

Arango, Luis Carlos Restrepo y muchos otros que, desde un ominoso sesgo, tratan de meternos los dedos en la boca haciéndonos creer que el mundo no sólo se lo inventaron ellos sino que debe dividirse en un antes de Uribe y un después de Uribe... Claro que en eso último tienen razón, pues tal como lo plantea María Mercedes Araújo en sus palabras sobre Álvaro Uribe, Colombia no va ser igual después de él porque



[...] Es un hombre complejo, un mar inhóspito, que aun cuando exhiba aguas aparentemente calmas, oculta en su fondo más profundo tempestades tremendas. Uribe produce miedo no sólo por su temperamento volátil sino también porque su lenguaje, sus propuestas y sus acciones se encaminan a la construcción de un país sin valores que definitivamente no es el que quiero que hereden mis nietos (pág. 26, subrayado fuera de texto).

En la tercera parte del libro, “¿Qué pasó con la utopía?”, María Mercedes Araújo lanza sus tesis sobre el futuro del país. En el primero de los apartados de esta sección se lamenta de la “falla del Eme”, no sólo cuando estuvieron alzados en armas y provocaron la debacle del Palacio

de Justicia sino también ahora, cuando personajes como Ramiro Lucio y Otty Patiño le han dado vuelta a la revolución que protagonizaron y se entoldaron en refugios políticos con una abierta falta de honestidad con el país y con el movimiento al que alguna vez pertenecieron. Así mismo, María Mercedes Araújo cuestiona la falta de conciencia política de las clases menos favorecidas del país e incluso el trabajo que han hecho algunas ONG que han fortalecido el sentido de comunidad de estos grupos sociales, pero no su sentido político que, muchas veces, está anclado en un rechazo a la política o en unas prácticas clientelistas donde la barriga llega a ser determinante en sus elecciones. Finalmente, consecuente con el trabajo que hizo toda la vida en La Casa de la Paz, la autora resume, a manera de epílogo, la tesis que ha defendido durante todo el libro:

*La solución del conflicto armado interno de Colombia tiene que ser política y no militar, pero no sabemos cómo decirle a Uribe, por favor, no más guerra, no más, queremos paz, pero su ego y guerrerismo nos están llevando a extremos humanamente insostenibles. Urge establecer acuerdos humanitarios con la insurgencia para proteger a la población civil, rescatar a los secuestrados tanto de la guerrilla como de los paramilitares, como del Estado, lograr un cese a las hostilidades y un gran pacto social. Con tres millones de desplazados que no pueden retornar a sus lugares de origen ni asumir con dignidad una vida productiva, con un desempleo en ascenso, una clase media en proceso de extinción, una pobreza galopante, unos niveles salariales y un sistema represivo como el actual, no hay opción de país posible (págs. 220-221).*

Claro que se podría concluir que la propuesta de María Mercedes Araújo es un lugar común, pero también podría hacerse el esfuerzo de oír la a ver si salimos del laberinto en el que

nos han metido, desde el comienzo de nuestra historia, tantos generales disfrazados de civiles.

Unas últimas palabras sobre la edición del texto: antes de asumirse como libro de historia para usarse en los colegios, como me parece que debería ser, urge que se reedite el texto, es decir, que se organice mejor para evitar repeticiones innecesarias, pedazos sueltos y, en ocasiones, un coloquialismo extremo, y, sobre todo, para que se eliminen los errores de ortografía que se encuentran en todas las páginas del libro, lo que resulta bastante molesto para el lector.

MÍRIAM COTES BENÍTEZ

## Reflexiones de un inquilino

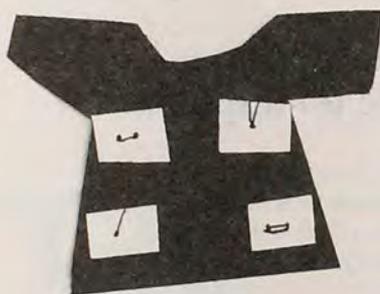
### El arte de la distorsión y otros ensayos

Juan Gabriel Vásquez

Alfaguara, Bogotá 2009, 228 pág.

