemplo para continuar en el diálogo sobre el devenir de Chile.

Aun así, este gesto liberador de la memoria *ejemplar* no significa necesariamente una postura tranquilizadora, feliz, optimista. Por el contrario, este uso de la memoria acarrea muchas veces un espacio de soledad, incompreensión y decepción, toda vez que es una postura que va a contracorriente de los intereses políticos del gobierno de turno. En otras palabras, al buscar reactivar el significado profundo y fecundo de la memoria, se lucha contra una representación homogeneizada del pasado y además, esa voz de rememoración se pierde en el mar de políticas del olvido, de memorias tranquilizadoras pero engañosas, de intentos vanos de restitución, un lugar donde incluso las luchas sociales empiezan a ser también parte del gran consumo superficial de las memorias. Es una postura que lleva tras de sí una sensación de derrota. Sin embargo, es también una postura terca que lucha incansablemente a pesar del horizonte oscuro que parece verse adelante. Esta es la lucha que internamente posee la narradora-autora-personaje, al mismo tiempo que su escritura.

### **Narrar el fracaso**

Para comprender mejor esta visión de la derrota dentro de la literatura resulta pertinente hacer mención a Magdalena López (2015), quien en su estudio sobre las narrativas caribeñas del siglo XXI explica cómo las actuales narrativas responden a las antiguas visiones heroicas y utópicas de la nación y se orientan, en contraposición, hacia visiones más incluyentes de la comunidad (20). De este modo, la experiencia de derrota no significa necesariamente un aspecto del todo negativo, sino más bien un camino para la acción. Incluso, para López, debe superarse la

diferenciación entre derrota y fracaso, para empezar a verlas como una experiencia común de pérdida.

Un aspecto que salta a la vista en el análisis de López es que el fracaso/derrota no es sinónimo de resignación sino de todo lo contrario, de una posibilidad de apertura productiva que permite transformaciones históricas, ya que al estar en un lugar de pérdida se hace necesario reformular las directrices de acción (21). En consecuencia, López propone la noción de desarraigo como la actitud conveniente para aceptar la pérdida total de certidumbres, tanto en las posturas que se tiene ante la vida como en la relación con el pasado (22). Esta desfamiliarización con lo acaecido permite gestar nuevas lecturas que no caigan nuevamente en la totalización heroica de los orígenes, sino que permanezcan inestables. Al entrar en el terreno de la incertidumbre generado por la derrota/fracaso también se ponen en vilo los valores identitarios, epistémicos y, por supuesto, de la memoria.

A pesar de que el estudio de López se enfoca en el contexto insular caribeño, su análisis puede ser perfectamente utilizado para estudiar *novelas documentales* como la de Nona Fernández. Dicho esto, puede verse que en *La dimensión desconocida* esta desfamiliarización con el pasado se muestra en dos espacios interdependientes: la estructura narrativa de la novela y las representaciones de la memoria sobre la dictadura. Como se anotó anteriormente, la novela oscila entre varias focalizaciones que intercalan la evidente reflexión consciente que la narradora tiene sobre el carácter imaginario de las escenas y, a su vez, de la reconstrucción textual de documentos y eventos históricos comprobados. Este carácter anti-mimético —si uno se ciñe al concepto tradicional de mimesis— de la novela se aleja del uso que algunas novelas latinoamericanas han hecho del archivo.

Al respecto, José Martínez Rubio (2014) explica que las narraciones documentales del siglo XXI cuestionan la supuesta objetividad de la historia al poner en duda los alcances de la mimesis. En este ámbito nuevo la ambigüedad se convierte en la manera más adecuada para representar la realidad, pues el espacio de duda siempre mantiene la posibilidad de refutación (31). De ahí que, como afirma López, aceptar la incertidumbre sobre el pasado, sobre la memoria, sobre la identidad ratifica que nuevas voces entren al diálogo de la representación; esto permite que sea siempre un espacio abierto sin una conclusión abarcadora. Es más, para Martínez Rubio, esta relación de las novelas con los archivos está mediada por una “honestidad subjetiva” por medio de la cual se busca una verdad en el documento, pero al mismo tiempo se cuestiona la certeza de su interpretación (31).

Justamente, la narradora-autora-personaje no pretende crear un efecto de verosimilitud en su escritura sino, más bien, hablar sobre su propia imaginación como el espacio en el que es posible comprender (si es que se puede) los horrores de la dictadura. Las memorias de la dictadura surgen en un espacio imaginativo, narrado de manera autoconsciente, que no pretende ser holístico. Al no fijar las interpretaciones que surgen de los archivos del horror se mantiene su posibilidad de avance, de cuestionamiento, de controversia. A lo largo de la trama, la narradora-autora-personaje cuestiona insistentemente sus propias aproximaciones, lecturas e interpretaciones del archivo y sus propias imaginaciones. Poco a poco, las constantes dudas y preguntas sobre las historias de los desaparecidos la conducen al fracaso de su proyecto inicial de escribirle una carta a Andrés Valenzuela, de escribir una historia sobre él.

Como se ha dicho, el fracaso/derrota debe ser entendido aquí como una postura honesta hacia la incertidumbre, aceptar que el pasado es siempre fragmentado porque su rememoración es un acto del presente, y ese presente es absolutamente incierto. Esta falta de garantías del

presente es lo que también genera en la protagonista esa desazón por las actuales políticas del gobierno chileno, pero su actitud no es cínica, no da la espalda a la realidad, no posee una actitud derrotista a pesar de haber fracasado en su proyecto. Ella, la narradora-autora-personaje, cree en la necesidad y en el valor ético de la memoria; pero no pretende ser ingenua ante una realidad que la sobrepasa.

A propósito de la actitud ética de los derrotados, hay que insistir en lo propuesto por Ana María Amar (2010), quien establece que los personajes que fracasan en sus proyectos deben ser entendidos no como antihéroes sino como héroes éticos, puesto que se resisten a aceptar la connivencia del poder, no se resignan y no ceden ante la imposición del olvido que generan los vencedores. Son personajes que no se traicionan a sí mismos y por lo tanto son partícipes de una victoria ética (101). Ahora bien, esta derrota— entendida como una postura ética— conduce inevitablemente a la marginación tanto física como social<sup>55</sup>. Estos personajes adquieren una actitud de constante malestar ante las decisiones del Estado, ante la carencia de justicia para las víctimas; pero esto ocurre justamente porque son sujetos profundamente politizados dentro de una resistencia que lucha contra el olvido impuesto. Para Amar, estos héroes fracasados representan la ética como un espacio antagónico al poder estatal que ha buscado insistentemente borrar un pasado cruel y vergonzoso. En consecuencia, en un mundo donde prima la cultura de la “amnesia”, la recuperación de la memoria de los vencidos es un hecho político y ético absolutamente necesario, pues al no adaptarse al consenso impuesto por el Estado se da pie a pensar nuevos derroteros (Amar 121).

---

<sup>55</sup> Esta situación es evidente en los personajes principales de las cuatro novelas analizadas en la presente investigación.

Con esto en mente, en *La dimensión desconocida* se observa a una narradora-autora-personaje que fracasa en su objetivo de escribirle una carta a Andrés Valenzuela, a su vez, tampoco logra crear una narración hilvanada a partir de él. Ni la carta ni la novela se materializan —dentro de la diégesis— debido a que el presente continuamente le demuestra a la protagonista cómo las políticas de Estado poseen la maquinaria para producir olvidos sistemáticos, para enmascarar democráticamente la injusticia y el abuso de poder. Por ende, la realidad la sobrepasa, la conduce a una derrota; pero la terquedad para seguir escribiendo (no se sabe si un cuaderno de intentos literarios o un diario) es una victoria para sí misma, desde un lugar de resistencia.

Por otro lado, en el campo extradiegético del relato, *La dimensión desconocida* puede ser leída como una novela que cuestiona la relación aparentemente intrínseca entre escritura, poder y saber, de la que habla González Echevarría (2011)<sup>56</sup>. La voz narrativa metaficcional reconoce que los horrores de la dictadura escapan a la posibilidad de una escritura sólida que permita una mimesis que represente holísticamente ese pasado. Asimismo, el carácter metaficcional de la novela crea a una narradora-autora-personaje que reconoce los límites de su escritura, pero además, al comunicar ese “fracaso” escritural, el lector comprende que la manera más adecuada para respetar y mantener esa ética del perdedor, esa ética de la resistencia, es no pretender encasillar la memoria de las víctimas —y de los victimarios— en un relato universalizante.

Así pues, en esta novela se ven dos niveles del dispositivo narrativo: uno de ellos es el narrador-autor-personaje (la narradora/personaje en primera persona) y el otro es el narrador-autor de la obra. Estos dos grados están estrechamente interconectados, pues si bien desde el lado de la historia la protagonista fracasa en su proyecto de escritura; por otro lado, la novela no

---

<sup>56</sup> Esto se explicó brevemente en el Introducción de esta investigación.

revela un fracaso editorial sino una propuesta reflexiva que tiene que ver con la postura ética para insistir en la memoria, una reflexión que, al ser inexorablemente política y subjetiva, da paso a una interpretación del pasado de la dictadura chilena de Augusto Pinochet al margen de los discursos triunfalistas del gobierno.

Entonces, *La dimensión desconocida* es una novela que reconoce que trabajar el archivo por fuera de las utopías puede resultar en un golpe de realidad en el que las luchas sociales, las políticas, la historia, y las memorias no siempre conducen a un espacio esperanzador, en el que no siempre la crítica o el sarcasmo buscan posicionar una re-interpretación de la historia. De igual manera, la novela de Nona Fernández se aleja de las posturas cínicas de algunas narrativas de finales del siglo XX, en las que la memoria del horror aparece de manera velada, negada, entre líneas, como un agente vergonzante que circunda la sociedad, pero que nadie desea verlo directamente. En respuesta a este tipo de narrativas, novelas como *La dimensión desconocida* se elaboran a partir de una poética del fracaso en la que la memoria de los vencidos es mantenida en su condición de marginalidad, pues justamente es desde las fronteras simbólicas donde es posible un agenciamiento ético de dicha memoria, lo que a su vez ratifica la resistencia al olvido sistemático impuesto por el Estado.

### **Conclusión**

*La dimensión desconocida* es una novela que recrea el pasado de la dictadura de Augusto Pinochet a partir de la lectura que una ciudadana común y corriente hace del archivo. El trabajo de lectura del archivo, las evocaciones y las búsquedas que la mujer narradora elabora a lo largo de la novela son reflexiones que proponen un camino válido para comprender las memorias y los olvidos de eventos históricos traumáticos. Ese pequeño vistazo del pasado que se le presenta al

lector es factible justamente por su limitación, es una representación del pasado que se cuestiona a sí misma su valor de veracidad y éxito en esa tarea de hablar sobre los horrores de la dictadura. La novela de Nona Fernández muestra que el archivo es inescapable a la subjetividad y que su lectura no se orienta hacia el pasado de manera clara y reveladora. Por el contrario, el archivo y las memorias conducen a un viaje cargado de dudas e incertidumbres propias del sujeto. En ese lugar de zozobra es donde quizás se gestan las posturas adecuadas y honestas para cuestionar y enfrentar las actuales políticas de los gobiernos que, como en el caso de Chile, parecen estar repitiendo y manteniendo las decisiones político-económicas de carácter neoliberal que condujeron al país a la dictadura en 1973.

### Capítulo 3

#### La memoria negada: las repercusiones de la institucionalidad del archivo y la necesidad del olvido en la novela *El material humano* (2009) de Rodrigo Rey Rosa

*“...nada se imprime de un modo tan vivo en nuestra mente como aquello que deseamos olvidar: es un excelente remedio para guardar y grabar en nuestra alma algún hecho, el pretender olvidarlo”*

Michel de Montaigne

Nunca es sencillo hablar sobre el terrorismo de Estado en Guatemala, ni tampoco sobre las revelaciones que se pueden hallar en los archivos del horror que demuestran los excesos, las violaciones a los derechos humanos y, lo que es peor, la impunidad con la que siguen viviendo los perpetradores del genocidio de la comunidad maya Ixil, durante la segunda mitad del siglo XX. La dificultad no solo radica en la imposibilidad para dimensionar e imaginar estos horrores, sino también en el hecho de darse cuenta que gran parte de estas acciones fueron una consecuencia del mismo sistema económico que ha impuesto el valor del capital por encima del de las vidas humanas.

A propósito del tema, William Robinson (2003) sostiene que el desarrollo capitalista posterior a la Segunda Guerra Mundial generó una masiva dislocación en el Istmo, la cual estuvo evidenciada por una fuerte crisis social y política, además del posterior conflicto militar en la región (66)<sup>57</sup>. Este autor hace especial hincapié en el hecho de que las economías transnacionales, apoyadas por los Estados Unidos, establecieron una relación de dominación y subordinación mucho más fuerte en toda América Latina<sup>58</sup>. Sobre el caso específico de

---

<sup>57</sup> Se hace referencia aquí a las luchas revolucionarias gestadas en Guatemala (1962 - 1997), El Salvador (1980 - 1992), Honduras (1963 - 1990), Nicaragua (1979 - 1990); así como el gobierno dictatorial de Omar Torrijos en Panamá (1968 - 1981).

<sup>58</sup> Robinson denomina “economía global” a las relaciones transnacionales que se gestaron a mediados del siglo XX, en las que el intercambio comercial ya no solamente respondía a los

Centroamérica, el autor afirma que el auge de la nueva economía transnacional, después de la segunda mitad del siglo XX, tuvo tres periodos que se superpusieron: primero, un periodo que Robinson denomina como “el reino de las oligarquías” (1945–1970), que se caracterizó por una fuerte intervención estadounidense en los cambios políticos de la región<sup>59</sup>; segundo, un periodo de posturas revolucionarias hasta la imposición de dictaduras oligárquicas (1970–1980); tercero, un periodo de ascenso de la hegemonía del proyecto transnacional que consolidó el nuevo modelo global capitalista (1980–2000) (67). Así, pues, es evidente que sistemáticamente se produjeron cambios económicos que eran exigidos por el nuevo nivel de capitalismo, en el que una economía global era cada vez más acumulativa, lo que requería una reorganización de la mano de obra campesina para poder entrar a un sistema más “competitivo”.

En apoyo a este argumento, Sergio Villalobos-Ruminott (2016) postula que además de esta reorganización económica de integración de las economías locales, en América Latina es evidente que la relación trídica entre guerra, soberanía política y acumulación del capital es

---

productos de exportación e importación, sino que dentro de este nuevo sistema el proceso de producción en sí mismo se había globalizado. Por esta razón, para Robinson, el desplazamiento de una “economía mundial” a una “economía global” es crucial, puesto que ya no se puede hablar de producciones nacionales, sino de producciones transnacionales (13). En consecuencia, la configuración social y política de las naciones también se vería afectada por este nuevo sistema económico. Ahora bien, uno podría pensar en el caso de las *remesas* que envían los residentes latinoamericanos en Estados Unidos a sus familias que viven en los países de origen, como un ejemplo de economía transnacional; sin embargo, Robinson orienta su análisis hacia las políticas represoras que han defendido y protegido el actual sistema económico y no tanto hacia la microeconomía que se mueve en este contexto. Además, en mi opinión, la referencia a los contextos económico-políticos de la región centroamericana responde más a un interés por enmarcar la realidad social dentro de la cual se producen los textos literarios.

<sup>59</sup> Si bien Robinson no explica en detalle el caso específico guatemalteco, no sobra poner como ejemplo de este “reino de las oligarquías” el caso del ataque a las presidencias de Juan José Arévalo (1945 – 1951) y de Jacobo Árbenz (1951 – 1954). Liderados por la Central de Inteligencia de los Estados Unidos, hubo muchos movimientos de resistencia e intentos de golpe de Estado para cambiar el gobierno. Finalmente, después de un exitoso golpe militar sube al poder Carlos Castillo Armas (1954 -1957).

inquebrantable, por lo que se está frente a una actualización constante de un sistema de disciplinamiento violento que justifica y mantiene la ley. Por lo tanto, esta violencia legitimada resultó ser indispensable para la historia de acumulación capitalista. Esta situación no es nueva, se ha venido desarrollando desde el siglo XIX, solo que para finales del siglo XX y principios del siglo XXI, las políticas neoliberales han agudizado los niveles de pobreza, el desplazamiento forzado y una forma no convencional de guerra (*Heterografías de la violencia* 120)<sup>60</sup>. De lo que se trata es de comprender que, como se dijo anteriormente, la correlación entre guerra, soberanía política y acumulación es lo que ha guiado los procesos históricos latinoamericanos, gracias a los cuales la violencia de la ley se actualiza de forma constante (Villalobos-Ruminott, *Heterografías de la violencia* 126).

Teniendo esto en mente, al ver el caso particular de Guatemala, se comprende —no sin desazón— por qué se llevaron a cabo masacres y/o desapariciones de ciento cincuenta mil civiles, el desplazamiento forzado interno de casi un millón de habitantes y el exilio de casi doscientas mil personas. Con el fortalecimiento de las políticas económicas transnacionales después de 1950, tanto la hegemonía oligárquica como las clases dominantes empezaron a ser cada vez más coercitivas en su dominación, pues el mercado internacional y las nuevas políticas económicas agro-exportadoras requerían de medidas drásticas, como por ejemplo, abaratar la mano de obra campesina, sustituir el minifundio por el latifundio, aumentar el carácter extractivo de los productos y sustituir la producción local por la importación de productos extranjeros

---

<sup>60</sup> Villalobos-Ruminott hace referencia a Walter Benjamin para explicar que estas expresiones de una guerra no convencional, que el filósofo alemán denomina como “violencia mítica”, están relacionadas con la violencia del derecho o de la ley que es ejercida sobre el sujeto. Esta violencia, además, no solamente es conservadora de la ley sino que es necesaria para la instauración de la misma. De ahí que, para Benjamin, las violencias revolucionarias y las violencias reaccionarias (manifestadas a través de la “violencia pura”) sean co-dependientes de esa “violencia mítica” (121).

(Robinson 105). Evidentemente, estos grandes cambios despertaron las reacciones de resistencia del campesinado, en su mayoría conformado por indígenas mayas, quienes consideraban abusivo este nuevo orden. Por lo tanto, sin una violencia estatal no se hubiese podido llevar a cabo la implementación de una economía transnacional que beneficiaría a las clases altas y empresariales de Guatemala.

De este modo, se desató una movilización militar cruel y sanguinaria contra las comunidades rurales que se oponían al sistema económico; situación que, como bien establece Villalobos-Ruminott, a propósito de la entronización de los regímenes dictatoriales del Cono Sur y por extensión al caso guatemalteco, no fue una excepción sino la manifestación de una violencia mítica defendida a toda costa por el poder estatal (*Heterografías de la violencia* 127). De igual manera que la dictadura de Pinochet fue el resultado de un proceso político previo para la implementación de un modelo neoliberal en Chile, el gobierno guatemalteco buscaba mejorar la economía del país a través del mercado transnacional; sin embargo, un sistema de acumulación derivado de la nueva economía transnacional requería también de un cambio en la raíz de la producción. Esto es, el entorno social que mantenía el sistema económico anterior era obsoleto para las nuevas necesidades del capital, por lo que la inevitable resistencia de las comunidades iba a ser contrarrestada con una violencia legitimada por el gobierno. En otras palabras, el genocidio contra el campesinado indígena constituyó un “daño colateral” para establecer una nueva agenda económico-política en Guatemala, pues permitiría que los mercados locales hicieran parte de las relaciones económicas internacionales. Durante tres décadas el conflicto armado entre el ejército nacional de Guatemala y los grupos armados guerrilleros asoló a la población civil hasta que el 29 de diciembre de 1996 se firman los acuerdos de paz que ya habían empezado a gestarse algunos años antes.

Ahora bien, al entender que los procesos macroeconómicos están ligados inexorablemente a los cambios sociales, es posible concordar con las ideas de Robinson para quien la firma del proceso de paz en Guatemala fue el resultado final de la instauración definitiva del modelo económico transnacional. Es decir, la firma de los acuerdos de paz representó el “éxito” de la supresión de los obstáculos para la nueva normalización de la región dentro del capitalismo global (116). Cuando Álvaro Arzú ganó las elecciones presidenciales en 1995, aceleró el proceso de los acuerdos de paz con la URNG<sup>61</sup>, en el cual se establecían tres grandes puntos fundamentales: una reforma tributaria, una reforma agraria para restitución de tierras y un sistema de justicia y reparación. Sin embargo, la ejecución de estas reformas terminó favoreciendo a las élites y excluyendo y empobreciendo aún más a la mayoría de guatemaltecos. En consecuencia, podría hablarse más bien de unas “condiciones de paz” para auspiciar el desarrollo macroeconómico y no tanto la justicia social o los intereses de los sectores populares (Robinson 116).

Ante este panorama político, social y económico, resulta casi inevitable no adquirir una postura cínica o indiferente ante la realidad, no solo guatemalteca, sino de todo el Istmo; en donde esta violencia sistemática se extendió a lo largo y ancho. Esta crisis social inevitablemente tuvo sus alcances en el campo cultural y artístico, pues resultaba imperante pensar, cuestionar, demandar, reflexionar y parodiar la profunda fractura que habían sufrido países como El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica y Guatemala. De ahí que para el caso de la literatura centroamericana de finales del siglo XX, una de las características de los personajes y de las

---

<sup>61</sup> La Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNG) fue una organización guerrillera conformada por cuatro grupos guerrilleros guatemaltecos: el Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP), las Fuerzas Armadas Rebeldes (FAR), la Organización del Pueblo en Armas (ORPA), y el Partido Guatemalteco del Trabajo (PGT).

historias sea una estética del desencanto, del cinismo. Para Beatriz Cortez (2010), la estética del cinismo es una sensibilidad que se caracteriza por una pérdida de liderazgo y de los proyectos utópicos —como el sandinismo— que alguna vez formaron parte de los países centroamericanos, lo cual se ve representado en personajes cuya subjetividad como subalternos está siendo construida *a priori*, es decir, son sujetos que han decidido marginarse, autodestruirse, desmembrarse (25). No obstante, Cortez plantea que la estética del cinismo es un proyecto fallido en la medida en que contiene una paradoja en su interior, pues este modelo constituye una subjetividad que destruye al ser sobre el cual se impone esta subjetividad misma (26). Bajo estas condiciones, se puede ver que los textos ficcionales que trascienden los linderos de los proyectos revolucionarios ahondan en las pasiones más fuertes del sujeto, sus secretos más oscuros y su relación con un caos social que lo sobrepasa. En últimas, son ficciones que cuestionan la pretendida exactitud de las versiones oficiales sobre la realidad centroamericana (27).

Dentro de este tipo de ficciones, pero alejándose de la estética del cinismo, se encuentra la novela *El material humano* (2009) de Rodrigo Rey Rosa, cuyo personaje —representado en una especie de alter ego del autor— navega por los archivos policíacos para escribir una novela sobre ellos, lo que inevitablemente lo conduce a un callejón sin salida. Si bien existe un amplio corpus de novelas que giran en torno a la memoria histórica, al incremento de la violencia estatal, y a las historias de criminalidad por parte de militares o ex militares, la novela de Rey Rosa resulta pertinente para la presente investigación principalmente por dos aspectos: primero, la elaboración de un relato donde se detalla la lectura subjetiva del archivo histórico y su conexión con la memoria colectiva e individual; segundo, la evidencia del fracaso del proyecto escritural

del personaje. La conjunción de estos dos aspectos es característico, como ya explicó en la Introducción de esta investigación, de las *novelas documentales*<sup>62</sup>.

Antes de empezar con un análisis más detallado de la novela de Rey Rosa es relevante comprender el contexto amplio de la literatura centroamericana respecto a las distintas maneras en las que fueron representados los conflictos nacionales y las crisis. Uno de los aspectos a tener en cuenta es la preponderancia que durante varios años tuvo el género testimonial como símbolo de la literatura del Istmo. Entronizado gracias a la academia norteamericana, el testimonio se mostró como un garante incuestionable de la verdad, pues quienes lo producían eran los testigos de la violencia o las víctimas sobrevivientes de la misma. Además, para muchos académicos, el testimonio era símbolo de identidad y de una representación fehaciente de la comunidad (Cortez 47). En consecuencia, esto produjo problemas aún más agudos ligados con la representación del Otro y con el derecho o no de poder hablar por los marginados<sup>63</sup>.

Frente a esta situación, una de las principales críticas giró en torno al hecho de la gran carga de esencialismo que poseían los testimonios y, junto con estos, la manera en que los mismos académicos habían defendido su producción. En otras palabras, la lectura tradicional del testimonio mostraba, en el caso guatemalteco, a un “maya esencial” que podía ser descubierto (colonizado) a través de sus palabras (Cortez 57). No obstante, si bien el asunto con la

---

<sup>62</sup> De todas maneras, es necesario recordar que estas *novelas documentales* se caracterizan especialmente por su carácter ambiguo entre ficcionalidad y factualidad. Son novelas que adoptan los archivos históricos para configurar una lectura limitada y no holística del pasado. A su vez, hay que tener en cuenta que al ser novelas, en su mayoría, escritas en primera persona, la memoria adquiere un valor individual y subjetivo que se vincula profundamente con la colectividad y la historicidad.

<sup>63</sup> Hago referencia, por ejemplo, al caso de John Beverley para quien, en un momento, fue fundamental establecer la diferencia entre literatura y testimonio, siendo la primera una expresión de dominación canónica que desvirtúa una “verdadera” y adecuada representación; mientras que el segundo, al poner en tela de juicio los alcances de la ficción, revelaría de manera imparcial una representación de la comunidad.

representación fue bastante espinoso, no hay que negar que el testimonio —entre 1970 y finales de la década de 1980— fue un texto de denuncia en contra de la opresión política, económica y social de los gobiernos autoritarios, que colaboró también a desestabilizar una identidad nacional; crisis que, además, permitió el surgimiento de nuevas literaturas en las que justamente el malestar social y la fractura identitaria son los protagonistas.

Por otro lado, pero ligado a lo anterior, la *literatura de la revolución* también colaboró a la creación de esencialismos y utopías que con el pasar de las décadas carecieron de sentido. Sobre este asunto, Alexandra Ortiz Wallner (2012) explica que las novelas contemporáneas de Centroamérica, incluyendo las guatemaltecas, ponen en tela de juicio esa esperanza de cambio tan arraigada en los discursos revolucionarios. A través de una sensación de orfandad y de decepción derivada de la innegable semejanza con el enemigo, estas ficciones develan los silencios y las negaciones de la lucha revolucionaria (73).

Por tanto, la narrativa centroamericana reciente gira en torno a sujetos escindidos en su identidad, vaciados de todo discurso utópico, cínicamente acostumbrados al malestar social. Con todo, algunas de estas novelas abren un espacio de interpretación que se aleja de los esquemas totalizantes (como el testimonio o la literatura revolucionaria) con el fin de mostrar una aproximación subjetiva, finita y emocional de la realidad. Es decir, algunas de estas novelas pueden ser leídas como una crítica a las representaciones holísticas, pero también proponen una lectura interesante del pasado —y el presente— violento en la que los narradores no son ya un estatuto de autoridad sobre lo referenciado en el relato, sino que reconocen sus propias limitaciones, en ocasiones incluso en su capacidad de narrar.

Para Werner Mackenbach y Alexandra Ortiz Wallner (2008), las novelas de finales del siglo XX evidencian un desplazamiento en la manera de representar la violencia, el cual va de lo

público a lo privado; esto es, los personajes de estas novelas están inmersos dentro de un contexto de violencia, no la ven desde afuera, sino que ésta es parte constitutiva de su diario vivir. Por lo tanto, la representación de la violencia ya no puede ser leída a través de un carácter de denuncia social, puesto que ya no se habla de una violencia total que encapsula a los sujetos, sino de una “violencia oblicua”<sup>64</sup> que se muestra soslayadamente, sumergida en la cotidianidad de los personajes (85). Además, el lenguaje satírico, irónico, paródico y fragmentado de estas ficciones propone una reflexión sobre las maneras de narrar la violencia, una más honesta en tanto más subjetiva, parcial, sesgada. De ahí que, frente al maremágnum de novelas de la revolución y los testimonios, la literatura centroamericana de los últimos veinte años se abre paso a la comprensión de la violencia y de la memoria a través de relatos que no denuncian la fisura política y social, sino que se escriben *desde y dentro* de ésta.

Con esto en mente, el presente capítulo tiene como objetivo desarrollar un análisis de la novela *El material humano* (2009) del escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa. Esta novela es un claro ejemplo de una narrativa que piensa la violencia y la memoria a través de la subjetividad del personaje; pues lo que en principio parecería ser una sencilla historia sobre un escritor que trata de escribir una novela, se va transformando poco a poco en un laberinto en el que esa violencia oblicua coexiste diariamente con el personaje, quien además se ve involucrado en una

---

<sup>64</sup> Concepto propuesto por el crítico y escritor guatemalteco Dante Liano en *Visión crítica de la literatura guatemalteca* (1997). Para Liano, esta “violencia oblicua” hace referencia a los textos literarios que contienen la violencia de manera sumergida, alegórica. Así, en este tipo de obras, la decadencia, la repugnancia de la violencia, física y mental, se observa en personajes degenerados que han perdido todo rastro de ética y respeto por la vida. Asimismo, esta “violencia oblicua” puede no siempre aparecer encarnada en los personajes, sino en los contextos sociales de la trama, en la que esta oblicuidad de la violencia se muestra como ambigua y amenazadora dentro de la cotidianidad. Por tanto, Liano plantea que estas novelas se caracterizan por tener un alto grado de coloquialismos, de jergas urbanas de sectores populares peligrosos, y de representaciones escatológicas de la realidad (266).

persecución y censura como consecuencia de su interés por leer los documentos del Archivo Histórico de la Policía Nacional de Guatemala. Por lo tanto, la novela que intenta escribir el personaje termina evidenciando, entre líneas, esa violencia indirecta aún presente en Guatemala.

En una especie de *mise en abyme*, el personaje que pretende novelar lo leído en los documentos de archivo termina siendo novelado por su propio diario, en cuyas elipsis narrativas se sugiere la incomodidad que todavía produce el recuerdo del secuestro de su madre. Por ende, al pretender escribir desde la fisura, dentro del Archivo, el personaje-autor-narrador no es consciente de que su vida misma es la que está siendo novelada en los cuadernos que él escribe. Esto es relevante puesto que al no presentarse un narrador omnisciente, la novela se lee desde la subjetividad de un personaje cuya voz nos cuenta lo que *él quiere* contarnos; pero a su vez, las elipsis permiten leer entre líneas el desenvolvimiento del control y la censura que ejerce la institucionalidad del Archivo, así como las crisis emocionales del personaje derivadas del recuerdo del secuestro de su madre. Por lo tanto, el lector no está frente a un relato que cuestiona o parodia directamente el control del Archivo, sino que lo hace sesgadamente; situación que de hecho permite pensar en el funcionamiento de las relaciones de poder, pues si bien en cierta medida el personaje es consciente del aparato de control estatal, de todas maneras esto no es suficiente para poder zafarse de dicho control. No se trata aquí de arrojar una especie de fatalismo sobre las relaciones de poder, sino de entender cómo el personaje al narrar sus experiencias cotidianas en el Archivo, también narra, sin proponérselo, el funcionamiento de ese control.

Además, más allá de este efecto metaliterario, la novela puede ser leída como la representación de una poética del fracaso en la que la imposibilidad para novelar del personaje-autor-narrador es consecuente con la realidad, pues ésta despliega con toda crueldad que los

tiempos no han cambiado, que no han mejorado, que la violencia se ha atomizado pero no reducido. Por ello, la memoria ligada a la reflexión producida por los archivos históricos solo puede ser expresada genuinamente en ese minúsculo espacio de la subjetividad, en el que el personaje-autor-narrador encarna la experiencia de la necesidad del recuerdo o del olvido, la pertinencia o no de cuestionar los crímenes cometidos por la policía décadas antes y, a su vez, la novela se mueve en la intrincada y escabrosa institucionalidad del Archivo, cuyo control agresivo es sufrido en carne propia por el personaje.

Para elaborar el análisis se abordarán cuatro aspectos fundamentales de la novela: la institucionalidad del archivo y sus prácticas de control y censura en contra del personaje, las prácticas de memoria/olvido en la sociedad y su relación problemática con las memorias individuales, la escritura metaficcional de la novela, y, por último, el fracaso del proyecto literario del protagonista como elemento que evidencia la realidad guatemalteca y el modo de lo no-dicho como la forma adecuada para narrar el anhelo de olvido.

