

## La literatura como memoria: la violencia tantas veces contada\*

The Literature as a Memory: The Many Times Told Violence

**Luz Mary Giraldo**

Universidad Nacional de Colombia

luzescribe@gmail.com

En los últimos lustros del siglo XX y comienzos del XXI, el estado de emergencia en Colombia suscitado por el conflicto armado, generó un problemático cambio de valores con la "moral" del narcotráfico y del sicariato. Como resultado de esto se evidenció una dolorosa necesidad de buscar suerte en otros lugares, bien fuera desde el desplazamiento interno o emigrando a diversos países. Esto ha quedado consignado en una literatura que transmite sensación de caída y perplejidad. En ella no solo se da testimonio, sino los autores apuntan a la toma de conciencia de la realidad, le hablan al sujeto de sí mismo, del mundo, del pensamiento, de la creación y de la historia, y exponen los hechos como consecuencia de un pasado o como condición del presente.

**Palabras clave:** Literatura colombiana contemporánea, violencia, emigración, desplazamiento, sujeto migrante.

In the last lustra of the 20th century and in the beginning of the 21st century, the state of emergency caused by the armed conflict in Colombia generated a problematic change of values with the "moral" of drug trafficking and hit men. As a result of this, there was a painful need to try for luck in other places, either internal displacement or emigration to different countries. This has been consigned in a literature that transmits a sense of defeat and perplexity. It not only gives testimony, but the authors also strike one's attention on reality, they speak to readers about themselves, the world, thoughts, creation and history, and they expose the facts as a consequence of the past or as a condition of the present.

**Keywords:** Contemporary colombian literature, violence, emigration, displacement, migrant subject.

---

\* Texto elaborado a partir del libro de mi autoría: *En otro lugar. Migraciones y desplazamientos en la literatura colombiana contemporánea* (2008). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana y del ensayo "El arte de informar a Julio Verne". En Luz Mary Giraldo y Fabio Jurado (coordinadores editoriales), *Rodrigo Parra Sandoval: Cómo informar a Julio Verne* (2017) Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, pp. 39-93.

Aludiendo a los combates “a muerte con la muerte”, Olga Orozco pregunta al final de ese poema de estructura envolvente y significativa titulado “Con esta boca, en este mundo”: “¿cómo nombrar con esta boca,/ cómo nombrar en este mundo con esta sola boca en este mundo con esta sola boca?”. La frase alargada con insistencia es determinante, pues al reiterar la imagen de la boca sola que nombra, apela a una experiencia alarmante y la señala “en este mundo”. Esta misma pregunta puede dirigirse a los escritores y a los lectores que ven esa línea de la literatura colombiana referida a las distintas modalidades de la violencia, destacando en ella una historia que pareciera no tener fin.

Estudios sociológicos y políticos, publicaciones periodísticas y testimoniales, obras de ficción y exposiciones artísticas, han mostrado que la violencia ha sido fuente de reflexión o creación, reconociendo, en el caso colombiano, coincidencias temáticas entre comienzos y finales del siglo XX y los primeros años del XXI. Por ejemplo, al cerrarse el siglo XIX la revista *Cascabel* de Medellín hizo una convocatoria para escribir cuentos cortos a partir de ese acontecimiento que, entre 1899 y 1902, se conoció como Guerra de los Mil Días.

De allí resultó la publicación antológica *El Recluta* (1901), en la que se mostraba la injerencia de aquella guerra en la vida cotidiana de seres específicos, muchos de ellos abocados al desplazamiento. Al finalizar el siglo XX, la Universidad Eafit en Medellín reedita estos relatos y publica una antología titulada *Lugares ajenos. Relatos del desplazamiento* (2001), con cuentos de autores contemporáneos de diversas regiones de Colombia, cuya diversidad temática apunta, como se afirma en su presentación, a que “un siglo después, el país vuelve a estar en guerra y los desplazados viven, quizás, el drama humano mayor de esta contienda, pues su deambular parece convocar un destino ya conocido”.

Como sucesos editoriales también notables se destaca *La horrible noche* (2001), antología preparada por Peter Schultze-Kraft título tomado de la letra del himno nacional, en la que también incluye autores contemporáneos que cubren los principales acontecimientos problemáticos de los últimos cien años y muy especialmente *Faraón Angola* (2011), de Rodrigo Parra Sandoval, novela que recrea a manera de periplo por la región Andina de Colombia un siglo de violencia.

No sobra recordar que, en el segundo semestre del 2003, el Museo Nacional acompañó una destacada exposición con un curso de historia de Colombia del siglo XX, bajo el tema *Tiempos de Paz. Acuerdos en Colombia 1902-1994*. El catálogo de la exposición se refería a los conflictos y devastaciones que no dan tregua y que los últimos años hemos estado sumergidos “en las ondas de un conflicto armado”. El curso desarrolló temas alrededor de la Guerra de los Mil Días a fines del siglo XIX y comienzos del XX; la Masacre de las Bananeras en 1928; el *Bogotazo* generado por el asesinato del líder popular Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948 y detonante de la violencia partidista; el surgimiento de la guerrilla a mediados del mismo siglo; los carteles de la droga presentes desde la década de los ochenta; el desarrollo del sicariato en la de los noventa; el paramilitarismo y la delincuencia común. A medida

que se avanzaba en los debates, en un aterrador estado de alarma y dolor de patria se entendía cómo cada uno de estos hechos estaban relacionados con el desplazamiento forzado y el exilio. Temas que, no cabe duda, han formado parte de la literatura nacional, como las antologías anteriormente mencionadas.

Si bien la temática de los sicarios ha sido recreada en todos sus matices, es inevitable notar que cuando el horror y la muerte arrebatan algo profundo de la vida, como la casa, la familia, el entorno, en fin, lo entrañable, la expresión artística puede encargarse no solo de hacer catarsis, sino de rescatar lo perdido. Este es el caso de quienes han sido forzados al desplazamiento o a la emigración: han perdido el *topos* y el *situs* o, mejor, sino el *habitus*<sup>1</sup>.

Al ser condenados a estar a la deriva y expuestos a la inseguridad, se inclinan a desear y evocar lo perdido, quedando en estado de discontinuidad entre el antes y el ahora. Refiriéndose a esa circunstancia de exiliarse o desplazarse, Edward W. Said asevera que el sujeto "nunca puede superar su esencial tristeza", pues le queda una "grieta imposible de cicatrizar impuesta entre un ser humano y su lugar natal, entre el yo y su verdadero hogar" (179).

El autor agrega que "el exilio es un estado discontinuo del ser", que contiene la necesidad de restituir sus vidas quebradas reforzando la nacionalidad en la lengua, en la cultura, en el hogar y en las costumbres. Y resulta mucho más complicado, reconoce Imre Kertész, cuando quien se exilia está obligado a expresarse en una lengua ajena o "lengua huésped", pues al asumirse desde ella puede llegar a un "modo de pensar subalterno", a pensarse desde otros (118-119).