Alguna vez, en las páginas de este mismo Boletín, Luis H. Aristizábal habló de algo que él definió como la “generación de la diáspora” para hablar, en esa ocasión de forma elogiosa, de la obra de algunos colombianos que viven por fuera del país. El motivo del comentario de Aristizábal era una novela de Luis Aguilera pero, para empezar a hablar de ella, él recordó también otros nombres —generosamente me incluyó a mí y tal vez por eso me acuerdo— de escritores y críticos. El uso de la palabra “generación” era desafortunado —Rafael Gutiérrez Girardot, Luis Aguilera y yo pertenecemos a tres generaciones y estábamos en la lista—, pero la constatación de que existe un trabajo intelectual desde una lejanía que muchas veces le permite a quienes lo realizan tener una mirada distinta sobre algunos temas y problemas que la que pueden tener quienes nunca han salido del país.

No recuerdo si en la lista de Aristizábal estaba el nombre de Juan Gabriel Vásquez—actualmente vive en Barcelona— que ahora, en uno de los ensayos recogidos en su libro *El arte de la distorsión*, se ha ocupado del mismo tema, aunque rechazando el uso de la palabra diáspora porque, según él, tiene unas connotaciones que conllevan cierta pretensión de superioridad moral que le desagrada. A Vásquez tampoco le gusta la palabra exilio por su carga política que no compagina con la situación de gente que puede volver a su país cuando le dé la gana y por ello escoge la expresión “literatura de inquilinos”, tomada de una entrevista con V. S. Naipaul.



Vásquez, para explicar lo que entiende por inquilino, recurre a la connotación que tiene la palabra inglesa correspondiente y subraya que un inquilino es un animal que habita la madriguera de otro. Vásquez deja claro que para él en buena medida esa condición ha sido una libre elección y explica que se ha acostumbrado, tras más de una década de vivir fuera de Colombia, “a las libertades curiosas y un poco inexplicables que uno gana cuando vive en madriguera ajena” (pág. 180).

Las razones para vivir en países ajenos resultan parecidas, según Vásquez, a las que se tienen para leer ficción. De lo que se trata, en un caso, es de ampliar la noción que tenemos de la experiencia humana y, en el otro, de ampliar la noción de lo que entendemos por ficción. Se trata de romper territorios, de ampliar tradiciones y de buscar que el mundo al que pertenecemos sea más

amplio y variado sin circunscribirse al ámbito del país en que nos tocó nacer o a los límites de nuestra lengua materna.

Tal vez el centro del libro de Vásquez sea el tema de la influencia literaria. Los ensayos en que ésta no se aborda específicamente pueden ser vistos como confrontaciones de Vásquez con influencias que ha tenido o que, como él preferiría decirlo, ha escogido tener. El caso de Joseph Conrad, a quien le dedica dos ensayos es claro y acaso también lo sean los de otros autores abordados como Ricardo Piglia o Philip Roth.

La distorsión—que marca el título de uno de los ensayos que le da a su vez el título al libro—no es, para Vásquez, solamente distorsión de la realidad—para llegar a lo que Vargas Llosa ha llamado “la verdad de las mentiras”—, sino también, y casi habría que decir ante todo, distorsión de la tradición literaria anterior, modificación y revisión de lo que se ha leído.

Walter Benjamin dice en alguna parte que un escritor no es otra cosa que un coleccionista de libros que, insatisfecho con los que encuentra, decide escribir aquellos que le hacen falta y que no encuentra. Sospecho que a Vásquez no le desagrada que su libro sea relacionado con esa sentencia. Sin embargo, tengo la sensación de haber empezado esta reseña de un modo demasiado general que ahora me trae ciertas dificultades para aterrizar en cada uno de los ensayos de Vásquez, o al menos en algunos de ellos, y discutirlos.

Es claro—y esto no debe ser tomado como una valoración positiva ni negativa sino sólo como una constatación—que no estamos ante los ensayos de un académico, sino ante los ensayos de un escritor que se permite en ocasiones tesis atrevidas, que a ratos cabría calificar incluso de arbitrarias, aunque pueden servir para enriquecer discusiones.