### **Institucionalidad del Archivo**

Una de las principales características de las *narraciones documentales* es su relación intertextual con los documentos de archivo; sin embargo, en la novela de Rey Rosa se abre un espacio doble para la significación de los archivos: por un lado están los documentos oficiales de la policía y por otro lado la experiencia del narrador-autor-personaje dentro de las instalaciones físicas del Archivo. La novela inicia haciendo referencia a un acontecimiento real ocurrido en la Ciudad de Guatemala el 17 de junio de 2005 cuando un incendio y algunas explosiones revelaron un Archivo oculto que contenía más de ochenta millones de documentos, entre los cuales había algunos que databan de la década de 1890. Este hallazgo fortuito alimenta el interés del

protagonista quien desea conocer algunos casos de artistas o intelectuales guatemaltecos que hubiesen sido investigados por la policía durante el siglo XX. No obstante, el jefe del Proyecto de Recuperación del Archivo (el señor Novales) le comenta que esa sería una búsqueda infinita, difícil de lograr, y en su lugar le sugiere leer los documentos del Gabinete de Identificación de la primera mitad del siglo XX.

Desde el inicio se observa claramente el control institucional del Archivo, el cual no solamente radica en la organización y catalogación de documentos, sino en la autorización de su lectura. Como bien lo establece Derrida (1997), los custodios del archivo son además los garantes de una hermenéutica legítima (*Mal de Archivo* 11), lo que conduce a la pregunta sobre qué es lo que legitima una interpretación sobre otra, cómo se determina cuáles lecturas son adecuadas o cuáles impertinentes, qué ocurre con aquellos que no intencionalmente se salen de las lecturas permitidas. Es innegable que en la novela el jefe del Archivo es quien ejerce el poder para determinar quiénes tienen acceso o no a consultar los documentos, al igual que la decisión sobre *cuáles* documentos pueden ser leídos. A decir verdad, este control por el acceso e interpretación de los archivos es la evidencia de que esa legitimidad que está siendo custodiada es una proyección de lo frágil que es el control institucional. En la parte introductoria de la novela, el narrador-autor-personaje comenta que el jefe le prohíbe consultar documentos posteriores a 1970, para no poner en riesgo su seguridad y porque algunos de los expedientes todavía tienen procesos activos en los tribunales. Por lo tanto, los documentos del Gabinete de Identificación no representan ningún riesgo, pues la mayoría de los civiles que aparecen en las fichas ya están muertos, los casos han sido cerrados y no evidencian mayor problema para la institución policial.

Siguiendo el argumento que propone Derrida, los archivos solo existen en la medida en que una institución *decide* archivarlos, es decir, aunque parezca obvio, el archivo nace en el instante mismo de su archivación y no previamente. De esta manera, el solo hecho de considerar “archivable” un documento, le impone una interpretación a dicho texto (*Mal de Archivo* 24). Ahora bien, en contextos gubernamentales, dicha interpretación está mediada por lo que se considera el trabajo general del estado, esto es, la archivación de documentos —como los de la Policía Nacional— responde a un interés de selección y discriminación que está alimentado por el deber institucional (Mbembe 2002). En consecuencia, el custodio de los documentos y su interpretación se ejerce para garantizar el poder del estado.

En la novela de Rey Rosa, el protagonista empieza a transcribir en su cuaderno algunas fichas del Gabinete de Identificación de la Policía. En un primer folio se encuentran algunas que datan de las décadas de 1950 y 1960, las cuales se refieren a delitos políticos y a delitos comunes:

Aguirre Cook Natsuel. Nace en 1925. Oficinista, casado. Fichado en julio de 1954 *por comunista* [...]

Barrientos Luis Alfredo. Nace en 1924. Periodista. Fichado en 1956 por manifestante. En 1958 por propalar *ideas exóticas* [...]

Cante Villagrán Balvino. Nace en 1930. Chapador. Fichado en 1950 *sin motivo* [...]

Figueroa Estrada Rafael. Nace en 1924 en la capital. Agricultor. Fichado en 1955 *por terrorista* [...].

Chávez A. Luis. Nace en 1921. Vive con su familia. Fichado en 1940 *por ejercer la vagancia*. En 1954 por robo [...].

Dolores Reyes Campos. Nace en 1920. Oficios domésticos. Soltera.

Fichada *por practicar brujerías* [...].

Marroquín Alvizures Marco Antonio. Nace en 1933. Oficinista. Fichado

*por publicar obscenidades* [...]. (Rey Rosa 22-35. Énfasis míos.)

La transcripción de esta lista de fichas hecha por el narrador-autor-personaje no es fortuita, hay una intencionalidad en la recopilación de los archivos. En cuanto a la elección de los delitos políticos, se sabe por su propio relato que él es un hombre de filiaciones de izquierda, que ve en estas fichas una constante: la persecución contra todos los comunistas. Situación que no sorprende, pues bajo el contexto de la Guerra Fría, la lucha contra el comunismo era parte de la agenda política latinoamericana. Por otro lado, la transcripción de las fichas de delitos comunes evidencia la arbitrariedad con la que la policía arrestaba a civiles. Estos dos tipos de documentos de archivo arrojan simultáneamente dos lecturas: la primera, la del protagonista, quien premeditadamente quiere mostrarle al lector sus hallazgos y criticar textualmente los sinsentidos de la institución policial. La segunda, la de la institución policial, para quien la indexación de estos documentos evidenciaba el funcionamiento eficaz de la institución en la lucha contra el comunismo y el crimen urbano, por eso mismo era relevante archivarlos, ya que los documentos sirven como una promesa y una responsabilidad para el futuro (Derrida, *Mal de Archivo* 44). A lo largo de varias páginas, el narrador-autor-personaje transcribe documentos de archivo del Gabinete de Identificación, algunas datadas en la década de 1930. Al final, él comenta la evidente arbitrariedad del sistema judicial guatemalteco y afirma que precisamente esta injusticia colaboró al desencadenamiento de la violencia en Guatemala durante la segunda mitad del siglo XX:

No sería prudente concluir nada tomando como base la enumeración caótica y caprichosa de una serie de fichas policíacas que resistieron al tiempo y la intemperie sólo por azar; el número de las que se perdieron o se convirtieron en humus es sin duda importante. Pero la serie muestra la índole arbitraria y muchas veces perversa de nuestro típico y original sistema de justicia, que sentó las bases para la violencia generalizada que se desencadenó en el país en los años ochenta y cuyas secuelas vivimos todavía. (Rey Rosa 41)

Otro aspecto relevante de los archivos judiciales es que impone sobre los sujetos una categoría, habla por ellos y los representa. Por medio de las fichas de identificación, las vidas de los pobres, los desfavorecidos y los abyectos son exhibidas desde la postura de la institución; pues los desventurados no escriben su biografía, son otros los que hablan por ellos (Farge 11). Sumado a esto, la archivación de estas categorizaciones elabora un efecto de certeza que permite asociar el documento con “lo real”, es decir, el acto de archivar insufla en el documento un aura de sacralidad<sup>65</sup> que con el pasar del tiempo petrifica las circunstancias de su archivación. Entonces, el asunto aquí es que las instituciones gubernamentales usan los archivos para entretejer un discurso que justificaría las acciones estatales, por eso mismo es categórico tener vigilancia de quién y cómo se leen los archivos, pues si bien son de carácter público, esto no significa que no exista un control sobre su interpretación. De ahí que, como asevera Mbembe, la

---

<sup>65</sup> A propósito del carácter sacro del archivo, Derrida, en su estudio sobre el *mal de Archivo*, propone una lectura freudiana del mismo, por lo que hace referencia a los libros sagrados del judaísmo. Sin embargo, él mismo establece que esa veneración que en las épocas antiguas se tenía por la escritura sagrada, puede verse hoy en día en cualquier archivo nacional. Esta idea es apoyada también por Achille Mbembe, para quien la sacralidad del archivo ya no refiere necesariamente a una deidad sino al imaginario nacionalista defendido y protegido por los gobiernos de turno.

relación entre los archivos y el estado sea paradójica, ya que los archivos permiten la existencia del estado, pero también lo amenazan.

Para el filósofo camerunés, el estado mantiene los archivos no por un acto de recordación sino para derogar el archivo y “anestesiarse” el pasado, pues de esta manera el estado se libera de una deuda histórica que está asociada con el reconocimiento de las injusticias cometidas en el pasado (23). Por esta razón es que las acciones de inspección se hacen necesarias, porque una interpretación crítica del Archivo podría revelar la fragilidad del Estado, lo cual, en términos de soberanía, constituiría un riesgo que hay que evitar.

Con esto en mente, en la novela se observan no solo los archivos sino a un narrador-autor-personaje que es indiferente ante los discursos estatales, es un hombre de clase media alta que regresó a Guatemala después de su autoexilio de casi dos décadas, un escritor para quien al principio el Archivo es un espacio en el que puede hallar inspiración, nada más.

Todas las mañanas durante casi tres meses recorrí de extremo sur a extremo norte la ciudad de Guatemala para visitar el Archivo. Supongo que quienes estaban empleados ahí —tanto los archivistas ex rebeldes o humanistas que se dedicaban a la limpieza y catalogación de documentos, como los policías que los vigilaban— me veían como a un turista o *advenedizo incómodo*. Por mi parte, más allá de la información que esperaba obtener en ese laberinto de millones de legajos policíacos acumulados durante más de un siglo y conservados por azar, después de aquella visita inicial las circunstancias y el ambiente del Archivo de la Isla habían comenzado a parecerme *novelescos*, y acaso aun *novelables*. (Rey Rosa 14. Énfasis míos.)

El protagonista se sabe ajeno al espacio del Archivo; no obstante, esta primera impresión que él tiene sobre las instalaciones empieza a cambiar gracias a que su sola presencia lo convierte en alguien que tiene acceso a información importante, por lo que su vida personal se verá afectada por los alcances vigilantes de la institucionalidad.

A medida que avanza la novela, lo que en un principio parece ser una libreta de apuntes se convierte poco a poco en el diario del narrador-autor-personaje sobre sus visitas al Archivo y sus reflexiones personales. Describe los lugares, los olores y los trabajos de los archivistas, a la vez que indaga en la figura de Benedicto Tun, el policía que estuvo a cargo del Gabinete de Investigación. Mientras él se encuentra en su pesquisa, a lo largo de varias semanas los archivistas empiezan a compartirle información confidencial que, según las exigencias del jefe del Proyecto de Recuperación del Archivo, no debería leer, pues son documentos posteriores a 1970. Por ejemplo, Luis Galíndez, uno de los archivistas, le ofrece subrepticamente un sobre que contiene una lista de nombres e información de desaparecidos; Sandra Gil, otra archivista, le entrega un documento que él no ha solicitado a la vez que le dice al escritor que seguramente estaría interesado en echarle un vistazo; finalmente, una archivista de la que no se dice su nombre, le permite observar unas copias estenográficas de comunicaciones entre la central de mando de la policía y las patrullas, con fecha de 1970.

Frente a estas acciones extrañas por parte de los archivistas, se pueden pensar dos razones por las cuales quizás ellos comparten estos documentos. La primera tiene que ver con el hecho de que el protagonista no hace parte de la nómina de trabajadores del Archivo, por lo que los archivistas ven en él a un sujeto imparcial que puede colaborar en la difusión de información absolutamente relevante para los procesos judiciales en curso. No obstante, la pregunta que surge es ¿por qué creerían ellos que un escritor de novelas es una persona imparcial? Parecería que

ellos ven en el escritor a alguien que podría dar una lectura “objetiva” de los archivos, ya que él no es ni ex guerrillero, ni ex militar, ni víctima. De ser así, resultaría problemática la idea que el equipo de archivistas tendría sobre lo que sería la literatura, una visión en la que los archivos del horror son pertinentes ya que las ficciones sobre la violencia deben tener este halo de “literatura comprometida”, por medio de la cual se puede narrar lo que nadie puede decir abiertamente. Al respecto, el narrador-autor-personaje expresa esa sospecha cuando el jefe de Investigación del Archivo le dice que él sintió “una intuición” al permitirle tener acceso al Archivo, ante lo cual el personaje escribe: “Una intuición: que el producto de mi trabajo de escritor podría ayudar a que el público no especializado conozca el Proyecto de Recuperación del Archivo, y a que la gente llegue a entender la importancia de un hallazgo como éste” (Rey Rosa 96).

La segunda posibilidad es que los mismos archivistas estén buscando la censura del escritor —lo que de hecho sucede— porque ven en él una amenaza, un agente invasor que, al no ser ni ex guerrillero ni víctima, podría filtrar información que es mejor no revelar a la luz pública, o quizás también ven en su actitud desinteresada la señal de alguien que no *merece* estar en el Archivo. Por lo tanto, la entrega de documentos de manera clandestina puede ser vista, quizás, como un señuelo para justificar la suspensión del escritor de las instalaciones del Archivo.

Con la prohibición de la entrada al Archivo se da un punto de inflexión en la novela, el narrador-autor-personaje confiesa que cuando el jefe lo llamó para darle la mala noticia y explicarle que en una semana le daría las razones de su suspensión, él reanudó su interés en el Archivo. De hecho, la siguiente parte de la novela se titula “El Quijote”, que inicia con el siguiente epígrafe: “Así es el espíritu o el corazón humano, que donde encuentra más resistencia tiende a poner más empeño” (Rey Rosa 69).

Empieza entonces el desarrollo de dos historias paralelas que giran en torno a los documentos de archivo, a las instalaciones del Archivo, la institucionalidad del Archivo y a la memoria familiar del personaje. Estas dos historias se ensamblan por la metaficción del relato de manera que una se hace evidente mientras que la segunda se construye en las elipsis narrativas. Por un lado, el protagonista, al no saber cuáles fueron las razones de su suspensión, intensifica su búsqueda, en otros Archivos de la ciudad, de documentos sobre el policía Benedicto Tun, encargado del Gabinete de Investigación. El narrador-autor-personaje cree poder develar algún misterio sobre estas fichas, pues durante sus visitas al Archivo de la policía, logra darse cuenta de que existen algunas inconsistencias en los documentos, incluso descubre que hay fichas que han sido arrancadas de los folios. Con este misterio por delante, el escritor se interesa por la vida de Benedicto Tun.

Por otro lado, a medida que se refunde en la lectura de archivos, el narrador-autor-personaje empieza a ser amenazado, recibe llamadas anónimas donde solamente se escucha la respiración al otro lado de la línea, el jefe de Investigación del Archivo le cancela la cita en más de cuatro ocasiones sin darle explicación alguna, y empieza a padecer pesadillas constantes a causa de esto. Al ser un relato en primera persona, el lector conoce los pormenores de la investigación sobre Benedicto Tun, pero desconoce quiénes y por qué amenazan al personaje.

### **Rememorar lo ajeno para olvidar lo propio.**

Además de esto, en *El material humano* puede leerse la relación individual y emocional que el narrador-autor-personaje tiene con la memoria, tanto histórica como colectiva<sup>66</sup>. Su

---

<sup>66</sup> Vale la pena recordar aquí el análisis propuesto por Maurice Halbwachs (1992), quien establece que la memoria histórica es aquella que se ha adquirido a través de la educación escolar, social y familiar; es decir, la memoria institucional. Mientras que, por otro lado, la

búsqueda de la historia de Benedicto Tun posee todas las características de un historiador que intenta “objetivamente” sacar a la luz acontecimientos particulares. En un principio, lo que le llama la atención al protagonista es la arbitrariedad con la que se generaban los arrestos, personas a las que difícilmente se les podía comprobar un delito pero que de todas maneras eran arrestadas. Luego, a medida que descubre más sobre el funcionamiento del Gabinete de Investigación, el narrador-autor-personaje da con una carta del propio Benedicto Tun, con fecha del 22 de enero de 1945, en la que explica los dos aspectos principales de su labor: por un lado estaba la recopilación del material humano (de ahí el nombre de la novela) en los que se fichaban a los delincuentes y se creaba “la primera página de la historia del reo”. Por otro lado, Tun habla de los laboratorios en los que se analizaban las pruebas y rastros dejados por los delincuentes, lo cual servía como material probatorio en la sentencia.

El protagonista desea saber más acerca del Gabinete de Investigación que encontró en el Archivo de la policía del cual fue vetado. Él recorre toda Ciudad de Guatemala en busca de más información sobre el asunto, desea comprender, descifrar las intenciones de Benedicto Tun para llevar a cabo ese gran trabajo. Además, el narrador-autor-personaje es un historiador diletante que desea descubrir por qué algunas fichas han sido arrancadas de sus folios, sospecha que lo

---

memoria colectiva está más relacionada con el olvido, puesto que su duración depende de la permanencia que tenga el sujeto a las “comunidades afectivas” desde las cuales se genera la rememoración. En otras palabras, el acto de recordar es exclusivamente individual, pero éste se da dentro de una comunidad, dentro de unos marcos colectivos a los que el sujeto está adscrito. Por lo tanto, cuando el sujeto deja de estar vinculado a estos marcos, se produce el olvido (182). En línea directa con estos planteamientos, Paloma Aguilar, en concordancia con Marie-Claire Lavabre, reconoce que las memorias colectivas están constituidas gracias a un trabajo de homogeneización de las representaciones del pasado (50). Aquí uno puede pensar claramente en los discursos de raza, nación, género, entre otros, como los que alimentan y sostienen esos marcos colectivos de los que habla Halbwachs. Sin embargo, más allá de esto, Aguilar se ve interesada no tanto en los hechos en sí, sino en las razones por las cuales éstos han permanecido en la memoria de los individuos y de la sociedad en general.

conduce al Archivo General de Centroamérica donde halla justamente las fichas faltantes en el Archivo de la Policía. No obstante, no es tanto el contenido de los documentos lo que llama la atención del protagonista sino la vida de Benedicto Tun, quien, siendo descendiente de indígenas mayas, trabajó para una institución policial que criminalizaba —y criminaliza aún— a los indígenas. De hecho, él logra dar con el número telefónico del hijo de Benedicto Tun, un hombre ya mayor, para quien resulta grato que alguien desee saber más sobre el trabajo de su padre.

De esta manera, la figura de Benedicto Tun encarna dos personas con caracteres distintos, según el observador. Para el narrador-autor-personaje, Benedicto Tun era un policía que, a pesar de ser indígena, trabajaba para una institución que aplicaba acciones violentas arbitrarias; para el hijo, su padre fue un hombre incomprendido, pues su amor por la institución de la Policía y su extremo control de las fichas de investigación lo condujeron a ser blanco de críticas dentro de la misma autoridad. Este escenario inspira al narrador-autor-personaje a la siguiente reflexión:

La pregunta que creo que debo hacerme acerca de Tun y su trabajo en la Policía Nacional es ésta: en un medio así, pudo ser un hombre decente, o más aún: un hombre *ejemplar*.

*Es preciso —dice Pascal— que nos expliquemos las pasmosas contradicciones que se conjugan en nosotros.*

Voltaire: *No hay contradicciones en nosotros, ni en la naturaleza en general. Lo que hay por todas partes son contrariedades.* (Rey Rosa 81.

Itálicas en el original.)

Este conjunto de contrariedades, siguiendo la cita de Voltaire, puede ser leído a partir del entrecruzamiento entre la memoria hegemónica y la memoria dominante. Al respecto, Paloma Aguilar (2008) explica que la *memoria hegemónica* es la que posee mayor aceptación entre los

ciudadanos, la cual se alimenta de memorias históricas, individuales y colectivas. Mientras que la *memoria dominante* es aquella que posee mayor presencia en el espacio público institucionalizado —oficial—, pero no necesariamente representa la creencia de la mayoría de la sociedad (24). Así pues, en el caso de Benedicto Tun se observa a un sujeto que es leído desde múltiples lados. Por ejemplo, el hijo de Tun defiende a su padre, a quien considera un mártir, un héroe de la patria; pero su memoria individual sobre su padre está inconscientemente alimentada por la institucionalidad de la memoria dominante, del oficialismo. En contraposición a esta visión, el padre del protagonista, a quien su hijo le cuenta sobre su investigación, considera que escribir sobre un policía es un acto inútil, poco interesante:

Yo acababa de explicar que mi intención original al solicitar el acceso al Archivo había sido investigar los casos de artistas e intelectuales perseguidos, o reclutados, por la policía, pero dado el desorden de los documentos y el tiempo que haría falta para catalogarlos, esto había resultado imposible.

—¿Y entonces? —preguntó mi padre.

—Me han permitido ver otras cosas —expliqué—. Hay una serie de documentos de algo llamado el Gabinete de Identificación, que dirigió durante varias décadas un tal Benedicto Tun...

—¿Y eso te interesa?

—Pues sí, me parece interesante.

—O sea —concluyó mi padre— que *tu interés degeneró*.

Tuve que reírme, y decirle que en parte tenía razón. (Rey Rosa 91. Énfasis míos.)

Claramente, la postura del narrador-autor-personaje, como la de su padre, se aleja del oficialismo, pues pasar de querer investigar sobre los artistas que fueron víctimas de los arrestos arbitrarios, a desear investigar sobre la vida del policía que sistematizaba estos arrestos es, en parte, darle voz al victimario y no a la víctima. No obstante, la decisión de leer los archivos del Gabinete de Investigación no es simplemente un interés peculiar, sino que para el protagonista resulta más sencillo involucrarse con archivos que no lo interpelan a él de manera personal, este alejamiento le permite realizar sus investigaciones casi de manera “objetiva”.

Ahora bien, simultáneamente a esta investigación aparece inesperadamente una revelación que hace el narrador-autor-personaje: su madre fue secuestrada por la guerrilla guatemalteca en 1981. La entrada abrupta de esta historia en casi la mitad de la novela es la visibilización de esa otra historia paralela que se había ido narrando disimuladamente a través de las elipsis, las sugerencias, los sueños del personaje, las llamadas anónimas, y las aleatorias referencias a ciertos acontecimientos de la guerra en Guatemala entre 1960 y 1996<sup>67</sup>. Esta situación pone sobre la mesa un tema aún más espinoso: el olvido.

Al igual que con el recuerdo, el ansia de olvido es una decisión individual. Esto no significa que por voluntad propia ocurra el olvido, como sí sucede con el recuerdo. Sin embargo, puede darse una *negación* del recuerdo que constituye una especie de olvido, un anhelo de olvido. No obstante, en contextos bélicos muy violentos como el caso de la guerra civil en Guatemala, los olvidos instauran siempre un asunto más delicado, profundo y dicente. Si bien la memoria colectiva, los testimonios y las confesiones son fundamentales para esclarecer la verdad de lo sucedido y de esta manera exigir justicia; el olvido, la amnesia colectiva, el silencio

---

<sup>67</sup> Recuérdese aquí esa “violencia oblicua” de la que habla Dante Liano, caracterizada por su manifestación sesgada, velada, latente dentro de la vida de los personajes.

manifiestan algo que no ha sanado, algo que ha sido reprimido y que permanece en ese “trauma estructural” del que habla Dominick LaCapra (2000)<sup>68</sup>. Al respecto, Aguilar afirma que las repercusiones psicológicas de las guerras alcanzan a las futuras generaciones, incluso a éstas que no vivieron en carne propia los horrores de la violencia (33), por ello, la postura individual es saber si se aboga por el recuerdo o por el olvido.

Con todo, contrario a lo que podría parecer, no todo acto de silencio o negación constituye una postura conformista ante la violencia. En muchos momentos, la imposibilidad de hablar manifiesta que en ocasiones el lenguaje no logra articular el dolor del pasado. De hecho, la aparición abrupta de la historia del secuestro de la madre del protagonista es la manifestación de algo que ha permanecido reprimido por muchos años y que gracias a todos los acontecimientos de persecución y censura lo conducen a verbalizar por primera vez ese dolor contenido. Vale aclarar que esta revelación no se muestra como un espacio de desahogo liberador, el narrador-autor-personaje no relata el episodio del secuestro de manera dramática o doliente sino como algo ajeno, con un tono frío y cortante, no habla mucho de sus emociones al respecto:

Mi madre fue secuestrada en la ciudad de Guatemala el 28 de junio de 1981, y liberada el 23 de diciembre del mismo año. Nunca llegamos a saber en manos de quién estuvo durante esos seis meses, y de hecho nadie de la familia quiso llevar a cabo ningún tipo de investigación. Por conjeturas, al principio creíamos que sus secuestradores fueron miembros criminales del Gobierno o de la *Policía Nacional*. [...] Pocos días después de su liberación, mi madre mandó decir una misa de acción de gracias,

---

<sup>68</sup> Ver Capítulo 1.

durante la cual hizo público el deseo de que sus captores fueran perdonados por los poderes de este mundo «y los del otro», y *en el círculo familiar el aspecto criminal del caso se dio por olvidado*. [...] Debo decir que la posibilidad de que los secuestradores de mi madre fueran guerrilleros y no policías no dejó de desagradarme [...] Y ahora, la víspera de mi viaje, una de mis amigas, que había sido «cuadro de apoyo» de una organización guerrillera, me comunicaba que existía el rumor, entre algunos archivistas, de que yo estaba allí en busca de la identidad de los secuestradores de mi madre, que podían estar empleados en el Proyecto de Recuperación del Archivo. (Rey Rosa 98-101. Énfasis míos.)

A partir de esta gran cita se pueden comprender varios aspectos en torno a esa autocensura que hace el narrador-autor-personaje. Lo primero que salta a la vista es que la Policía Nacional parecía haber estado implicada en el secuestro, de hecho, en el relato se cuenta cómo los secuestradores los obligaron a vestirse de cierta manera el día del rescate y a portar papeles falsos en los que él y su padre aparecían como policías activos. Por lo tanto, y debido a que es un relato en primera persona, es necesario preguntarse si la verdadera razón de su interés por ir al Archivo era el tema de los intelectuales capturados o si, por el contrario, no desea aceptar que estuvo allí para saber más sobre el secuestro de su madre.

De igual manera, cuando él mismo confiesa la molestia que sintió al saber que los secuestradores eran guerrilleros y no policías, adquiere más peso la hipótesis lectora de que el narrador-autor-personaje tiene todos los motivos para querer ir al Archivo de la policía, pues se sabe que allí trabajan ex guerrilleros y familiares de las víctimas. Finalmente, se menciona a una amiga que le dice que hay “un rumor” dentro de las instalaciones del Archivo que vincula a los

empleados con el secuestro de la madre. Esta situación genera en el protagonista la pregunta de si esa sería la verdadera razón de su suspensión.

Ante este escenario, y como se dijo anteriormente, la novela muestra a un narrador-autor-personaje que ha escogido el olvido, al igual que su familia, pero esa represión de la memoria se manifiesta de alguna u otra manera —a través de la paranoia, las pesadillas, el fracaso de su novela—. Así, después del episodio del secuestro de su madre, se abre un nuevo espacio de interpretación en cual las descripciones de las pesadillas y de las llamadas anónimas, que en un principio parecían ser simplemente episodios sin mayor trascendencia para el protagonista que está intentando escribir una novela sobre Benedicto Tun, se transforman en el relato de un recuerdo reprimido. En otras palabras, si bien al inicio las llamadas anónimas son entendidas como una advertencia por haber accedido a los archivos prohibidos, después de que se describe el secuestro de la madre, esta persecución adquiere un nuevo significado. Las pesadillas, las llamadas anónimas y la censura pasan de estar relacionadas con un asunto público a estarlas con un asunto privado y familiar del protagonista. Aquí el relato se complejiza todavía más, pues así como el narrador-autor-personaje solamente puede leer lo que el jefe del Archivo le autoriza leer, él permite que el lector de la novela lea únicamente lo que él desea narrar, el lector no puede tener certeza de si el narrador está siendo sincero o no. En este punto, y elaborando una lectura filosófica más amplia, puede verse aquí lo expuesto por Derrida (1997), para quien el Archivo posee una turbiedad tanto en su acceso como en el contenido del mismo. Esto es, el archivo está supervisado, controlado, vigilado en su acceso pero también en su interpretación. De igual manera, podría decirse que el narrador-autor-personaje controla y supervisa el acceso a ese

recuerdo reprimido. No obstante, paradójicamente, en su afán por negar el recuerdo y ocultar el malestar, éste se torna más evidente para el lector<sup>69</sup>.

A propósito de las estrategias de olvido, Paul Ricoeur (2008) establece una conexión indivisible entre los abusos de la memoria y los abusos del olvido, ante lo cual el filósofo francés considera que la disposición para olvidar también se alimenta —como la memoria— de un carácter individual, ideológico y político.

En el primer caso, el individual, Ricoeur hace referencia al psicoanálisis para afirmar que, como lo propuso Freud, el hecho de que el olvido sea evidente no significa que el trauma haya desaparecido; de hecho, en circunstancias particulares ese recuerdo puede volver a la memoria, ese recuerdo que se *creía* olvidado (569). De ahí que pueda verse la actitud del narrador-autor-personaje como una activación de un recuerdo negado —gracias a las experiencias derivadas de sus visitas al Archivo—, lo que remueve a su vez emociones incómodas expresadas en sus pesadillas<sup>70</sup>.

En el segundo caso, el olvido “manipulado” por las creencias ideológicas tiene que ver, para Ricoeur, con el establecimiento de historias oficiales en las que sus narrativas han sido

---

<sup>69</sup> Uno podría pensar que con estas revelaciones se produce un cambio dentro del protagonista. No obstante, ya que es un relato en primera persona, el lector no tiene certeza de si el protagonista ha cambiado o si simplemente ha escrito en su diario/novela un recuerdo que había mantenido oculto. Quizás el protagonista siempre haya sido una persona taciturna, como puede que gracias a sus visitas al Archivo se haya despertado en él un miedo y una paranoia derivados del recuerdo sobre el secuestro de su madre. De todos modos, el lector puede notar un ligero cambio en el modo de narrar los acontecimientos, pues ahora la memoria colectiva y la memoria individual se han imbricado fuertemente.

<sup>70</sup> A propósito de esta paradoja del olvido y el recuerdo, uno podría estar ante una trampa del lenguaje, pues la pregunta que surge sería: si se *creía* olvidado ¿ha sido olvidado? Se podría responder desde el psicoanálisis o desde la sociología de la memoria. En el primer caso, el olvido no sería total sino un estado que puede cambiar a un estado de rememoración, cuando intencionalmente el sujeto participa de un proceso de reactivación de ese recuerdo. En el segundo caso, el diario vivir del sujeto se configura de recuerdos y olvidos necesarios para poder continuar con una vida plena, por lo que el olvido sería inevitable y permanente.

impuestas, celebradas y conmemoradas (572), lo que reduce el campo de apertura de otras historias, de otras formas de narrar. Entonces, para el caso guatemalteco, la historia oficial parecería usar los acuerdos de paz de 1996 como un cierre legítimo para el círculo de la violencia en el país, sin embargo, como es evidente, la violencia se ha diseminado pero no clausurado. Es decir, una lectura oficial del pasado parecería mostrar una concatenación de periodos de violencia que son consecuentes, pero diferentes; mientras que otras narrativas —como las de Rey Rosa— muestran a sujetos que habitan la violencia, que la han normalizado pero no aceptado del todo, son sujetos, como el protagonista, que descreen de las historias oficiales y por lo mismo han hecho de la estrategia de evitación del recuerdo su mejor refugio, con el fin de poder tener una vida tranquila. Dicho de otro modo, el olvido necesario que permitiría, en teoría, superar el dolor y cerrar el capítulo. No obstante, la evitación del recuerdo puede conllevar también a la repetición de las causas que originaron la pérdida y en consecuencia se recaería en el dolor, lo que mantendría al sujeto en un constante estado de duelo; pero a la vez, en el espacio individual, ese anhelo de olvido evita la desesperación que causan la impunidad y la injusticia.

