

DESMONUMENTALIZAR LA MEMORIA: UNA CRÍTICA DE LAS REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA EN *EL OLVIDO QUE SEREMOS*¹

*Wilmar Ramírez López*²

Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile
wnramirez@uc.cl

RESUMEN/ABSTRACT

El presente artículo tiene como objetivo hacer un análisis crítico de la novela *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince. Esta novela, desde su publicación en 2006, se convirtió rápidamente en un *bestseller* de la memoria en Colombia por el valor testimonial de lo narrado y por la plataforma editorial que sostuvo su publicación. Sin embargo, una aproximación crítica a la novela devela que se articula como una representación de la memoria clasista, heteropatriarcal y hegemónica. En este sentido, el propósito de este trabajo es analizar los mecanismos textuales e intertextuales que configuran esta modulación de la memoria, para abrir así una discusión que permita no solo visibilizar otras memorias más incluyentes, sino que también evite la institucionalización de determinadas memorias y la consecuente invisibilización de la diversidad de subjetividades y violencias.

PALABRAS CLAVE: memoria, violencia, literatura colombiana, narrativa, testimonio.

¹ Una primera versión de este trabajo se elaboró para el curso: “Narrativas de América Latina y Teoría Literaria” dirigido por la profesora Lorena Amaro, a quien agradezco los valiosos comentarios y las sugerencias que en ese momento realizó. Asimismo, quiero agradecer a la profesora Margarita Jácome por facilitarme el artículo “Estética y narcotráfico” publicado en la revista *Número 7* en 1995.

² Becario ANID 21180972.

TO DEMONUMENTALIZE MEMORY: A CRITIQUE OF THE REPRESENTATION OF
VIOLENCE IN *EL OLVIDO QUE SEREMOS*

The aim of this paper is to make a critical analysis of the novel *El olvido que seremos* by Héctor Abad Faciolince. After its publication in 2006, this novel quickly became a bestseller of memory in Colombia for the testimonial value of the narration and for the editorial platform that supported it. However, a critical approximation shows that this novel is articulated like a classist, heteropatriarchal, and hegemonic representation of memory. In this sense, the purpose of this work is to analyze the textual and intertextual mechanisms that configure this memory modulation in order to open a discussion that allows not only to make visible more inclusive memories but also to avoid the institutionalization of some memories and the consequent invisibilization of diverse subjectivities and violence.

KEYWORDS: memory, violence, colombian literature, narrative, testimony.

Recepción: 03/07/2020

Aprobación: 01/04/2021

INTRODUCCIÓN

El presente análisis crítico de *El olvido que seremos* está estructurado en tres apartados: en el primero de ellos se presenta la crítica nacional e internacional sobre la novela y se caracteriza el circuito literario y comercial en el que se inscribe, que pone en evidencia el contexto en el que se articula la recepción crítica del texto. En el segundo apartado, a partir de la vinculación entre los problemas de la memoria y la violencia, se da cuenta de la relevancia e influencia que ha tenido este último fenómeno en la literatura colombiana, poniendo énfasis en el problema de la representación en la literatura sicarial.

En el tercer y último apartado, se analizan críticamente algunas estrategias textuales que estructuran *El olvido que seremos* como una respuesta contrastiva frente a la literatura sicarial, en el marco de las letras colombianas de finales del siglo XX y principios del XXI. En este análisis se hace evidente que esta narración opera como una modulación elitista tradicional de los problemas de la violencia y la memoria en Colombia. Finalmente, a modo de cierre se presentan algunas conclusiones que, sintetizando el análisis de la novela, ponen en cuestión lo problemático que resulta su institucionalización como símbolo de la memoria en el marco sociocultural colombiano.