Los diversos desplazamientos suscitados en Colombia han conducido a migraciones hacia adentro o hacia afuera<sup>2</sup>. En los dos casos se está fuera, lejos del *habitus*. Si uno corresponde a movimientos internos en el mismo país, otro refleja la expulsión o la salida de este<sup>3</sup>. Cada uno a causa de las tensiones ejercidas por circunstancias que hacen difícil vivir en el sitio que se ha domesticado y obligan a desplazarse internamente o a emigrar.

A sabiendas de la proliferación de obras referidas a estas violencias, nos aproximaremos al tema desde algunas obras representativas, como

---

<sup>1</sup> Pierre Bourdieu llama *habitus* a la pertenencia habitual, a esas prácticas que hacen de alguien vinculado y partícipe de un lugar, a una nación.

<sup>2</sup> Tendría su comienzo en la Guerra de los Mil Días, se prolongaría en la llamada violencia partidista de medio siglo y tendría otras particularidades en el llamado conflicto armado de los últimos lustros a fines del siglo XX y hasta ahora, las primeras décadas del XXI.

<sup>3</sup> Hay otros que muestran la situación de inmigrantes externos, aquellos que de Europa u Oriente han llegado a nuestro país por los efectos de las guerras mundiales o diversas crisis políticas, sociales y económicas de sus respectivos territorios. Y otros que remiten a pasados que atraviesan la historia nacional, latinoamericana y mundial, referidos a la transterración, la que conlleva pérdida de los orígenes, y hermanado en determinados aspectos con el sentido de la exclusión que pueden experimentar exiliados y desplazados.

*Sangre ajena* (2000), de Arturo Alape; *La multitud errante* (2001), de Laura Restrepo; *La Virgen de los sicarios* (1994) y *El desbarrancadero* (2001), de Fernando Vallejo, y *Rosario Tijeras* (1999), de Jorge Franco, en las que la violencia partidista de mitad del siglo XX y la del Conflicto Armado de fines del mismo siglo dejan huellas profundas, para cerrar esas primeras reflexiones con *Faraón Angola* (2011), de Rodrigo Parra Sandoval, que desde su estructura de viaje por la memoria y abriéndose a conciencia de escritura de la memoria, sintetiza la temática en su continuidad histórica. Un breve apartado se referirá a dos novelas que consignan la emigración: *Paraíso Travel* (2001), de Jorge Franco, y *El síndrome de Ulises*, de Santiago Gamboa (2005).

### **De la violencia al desplazamiento: Arturo Alape y Laura Restrepo**

Si bien en las ficciones de Arturo Alape la violencia ocupa un lugar destacado<sup>4</sup>, en las primeras, *Las muertes de Tirofijo* (1972) y *El cadáver de los hombres invisibles* (1979), la referencia a los conflictos generados por las tensiones entre los dos partidos tradicionales expresa el tránsito de personajes innominados, los “enmalezados”, que por diversas razones se desplazan de manera clandestina por territorio rural, las ficciones posteriores muestran las consecuencias de esta huida en la conformación de nuevos tejidos sociales en las ciudades.

El paso de esas primeras ficciones a las posteriores refleja el proceso de deterioro y decadencia que llega a su grado máximo de representación con el sicario, ese sujeto urbano reconocido por estar al servicio de la muerte a sueldo. Claro ejemplo es *Sangre ajena*<sup>5</sup>. Ramón Chatarra, personaje de la novela y en ocasiones foco narrativo, desciende de desplazados forzosos y es también víctima de las ciudades que recorre y de la nueva moral que ha engendrado la droga y la violencia. Su apellido corresponde a “escoria”, a “cosas de poco valor”, según el diccionario.

De hogar disfuncional, con carencias afectivas, educativas y económicas, y condiciones de marginalidad y desamparo, como en la novela picaresca pero sin la ironía de esta y con buena dosis de tragedia, él y los demás personajes están condenados desde la infancia a arrastrar conflictos familiares y sociales en medio de acciones truculentas y determinados tránsitos por ciudades y escenarios poco confiables. Si la vida obliga a aprender a sobrevivir, el aprendizaje es subversivo, pues contrario a lo que ocurría en las novelas del *bildungsroman*, se revela la inversión del sistema de valores en ese oficio de matón, de quien aprende a dar muerte a sangre fría. Aprender a vivir es

---

<sup>4</sup> Autor de reconocidos testimonios y ficciones sobre la violencia partidista y entre otros de *El Bogotazo, memorias del olvido* (1983), uno de los libros más emblemáticos sobre los avatares del 9 de abril, día del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán.

<sup>5</sup> Es importante recordar que en su última novela, *El cadáver insepulto* (2005), el autor vuelve a la barbarie desatada con el asesinato del caudillo Gaitán, precisamente desde la alegoría, al sugerir que Colombia ha vivido una historia que no supera el horror, que los conflictos no se han resuelto, que no se han aclarado el número de desaparecidos y de muertos, que hay relatos oscuros que entorpecen la paz y el conocimiento de la verdad.

enfrentarse a la ley del más fuerte, a apostarle a la vida ante la amenaza constante, a estar sujeto a muchas formas de vagabundeo y ocultamiento, a someterse a la imposibilidad de establecer vínculos y estar a la expectativa con las leyes de la violencia urbana.

Cuando Ramón evoca su historia y la inevitable muerte de su hermano Nelson, reconoce su oficio de asesino y su condición deleznable en una ciudad que no le pertenece: "Sangre ajena que corría sin que uno sintiera escalofrío culpable en el cuerpo. Sangre desechable que debía perderse en las alcantarillas de Medellín" (*Sangre ajena* 17). Entre Ciudad Bolívar y Medellín, en la época densa del narcotráfico y el sicariato, la novela explora un espacio real de Bogotá, ciudad dentro de la ciudad creada por desplazados de mitad de siglo XX. Es allí donde está la casa de Ramón, allí regresa en busca de sosiego por el dolor de la muerte de su hermano y muchas otras muertes, allí quiere buscar sentido a esa vida que es "un nudo de sábanas ensangrentadas".

Así dice la voz narrativa focalizando a Ramón Chatarra de regreso al hogar abandonado:

*Asciende por una carretera, especie de caracol que crece con su respiración hasta coronar el filo del barrio, y entra despacio a su casa. Sigue por un largo pasadizo húmedo y maloliente; las paredes están agrietadas como si cientos de hombres la hubieran apuñalado (Sangre ajena 178 cursiva en el original).*

El narrador lo muestra entrar a los lugares del pasado, tirarse a tuestas sobre un colchón, ponerse boca abajo y envolverse en sus brazos y sollozar

*mientras retiene en los pensamientos la figura de su hermano que viene corriendo hacia él. Gritando con un entusiasmo inusitado: "Ramón Chatarra, caspita de mi hermano, maricón de mierda, escúcheme, estoy vivo, vivo...". En el patio, en las cuerdas de la ropa, cuelgan cientos de sábanas ensangrentadas, como si estuvieran amarradas a un nudo interminable (Sangre ajena 178 cursiva en el original).*

Medellín o Bogotá representan la ciudad como basura y sangre, precisamente por esos "oficios" de muerte. Ello explica esa voz de la memoria que muestra al personaje sintiéndose "como sombra escuchadora de recuerdos, en la transfiguración, contradicción y enfrentamiento con su interioridad" (*Sangre ajena* 145). En un dejo de nostalgia el regreso a casa solo puede acompañarse con la letra de la melodía interpretada por el grupo musical *Fruko y sus tesos* en la voz de Joe Arroyo: "Voy a la ciudad. / Voy a trabajar. / Ahí está el placer. / Lo voy a buscar. / Voy dejando atrás aquel basural (...)" (*Sangre ajena* 147). Lo más doloroso, sin embargo, es que el regreso no es para vivir o para redimirse, sino es solo una estación más para ese condenado a repetir la historia de muerte por su propia mano, y de la que no podrá soltarse jamás.