Estrechamente relacionado con el aspecto ideológico, el carácter político del olvido está vinculado con las leyes de amnistía impuestas por el Estado (Ricoeur 577). La amnistía, este perdón de los delitos de lesa humanidad, constituye un malestar social constante porque equivale a eliminar el recuerdo en su expresión testimonial y asumir que nada ha ocurrido (Ricoeur 580). Para algunos, el perdón solamente puede darse a través de la justicia; para otros, el perdón debe estar encaminado a olvidar para no avivar rencillas entre vencedores y vencidos<sup>71</sup>. No obstante,

---

<sup>71</sup> Sobre este tema, Derrida (2001) explica que el perdón dentro del campo de la ley constituye una paradoja, pues el verdadero perdón debe ser incondicional para que tenga significado; pero a su vez el perdón debe despojarse de su significación para poder ser incondicional. Por lo tanto, cuando se habla de las leyes de amnistía, o de los procesos de paz y reconciliación, se habla de un perdón que no es incondicional sino que está determinado por los intereses políticos y, como

en la realidad social existe una extensa gama de grises en medio de estas dos posturas. De hecho, en *El material humano*, el narrador-autor-personaje no ha olvidado el secuestro de su madre, pero ha evitado su recuerdo; a su vez, tampoco cree que sea posible la justicia. Él y su familia han creado una especie de perdón pero sin olvido, pero esto no significa que estén constantemente recordando el suceso, al contrario, lo que buscan es la negación del recuerdo dentro de su presente vital, casi parecería un intento por olvidar el secuestro de la madre. Sin embargo, como ese episodio traumático no ha podido tener un cierre emocional ni legal, el olvido no puede darse satisfactoriamente. En consecuencia, lo que queda es apelar al silencio de ese recuerdo.

Sobre este tema de la memoria/olvido, cabe añadir que se han elaborado lecturas que cuestionan la propuesta de Rey Rosa justamente por su tratamiento de la memoria histórica. Este es el caso de José Martínez Rubio (2017), para quien *El material humano* “reprivatiza” la historia y la desata de lo colectivo, puesto que solamente puede entenderse la realidad social a través de la subjetividad del personaje, situación que para este crítico es problemática porque la novela simplemente parecería mostrar un “catálogo de atrocidades” y no una reflexión crítica sobre el dolor colectivo derivado de una realidad histórica turbulenta (595). En respuesta a esta idea, a mi juicio, el abordaje de la realidad histórica desde la subjetividad no se deslinda de la memoria colectiva. Lo que parece estar obviando Martínez Rubio es que la representación oblicua de la violencia y de su memoria no significa la falta de reconocimiento de la memoria histórica. Por el contrario, en *El material humano* aparece una narración subjetiva de la memoria pero que se suma al carácter plurívoco de las significaciones sobre el pasado, las cuales

---

todas las cuestiones del poder gubernamental, los resultados de a quién se perdona o se castiga nunca pueden satisfacer a todos los implicados.

construyen una red en la que todos los relatos están atados, pero no subyugados, a la colectividad. Así pues, la narración en la novela de Rey Rosa hace énfasis en el valor subjetivo de la memoria/olvido, lo que genuinamente —y no ingenuamente— despliega un camino para comprender la relación estrecha y cotidiana entre el sujeto, la historia y el presente.

### **Novelar lo innovelable: la entrada al laberinto**

A partir de lo anterior, es posible afirmar que la narrativa metaliteraria y auto-ficcional descentra la representación de la memoria/olvido de su pretensión holística, es más, el reconocimiento evidente de las limitaciones del lenguaje es el reconocimiento de una subjetividad que se sabe falible. Es importante recordar, además, que el narrador-autor-personaje es un escritor que pretende escribir una novela sobre algún tema interesante que surja de sus lecturas de los documentos, por lo que de manera literal insiste en evidenciar su erudición y conocimientos del canon literario; pero entre líneas se puede leer a un sujeto sobrepasado por la realidad del Archivo que está intentando novelar.

Fundamentalmente, y siguiendo la línea de Alexandra Ortiz Wallner y Ottmar Ette (2012), esta novela es un texto *friccional* que diluye la tan arraigada diferenciación entre ficción y no-ficción. Es decir, es una novela oscilante entre la realidad y la ficción, cuyo objetivo no es proponer que todo es ficción o que la literatura ha muerto, sino permanecer en esa incertidumbre de su indefinición. Cabe añadir que esta indefinición no solamente responde a un carácter formal del relato, sino que a su vez permite gestar reflexiones críticas sobre las representaciones que se hacen del pasado; razón por la cual, esta “friccionalidad” narrativa tiene todo el sentido a la hora

de hablar sobre la memoria histórica, pues pone en tela de juicio la creencia de que lo real posee más peso de verdad que la ficción<sup>72</sup>.

La novela de Rey Rosa inicia con el siguiente epígrafe: “Aunque no lo parezca, aunque no quiera parecerlo, esta es una obra de ficción” (Rey Rosa 9). De entrada se le advierte al lector que las siguientes páginas son un artificio cuyo tema se desenvuelve bajo el efecto narrativo que genera un diario. No obstante, no hay que olvidar que uno de los elementos constitutivos de toda ficción es su efecto de verosimilitud, esto es, la posibilidad de que la historia sea creíble dentro del relato. Ahora bien, en las primeras páginas se produce este *mise en abyme* metaliterario cuando el narrador-autor-personaje establece la diferenciación entre lo novelesco y lo novelable, siendo la realidad en las instalaciones del Archivo lo novelesco y la opción de escribir o no sobre ésta, lo novelable. Con esto en mente, las preguntas que surgen son ¿qué hace que algo sea novelesco o novelable para él? ¿Cuáles son sus características? Si uno se ciñe a la definición estricta de la palabra novelesco ésta posee dos acepciones que permiten la interpretación ambigua en la novela de Rey Rosa. La primera se refiere a algo que es fingido o de pura invención, mientras que la segunda corresponde a algo que puede considerarse singular o interesante. Nunca se puede tener total certeza de a cuál de las dos se refiere el narrador-autor-personaje. Como bien lo explica Martínez Rubio (2017), los textos ambiguos funcionan dentro de una distorsión en la que el texto se niega a ostentar una representación objetiva, clara, estable; por el contrario, se muestra como un campo de batalla ético, estético y epistemológico en el que se ofrece una nueva idea de lo que podría ser la verdad (30).

---

<sup>72</sup> Como se comentó al inicio de esta investigación, esta tensión entre ficción y realidad es una las características principales de las *novelas documentales*, pues esta estructura narrativa ambigua (*ficcional*) es una apuesta interesante y pertinente para hablar de temas asociados con la memoria histórica.

De hecho, para un lector versado en conocimientos sobre literatura y filosofía, los intertextos literarios y filosóficos que aparecen a lo largo de la novela pueden ser interpretados como el matiz que el narrador-autor-personaje escritor le impone a la realidad. En otras palabras, parecería que este personaje conecta constantemente la realidad de los acontecimientos con sus lecturas previas. Por ejemplo, luego de que el protagonista ha leído un gran número de fichas del Gabinete de Investigación, él hace una reflexión acerca de lo absurdo del sistema judicial guatemalteco, ligada a una cita sarcástica de Voltaire:

[...] (Conviene recordar que los delitos menores, como el no tener la llamada «libreta de trabajo» que se exigía a los indígenas desposeídos de sus tierras por decreto gubernamental, seguían penándose en 1944 con trabajos forzados en obras del Gobierno y en fincas privadas —las fincas creadas con los despojos de las «tierras de indios».) ¿Típico y original? Ya en el siglo XVIII, al comentar el tratado *De los delitos y penas* de Cesare Beccaria, Voltaire escribió: *Parece que en tiempos de anarquía feudal los príncipes y los señores, siendo bastante pobres, trataron de aumentar sus tesoros despojando y condenando a sus vasallos, para hacerse así una renta del mismo crimen.* (Rey Rosa 41. Itálicas en el original.)

El uso intertextual de esta cita del filósofo francés permite entender que los sistemas políticos, económicos y sociales no han cambiado desde hace siglos, situación que genera una risa incómoda cargada de cierto pesimismo; pero además evidencia la propia postura del protagonista ante la situación guatemalteca. Ahora, este intertexto también muestra cómo para el narrador-autor-personaje la filosofía explica mejor todo lo que sucede en la realidad, es un personaje que lee el presente a través de las evocaciones a las ideas de los grandes pensadores de

la filosofía occidental. Sin embargo, hay que aclarar que esto no significa que para el protagonista todo pueda ser interpretado como una evidencia de las grandes reflexiones filosóficas o poéticas, sino que su lugar de enunciación está siendo alimentado mayoritariamente por este tipo de discursos.

En otro episodio de la novela se puede ver también que los intertextos literarios y filosóficos le ayudan al protagonista a comprender su propio ejercicio de escritura. Justo después de que el Jefe de Recuperación del Archivo le comenta que al parecer una de las razones de su expulsión se debió específicamente a su interés por los radiogramas de la policía, él sigue intentando recordar el nombre de la archivista quien se los entregó secretamente, intenta pensar en las consecuencias de esta acción. Y entonces, el narrador-autor-personaje transcribe tres citas como siguen:

*Sartre, en La náusea: Creo que en eso consiste el riesgo de llevar un diario: lo exageras todo, estás a la expectativa, y sobrepasas los límites de la verdad.*

*Wittgenstein: ¿Pero no es ésta una consideración unilateral de la tragedia que sólo muestra que un encuentro puede determinar toda nuestra vida?*

*Schnitzler: Toda verdad tiene su momento —su revelación— que suele durar muy poco, de modo que, como la existencia misma, es un destello, o sólo una chispa, entre la nada o la mentira que le precede y la que le sigue, entre el momento en que parece paradójica y el momento en que comienza a parecer trivial. (Rey Rosa 127. Itálicas en el original)*

A partir de estas referencias, es posible pensar que el protagonista está de acuerdo con la idea de que la escritura autobiográfica no puede ser fiel a la realidad; sin embargo, habría que

cuestionar su elemento de riesgo, ¿riesgo de qué? ¿Ante quién? ¿Acaso no es la naturaleza misma del diario ser subjetiva, es decir, imaginativa? Por lo tanto, esta cita puede interpretarse también como la explicación de lo que para el protagonista significa el acto mismo de la escritura. Para él, el lenguaje siempre falsea, nunca logra asir la realidad; pero además, su escritura personal a manera de diario evidencia esa inevitable ficcionalización que todo ser humano hace de su propio pasado —lo que Paul Ricoeur (2009) denomina como “identidad narrativa”, entendida como la configuración de la identidad a través de la narración en la que el sujeto se narra a sí mismo a partir de la intersección del tiempo histórico y el tiempo de la ficción (298-299) —. En otras palabras, ese sobrepaso de la realidad en la cita de Sartre significa que es imposible narrar la propia vida sin ficcionalizarla, por lo que es probable que el narrador-autor-personaje esté dando un guiño para que se lea su diario no como *lo real* sino como un texto *sobre* la realidad, es decir, no como la verdad sino como un espacio de verosimilitud.

A pesar de que para un lector conocedor de las estructuras del relato esto podría parecer obvio, lo relevante de estas reflexiones que escribe el protagonista es que justamente el texto se le escapa siempre, pues más allá de los usos retóricos del lenguaje, lo que sucede dentro de las instalaciones del Archivo de la policía invita a comprender un espacio de posibilidad real en el campo de experiencias sociales, o sea, la literatura es un campo de reflexión constante acerca del devenir social. En este espacio de comprensión el personaje —y escritor a la vez— ya no tiene ninguna injerencia, pues el texto se libera de su demiurgo cuando es ahora el lector quien ata los cabos entre lo que sucede dentro del Archivo y la vida personal del narrador-autor-personaje. De hecho, podría decirse lo mismo de la lectura de los documentos de Archivo, pues cada quien busca y encuentra lo que desea ver en los documentos, la pregunta previa condiciona la interpretación de los archivos.

Asimismo, las referencias literarias y filosóficas no solamente aparecen de manera textual sino de manera sugerida a través de las percepciones del protagonista, para quien, por ejemplo, es reiterativa la idea del laberinto a la hora de hablar sobre las instalaciones del Archivo, el trabajo de los archivistas y la información hallada en los documentos. De hecho, casi dos meses después de estar yendo al Archivo, el narrador-autor-personaje se pregunta: “qué clase de Minotauro puede esconderse en un laberinto como éste. Tal vez sea un rasgo de pensamiento hereditario creer que todo laberinto tiene su Minotauro. Si éste no lo tuviera, yo podría caer en la tentación de inventarlo” (Rey Rosa 62). Aquí no solamente se hace referencia directa al mito griego —con la evocación a este ser mitad toro, mitad hombre; y al hecho de que la archivista encargada de esa sección se llama Ariadna—, sino también a la obra borgeana, en la que es bastante recurrente la referencia a tiempos laberínticos y paradojas existenciales. Incluso, es valioso anotar que Jorge Luis Borges ya había propuesto un trastrocamiento del mito griego en su cuento “La casa de Asterión”, en el que el sentido humano se impone sobre el aspecto bestial. Este cuento sugiere que el Minotauro ha estado esperando a su salvador, para que lo libere de una vez por todas de la monotonía y el agobio que vive en el laberinto.

Considerando lo anterior, es relevante ver cómo el protagonista está convencido de que debe existir un Minotauro al final de la lectura laberíntica de los archivos sobre Benedicto Tun; sin embargo, en el cierre de la novela se descubre que el Minotauro no estaba en los documentos sino en las instalaciones del Archivo de la Policía. El destino tiene sus maneras particulares para llevarse a cabo, pues el hijo de Benedicto Tun le ayuda al protagonista a analizar las grabaciones de los secuestradores de su madre junto con un mensaje de amenaza dejado en la contestadora unas semanas después de sus visitas al Archivo:

Lunes.

Por la mañana llamo a Tun [hijo]. Ha hecho analizar las cintas —me dice—; cree que es la misma voz. «No es una prueba irrefutable, sobre todo porque las muestras no son contemporáneas, ¿no? Pero es bastante segura.»

Pienso en Lemus: patético, sombrío. Éste era entonces el Minotauro que me esperaba en el fondo del laberinto del Archivo. De tal laberinto, tal Minotauro. *Probablemente me tiene tanto miedo como yo a él. ¿Si lo atacara —me pregunto— se defendería?* (Rey Rosa 192. Énfasis míos.)

Las últimas líneas de esa cita son una referencia directa al cuento borgiano, específicamente a la última línea: “¿Lo creerás, Ariadna? —dijo Teseo—. El minotauro apenas se defendió” (Borges 124). Esta pregunta que se hace el narrador-autor-personaje puede ser comprendida desde dos lugares. El primero, como una simple pregunta acerca de qué haría el secuestrador al saber que treinta años después alguien podría reabrir su investigación judicial; el segundo, y apelando al cuento de Borges, como una pregunta que sugiere la debilidad de Lemus. Un sujeto que, al igual que el protagonista, ha aprendido a vivir tratando de negar el recuerdo del pasado violento.

Justo cuando ocurre esta revelación sobre Lemus, el ejercicio escritural del narrador-autor-personaje y la realidad por él experimentada convergen. Su búsqueda incansable sobre la historia de Benedicto Tun no lo condujo a absolutamente nada, mientras que soslayadamente para él se desenvolvían los acontecimientos y circunstancias que lo conducirían a enfrentar su propia historia personal: el secuestro de su madre y la identidad de uno de sus secuestradores. Sin embargo, cuando ocurre esta confrontación es cuando el protagonista deja de escribir.

**Revelación de un fracaso anunciado: desarraigo e incertidumbre como horizonte de posibilidades escriturales.**

Anteriormente se comentó acerca de la asociación que el narrador-autor-personaje hace entre las instalaciones del Archivo de La Isla y un laberinto donde habita un Minotauro. Al ahondar en este aspecto, es posible entender que la novela *El material humano* posee también en sí misma una narración laberíntica, pero desde una perspectiva más angustiante y desoladora: un laberinto kafkiano.

Si bien al principio de la novela el protagonista afirma ver en el trabajo diario en el Archivo una característica kafkiana, es el lector de la novela quien logra vislumbrar el entretejido de estos dos espacios laberínticos. La visión que adquiere el narrador-autor-personaje sobre el laberinto de los documentos posee un sentido poético, revelador, casi metafísico; un guiño evidente a la obra borgiana. Pese a su observación del mundo a través de los ojos de la literatura, el laberinto de la realidad se revela a sí mismo como un espacio absurdo, sin sentido, decadente, devastador, la experiencia descarnada del desarraigo. En este punto es esencial aclarar que de ninguna manera el narrador-autor-personaje de *El material humano* es una remembranza a los personajes kafkianos, ni tampoco la novela intenta evocar el estilo narrativo del escritor checo. Por el contrario, la referencia a Kafka responde más a la trama en torno al Archivo Histórico y al control del acceso a los documentos. Dicho de otro modo, la manera en que el protagonista inicia su periplo por los diferentes Archivos en la Ciudad de Guatemala y sus hallazgos sobre Benedicto Tun empiezan a agotarlo, a despojarlo de los ánimos para escribir una novela, y así poco a poco desiste del intento<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> A propósito de estas referencias, el narrador-autor-personaje, por ejemplo, denomina el trabajo de los archivistas como algo “kafkiano”. De igual manera, puede verse ese halo kafkiano durante el proceso de búsqueda de los archivos sobre Benedicto Tun, en que cada día el protagonista

Ahora bien, el fracaso del proyecto novelístico del narrador-autor-personaje se ha venido anticipando desde las llamadas anónimas, la aparente amenaza de muerte cuando en la contestadora le dejan un mensaje de una funeraria, y las pesadillas. Es más, el hecho de que el protagonista escriba sus sueños en el diario de apuntes sobre el Archivo pueda quizás ser leído como la verdadera razón que impulsa su escritura, es decir, el diario de apuntes literarios se transforma en un espacio para expresar su pasado traumático, la necesidad de exteriorizar sus sueños, sus opiniones políticas, sus posturas ideológicas y así reafirmar el anhelo de olvido. No obstante, hay que volver a ser insistente en el hecho de que la escritura no se puede leer como un espacio terapéutico, pues el narrador-autor-personaje no hace consciente el pasado doloroso, escribe más bien desde la negación del recuerdo del secuestro de su madre. En otras palabras, el personaje tiene los recuerdos sobre el incidente, pero prefiere no enfrentarlos.

De esta manera, lo que para el protagonista es una simple cadena de coincidencias desafortunadas, puede ser interpretado como la razón principal de su fracaso escritural. Así pues, una suerte de poética del fracaso en *El material humano* puede comprenderse tanto desde la imposibilidad de representar los documentos archivísticos y el Archivo debido a sus aparatos de control, como desde la contrariedad que genera el ansia de olvido. En la novela de Rey Rosa, se hace evidente esa relación interdependiente entre recuerdo y olvido, como los dos pilares

---

visita un Archivo distinto de la Ciudad de Guatemala, pide fotocopias, más folios e inicia sus conversaciones telefónicas con el hijo de Benedicto Tun. Además, el protagonista también considera que algunos investigadores físicamente lucen como personajes kafkianos y, quizás, también sospecha que pueden tener el mismo fracasado final: “Quiero ver de nuevo el lugar, con la tropa de investigadores que me hacen pensar en personajes de Kafka, con sus ropas estrafalarias [...] los viejos de pelo gris y hombros caídos, los revolucionarios frustrados que trabajan ahí por el sueldo pero también, con una especie de sordo ahínco, porque quieren hacer hablar a los muertos. Porque casi podría asegurar que, como en mi caso, nadie está ahí [...] de modo completamente desinteresado o inocente [...]. Nadie sabe, como dicen, para quien trabaja —ni menos aún para quién trabajó” (Rey Rosa 94).

estructurales de la memoria. Como se explicó anteriormente, el olvido es esencial para poder recordar; sin embargo, cuando dicho recuerdo es doloroso, traumático, terrorífico, se evita su rememoración e infructuosamente se espera que se produzca el olvido. Con todo, en *El material humano*, se observa a un narrador-autor-personaje que intenta mantener lejos de su vida el recuerdo del secuestro de su madre, pero esta acción no significa que se ha logrado el olvido. No tener un recuerdo constantemente en la mente no significa que éste haya sido olvidado, pues un agente externo puede activar su rememoración —como los documentos de Archivo— y comprobar que sigue ahí.

Por otra parte, más allá de la evidente lectura psicoanalítica que podría derivarse de la novela, para la presente investigación interesa más bien comprender cómo se siente, se vive, se experimenta, la atomización de la violencia en el espacio íntimo de la memoria de un simple ciudadano. Por un lado, el protagonista, que quiere escribir una novela, intenta tener una actitud objetiva e imparcial (hasta sarcástica) de la historia del Archivo de la Policía, mira con ironía los sinsentidos de cómo se efectuaban los procesos en el Gabinete de Investigación, lee con aparente rigurosidad los documentos históricos y alimenta sus reflexiones con sus lecturas literarias y filosóficas. Pero, por otro lado, él describe las persecuciones y sucesos relacionados con el secuestro de su madre, donde la escritura empieza a ser un espacio de dudas, fragmentaciones y silencios. Esta situación genera que el proyecto novelístico del narrador-autor-personaje se enfrente con dificultades para su ejecución, empiece a desmoronarse también en frases sueltas y apuntes a medio desarrollar. Al parecer, la subjetividad sobrepasa su intento de objetividad ante el Archivo, su condición humana hace que no pueda escapar de la afectación emocional que genera la represión y el control que le han sido impuestos. Esto implicaría, como se sugirió

anteriormente, que ya no se puede narrar la memoria, la historia, el pasado por medio de representaciones holísticas sino a través del cristal opaco de la subjetividad.

A propósito de la dificultad para hablar sobre lo que ocurre dentro de las instalaciones del Archivo, la lectura de Misha Kokotovic (2016) sugiere que la escritura fragmentada y sin ilación aparente es una proyección de los archivos fragmentados, rotos, desordenados y prohibidos que se hallan en el Archivo Histórico (85). El crítico propone, además, que el interés del protagonista por la vida de Benedicto Tun expone la maquinaria de la represión y la arbitrariedad del sistema judicial que no cesó con la llegada de la democracia. Por el contrario, los archivos de Benedicto Tun, que datan de principios del siglo XX, son el anticipo de un sistema de represión militar que un par de décadas después sería muchísimo más fuerte y que permanecería de manera atomizada hasta el día de hoy (86). Al respecto, el narrador-autor-personaje hace referencia a un artículo de periódico en el que lee:

«Exasperados y exaltados por el paraíso que disfrutaban a sus anchas la delincuencia común y el crimen organizado, las altas esferas de la Seguridad y del Estado guatemalteco han optado desde siempre por la eficacia y el pragmatismo y han procedido a organizar escuadrones de la muerte integrados por policías de alta y sicarios profesionales contratados para asesinar delincuentes. Estas prácticas extrajudiciales son causas populares, pues la gran mayoría de guatemaltecos vive vulnerable e indefensa ante la delincuencia y tiene la convicción de que a los criminales implacables no hay otro camino que aplicar su propia medicina. En otras palabras, la desesperación y el miedo de los ciudadanos termina por concederle cierta legitimidad a esta variación de terrorismo de Estado».

Me pregunto si el articulista se cuenta a sí mismo entre los que creen que esa «variación de terrorismo de Estado» tiene, en efecto, cierta legitimidad. (Rey Rosa 97)

El comentario final que el protagonista hace del artículo de periódico evidencia su alejamiento de la idea de que la violencia combate la violencia. El protagonista lee en este artículo una manifestación de ese estado de normalización de la violencia al detectar, no sin cierta ironía, la falacia de creer que porque la mayoría apoya una acción estatal (ilegal) entonces ya de por sí adquiere cierta legitimidad. Esta actitud del narrador-autor-personaje muestra lo que Ana María Amar (2010) denomina como “el triunfo ético del perdedor”, que evidencia la relación que establecen ciertos personajes —que podrían ser considerados antihéroes— con el poder. Así pues, contrario a la indiferencia o a la inacción, el personaje perdedor es un sujeto que no es sumiso ante las imposiciones ideológicas del Estado, al igual que no acepta la connivencia con el poder (103). Entiéndase que para Amar, la configuración del sujeto victorioso, exitoso, tiene relación directa con la aceptación y el amoldamiento con los discursos del vencedor, es decir, en este caso, con los discursos triunfalistas que aseguran que Guatemala ha estado mucho peor y que va por buen camino hacia el futuro.

Al ver personajes como el de *El material humano* es tentador pensar que son sujetos cínicos, apáticos, indiferentes, cuyo desinterés por el país responde a los privilegios de alguien perteneciente a la clase media alta guatemalteca; no obstante, si bien es innegable que la clase social permite configurar otras creencias y discursos, el narrador-autor-personaje de esta novela está desarrollando un ejercicio constante de reflexión sobre la realidad política, económica y social de Guatemala. En otras palabras, es un sujeto que lejos de ser indiferente a la historia

política de su país, ha decidido ahondar en ella incluso a costa de estar arriesgando su propia vida.

Por lo tanto, de lo que se trata aquí es de comprender que la categoría de “perdedor” debe ser entendida como la configuración de un sujeto inadaptado, un sujeto incómodo para las visiones sesgadas y binarias del poder. Pues, valga la pena decirlo, el protagonista de *El material humano* tampoco está adscrito totalmente a las ideologías de izquierda, como regularmente se suele juzgar a cualquier sujeto que esté en contra de la democracia neoliberal. En su diario, él mismo confiesa que a lo largo de su vida ha tenido más inclinaciones políticas hacia la izquierda, aun así, critica mucho la melancólica visión con la que hasta ahora se narran las luchas revolucionarias del pasado. En efecto, durante la primera semana de visitas al Archivo, el jefe lo invita a ser parte de un cursillo de tres días que impartirá sobre “la sociología de la violencia”, en las mismas instalaciones. Vale recordar que el jefe es un ex guerrillero que ahora está encargado de dirigir el rescate y la catalogación de los ochenta millones de folios hallados en el Archivo, pero que, evidentemente, posee una lectura bastante sesgada sobre lo que ocurrió durante sus años de militancia. Mientras se da el curso, el protagonista le hace la siguiente pregunta al jefe:

Dado el hecho de que la base de la pirámide social guatemalteca son los indígenas, podía justificarse una lucha revolucionaria en su favor; pero como la mayor parte de los campesinos mayas son analfabetos, puede deducirse que no compartía la ideología marxista de los líderes revolucionarios. A la hora de tomar la decisión de cambiar «el escenario de combate» —después de la experiencia vietnamita y conociendo la nueva estrategia contrainsurgente de «quitar el agua al pez»— era natural pensar en el posible riesgo de una reacción del Gobierno que decidiera el

exterminio de amplios sectores de la población indígena. ¿Fue esto —el hecho de poner en peligro de exterminio a ese sector particular de la población— objeto de debate?

La respuesta fue no, esto no había sido objeto de debate. Después de pronunciarla con disgusto, el doctor Novales calificó mi pregunta de «sumamente antipática». Otro de los cursillistas agregó que mi pregunta le parecía paternalista, que él había conocido a algunos indígenas que sí quisieron pelear. (Rey Rosa 52-53)

Esta situación produce una incomodidad en el narrador-autor-personaje, ya que días después empieza a sentir algo de desgano a la hora de ir al Archivo. Además, cuando le suspenden las visitas, una de sus primeras hipótesis es que seguramente esto se debió a lo sucedido durante el cursillo. Esto demuestra que de cualquier manera el narrador-autor-personaje es un sujeto incómodo en los polos opuestos de la política guatemalteca. Ahora bien, otra lectura que podría derivarse de la actitud del protagonista es la de creer que es un sujeto apolítico, lo cual resulta problemático, pues reduce la idea de la política al campo de acción estatal. Lejos de esto, la política debe ser comprendida más como una ética que como una gestión estrictamente gubernamental. La política, o más bien, un sujeto político es aquel que libremente ejerce un proceso subjetivo de verdad, que no tiene relación directa con el poder estatal (Amar 94).

A mi juicio, es más fructífero inclinarse por la primera lectura, ya que resulta más lógico ver en este personaje una postura política sobre la realidad guatemalteca. Es muy dudoso que este narrador-autor-personaje sea un sujeto apolítico, ya que la selección de un tipo específico de archivos dice más que lo que se pueda escribir sobre ellos. La escogencia del archivo jamás es inocente, responde a una intencionalidad. ¿Por qué elegir archivos históricos del horror y no

archivos sobre, por ejemplo, el desarrollo de telecomunicaciones en Guatemala? Así, la respuesta parece evidenciar una clara postura política, no de carácter partidista u oficialista, sino una política entendida como un posicionamiento ético frente al pasado nefando, cuyas secuelas todavía perviven en el presente.

Precisamente, Ana María Amar insiste en que la actitud del sujeto perdedor se caracteriza principalmente por anteponer una “ética de la convicción” a una “ética de la responsabilidad”. La primera de ellas hace hincapié en el hecho de que toda ética debe ser entendida como un acto individual, cuyo nexa político se establece *en situación*, y supone que el sujeto es capaz de tomar sus propias decisiones. Por otro lado, la “ética de la responsabilidad” resulta de una exigencia del *deber ser* y restringe las posibilidades de autonomía del sujeto (99). En consecuencia, el sujeto perdedor no acepta la responsabilidad derivada de ese “bien mayor” para la sociedad, sino que defiende su postura individual que navega contracorriente de los valores morales impuestos. Esto se justificaría puesto que, como ha demostrado la historia, la determinación de cuál y cómo es el “bien mayor” ha generado en países como Guatemala un gran número de muertes, desplazamientos y violaciones; por lo que apoyar una “ética de la responsabilidad” implicaría entonces defender el accionar del Estado, creyendo que de esta manera se obtendrían más garantías a futuro. Así pues, el narrador-autor-personaje de la novela de Rey Rosa se configura como un sujeto “fracasado” que no comulga con las dinámicas del poder oficial presentes en Guatemala.

De hecho, el narrador-autor-personaje no es el único sujeto “fracasado”, pues los trabajadores del Archivo —ex guerrilleros, víctimas y victimarios— ordenan, catalogan y leen los documentos de archivo para responder también a las preguntas sobre su pasado individual. Es decir, son sujetos que, al igual que el protagonista, han decidido intencionalmente ir al Archivo y

resolver sus enigmas. Asimismo, es crucial decir que la posibilidad de este acceso a los archivos es consecuencia de una suerte de “liberación” pública de los documentos, pues si éstos fueran absolutamente determinantes para el Estado, seguramente estarían restringidos. En relación con esto, Achille Mbembe asevera que la constante archivación y conmemoración del pasado termina convirtiendo el archivo en un producto de consumo, situación que vacía el archivo lentamente de su carácter subversivo y de esta manera el Estado se libera de una deuda histórica para poder empezar de ceros (25). En otras palabras, los discursos sobre el pasado que el Estado actual reproduce y defiende lo exoneran de la responsabilidad histórica por lo acontecido, cierra — niega— el pasado y se vuelca completamente hacia el futuro. Esta situación de evasión conduce, entonces, inexorablemente a la aparición de otras historias al margen del oficialismo, de nuevas lecturas que reconfiguran los archivos. De ahí que la novela de Rey Rosa evidencie que la preocupación por los documentos de archivo haya dejado de ser un problema nacional para ser un asunto personal, más allá de las ideologías nacionalistas, oficialistas o revolucionarias, los ciudadanos, investigadores y archiveros que trabajan en el Archivo Histórico buscan simplemente hallar rastros de su particular pasado en medio del gran rompecabezas de la violencia.

No obstante, esta búsqueda no es inocente y se establece en relación con los demás individuos, por lo que siempre surgen espacios de disenso, tensión y amenaza. Por esta razón, por ejemplo, el jefe del Archivo (el señor Novales) está en constante alerta sobre lo que hacen los archivistas o el protagonista, porque la institucionalidad del Archivo constituye en sí misma una paradoja, pues por un lado debe garantizar el derecho de los ciudadanos a conocer el pasado, pero, por otro lado, los mismos ciudadanos que trabajan en el Archivo censuran, controlan, modifican los archivos para evitar, en ocasiones, que la justicia se haga presente. Esto puede

verse en un episodio de la novela cuando el narrador-autor-personaje conversa con un amigo sobre su suspensión del Archivo:

Cuando Solera se va, pagados los cafés y a punto de despedirnos, Mejía me dice en voz baja que él conoce bien al jefe del Proyecto de Recuperación del Archivo.

—Un personaje oscuro. *Si a él le llegan a encontrar algún expediente, van a ver cuántas muertes feas debe.*

Pongo cara de incredulidad —una incredulidad hostil— y él continúa:

—Es muy irónico —dice— que sea él quien está husmeando en los archivos de sus enemigos, ¿no? Es también un asesino. (Rey Rosa 173.

Énfasis míos.)