UN *BEST SELLER* DE LA MEMORIA

En octubre de 2006 fue publicada en Bogotá, Colombia, por Editorial Planeta la novela *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince³. Desde su publicación se constituyó como un éxito en ventas. Para diciembre de ese mismo año ya contaba con cinco ediciones, en agosto de 2008 con dieciocho, habiendo vendido más de 50 mil ejemplares, y para diciembre del 2010 ya iba por la vigésimo séptima edición. Esta narración fue traducida al italiano, alemán, francés, inglés, portugués, holandés, árabe y rumano.

El olvido que seremos relata en 42 capítulos, en un tono intimista, la historia de la familia Abad Faciolince, centrando la narración particularmente en el padre, Héctor Abad Gómez, quien fue asesinado el 25 de agosto de 1987 por la labor social y de defensa de los derechos humanos que desempeñaba. El texto es un homenaje de Abad Faciolince a la memoria de su padre, un homenaje ante la impotencia y el dolor de su pérdida, como señala el mismo autor, es “el intento de dejar un testimonio de ese dolor, un testimonio al mismo tiempo inútil y necesario” (Abad, *El olvido* 232). En la narración pueden ser identificadas tres esferas interrelacionadas a través de las cuales se proyecta la figura de Héctor Abad Gómez: padre, médico de profesión y defensor de los derechos humanos. Transversal a estas esferas, y como eje de toda la obra, está la presencia de la muerte, que, como constante en el relato, es el factor determinante de los acontecimientos.

La crítica nacional e internacional de la novela ha sido muy favorable desde su publicación y aún lo sigue siendo. El crítico literario Augusto Escobar Mesa destaca que “como bien simbólico y objeto cultural, sorprende no solo la inesperada y generalizada acogida de los lectores, escritores y críticos tanto por la temática como por su calidad literaria” (167). Mónica Montes, por su parte, señala que se trata de “un relato bien logrado, contundente y confesional,

³ Héctor Abad Faciolince nació en Medellín, Colombia en 1958. Estudió Lenguas y Literaturas Modernas en la Universidad de Turín. En Colombia se ha desempeñado como escritor, periodista y traductor. Entre sus textos publicados destacan *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1994), *Tratado de culinaria para mujeres tristes* (1996), *Basura* (2000), *Angosta* (2003), *El olvido que Seremos* (2006), *Traiciones de la memoria* (2009), *La oculta* (2014), *Lo que fue presente* (2019). Algunos de los reconocimientos que ha recibido por su trayectoria son el Premio Simón Bolívar de Periodismo de Opinión (1998, 2006), Primer Premio Casa de América de Narrativa Innovadora (España 2000) por su novela *Basura*. Mejor Novela Extranjera del año 2005 en China con su novela *Angosta* y los premios Casa de América Latina (Portugal 2009) y Premio WOLA-Duke en Derechos Humanos (2012) con *El olvido que seremos*. En 2016 fundó la editorial independiente Angosta Editores.

en el que el autor, finalmente, pone en evidencia sus verdades del corazón que son las que aportan el condimento a unas páginas que sin duda perdurarán, a diferencia de muchas novelas colombianas contemporáneas” (249-250). Del mismo modo, en una columna del 20 de febrero del 2015, José Alzate sostiene que la obra “es un relato deslumbrante, desde el punto de vista humano, sobre la vida de un hombre que sembró en su hijo un amor reverencial. Escrito con el dolor lacerando el alma” (Alzate, párr. 1). Durante casi 15 años la crítica nacional, tanto académica como periodística, ha destacado del texto su valor como testimonio personal de la violencia en Colombia, como símbolo íntimo del dolor experimentado por muchas familias durante años de terror.