Tal vez convenga empezar por el ensayo que le da el título al libro. “El arte de la distorsión” parte de una reflexión autobiográfica, concretamente sobre la escritura de *Historia*

*secreta de Costaguana*, una novela cuya publicada en 2007 y que parte de la hipótesis de que Joseph Conrad pisó la costa colombiana a los diecinueve años y que muchos años después escribiría *Nostromo*, que cuenta la historia de la ficticia república sudamericana de Costaguana, basándose en la historia colombiana del siglo XIX. El enfrentamiento con los vaivenes políticos de la Colombia decimonónica llevó a Vásquez, según cuenta, a releer *Cien años de soledad* con una perspectiva distinta a la que había tenido hasta ese momento—que podría ser definida de admiración distante—y buscando lecturas distintas a las canonizadas por la crítica. “Me encontré—dice Vásquez (pág. 32)—cierto tiempo dedicado a ese empeño: malinterpretar la novela, transformarla en algo distinto de lo que hemos leído durante casi cuarenta años”.



En otras palabras, la relectura de *Cien años de soledad*, para Vásquez, debía ser una lectura distorsionante, que abriese nuevas miradas sobre la novela. Ante todo, tenía que alejarse de las categorías de realismo mágico y real maravilloso, lo que explota en el ensayo con un alegato contra el célebre ensayo de Carpentier—Vásquez dice trajinadísimo pero ese adjetivo es una petición de principio—*De lo real maravilloso americano*.

Vásquez acepta la afirmación de Carpentier acerca de que lo mara-

viloso en América es algo cotidiano, pero eso le parece contradictorio con la idea de seguir definiendo lo maravilloso como una “exaltación del espíritu” que lleva a un “estado límite”. Esa contradicción la explica Vásquez diciendo, no es el primero que lo dice pero eso ahora no importa mucho, que Carpentier aborda el tema con los ojos de un europeo.



De ahí se da un salto para afirmar que “al contrario de lo que nos han enseñado durante décadas lo real maravilloso no tiene nada que ver con *Cien años de soledad*” y que “en *Cien años de soledad* lo maravilloso no tiene nada de maravilloso” (pág. 35). Para fundamentar esa tesis, Vásquez cita una escena que ocurre al comienzo de la novela, cuando un armenio que acaba de tomarse un jarabe para hacerse invisible le da a José Arcadio Buendía la noticia de que Melquíades murió, justo en el momento en que se convierte en un charco de alquitrán. Vásquez subraya que José Arcadio no se sorprende por la transformación del armenio y que lo que le consterna es la noticia de la muerte de Melquíades; en cambio sí se asombra ante algo tan ordinario como un bloque de hielo.

Vásquez, habiéndose alejado de la lectura basada en la categoría del realismo mágico o lo real maravilloso, propone otros enfoques de la novela y sugiere concretamente “leer *Cien años de soledad* como novela histórica” (pág. 36). Ese enfoque es sugerido con el gesto de quien tiene la sensación de estar diciendo algo que

no se le había ocurrido a nadie y que incluso va a generar rechazos y resistencias. La novela histórica, Vásquez lo da a entender con una cita de Antonia Byatt, casi siempre ha estado bajo sospecha de frivolidad y dice que la sola mención del género sugiere escenas de capa y espada, de damas vestidas con crinolinas, de batallas sangrientas y de corpiños arrancados. Luego se saca de la manga una cita de Kundera quien dice que mientras que hay novelas que ilustran una situación histórica hay otras que examinan la dimensión histórica de la existencia humana. Lo segundo es lo que le interesa a Vásquez y lo que ve como clave de un tipo diferente de novela histórica que, a diferencia de la otra, se interesa más por los individuos que por el telón de fondo y que se toma incluso la libertad de distorsionar la historia, acaso para entenderla mejor.

La clasificación, como todas, es discutible y se hace aún más problemática si se piensa que en el segundo tipo incluye novelas como *Hijos de la medianoche* de Salman Rushdie, *Me llamo rojo* de Orhan Pamuk o la misma *Cien años de soledad*. Es casi imposible esquivar la tentación de argumentar que si bien es cierto que en *Cien años de soledad* hay una confrontación con la historia y con hechos históricos, también debe ser claro para cualquiera, que no esté en plan de plantear una tesis original, que la novela no puede leerse sólo como novela histórica. Sin embargo, tengo la sospecha de que Vásquez sabe perfectamente que eso es así. Su intención no es proponer una lectura total de *Cien años de soledad* desde una perspectiva determinada, sino sugerir una lectura parcial que puede ser enriquecedora y de la que se puede aprender como novelista. El ejemplo que pone para mostrar la relación con la historia de la novela de García Márquez —el episodio de la matanza de las Bananeras— me parece desafortunado por lo recurrente del mismo.