Como puede verse, es evidente que dentro de la esfera social los ciudadanos conocen historias al margen de las consignadas en los Archivos. Además de esto, la actitud del amigo del protagonista revela cierta sorpresa ante el hecho de que un ex guerrillero sea ahora un trabajador del Estado, pues esto daría a entender que solamente cierto tipo de ciudadanos deberían estar habilitados para trabajar con los archivos de la nación, ciudadanos que no hayan cometido crímenes o que se muestren como “sujetos imparciales”; sin embargo, la pregunta que surge es ¿existe algo así como un sujeto imparcial? Evidentemente, no.

De hecho, es justamente esta parcialidad dentro las decisiones del Archivo lo que determina la expulsión del narrador-autor-personaje. A lo largo del relato no se entiende muy bien por qué lo censuraron, pero cuando se descubre que uno de los archivistas (de apellido Lemus) fue uno de los secuestradores de su madre, las piezas encajan justamente porque el jefe está tratando de proteger a quienes llevan meses trabajando en el Archivo y no se arriesgaría a

perder todo el trabajo gracias a un sujeto con ínfulas de historiador amateur, que resultó siendo la víctima de uno de los empleados. En consecuencia, el jefe del Archivo evita toda confrontación o contacto entre el victimario y la víctima. Y en esta acción se revela claramente la paradoja entre la memoria y el olvido, pues en ese espacio físico, pero también en los discursos institucionales que defienden y protegen el Archivo, se trabaja para conservar los documentos, la memoria histórica; pero en el actuar social, los sujetos prefieren el olvido por miedo a verse enfrentados a la justicia, con todas sus dilaciones y burocracias. Esta justicia aparecería, en este caso, para alterar el *statu quo* de la impunidad (en el caso de los victimarios) y el anhelo de olvido (en el caso de las víctimas). Es más, hay que aclarar que este miedo también existe cuando las instancias de justicia operan con eficacia en corto tiempo. Sin embargo, la impunidad y el paso del tiempo parecieran inocular en los ciudadanos un acuerdo tácito de silencio.

Por eso es que no son los documentos sobre Benedicto Tun y su interminable historia lo que agota el deseo de escritura del narrador-autor-personaje sino la persecución y control que la misma institucionalidad del Archivo ejerce sobre él. Los empleados del archivo tienen la ventaja, por eso resulta sencillo amenazar y perseguir al protagonista; le hacen saber que él es un sujeto indeseado. No obstante, sigue abierta la pregunta de si los archivistas quienes le pasaban subrepticamente los documentos prohibidos fueron partícipes o no de las llamadas anónimas, las amenazas de muerte y las persecuciones. Existe la posibilidad de que de verdad ellos hayan visto en el escritor a un “sujeto imparcial”, dispuesto a narrar la historia de los desfavorecidos o a denunciar los crímenes de Estado que han sido olvidados, o puede que todo haya sido parte de un plan para justificar su expulsión y mantener el *statu quo* del Archivo. Al final de la novela, el narrador-autor-personaje reflexiona al respecto:

Me pregunto si en realidad he jugado con fuego al querer escribir acerca del Archivo. Mejor estaría que un ex combatiente, o un grupo de ex combatientes, y no un mero diletante (y desde una perspectiva muy marginal), fuera quien antes saque a la luz lo que todavía puede sacarse a la luz y sigue oculto en ese magnífico laberinto de papeles. Como hallazgo, como Documento o Testimonio, la importancia del Archivo es innegable (aunque increíble y desgraciadamente hay quienes quisieran quitársela) y si no he podido novelarlo, como pensé que podría, es porque me han faltado suerte y fuerzas. (Rey Rosa 183)

Esto constata también la postura que tiene el narrador-autor-personaje acerca del oficio de la escritura relacionada con la memoria histórica. Evidentemente él considera que los grandes héroes —y antihéroes— del pasado son los que pueden narrar su experiencia, de igual manera, solamente una víctima podría narrar su propio testimonio. Con esto, el protagonista reconoce que las narrativas sobre el pasado deben ser escritas por los protagonistas de la historia, no por sus espectadores. El narrador-autor-personaje admite no ser digno de hablar por otros o de contar las historias de otros y responsabiliza su fracaso a un azar del destino. Por lo tanto, en esta cita se puede ver la recurrente disyuntiva que se suele establecer entre memoria histórica y memoria individual como narrativas antagónicas, lo que en realidad es una cuestión aparente, porque a decir verdad la imposibilidad de narrar la memoria histórica se sustenta también en el hecho de no poder narrar la memoria individual. Precisamente, Kokotovic propone que la incapacidad del protagonista para escribir una novela es un paralelo con la incapacidad de Guatemala para reconocer la violencia del pasado y el presente (83). Esto es, los discursos oficiales han alimentado la actitud de “pasar la página” antes que visitar el dolor y la impunidad.

De esta manera, se observa que en *El material humano* hay dos fracasos interdependientes: el de la incapacidad para novelar el pasado histórico de un personaje como Benedicto Tun y la novela misma como un espacio fragmentado, errático, extremadamente metaliterario en el que hay un constante ocultamiento del trauma del narrador-autor-personaje. A propósito, Vittoria Borsò (2009) considera que es relevante comprender la diferencia entre entender el fracaso como un tema o como un principio de la escritura. En cuanto al primer caso, la autora sostiene que estas creaciones narrativas conducen a ciertas utopías compensadoras, mientras que en el segundo caso, que ella denomina como “el fracaso de la salida” se abre una tensión constante entre imaginación y su fracaso (121). En esta escritura fragmentada es donde el sujeto está en permanente oscilación entre la imaginación y la realidad, entre el éxito y el fracaso, esto es, se mueve en una zona de incertidumbre que no puede cerrarse (124). El estilo de una escritura fragmentada resulta esencial para comprender la imposibilidad del narrador-autor-personaje para representar la memoria sobre el secuestro de su madre. En otras palabras, es en lo no-dicho donde se construye el relato del trauma que el secuestro de la madre ha dejado en el protagonista, cada entrada en el diario sugiere entre líneas la preocupación constante, pero latente, con la que vive el escritor:

Lunes 14

Almorcé en casa de mis padres. Larga conversación con mi padre y Magalí. Les pregunto qué piensan que deberíamos hacer si ahora nos enteráramos de quiénes secuestraron a mi madre. Mi padre dice que haría lo mismo que hemos hecho hasta ahora: nada.

—Usted sabe —le digo—, el secuestro es un crimen imprescriptible, no importa que hayan pasado ya más de veinte años, todavía podría haber castigo.

No cambia de opinión.

Cuando Magalí se va, le pregunto a mi padre si ha guardado las cintas que grabamos con las negociaciones telefónicas durante el secuestro de mi madre. Dice que sí. Se las pido. Va a buscar en uno de sus armarios y encuentra tres casetes.

—Seguís jugando con fuego —me dice al entregármelos. (Rey Rosa 175)

Esta cita comprueba que en algún recóndito lugar de la mente del protagonista existe todavía la leve esperanza de que se haga justicia; sin embargo, cuando comprueba la identidad del secuestrador decide no hacer nada, dar un paso atrás y continuar con su vida. Es claro que tanto para su familia como para él, el episodio del secuestro es un recuerdo con el que deben aprender a vivir, pero frente al cual anteponen constantemente el olvido o, más bien, la pretensión de olvido. Es evidente que el narrador-autor-personaje ha hecho el duelo sobre el secuestro de su madre, no obstante ese duelo no ha terminado en cierre sino en una herida abierta imposible de sanar, al igual que imposible de narrar.

A través de las elipsis narrativas y las descripciones de sus pesadillas el lector comprende que si bien el protagonista no está sufriendo por lo que sucedió en el pasado, la activación de ese recuerdo desencadena en él un malestar que al final le impide escribir la novela sobre los Archivos, especialmente porque si no hubiese iniciado la aventura archivística entonces quizás jamás hubiese conocido a uno de los secuestradores de su madre, ni hubiese sufrido persecuciones ni amenazas, ni se hubiese desatado una cadena constante de pesadillas.

Con todo, la propuesta narrativa de Rey Rosa y su narrador-autor-personaje conducen a la reflexión sobre la imposibilidad de narrar el horror, pero también al entendimiento de que el no-decir puede ser visto como un modo válido de representación del pasado; un modo que narre el anhelo de olvido a partir de la negación del recuerdo. En otras palabras, al no poderse controlar conscientemente el olvido, como sí sucede con el acto de rememoración, lo que se busca es un silenciamiento del recuerdo. No obstante, este deseo de olvido solamente convence al protagonista pero no al lector, por el contrario, las elipsis y las sugerencias del texto demuestran la insistencia de la memoria.

Otro aspecto relevante de *El material humano* es que este tipo de *novelas documentales* ponen en consideración no solamente los alcances de la representación, sino las nociones de “verdad” en relación con lo literario. Como bien lo establece Ana Casas (2010), las narraciones documentales autoficcionales buscan una “verdad existencial” y no tanto una verdad referencial o autobiográfica (209), es decir, son relatos que cuestionan la posibilidad de que la verdad pueda ser dicha de manera contundente. En efecto, las configuraciones de la memoria y el olvido, ya sean colectivas o individuales, están pensadas también sobre estatutos de verdad que en ocasiones parecerían ser inmodificables, por lo tanto, al poner en vilo la “verdad” del pasado histórico y social se abre un camino de reflexión donde la incertidumbre, la fragmentación y la irresolución son características más acordes a lo que uno podría denominar como realidad.

Por lo tanto, el aparente fracaso novelístico del narrador-autor-personaje debe ser visto como un horizonte de posibilidades en el que aparecen formas otras de narrar la memoria/olvido, formas que no hubiesen sido posibles de haberse alcanzado “exitosamente” el proyecto (Ette 45). Por último, estos nuevos modos de narrar —des-narrar— el pasado no solamente se vuelcan

hacia una subjetiva y fragmentaria visión de la memoria histórica, sino que también insisten en mostrar la identidad como un espacio de disputa y contradicciones.

### **Conclusión**

A partir de lo anterior, novelas como *El material humano* ponen en consideración varios aspectos relevantes sobre la memoria, la historia y el olvido. Hay que resaltar, por ejemplo, la crítica que se establece a la institucionalidad del Archivo y cómo un simple ciudadano no puede escapar del control oficial de la exégesis de ciertos documentos; lo que lo conduce eventualmente a reconocer que para poder narrar transparentemente el pasado de la historia de Guatemala se hace necesaria una dosis mínima de connivencia, de lo contrario el proyecto escritural podría ser censurado o, en este caso, autocensurado.

Además, la novela también sugiere que la memoria, la historia, los archivos y la política están tejiendo las vidas personales de los ciudadanos. Si bien no todos los guatemaltecos son víctimas, lo que sí es innegable es que cohabitan con un trauma estructural (LaCapra 2014) derivado de las décadas de guerra civil, cada ciudadano vive con la violencia a diario, construye o deconstruye su espacio de identidad a partir de esa constante incertidumbre. Y, en ocasiones, este trauma estructural colinda con traumas individuales, lo que puede desencadenar dos reacciones: una búsqueda por la memoria y la justicia o un deseo de olvido y aceptación de las condiciones dadas. Evidentemente, *El material humano* muestra a un personaje que se ha inclinado por la segunda opción.

Asimismo, es relevante considerar que la idea de fracaso aquí desarrollada no se ubica en el extremo opuesto de la idea de éxito. Es decir, el fracaso como espacio de posibilidades diversas solamente puede darse en el extenso espectro de grises y en la constante navegación

entre distintos derroteros. A propósito, Magdalena López (2015) insiste en que la riqueza de la derrota radica justamente en que permite desatarse de las premisas heroicas que han constituido gran parte de los discursos nacionales, políticos y sociales. Además, uno puede leer el fracaso como un síntoma de la visión contemporánea del mundo, donde los discursos utópicos o cínicos ya empiezan a ser superados, un síntoma que exige seguir hablando sobre la memoria, el pasado, la historia, pero sin una esperanza idealizada, sino con un optimismo que solo puede gestarse en la incertidumbre. Así pues, no se trata de discursos resignados al fracaso, sino que hacen de este una herramienta de navegación que apropia una “noción de desarraigo” en la que ya no existen certezas, por lo que las posibilidades para pensar el pasado son ahora infinitas y cambiantes (López 22).

Por otro lado, y no menos importante, este fracaso escritural de novelas como *El material humano* puede ser interpretado como una respuesta al canon literario de la narrativa centroamericana, que durante varias décadas penduló entre la utopía y el cinismo, entre blanco y negro, entre la crítica a los vencedores y la justicia para los vencidos; lejos de esta dicotomía, este tipo de *novelas documentales*, de carácter ambiguo, donde se pone en tela de juicio la ficción misma, exigen igualmente un lector dispuesto a fracasar en su lectura, a sentirse perdido en las páginas, a preguntarse todo el tiempo si lo que lee es un texto factual o ficcional, a no saber a ciencia cierta cuál es el verdadero tema de la novela, a no poder definir a los personajes, a no ser capaz de llegar a una conclusión definitiva. Por ende, no hay que olvidar lo que bien sugiere Ottmar Ette: “Quizás, en cada naufragio se encuentre escondida a su vez la posibilidad de contraponer a un mundo a merced de sus errores en el sistema, otro mundo” (44).

#### Capítulo 4

### Archivos Judiciales y Policiales de Una Farsa: La Crueldad de la Ley, la Corrupción del Poder, y la Memoria como Justicia Simbólica en *Una novela criminal* (2018) de Jorge Volpi

*La mezcla de lo verdadero y de lo falso  
es muchísimo más tóxica que lo puramente falso.*

Paul Valéry

Hasta ahora, el análisis de esta investigación ha evidenciado el diálogo entre la ficción literaria y los archivos históricos a partir de su reelaboración, reflexión y crítica. En otras palabras, estas novelas han cuestionado y reinterpretado el poder generado por el Archivo. Estas novelas parten de la aceptación del archivo histórico como un repositorio que ha sido cargado con un aura casi sacramental, por lo que su narrativa busca desnudar al documento de esta entronización y apropiarse de una interpretación más anclada en la imaginación, pero también en la infatigable e insatisfactoria búsqueda de sentido dentro de la memoria social. Ahora bien, en este último capítulo se abordará una novela que va más allá del halo que proyectan los archivos, para aventurarse a descubrir el montaje, el sesgo, las irregularidades detrás de éstos.

Uno se encuentra ante una novela que no otorga ninguna garantía, ni siquiera la reinterpretación del archivo es confiable, pues el documento no está fijo, es cambiante, es incierto. Vale aclarar que aunque novelas como *La carroza de Bolívar*, *La dimensión desconocida* y *El material humano* también suscitan sospecha acerca de los archivos, éstos, debido a su distancia temporal, han adquirido cierta estabilidad dentro del núcleo social. De hecho, archivos como los de Guatemala y Chile han sido verificados en las cortes internacionales, por lo que los documentos adquieren una legitimidad estatal. Contrario a esto, el archivo judicial al que se enfrenta el narrador de *Una novela criminal* (2018) está aún abierto, en

proceso de evaluación, por lo que cualquier interpretación podría fácilmente desvanecerse en el aire, en caso de hallarse una nueva prueba acusatoria.

Esta novela, del mexicano Jorge Volpi, gira en torno al caso real ocurrido en Ciudad de México el día 9 de diciembre de 2005, cuando el mexicano Israel Vallarta y la francesa Florence Cassez fueron capturados ilegalmente por ser presuntos secuestradores y expuestos en vivo y en directo en la televisión nacional. Ya de entrada se cuenta que toda esta persecución fue resultado de un montaje televisivo orquestado por la policía y por la Subprocuraduría de Investigación Especializada en Delincuencia Organizada (SIEDO) de México. Así pues, la novela inicia con la evidencia de este montaje de la policía y de los medios de comunicación, pues lo desconcertante no es el falseamiento de la captura, sino las razones y las intrigas detrás de su elaboración. En un entretejido de mentiras, falsos testimonios y calumnias, el lector parece estar frente a un maremágnum de archivos de todo tipo, entre los que se desvanece la verdad y en los que pervive y se reafirma insistentemente la necesidad de la violencia policial. Lo escalofriante, pero quizás no sorprendente para un lector latinoamericano, es que estos archivos de mentiras mantuvieron presa a Florence Cassez durante ocho años, y siguen manteniendo en prisión a Israel Vallarta, después de dieciséis años<sup>74</sup>.

Al igual que otras *novelas documentales*, la novela de Volpi también se narra en primera persona, a partir de un narrador-autor-personaje que es investigador y escritor del caso Cassez-Vallarta. A pesar de que Volpi escribe una nota preliminar en la que aclara que *Una novela criminal* es una novela de no ficción y que por lo tanto “carece” de este elemento mimético, a juicio de esta investigadora, la novela sí establece toda una ficción a partir de otras ficciones,

---

<sup>74</sup> Durante el tiempo en que se llevó a cabo la presente investigación, el mexicano Israel Vallarta todavía seguía recluido en una prisión de máxima seguridad.

llámense documentos legales, actas judiciales, programas televisivos, testimonios, en las que el efecto de verosimilitud opera como un elemento común. A riesgo de parecer demasiado aristotélica, la lectura que se propone aquí defiende el precepto del filósofo griego para quien la poesía —es decir la ficción— debía ser consistente en “hacer creer” que lo que se leía era posible dentro de los marcos establecidos por la misma (Aristóteles 58).

A propósito, es relevante matizar aquí la manera en que las ficciones están estructuradas o representadas en la novela, pues el lector se halla frente a un juego de cajas chinas en las que hay un autor que asegura no estar escribiendo ficción, pero a su vez, en la misma nota aclaratoria comenta que, de ser necesario, le explicará al lector en qué momentos él ha “inventado” o “imaginado” un suceso “para evitar que una ficción elaborada por [él] pudiera ser confundida con las ficciones tramadas por las autoridades” (Volpi 11). Según este comentario, entonces, parecería que el autor (y también el narrador) está sugiriendo que su no ficción logra organizar de manera narrativa las ficciones creadas por los archivos judiciales y policiales —que en el núcleo social no se interpretan como ficciones—, pero obvia el hecho de que la narración misma de la novela produce una ficción que concatena la historia de Israel y Florence junto con los archivos judiciales que, para el narrador, son ficciones *distintas* a las de él.

Esta lectura resulta pertinente toda vez que la novela de Volpi revela la ficcionalización de los archivos judiciales, esto es, muestra cómo la invención y archivación de una historia por parte de la policía “hace creer” que Florence e Israel son peligrosos secuestradores, pero además “hace dictaminar”, en el campo de lo social tangible, una condena real y duradera. Por lo tanto, desde un principio el lector de la novela no sabe qué creer, pues se suele pensar que los archivos judiciales, en especial los testimonios, son pruebas contundentes y veraces; pero a la vez, la extrema corrupción y extorsión en las instituciones de control genera incredulidad. Vale aclarar

que esta lectura no está diciendo que la ley y la novela son ficciones del mismo tipo, ni que todos los documentos oficiales carecen de fundamento real; por el contrario, es la *intención* de estas ficciones lo que las hace diferenciarse, no tanto la estructura narrativa que las sustenta. En consecuencia, la *intención* de las pruebas incriminatorias contra Israel y Florence es hacer valer la justicia, esto es, responde a un fin ético; a diferencia de la novela de Volpi, cuya *intención* es recrear, reinterpretar, desnudar el caso de estas dos personas hilvanando los hechos ocurridos con la imaginación del narrador-autor-personaje. Es posible decir que también hay una intención ética en la ficción del escritor mexicano, pero se da de manera fragmentada, indirecta, entre líneas; como cuando se está frente a estas imágenes en las que al percibirlas con el rabillo del ojo se revela un color específico, pero cuando se las desea observar directamente desaparecen el color y la forma.

Teniendo esto en mente, el presente capítulo busca analizar *Una novela criminal* a partir de cuatro grandes aspectos: el archivo, la ley, la memoria/olvido y el fracaso. Respecto a los dos primeros aspectos es pertinente decir que en ocasiones resultará difícil separarlos, pues la ley no puede sustentarse sin el archivo, y el archivo no adquiere su valor sin el peso de la ley. El tercer aspecto gira en torno al carácter de la memoria dentro del núcleo social de los mexicanos, pues a diferencia de otras novelas documentales analizadas en la presente investigación, la memoria de este caso criminal pasa no solamente por el juicio y sesgo de los ciudadanos, sino también por el olvido necesario para poder seguir viviendo en un país golpeado por las injusticias. Finalmente, cuando se habla del fracaso, se hace referencia tanto al fracaso del sistema judicial mexicano como al fracaso del proyecto escritural del narrador-autor-personaje dentro de la ficción.

### **Archivos del mal: la legalización de una mentira disfrazada de verdad.**

Para empezar, es imperante nuevamente hacer referencia a Derrida y su teoría acerca del *mal de archivo* (1997). El filósofo francés explica claramente que la interpretación del archivo está constituida por su supuesto valor intrínseco asociado al origen, al mandato y al secreto. No obstante, este valor que parece ser constitutivo del archivo es en realidad la proyección de una interpretación hecha por el sujeto archivante, o sea, la *intención* de la archivación, la necesidad de conservación es lo que convierte a un documento en un archivo y lo carga con dicha significación (24). Asimismo, como ya se ha establecido en capítulos anteriores, este carácter triádico del archivo es consecuencia de la vigilancia de su exégesis, en otras palabras, el significado del archivo está siendo controlado por una “autoridad hermenéutica legítima” (11).

No hay que olvidar que Derrida establece este análisis desde una perspectiva freudiana enfocada en la condición judía; sin embargo, su explicación sobre la autoridad ejercida por los archivos puede extrapolarse también a distintos tipos de archivo, ya sean judiciales, mediáticos o históricos. Por lo tanto, es pertinente establecer aquí un vínculo con lo propuesto por Arlette Farge (1991) respecto a la *atracción* que generan los archivos. Por un lado, Derrida comprende que el archivo no puede existir sin un lector que lo interprete y quien, además, puede poner en riesgo la interpretación “legítima” de éste, por eso mismo se hace siempre necesaria su vigilancia. Por otro lado, Farge no discrepa de la propuesta del autor francés, pero reconoce que toda lectura de los archivos posee una insalvable distancia temporal, lo que evita que el lector pueda comprender *a cabalidad* lo que dicen los documentos de archivo. Así pues, una interpretación divergente del archivo es posible justamente porque jamás se podrá asir la intención original de quien hizo el documento, solamente se accede a él a través de una lectura archivante que *inventa* el significado del archivo.

De hecho, el estudio de Farge adquiere especial relevancia en el análisis de *Una novela criminal*, puesto que la autora se enfoca en los archivos judiciales del siglo XVIII en Francia. A pesar de la distancia temporal, Farge explica lúcidamente que las confesiones de los sospechosos o delincuentes, que fueron obligados a hablar bajo tortura o por obligación legal, expresan lo que de otro modo jamás se hubiese pronunciado de no haberse producido el *acontecimiento* social perturbador (10). Dicho de otra manera, las confesiones mismas son las que al mismo tiempo producen la trascendencia del acontecimiento, en añadidura, siguiendo a Derrida, podría decirse que este acontecimiento solamente se origina en el instante mismo de su archivación como documento histórico. Esto es, el acontecimiento existe en cuanto es dicho (o escrito) y archivado.

Por ejemplo, en un episodio de la novela se narra con detalle las descripciones de las imágenes de archivo que aparecieron en televisión el día 9 de diciembre de 2005, también se transcriben las primeras palabras dichas por Florence e Israel. Al ser acosados por el periodista que los interroga, ellos empiezan a responder con prontitud lo que al parecer les obligaron a decir. Como se comentó anteriormente, todo este episodio fue parte de un montaje de la policía para incriminar a Florence e Israel en el secuestro de tres personas. El lector sabe de entrada la existencia del montaje; no obstante, los mexicanos que despertaron aquel día y vieron las noticias en vivo, interpretaron el acontecimiento como verdadero. Por consiguiente, las primeras palabras dichas por los presuntos criminales crearon el acontecimiento y abrieron la puerta de entrada a una pesadilla judicial. Se lee:

Vemos cómo las cámaras enfocan a una mujer agachada en otra de las esquinas del cuartito. Vemos su cabello pelirrojo, revuelto, y la mirada de terror incrustada en sus ojos. “¡No tengo nada que ver!”, aúlla con claro acento francés. “¡No soy su esposa!”

“¿Qué hacía aquí?”, le pregunta Reinah.

“Nada, yo no sabía nada.”

“¿Quién es usted? ¿Qué hacía aquí?” [...]

“Era mi novio”, explica la mujer. “Me estaba dando chance de quedarme aquí, en su casa.”

En medio de la confusión, Florence es el único personaje que no parece estar dispuesto a seguir el guion de la AFI [Agencia Federal de Investigaciones].” (Volpi 86)

Inmediatamente después, aparece la confesión que Israel le da al periodista Reinah, respuestas que evidencian que el ciudadano mexicano fue obligado —de hecho fue torturado— a reproducirlas según el plan gestado por la policía. Se lee:

Vemos cómo Pablo Reinah cambia de objetivo y encara al secuestrador [...].

“¿Cuál es su nombre?”, pregunta el reportero.

“Israel Vallarta.”

“¿Es *verdad* esto?”

“Sí, señor.”

“Platíquenos cómo es que urdió este secuestro.”

“Yo no urdí nada, señor. A mí me ofrecían dinero por prestar mi casa.”

[...]

“¿Cuánto le pagaron?”

“No lo sé...”

Israel Vallarta mira al policía que lo sujeta del cuello *como si buscara pistas* sobre lo que ha de responder. [...]

Cárdenas Palomino le aprieta el cuello. Todos vemos su mano y todos escuchamos el quejido del supuesto secuestrador.

“¿Te duele algo?”, se inquieta Reinah.

“Sí, señor, usted me pegó”, se atreve a decirle Vallarta al policía. Luego, amilanado por la presión en el cuello, se excusa con voz feble: “Perdón”.

“¿Quién le pegó?”, pregunta el reportero.

“Nadie, señor.” (Volpi 87. Énfasis míos.)

Así pues, es a partir de las palabras de Israel y Florence como se inventa una verdad, o más bien, un efecto de verosimilitud que convence a los televidentes. El reportaje reproduce el más común escenario en el que uno de los criminales confiesa su delito, mientras que otro se declara inocente; aunque en el fondo sabe que es culpable. El tono dramático y amarillista de la noticia reduce el margen de duda, los mexicanos que vieron las noticias aquella mañana creen que de *verdad* se está llevando a cabo la liberación de tres personas secuestradas y la captura de sus secuestradores. Sin embargo, como bien lo establece Farge a propósito de la lectura o visualización de los archivos, el asunto crucial radica no tanto en comprender si los hechos tuvieron lugar de esa forma, sino en entender cómo se produjo la narración a partir de la obligatoriedad del poder y la necesidad de convencimiento (26). Lo que ocurre con los documentos judiciales, que luego se transforman en archivos de pruebas en un juzgado, es que determinan el destino de los ciudadanos. De ahí que anteriormente se estableció que si bien los documentos policiales y judiciales pueden ser interpretados como ficciones, sus efectos de

realidad son tangibles, pues tienen el poder de condenar a los acusados, en este caso, a Florence e Israel.

Ahora bien, en *Una novela criminal* no solamente se está frente a la búsqueda archivística que lleva a cabo el narrador-autor-personaje, sino ante la constante incertidumbre y decepción de saber que cada testimonio, cada documento, cada entrevista es un archivo de mentiras, de verdades presentadas como mentiras y de mentiras entronizadas como verdades. Es así que, en este caso, la novela no solamente es una reinterpretación del archivo sino que es, incluso, un constante cuestionamiento de la creación e imposición de los archivos. En efecto, Derrida concluye su análisis afirmando que no existe nada más opaco que el mismo concepto de archivo, pues para el filósofo francés, el archivo —como origen, secreto y mandato— es turbio en tanto que impide ver y saber, es decir, su estructura está diseñada para que no se pueda descifrarlo completamente; y, a su vez, es turbio en su contenido, pues los secretos, los complots, la clandestinidad, las conjeturas, el límite poroso entre lo privado y lo público, todo ello otorga el significado opaco del archivo (*Mal de Archivo* 97). Es más, tanto Farge como Derrida deconstruyen el archivo para entender los alcances y límites de su interpretación, pero la novela de Volpi evidencia también la invención de una verdad con base en una mentira, que a toda costa se desea archivar para posteriormente tratarla como prueba legal de la culpabilidad de Florence e Israel. La capacidad para manipular, falsear y controlar los archivos se deriva aquí de la soberanía ejercida por la ley. Debido a que el montaje fue planeado por las autoridades principales, ellos poseen el control para defender, a cualquier costo, la “veracidad” de la historia que inventaron.

Nuevamente hay que reiterar que al considerar la ley como una ficción no se intenta desvanecerla en o indiferenciarla de la ficción literaria. Lo que se pretende en realidad es

entender cómo la novela devela la desesperada e insistente lucha de la policía por mantener en pie una farsa, para no entrar en riesgo de perder autoridad frente a los ciudadanos. Sin embargo, lo tragicómico de este asunto es que el lector puede notar todas las ingenuidades y absurdos que comete la policía, la procuraduría y las instituciones del control. Ahora bien, dentro de la diégesis de la novela existen algunos individuos que creen en la mentira de la policía, y están quienes sospechan profundamente de lo expuesto en los noticieros. No obstante, el lector, al estar en el espacio extradiegético, tiene acceso a todo el espectro de opiniones alrededor del caso de Israel y Florence, por lo que más que el narrador-autor-personaje es el lector quien debe actuar como detective. Esto no es un dato menor, pues el hecho de que el lector dude de todos —incluso del narrador—, se da gracias a que la exhaustiva investigación y la manera de mostrar los archivos dentro de la novela evitan que el lector caiga en la ingenuidad de creer lo que en la vida real ha sido impuesto por las instituciones del control. Con todo, *Una novela criminal* no sugiere una posible solución del caso Cassez-Vallarta, sino que le entrega al lector todas las pistas, todos los archivos, todos los testimonios con los que el lector debe intentar armar un texto que puede ser leído de múltiples formas.

Retomando el asunto de quienes creen y defienden a las autoridades y de quienes cuestionan y sospechan de las mismas, es posible decir que la novela no solamente muestra los alcances del control, sino la aparente imposibilidad de escapar de éste. Por ejemplo, dentro de la novela, aparece el caso de la periodista colombiana Yuli García, radicada en México, quien es una de las personas que empieza a sospechar de la veracidad de las imágenes televisivas del día 9 de diciembre del 2005. En su trabajo como reportera de Televisa, ella ha visto y conoce perfectamente los protocolos, lineamientos y objetivos de un reportaje; por esto, Yuli inmediatamente percibe la farsa. Ese mismo día, Yuli visita a un abogado quien le hace llegar

una copia del parte de la policía correspondiente a la fecha de captura de Israel y Florence. Poco a poco, Yuli constata que la transmisión en vivo se llevó a cabo casi media hora antes del arribo de los agentes de la Agencia Federal de Investigaciones, según el informe de la policía. Estas inconsistencias impulsan a Yuli a adentrarse en el agujero del conejo blanco, donde todo se torna cada vez más extraño y peligroso.

Cabe añadir que la novela de Volpi despliega dos efectos de este entretejido entre los archivos y la ley: por un lado, Yuli, algunos abogados, algunos periodistas y el mismo narrador-autor-personaje resisten y cuestionan la legitimidad de los archivos policiales, se paran *ante la ley* para cuestionar su narrativa; por otro lado, las instituciones de control policial usan sus archivos para desatar toda su capacidad de intervención y agencia para imponer sobre el cuerpo de los presuntos secuestradores (Israel y Florence) todo el peso de la ley.

Así pues, Yuli García será la encargada de ser la Pandora que libere todos los horrores violentos y corruptos de las instituciones de control. Es ella quien, desde un principio, cuestiona a la programadora Televisa de encubrir los actos ilegales de la policía:

Horas más tarde, vuelve a la videoteca de Televisa. La colombiana se define a sí misma como una mujer muy brava y no piensa darse por vencida. “Es una falta de respeto”, *le reclama al responsable de los archivos*. “Esto no es una florería, es un medio de comunicación. Tienen que respetar el trabajo de los reporteros. Si me siguen *escondiendo* la grabación, quedará en su conciencia. ¿O es que *encubren a la autoridad?*” (Volpi 65. Énfasis míos.)