De otro lado está *La multitud errante* de Laura Restrepo. La constante de la violencia prolongada se manifiesta en un vagabundeo incontenible iniciado en campo y provincia a mitad del siglo XX con “la Guerra Chica”, y extendido a ciudades contemporáneas con el conflicto armado. Precedida por un epígrafe de John Steinbeck, alusivo al terror de la huida y a vivir entre la crueldad y la esperanza, se presenta como una historia de amor ligada a la angustia de la constante travesía. Todo ha acontecido antes del relato, insistiéndose en lo que ha dejado la historia de la violencia ciega que avanza hacia ninguna parte con su río de cadáveres y desaparecidos.

Siete por Tres, o Veintiuno, como se llama al personaje alrededor del que se teje el discurso, busca infructuosamente a Matilde Lina, desaparecida en uno de tantos episodios de las guerras que han agobiado a Colombia. Enajenado por el recuerdo y con sentimientos de abandono, vagabundea en búsqueda de sí mismo, o de algo o alguien que no logra encontrar. Siete por tres es alguien extraordinario y corriente: aparece a la salida de misa de gallo en los escalones de una iglesia de un pueblo remoto en los límites del Tolima y el Huila llamado Santamaría Bailarina, su nombre y orígenes son inciertos, viene de esa guerra cuando los conservadores pintaban de azul todas las puertas del pueblo, los animales y la violencia entraban como un espectáculo de luces.

Como es usual con algunos personajes de Restrepo, a veces próximos a lo real maravilloso, Veintiuno es un ser que sorprende e inquieta: de negro pelo indígena y mirada huraña, pocas palabras, refleja la más honda desolación y suscita la más intensa solidaridad y ternura. El móvil de su búsqueda, Matilde Lina, es amada y deseada (virgen y madre, dice una analogía), lo acoge en la infancia con calor de madre, con ella aprende a errar siguiendo sus huellas y con ella conoce las voces de los animales: “Siete por Tres aprendió a caminar detrás, calando su pie pequeño en la huella que ella iba dejando, y así avanzaba confiado, a ratos despierto y a ratos dormido, sin rezagarse ni perder el ritmo, como si conociera aquel rastro antes de nacer” (39). Después de perderla, el niño “solitario por segunda vez, huérfano y tirado al abandono (...) en medio de un país que se niega a dar cuenta de nada ni de nadie” (53), envejece hasta que errante encuentra reposo en un albergue regentado por monjas francesas que asilan a los perseguidos.

La voz narrativa de una cronista y periodista que se desempeña como “enfermera de sombras”, ajusta la oralidad a la escritura en todas las personas narrativas y entretejiendo voces construye la subjetividad de las mismas. La voz sintetiza exilio, desarraigo y desplazamiento como alteridad imposible de ser con el otro, en el otro, desde el otro, pues en esta condición de exiliado del *habitus* y de sí mismo se está condenado a carecer de identidad, vínculos y raíces.

La intimidad vuelta escritura inquiere y reflexiona, indaga y afirma, espera y guarda silencio, consulta y atiende. De ahí cierto grado poético que otorga a la novela matices de lírica testimonial que penetra en el grado máximo de la peregrinación. Al resemantizar la violencia, Restrepo la asocia a una condición más amplia, como cuando Ojo de Agua, la narradora protagonista afirma: “Por qué será que Occidente carga negativamente esa expresión,

como si implicara la desintegración o la locura, cuando estar fuera de sí es lo que permite estar en el otro, entrar en los demás, ser los demás" (133).

*Alter ego* de la autora, la mujer que rige el discurso ama, se compromete con la historia y el relato, con el desgarramiento de las situaciones, con la intensidad de las sensaciones y es la misma que en sus épocas de estudiante universitaria aprendió con René Girard que "la violencia nunca es irracional". Usual también en la escritura de Restrepo, la narradora autorreferencial es una intelectual que mira con dolor la historia de este "tejido ajeno" contenido en su protagonista enajenado, analogía de otros de su misma condición, asumiendo que en sus manos y escritura estaría el control de aquella amargura.

Desde su mismo título, *La multitud errante* se adentra al concepto de peregrinación, esa experiencia de errar como algo semejante a estar en el limbo y cuyo punto de referencia es un errabundo que busca el todo en la nada. Veintiuno ha salido de un hogar desconocido, no sabe encontrarlo, por tanto, no regresará jamás. Está condenado a peregrinar en medio de ese río de gente que, como la guerra, no se detiene, "no cesa, cambia de cara no más" (32-39).

### **Del desplazamiento a las comunas: Fernando Vallejo y Jorge Franco: la nueva moral**

Fernando Vallejo y Jorge Franco ubican sus relatos en Medellín. Insistiendo en lo que ha dejado el desplazamiento, tanto en *La Virgen de los sicarios* como en *El desbarrancadero*, Fernando, el narrador de Vallejo, asegura que las comunas de Medellín se originaron en el desplazamiento producido por la violencia partidista de mitad del siglo XX. Así dice en *La Virgen de los sicarios*: "Las comunas cuando yo nací ni existían. Ni siquiera en mi juventud cuando me fui. Las encontré a mi regreso en plena matazón, florecidas, pesando sobre la ciudad como una desgracia" (32), y más adelante agrega inscribiendo la cultura antioqueña en su religiosidad y decadencia:

Los fundadores, ya se sabe, eran campesinos: genticita humilde que traía del campo sus costumbres como rezar el rosario, beber aguardiente, robarle al vecino y matarse por chichiguas con el prójimo en peleas a machete. ¿Qué podía nacer de semejante esplendor humano? (33).

Como personaje narrativo afirma conocer las comunas, sociológicamente las destaca al meditar desde "las terrazas de su apartamento", viendo a la nororiental y la noroccidental "enfrentadas en opuestas montañas viéndose, calculándose, rebotándose sus odios" (1994, 34-35), y al señalar la acumulación de odio, destrucción y agresión, en *El desbarrancadero* reafirma:

en las barriadas de Medellín, las comunas, unos barrios de invasión que levantados sobre las faldas de las montañas la miran y la asechan y con los que vamos a la vanguardia de la humanidad, los niños no llegan a muchachos porque se despachan antes unos con otros, casi en pañales (...).