La crítica internacional no ha sido menos favorable. Al igual que la crítica colombiana, diversos escritores internacionales han exaltado de la novela su valor testimonial, resaltando particularmente lo conmovedor del relato. La escritora española Rosa Montero sostiene que “es un libro hermoso, auténtico y conmovedor” (“Éxito inesperado” párr. 7); Javier Cercas refiere que “es un libro tremendo y necesario, de un coraje arrasador” (“Éxito inesperado” párr. 7); asimismo el escritor vasco Fernando Savater plantea que:

No solo es una obra bella y profundamente conmovedora, no solo es una necesaria lección sobre temas hoy de moda entre nosotros como la educación cívica y la relación entre memoria personal y memoria histórica, sino también un insustituible testimonio de la lucha por la democracia, la razón ilustrada y la tolerancia en países que nos resultan tan próximos y queridos. (“Éxito inesperado” párr. 3)

Igualmente, en el artículo “La amistad y los libros” publicado en 2010, en el periódico español *El País*, Mario Vargas Llosa habla de su experiencia con *El olvido que seremos*. Allí, plantea que leer esta novela fue su “más apasionante experiencia de lector” (párr. 3) de los últimos años. Señala, asimismo, que el texto de Abad Faciolince es “uno de los más elocuentes alegatos que se hayan escrito en nuestro tiempo y en todos los tiempos contra el terror como instrumento de la acción política” (párr. 4). En un artículo que va entre lo personal y lo literario, Vargas Llosa da a la novela el lugar de una obra maestra de la literatura latinoamericana, por lo bien logrado del relato y la gran calidad en la expresión que la configura.

Un punto en común de la crítica es su valor testimonial, lo que da cuenta de la mirada con la que ha sido leída y explica, en parte, el gran éxito comercial que ha tenido. *El olvido que seremos* se inscribe en un período

en el que, a nivel nacional, la narrativa testimonial estaba teniendo un fuerte auge, pues en un país como Colombia donde el ciclo de la violencia parece no detenerse y que muta constantemente, donde los agentes violentos son tan diversos y las formas de victimización tan variadas, son muchos los sujetos que quieren y necesitan decir algo, dar a conocer su testimonio, aportar una cuota de verdad.

El auge de los relatos testimoniales en Colombia se inscribe en el marco de una preocupación mucho más amplia que desde mediados del siglo pasado se venía consolidado en el mundo occidental: la denominada *cultura de la memoria* (Huysen; Sarlo, *Tiempo pasado*). Con ella se dio un giro hacia el pasado, principalmente, como una posibilidad para confrontar distintos episodios de violencia ocurridos durante el siglo XX. En este sentido, la memoria comenzó a constituirse, por una parte, como un ejercicio político, social y cultural de resistencia frente al olvido y, por tanto, como un reclamo de justicia; y, por otra, como un espacio individual y colectivo para la elaboración de un duelo en relación con los acontecimientos traumáticos.

De esta manera, operó un proceso de resignificación del pasado que terminó por desencadenar un exceso de discursos sobre la memoria, pues como lo señaló Andreas Huysen terminó por convertirse “en una obsesión cultural de monumentales proporciones en el mundo entero” (20). Esto explica el hecho de que, en la actualidad, y desde hace ya varios años, se navegue en esa sobreabundancia de discursos, políticas, instituciones y relatos (cinematográficos, artísticos, literarios) de la memoria. Distintas modulaciones de un mismo problema, entre las que se encuentran muchas que, más que responder a un posicionamiento crítico y político frente al pasado, responden a las lógicas y las políticas de consumo neoliberal, a un *mercado de la memoria*.

En el caso colombiano, los números de ventas de libros relacionados con el tema de la memoria se han incrementado desde el año 2000. En el ámbito testimonial la lista incluye desde testimonios de paramilitares hasta los testimonios de los exsecuestrados por la guerrilla en Colombia⁴; publicados