Salta a la vista aquí lo dicho por Derrida acerca de la imperante necesidad de un custodio (arconte) del archivo, alguien para quien la vigilancia del secreto y el mandato lo convertía en

representante de la ley (*Mal de Archivo* 10), sin importar, en este caso, qué tan corrupta pueda ser. Es evidente que por encima de la cadena Televisa se encuentra el gobierno mexicano controlando los discursos y representaciones de los “logros” de la justicia; situación que no resulta para nada ajena en épocas de posverdad. Con todo, lo relevante es comprender cómo, a través de la resistencia a la imposición de la “exégesis legítima” del archivo, se observa la ficción de la ley y la fragilidad de la soberanía.

A propósito del tema de la soberanía y la legitimidad del Estado, Sergio Villalobos-Ruminott (2016) establece una correlación inquebrantable entre la guerra, la acumulación del capital y la soberanía. En otras palabras, la guerra, entendida como la violencia de la ley ejercida sobre los ciudadanos, es lo que permite la perpetuación y mantenimiento de la ley misma<sup>75</sup>; la cual resulta necesaria para el Estado, toda vez que en ella está en riesgo continuamente la constitución, siempre inestable, de la soberanía (*Heterografías de la violencia* 125). Para el teórico chileno, la idea, el concepto mismo de soberanía es indeterminado, por lo que permanentemente está en disputa, ya sea en el ámbito jurídico o en el político. De ahí que, lo que él propone no sea resolver esta indeterminación sino mantener la “soberanía en suspenso”, pues esto permitiría sustraerse de la dialéctica de la violencia mítica (*Heterografías de la violencia* 126).

Bajo estas premisas, en *Una novela criminal*, la resistencia, la no aceptación de la connivencia entre el gobierno mexicano y los medios de comunicación, es lo que empieza a

---

<sup>75</sup> Es pertinente hacer referencia nuevamente al ensayo “Para una crítica de la violencia” de Walter Benjamin, en el cual propone un análisis entre dos tipos de violencia. La primera, que el autor denomina como “violencia pura”, está relacionada con la condición natural del ser humano; mientras que la segunda, la “violencia mítica”, es ejercida por el derecho o la ley sobre el cuerpo del ser humano. Lo que es relevante es que esta “violencia mítica” no solamente es *conservadora* de la ley, sino también *fundadora* de la misma (Benjamin 29).

desatar los nudos de mentiras, falsedades y corrupciones dentro de la procuraduría y la policía. Efectivamente, quienes dudan de la veracidad de las imágenes transmitidas el día 9 de diciembre de 2005 y los abogados que sospechan de que no se llevó a cabo el debido proceso son los que mantienen a esa soberanía “en suspenso”. Ante ellos, las instituciones de control empiezan a perder su carácter hegemónico y autoritario, pues proceden a través de un patético deseo de poder. En la novela, estos personajes actúan, casi siempre, subrepticamente, pues aunque no están de acuerdo con la corrupción del gobierno y los medios, ellos también son conscientes del lugar en el que se encuentran; sin embargo, eso no evita llevar a cabo acciones transgresoras.

De hecho, en el episodio en el que Yuli García reclama por habersele negado el acceso a los archivos de video, luego de que ella regresara de la Procuraduría con las manos vacías, “un joven del área de producción de Televisa se le acerca por la espalda y le roza el hombro. “Creo que tú estabas buscando esto”, le susurra el chico y, guiñándole un ojo, le entrega un archivo profesional” (Volpi 65). Nunca se vuelve a mencionar este encuentro, no se sabe por qué este hombre ayudó a Yuli, pero la liberación de este archivo de video cambiará para siempre la historia de Florence e Israel. En el video se muestra claramente cómo se realizó el montaje, pues se ve a los reporteros dándoles órdenes a la policía acerca del guion que deben seguir, como si fuera el mejor de los teatros. Todo esto, con el fin de justificar las detenciones arbitrarias de la policía.

A partir de ahí, se desata una lucha entre quienes revelan las inconsistencias del caso de Israel y Florence y los organismos de control que intentan desesperadamente subsanar las mentiras con más mentiras, hasta que se conviertan en verdades. Justamente, gracias al reportaje de Yuli García, la conductora del programa *Primero Noticias*, Denise Maerker, entrevista a

Genaro García Luna, director de la AFI, para que explique lo que se ve en el archivo que le fue dado a la periodista colombiana. Al verse contra las cuerdas, García Luna confiesa:

“Sus colegas de los medios nos piden mostrarles cómo fue la intervención al domicilio”, afirma. “Lo que está en el video es a petición de los periodistas. Nos piden cómo fue la entrada al domicilio para poder liberar a la víctima...”

En cadena nacional, el director de la Policía Federal confiesa que la detención de Israel y Florence, tal como se vio en los dos noticieros matutinos de mayor audiencia del país, fue una *recreación* a petición de los medios. Detengámonos en el sentido de su confesión: obligado a explicar la discrepancia entre el parte de los policías y la transmisión televisiva, García Luna sostiene que esta última es una ficción. (Volpi 71. *Itálicas en el original.*)

Por tanto, como se advirtió al principio, las instituciones de control crean sus propias ficciones, esto es, se aprovechan de la ley para crear y justificar con ella una ficción. Al inventar una historia verosímil con la cual culpabilizar a Israel y Florence, la policía se exime de toda culpabilidad, pues, como bien afirma Benjamin (2000), la preocupación de la ley con la justicia es algo aparente, ya que en realidad, el fin último de la ley es su propia perpetuación (“The Right to Use Force” 232). En consecuencia, aunque lo justo es que los que se condenen sean los organismos de control, esto resultaría en un sinsentido, toda vez que son ellos los garantes, los custodios y los productores de la ley (violencia mítica).

La consecuencia inmediata de las palabras de García Luna, al reconocer que sí se elaboró un montaje televisivo, es la aceptación —por parte de los medios— de que la elaboración del

montaje fue un procedimiento inadecuado. No obstante, el poder policial no termina ahí, sino que se traslada al lugar donde podrá estar respaldado, protegido: la Subprocuraduría de Investigación Especializada en Delincuencia Organizada (SIEDO). Es decir, debido al fracaso del montaje, la procuraduría y la policía iniciarán toda una serie de persecuciones, torturas y falsos testimonios para insistir en la culpabilidad de Florence e Israel a lo largo de los siguientes ocho años. Pase lo que pase, los organismos de control jamás reconocerán que cometieron un error, porque eso implicaría asentar que los supuestos garantes de la justicia son, en efecto, productores de injusticias. A pesar de que el ciudadano mexicano promedio descrea absolutamente del gobierno y lo vea como un nido de corrupción, el Estado debe mantenerse en pie a través de la violencia mítica, pues es lo único que permite la existencia del derecho y la ley.

Dada la situación, un primer objetivo de la policía es iniciar con la manipulación de uno de los archivos más importantes en todo proceso penal: los testimonios de las víctimas. En un principio, las tres víctimas que salieron en el montaje televisivo, Cristina Ríos, su hijo Christian y Ezequiel Elizalde, son quienes agradecen en cámaras el actuar de la policía y de la AFI. Luego, para corroborar lo dicho en televisión, estas tres víctimas van a las oficinas de la SIEDO para confesar lo sucedido, recordar lo padecido durante sus meses de cautiverio (supuestamente fueron dos meses) y relatar cómo Israel y Florence los torturaron durante este periodo. Por lo tanto, el asunto importante ya no es la falsedad del montaje, sino la imperante necesidad de demostrar que Israel y Florence son peligrosos secuestradores. Si bien su captura no fue muy clara, de lo que no debe caber duda es de su prontuario criminal, por lo que su captura representa un duro golpe a la delincuencia que tiene azotado a México.

Dentro de la novela, Ezequiel se convertirá en uno de los más acérrimos testigos en contra de Florence e Israel. Curiosamente, al parecer Ezequiel es en realidad un tipo que comete

secuestros y que, para evitar ser sentenciado, ha decidido colaborar con la policía. Otra hipótesis que se arroja en la novela es que lo que sucedió con esta víctima fue un auto-secuestro con el fin de extorsionar al padre de Ezequiel, quien, al parecer, es un hombre adinerado que abandonó a su esposa e hijo. Estos datos aparecen gracias a las confesiones de familiares o conocidos de Ezequiel. No obstante, en esta novela, el lector no puede confiarse de nadie, ni siquiera de la inocencia o culpabilidad de Florence e Israel.

En un primer momento, entonces, la SIEDO insiste en que las víctimas directas del secuestro cuenten de propia voz los horrores padecidos. Ezequiel es uno de los primeros en ir a confesar, tanto a la SIEDO como a los medios de comunicación, su experiencia durante el cautiverio. En estas confesiones salen a relucir las contradicciones entre los días, las fechas y los lugares, inconsistencias que el narrador-autor-personaje se apresura en señalar:

“¿Cómo te secuestraron y dónde?, se impacienta López Dóriga.

“En Chalco, Estado de México. En el Billar Elimen. Ellos entraron en un comando. *Yo no puedo recordar muy bien las cosas de afuera, pero sí puedo reconocer al que agarraron [se refiere a Israel]. Él es el jefe de la banda. Entran tres personas por mí con cuernos de chivo y me dicen que me suba a la camioneta.*”

“¿Y de ahí te llevaron a una primera casa de seguridad?”

“Sí, señor. Me parece que yo estaba en Periférico y después de ahí me cambiaron a un rancho”, afirmó.

*Pero, ¿cómo sabe Ezequiel que la casa de seguridad estaba en Periférico si estuvo siempre vendado?*

“¿Identificas a esta mujer que fue detenida hoy de origen francés?”

“Sí, ella fue la que me inyectó el dedo meñique para cortarme el dedo.

Decía que era un regalo que le iban a hacer a mi familia” [...]

¿Cuándo te inyectó esta mujer la anestesia para cortarte el dedo?”

“Un día antes de que me rescatara la AFI, señor.”

“O sea, ¿ayer?”

“Sí, señor.”

Ezequiel vuelve a cambiar el día y la hora en que le anestesiaron el dedo.

En cualquier caso, *¿de qué serviría anestesiarle el dedo un día antes de cortárselo?* (Volpi 148-149. Énfasis míos.)

Esta es una de las varias confesiones de Ezequiel transcritas en la novela, y en las que siempre hay dos elementos constantes: una amnesia selectiva y la insistencia en que estuvo a punto de sufrir una amputación de su dedo. A riesgo de parecer cruel, el narrador-autor-personaje arroja dos preguntas bastante sensatas, pues si bien las experiencias traumáticas pueden generar olvidos como mecanismo de protección, hay acontecimientos que escapan a la lógica, como el caso de anestesiar el dedo en un día distinto al de la planeada amputación.

De igual manera, Cristina Ríos brinda diversas declaraciones a lo largo de varios años, confesiones que, coincidentemente, se hacían poco después de que los abogados sacaran a la luz una nueva irregularidad en el caso de Israel Vallarta y Florence Cassez, como presuntos secuestradores de tres personas y jefes de la banda del Zodiaco. En una de sus últimas declaraciones Cristina ha cambiado drásticamente su primera versión de los hechos, lo que resulta desconcertante para el narrador-autor-personaje, quien vuelve a sentirse frustrado en su investigación: “Cinco años después, sus recuerdos se han trastocado; nuevos episodios surgen de su memoria, o al menos así lo asegura ella, sin que yo pueda saber si hay trazos de verdad en sus

palabras o si su relato se ha convertido en una de esas falsas memorias que suelen acompañar a las víctimas de un trauma continuo [...]” (Volpi 327).

Las confesiones de Cristina Ríos poseen, al igual que las de Ezequiel, los dos elementos en común: una amnesia selectiva y una experiencia violenta contra su cuerpo. Ella declara lo que sucedió con los cómplices de Israel, quienes la vigilaban:

Gabriel cuando llegaba al cuarto se dirigía a mí y me decía que [mi hijo y yo] nos teníamos que bañar por separado [...] Cuando terminaba de bañarme le pedía una toalla y me la negaba, porque me decía que él me iba a secar. Cuando me empezaba a secar me hacía tocamientos y posteriormente me violaba [...]. Este sujeto me violó como cuatro veces durante el tiempo que estuve secuestrada [...]. Había uno que ya era una persona de edad a quien le decían Hilachas [...]. Y fue otro de los sujetos que en dos ocasiones me violó. También había otro sujeto como de 60 años que también me violó como cuatro veces en el mismo baño [...]. Otro de los sujetos que me violó fue uno que por el tono de voz le pusimos mi hijo y yo el Ranchero. Este sujeto me violó a diario durante el tiempo que estuve privada de mi libertad. Otro sujeto que me violó casi a diario durante el tiempo que estuve secuestrada en el rancho se hacía llamar Ángel. También otro sujeto que responde al nombre de Édgar Rueda Parra me violó como diez veces en el rancho. (Volpi 328-329)

Sin duda alguna el relato de Cristina es escalofriante; no obstante, como bien comenta el narrador-autor-personaje, es difícil saber cuáles de sus recuerdos son ciertos o falsos. Aun así, no hay dudas de su sufrimiento (Volpi 330). De hecho, las confesiones de Ezequiel y Cristina se

ubicar en un lugar donde el lector puede verse en un dilema moral, ya que los episodios de las víctimas —o supuestas víctimas de Florence e Israel— son uno de los puntos más delicados de la novela, ya que el lector empieza a dudar de la honestidad de los testimonios, muchos de ellos presentados tres o cuatro años después del secuestro, cuyas historias han cambiado casi por completo en comparación al primer testimonio dado el mismo día del rescate.

Ahora bien, la articulación narrativa de un evento traumático por parte de la víctima se da a partir de una ruptura emocional que impide entenderlo como un relato cualquiera. Para Dominick LaCapra (2014), el proceso de *working through* incluye un esfuerzo que articula y rearticula los afectos (emociones) y la representación del acontecimiento (42), por lo que es también en las exageraciones, olvidos y silencios donde está siendo expresada la *veracidad* y *legitimidad* del testimonio de la víctima. Además, quienes están escuchando el testimonio (sea el terapeuta o el juez) entran en una postura empática con el dolor ajeno, es decir, el escucha intenta ponerse en los zapatos de la víctima —aunque es siempre inalcanzable la experiencia— para permitirse ser afectado por el otro. Al respecto, como ya se ha explicado en capítulos anteriores, LaCapra establece que una comprensión significativa del trauma de la víctima exige del escucha una *empatía perturbadora*, o sea, una postura en la que no se busque hallar un cierre o una resolución del trauma, sino aceptar que la molestia permanecerá constantemente debido a que esta experiencia traumática no se puede fechar (78).

En otras palabras, lo que LaCapra exige es que se establezca una diferencia entre el evento traumático y la experiencia traumática. El primero de ellos puede ser fechado (en este caso el día y la hora del secuestro, junto con los subsecuentes días de cautiverio); la segunda solamente puede ser sentida por el sujeto, dentro de su propia mente y emociones. Por tanto, la

experiencia traumática no acontece en un tiempo y lugar determinado, sino que es ya un elemento casi que connatural a la vida de la víctima (81).

Otra lectura, no tan alejada de la propuesta por LaCapra pero más enfocada en el aspecto judicial del testimonio, es expuesta por Paul Ricoeur (2013), quien ve en el testimonio varios aspectos esenciales. Primeramente, el filósofo francés afirma que el fin último de los testimonios, dentro de la esfera judicial, es la constitución de los archivos (208), acción que adquiere una gran relevancia para el análisis de *Una novela criminal*, puesto que, como ya se sabe, los archivos se instauran por su carácter de *ley y mandato*. Esto es, la voz del testigo es a su vez la garantía de que el acontecimiento fue real y, por lo tanto, al escucharla y posteriormente leerla en los archivos, debe ser tenida en cuenta como “el privilegio de «tocar lo real»” (Farge 14).

De entrada, Ricoeur considera que el testimonio acarrea consigo dos elementos: la confianza y la sospecha. La segunda, evidentemente, está directamente relacionada con la fiabilidad del relato del testigo, o sea, con su condición de verdad (209). Si, como plantea LaCapra, el sujeto traumatizado elabora en su relato un recuerdo cargado de distorsiones — consecuencia inevitable y directa del trauma mismo—, esto podría, entonces, conducir a una sospecha de la veracidad histórica, pero a una certeza de la veracidad del trauma. En consecuencia, se abren dos lecturas: o se aceptan las distorsiones inconscientes en el relato de la víctima como algo *verdadero y legítimo*, o se niega la fiabilidad del testimonio en favor de una lectura más “objetiva” del pasado, más historicista y menos emotiva.

A pesar de estas dos lecturas, aparentemente insalvables, Ricoeur continúa explicando que lo que hace especial al testimonio como prueba documental es el hecho de que el testigo, dentro del relato, se nombra a sí mismo. Esto es, el testigo se autodesigna como la prueba fehaciente del acontecimiento traumático violento, es un “yo estaba allí” (211) y, por eso mismo,

otro elemento esencial del testimonio es su imperante necesidad de ser creído. Esto es lo que Ricoeur denomina como el carácter dialogal del testimonio (212). Esta insistencia en ser creído tiene conexión directa con otros testimonios, esto es, junto con los relatos de otros testigos es como se garantiza también la veracidad de lo narrado (213).

En estos tres elementos constitutivos del testimonio que analiza Ricoeur no se pone en cuestión el ejercicio de la verdad. Dicho de otra manera, si bien Ricoeur sospecha de la “precisión” histórica que puedan llegar a tener los testimonios, gracias que muchos de ellos están siendo elaborados a partir de la afectación psicológica del trauma, la duda no pasa por la sospecha de una mentira. Esta reflexión se pone sobre la mesa, por ejemplo, al leer la consecución, desarrollo y montaje de los testimonios en *Una novela criminal*. En la novela, los testigos entran bajo la sospecha del lector no por su falta de precisión en la veracidad histórica sino porque todo parece ser un entretejido de mentiras sin la menor preocupación moral.

A propósito de esa exigencia del testimonio que dice “Yo estuve ahí, si no me creen pregúntenle a otro” (Ricoeur 212), podría decirse que en la novela de Volpi esta condición es desequilibrada, puesto que los otros testigos del acontecimiento serían los presuntos victimarios Israel y Florence. De este modo, lo que empieza a viciar el carácter honesto de los testimonios de Cristina y Ezequiel es que los testimonios no están siendo dados para resolver un crimen, sino para inventarlo. El asunto es aún más complejo porque aunque probablemente Cristina y Ezequiel estén mintiendo en sus testimonios, ellos ya han sido reconstruidos socialmente como las víctimas, mientras que Israel y Florence son los victimarios. Esta determinación como un sujeto inocente versus un sujeto culpable también reproduce el sesgo de creer que los criminales siempre mienten y que las víctimas siempre dicen la verdad.

En consecuencia, además del hecho de que el testigo siempre busca apoyo para reafirmar su versión (Ricoeur), resulta crucial entender que son las condiciones sociales, materiales e históricas de los sujetos las que crean la certeza o sospecha de sus confesiones. Bajo una visión maniquea e ingenua, pero no por ello ajena al actuar social de la mayoría de los ciudadanos, uno podría asegurar que los criminales tienen más razones para mentir, pues de ello depende su condena o su liberación; mientras que una víctima siempre estaría dispuesta a decir la verdad pues no tiene nada que perder, su dignidad ya le ha sido vulnerada, por lo que la razón principal de su confesión es la justicia y la reparación.

Pero entonces, ¿qué hacer con la *verdad* y la *justicia*? ¿Es preferible creerle a la víctima que dice haber sufrido en carne propia los vejámenes, aunque su testimonio condene a dos sujetos inocentes? O ¿es mejor sospechar del testigo y de su trauma porque con ello se haría justicia y se liberarían a dos ciudadanos inculcados injustamente? Este dilema moral jamás se resuelve y la novela de Volpi se encargará de hundir, todavía más, el dedo en la herida abierta generada por la violencia de la ley<sup>76</sup>.

Como se refirió anteriormente, luego de que el montaje fuese descubierto y de que los medios de comunicación de la cadena Televisa hubiesen tenido que disculparse públicamente por el malentendido, lo que nunca se invalida es la sospecha de la culpabilidad de Israel y Florence. Por ende, la policía, en colaboración con la SIEDO, empezará a buscar —inventar, de hecho— presuntos cómplices e integrantes de la banda de secuestradores denominada como El Zodiaco.

Cada vez que los abogados defensores, ya sean de Florence o de Israel, hallan alguna inconsistencia en el procedimiento llevado a cabo por la policía y la SIEDO, estos organismos

---

<sup>76</sup> Se hace referencia aquí, otra vez, a lo propuesto por Walter Benjamin, cuando afirma que la ley es gestada y mantenida gracias una violencia mítica. De ahí que la defensa de la ley implique necesariamente un acto de violencia ejercido contra un sujeto.

contraatacan con la evidencia de nuevos testigos y sospechosos, secuaces de Florence e Israel. Justo cuando el lector advierte que los testimonios de las víctimas empiezan a tornarse demasiado forzados para ser ciertos, la historia da un giro inesperado con la insospechada confesión de alguien que dice haber trabajado para Israel secuestrando y extorsionando a la gente.

Uno de estos casos es el de David Orozco Hernández, hombre de 37 años que afirma ser comerciante y secuestrador, además acepta conocer a Israel Vallarta y a Florence Cassez. Esta confesión se realiza a través de un registro de video por parte de la Secretaría de Seguridad Pública (otra institución de control del gobierno) y, ante la cual, el autor-narrador-personaje comenta con cierta indignación el hecho de que “a nadie en la Procuraduría General de la República parece importarle que un testimonio tomado sin la presencia de un abogado, que atenta contra cualquier principio de seguridad jurídica [...], sea difundido por la dependencia de manera oficial” (Volpi 295). Lo único que parece ser relevante aquí es inventar el archivo para comprobar la culpabilidad de los sospechosos. Léase, por ejemplo, esta parte de la entrevista que se le realiza al confesante:

“¿Cuál era tu sobrenombre dentro de la organización de Israel Vallarta?”

“Géminis.”

“¿Cuántos eran los integrantes de esta organización?”

“Estaban Israel Vallarta...” *Aquí se advierte un corte en el video.* “René Vallarta, todos ellos hermanos. Alejandro Vallarta, Juan Carlos Vallarta, sobrinos...” *Otro corte.* “Y la francesa que era su novia de Israel Vallarta.” [...]

“¿En cuántos secuestros participaste con esta organización?”

“En cuatro.”

“Descríbelos.”

“El primero, un zapatero donde..., este..., me tocó cuidarlo y me dieron cincuenta mil pesos. El segundo que fue..., este..., un gasolinero alto, güero, barba y pelo chino.” *Los ojos de Orozco se mueven con insistencia.*

“La señora con un hijo y otra señora. Por ellos, este, se hizo el operativo del AFI, y no se realizó el cobro.”

Orozco dice claramente: “la señora con un hijo y otra señora” *para referirse al secuestro de Cristina, Christian y Ezequiel.* (Volpi 296. Énfasis míos.)

En este primer testimonio dado por un presunto cómplice, tanto el lector como el narrador advierten dos mensajes opuestos. El primero, el que refiere a la presunta organización criminal; el segundo, el que expresan los cortes, el lenguaje corporal y las inconsistencias con la verdad histórica de los hechos. Este testimonio, a todas luces falso, de todas maneras será parte de la fiscalía y salvaguardia del deber llevado a cabo por la policía, sin importar lo inconsistente que pueda llegar a ser. Como bien lo dice sarcásticamente el narrador-autor-personaje:

Imagino al mando policiaco que tuvo la brillante idea de realizar este video. ¿Y si lo grabamos en vivo diciendo que toda la familia Vallarta, y desde luego Florence, eran parte de Los Zodiaco? Una ocurrencia que, en ese momento, debió parecerle genial. ¿Qué mejor forma de ganarse el favor de su jefe inmediato, de Cárdenas Palomino, de García Luna? ¿Qué mejor forma de satisfacer al presidente? [...] No tendrá calidad profesional, pero, ¿quién se va a preocupar por eso ahora?, se jacta el de la

idea. Vas a ver el impacto. Los jefes quedarán retecontentos. Igual hasta nos ascienden. *Lo peor es que quizás tiene razón.* (Volpi 298 – 299. Énfasis míos.)

Más allá del patético y desesperado intento de la policía para mantener a flote la gran mentira que acusa a Israel y a Florence de ser peligrosos secuestradores, lo que resulta preocupante son los alcances de control e impunidad ejercidos por la policía. Obviamente, para nadie es un secreto que la institución policial es, en su constitución, un agente que defiende violentamente la ley; pues, como ya se advirtió, esta violencia mítica permite la conservación de la ley. Así, es necesario comprender que el ejercicio de la violencia del Estado se da justamente cuando no hay garantía para defender el orden que tanto se dice proteger, pero al mismo tiempo es una acción necesaria para garantizar la existencia del derecho. En otras palabras, si la violencia no es fundadora, ni conservadora de la ley, entonces se invalida. De ahí que, para justificar la violencia, la policía dice estar actuando “en nombre de la seguridad”, esto es, de la seguridad del Estado (Benjamin, *Para una crítica de la violencia* 33).

Con todo, esta violencia mítica de la ley, según Walter Benjamin, se manifiesta comúnmente en una práctica que devela un aparente contrasentido: la tortura. Si el fin último de la ley es la justicia, ¿por qué se persigue ese fin a través de medios injustos? La respuesta, hay que reiterar, es que en realidad la ley siempre se ha preocupado por su propia perpetuación, pero en la apariencia actúa como si fuera garante de justicia (232). Por lo tanto, las confesiones bajo tortura resultan necesarias para mantener ese objetivo, porque gracias a la violencia se produce una confesión que le otorga la razón a la ley, situación que no ocurriría en caso de demandarse de manera pacífica. Así pues, es en la manipulación de los cuerpos donde la ley del Estado adquiere sus propios fines.

De hecho, en otro episodio de la novela, el lector se encuentra ante otro testimonio de David Orozco en el que desmiente haber conocido a Israel y a Florence, y en el que confiesa haber sido torturado por unos agentes de la policía que lo obligaron a “cooperar”:

Cuando descendió de la camioneta, escuchó que abrieron una puerta. Lo introdujeron en una casa, le quitaron las esposas y lo obligaron a desvestirse. Al preguntarles por qué, lo golpearon en el abdomen, en la cara y en los oídos. Una vez desnudo, le vendaron las manos hacia atrás. Orozco escuchó que dejaban caer agua y, tras colocarlo sobre un tapete, le ordenaron acostarse y le amarraron los tobillos. “Ahora sí, cabrón, ¿quién es Israel Vallarta?” Al responder que lo ignoraba, volvieron a golpearlo. Una voz femenina pidió que le pasaran un trapo y se lo introdujo en la boca. Le golpearon en el vientre y enseguida vertieron el agua sobre su rostro mientras le preguntaban de forma reiterada quiénes eran Israel Vallarta y la Francesa [...]. “¿Ya estás dispuesto a cooperar? Tenemos vigilados a tu esposa y a tu hijo.” (Volpi 311-312)

Esta confesión bajo tortura, sin embargo, no es suficiente para saciar el deseo de hundir en prisión a Florence e Israel, por lo que los siguientes torturados serán los hermanos y sobrinos de Israel Vallarta. La implicación de la familia de Israel, como parte de una red de delincuentes, busca convencer a los jueces de que las personas que cometen actos criminales, por lo general provienen de familias que también delinquen.

Al igual que con la captura ilegal de David Orozco, los agentes de la policía capturan a los hermanos y sobrinos de Israel Vallarta de forma intempestiva, los detienen en su sitio de trabajo (un taller mecánico) y los conducen a un lugar que los mismos policías denominan como

la Casa de las Torturas. Esta captura ilegal se dio cuatro años después de la captura de Israel, o sea, durante años la policía ha mantenido la mentira y ha creado culpables para seguir defendiendo la versión de que las investigaciones de la policía son acertadas y exitosas.

En este episodio, la novela narra dos situaciones que pueden ocurrir durante una sesión de torturas: hay quienes no resisten el dolor y aceptan lo que les pide hacer la policía y hay otros que prefieren morir, antes de “venderse” a la corrupta ley. Por ejemplo, a continuación se lee las acciones de tortura infligidas contra Juan Carlos, uno de los sobrinos de Israel, quien decide no ceder:

Bernal deja caer un chorro de agua sobre su rostro, le aprieta la nariz y le formula una y otra vez las mismas preguntas. Juan Carlos responde, medio ahogado, que no sabe nada de la vida de su tío Israel y que no está al tanto de sus actividades ni de las de Florence. “Te vamos a soltar”, le dice una de las mujeres, “sólo tienes que aceptar que eres secuestrador.”

A diferencia de lo que ocurrirá con su hermano y su tío, Juan Carlos resiste y no acepta inculparse. Al cabo de una hora, cuando ya está absolutamente fatigado, le pasan un tubo de metal caliente por la cara y el pecho, lo bajan por su cadera y lo dejan caer sobre su pierna. Juan Carlos siente como si un hachazo le partiera el muslo. “Va a haber pedo por lo que acabas de hacer”, se escandaliza uno de los agentes, pero el torturador no se detiene. “¡Acepta que eres secuestrador!", insiste, sin éxito. (Volpi 287)

Este acto de resistencia de Juan Carlos es lo que Ana María Amar (2010) ha denominado como la “ética del perdedor”, aquella en la que se ejerce una acción contraria a la esperada por la

ley. Para Amar, este acto no puede leerse como un desinterés o una pasividad sino como una acción que anula o desenmascara el propio juego de las instituciones de control. En consecuencia, se está ante una acción de empoderamiento que se da desde la periferia, desde el margen, en contraposición al poder *centralizado* del Estado. Evidentemente, Amar reconoce que los alcances reales y políticos de esta acción de resistencia pueden no demostrar un cambio en la ley, aun así, su eficacia radicaría en el valor *ético* de la resistencia (81).

Asimismo, bajo una lectura legal, Benjamin diría que justamente el derecho y la justicia son, en esencia, asuntos éticos; por lo que el uso de la violencia se justificaría siempre y cuando implique una preocupación ética (*Para una crítica de la violencia* 23). No obstante, la ética no puede ser generalizada ni pensada como un universal, sino como correlativa a la necesidad de derecho o de justicia en un contexto determinado. En efecto, para la policía, el uso de la tortura deviene en un asunto de poder, pues la defensa de la ley del Estado debe estar por encima de los individuos, es una violencia que se ejerce para establecer un fin claro: la salvaguardia de la soberanía del Estado. Por otro lado, la resistencia de Juan Carlos, responde también a un aspecto ético, pero de carácter individual, cuyo fin es la justicia, no gubernamental, sino social.

Como era de esperarse, la novela muestra cómo los familiares de Israel Vallarta fueron llevados a prisión por ser presuntos secuestradores. Quienes se “quebraron” y quienes resistieron reciben castigo por igual. No hay escapatoria ante la ley. Los agentes de la policía continuarán creando más testimonios falsos, inventarán operativos donde se demuestre la exitosa lucha contra la banda del Zodiaco, de la que Israel y Florence eran supuestamente sus cabecillas principales. Recuérdese que Florence e Israel fueron puestos bajo arresto en el 2005 y, a partir de su condena en 2006, la policía continuaría reforzando sus falsos operativos:

Poco importa que testigos y víctimas se contradigan una y otra vez o que recuerden sucesos que no han mencionado antes. Nadie se preocupa, tampoco, de investigar a los demás sospechosos. Fernández Medrano [el juez de distrito] tiene una sola misión y está decidido a cumplirla a toda costa: a fin de cuentas, la ley sólo le indica que debe asentar la *probable responsabilidad* de los acusados. (Volpi 175. Itálicas en el original.)

Hasta ahora se ha analizado el actuar de la policía mexicana para proteger y mantener la presunta culpabilidad de Florence e Israel. No hay que olvidar, sin embargo, que la policía es una institución del Estado y como tal responde a las órdenes directas de su más alto representante: el presidente. Justamente, la desafortunada persecución e inculpación de inocentes se debió a que el asunto de Florence e Israel escaló a esferas internacionales. Debido al hecho de que Florence Cassez era una ciudadana francesa condenada en México, se desata, por un lado, una ola de protestas por parte de algunos franceses, quienes defienden la inocencia de Florence. Por otro lado, muchos mexicanos la consideran merecedora de la condena, por ser una peligrosa secuestradora. Aquí, quienes están de lado y lado de la mesa de ajedrez son Felipe Calderón y Nicolas Sarkozy:

[Los respectivos presidentes] son dos gallos de pelea. Ninguno piensa dar su brazo a torcer. Detrás de las banalidades diplomáticas, ambos juegan sus fichas. Florence (y por supuesto Israel) de pronto son accesorios: lo que importa es derrotar al adversario. Calderón sale al ataque: tras prometer la aplicación de la Convención de Estrasburgo, encuentra todo tipo de obstáculos para impedir su aplicación. Sarkozy revira: solicita apoyo a la Iglesia Católica, que sabe muy influyente en México, para

mediar en el caso. Calderón responde con *toda la fuerza del Estado* y ordena conseguir pruebas que demuestren sin atisbo a duda la culpabilidad de Florence. (Volpi 271. Énfasis míos.)