Los viejos en las comunas de Medellín están tan debilitados por los rencores y los odios, tan exhaustos, que ni fuerzas tienen para matarse (88-89).

Y erigiéndose en conciencia y memoria, no vacila al aseverar: "Colombia desmemoriada e ingrata (...). Municipio de Medellín, Departamento de Antioquia, República de Colombia, papel sellado, firmas, sellos y estampillas, burocracias, y bajando por los ríos de la patria los decapitados" (*El desbarrancadero* 124), lo que puede cotejarse cuando en *La Virgen de los sicarios* detalla el nombre de Medellín que deriva a Medallo (efigie, moneda) y luego a Metrallo (sonido de metralleta):

bajo un solo nombre Medellín son dos ciudades: la de abajo, intemporal, en el valle; y la de arriba en las montañas, rodeándola. Es el abrazo de Judas (...). La ciudad de abajo nunca sube a la ciudad de arriba pero lo contrario sí: los de arriba bajan, a vagar, a robar, a atracar, a matar (96).

En *El desbarrancadero* la misma memoria ironiza sobre el horror engendrado y desarrollado como una forma de progreso en cosas de la violencia:

antes bajábamos la cabeza a machete, hoy nos despachamos con mini-Uzis (...). Machete conservador o liberal, compatriota, paisano, hermano que saltabas desde el rastrojo a manosalva a cortar los fríos rayos de la luna con tu hilo rojo de sangre (124).

El deterioro visible a causa de las instituciones, constata un país atropellado por la violencia y sin idioma, sin palabras. Recordemos que en *El desbarrancadero* el narrador reitera que para nombrar el horror las palabras son torpes e imprecisas: "incapaces de apresar la cambiante realidad que se nos escapa como un río que pretendiéramos agarrar con la mano" (125).

El gramático de *La Virgen de los sicarios* se impone al definirse como alguien que regresa al idílico lugar de la infancia y confirma la pérdida del paraíso. No solo percibe el desastre, sino que un nuevo lenguaje ha dado muerte al de los gramáticos, una lengua escatológica imposible de traducir. Así concluye que cuando la patria se derrumba no existe diccionario que contenga su idioma, no hay cómo ni con qué narrar el caos: "al desquiciamiento de una sociedad se sigue el del idioma" (65). Y declarándose el "último Nebrija", reconoce el deterioro del idioma en los gestos, en todo aquello que sugiere motivos excrementales y de muerte. Y al menospreciar la palabra oral de su "inferior", el sicario, el habitante de las comunas de Medellín, afirma el privilegio del letrado, del gramático señor feudal. El narrador se dirige a un extranjero (mejicano, tal vez, aunque al final, según la jerga, es un *parcero*), a quien aclara ciertos datos que identifican la cultura paisa<sup>6</sup> y

---

<sup>6</sup> En Colombia la cultura paisa actualmente corresponde a los oriundos de los departamentos Antioquia, Caldas y Quindío. La capital de Antioquia es Medellín. *Parcero* es voz de bajos fondos, muy propia, en este caso, del sicario.



al país del Corazón de Jesús entronizado en las casas más convencionales, el de "goticas de sangre rojo vivo, encendido, como la candileja del globo: es la sangre que derramará Colombia, ahora y siempre por los siglos de los siglos amén" (8).

Se refiere al país donde han cambiado sus iconos: María Auxiliadora ayuda a matar; la iglesia no es refugio para encontrar la paz sino para espiar y cumplir transitoriamente penitencia y purificación por la confesión de asesinatos; el escapulario no pertenece al creyente sino al fetichista.

Y al narrar una historia de amor marginal entre el narrador y un niño sicario, "Ángel Exterminador" de nombre Alexis que muere violentamente y es sustituido por su propio victimario, escarba en un presente deforme, da lugar a un discurso agresivo que por un lado sugiere a un nuevo Herodes en las figuras que llevan la muerte en sus ojos y en sus armas, y por otro da la palabra que narra a un narrador bufón que reitera lo afirmado en otras ficciones, diciendo que los libros no se escriben sino se viven, testimonian y hacen memoria.

*La Virgen de los sicarios* es el microcosmos del país y *El desbarrancadero* lo es aún más en la decadencia y la crisis en el núcleo familiar en el que la madre es analogía de la madre patria. Al referirse al *El desbarrancadero*, R. H. Moreno-Durán destacó el carácter subversivo y humorista de Vallejo y relacionándolo con los más agudos escritores antioqueños que "han enfocado sus baterías contra la mojigatería de una capa social que, no obstante su espíritu emprendedor y su capacidad para forjar riqueza, ha tejido un lienzo de imposturas ridícula" (2-4).

Y reconociendo que el autor gira sobre sí mismo, Moreno-Durán sugiere en esta novela una especie de *Hamlet* sin Ofelia, a quien Vallejo cambiaría por Darío para dejarlo morir delante de su madre, "La loca", y mostrar así, que algo podrido se vive en la familia, siendo esta microcosmos de un cosmos mayor:

a la burla abierta se añade el humor negro, pues la presencia mayor de este libro es la muerte, con todos sus fúnebres arreos: primero, la de ese padre amado a quien su primogénito ayuda a pasar al otro lado gracias a una dosis de Eutanal mezclado con suero. Luego, la lenta muerte del hermano, a la que se suma, en los territorios de la ficción, la de esa persistente primera persona que incluso traslada más allá del Aqueronte esa salmodia de imprecaciones que más que un insulto es un estilo (3).

Con similares referencias se viven ciudad e historia en *Rosario Tijeras*: "Medellín está encerrada por dos brazos de montaña. Un abrazo topográfico que nos encierra a todos en un mismo espacio. Siempre se sueña con lo que hay detrás de las montañas, aunque nos cueste desarraigarnos de este hueco; es una relación de amor y odio, con sentimiento más hacia una mujer que hacia una ciudad. Medellín es como esas matronas de antaño, llena de hijos, rezandera, piadosa, posesiva, pero también es madre seductora, puta,

exuberante y fulgurosa. El que se va vuelve, el que reniega se retracta, el que insulta se disculpa y el que la arremete las paga (...) a pesar de haberla matado muchas veces, Medellín siempre termina ganando" (115).

En la perspectiva de Jorge Franco se impone el mundo vacío que con desasosiego asume el relato en la voz de un personaje ajeno a la realidad social de la heroína. Atento al paso lentísimo del tiempo que casi no logra transcurrir en las manecillas del reloj del hospital donde agoniza Rosario, el narrador contextualiza los dos espacios extremos de Medellín, el de arriba y el de abajo antes mencionados, reconstruye la historia de ella desde sus orígenes, su madre, su entorno, sus carencias, sus rabias y dolores y la crudeza con la que se inició abruptamente a la vida violada por diferentes padrastros.

Si la agonía de Rosario y de quien narra determina la temporalidad del relato, la separación espacial de Medellín depende de condiciones sociales: arriba están los de las comunas que miran a los de abajo como a un pesebre que se desea, mientras los de abajo corresponden a la sociedad normalizada que ignora a los de las comunas, los desprecian, aunque algunos, como la voz que narra, los admiran, lo que revela cambio de foco ante lo que ofrece la ciudad tradicional y sus valores.