Lo interesante, más que defender la tesis indefendible de que “*Cien años de soledad* es una novela histórica”, es volver a la voluntad de ter-

giversar la novela, que Vásquez reconoce a comienzos del ensayo. De lo que se trata es de desarmarla para recuperar los elementos que puedan seguir siendo utilizables en nuevas aventuras narrativas. Vásquez, recuperando la idea de Javier Marías de que hay novelas fértiles —que abren caminos— y novelas estériles —que los cierran— sugiere que, leída desde la óptica del realismo mágico, *Cien años de soledad* ha resultado una novela estéril —y se refiere a imitadores de la misma en todas partes del planeta aunque sin mencionar a ninguno con nombre propio— pero que leída como novela histórica, es decir tergiversada, puede ser una novela fértil.



10:57 AM

Así mismo, la lectura a *Hijos de la medianoche* de Salman Rushdie como heredera de *Cien años de soledad* en cuanto que ejemplo de un realismo mágico indio le parece a Vásquez estéril mientras que leerla como heredera de *Cien años de soledad* en lo referente a lo que pueda tener de novela histórica le resulta fértil.

Naturalmente, todo eso es discutible, empezando por el presupuesto de que llevamos cuatro décadas leyendo *Cien años de soledad* desde la óptica del realismo mágico. Ha habido otras lecturas, ha habido cuestionamientos del concepto de realismo mágico y el ensayo de Vásquez le debe mucho a esos cuestionamientos. Pero lo que resulta sintomático es la necesidad de confrontarse con García Márquez desde la perspectiva de la tergiversación.



En el libro, hay otro ensayo dedicado a García Márquez titulado “Malentendidos alrededor de García Márquez”. El punto de partida del mismo es la indignación que, según dice, siente Vásquez cada vez que le preguntan que como se puede escribir a la sombra de *Cien años de soledad*. Vásquez dice que le parece que la pregunta está llena de vacuidad teórica y que es un falso problema y que eso es algo que ha dicho ya en varios entrevistas pero que en el ensayo pretende articular sus reparos de una manera algo más racional y menos indignada.

No obstante, el abandono de la indignación tarda algunas líneas, pues inmediatamente después dice que la pregunta parte de la idea de que la influencia literaria tiene un carácter territorial lo cual, dice empezando a soltar adjetivos como quien suelta bofetadas, es una idea “pervertida”, “provinciana” y “reduccionista”. La idea de que la in-

fluencia no tiene un carácter territorial es, al margen del énfasis y los adjetivos, algo clave en la argumentación posterior y, en general, en la teoría de la influencia literaria.

Vásquez se imagina a un lector distraído, así lo califica, que cree en “lo colombiano” como una cualidad abstracta y en que Macondo encarna mejor que cualquier otra ficción esa cualidad. Por consiguiente, también cree que el desempeño de cualquier escritor colombiano posterior se debe medir por la manera como se enfrenta a ese imaginario. Esa posición se rechaza, se cita a Borges quien señala que la idea de quien un escritor debe escoger temas de sus países es una idea nueva y arbitraria. De manera que, cabe concluir, pensar que un escritor es influido ante todo por los escritores de su propio país tiene también algo de arbitrariedad.

Se podría, sin duda, invitar a Vásquez a que matice el énfasis de esas afirmaciones. La influencia tiene muchas veces también algo de territorial, no tanto en lo relativo a los límites de las fronteras nacionales, sino en lo relacionado con la lengua en que escribe uno u otro escritor. En el campo de la literatura alemana, para referirme a la que mejor conozco, se puede pensar, por ejemplo, en Günter Grass como descendiente de Alfred Döblin —él mismo se ha declarado tal en su ensayo “Mi maestro Alfred Döblin”— o de Grimmelshausen. La posibilidad de que Grimmelshausen influyera sobre un escritor francés o español, en cambio, resulta bastante remota. Pero en lo que sí hay que darle plena razón a Vásquez es que las influencias literarias —al menos desde hace unos trescientos años— no se limitan al territorio marcado por la lengua en que un autor escribe. Es más, muchas veces un escritor siente urgencia de buscar influencias que superen el marco de la tradición de su lengua literaria, precisamente para ampliarla y enriquecerla. Así, por ejemplo, se puede pensar —Rafael Gutiérrez Girardot lo sugirió alguna vez sin desarrollar plenamente la idea—

que Grass también, eso creo que podría investigarse en *El rodaballo*, le debe algo a García Márquez.