⁴ En la narrativa testimonial colombiana el tema de los exsecuestrados se consolidó como tópico central. Al respecto, Jorge Suárez afirma en concordancia con Gustavo Álvarez Gardeazábal “que la literatura testimonial de los ex secuestrados por las FARC puede ser considerada un subgénero dada su abundancia” (292). En este último sentido, no debe perderse de vista un factor más que podría haber determinado parte de ese auge: esos testimonios visibilizaban a determinados actores violentos: las guerrillas, que eran el principal objetivo militar del gobierno de Álvaro Uribe Vélez. En este caso particular, estas narrativas testimoniales eran coherentes con las narrativas oficiales y un argumento más que justificaba el accionar violento contra estos grupos armados.

por importantes editoriales como Oveja Negra, Planeta, Aguilar o Norma. Una vez en el mercado se convirtieron en éxitos de venta⁵: *Mi fuga hacia la libertad* (2008) de John Frank Pinchao vendió 32.000 ejemplares en un año; *Infierno verde: siete años secuestrado por las FARC* (2008) de Luis Eladio Pérez vendió 20.000 en los cuatro primeros meses; *Cautiva* (2008) de Clara Rojas, 32.000 ejemplares en ocho meses; Ingrid Betancourt recibió casi siete millones de dólares por los derechos de traducción de su obra *No hay silencio que no termine* (2010) antes de ser publicada.

En el mundo contemporáneo globalizado no hay un intersticio que no sea rápidamente captado por el mercado. Así, en el plano de la representación, el campo de la memoria en particular y el problema de la violencia en general no son la excepción, las grandes editoriales aprovechando un espíritu de época calculan y proyectan sus ganancias. Si bien la novela de Héctor Abad Faciolince se inscribe en otra línea testimonial, diferente a los textos antes mencionados, este escritor no es ajeno a este mercado, tras su paso de Alfaguara a Planeta recibió como anticipo 90.000 dólares para escribir tres novelas (cfr. Vargas), entre las que se proyectaba *El olvido que seremos*. Esto da cuenta del circuito literario en el que se inscribe la novela de Abad Faciolince y la plataforma editorial que la sostiene, que explica en parte el éxito comercial que tuvo luego de su publicación.

En el artículo “La novela colombiana actual: canon, marketing y periodismo”, el escritor colombiano Pablo Montoya hace una breve reflexión sobre la manera en que ciertas prácticas de mercado han impactado y determinado negativamente la literatura colombiana actual y la crítica literaria que se hace de ella. En esta línea, Montoya apunta que “el contubernio de los grandes consorcios editoriales españoles con el periodismo es quien decide ahora, con su instrumental hiperbólico, el rumbo de nuestra literatura” (35).

Esto no es una novedad, ya que desde los años setenta, con mayor énfasis, la literatura latinoamericana ha estado marcada fuertemente por el derrotero de una crítica, en muchos casos, instrumentalizada por las grandes instituciones editoriales como un mecanismo publicitario más. Este proceso se ha intensificado desde inicios del nuevo siglo, pues como señala la crítica literaria chilena Patricia Espinosa el mercado ha convertido a la crítica “en un eslabón más de la cadena de difusión del libro, una parte de la estrategia de propaganda” (“Crítica” 5). En este sentido, es ilustrativo el hecho de que a un año de la publicación de *El olvido que seremos*, fueran precisamente

⁵ Cifras tomadas del artículo “¿Quién da más?” (Vargas).

dos diarios madrileños, *El mundo*⁶ y *El país*⁷, los que publicaran varios textos en los que se referenciaba muy positivamente la novela de Abad Faciolince.

Otro elemento que subyace y determina estas críticas favorables del texto es el carácter profundamente emotivo y sensible de los acontecimientos narrados y el tratamiento narrativo que hace el autor de ellos que intensifica estos rasgos. Esta cuestión podría ser comprendida extrapolando una experiencia relatada por Beatriz Sarlo en su artículo “Los estudios culturales y la encrucijada valorativa”. Allí, la crítica cultural argentina refiere su experiencia personal como jurado de trabajos audiovisuales, y señala que, en estas comisiones evaluativas integradas por colegas americanos y europeos, siempre hubo dificultad para establecer un criterio común a la hora de emitir un juicio sobre las producciones culturales a evaluar. Al respecto afirma que los jurados europeos “miraban los videos latinoamericanos con ojos sociológicos, subrayando sus méritos sociales o políticos y pasando por alto sus problemas discursivos. [...] [Mientras que ella se] inclinaba a juzgarlos desde perspectivas estéticas, poniendo en un lugar subordinado su impacto social y político” (Sarlo 7).