La transgresión es notoria en esa moral en la que unos quieren parecerse a otros: Emilio, por ejemplo, tiene una familia que "pertenece a la monarquía criolla, llena de taras y abolengos. Son de los que en ningún lado hacen fila porque piensan que no se la merecen, tampoco le pagan a nadie porque creen que el apellido les da crédito (58). Emilio y su amigo Antonio forman un triángulo amoroso con Rosario, la marginal y periférica descendiente de desplazados, hija de la violencia y de la violación. A ella "se le nota que no tiene clase", que "no sabe ni comer" (58-59). Ávidos de aventura, los jóvenes intrusos se acercan a ella como a una diosa, la desean, la aman aunque represente la muerte, pues "con ella la cosa era de coraje" (22).

Si el énfasis de Franco está en la idealización del héroe degradado, en este caso Rosario, que también pudiera llamarse Ángel Exterminador, en Vallejo no es lo menos, pues exalta al matoncito que se atreve a dar muerte para congraciarse con quien lo desea. En las dos novelas se encarna el "no importa cuánto se vive, sino cómo". Cada personaje emblemático, Alexis o Rosario, se juega la vida a diario, desde su extraña mezcla de niña-mujer o niño-hombre que anda por ahí acabando con medio mundo.

Emanuela Jossa llama la atención sobre los protagonistas de algunas obras colombianas ambientadas en territorios truculentos, señalando el protagonismo de un intelectual "enajenado" que mira la ciudad como un tejido ajeno, en contraste con los que construyen la ciudad "desde su condición de marginados", que viven barrios periféricos. Según la estudiosa, en estas obras la ciudad colombiana se construye empezando por la marginalidad y no por el centro, lo que se evidencia en los niños de la calle, en los sicarios y en los condenados que sucumben en la limpieza social y parecen tener una conciencia de su papel solo en el restringido mundo barrial, precisamente porque el elemento central de la identificación es el sentimiento de pertenencia territorial.

Evidentemente, Jossa se refiere a *La Virgen de los sicarios*, en la que el narrador, al condenar y estigmatizar a los marginales habitantes de las comunas de Medellín cuestiona el establecimiento, y lo hace desde el gramático moralista que desde una condición de superioridad señala y condena tanto el desgaste de la lengua como el derrumbe de la sociedad. Es posible pensar que otro tanto sucede en *Rosario Tijeras*, desde los jóvenes de una clase de estrato superior a la de los habitantes de las comunas, que al ver en la heroína una especie de resorte liberador de la moral de su clase tradicional, motiva la atracción más que la admiración, al representar ella la libertad del subalterno, sin embargo, los jóvenes burgueses, pertenecientes a la clase señorial, dominan los escenarios de la norma, de las buenas maneras y de la pertenencia a unas tradiciones.

### ¿Qué historia es una historia sin memoria?

En las diversas líneas de fuga acerca de la violencia reflejada en la literatura colombiana, la amplia obra narrativa de Rodrigo Parra Sandoval invita a hacer memoria para entender la historia de las violencias y los diversos móviles, sin ignorar formas de modernización y relaciones con el mundo global en un territorio donde perviven formas de pensamiento primitivas. Y lo hace desde la profunda claridad que otorga poner en sintonía con la ficción diversos postulados de las ciencias sociales<sup>7</sup>.

Gran parte de su narrativa acude a la memoria y a la identidad: ¿cómo salvar del olvido la complejidad de la historia, de los descubrimientos, de los aprendizajes y de las conquistas? Un oso perezoso observa desde los árboles el transcurrir de la historia de Colombia. Ve que el siglo XX empezó y finalizó en estado de violencia, pues se sucedieron las guerras civiles o Guerra de los Mil Días, la violencia rural de los años cuarenta a sesenta, la agudización de otras formas de violencia propiciadas con el avance del narcotráfico de los setenta a los noventa y la confluencia de diversos frentes como guerrillas, paramilitares, fuerzas del Estado, narcotráfico, diversas bandas criminales y delincuencia común, en el llamado conflicto armado.

Como una alegoría de la violencia y una manera de despertar conciencia de la historia, en *Faraón Angola* el oso sabe que desde la Conquista la violencia ha sido común denominador y así, guardándola en su memoria ve transcurrir la historia con todas sus contiendas. Voz y mirada se extienden. En una larga travesía por el centro del país, Micaela, la voz narradora y personaje que ha trasegado por la obra de Parra Sandoval, de la misma manera que *Faraón Angola*, busca el rastro del amado perdido en alguna circunstancia violenta. Mientras avanza por distintos lugares del territorio nacional, quiere hacer justicia con todos los desaparecidos inventándoles una historia y dándoles verdadera existencia.

---

<sup>7</sup> Esto puede comprenderse con el conocimiento de toda su obra, tanto de ficción como de científico social. La narrativa, con más de una docena de novelas reunidas bajo el título *Informe a Julio Verne* y publicada también en edición digital. Para una información mayor sobre su obra, véase la valoración múltiple citada: *Cómo informar a Julio Verne: Rodrigo Parra Sandoval*.

Y al destacar varios episodios, con ironía muestra que desde los orígenes Colombia ha tenido que soportar la violencia, según observa reiteradamente el perezoso:

“Por aquí han pasado hombres cobrizos desnudos, con la cara pintada o cubierta de máscaras de oro, armados con flechas y lanzas que perseguían con un lento pasitrote a otros hombres cobrizos de caras pintadas y armados con flechas y lanzas que huían con un parsimonioso pasitrote (...). Han pasado hombres desteñidos, blancos, como untados de harina de maíz, de barbas largas, forrados con armaduras de lata que el sol del trópico convertía en saunas ambulantes, montados en caballos al trote, que perseguían con sus espadas y sus armas de trueno a hombres cobrizos desnudos... (79).

El cronotopo con el que el oso perezoso tiene conciencia de la historia, insiste en la violencia fundacional como tópico de una identidad, al reconocer que tres siglos después pasaron

los ejércitos de la reconquista, borrachos con el brillo de sus medallas y sus almirantazgos, fusilando a todo el que supiera leer y escribir, como si su propósito fuera borrar la minúscula tasa de alfabetismo que se había colado subversiva en estas tierras. Alrededor de la ceiba se amontonaban cadáveres de los hombres cobrizos con las nalgas al aire y de uno que otro hombre embutido en sus hirvientes latas, asados al vapor.. (79).

Y llegados al siglo XX, la ironía aumenta y muestra los extremos de la violencia partidista en esos

bandoleros con banderas azules que persiguen heroicamente a valientes bandoleros con banderas rojas que corren en desbandada. Quieren sacarles las tripas, siempre quieren sacarles las tripas a los otros, y colgarlas de las ramas bajas de los árboles como adornos de Navidad o como nudos de serpientes azules (80).