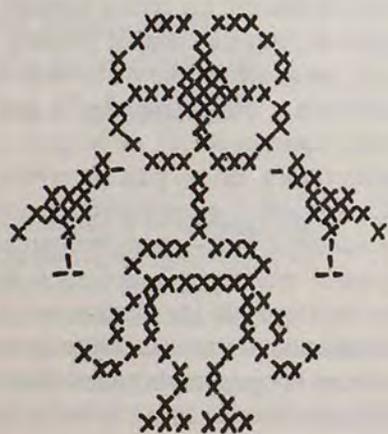
Con ello pasamos al tema clave del ensayo que es la idea de que las influencias literarias no son algo involuntario y fatal, sino algo que los escritores eligen de manera consciente. Para fundamentar esa idea, Vásquez se concentra en el caso de García Márquez partiendo de un artículo de 1959 titulado “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia”. La tesis que Vásquez rescata de aquel artículo es la idea de que la mayoría de quienes intentaron escribir la novela de la violencia fracasaron porque, no teniendo una tradición literaria a la cual recurrir para contar lo que querían contar, no se tomaron el trabajo de tratar de crearla o de buscarla en otra parte.



La sorprendente mención de *La peste* de Albert Camus como posible novela de la violencia y la constatación de que después aparece *La mala hora* —la mejor novela sobre la violencia y la peor novela de García Márquez, según Vásquez—, da paso a la consideración de como García Márquez, a lo largo de su obra literaria, fue eligiendo influencia para contar lo que de otra manera no podía contar y como esas influencias estaban lejos de su ámbito territorial y de su ámbito lingüístico. El diálogo con Faulkner es clave para la escritura de *La hojarasca* y, más tarde, de *Cien años de soledad* —aunque allí también pesa la sombra de Virginia Woolf—; el

diálogo con Hemingway desemboca en *El coronel no tiene quien le escriba* y la confrontación con Camus, tal vez la menos profunda, en *La mala hora*. (A la enumeración se podría agregar probablemente el nombre de Kafka, clave en la forma como García Márquez enfrenta lo fantástico y en el tono y el ritmo de su prosa).

Con todo ello, Vásquez no está descubriendo nada nuevo —tal vez se podría hacer una biblioteca con tesis doctorales acerca de la influencia de Faulkner en García Márquez que se han escrito en los más diversos lugares del planeta— y es de sospechar, los ensayos nos muestran que estamos ante un hombre inteligente y bien informado, que él lo sabe. Lo que Vásquez subraya con el repaso de las influencias de García Márquez es la noción de influencia escogida. La influencia, para Vásquez, es un saqueo consciente o, para decirlo con sus propias palabras, “la toma por asalto de un novelista (por parte de otro) cuyo método es útil para contar la propia realidad” (pág. 68).



El segundo elemento de la influencia está relacionado en forma íntima con la idea de la distorsión en el sentido de que la asunción consciente de una influencia parte de una lectura que Vásquez llama revisionista. Vásquez cita a Harold Bloom y utiliza noción de “act of misreading” para definir la influencia. El libro que se toma de alguna manera como modelo —el libro del padre, para decirlo con palabras de

Vásquez— se ve como incompleto y, dice el autor, “la obligación es corregirlo” (pág. 69).

La definición de la influencia como la toma por asalto de un escritor determinado de una obra ajena —de la que se deja influir de manera voluntaria— tiene un eco claro en otro ensayo titulado “Historia de un malentendido: lecturas anglosajonas del Quijote”. En ese ensayo —que parte de una polémica contra Auden y Unamuno, que no entienden la dimensión al Quijote al leerlo en clave religiosa, y Nabokov, que no lo entiende al no ser capaz de reír de lo que pasa en la obra por considerarlo excesivamente cruel— Vásquez pasa revista de la presencia del Quijote en la literatura inglesa, desde la traducción de la primera parte de Stolton publicada en 1612, antes de que en España apareciera la segunda parte. Una de las conclusiones a las que llega, al registrar la presencia insistente del Quijote en Inglaterra, es que “la literatura inglesa, más que recibir la novela de Cervantes, la tomó por asalto”.