Aquí se abre otro episodio en el enredadísimo caso de Florence e Israel, el que comprueba que la justicia no significa necesariamente dar a todos lo que se merecen, sino darlo solamente a aquellos que logran alcanzar el privilegio de merecerlo. En *Una novela criminal*, el narrador-autor-personaje relata cómo, paradójicamente, los medios de comunicación son quienes abrirán el camino, esta vez, para salvar a Florence (no a Israel). Obviamente, serán los medios franceses quienes pongan en los titulares el caso de esta ciudadana francesa y su drama dentro de las cárceles mexicanas. Una vez que la noticia se ha difundido entre los dos países, entrará entonces la disputa de egos entre el presidente Felipe Calderón y el presidente Nicolas Sarkozy.

En el campo legal, la petición del gobierno francés declara que se libere a Florence Cassez para que pueda ser juzgada por la justicia francesa. En respuesta, el gobierno mexicano dudará de la viabilidad de la aplicación de la *Convención de Estrasburgo*, la cual “consiste en que Francia se reservó para sí el derecho de revocar, modificar, reducir o incluso cancelar las sentencias conforme a la justicia francesa” (Volpi 267). Esto significa que en caso de darse el traslado de Florence a su país natal, su condena podría ser revocada por la justicia francesa, situación que Calderón no quiere permitir. Por lo tanto, Florence seguirá cumpliendo años de sentencia en las cárceles mexicanas.

Así, poco a poco, la historia que en un principio parecía girar en torno a Florence e Israel, como dos ciudadanos inocentes en igualdad de condiciones, se va desnivelando y ubica a Florence en el pedestal de los medios de comunicación. Ella se transforma en una figura pública, recibe el auxilio de los mejores abogados mexicanos y franceses, cuenta con el respaldo de los

embajadores, obtiene el apoyo de actores de Hollywood e intelectuales franceses, recibe —desde la cárcel— llamadas de consuelo y ayuda por parte del presidente Sarkozy y su esposa Carla Bruni. Todo entonces parece inclinar la balanza para demostrar que Florence pertenece a otro contexto socio-político, no equiparable al del mexicano Israel Vallarta:

Mientras la atención de los medios se centra en Florence, el caso de Israel se enreda en las oscuridades burocráticas del sistema de justicia mexicano. Esta será la paradoja permanente de esta historia: cada vez que ella gana visibilidad, él la pierde. Declarado culpable sin jamás haber sido declarado culpable —al menos hasta el momento de escribir estas líneas—, sin contar con una pléyade de abogados que lo respalden y encerrado en una prisión de máxima seguridad, Israel libra una batalla que nadie ve. *Que nadie quiere ver.*

¿Qué piensa entonces? ¿Que el revuelo podría beneficiarlo? ¿Que el traslado de Florence a Francia, como lo exige Sarkozy, ayudará a su causa o, por el contrario, *que con ella lejos ya nadie más se acordará de él*, de su hermano René, de sus sobrinos Alejandro y Juan Carlos? Israel se difumina, no por voluntad propia, sino porque parece imposible que un mexicano prototípico compita en estos momentos con la fama global de la “pobrecita” francesa —como la ha llamado el papa— cuyo único pecado fue enamorarse de él. (Volpi 345. Énfasis míos.)

Israel, un ciudadano real y transformado en personaje en la novela de Volpi, parece evocar al personaje literario de la novela *El Proceso* de Kafka<sup>77</sup>: Un hombre de nombre K es llamado a juicio. Sin tener ninguna pista, ni entender la procedencia del proceso, K entra en el laberinto de la ley, en su trampa sin escapatoria. La semejanza es tal, que Israel empieza a convertirse en ese campesino del que habla el cura cuando está conversando con K dentro de la iglesia, la famosa parábola del hombre que espera ante la ley, pero que jamás puede acceder a ella. El campesino no puede entrar ni siquiera cuando ha empezado a morir ante la puerta de la ley; por el contrario, la última respuesta que le da el guardia a la pregunta de por qué nadie más se ha atrevido a entrar es lapidaria: “nadie podía pretenderlo porque esta entrada era solamente para ti. Ahora voy a cerrarla” (Kafka 130). El desasosiego que genera el cierre de esta parábola radica en que para algunos la ley jamás les permitirá el acceso, hagan lo que hagan, intenten lo que intenten. En últimas, la particularización del acceso a la ley impide que el sujeto pueda exigir justicia, pues la ley no es la misma para todos.

En adición, la imposibilidad de un agenciamiento efectivo del individuo ante la ley, es decir, la dificultad para poder exigir una justicia real y duradera, está dada también a partir de configuraciones sociales que van determinando, no solamente la imposición de la ley, sino la invención de la culpabilidad. Al respecto, el ya canónico texto de René Girard (1986) acerca de la teoría del *chivo expiatorio* puede dar luces para entender por qué se genera tanta insistencia en

---

<sup>77</sup> En la novela se hace referencia a la obra de Kafka en dos ocasiones. La primera se conecta con la historia personal de un primo de Israel Vallarta, que era fanático de los insectos durante su infancia, y quien “nunca pensó que, como el protagonista de *La Metamorfosis*, terminaría convertido en uno de ellos” (Volpi 282). La segunda tiene que ver con la indignación que sienten los integrantes del comité de apoyo *Liberen a Florence Cassez*, al ver que Calderón no da brazo a torcer. Jean-Luc Romero, uno de los integrantes, “pide a sus compatriotas boicotear a México evitando viajar a ese país en tanto no se respete el Estado de Derecho. “México es *Midnight Express*”, sentencia. Se equivoca: es *El Proceso*” (Volpi 314).

la culpabilidad de Florence e Israel. Para el filósofo francés, los acusados y perseguidos encarnan la creencia de que un solo individuo es capaz de “corromper” a toda una sociedad, por lo que debe ser expulsado, condenado (17). De esta manera, la inculpación de un individuo libera de responsabilidad alguna a la comunidad en conjunto, esto es, al poner a un criminal tras las rejas, la sociedad expía sus propias fallas y las traspasa al cuerpo del criminal.

Sin embargo, lo que resulta problemático de este actuar no es la imposición de la culpa social a un solo individuo, sino los estereotipos de persecución detrás de esto. Girard establece tres principales estereotipos que justificarían la condena de un individuo: la clase social, la condición de extranjero, y la discapacidad/enfermedad mental o física (18). Ahora bien, el sujeto que será convertido en chivo expiatorio no debe cumplir necesariamente con estos tres estereotipos, con uno de ellos es suficiente. En ese orden de ideas, cualquiera de nosotros podría ser un chivo expiatorio. En *Una novela criminal* se observa cómo Israel y Florence cumplen con estos estereotipos, aunque al final, la ley se incline a favor de Florence y no de Israel.

Tal es el caso, por ejemplo, del análisis psicológico al que son sometidos Israel y Florence para verificar si *poseen un perfil criminal*, según sus ideas, comportamientos y decisiones. En el caso de Florence, los psicólogos forenses determinan que ella “está en contacto y relación con personas de conductas para y/o antisociales, por lo que su *contaminación* endógena se considera elevada, [...] es una persona egocéntrica y directiva, [...] utiliza la manipulación y fantasía como mecanismo de defensa” (Volpi 203. Énfasis mío.). Por su parte, los resultados de Israel determinan que “se relaciona con *grupos contaminantes* de quienes ha recibido influencia. [...] Se le dificulta identificarse con los sentimientos y necesidades de los demás, por lo que puede dañar a terceros sin experimentar sentimientos de culpa” (Volpi 203. Énfasis mío.).

¿De dónde proviene este elemento contaminante? ¿Son Florence e Israel los portadores de una “enfermedad” social que los hace merecedores de su condena? No es irrelevante que se use un término relacionado con la asepsia para hacer referencia a dos presuntos criminales, puesto que esto justifica la puesta en marcha del mecanismo del chivo expiatorio contra Florence e Israel<sup>78</sup>.

Además de este aspecto, un rasgo evidente de Florence es su condición de extranjera. Ella, una francesa que ha sido condenada a 96 años de prisión, encarna los miedos de una gran parte de la sociedad mexicana que respalda la primera decisión de las cortes de hallarla responsable del secuestro de tres personas. El estereotipo de creer que un extranjero puede aprovecharse de las leyes de otros países deviene del sesgo de pensar que el sujeto foráneo podría engañar a la ley que los protege a todos como sociedad, pues es un sujeto que no creció siendo parte de la comunidad, así que su “naturaleza” foránea *contaminaría* el entorno.

Respecto a Israel, es su clase social lo que lo convierte en un sujeto “propenso” a ser criminal. Al trabajar en un taller de autos y posteriormente como vendedor de autos usados, la caracterización de Israel empieza a ser vinculada con negociantes que hacen transacciones turbias. De hecho, varias de las falsas declaraciones hacen hincapié en el hecho de que supuestamente Israel trabajaba con los secuestradores alquilándoles los autos usados, y consecuentemente él mismo empezó a cometer secuestros.

Así las cosas, si tanto Florence como Israel son chivos expiatorios de la policía —y de la sociedad mexicana—, esto no significa necesariamente que tengan la misma probabilidad de ser condenados. Paradójicamente, la misma ley que los ha configurado como chivos expiatorios

---

<sup>78</sup> Evidentemente, este asunto posee giros biopolíticos. No hay que olvidar todas las políticas eugenésicas llevadas a cabo durante la Modernidad. No obstante, no será este el enfoque que se abordará en el presente capítulo.

puede absolverlos de toda culpa. Sin embargo, en *Una novela criminal*, solamente la francesa Florence Cassez correrá con esa suerte. A pesar de esto, la figura de chivo expiatorio parece no salir del entorno público, pues con la noticia de una posible otorgación de un *amparo liso y llano* para Florence se desata un revuelo de críticas a favor y en contra de la decisión de los jueces. Para la comunidad francesa, esta noticia reaviva la esperanza de una verdadera justicia, no obstante, en el contexto social mexicano, Florence sigue siendo considerada una secuestradora, sin importar que las pruebas no sean contundentes, sin importar que se haya violado el debido proceso de ley.

En la novela, se hace referencia a uno de los primeros textos publicados (en la revista *Nexos*), titulado “La verdad secuestrada” y que cuestiona más a fondo el caso de Florence e Israel. Por ejemplo, en una transcripción textual de este documento, escrito por el periodista Héctor De Mauleón, se lee este fragmento: “Lo que sigue no es el relato de un secuestro y su investigación, sino el relato de una investigación que no conduce a la verdad del caso sino a la evidencia de su manipulación, es decir, de su secuestro” (Volpi 373). Con la publicación del texto, a De Mauleón le llegan todo tipo de cartas, tanto para felicitarlo como para amenazarlo o acusarlo de defender a una criminal. Como bien reflexiona el narrador-autor-personaje: “la opinión pública mexicana continúa decantándose de manera abrumadora por la culpabilidad de Florence, «La verdad secuestrada» abre la primera grieta profunda en la *monolítica verdad* oficial” (Volpi 373. Énfasis míos.).

**Una crisis nacional: recordar para juzgar y olvidar para mantener unida a la comunidad.**

¿A qué se refiere el narrador-autor-personaje cuando habla de la *monolítica verdad* oficial? ¿A aquella que ha sido impuesta por el gobierno a través de los medios de comunicación? De ser así, es relevante entender que la verdad necesariamente pasa por un ejercicio de elaboración de la memoria individual y colectiva. Como ya se sabe, Paloma Aguilar (2008) plantea que dentro de las estructuras sociales existen configuraciones de la memoria que pueden estar en disputa o en concordancia. Este es el caso, por ejemplo, de la *memoria dominante u oficial* versus la *memoria hegemónica*; la primera de ellas es la que más se mueve dentro de la esfera pública, pero no significa necesariamente su aceptación en el campo social; la segunda, por su parte, es la que es aceptada por la mayoría de ciudadanos, pero suele estar reprimida (24). Asimismo, Aguilar establece que en ocasiones la *memoria dominante u oficial* y la *memoria hegemónica* pueden estar en concordancia. Esta coincidencia no es un dato menor, pues como bien afirma la autora española, lo normal es que dentro del núcleo social se configuren *memorias hegemónicas* que resistan, desde la represión silenciosa, a las memorias impuestas por el gobierno y la historia oficiales. Estas *memorias hegemónicas* por lo general están inscritas en el campo de la memoria colectiva, en contraposición a la memoria histórica que se alimenta del oficialismo. Con todo, lo esencial en estas memorias colectivas es que son mantenidas gracias a lo que Maurice Halbwachs había denominado como los “marcos sociales de la memoria”, aquellos grupos o comunidades con los que el sujeto vincula su rememoración y configura su memoria y su identidad (46).

No obstante, en *Una novela criminal* la *memoria hegemónica* y la *memoria del oficialismo* de los mexicanos están en concordancia debido a que la mayoría de ciudadanos cree que Florence e Israel son culpables, al igual que el gobierno. Una posible lectura de esta situación podría formular que si la *memoria hegemónica* se vuelve un espacio de resistencia ante

el oficialismo (como afirma Aguilar), esto implicaría entonces admitir que la ley mexicana se equivocó y que además la institución policial engaña, manipula y tortura a la población para mentirle a la ciudadanía con falsos progresos en su “lucha contra la delincuencia”. Por lo tanto, al recordar el caso de Florence e Israel como un ejemplo de injusticia y abuso de poder, y, teniendo en cuenta que estas “comunidades afectivas de la memoria” configuran también un espacio de identidad; se da pie a considerar que quizás los mexicanos tendrían que admitir que están ante un gobierno democrático que no puede protegerlos, que no les otorga garantía alguna. A decir verdad, casos como el de Florence e Israel suceden a diario en el país, pero, al no haber justicia por parte del Estado, la sociedad también olvida estos acontecimientos<sup>79</sup>.

Justamente, a diferencia de otras novelas documentales analizadas en la presente investigación, *Una novela criminal* se vuelca sobre un caso mínimo, pequeño, tristemente cotidiano. No es una novela sobre traumas estructurales (LaCapra) derivados de cruentas dictaduras militares, tampoco cuestiona los grandes discursos alrededor de las historias fundacionales de la nación. Por el contrario, la novela de Volpi presenta la negación de la memoria como negación de la verdad; es más, el entramado de archivos e historias enrevesadas y contradictorias que configura la novela demuestra la imposibilidad de acceso a la verdad —así como a la ley—, pues todo resulta incierto, es imposible fiarse de lo dicho por los testigos, los jueces, los presidentes, las víctimas, los victimarios, o el mismo narrador. De ahí que el olvido pareciera ser la mejor opción tanto para las instituciones de control como para el narrador-autor-personaje. No obstante, las razones para escoger el olvido son distintas en cada caso, pues, en

---

<sup>79</sup>De hecho, no solamente los mexicanos, sino los latinoamericanos en general, no creen ya en las promesas del gobierno. Son escépticos frente a las instituciones. Aun así, dentro de la sociedad se aloja una especie de pasividad o resignación ante los casos de injusticia, lo que termina conduciendo a una amnesia colectiva.

términos concretos, a la policía le conviene que los ciudadanos olviden porque así se disminuye el riesgo de una revuelta social. En cambio, para el narrador-autor-personaje el olvido es en realidad una suerte de negación de la memoria, de ese recuerdo de haberse enfrentado durante años a falsos testimonios, a archivos viciados por la mentira, a la corrupción de los jueces. Por ende, este olvido no es producto de la indiferencia sino del dolor y la decepción que produce la realidad de estos casos de injusticia<sup>80</sup>.

Además, este olvido como consecuencia de una decepción parecería estar configurando el diario vivir de los mexicanos. Al no haber un distanciamiento entre el fenómeno social y la vida cotidiana, la sociedad aprende a vivir con las injusticias a través de un acto consciente de amnesia colectiva. Debido a que el caso de Israel y Florence no es único en términos históricos, y que además la corrupción, la impunidad y la tortura no son fenómenos que hayan dejado de ocurrir, esta situación no puede ser leída como un evento traumático que tuvo su principio y su fin en un determinado periodo de tiempo. Por el contrario, al ser estas demostraciones de injusticia parte del presente sociopolítico, parecería no ser tan relevante mantener activa la memoria.

No obstante, a propósito de este tipo de olvido, Ricoeur asevera que es una forma activa de olvido en la que recae una responsabilidad ética y moral asociada a los actos de negligencia, omisión e imprudencia (573). Si bien el filósofo francés hace referencia al olvido de acontecimientos históricos que no deberían ser negados u olvidados, las pequeñas memorias sociales, alimentadas con específicos recuerdos y olvidos, también van configurando un olvido

---

<sup>80</sup> Paradójicamente, el autor-narrador-personaje, a pesar de su decepción, escribe una novela que intenta salvaguardar el recuerdo de las injusticias cometidas contra Israel y Florence. Con todo, el personaje reconoce que su escritura es insuficiente; sin embargo, en el espacio extradiegético, el lector es testigo y activador de una memoria que sí es suficiente para generar una reflexión crítica sobre cómo opera la justicia en muchos casos. Se volverá a este punto más adelante.

colectivo. Podría decirse, quizás, que en *Una novela criminal* se evidencia también una suerte de “olvido oficial” que libera a los ciudadanos de la responsabilidad, al otorgarles la posibilidad de crear un chivo expiatorio cada vez que el gobierno falla en su soberanía; lo cual, tristemente, es la regla y no la excepción. En consecuencia, se impone un olvido para proteger la soberanía y se insta una memoria ligada al chivo expiatorio, lo que salva al ciudadano de identificarse con la culpa o la injusticia provocada por la ley misma.

Anteriormente se dijo que la novela de Volpi no cuestiona los discursos fundacionales de la nación; sin embargo, *Una novela criminal* muestra la permanencia de dichos discursos y su defensa. En efecto, la novela de Volpi expone las inconsistencias, contradicciones y peligros dentro de las acciones de las instituciones de control del Estado —aparatos represivos— y también de los aparatos ideológicos del mismo (Althusser 1970); pero, a su vez, muestra cómo estas contradicciones no pueden o no quieren ser vistas dentro del núcleo social. En efecto, esta negación u olvido ante la evidente violencia de la ley —que incluye el derecho y la justicia— tiene relación, probablemente, con el nacionalismo de la sociedad mexicana. Al respecto, vale la pena recordar el carácter religioso del nacionalismo del que habla Benedict Anderson (2011), el cual establece que la nación es pensada como *imaginada, limitada, y soberana* (*Comunidades Imaginadas* 25). De esta última se entiende que la nación posee una legitimidad que garantiza la justicia para la comunidad de creyentes, de ahí que haya que defenderla. Léanse, por ejemplo, las palabras pronunciadas por el presidente Felipe Calderón cuando se le anuncia, en su despacho, de la decisión tomada por los jueces de reevaluar el caso de Florence Cassez (no el de Israel Vallarta) y estudiar la posibilidad de otorgarle el amparo:

“Al Poder Judicial le corresponde, además de cumplir la ley, proveer justicia, como su nombre lo indica. *Justicia es dar a cada quien lo que le*

*corresponde de acuerdo a su propio derecho. Cumplir la ley, desde luego, sí. Pero, también, y, sobre todo, hacer justicia en México. Justicia. Justicia para las víctimas de los delitos.” Calderón toma aire y se pregunta: “Justicia, ¿qué implica? Justicia para los padres, a los que les han arrebatado a sus hijos. Justicia a los hijos que no volvieron ver a sus padres secuestrados o asesinados. Justicia para las viudas. Justicia para los que sufren extorsión. Justicia para los que sufren secuestro. Justicia para los que sufren violencia y que, con toda razón, a todos, a todos los servidores públicos nos exigen no sólo cumplir la ley sino, además, hacer justicia, proveer seguridad y cumplir el bien común. Porque si no hay justicia, no habrá seguridad, ni tampoco el bien común de México.” (Volpi 389. Énfasis míos.)*

Evidentemente, como bien lo proponía Benjamin, la ley está para defenderse a sí misma y lucha por su autopreservación. Con las palabras de Calderón se lee que esa justicia debe estar dirigida hacia la defensa y protección de la soberanía nacional de México, por encima de los individuos. Cuando el presidente Calderón se refiere a los hijos que no volvieron a ver a sus padres, ¿está hablando también del hijo de Alejandro, el sobrino de Israel, que jamás volvió a ver a su padre?, cuando habla de extorsión, ¿está hablando de la presión de la policía para intimidar a Florence e Israel y sus familias?, cuando habla de la justicia para aquellos que sufren violencia, ¿se refiere también a la violencia policial infligida contra los cuerpos de Israel Vallarta, David Orozco, Alejandro y Juan Carlos? El lector sabe perfectamente la respuesta.

El conflicto entre México y Francia desata aún más el nacionalismo, la imposición de la ley a toda costa y la defensa de la soberanía. No obstante, sin entrar en detalles sobre políticas y

diplomacias internacionales, la fuerza legal de Francia empieza a doblegar los desesperados intentos de la justicia mexicana. Al final, Florence Cassez es exonerada de toda condena y se le concede el amparo liso y llano. En la novela, el lector puede seguir paso a paso los informes, análisis y estudios que elaboran los embajadores y jueces, quienes consideran que todo el proceso penal de la francesa Florence Cassez es inválido debido a un *efecto corruptor*. Este efecto se desató desde ese 9 de diciembre de 2005 en el que la policía y los medios decidieron inventar un rescate y transmitirlo en vivo y en directo:

Este *efecto corruptor* —un término jamás empleado antes en un amparo— produce una falta de fiabilidad en el testimonio de las víctimas, ya que la *deformación de la realidad* provocada por la AFI los transformó en *actores*, de modo que resulta imposible considerar sus declaraciones como pruebas sin traicionar la presunción de inocencia. (Volpi 384. Énfasis míos.)

En resumen, al ser todo un montaje, un espectáculo televisivo, una ficción telenovelesca, los supuestos criminales se transformaron en actores. Un teatro dentro del teatro, pero a la inversa, una obra en la que nadie dudaba del carácter fidedigno y real de las personas, hasta que descubren que en realidad eran personajes y no personas, y que sus palabras eran parte de un guion y no de una auténtica confesión. Se cierra el telón. Y por las escaleras laterales desciende Florence, liberada de su papel como presunta secuestradora, de vuelta a la vida real en Francia. Sin embargo, Israel continúa dentro del teatro, para él la ficción inventada por la policía sigue operando como el espacio de verosimilitud, para él no hay un *efecto corruptor*, para él hay otra

puerta para acceder a la ley, pues cada quien tiene la suya. Israel sigue esperando a que algún día el guardián de la ley lo deje pasar<sup>81</sup>:

“Yo no quiero irme como Florence, por vicios en el proceso. Entiendo que ella lo haya hecho, pero después de todo lo que nos hicieron, de todo lo que le hicieron a mi familia, yo quiero agotar todas las pruebas y que me declaren inocente. Porque yo no hice nada malo. Porque *soy* inocente.” Intento decirle que uno de los efectos más perversos de su caso consistió en hacerle creer a la opinión pública que Florence es culpable pese a haber sido liberada por violaciones al proceso, cuando la presunción de inocencia debe aplicársele sin cortapisas, pero ni siquiera él parece asumirlo con claridad. Su empecinamiento a la hora de desahogar todas las pruebas posibles de su inocencia ha sido otro de los factores que ha contribuido a que lleve doce años de cárcel sin recibir sentencia. (Volpi 453-454. Énfasis en el original.)

### **La escritura de la derrota: la postura ética del héroe fracasado.**

La condición actual de Israel Vallarta puede generar en el lector un desasosiego relacionado con el fracaso evidente del sistema judicial, que no solamente condena a inocentes sino que además se regodea de ello como si fuese un logro. *Una novela criminal* es un relato sobre una cadena de fracasos e inconsistencias en el proceso penal contra Israel Vallarta y Florence Cassez. Sin embargo, dentro de las instituciones de control los fracasos se cubren con mentiras, que tarde o temprano conducen a un nuevo fracaso, que también será cubierto con

---

<sup>81</sup> Se hace referencia aquí al texto de Kafka, “Ante la ley”.

falsedades. Al no aceptar su constante fracaso, las instituciones del Estado defienden una farsa como si fuese una verdad irrefutable, esa que afirma que Israel es un peligroso secuestrador.

En esta novela, el gobierno mexicano es otro personaje más, pero uno que representa a los vencedores, a los que la historia les hace mérito y ante quienes todos agachan la mirada y obedecen con miedo. Por otro lado, muchos ciudadanos mexicanos son los perdedores invisibilizados, censurados, ocultados; nadie sabe de ellos. Cada día, los mexicanos van a trabajar, a cumplir con sus responsabilidades y nadie se acuerda de aquellos perdedores, de aquellos héroes fracasados que tuvieron la mala fortuna de estar en el lugar y la hora inadecuados. Aun así, existen otros personajes que se detienen a pensar en ellos, en la importancia ética que conlleva hacer memoria, no de las victorias, sino de los fracasos. Estos sujetos, como el narrador-autor-personaje de *Una novela criminal*, ven en la historia de Florence e Israel, especialmente de Israel, un espacio para gestar una ética política (Amar 58).

Independiente de la actitud aparentemente imparcial del narrador-autor-personaje, esta novela documental evidencia que aunque la justicia no se da en el espacio de la ley, quizás pueda darse en el espacio de la escritura de la memoria. Es decir, escribir la historia de Israel lo salva del olvido y, para Ana María Amar (2010), esto conduce a un espacio de igualamiento ético con los relatos de los vencedores (59). Esto es claro en el episodio de la novela en el que el narrador-autor-personaje por fin conoce a Israel Vallarta y logra conversar con él en la cárcel:

Israel conserva una energía casi avasalladora aun cuando se quiebra.

Reconozco que me genera confianza, aunque no quiero verme cegado por la empatía que suelen desarrollar los escritores frente a personajes criminales de los que escriben. [...]

«Yo lo que quiero es *contar tu historia de la mejor manera posible*», le explico y me explico.

«Mi historia no es única», me dice. «Por varias razones se conoció más que otras, pero hay muchas personas en situaciones similares.»

Es la misma conclusión que yo quisiera extraer de esta labor: que la historia de Israel, con ser más conocida debido a la nacionalidad de Florence y a la decisión de su presidente de protegerla, no es excepcional: en el fondo, él no es sino uno más de los miles de mexicanos que han sufrido abusos por parte de las autoridades y han sido víctimas —sí, víctimas— de la corrupción y desvergüenza de quienes les han impedido tener un proceso justo. (Volpi 210-211. Énfasis míos.)

Entre líneas se observa la postura del narrador-autor-personaje, una que claramente reconoce la imperante necesidad de salvar del olvido una historia de un mexicano del común, pero que se transforma en la metonimia de miles de mexicanos. Es en la escritura de la memoria donde se exige justicia. O, al menos, de manera simbólica. Anteriormente se dijo que el narrador-autor-personaje pareciera negar el recuerdo, debido a la decepción que produce el sistema de justicia mexicano, no obstante, el hecho de escribir las desesperanzas expone, a través de la palabra, la memoria del caso Cassez-Vallarta para que el lector juzgue por sí mismo, sin la influencia directa de un narrador metaliterario.

Este “contar la historia de la mejor manera posible” implica, en este caso, ser acorde con las consecuencias de los hechos, de los juicios de la Corte Suprema, de los resultados de la sentencia. Al respecto, es relevante considerar el estudio que Jochen Mecke (2010) elabora a propósito de las novelas documentales del siglo XXI. El teórico sostiene que este tipo de novelas

se caracterizan por establecer un juego entre realidad y ficción que pone en vilo al lector, quien en ocasiones duda entre estar leyendo una novela o un texto historiográfico<sup>82</sup>. Justamente, ese es el propósito de las novelas documentales, pues su trabajo con archivos y otros documentos históricos le confiere a la novela un matiz particular.

Para Mecke, esta ambigüedad también está presente en el texto mismo a través de una “reflexión poetológica” en la que el narrador establece literalmente una diferencia entre lo que él denomina como “relato real” versus la ficción literaria (205). Esta reflexión de carácter metaliterario le dice al lector que lo que va a leer es un relato *basado* en la realidad y que no es producto de la imaginación del autor/narrador. Con todo, resulta cuestionable esta visión en la que parece sugerirse que la ficción y la mentira son términos intercambiables. Según Mecke, el “relato real” vendría siendo la representación de una verdad histórica —comprobada con los hechos y archivos—, mientras que la ficción sería la exposición de una mentira, pues el objetivo de una mentira es parecer una verdad. De todas maneras, lo valioso e interesante de estas novelas documentales es precisamente su carácter ambiguo, léase, por ejemplo, la advertencia que aparece al inicio de *Una novela criminal*:

Lector, estás por adentrarte en una novela documental o novela sin ficción.

Ello significa que, si bien *he intentado conferirle una forma literaria* al

---

<sup>82</sup> Acerca de este asunto, es pertinente volver a hacer referencia a Manuel Alberca (2007) para quien las novelas documentales elaboran una nueva relación entre el lector y el texto literario. El crítico español comenta que las novelas tradicionales buscan crear un “pacto de verosimilitud” (en el sentido aristotélico), en el que el lector acepta lo que va a leer en la novela y, a pesar de saber que es un producto de la imaginación del autor, acepta el efecto de verdad que produce la obra. Por otro lado, Alberca explica que las novelas documentales generan un “pacto de ambigüedad” que produce incertidumbre en el lector, ya que nunca puede estar seguro de si lo que está leyendo es una recreación imaginada por el autor o una referencia a un hecho histórico comprobado, o ambas. Aunque Alberca ve en esta nueva actitud literaria un riesgo para la novela misma, yo considero que la propuesta del pacto ambiguo resulta, por el contrario, bastante fructífera y útil para entender las nuevas narrativas posmodernas.

caos de la realidad, todo lo que aquí se cuenta se basa en el expediente de la causa criminal contra Israel Vallarta y Florence Cassez, en investigaciones periodísticas previas o en las declaraciones y entrevistas concedidas por los protagonistas del caso. Si bien me esforcé por contrastar y confirmar los testimonios contradictorios, muchas veces no me quedó otra salida que decantarme por la versión que juzgué más *verosímil*. Para llenar los incontables vacíos o lagunas, en ocasiones me arriesgué a conjeturar —a *imaginar*— escenas o situaciones que carecen de sustento en documentos, pruebas o testimonios oficiales: cuando así ocurre, lo asiento de manera explícita *para evitar que una ficción elaborada por mí pudiera ser confundida con las ficciones tramadas por las autoridades*. (Volpi 11. Énfasis míos.)

De entrada, saltan a la vista varios aspectos que demuestran que el mismo autor parece estar cayendo en su propia trampa. Primero ¿qué es la novela —cualquier novela— si no una forma literaria/poética de la realidad? Y segundo, el autor advierte que en su proceso de escritura se encontró con versiones contradictorias de las cuales tuvo que escoger los relatos *más verosímiles* dentro la historia del proceso penal; sin embargo, el autor parece diferenciar este proceso historiográfico, del elaborado a partir de su propia imaginación. ¿Cómo puede diferenciar el efecto de verosimilitud generado por la ficción —que es producto de su imaginación— del generado por la decantación de los relatos contradictorios del caso de Florence e Israel? En este caso, el autor *debe* decirle al lector que va a “inventar” algo, sin esas advertencias a lo largo de la novela, el lector jamás notaría la diferencia.