El focalizador es insistente con la imagen del bando contrario, el de las banderas rojas, destacando la forma espeluznante con la que se daba muerte en la época de la violencia rural, así como lo consignaba Camilo Torres en su representativo libro sobre la violencia en Colombia, y afirma que los de un bando quieren cortarles el cuello a los otros, “sacar por las gargantas sus lenguas a manera de corbata para que la muerte los encuentre vestidos de gala” (80).

Y al llegar al conflicto armado, el narrador en *Faraón Angola* se refiere al narcotráfico y los “hombres blancos y negros y de pelos amarillos llevando en sus mulas bultos de un polvo blanco que no es harina de maíz (...)”, y

luego "el cargamento de muertos, la putrefacción, el horror cotidiano", y los "hombres vestidos de camuflaje con armas automáticas, granadas de fragmentación, colocando minas quiebrapatas en las confluencias de los caminos y haciéndose llamar hombres de la guerra persiguiendo a otros vertidos y armados de igual manera" (81).

Es tan dura la realidad que solo puede escribirse de manera fragmentada y leerse desde las preguntas de la voz narrativa: "¿Qué clase de hombre produce una sociedad sin memoria, qué historia es una historia sin memoria? O digamos, ¿con una memoria de muy corto plazo que nace y muere en períodos muy cortos? ¿Una memoria rota, fragmentada por la guerra?" (*Faraón* 191). Y si se trata de conocer la historia del país, también se trata de explorarla en sus múltiples situaciones, de adentrarse en sus problemas y asumir retos conceptuales y formales, cuestionando, aunque las respuestas no sean satisfactorias. Se trata, también, de confiar en la escritura creativa como forma de redención y resistencia frente a esos "apartes oscuros" de esa patria íntima y de todos, que debe volcarse en la escritura realizada con furia, melancolía y detenimiento. Y nunca es tan urgente escribir una historia de amor para poder seguir viviendo como en los más profundos estados de orfandad.

El viaje se inicia con la intención de contar y construir. Nadie muere en este territorio de forma natural. No existen las palabras que puedan llenar el vacío. Al revisar estas historias y al reinventar al amado perdido, Micaela podrá tomar conciencia de sí misma y de su patria. Se trata de deshacer un ovillo, de destejer el silencio y construir una memoria con los retazos que deja la guerra. El punto de partida pone en situación al lector: el descenso hacia el río Magdalena muestra el aire tibio

Desde las cumbres oscuras de la cordillera se ve por momentos el río como una serpiente que baja buscando la lentitud de las curvas. El radio informa un ataque de la guerrilla. El pueblo fue destruido. Solo quedan ceniza y humo (20) ... El paisaje que entra por la ventanilla transformada en pantalla: la llanura sin nada que la interrumpa. Quieta, relajada, dormida, nítida. Nada se mueve, ni el ganado, ni las garzas, ni las espigas de arroz (55).

La secuencia pictórica concentra la vida, como dice la madre antes de morir: "miras no solamente los paisajes sino los recuerdos, los delirios" (69). Y las palabras de la madre definen la mirada de la historia, la conciencia de la vida, lo esencial, la escritura:

los sentimientos, las emociones, que se han quedado adheridas en los árboles, en las miradas, en una mesa de restaurante. Miras tu maternidad, miras a la hija que escribe y cada año se parece más a ti, Micaela, para más señas. Miras la vida que fue y la que no pudiste vivir. La que deseaste. Todas esas vidas han sido tu vida (69).

En el viaje por el país y la memoria, Micaela escudriña papeles escritos por su madre y guardados en un cofre<sup>8</sup>; son anotaciones que debe recapitular. Así reconstruye su genealogía, elabora mapas y paisajes de la memoria. Entre ellos la "Historia patria del perezoso", ese breve tratado sobre la historia de la violencia en el país, en el que se reitera que esta comienza antes del Descubrimiento, no ha tenido fin y solo han variado sus agentes.

El perezoso sabe que ella se ha multiplicado como imágenes en un espejo deformante que impide saber quién es quién en esa dolorosa lección de historia patria de "país tullido", saqueado en todas sus instancias por corruptos, donde la única posibilidad de sobrevivir estaría en el amor y en la creación. Asimismo, allí se encuentra el capítulo "Álbum de billetera", en el que se le atribuye una identidad e inventa una historia a un personaje que ha aparecido muerto con solo una billetera y diez fotografías. Las fotografías son instantes de lo urbano y se imponen como una forma del paisaje que se diluye o se fragmenta. Son fotografías de carné que se desvanecen en el anonimato, como si fueran cuadros de una exposición que al final se reúnen en un *collage* para mostrar una realidad hecha trizas y difícil de entender.

Como afirma Julio Gutiérrez, "Álbum de billetera" propone

una *narrativa* a partir de las observaciones que hace de unas fotos halladas en la mano de un cadáver. Desde dichas imágenes elaborará una especie de *escritura* de esos textos-ciudad que están condenados al extravío, como el que mana de un cadáver hallado desnudo y sin otro objeto que permita identificarlo que una billetera con fotos (434).

El narrador, prosigue Gutiérrez, es una especie de cura marginado de los círculos eclesiásticos, que transforma su labor de proveedor del ritual de la extremaunción en la misión de darle identidad a esos difuntos, a esos despojos que a nadie importan, y lo hace por medio de la tumba: último documento de identificación. De esta manera busca crear la memoria que responde de un personaje en una ciudad marcada por la violencia (434).

Al ser construidas, inventadas las historias mediante la ficción de las fotografías y la invención de la historia, se está frente a ficción y registro, una forma de dar identidad (nombre, historia). Es la manera de negarse a olvidar y corresponde al artificio de montaje-relato, en el que Faraón, el narrador de este capítulo, es *flâneur* visual y artífice, es decir, "un creador del *texto-ciudad* y un recopilador de memoria, aunque ficticia, de ese sujeto que se llama Alberto" (Gutiérrez 439).

Como es usual en la narrativa de Parra Sandoval, abundan emblemáticas voces femeninas. En este caso, Micaela es Penélope y Scherezada escarbando

---

<sup>8</sup> Es de notar que este cofre en el que se guardan estos escritos, es una especie de caja de Pandora. Micaela escarba en él y encuentra recortes de periódico, papeles escritos en pedazos de papel, objetos que remiten a sucesos memorables o insignificantes, pero al fin de cuentas, puntos que atan a una historia personal, familiar o colectiva.

en la Caja de Pandora, para unir e inventar infinidad de fragmentos de la patria hecha trizas y conjeturar versiones de la historia y dar vida al amado perdido. Desde el comienzo y a tono con los epígrafes, anticipa que "la memoria es, en sentido profundo, una forma de resistencia a la muerte" (Gonzalo Sánchez), que "empezamos muchas historias que jamás terminamos" (Jim Jarmush), que "vivimos simultáneamente varios relatos" (Marc Augé) y que lo que exhibimos "es la cara del instante" (Edmond Jabès).