La problemática que plantea Sarlo, acerca de la perspectiva sociológica desde la que se miran las producciones culturales latinoamericanas, permite entender no solo la recepción crítica que ha tenido *El olvido que seremos*, sino también gran parte de la producción literaria colombiana de finales del siglo XX que se ha enfocado en el problema de la violencia. En esta clave interpretativa que prioriza superficialmente unos puntos específicos del contenido textual se deja de lado la necesaria lectura crítica de los aspectos estéticos y discursivos del texto, olvidando así que estos también articulan sentidos políticos y sociales en el marco de la estructura textual.

Un ejemplo de lo anterior lo constituyen las críticas periodísticas mencionadas sobre *El olvido que seremos*, que se desprenden de esa mirada unidireccional. En ellas, de manera constante, se apela a la relevancia del texto como testimonio de la violencia, exaltando, por una parte, lo conmovedor e impactante del relato y olvidando, por otra, aspectos como su configuración temporal, lingüística y argumental. De esta forma, estas producciones críticas pierden de vista la complementariedad de las dimensiones constitutivas del

⁶ Una reseña sobre *El olvido que seremos* escrita por Ernesto Calabuig fue publicada en el Suplemento “El cultural” en octubre de 2007.

⁷ En este diario aparecieron tres reseñas sobre la novela, escritas por Fernando Savater, Manuel Rivas y Juan Cruz.

texto, limitando su reconocimiento como una “práctica escritural estético-política” (Espinosa, “Crítica” 6), en la que subyacen significaciones sociales, políticas y económicas que se articulan en distintos niveles del dispositivo textual.

Esta labor crítica resulta particularmente difícil en el campo de las narrativas testimoniales por el dolor implicado en el relato. La crítica estética del testimonio literario siempre es sospechosa como un proceso de estetización que banaliza lo narrado. Sin embargo, esta debe ser considerada más bien, en el sentido benjaminiano, como una práctica de politización del arte que se opone a la instrumentalización espectacular del dolor narrado (Benjamin 60). Solo en este sentido será posible consolidar esa práctica intelectual de la que habla Nelly Richard, que fundamentada en una *memoria crítica* y en una *crítica de la memoria*, movilice “guerras de interpretación en torno a los significados y los usos del recuerdo” (188), evitando así que “la improcesabilidad crítica del residuo testimonial [pueda], en circunstancias de mercado, llegar a comercializarse como el exceso figurativo de un horror domesticado” (192).

DISPUTAS POR UNA HEGEMONÍA DE LA REPRESENTACIÓN

Una aproximación crítica al problema de la memoria es también una aproximación crítica al problema de la violencia. Los *trabajos de la memoria* (Jelin) como procesos activos de transformación simbólica permiten la elaboración de diferentes significaciones del pasado (Jelin 2), son modulaciones que se configuran como la elaboración de un trauma. Muchos de estos trabajos son, entonces, articulaciones individuales frente a un acontecimiento violento que fractura o afecta una determinada subjetividad. En este sentido, en el núcleo mismo de los procesos de memoria se encuentra el problema de la violencia.

Este fenómeno, como problema central de la realidad colombiana, ha sido la matriz determinante, no solo del desarrollo de las ciencias sociales en el país, sino también de las producciones culturales a nivel nacional. Como lo señala Iván Padilla “buena parte de los artistas colombianos han asumido la tarea de representar, interpretar, valorar y volver a interpretar no solo los hechos y la variedad de manifestaciones de violencia, sino los efectos que estos han producido en la conciencia de los colombianos” (12).