Lo paradójico de esta advertencia del autor es que reafirma lo opuesto, esto es, de que es justamente una novela lo que va a leer el lector. Como bien asevera Mecke, en *El Quijote* ya está ese efecto en el que se le dice al lector que está a punto de leer un relato no verdadero, por lo que no se debe confundir con la realidad. De entrada, el lector de *El Quijote* debe contar con un autor que “miente” (209). Asimismo, el autor de *Una novela criminal* le dice al lector que no puede fiarse de él. Ahora bien, la última frase de la advertencia resulta del todo engañosa, pues al principio del aviso se establece que su escritura, su “relato real”, se basa en los documentos oficiales, esto es, en los archivos de la policía y la procuraduría (como se observó anteriormente), los cuales son *verdaderos*. No obstante, al final se dice que estas son ficciones que podrían *confundirse* con las ficciones del autor, o sea, con las imaginaciones del escritor. Es inevitable no ver en esta advertencia a una serpiente que se muerde su propia cola, una cinta de Möbius llamada ficción en la que se desplazan la realidad, la verdad y el engaño.

Con todo, lo que es crucial preguntarse es por qué el autor insiste tan desesperadamente en diferenciar la ficción de la realidad en el caso de Florence e Israel. Para Mecke, esta pretensión “historicista” de las novelas documentales es la evidencia de un síntoma en el que la literatura ha dejado de creer en sus capacidades de crear un mundo inventado totalmente por ella misma (215). A juicio personal, dudo que la relación entre historia y literatura represente necesariamente la decadencia de esta última, pues la literatura misma se ha construido a partir de la historia, no de sus acontecimientos solamente, sino de sus reflexiones. Por lo tanto, hay que buscar la respuesta en otro lado.

En contraposición a la visión fatalista que Mecke —y algunos otros críticos— le augura a la literatura, resulta más fructífero pensar que si bien las *novelas documentales* han empezado a ser un síntoma durante los últimos veinte años, esta situación debe ser leída como una crisis que

justamente cuestiona los valores tradicionales, los discursos universales y las preconcepciones que se tienen sobre la literatura misma<sup>83</sup>. La literatura siempre ha puesto el dedo en la llaga de todos los grandes relatos y discursos, pero esta vez le ha llegado su turno.

Uno de esos cuestionamientos gira en torno a los alcances y deficiencias de la mimesis, lo que deviene en una novela que se atreve a experimentar con nuevas formas narrativas en las que la ficción pareciera a veces estar borrándose en una escritura de lo real y, otra veces, es la realidad la que se transforma en ficción. Son novelas ante las cuales no se pueden tener garantías, habitan siempre en la ambigüedad, en una incertidumbre que jamás se resuelve y que busca, justamente, narrar esa imposibilidad. De ahí que sean novelas “aparentemente” fracasadas, si se las compara con novelas más tradicionales en las que se genera un transparente pacto de verosimilitud, debido a que no construyen una mimesis totalizante. Sin embargo, lo que estas novelas proponen es una poética del fracaso (Sánchez y Spiller 2009) que, y aquí viene un elemento crucial, pueda ser más acorde a la escritura de la memoria, del archivo y de las historias de los héroes derrotados.

Justamente, es necesario reiterar en la propuesta de Vittoria Borsò acerca del fracaso como principio de escritura. La autora establece la diferencia entre una escritura que habla *sobre* el fracaso y una escritura que se crea *a partir* de éste (121). La última es la que más caracteriza las novelas documentales y, en este caso, a *Una novela criminal*, pues muestra a un sujeto narrador que cuestiona literalmente los alcances de su escritura, un narrador que pendula entre la imaginación y la veracidad, con el propósito de ser justo —ética y estéticamente— con la escritura de la memoria. Tal es el caso en un episodio de la novela en el que el lector puede leer

---

<sup>83</sup> Un ejemplo de esto son las teorías que han interpretado la literatura como una “totalidad” histórica, cuyos parámetros han exigido la creación de un “canon universal”.

una enumeración de acontecimientos que el narrador-autor-personaje *sabe*, junto a otra lista de hechos que él desconoce, pero que *imagina*:

Una vez condenada Florence en abril de 2008, ¿qué sé del caso?

Sé que, el día anterior a que Valeria fuera secuestrada, Israel estaba en Guadalajara. [...]

Sé que Valeria cambió su testimonio de haber sido secuestrada en un Volvo blanco por uno gris a sugerencia de la policía.

Sé que Valeria conocía a los hermanos Rueda Cacho y los identificó en las fotos que le mostró a la policía. [...]

Sé que no hay prueba alguna de que Israel conociese a los Rueda Cacho ni de que hubiese ido a visitarlos antes de su captura. [...]

Sé que Florence e Israel no fueron detenidos a las 05:30 del 9 de diciembre de 2005, como indica el parte oficial de la policía. [...]

Sé que Israel fue torturado antes de ser presentado ante las cámaras.

Sé que, días después de revelado el montaje, Cristina y Christian cambiaron sus declaraciones e inculparon a Florence e Israel. [...]

Y ahora, lo que *no sé*:

[...]

No sé si Ezequiel fue víctima o cómplice de los secuestradores.

No sé por qué la policía jamás buscó a los supuestos cómplices de Israel.

No sé si la banda del Zodiaco existió o fue una invención de la policía.

(Volpi 229 – 232. Itálicas en el original.)

Esta constante dubitación por parte del narrador-autor-personaje es una postura claramente ética frente a lo que se debe o no narrar acerca de la injusticia cometida por parte de la policía y otras instituciones del Estado. Si la novela parece ser un retazo de acontecimientos sueltos, que terminan estando relacionados de maneras intrincadas, es porque el narrador-autor-personaje intenta mostrar que, para representar un mundo caótico que lo sobrepasa, se hace necesaria una escritura fragmentada. El narrador-autor-personaje de *Una novela criminal* es un sujeto derrotado —al igual que Israel—, pero en el sentido propuesto por Magdalena López (2015), quien hace uso de la acepción de la palabra “derrotar” que refiere a las embarcaciones que se han desviado del rumbo original. Ciertamente, López hace un uso metafórico de esta palabra y recalca que al no tener ya un rumbo fijo, se abre la posibilidad de navegar en una multiplicidad de alternativas que permita una “concepción positiva del desarraigo”, alejada de las ideas utópicas (19).

Aquí la utopía consistiría en poder plantear una esperanza de cierre en la historia de Israel Vallarta, un relato en el que se sienta que al cerrar la novela se ha dejado atrás una ficción. Contrario a ello, la escritura de *Una novela criminal* deja abierto un ejercicio de memoria, a través de la imposibilidad de su cierre en términos modernos o tradicionales. Anteriormente se dijo que el narrador-autor-personaje cae en su propia trampa, pues él en un principio asegura tener una clara distinción entre la ficción y la realidad; no obstante, la escritura lo ha sobrepasado y es él mismo quien reconoce su derrota —escritural— dentro de la ficción:

Anticipo mi fracaso: dos años después de empezar su historia, Israel apenas me parece menos borroso que al principio. No sólo porque me ha sido imposible lograr que el estruendoso relato de Florence dejase de opacarlo, sino porque su carácter aún me resulta inaprehensible. [...] me

invade la sensación de que algo profundo *se me escapa*, de que algo en su pasado me impide observarlo y asirlo por completo. ¿Será ese enigma parte de una vida criminal previa a su arresto como insisten algunos? ¿O apenas un escudo adquirido a fuerza de permanecer sometido a un poder que lo rebasa? (Volpi 478. Énfasis mío.)

Sin embargo, es precisamente el fracaso de la escritura lo que permite una auténtica —si es que es posible usar esa palabra— evocación del fracaso, no solo de Israel, sino de la ley, de la soberanía, de la democracia. Es ahí, en esa escritura fragmentada que lleva al límite al lector, donde casi se puede tocar “ese espacio de lo real” (como afirma Arlette Farge a propósito de la lectura de los archivos históricos) donde también se elabora, quizás, una consciencia ética de la memoria por parte del lector. El narrador-autor-personaje deja abierta esta posibilidad en la última página de *Una novela criminal*:

¿Debo conformarme con esto? ¿Resignarme a no saber qué ocurrió esa mañana? ¿A no desentrañar el misterio de Israel? Como escritor de ficción —y de ficciones ambiguas, sin finales unívocos— debería ser consciente de que la verdad absoluta es imposible, de que la verdad se edifica a partir de un cúmulo de verdades fragmentarias [...]. Al cerrar esta novela documental o esta novela sin ficción, me corresponde aceptar al Israel ambiguo —humano, demasiado humano— que he conseguido retratar en estas páginas. Y repetir una y otra vez que, sin importar lo que haya hecho antes, si es que algo hizo, es ante todo una víctima de ese poder que lo torturó y le negó un proceso equitativo y justo. Entre tantas verdades y ficciones entremezcladas, entre tantas dudas y zozobras, quisiera cerrar

este libro con esta última imagen: sin volver la vista atrás, Israel avanza por el patio de cemento hacia la última reja de El Altiplano. Frente a él se extiende la vasta polvareda de la tarde. (Volpi 479)

### **Conclusión**

La novela de Volpi es, quizás, una novela documental que lleva al extremo la intertextualidad con los archivos y la reflexión sobre la memoria colectiva e individual ligada al problema de la verdad. A diferencia de las otras tres novelas analizadas en la presente investigación, *Una novela criminal* cuestiona la fiabilidad de ese *mal de archivo*, tan común en las sociedades occidentales, para las que la conservación, archivación, y petrificación de todas las experiencias es casi un hábito obsesivo. Al fin de cuentas, ¿qué es en realidad lo que se archiva sino un deseo, una idea, un juicio, una condena? La escritura convertida en prueba “objetiva” dentro de los tribunales y organismos de control del Estado, no es más que la subjetividad justificada para efectos reales. *Una novela criminal* no solamente evidencia las injusticias cometidas contra los menos favorecidos socialmente sino que además muestra cómo la textualidad, la escritura, la palabra determina la existencia de la verdad; la cual, evidentemente, es la mayor de las ficciones.

## Conclusiones Finales

En el transcurso de esta investigación se ha podido observar cómo las *novelas documentales* latinoamericanas de este corpus han representado la memoria de eventos traumáticos a partir de una poética del fracaso, evidenciada en la frustración de un proyecto de escritura (*El material humano*, *La dimensión desconocida* y *Una novela criminal*) y en el fiasco de un proyecto artístico (*La carroza de Bolívar*). Asimismo, este fracaso revela una postura ética ante el pasado, una posición que demuestra una resistencia a las representaciones holísticas y a las interpretaciones históricas que buscan un cierre. Ante las insistentes políticas de los gobiernos que esperan resarcir el daño a través del olvido, la literatura ofrece una contraposición que coadyuva a nutrir la memoria colectiva, necesaria para la reflexión sobre las políticas de justicia y reparación. Con esto no se está diciendo que los museos de la memoria o los lugares de recordación deberían desaparecer, sino, más bien, que estas novelas documentales cuestionan la manera en cómo se leen y se interpretan dichos lieux de memoire. En ocasiones, estos son leídos desde una pasividad política, lo que podría conducir al olvido (éste entendido como la normalización y resignación ante la violencia del pasado y del presente). Por otro lado, al aproximarse a estos lieux de memoire con una actitud crítica y ética, puede que se gesten políticas de la memoria acordes a las exigencias de justicia.

Evidentemente, la literatura siempre ha mantenido un papel transgresor en la sociedad, no se está afirmando aquí que las novelas del siglo XXI son las únicas que han proporcionado una representación de la memoria o las memorias colectivas. Más bien, uno de los primeros puntos que se ha querido comprobar aquí es que, en el caso específico de las *novelas documentales*, su estructura narrativa acerca al lector a una experiencia de “tocar lo real” como diría Arlette Farge, por medio del diálogo directo entre el narrador autodiegético, el narratario, y la intertextualidad

extrema. A su vez, mientras se desenvuelve la trama, el lector quizás descubre por primera vez archivos públicos que no había leído, o, en caso de conocerlos, el lector reconoce *una verdad* de estos archivos y la importancia para la colectividad.

En las obras estudiadas en esta investigación se pudo detallar que la estructura narratológica que proponen las *novelas documentales* ansía romper con el esquema tradicional de la narración literaria, aquella en la cual el narrador es el dueño y señor del relato, así sea en primera persona, y en el cual se establece un pacto ficcional que parte de la creencia de que el narrador está contando una verdad —dentro de la diégesis—, por lo que el lector es un testigo de los acontecimientos. En respuesta a esto, las *novelas documentales* presentan a un narrador que confiesa de antemano sus limitaciones para narrar, sus dudas respecto a qué decir y cómo decirlo, es un narrador que está en igualdad de condiciones con el narratario, por lo que éste último avanza también de manera insegura a través del relato.

Este efecto, como se analizó, es producido por el juego ambiguo entre lo ficticio y lo factual, ya que, por un lado, en el aspecto de la ficción, ese *effet du réel* se genera por la autenticidad de un sujeto que es *como* un ser humano real, con las mismas vicisitudes y problemas. Ahora, a excepción de *La Carroza de Bolívar*, cuyo narrador es extradiegético en tercera persona, el narrador de las otras novelas analizadas posee el mismo nombre que el autor de la novela, por lo que se establece un primer desdoblamiento entre la ficcionalidad y la factualidad. Si se parte de la premisa de que siempre hay que separar al autor del narrador, entonces estas *novelas documentales* pueden ser entendidas como relatos narrados por un alter ego del escritor, lo que seguiría siendo parte de la ficción. Esto es, entender que aunque los personajes narradores tengan el mismo nombre y vidas muy similares a las del escritor real, el

lector puede aceptar que se trata de un efecto narrativo en el que el escritor se ficcionaliza a sí mismo. No obstante, un lector menos entrenado podría suponer, y con toda razón, que el narrador es el escritor mismo, pero acepta que los acontecimientos relatados son producto de la ficción. Así pues, un primer elemento permeado por esta ambigüedad es la figura del narrador, lo que en términos pragmáticos implicaría, como ya se dijo, que la representación es limitada debido al sesgo subjetivo que inevitablemente se genera en las narraciones en primera persona.

Aun así, esta característica no es exclusiva de las *novelas documentales*, es bien sabido que la figura del narrador ha sido bastante maleable desde el origen mismo de la literatura, podría decirse incluso que la historia literaria se ha empeñado en *matar* al autor de distintas maneras. Por esto mismo, esta investigación se alejó de las posturas de los críticos que ven en las novelas posmodernas contemporáneas un ocaso de la literatura, pues, a decir verdad, las *novelas documentales* hacen uso también de los tropos clásicos del juego narrativo.

Con todo, la particularidad de estas *novelas documentales* logra dilucidarse claramente en la manera de narrar los acontecimientos de la trama, pues la ambigüedad ya no solamente recae en la figura del narrador sino también en el carácter de la historia que se cuenta. Aquí es donde adquiere fundamental relevancia el tratamiento de los archivos, pues es justamente lo que genera la ambigüedad en el lector. Como se pudo observar a lo largo de esta investigación, el narrador, que es subjetivo y limitado, además posee las características de un investigador abocado a los archivos históricos, pero que está lejos de ser un detective propio de los relatos de las novelas policíacas, en las que el protagonista va tras las huellas de un sospechoso. A decir verdad, el personaje ya sabe perfectamente quien es el culpable, ya sabe cuáles han sido los crímenes

cometidos, por lo que su pesquisa se enfoca en desentrañar más preguntas sobre un pasado histórico doloroso, en un acto de dignidad consigo mismo y con la colectividad.

Aquí es entonces donde la ambigüedad narrativa es más clara, porque el narrador guía al lector a través de los archivos reales, es decir, el lector entra en la novela para descubrir un aspecto de su propia realidad. De ahí que los relatos puedan ser interpretados también desde su carácter factual, pues informan al lector de la existencia de archivos históricos que han sido olvidados o que, en ocasiones, ni siquiera se habrían tenido en cuenta dentro del escenario social. Asimismo, esta búsqueda insistente en los archivos, este *mal de archivo* del que padece el narrador-autor-personaje, puede llevarse a cabo a partir de distintos efectos narrativos. Como se vio, en el caso de *La Carroza de Bolívar* la intertextualidad viene dada a través de las acciones que llevan a cabo los personajes ficticios, es decir, el narrador extradiegético cuenta el caso del catedrático quien leía incansablemente los pasajes más importantes del libro de José Rafael Sañudo, *Estudios sobre la vida de Bolívar*, relatos que, como se observó, aparecen textualmente dentro de la novela. Lo interesante es que también los archivos ficticios, es decir, los testimonios y la historiografía del Doctor Proceso, son tratados de igual forma dentro del relato. En consecuencia, si un lector desconoce la existencia del libro de Sañudo, perfectamente puede suponer que se trata de un texto ficcional también. Este carácter ambiguo no está en detrimento de la calidad literaria, sino que propone una nueva forma de interpretar y de reflexionar acerca de los archivos y su impacto en la memoria social.

De otro modo, las novelas de Fernández, Rey Rosa y Volpi muestran una pesquisa archivística asociada con un interés personal del personaje-autor-narrador. Esto es, el narratorio *acompaña* al narrador en su búsqueda, mientras se le revelan rastros de verdad. A diferencia de

la novela de Rosero, en la que la historiografía de Sañudo es dada como certeza y a partir de la cual se inicia el proyecto de la elaboración de la carroza, en *La dimensión desconocida* es el archivo el que colabora con la creación, no de una carroza, sino del relato mismo. Esto tiene sentido toda vez que es una novela narrada en primera persona y cuya protagonista insistentemente imagina lo que pasó con las víctimas, en un impulso por subsanar la incertidumbre producida por la confesión de Andrés Valenzuela. En la obra de Fernández, la narradora afirma “haber leído” la confesión, pero la ambigüedad que genera el relato en primera persona hace dudar al lector de si se trata de un efecto ficticio del relato, de un sujeto que ha hallado un archivo ficticio, pero que en la voz del narrador dice ser verdadero (al mejor estilo de Borges), o si en realidad el archivo existe y entonces el lector descubre lo real en la ficción. Este último es, a mi parecer, el que se desenvuelve en las *novelas documentales* que he analizado a lo largo de esta investigación. Ahora, retomando la obra de Fernández, el efecto de ambigüedad también ayuda a navegar por la imaginación de la narradora, al mismo tiempo que se leen los fragmentos del testimonio de Andrés Valenzuela. Dicho de otro modo, en la novela de Fernández el lector entra y sale por los espacios ficticios y factuales del relato.

Otro tanto puede decirse de *El material humano*, novela en la que el narrador guía al lector no solamente por el relato autodiegético sino también por las instalaciones físicas del Archivo Histórico de la Policía Nacional de Guatemala. Aquí la ambigüedad es aún más compleja toda vez que lo que se lee no es una novela acabada sino una en proceso, en realidad son las libretas de apuntes las que constituyen la novela que lee el lector. Curiosamente, la nota aclaratoria del inicio insiste en que lo que se relata en las páginas subsecuentes es producto de la ficción. Este aspecto, que se desarrolló en el capítulo concerniente a la obra de Rey Rosa, es otro de los argumentos que se quiso sustentar a lo largo de esta investigación y que tiene que ver con

lo que se entiende por ficción. Justamente, en estas *novelas documentales* se observa el proceso de ficcionalización no como lo que se opone a la verdad sino como el resultado de un proceso de narrativización. Así pues, aunque la novela de Rey Rosa parezca todo menos una novela, es la capacidad de narrar todo lo que ve y siente en el archivo lo que permite que se sostenga la ficción, y es a través de ella como el narratorio descubre la existencia de fichas de identificación que la policía usaba para rotular a presuntos criminales, las inconsistencias en los documentos, y los complots clandestinos que se traman al interior de las instalaciones del Archivo. Un vez más, se hace evidente que el lector accede a lo real a través de la ficción.

Por su parte, la novela de Jorge Volpi plantea el efecto contrario al de Rey Rosa, pues el autor mexicano insiste en que su obra sea leída no como ficción sino como una novela *sin ficción*. No obstante, la postura de Volpi reafirma lo propuesto en este estudio acerca del carácter ambiguo de las *novelas documentales* porque aunque literalmente se advierta al lector de *cómo* debería ser leído el texto, la verdad es que durante el proceso de lectura, por efecto mismo de la narración, la novela transita entre lo ficcional y lo factual. Como se pudo dilucidar, en *Una novela criminal* se leen las transcripciones textuales del expediente judicial de Israel Vallarta y Florence Cassez, pero estos archivos aparecen entretnejidos con las opiniones del narrador-autor-personaje, es decir, otra vez se observa cómo el narrador conduce al lector a la realidad de los archivos a través de la ficción. En conjunto, se pudo analizar que el aspecto ambiguo que genera la estructura narrativa de estas *novelas documentales* permite que el lector se adentre en los archivos históricos y descubra, junto con el narrador, la necesidad de repensar el pasado o incluso el presente, como lo demuestra la novela de Jorge Volpi.

En relación con esto, un segundo aspecto que se quiso sustentar en esta investigación es la importancia de un análisis de discurso del tema de la memoria presente en estas *novelas documentales*. A fin de cuentas, esta búsqueda archivística plantea una preocupación ética, pues no es inocente la selección de los archivos históricos para crear una ficción a partir de ellos. Así, como se exploró en esta pesquisa, esta pulsión por escrudiñar en los archivos históricos y/o judiciales tiene la intención de vincular la individualidad con la colectividad, esto significa que el personaje, aunque parezca en ocasiones cínico y ajeno a la problemática social, es, en realidad, un sujeto profundamente preocupado por la memoria y la historia, por las políticas de olvido impuestas por el Estado, y por la falta de garantías para las víctimas. Como bien lo ha establecido Elizabeth Jelin, pensar sobre la memoria implica necesariamente un acto de narrar, pues es en la narración donde cobran sentido los acontecimientos rememorados y a través de la cual se otorgan significados. Asimismo, esta investigación concuerda con Jelin al reconocer que efectivamente no existe una distancia o diferencia entre los procesos de rememoración individuales y su vinculación con los cambios socioculturales (Halbwachs), pues las vivencias particulares requieren de los discursos culturales para que adquieran sentido y, a su vez, la memoria colectiva solamente puede constituirse gracias al acto mismo de *narrar* las experiencias individuales (69). Precisamente, en las *novelas documentales*, se está ante una notoria configuración de una memoria individual por medio de su vinculación con la memoria histórica y la memoria colectiva —evidenciada en los archivos—. Ante todo, lo que se ha querido demostrar aquí es que estas novelas, si bien elaboran una representación de los archivos históricos al igual que lo hacen muchísimas novelas, éstas lo hacen a partir del reconocimiento de que la narración de un sujeto no puede derivar más que en una memoria individual, limitada e inacabada, pero no por ello irrelevante dentro del gran campo de las memorias colectivas.

Esto no es un dato menor, ya que las *novelas documentales* manifiestan otra interpretación de los acontecimientos pretéritos, una que no busca respuestas o reformulaciones sino aquella que ahonda en una mirada más genuina y verosímil del pasado gracias a que el narrador autodiegético aprehende la realidad para narrarla a partir de sus limitaciones epistemológicas. De esta manera, lo colectivo se hace presente a través de la individualidad, lo que además produce mayor credibilidad por parte del lector, pues la voz narrativa es honesta en dilucidar las posturas ideológicas, éticas y políticas del personaje. De ahí que, cuando se habla de memoria no solamente se hace referencia al espacio de rememoración sino al posicionamiento político y ético frente a lo recordado. Por lo tanto, esta nueva elaboración supone un acercamiento a la realidad a través de un sentido mucho más verosímil de la representación, uno que no anhela crear una mimesis totalizante y cerrada, sino uno que pueda dar sentido al pequeño espacio de experiencia —contingente e incierto— que tiene un individuo.

De esta situación se deriva, precisamente, ese carácter narrativo de la identidad del cual habla Paul Ricoeur y que fue referenciado en el transcurso de esta investigación. Así pues, la memoria individual del narrador-autor-personaje está construyendo su identidad, la cual, evidentemente también se elabora con episodios ficcionales. Hay que aclarar, nuevamente, que estas *novelas documentales* no están proponiendo que todo es ficción, sino que los actos de rememoración de un acontecimiento histórico y/o individual *necesariamente* pasarán por el filtro ficcional debido a su carácter narrativo. En este orden de ideas, en las novelas del corpus se percibe que la evocación de la memoria es, a su vez, una vía para comprender la propia identidad del personaje.

En *La Carroza de Bolívar* se analizó, por ejemplo, cómo el rescate de una memoria subalterna está impulsado fuertemente por un aspecto identitario que vincula al personaje con la comunidad pastusa, es decir, la intencionalidad de rescatar la obra de José Rafael Sañudo y los testimonios de los descendientes de las víctimas obedece a una preocupación sobre cómo recordar la historia de Pasto, y cómo configurar una identidad acorde a una política de la memoria que sea justa y que esté alejada del oficialismo que mantiene a la figura de Simón Bolívar en un pedestal.

Ciertamente, en *La Carroza de Bolívar* se ve a un sujeto que insiste en recrear icónicamente lo revelado por Sañudo en su historiografía. Esto significa que Justo Pastor quiere visibilizar los archivos del historiador pastuso a la comunidad y al mismo tiempo desvelar una memoria disidente y subalterna. A propósito, y con base en lo expuesto por Paloma Aguilar, surgen aquí reflexiones sobre esta memoria hegemónica que permanece en la colectividad pero que ha sido reprimida por el oficialismo de la historia, pues podría hablarse de una suerte de “subalternidad hegemónica” (valga el oxímoron) que funcionaría como una figura doble. Por un lado, vista desde el oficialismo, la memoria histórica y colectiva de los pastusos acerca de lo que sucedió el 23 de diciembre de 1822 y la insistencia en derrocar a Bolívar refleja una pequeña desavenencia que si bien la historia oficial ha aceptado, no resulta lo suficientemente trascendental como para derrocar al héroe de la patria. Por otro lado, dentro de la sociedad pastusa, esta memoria disidente se entroniza mientras que al mismo tiempo se subalterniza la historia oficial, lo que permite que se gesten luchas y resistencias evidentes, como el proyecto del doctor Proceso que, aunque fracasado, busca dar justicia a las víctimas pretéritas, así sea de manera simbólica. Así pues, el tratamiento de la memoria en la novela de Rosero está vinculado directamente con una preocupación identitaria, no solo del personaje principal, sino de toda la

colectividad, es decir, la novela revela el lado oculto de la historia bolivariana a partir de una memoria disidente que es constitutiva de la identidad pastusa. Matizando aquí un poco, hay que decir que los pastusos no se autoidentifican necesariamente como disidentes, sino que reconocen que esta memoria sobre los acontecimientos del 1822 forma parte de la intrincada memoria colectiva, tanto regional como nacional.

Por otro lado, en las *novelas documentales* autodiegéticas se vislumbró cómo la memoria histórica y colectiva son determinantes en la reconfiguración de la identidad y de las posturas políticas, éticas y familiares. En especial, en *La dimensión desconocida* y *El material humano*, el lector logra detallar el cambio que va experimentando el narrador-autor-personaje, para quien la navegación por los archivos empieza a influir en sus emociones y miedos más profundos. Con esto, no se está afirmando que en estas novelas se da un crecimiento personal del protagonista, sino que cada nueva pieza de información desata, en el plano experiencial y cotidiano, algún tipo de afectación. Esto significa, además, que escribir o investigar sobre los acontecimientos históricos relacionados con dictaduras o guerras civiles puede poner en riesgo la vida del propio investigador. Recuérdese aquí lo planteado por Achille Mbembe, a propósito del control estatal ejercido sobre el Archivo de la nación. Por lo tanto, es importante reiterar que las *novelas documentales* de este corpus vacían el carácter “filantrópico” de la escritura sobre la memoria, pues ésta duele y acarrea un malestar dentro del sujeto. Dicho de otro modo, los personajes abocados en ese *mal de archivo* padecen también en su carne y en su mente las presiones derivadas tanto por estar investigando entre archivos históricos polémicos como por las persecuciones y amenazas que en ocasiones pueden experimentar.

Sin duda, otro aporte considerable de estas nuevas narrativas es precisamente aceptar que en ocasiones es imposible lograr escribir una historia lineal o decir algo sobre la memoria o las memorias de eventos traumáticos, ya sea porque es inconmensurable y difícil de procesar el impacto de los archivos; ya sea porque la institucionalidad evita que se mancille la interpretación “legítima” del Archivo. Pero, a pesar de esto, la sensación de “incompletud” es justamente acorde a los procesos de rememoración. No hay memoria definitiva, no hay memoria terminada.

Lo anterior es más que evidente, en especial, en la obra de Fernández y Rey Rosa. En el primer caso, la narradora admite tener una obsesión con la confesión del exmilitar Andrés Valenzuela, pues no solamente fue el primer testimonio sobre la dictadura, sino que además, ella logra reelaborar sus propios recuerdos personales a partir de las palabras del confesante. A través del archivo se le revela un misterio oculto hasta ese momento, un Chile paralelo que ella jamás notó siendo adolescente y que ahora, bajo una culpabilidad derivada de una consciencia ética y política, desea descubrir y reconstruir con su imaginación y sus recorridos por las calles de Santiago de Chile, yendo a esos *lugares de la memoria* del horror. De ahí que *La dimensión desconocida* sea también una reflexión acerca de la responsabilidad social que se deriva del acto de rememorar los acontecimientos traumáticos. En consecuencia, los archivos colaboran con la anagnórisis de la protagonista, lo que la impulsa a intentar escribirle una carta a Andrés Valenzuela y a posicionarse políticamente para resistirse al olvido de las víctimas de la dictadura.

En el caso de *El material humano*, como se vio, la relación entre identidad y memoria no conduce al protagonista hacia una postura política, sino hacia lo más profundo de una memoria íntima. En la novela de Rey Rosa se va deshilvanando poco a poco cómo la memoria colectiva e

histórica y los acontecimientos traumáticos experimentados en carne propia alimentan, de manera inconsciente, los deseos del protagonista por descubrir qué hay de interesante en los archivos de la policía. Como se detalló, esta *novela documental*, gira en torno al olvido y no tanto al recuerdo como elemento clave en la construcción de memorias colectivas. En el capítulo sobre la obra de Rey Rosa se aclaró que el olvido siempre es inintencionado, pero, en ocasiones, la *negación* del recuerdo suele ser asumido como olvido. Justamente, esto le ocurre al protagonista de la novela, quien, a medida que avanza en su pesquisa, activa en su memoria el recuerdo del secuestro de su madre debido a que dentro de las instalaciones del archivo se encuentra uno de los presuntos secuestradores que alguna vez cometieron aquel crimen. Así pues, esta *novela documental* evidencia que los procesos de resiliencia son parte de las memorias colectivas, pero muchas veces, el reconocimiento del pasado violento no significa el deseo de lucha por una restitución. En ocasiones, la memoria sirve para reabrir una herida y ver que décadas después todavía es inviable la justicia, por lo que las víctimas, como diría Paloma Aguilar, tienen todo el derecho a querer olvidar. Por ende, puede ocurrir que, a diferencia de *La dimensión desconocida*, la indagación por los archivos no resulte en una preocupación por el presente social sino en el reavivamiento de un trauma que se creía subsanado, pero que en realidad solamente estaba latente bajo el deseo constante de olvido.

Por su parte, *Una novela criminal* lleva al extremo el asunto de la memoria y la configuración de los archivos al revelar que los documentos no son fiables y que cualquier intento por reconstruir el pasado con base en los archivos significa caer en las trampas de la ley. El narrador-autor-personaje posee una preocupación honesta por el caso Cassez-Vallarta, lo que de entrada lo ubica en una postura ético-política evidente, aquella que ve necesario revelar los absurdos y crueldades de la justicia mexicana. En la novela de Volpi se observó que la memoria

del caso judicial todavía se siente cercana al presente, en especial porque Israel Vallarta todavía sigue injustamente preso hasta la fecha en que se escribe esta investigación. Lo que se ve en esta novela, es, entonces, que el *mal de archivo* no permite revelar ningún misterio, ningún secreto, ya que este archivo está falseado; en respuesta, la literatura parecería estar brindando el único espacio de verdad, al menos para que el lector comprenda cómo se entretejió la mentira. Hay que aclarar que esto no significa que la novela esté operando como sustitutivo de la realidad, pues a lo largo de la novela se detallan las mentiras con las que están contruidos los archivos, esa es la realidad del caso Cassez-Vallarta, una condena real elaborada a partir de archivos manipulados.