### **Retórica del emigrante y su discurso bipolar**

A manera de coda, podríamos tener en cuenta obras referidas a la diáspora, en las que los sujetos diaspóricos desde emigración-inmigración están expuestos a desarraigo y exilio, constituyendo una condición que lo define en estado de huida. Según Zigmunt Bauman,

los humanos que transgreden los límites se convierten en extraños", pues son personas "que no encajan en el mapa cognitivo, moral o estético del mundo: en uno de estos mapas, en dos o en ninguno de los tres" y "hacen de la experiencia de malestar la más dolorosa y la menos soportable (27).

*Paraíso travel* (2001) de Jorge Franco y *El síndrome de Ulises* (2005) de Santiago Gamboa, pueden servir de ilustración. En ellas se muestra desprendimiento o alejamiento de lo propio y una ampliación del desplazamiento que desde lo interno se dirige a lo externo, muchas veces a ciudades arrogantes (Nueva York, París, Madrid, Roma) que reflejan *no lugares*, sitios inhóspitos a los que generalmente se entra "por la puerta del servicio", "se vive pobre como las ratas" y no hay posibilidades, cualquiera sea la nacionalidad y mucho menos si es del tercer mundo.

Hay un tópico común: con frecuencia los personajes experimentan un proceso de iniciación, de viaje mítico: salida, pruebas, encuentro, liberación y regreso. En *Paraíso travel*, por ejemplo, Marlon es incitado por su novia Rosa a cruzar la frontera entre Colombia y USA, para arribar a Nueva York. Ella va incitada por "el sueño americano", él detrás del amor. Según el relato, mientras Marlon viaja en bus entre Nueva York y Miami, compartiendo silla con un niño, una negra y un guatemalteco, evoca su pasado después de casi dos años de haber salido de Medellín.

Evocar es recuperar la ciudad de la infancia, los orígenes de su relación con Rosa, los antecedentes del viaje con sus temores y expectativas, las experiencias dolorosas y olvidos en el nuevo país donde primero fue indigente en Queens y luego mesero en el restaurante "Tierra Colombiana", después de haber sido perseguido y haber perdido la conciencia en algún lugar. Pasó las pruebas necesarias para continuar el proceso. Perder la memoria y entrar al laberinto de la gran ciudad, es alegoría de la pérdida de sí mismo y de la identidad frente a una "lengua madrastra" y una cultura de todos y de nadie.

Marlon se encuentra como inmigrante con otros que, al no lograr integrarse a la nueva sociedad y cultura, y en una urgencia de sumisión, reproducen

el mundo abandonado para defenderse de la distancia, la soledad y la incomunicación. De ahí que "Tierra Colombiana" sea un epicentro. En ella Marlon avanza en su proceso de iniciación y aprendizaje, aunque no deja de sentirse extraño frente a las reglas de los otros, de horrorizarse ante la extrañeza de la lengua y de la cultura. Al incorporarse lentamente a través de oficios degradantes en los que gana lo mínimo, le sirve a los inmigrantes "asentados" que en un comienzo lo repudiaron y miraron con recelo. Al entender los mecanismos de estigmatización, Marlon va aclarando el papel que cumple la imagen que proyecta a los de su propio grupo.

Llegar a Nueva York es encontrarse con grupos establecidos y asentados; por una parte, los que pertenecen al lugar y por otra los marginados "arraigados" que intentan mimetizarse o fingirse de ese lugar, tinturándose el pelo y aprovechar los ojos claros para parecer rubio del todo. Otros aparentan pertenencia según revelan fotos enviadas en las que ataviados con pesados abrigos y botas, sonríen en paisajes invernales "extraños, ajenos, como unos micos en el polo norte" (12), muchas veces intentando negar la procedencia para empezar de cero "con los pies bien puestos sobre la tierra" (21), buscando la patria en el "lugar donde está el afecto" (242) o afirmándose con otro nombre y otro lugar, como cuando alguien se nombra: "Soy Charlotte, soy de Virginia, y voy hasta Augusta, en Georgia" (20).

El viaje hace experimentar la condición de paria. Marlon y Rosa salen de un mundo que resulta hostil y llegan a otro que no lo es menos, a debatirse entre la sumisión y la huida: "Acá o allá tienen las mismas carencias", afirma el autor en una entrevista<sup>9</sup>, siendo reiterado de diversas formas en la novela con afirmaciones como esta: "Colombia lo va dejando a uno sin argumentos" (38).

Los hechos se gestan en Medellín que comparte roles con Nueva York, en cuanto son lugares inhóspitos, atraen y repelen, alienan y absorben. Llegar a Nueva York es lo mismo que entrar en las tripas de una bestia que ruge y habría que saber domar. La ciudad es de inmigrantes, el colombiano está estigmatizado, el extranjero fácilmente llega a la indigencia. Siguiendo los términos de Norbert Elías, el estigma lanzado por el grupo más poderoso sobre otro de poder inferior, se cumple en Marlon, Reina y todos los personajes colombianos unidos por el exilio en búsqueda de oportunidades en un país ajeno al suyo.

Otro tanto sucede en *El síndrome de Ulises*. Situaciones semejantes en un escenario parisino en el que los tercermundistas son marginales: inmigrantes bogotanos, peruanos, porteños, chilenos, nicaragüenses, coreanos, marroquíes, árabes, polacos, rusos, desempeñando oficios menores, sujetos a la pregunta por el país de origen y a los problemas generados por la barrera del idioma, pues no saberlo conduce a estar aislado y ser ciudadano de quinta categoría (28). El exilio político se impone en algunos, en otros la

---

<sup>9</sup> "Las mujeres persiguen a Jorge Franco". Entrevista, *El Tiempo*, Cultura, pág. 2, martes 20 de noviembre, 2001.



condición de refugiados, y en otros está ligado a la liberación momentánea o a la búsqueda de sí mismo.

La estructura narrativa muestra una alternancia entre el yo de un personaje escritor y el testimonio de una serie de inmigrantes con los que se relaciona, mostrando así el tejido de una realidad que no solo habla de la experiencia individual en el exilio sino de diversas culturas e identidades. Esta diversidad deja ver, en el caso colombiano, por ejemplo, señales referidas a la historia social y política: hay refugiados, exguerrilleros de las FARC o del ELN, estudiantes universitarios aspirando doctorarse en la Sorbona, jóvenes burguesas que aprovechan el viaje para romper las normas y escritores en formación que entran en diálogo con las situaciones de otros exiliados latinoamericanos y contrastan con las de los africanos u orientales.

Allí "la comunidad colombiana de París funciona como un *ghetto* en el que todo se sabe, me refiero a los exiliados económicos o políticos, los que llegaron con dos cajas de cartón y un maletín de tela, cruzando la frontera francesa desde España en el baúl de un carro o en la carga de un camión, ateridos de frío y con un fajo de billetes entre los calzoncillos" (25). Estos emigrantes conforman un submundo en lo más abisal de ese París gris e inhóspito, en el que, según el título de la novela, se propone una alegoría del viaje, que en este caso no solo son pruebas sino sinsabores sin proyección heroica, representado con mucha contundencia en la historia de Jung, un coreano desamparado que opta por el suicidio.