La preponderancia de este problema en el plano artístico surge como respuesta a su omnipresencia en las esferas políticas, económicas y sociales.

La violencia como problema inherente y constitutivo de la realidad del país, se ha constituido como su paradigma interpretativo. En *Prosaica I*, Katya Mandoki se refiere precisamente al vínculo inseparable que hay entre la realidad y el arte, pues, aunque no se vincule de manera mimética con la realidad, mantiene una relación indicial o sinecdóquica con ella (19).

En ese marco representacional, la literatura colombiana tiene un largo trayecto en el que se pueden encontrar diferentes momentos de la representación de este problema: la literatura de la violencia, la narcoliteratura, la literatura sicarial o sicaresca, o la literatura testimonial. Se trata de aproximaciones que se configuran como intentos por comprender el problema de la violencia tan arraigado social y culturalmente en el contexto colombiano. Como señala Óscar Osorio: “la violencia es el drama más urgente que tenemos los colombianos y [...] mientras corran los ríos de sangre por las callejas de nuestras ciudades y nuestros campos, seguirán corriendo los ríos de tinta, y solo mucho después de que se sequen los primeros se secarán los segundos” (64).

Específicamente, desde finales de los años ochenta tomó fuerza en el plano de la representación literaria colombiana la figura del sicario. La denominada literatura sicarial, sicaresca⁸ o del sicariato⁹ hace referencia a las producciones culturales que, desde aquel período, comenzaron a representar el problema de la violencia sicarial que se estaba extendiendo por el país, producto de las dinámicas violentas que el narcotráfico puso de manifiesto en el plano nacional. En este fenómeno, predominantemente urbano, vendrían a cristalizarse no solo los grandes problemas sociales, económicos y políticos que Colombia venía arrastrando hace años (el desplazamiento forzado, la desigualdad económica, el abandono estatal y la transformación valórica de una sociedad habituada a la violencia), sino también las nuevas demandas de consumo de una sociedad globalizada.

⁸ En los artículos “Lo último de la sicaresca antioqueña” publicado en 1994 en el periódico *El tiempo* y en “Estética y narcotráfico” publicado en 1995, Héctor Abad Faciolince acuñó el término *sicaresca* para referirse a la narrativa cuya problemática central era el sicario. En estos textos, el autor establece una relación directa entre las figuras del sicario y el pícaro. Esta misma denominación es usada por Margarita Jácome en su importante investigación sobre el tema, *La novela sicaresca* (2009). Sin embargo, esta denominación de Abad Faciolince ha sido bastante criticada y rebatida no solo por la falta de precisión de la analogía que establece, sino también por el tono despectivo con el que caracteriza el tema.

⁹ En oposición a la denominación hecha por Abad Faciolince, Óscar Osorio opta por este término *literatura del sicariato* en su artículo “El sicario en la novela colombiana” (2008) y posteriormente en su libro del mismo nombre publicado en 2015. En ambos textos Osorio problematiza la deficiencia de la denominación hecha por Abad Faciolince.

Precisamente, la complejidad de este problema es lo que va a tratar de representar críticamente la literatura sicarial. Algunos de los primeros trabajos que ponen en el centro la figura del sicario amplían el paradigma de su comprensión para generar otros modos de interpretar este fenómeno social. Como lo sostiene Erna Von der Walde, refiriéndose al trabajo audiovisual de Víctor Gaviria, *Rodrigo D: no futuro* (1989) y al texto testimonial *No nacimos pa' semilla* (1990) de Alonso Salazar, estos trabajos “revelaron una situación que la sociedad colombiana no había conseguido comprender: que los victimarios eran a su vez víctimas, que la violencia en Colombia había rebasado los parámetros con los que se intentaba dar razón de ella, que se había fracturado de manera irreversible el tejido social” (Von der Walde 224).