El punto culminante de esa toma por asalto la encontramos en la obra de Henry Fielding. Primero, en su obra de teatro *Don Quijote en Inglaterra* (1729), y luego en su novela *La historia de las aventuras de Joseph Andrews...* (1742), de la que se advierte en el subtítulo que está escrita a la manera de Cervantes. Vásquez afirma que es a partir de ahí cuando Cervantes empieza a ser reconocido como el creador de una nueva forma de ver el mundo y tiene nacimiento, con Fielding como heredero de Cervantes, el arte de la novela moderna.

Vásquez subraya la significativa curiosidad de que la consagración de Cervantes como fundador de la novela moderna no ocurra en España sino en Inglaterra y se pregunta por qué en España no hubo una corriente de imitadores o admiradores del Quijote. La advertencia de Cervantes, formulada contra el Quijote apócrifo de Fernández de Avellaneda, de que nadie debe retomar el personaje del Quijote fue tomada, dice Vásquez, “demasiado en serio

por los escritores españoles ninguno de los cuales se atrevió a recibir el legado del Quijote, ninguno de los cuales supo reconocer la profunda novedad contenida en el libro” (pág. 196). Los lectores tampoco parecieron ser muy agudos como lo muestra el hecho de que entre 1617 y 1704 sólo hubo once ediciones españolas del Quijote.

Vásquez subraya que todo ello, al igual que, frente a la lenta recepción en España en Inglaterra hubiese un interés inmediato —en Francia pasó algo igual pero eso es otro tema— y dice que todo eso puede terminar en una variante del lugar común de que nadie es profeta en su tierra que no le interesa demasiado, pero sin duda todos esos datos son necesarios para sus consideraciones centrales acerca de los motivos por los que Inglaterra era tierra fértil para la recepción del Quijote y la definición del tipo de humor que aparece en la obra y que se convertiría en seña de identidad de la novela moderna.

Vladimir Nabokov no entiende ese tipo de humor al leer el Quijote —si lo entiende en cambio al escribir *Lolita*— y lo ve sólo como una burla cruel. Al leer el ensayo pensé, un poco en broma, que eso podía deberse a que, aunque con el tiempo Nabokov se haya convertido en un escritor que escribía en inglés, no dejaba de ser un escritor ruso. En todo caso, a diferencia del problema de Nabokov que es incapaz de reírse del Quijote, lo que le ocurre a los primeros lectores españoles de la época es que lo ven sólo como una burla —una sátira— de las novelas de caballería y no perciben toda la ambigüedad y la ironía que hay en la novela.

La España de la Contrarreforma, según Vásquez, no estaba preparada para el principio definido por Kundera según el cual “la novela es el reino de la ambigüedad” (pág. 199). La Inglaterra que recibe al Quijote, en cambio, estaba sacudida por discusiones filosóficas y políticas y a la luz de ellas interpretan el Quijote. “Los españoles —escribe Vásquez (pág. 199)— leyeron el Quijote; los ingleses lo interpreta-

ron, lo manipularon, lo utilizaron como herramienta filosófica, social y política”.

El humor característico de Cervantes, y de la novela moderna en general, es un humor que tiende a relativizarlo todo. El que se ríe del Quijote no sólo se está burlando de su locura y de los libros de caballería que lo enloquecieron, sino también de los que ven a don Quijote como un loco y son incapaces de entenderlo. Vásquez recoge una idea de Octavio Paz según la cual ese humor no toma forma definitiva sino hasta la aparición de Cervantes. A mí me queda la duda de si Boccaccio no puede ser visto como un antecedente claro al igual que, sin salir de España, el autor anónimo del *Lazarillo de Tormes*, libro lleno de ambigüedades y palabras de doble sentido.