Las tres partes que componen la novela exponen un proceso: "Historias de fantasmas", presenta los personajes y la temática; "Inmigrantes & Co" desarrolla la acción de los inmigrantes en París, su frenética experimentación sexual y la fiesta dura, en una suerte de desinhibición total, el intento de reconstruir del "caso Néstor", relacionado con la desaparición de un exguerrillero colombiano y narrado a la manera de relato policial.

La tercera parte da título a la novela y concentra el relato en Jung, un inmigrante que padece el síndrome colectivo del inmigrante: pobre, indefenso, abandonado, solitario, miserable, incomunicado, explotado, lleno de miedo, expuesto al odio de otros, depresión profunda ante la pérdida de su autoestima. Para cada personaje emigrar y exiliarse suscita reflexiones diferentes: "El exilio del atropello, como Jung en Corea del Norte o Elkin en Colombia o Khadim en Irak, todos perseguidos..." (262). Todos lo viven como el síndrome del inmigrante, "la autoestima por el suelo, la indefensión y el miedo", hasta llegar a delirio, dolores físicos, estrés crónico y depresión (350).

Para Mohamed Kair-Eddime, nacido en Marruecos, el exilio es lejanía. Así pregunta y responde: "¿Cuáles son las palabras del exiliado? Triturar la propia cultura y devorarla. Desenterrar sus muertos y comerlos, chupar sus huesos mientras se respira el aire de una metrópoli alocada. ¿Por qué no hacerlo? (...). El francés es mi lengua muerta, pero yo la revivo en la mentira y el grito" (73-74). Para un árabe el exilio empieza con la colonización, como afirma Kadhim, y se percibe en aquellos que escriben para satisfacer a los colonizadores con "la imagen que los europeos tienen del mundo árabe y sustituyendo la realidad por el cliché" (253).

La disyunción entre el hoy y el ayer que reconocen muchos estudiosos, influye en la creación, como afirma Kadhim en la novela:

La poesía y el exilio son viejas compañeras; el exilio conlleva la tristeza de lo que se ha perdido, que ya es en sí un sentimiento lírico; el exilio forzado acude a la lírica para ser denunciado; el exilio saca la lírica de los consabidos lugares, el amor o la gesta patria, y le da una nueva temperatura, lo acerca a la realidad del mundo (...). La lírica del exilio está ligada a una idea del mundo, a una visión política de la historia y de las relaciones entre los seres humanos (299).

Como en *Rosario Tijeras*, en esta novela los inmigrantes se reconocen aislados, sin idioma ni lazos afectivos, y respectivamente la memoria o la escritura se convierten en el *topos* de quien busca situarse (*situs*) en un lugar, como sucede en la evocación de Marlon, que rescata de la memoria el pasado y el origen, o como en esta novela, desde una incitación a la escritura, según dice uno de los personajes aludiendo a Naipaul: "Hay que alejarse para escribir, irse al otro extremo del mundo, observar de lejos, así las palabras y las experiencias se cargan de sentido, todo adquiere resplandor con la distancia" (175).

La representación del sujeto migrante hacia fuera del país ofrece una nueva dualidad: el viaje como migración con su propia retórica, lo que implica cruce de la frontera y el sujeto que se sabe hace parte de una experiencia discrepante: ser extranjero. En este caso se trata de ser latino en Estados Unidos o sudaca en España, París o cualquier otro lugar es estar fuera de lugar.

El choque de culturas lleva a la urgencia de construirse o pensarse otro o desde el otro lado y en el otro lado, lo que estaría en la línea de lo que Cornejo Polar ha estudiado atendiendo a la descentración del sujeto, en este caso el migrante descentrado y asimétrico que articula simultáneamente dos ejes culturales, pues está en un discurso bipolar: allá y acá. El lugar que se ha dejado adquiere valor sentimental: es el territorio idealizado. Estar en el exilio es vivir en la orilla, en el nunca, en ese tránsito por lugares donde los ambientes, los escenarios, los otros, "la lengua huésped", lo extraño, pueden llegar a revelar hasta la pérdida de sí mismo, aún en la propia lengua y la manera de comunicarse.

## Obras citadas

- Alape, Arturo. *Las muertes de Tirofijo*. Bogotá: Plaza y Janés, Editores Colombia, Ltda., 1976.
- \_\_\_\_\_. *El cadáver de los hombres invisibles*. Bogotá: Ediciones Alcaraván Ltda., 1979.
- \_\_\_\_\_. *Sangre ajena*. Bogotá: Seix Barral, 2000.
- Bauman, Zigmunt. "Construcción y deconstrucción de extraños". *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid, Ediciones Akal S.A., 2001.
- Cornejo Polar, Antonio. "Una heterogeneidad no dialéctica sujeto y discurso migrante en el Perú moderno". *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII, N° 176-177, Julio-Diciembre (1996): 837-844.

- Elías, Norber. "Ensayo teórico sobre las relaciones entre establecidos y marginados". *La civilización de los padres* y otros ensayos. Bogotá: Norma/Universidad Nacional, 1998. 79-138.
- Franco, Jorge Rosario Tijeras. Bogotá: Planeta, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Paraíso travel*. Bogotá: Seix Barral, 2001.
- \_\_\_\_\_. "Las mujeres persiguen a Jorge Franco". Entrevista, *El Tiempo*, Cultura, pág. 2, martes 20 de noviembre, 2001.
- Gamboa, Santiago. *El síndrome de Ulises*. Bogotá: Seix Barral, 2005.
- Giraldo, Luz Mary. *En otro lugar. Migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana contemporánea*. Bogotá: Editorial Universidad Javeriana, 2008.
- Gutiérrez G. H., Julio. "‘Álbum de billetera’, de Rodrigo Parra Sandoval: tentativa de construcción de identidad urbana desde lo extraordinario". *Rodrigo Parra Sandoval: Cómo informar a Julio Verne*. Coord. Giraldo Luz Mary y Jurado Fabio. Bogotá: Editorial Universidad Javeriana/Universidad Nacional de Colombia, 2017. 431-442.
- Jossa, Emanuela. *La ciudad gritada y condenada*. Texto inédito.
- Kertész, Imre. *La lengua exiliada. Artículos y discursos*. Barcelona: Taurus, 2007.
- Moreno-Durán, Rafael. "Hasta en las mejores familias". *El Tiempo*. Lecturas Dominicales. Marzo 31, 2001: 2-4.
- Parra Sandoval, Rodrigo. *Faraón Angola*. Bogotá: Ediciones B, 2011.
- Restrepo, Laura. *La multitud errante*. Bogotá: Seix Barral, 2001.
- Schultze-Kraft, Peter. *La horrible noche*. Bogotá: Seix Barral, 2001.
- Said, Edward W. *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*. Barcelona: Debate, 2005.
- Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara, 1994.
- \_\_\_\_\_. *El desbarrancadero*. Bogotá: Alfaguara, 2001.
- VV. AA. *Lugares ajenos. Relatos del desplazamiento*, Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, Colección Antorcha y Daga, 2001.