Recapitulando, se puede afirmar que el asunto de la memoria en estas novelas se configura desde varias aristas. En el caso de *La Carroza de Bolívar* el rescate de la memoria se preocupa directamente por una crítica a las figuras heroicas fundacionales con el fin de que la colectividad sea consciente de un pasado significativo, al margen de los discursos oficiales; a su vez, en *La dimensión desconocida* la materialización de la memoria del pasado violento se entremezcla con la imaginación de la protagonista, para hacer de esta reflexión un posicionamiento ético frente a las actuales políticas del gobierno que aseguran que ese episodio de la historia chilena ha sido superado. Por otro lado, en *El material humano* la memoria sale a flote a partir de su contraparte constitutiva, el olvido, éste representa la memoria negada, escondida, censurada por el protagonista. Sin embargo, la novela demuestra cómo los traumas constituyen al sujeto, nunca lo abandonan y sugieren que aprender a vivir con ellos es precisamente la mejor manera de recordarlos. Por último, en el caso de *Una novela criminal*, la memoria aparece representada desde la ironía y la parodia, dos elementos adecuados para describir los absurdos y crueldades de la justicia mexicana en la actualidad. En conclusión, estas *novelas documentales* muestran una imbricación de los axiomas aristotélicos retomados por

Rancière acerca de la diferencia entre la historia y la literatura, la primera como representación de “lo que pasó” y la segunda como representación de “lo que pudo haber sucedido”. En estas novelas la memoria se rescata no para representar el pasado sino para comprender el presente, en un intento por aprender y aprehender la memoria dolorosa, ya que el trauma estructural es indeleble. De ahí que estas *novelas documentales* sean obras abiertas, en cierta manera, inconclusas, porque el presente está en continuo acontecer.

Indudablemente, esta aceptación de la memoria violenta se deriva también de la aceptación de la derrota. De ahí que uno de los argumentos principales de esta investigación quiso demostrar que el fracaso podía funcionar como una estrategia estética y ética acorde a la resistencia ante las políticas de olvido. En las *novelas documentales* de este corpus se pudo analizar la figura de un personaje fracasado pero que no se orienta ni hacia una nueva utopía ni tampoco hacia el cinismo absoluto. De hecho, son personajes que *aparentan* ser ajenos a la realidad social, pero cuya escritura delata su postura moral y política. Así, en el presente trabajo se subrayó que en estas obras el fracaso funciona con un carácter doble ya que, por un lado, las acciones llevadas a cabo por el protagonista y los personajes al interior de la trama derivan en situaciones de derrota. A su vez, el carácter metaliterario de tres de las cuatro novelas<sup>84</sup> analizadas demuestra una incapacidad para representar lo que anhelaban representar, por lo que la narración parece inconclusa y fracasada. Esta situación descubre, al mismo tiempo, la postura ética del protagonista y la dificultad que conlleva la escritura sobre el pasado doloroso.

---

<sup>84</sup> Recuérdese que *La carroza de Bolívar* no posee un carácter metaliterario, pues no hay una reflexión sobre la escritura misma al interior de la diégesis.

Hay que insistir en que esta preocupación no se deriva de una dignificación heroica del vencido que responde a un plan filantrópico para ayudar “a los que no tienen voz”, sino que estos personajes escriben desde la derrota entendida como el estado “normal” de la cosas y la aceptan como una forma de resistencia a los discursos de los vencedores que afirman que ahora se está mejor que en el pasado, que reiteran que el progreso ha logrado positivos cambios en la sociedad, que insisten en defender la idea de que las nuevas políticas son cada vez más justas. Dicho de otro modo, estos personajes descreen absolutamente de los discursos del Estado, desconfían de las utopías, pero esto no los sienta en un estado de inmovilidad y resignación, sino en una suerte de resistencia cotidiana y sutil.

Con esto en mente, se detalló que al interior de la trama, estos personajes representan a sujetos derrotados, pero sin recaer en sentimentalismos o lugares comunes, es decir, no se establece un espacio de redención para los vencidos. Por ejemplo, en *La dimensión desconocida*, la figura de Andrés Valenzuela se desplaza entre ser un victimario y ser una víctima del gobierno. No obstante, no se trata de la equiparación social y moral entre una víctima que fue torturada y un militar victimario que llevó a cabo el crimen. Esta postura implicaría la despolitización del problema, situación que, precisamente, la protagonista quiere evitar. Por el contrario, la novela muestra a Andrés Valenzuela como un perdedor, un derrotado de la historia, pero cuya confesión y arrepentimiento no lo eximen de su criminalidad. Lo mismo ocurre en *El material humano*, ya que los personajes que trabajan al interior del Archivo activan sus alarmas por temor a que descubran su pasado criminal y su participación en el secuestro de la madre del protagonista. Ellos aparecen como sujetos decadentes que comparten —junto con el narrador-autor-personaje— las consecuencias históricas derivadas del impacto de la guerra civil, no obstante, la experiencia derivada de ese pasado es distinta en ambos casos. Para los primeros, esa

memoria histórica puede ofrecer pruebas para su castigo, pero, para el protagonista, puede implicar la posibilidad de justicia para el caso del secuestro su madre. En otras palabras, la novela de Rey Rosa muestra que la gran derrotada es Guatemala y que sus ciudadanos, criminales y víctimas, permanecen bajo un Estado que no otorga garantía alguna. Y ni qué decir de *Una novela criminal*, cuyo título ya es una advertencia de lo terrible que resulta aventurarse entre los intersticios de la ley y su poder para doblegar y condenar a inocentes. Después de casi quinientas páginas el lector tiene la certeza de que Israel Vallarta es inocente, pero además es testigo de que la ética de resistencia del mexicano es lo que lo mantiene en el lugar de la derrota ante la ley. Esta actitud posee un carácter dignificante, pues si la ley termina siendo la más criminal e injusta de los preceptos estatales, entonces resistirse ante sus manipulaciones puede ser el acto de mayor justicia moral. Por último, en *La carroza de Bolívar*, con la muerte de Justo Pastor Proceso se hace más que obvia la derrota del personaje, sin embargo, la muerte del doctor tampoco puede ser interpretada como la figura de un mártir que da su vida por la lucha social de los subalternos. Por el contrario, como se hizo hincapié en el capítulo correspondiente, la muerte de Justo Pastor Proceso es a todas luces absurda, paródica, sin sentido.

Por otra parte, se quiso demostrar que, al ser forma y contenido elementos inseparables, el elemento metaficcional del fracaso desarrollado en estas *novelas documentales* proporciona una lectura que va un poco más allá de lo analizado por Ana María Amar. Es decir, estas novelas no tratan *sobre* el fracaso, sino que *son* un fracaso en términos metaficcionales (obviamente las novelas como productos editoriales están lejos de ser un fracaso). Tanto en *La dimensión desconocida* como en *El material humano* el proyecto de escritura, una carta y una novela respectivamente, sucumben ante el espacio catártico de la escritura de una memoria personal relacionada con la memoria histórica. En ambos casos, la representación de la memoria histórica

va relegando el proyecto principal del protagonista hasta llegar a la conclusión de que es *imposible* decir algo nuevo sobre el pasado, pero esa imposibilidad, como ya se dijo, es aparente, es parte del juego narrativo metaficcional de estas novelas. Lo más relevante aquí es notar que la memoria histórica sirve para que los protagonistas activen su memoria individual y comprendan su vinculación inevitable con la realidad política y social del presente, tanto de Chile como de Guatemala.

En el caso de *Una novela criminal* el reconocimiento del fracaso, por parte del narrador-autor-personaje, está asociado a la incapacidad para poder recrear la misteriosa vida de Israel Vallarta y su proceso penal. No obstante, la postura del protagonista se sugiere en varios episodios de la novela, lo que permite entender que, por un lado, Israel Vallarta es inocente y, por otro lado, que quizás esta opacidad en la escritura responda al hecho de que en la actualidad el proceso de Israel Vallarta sigue abierto.

A lo largo de este viaje investigativo, lleno también de incertidumbres y derroteros, surgieron preguntas que no pudieron ser resueltas dentro de este documento, pero que aportan cuestionamientos para futuros estudios sobre las *novelas documentales*. En primera instancia, el carácter narratológico, intertextual y metaliterario en el tratamiento del archivo evidenció que estas nuevas escrituras operan como síntoma y respuesta en el mundo contemporáneo. Como se explicó al principio, estas novelas son una respuesta a las escrituras novelísticas más tradicionales, pero además son un síntoma de una nueva estética posmoderna, alimentada profundamente por la posverdad, las redes sociales y el simulacro. A propósito de este carácter sintomático de las *novelas documentales*, surge la pregunta de si estas nuevas novelas podrían ser leídas, a su vez, como otro archivo, puesto que estas novelas, al captar lo que el archivo no

dice, elaboran un nuevo archivo a partir de una escritura de la memoria que se construye *a través* y no *sobre* los archivos.

En relación a esto, Patricia López-Gay (2020) propone entender los archivos de estas novelas bajo la figura retórica de la catacrexis, pues no son novelas que metaforizan los archivos sino que los muestran como una necesidad propia de este tipo de escrituras. Dicho de otro modo, en estas *novelas documentales* el trabajo de archivo está vinculado obligatoriamente al imaginario del mundo, lo que ofrece una reflexión sobre vidas *posibles* circunscritas al espacio ficcional (42). De hecho, la autora española insiste en hablar de *adopción* de archivos en contraposición a la *apropiación* de éstos. Esta diferencia es crucial, pues la apropiación tiene connotaciones asociadas a la desposesión y a hacer pasar por original y propio algo que en realidad es de todos; mientras que, por otro lado, la adopción acepta el carácter ajeno del archivo, pero el cual puede ser nutrido y desarrollado con nuevas cavilaciones, en este caso, dentro del campo estético literario.

De este modo, se podría hablar aquí de una especie de “transculturación de archivo”<sup>85</sup>, cuyo impacto en la escritura y recepción de la novela favorece a una mejor comprensión de los

---

<sup>85</sup> Se entiende el concepto de “transculturación” como un *proceso* de transformación de una cultura. Si bien este concepto se originó con los estudios antropológicos del cubano Fernando Ortiz; en mi opinión, puede resultar útil extrapolar este fenómeno al campo literario, pues los archivos, las historiografías y las novelas son expresiones culturales que, al igual que las sociedades en conjunto, son portadores de una diversidad discursiva. Por lo tanto, al entender el proceso de “transculturación” como un fenómeno dialéctico que implica pérdida, incorporación, desarraigo y recomposición de valores culturales, entonces las *novelas documentales* hacen evidente este cambio en la manera de aproximarse e interpretar los archivos. Es decir, muestran la imbricación (no siempre armónica) entre un texto factual —como lo son los archivos— y un texto ficcional —como lo es la novela—, en la que tanto uno como otro pierden ciertos elementos, pero al final se constituye un nuevo texto que *es* los dos textos a la vez. De ahí que, más que intertextualidad, sea más pertinente hablar de una transtextualidad o transculturación de los textos, entendidos como discursos y como productos culturales.

archivos históricos, muchas veces intrincados y de difícil lectura —pienso aquí en *Una novela criminal* que maneja, en su mayoría, archivos judiciales escritos con un lenguaje jurisprudencial—, pero también, estas novelas, posicionan dentro del campo del arte archivos históricos que de no ser por estas obras, quizás jamás hubiesen sido conocidos. A propósito, hace aproximadamente ocho años, tuve la oportunidad de conversar con Evelio Rosero, quien me contaba que, cuando su novela fue publicada, recibió varias comunicaciones procedentes de diferentes países latinoamericanos preguntándole si la obra de Sañudo, *Estudios sobre la vida de Bolívar*, era un texto real o ficticio, y, en caso de ser real, en dónde podría conseguirse. No está de más decir que la última edición del libro de José Rafael Sañudo se publicó en 1980, situación que genera preguntas acerca de si la obra fue censurada o si sencillamente fue una cuestión de ventas dentro del mercado editorial. Con todo, es notoria la influencia que ejercen este tipo de novelas en las nuevas maneras de aproximarse a los archivos, antes pensados como documentos para los historiadores y para uno que otro amateur que encuentra interés en permanecer sentado en un cuarto frío, revisando folios viejos y empolvados.

En experiencia personal, mientras se llevaba a cabo esta investigación, fueron las novelas las que me conectaron con los archivos que aparecían en la trama. Así, fue una aventura bastante interesante tener que establecer comunicación con entrañables amigos chilenos quienes me ayudaron a adquirir la revista *Cauce* del año 1985, en la que se publicó la confesión del exmilitar Andrés Valenzuela. Estar ante la presencia real del mismo documento que está inspeccionando la narradora-autora-personaje en la novela de Nona Fernández suscitó en mí esa misma sensación de estar entrando en una dimensión ambigua, casi al estilo de la novela *The Neverending Story* de Michael Ende en la que los personajes ficcionales apropiaron al niño lector. En este caso es al contrario, es la ficción la que empieza a escapar del libro para entrar al espacio de la realidad. Lo

mismo ocurrió con las novelas de Rodrigo Rey Rosa y Jorge Volpi, pues se pudo constatar la *veracidad* del documento y a su vez la *verosimilitud* que se establecía dentro del relato al proponer un personaje investigador que declara su propia interpretación de los archivos, pero que no limita al lector a generar su propia interpretación de los mismos. De ahí que el archivo siga manteniendo su carácter de opacidad (Derrida), pues el personaje no aclara ni despeja las preguntas del archivo, simplemente ofrece su lectura. De igual manera, en *La Carroza de Bolívar*, por ejemplo, salen a la luz memorias disidentes que cuestionan el mito bolivariano, mito que ha sido y sigue siendo fuertemente mantenido por las élites políticas de países como Venezuela, Colombia y Ecuador. Asimismo, *Una novela criminal* puede ser leída como un archivo relevante sobre el caso Cassez-Vallarta, una novela que invita a los mexicanos, y a los latinoamericanos, a pensar en los propios archivos judiciales y en la necesidad de ser éticos para evitar la connivencia con un poder corrupto. En consecuencia, estas novelas incitan a seguir desentrañando documentos que, quizás, para muchos lectores son desconocidos, pero que refieren a aspectos políticos y sociales que nos competen a todos.

Otras de las inquietudes que surgieron a medida que avanzaba esta investigación, tuvieron relación directa con la estructura narrativa de las *novelas documentales*, pues esta transculturación de archivo puede entenderse a su vez como lo que permite la existencia de una obra transgénero, como la ha denominado Patricia López-Gay. Esta idea de una obra transgénero se deriva de lo que la autora española considera es una escritura polifónica que va mucho más allá del carácter posmoderno de hibridación e intertextualidad. Aunque López-Gay enfoca su

estudio en el carácter transgénero de las autoficciones<sup>86</sup> españolas de los últimos veinte años, sus categorías de análisis pueden aplicarse al estudio de las *novelas documentales*.

López-Gay comenta que no hace mucho las autobiografías se solían interpretar como testimonios fehacientes de una experiencia de vida particular. No obstante, en los últimos años, han surgido escrituras del yo que exponen —dentro de la escritura misma— la invención de unas “condiciones de verdad” a través de la narrativización de la experiencia vital, lo que deviene necesariamente en una ficción (28). Aun así, esta idea de ficción no afirma que “todo vale” y que cualquier texto narrativo constituiría inexorablemente un ejercicio de ficción. De hecho, lo que López-Gay considera fundamental en estas narrativas transgénero es la visibilización de los límites del conocimiento y el enaltecimiento del poder de la imaginación como un lente por medio del cual es válido y significativo comprender el mundo (29). En otras palabras, la autora española asevera que estas obras exhortan a cuestionar no solamente *qué es real*, sino también *qué es la realidad*. Por tanto, es en esos límites epistemológicos donde las categorías binarias de ficcionalidad/factualidad, imaginación/realidad, discurso histórico/discurso artístico, novela/autobiografía dejan de ser relevantes y dan paso a un texto transgénero que se mantiene un una *relación de indecisión*, esto es, no se inclina por ninguno de los dos espacios del binarismo, sino que los acepta a ambos en su ejercicio de representación (31). Así pues, esta definición es bastante adecuada para analizar las *novelas documentales* del siglo XXI, ya que

---

<sup>86</sup> López-Gay se refiere a las nuevas escrituras autobiográficas que tienen su origen en lo que se denominó como “la nueva autobiografía” (Darrieussecq 1996) a finales del siglo XX.

imbrican, en un solo cuerpo narrativo, el género historiográfico —con sus valores de factualidad y veracidad— y el género literario —con su ficcionalidad y efectos de verosimilitud—<sup>87</sup>.

Además, me ha sido imposible no pensar aquí en una especie de narrativa *queer* que justamente plantee la necesidad de derrocar la idea de lo serio y riguroso como lo normativo, siguiendo a Judith Halberstam (2011). Para la autora estadounidense, es imperante en esta época avocarse por la búsqueda de espacios “indisciplinados” que se alejen de las tradicionales convenciones de orden, lógica y desarrollo. De ahí que Halberstam vea en la difuminación de las fronteras epistemológicas no un caos, sino una posibilidad de generar nuevas formas del saber (6). Asimismo, estas prácticas anti-disciplinarias refutan las conformaciones canónicas para dar paso a ilimitadas formas de especulación, a modos de pensar que no se alían con el rigor y el orden sino con la inspiración y lo impredecible (7). En consecuencia, es posible interpretar las *novelas documentales* a través de lo propuesto por Halberstam, en la medida en que son novelas que desafían las tradicionales estructuras novelísticas referentes al juego entre ficción y realidad. Estas novelas, al rehuir de un orden mimético cerrado, ofrecen una obra inacabada que ubica al lector en ese espacio de incertidumbre ante la interpretación. Esta falta de certezas, basándome en la teoría de Halberstam, tiene el logro de generar modos *otros* de representar el mundo, a la vez que genera en el narratario lecturas *otras* para pensarse dentro de la realidad. En otras

---

<sup>87</sup> En este punto es importante aclarar que aunque pueda parecer que cualquier novela histórica, metaficción historiográfica o novela de la memoria tiene las mismas características aquí descritas, la diferencia principal consiste en que las novelas documentales cuestionan el “efecto de realidad” que las novelas históricas tradicionales suelen tener. Es decir, aunque las novelas históricas posmodernas parodien, subjetivicen y cuestionen los discursos históricos, la estructura narrativa sigue teniendo un orden totalizante para generar esos “efectos de realidad” en el lector. Por otro lado, las *novelas documentales*, como bien lo establece Paula Klein (2019), proponen un “efecto de documento” que evita ese orden totalizante de la representación y cuya textualidad posiciona al lector en una ambigüedad interpretativa que nunca se resuelve y que, justamente, no pretende ser resuelta.

palabras, a modo personal considero que frente a los miedos y juicios de quienes ven una falta de sentido estético en la disolución de las fronteras entre la realidad y la ficción, una lectura *queer* de las *novelas documentales* puede evidenciar que esos miedos y sospechas son, precisamente, derivados de las preconcepciones hegemónicas y canónicas de orden, seriedad y rigurosidad. Por lo que sería aún más interesante leer estas *novelas documentales* como expresiones estéticas transgresoras.

Además de esto, otra conexión que puede verse entre la teoría de Halberstam y lo analizado en este trabajo de investigación, tiene que ver con el hecho de que la autora propone el fracaso como el elemento vertebrador en la estética *queer*, pues para ella este fracaso es una ruta de navegación que conduce a modos de existencia alternativos al sistema hegemónico. Es un viaje en el que toda agenda y toda brújula se pierden con el fin de despojarse de antiguas epistemologías para hallar otra manera de crear significados para el mundo (25). En efecto, Halberstam entiende el arte *queer* del fracaso como una “estética de la opacidad” (definición propuesta por Daphne Brooks) en la que se evidencia una narrativa insurgente y un acto de resistencia epistemológica (97). De hecho, Halberstam pone sobre la mesa la problemática de la memoria, pues, según la autora, el sistema ha alimentado a la sociedad a través de historias de triunfo —entendidas como modelos a seguir— que no hacen más que reafirmar un mecanismo de poder que solidifica al sistema hegemónico capitalista. En respuesta, Halberstam asevera que es necesario dar rienda suelta a nuevas formas de memoria que estén más relacionadas con lo espectral que con lo sólido y evidente, más cercanas a la pérdida de genealogías que a su herencia, más enfocadas en lo no-dicho que en lo claramente inscrito (15). Con esto, salta a la vista la relación directa con las teorías literarias expuestas por Magdalena López y Ana María Amar, pues sus lecturas entienden el fracaso tanto como un desarraigo que exige aprender a vivir

en la incertidumbre, tanto como una postura ética de resistencia. Por lo tanto, a partir de la idea de fracaso propuesta por Halberstam, se podría elaborar un análisis epistemológico de las *novelas documentales* enfocado en estudiar los efectos de sentido que esta ambigüedad narrativa genera en el campo cultural más amplio.

Por lo visto, esta proliferación de *novelas documentales* debe ser entendida, por un lado, como un síntoma de época, en la cual la abrumadora hipermediatización del mundo, las *fake news* y la atomización del individuo a través de las redes sociales han desestructurado fuertemente los estatutos de realidad que se creían antes sólidos. Esta situación puede conducir a la preocupación legítima por el desvanecimiento de cualquier certeza, de cualquier soporte para anclarse en el mundo, una angustiada sensación de estar yendo a la deriva porque ningún discurso y ningún efecto de realidad parece librarnos de la evidente incertidumbre. Sin embargo, puede que esta angustia se subsane con la aceptación de que es necesario un cambio de paradigmas, en la comprensión de que es válido representar la memoria, la historia, la individualidad a través del reconocimiento del artificio y del simulacro. Asimismo, al ver en las *novelas documentales* una respuesta al campo de producción de novelas relacionadas con la historia o la memoria, se puede ver en ellas una escritura transgénero y *transtextual* que se aleja de la pretensión de un narrador en poderío de la representación, y más bien ofrece una narrativa que dialoga directamente con el lector. Son novelas que invitan a sus lectores a ser también investigadores curiosos de los archivos, a ver en ello la libertad de elaborar su propia interpretación y vínculo con la memoria histórica. Por lo tanto, estas nuevas *novelas documentales*, lejos de ser el fin de la literatura, son narrativas que ofrecen un viaje sin mapa y ven un optimismo en la incertidumbre cada vez más aguda de estas primeras décadas del siglo XXI.

### Obras Citadas

- Aguilar Fernández, Paloma. *Políticas de la memoria y memorias de la política: el caso español en perspectiva comparada*. Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- Althusser, Louis. “Los aparatos ideológicos del Estado” (1970). En *Ideología: Un mapa de la cuestión*. Slavoj Žižek (comp.). Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 115-155.
- Amar Sánchez, Ana María. *Instrucciones para la derrota: narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona, Rubí: Anthropos, 2010.
- Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- \_\_\_\_\_. “El efecto tranquilizador del fratricidio: o de cómo las naciones imaginan sus genealogías”. En *El nacionalismo mexicano*. Noriega Elío, Cecilia (ed.). México, El Colegio de Michoacán, 1992, pp. 83-103.
- Aristóteles. *Poética*. Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- Avelar, Idelber. *The Untimely Present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Duke University Press, 1999.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento el contexto de Francois Rabelais*. Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- Benjamin, Walter. “The Right to Use Force”. En *Walter Benjamin. Selected Writings. Volume 1. 1913-1926*. Bullock, Marcus y Michael W. Jennings (eds.) Harvard University Press, 2000, pp. 231-234.

- Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. España, Taurus, 2001.
- Bessière, Jean. "Œuvre littéraire document." En Chevrier, Jean-François, Philippe Roussin (eds.) "Des faits et des gestes. Le parti-pris du document." *Communications*, no. 79, 2006.
- Bhabha, Homi. *Nation and Narration*. New York, Routledge, 1991.
- Bloomfield, Camille y Marie-Jeanne Zenetti. "Écrire Avec Le Document: Quels Enjeux Pour La Recherche Et La Création Littéraire Contemporaines? Usages du Document en Littérature: Production - Appropriation - Interprétation." *Littérature*, no. 166, 2012, pp. 7-12.
- Borges, Jorge Luis. "La Casa de Asterión". En *Ficciones – El Aleph – El informe de Brodie*. España, Biblioteca Ayacucho, 1986.
- Borsò, Vittoria. "Estética del fracaso: escritura e inmanencia en las modernidades hispanoamericanas". En Sánchez, Yvette y Roland Spiller (eds.) *Poéticas del fracaso*. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2009.
- Bushnell, David. *Colombia: una Nación a pesar de sí misma*. Bogotá, Editorial Planeta, 2012.
- Carrera Damas, Germán. *El culto a Bolívar*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1987.
- Casas, Ana. "La Construcción del Discurso Autoficcional". En *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Iberoamericana, 2010.
- Certeau, Michel de. *La escritura de la historia*. México, Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia, 2010.
- Cortez, Beatriz. *Estética del Cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. F&G Editores, 2010.

Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta, 1997.

\_\_\_\_\_. *On Cosmopolitanism and Forgiveness*. Londres, Routledge, 2001.

Didi-Huberman, Georges. “El archivo arde”. Traducido por Juan Antonio Ennis. *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI*, editado por Goldchluk y Ennis, Universidad Nacional de la Plata, 2021, pp.15-38.

Eco, Umberto. “Los marcos de la libertad cómica”. En *¡Carnaval!* México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Ette, Ottmar. “Naufragio con supervivientes. Acerca del fracaso en/de la globalización y de la globalización del fracaso” En *Poéticas del Fracaso*. Sánchez, Yvette; Roland Spiller (Eds.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2009.

Farge, Arlette, and Bosch A. Montero. *La atracción del archivo*. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1991.

Fernández Mejía, Diana. “Atipicidad de los crímenes de lesa humanidad, una revisión del caso colombiano”. *Opinión Jurídica*, no. 20, vol. 10, 2011, pp. 19-33.

Fernández, Nona. *La dimensión desconocida*. España, Literatura Random House, 2017.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino, México, Siglo XXI, 1997.

Freud, Sigmund. “Duelo y Melancolía.” En *Obras Completas. Tomo XIV*. Buenos Aires, Amorrortu editores, 1993.

Gárate, Manuel. *La revolución capitalista de Chile (1973-2003)*. Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado, 2016.

García de León, Encarnación. “Credibilidad del yo en el universo narrativo.” En *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*.

- Tschiltschke, Christian von y Dagmar Schmelzer (eds.) *Iberoamericana* / Vervuert, 2010.
- Genette, Gérard. "Fictional Narrative, Factual Narrative." *Poetics Today*, vol. 11, no. 4, 1990, pp. 755-774.
- Girard, René. *The Scapegoat*. Johns Hopkins University Press, 1986.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Gutiérrez Ardila, Daniel. *Un nuevo reino. Geografía política, pactismo y diplomacia durante el interregno en nueva granada (1808-1816)*. Bogotá, Universidad Externado de Colombia, 2010.
- Gutiérrez Ramos, Jairo. *Los indios de Pasto contra la república*. Bogotá, ICANH, 2007.
- Guzmán Rubio, Federico. "De la memoria del horror al horror de la memoria: el archivo en la novela latinoamericana contemporánea". *Castilla. Estudios De Literatura*, no.11, 2020, pp. 450-474.
- Halberstam, Judith. *The Queer Art of Failure*. Duke University Press, 2011.
- Halbwachs, Maurice y Lewis A. Coser. *On Collective Memory*. University of Chicago Press, 1992.
- Hobsbawm, Eric. *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*. Cambridge University Press, 1990.
- Hurtado Torres, Sebastián. "Chile y Estados Unidos, 1964-1973. Una Nueva Mirada". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 10 Oct. 2016, *Open Editions Journals*, <https://journals.openedition.org/nuevomundo/69698>. Consultado 10 de Mayo 2021.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2012.

Kafka, Franz. *La metamorfosis y otros relatos*. Colombia, Editorial Oveja Negra, 1983.

Kansteiner, Wulf. "Finding meaning in memory: a methodological critique of collective memory studies." *History and Theory*, vol. 41, no. 2, 2002, pp. 179-197.

Kokotovic, Misha. "Trapped in the Labyrinth". *Hispanófila*, no. 178, 2016, pp. 81-96.

Koselleck, Reinhart y Keith Tribe. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. MIT Press, 1985.

Klein, Paula. "Poéticas del archivo: el «giro documental» en la narrativa rioplatense reciente." *Cuadernos LIRICO*, vol. 20, 2019, pp. 1-12. *Open Edition Journals*, <https://doi.org/10.4000/lirico.8605>. Consultado 02 Junio 2020.

LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Johns Hopkins University Press, 2014.

López, Magdalena. *Desde el fracaso: narrativas del caribe insular hispano en el siglo XXI*. Madrid, Editorial Verbum, 2015.

López-Gay, Patricia. *Ficciones de verdad. Archivo y narrativas de vida*. Iberoamericana / Vervuert, 2020.

Lynch, John. *Las revoluciones hispanoamericanas 1808-1826*. Barcelona, Editorial Ariel, 1980.

Mackenbach, Werner y Alexandra Ortiz Wallner. "(De)formaciones: violencia y narrativa en centroamérica." *Iberoamericana*, vol. 32, no. 8, 2008, pp. 81-97.

Martínez Rubio, José. "Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua." *Castilla. Estudios De Literatura*, no. 5, 2014, pp. 26-38.

\_\_\_\_\_. *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*. Barcelona, Anthropos, 2015.

\_\_\_\_\_. “Memoria y ficción en *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa: la representación imposible de la violencia en Guatemala” *RILCE*, no. 33 vol. 2, 2017, pp. 585-599.

Mbembe, Achille. “The Power of the Archive and its Limits.” En *Refiguring the Archive*. Hamilton, Carolyn; Verne Harris; Jane Taylor; Michele Pickover; Graeme Reid; Y Razia Saleh. Dordrecht, Springer Netherlands, 2002.

Navajas, Gonzalo. “La memoria de la posnación. Escritura e imagen en la era global.” en *Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española*. Mínguez, Norberto (ed.) Madrid, Iberoamericana, 2013.

Nora, Pierre, and Lawrence D. Kritzman. *Realms of Memory: Rethinking the French Past*. Columbia University Press, 1996.

Ortiz Wallner, Alexandra. *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en centroamérica*. Iberoamericana. Vervuert, 2012.

Ortiz, Sergio Elías. *Agustín Agualongo y su tiempo*. Bogotá, Biblioteca Banco Popular, 1974.

Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. Continuum, 2004.

Rey Rosa, Rodrigo. *El material humano*. Barcelona, Alfaguara, 2009.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración III*. Siglo XXI Editores, 2009

\_\_\_\_\_. *La Memoria, la historia, el olvido*. México, Fondo de Cultura Económica, 2013.

- Robinson, William I. *Transnational Conflicts: Central America, Social Change, and Globalization*. New York, Verso, 2003.
- Roca Sierra, Marcos. "Trama, verdad y tiempo en la narrativa de Javier Marías" En *Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española*. Mínguez, Norberto (ed.) Madrid, Iberoamericana, 2013.
- Rosero, Evelio. *La carroza de Bolívar*. México, Tusquets Editores, 2010.
- Sañudo, José Rafael. *Estudios sobre la vida de Bolívar*. Medellín, Editorial Bedout, 1980.
- Sheringham, Michael. "Memory and the Archive in Contemporary Life-Writing." *French Studies*, vol. 59, no. 1, 2005, pp. 47-53.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós, 2019.
- Torres Agüero, Antonia. "Memoria, literatura y derecho: la representación del testigo en la literatura sobre violaciones de derechos humanos en Chile." *Alpha*, no. 49, 2019, pp. 57-75. <https://doi.org/10.32735/S0718-2201201900049742>
- Tous, Pere Joan i. "«Il faut beaucoup d'artifice pour faire passer une parcelle de vérité.» La poética del fracaso en la literatura concentracionaria de Jorge Semprún." En *Poéticas del fracaso*. Sánchez, Yvette; Roland Spiller (Eds.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2009.
- Tschiltschke, Christian von y Dagmar Schmelzer. "Docuficción: un fenómeno limítrofe se aproxima al centro." En *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Tschiltschke, Christian von y Dagmar Schmelzer (eds.) Iberoamericana / Vervuert, 2010.
- Valdivia, Verónica., Rolando Álvarez y Julio Pinto. *Su revolución contra nuestra revolución. Izquierdas y derechas en el Chile de Pinochet (1973-1981)*. Santiago, LOM Ediciones, 2006.
- Villalobos-Ruminott, Sergio. *Soberanías en suspenso: violencia e imaginación en américa latina*. Argentina, La Cebra, 2013.

---

\_\_\_\_\_ . *Heterografías de la violencia. Historia, nihilismo, destrucción*. Argentina, La Cebra, 2016.

Volpi, Jorge. *Una novela criminal*. Barcelona, Alfaguara, 2018.