La tensión entre lo que se es —un hidalgo manchego, en el caso del Quijote— y lo que se quiere ser —un caballero andante— está ya presente en muchos cuentos de Boccaccio y es precisamente esa tensión entre pretensión y realidad lo que nos hace reír. Sin embargo, hay que admitir que en el Quijote aparece un nuevo elemento y es que Alonso Quijano no sólo pretende ser un caballero andante para engañar a los otros —como cierto cura de Boccaccio que se hace pasar por el arcángel san Gabriel para lograr los favo-

res sexuales de una feligresa—, sino que cree que lo es y trata de vivir como tal para estrellarse contra el mundo.

Eso es algo que hace del Quijote un personaje mucho más complejo que un simple impostor y eso es lo que lo convierte en el comienzo de una tradición. Vásquez ve a Fielding recoger el testigo en Inglaterra. Más tarde, en el siglo XIX, habría herederas femeninas del Quijote. Ortega y Gasset, con un afán de simplificación muy suyo, llamaba a *Madame Bovary* un don Quijote con faldas. Y España se reencontrará con la tradición del *Quijote* con *La regenta* de Leopoldo Alas, Clarín, una novela que se puede ver como descendiente remota de Cervantes y como hermana menor de *Madame Bovary*.

Lo relevante de todo ello es que la tradición que funda el Quijote —el libro español por excelencia— no es una tradición española y, por ello, quien pretenda inscribirse en esa tradición tiene poco que buscar en la narrativa española de los siglos posteriores a Cervantes —Clarín y Galdós son excepciones notables— y mucho en la narrativa que otras lenguas produjeron en la misma época.

De ese modo, nos aproximamos a la idea de que, así como la influencia no es una cosa meramente territorial, la tradición tampoco es algo que esté encerrado en límites geográficos o lingüísticos, sino es algo que los escritores están creando de manera constante. La creación y renovación permanente de la tradición implica no sólo la creación de obras literarias, sino también, la discusión continua sobre la literatura. Vásquez hace un aporte a esa discusión con los ensayos recopilados en el libro y también puede pensarse que su obra narrativa parte no sólo de la necesidad de contar historias, sino también de una reflexión permanente sobre la literatura.

Entre los ensayos de Vásquez hay uno consagrado por completo al tema de la reflexión sobre la literatura, a través de la crítica y de una de sus herramientas tradicionales como lo es la reseña. Ese ensayo

empieza con una evocación nostálgica a través de una cita de Martin Amis de los tiempos en que la gente se tomaba en serio la crítica literaria —una actividad que define como tal vez innecesaria para la literatura, pero necesaria para la civilización— y prosigue con una constatación del poco peso que tiene la crítica en Colombia.

Eso último —se habla concretamente de la reseña de novedades, no de historia de la literatura— se atribuye a tres razones fundamentales: no hay suficientes medios que publiquen las reseñas, no hay suficientes autores que las escriban y, yo diría sobre todo, no hay suficientes lectores que las lean. En ese ensayo hay una serie de reflexiones —interesantes, sin duda— sobre la función de la crítica las cuales voy a obviar aquí para concentrarme en lo que considero clave, que tiene que ver con el poco peso de la crítica en la actualidad y que se retoma al final del ensayo.

En la literatura colombiana, después del *boom*, no parece haber habido mucho interés por la práctica de la crítica y él aduce razones para que eso sea así. La crítica literaria, según él, implica siempre plantearse la pregunta acerca de lo que es literatura y, paralelamente, la pregunta opuesta acerca de lo que no es literatura. En un país sin crítica, dice Vásquez —yo agregaría: en una época sin crítica—, esas preguntas se pasan por alto y la presencia de los escritores en los medios de comunicación, a través de entrevistas, parecen ser más importantes que su obra que termina convirtiéndose en algo accesorio.

Vásquez, en ese contexto, sugiere maliciosamente que hay algunos escritores de su generación que prefieren que los juzguen por sus entrevistas que por su prosa —lamentablemente no menciona a ninguno con nombre propio para ponernos sobre aviso— sabiendo que eso último sería suicida. Y a esos mismos escritores no les interesa que haya una crítica literaria de calidad puesto que se verían expuestos a que se denunciase la falsedad de su obra.

Los ensayos que ha reunido Vásquez en el libro invitan a una reflexión teórica —es decir crítica— sobre la literatura más sugerente que la de casi cualquier otro escritor colombiano del pasado y del presente. Vásquez menciona los nombres de Rafael Humberto Moreno Durán y de Andrés Hoyos para mostrar que en Colombia sí ha habido escritores que han cultivado con éxito el género crítico. El caso de Hoyos no lo conozco sino de oídas y por eso no entraré en él. El caso de Moreno Durán, en cambio, lo conozco bien y me permito decir que, pese a lo interesantes que puedan ser algunos ensayos puntuales, creo que no llega a plantear en ningún momento la pregunta sobre lo que es o no es literatura o, por ejemplo, lo que es la influencia literaria de la manera radical como lo hace Vásquez.

RODRIGO ZULETA

## “Necesario exorcismo al fenómeno de la violencia en Colombia”

**Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia**

María Victoria Uribe Alarcón  
Grupo Editorial Norma, Colección Vitral, Bogotá, 2004, 154 págs.

De alguna manera, la intención más o menos epistemológica que afanó el presente análisis, *Antropología de la inhumanidad*, de María Victoria Uribe Alarcón —antropóloga e historiadora, a la fecha directora del Instituto Colombiano de Antropología e Historia (Icahn)—, puede servir, como se lee en las palabras liminares del libro, de necesario exorcismo al fenómeno de la violencia en Colombia. Puntualiza, desde allí, el norte de un libro que no será

“la historia social del bandolerismo, como tampoco un recuento exhaustivo de las dinámicas políticas y sociales de la guerra en Colombia”. Luego, nos revela el porqué de este reconocimiento antropológico como un asunto más cercano al escrutinio de las masacres y “los contornos de una inhumanización que ha alimentado las tecnologías del terror en Colombia” que a un ‘indolente’ documento estadístico.



*Antropología de la inhumanidad* fue publicada originalmente en la Petite Bibliothèque des idées de la Editorial Calmann-Lévy en 2004, formando parte de una interesante saga de estudios emprendidos por la “Toya Uribe” —como se le conoció desde su tristemente célebre condición de reina de belleza en 1968—, y encaminados a ser el soporte de un detallado vademécum de psicopatologías y problemáticas sociales, desde investigaciones como *Enterrar y callar. Las masacres en Colombia, 1980-1993*, junto a Teófilo Vásquez, investigador del Cinep, o *Matar, rematar y contramatar: las masacres de la Violencia en el Tolima, 1948-1964*, publicada en 1990. De cierta forma, y según se constata al ver su paso de

los estudios de arqueología a la antropología y la sociología, María Victoria Uribe ha querido dar prioridad a los avatares socio-políticos que encierra esa suerte de “idea pagana de la ética”, todo desde un sustrato psicológico que ha ido mutando en relación con la pérdida o ambigüedad de los contenidos ideológicos de este fenómeno en el país.

Desde el periodo conocido como la Violencia —1946-1964—, “partera de la historia reciente del país”, Uribe Alarcón desentraña el común denominador de dichos brotes de animalización a los que han sido sometidas las víctimas antes y después de su asesinato; algunos elementos semióticos que rodean la escena de los mismos; así como los pormenores de una carnicería plagada de códigos que corresponden a “un estadio social presimbólico que estaría señalando la existencia de un excedente que se niega a ser simbolizado”. Digamos que, palabras más, palabras menos, a una antropología de las significaciones: tortura, sacrificio y carnicería. En un principio, se va a los documentos preexistentes, a los testimonios, a la historia temprana de estas pugnas, concibiendo —y que valga la analogía— el árbol genealógico que corresponde a los momentos cruciales en la formación de ese clima de ambigüedad en que han sido fundadas las relaciones sociales y el subsiguiente clima político en un país que fue, según el historiador Gonzalo Sánchez, producto de una “inquietante irracionalidad”, dado que las dos grandes fuerzas políticas de entonces se comportasen “no como partidos sino como una subcultura de la vida cotidiana”. De ahí la historia que se viene repitiendo, pugnas que se finiquitan parcialmente “mediante amnistías que pretendían definir el statu quo de los rebeldes derrotados”, como se ve en las guerras civiles, la Violencia o los procesos políticos más actuales, el M-19 por ejemplo, todo como recurso extremo del Estado, pese a la polarización de clases, el “equilibrio catastrófico” que impide a las elites definir la guerra a su favor. Se hace claro en este estudio hasta qué pun-