La literatura sicarial especialmente durante la década del noventa tuvo un amplio desarrollo, no sin la reticencia de algunos críticos y escritores que la consideraban una literatura menor, prosaica. Pese a esto, en relación con este tema se escribieron importantes novelas de la literatura colombiana. Algunos de los trabajos más destacables son *El sicario* (1988) de Mario Bahamón Dussán, *El Pelaíto que no duró nada* (1991) de Víctor Gaviria, *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *Morir con papá* (1997) de Óscar Collazos, *Rosario tijeras* (1999) de Jorge Franco y *Sangre ajena* (2000) de Arturo Alape.

Una de las voces críticas que se opuso a esta literatura fue precisamente la de Héctor Abad Faciolince, quien en el artículo “Estética y narcotráfico” de 1995¹⁰ puso de manifiesto su postura frente a la narrativa sicarésca y, en general, frente a la estética mafiosa o estética del nuevo rico, que la constituía en el marco de la cultura colombiana. Esta estética caracterizada por el mal gusto, según Abad Faciolince, ya se encontraba latente en la burguesía colombiana, y lo que permitió la mafia fue su exteriorización y exacerbación. De este modo, se configuró una estética de la estridencia, la ostentación y el exhibicionismo, fundamentada en dos gustos “en lo internacional, el del nuevorríco gringo, en lo local, el del ganadero, que no es otra cosa que un montañero rico” (Abad 1995, 2).

Asimismo, en este texto el autor sostenía que esta cultura del narcotráfico había terminado por tener una fuerte influencia en las artes, específicamente, se refería a la pintura y la literatura. Respecto a la segunda, afirma que

¹⁰ Este breve artículo fue ampliado y publicado de nuevo en 2008 en la *Revista de Estudios Hispánicos* por Abad Faciolince. Esta reedición ampliada implica una reafirmación del autor de las ideas que había sostenido 13 años antes.

este gusto mafioso se concretó en la escritura literaria de dos formas, por una parte, en la “fascinación por el sicario, que [...] empezó a padecer la literatura” (3) y, por otra parte, en la emergencia de una escritura hecha por los violentos “para lavarse las manos” (Abad 2008, 516). En ambos casos, el problema para Abad Faciolince era que el énfasis estuviera puesto en la figura de los violentos.

El olvido que seremos es la respuesta que articula Abad Faciolince a estas escrituras centradas en los victimarios. En una entrevista que dio el autor en 2011 a Radio Nederland, planteó que sintió la necesidad de contar su historia, ante la emergencia en Colombia de esa literatura hecha por los victimarios: libros escritos por o sobre paramilitares, exguerrilleros, mafiosos y sicarios, en los que se justificaban sus acciones y se divulgaba su pensamiento. Ante esta situación señala Abad Faciolince:

Me di cuenta de que otra versión de los hechos tenía que contarse, mi propia historia, y que la historia de mi país no la podían estar escribiendo los matones sino que también teníamos que escribirla los que habíamos estado del otro lado, los que habíamos recibido las balas o las amenazas o los que habíamos recibido por lo menos el dolor terrible de perder a alguien. (7:10 - 7:35)

De este modo, *El olvido que seremos* buscaba “ser el final de la sicaresca y el comienzo de una literatura que desplaza al victimario y pone el dolor, el trauma y la pérdida en el centro de la narración” (Van der Linde et al. 9). Este objetivo se cumple solo parcialmente, pues la novela sí logra poner en relato el dolor de la pérdida, y gracias al impacto comercial que tuvo, visibilizó un enfoque disímil al de la sicaresca. Sin embargo, no representó ni el final de la sicaresca o la narcoliteratura, ni el inicio de esa otra narrativa centrada en la víctima, pues para la época, ya se habían publicado o se estaban publicando otras novelas, que con una mayor complejidad narrativa problematizaban el fenómeno de la violencia, tal es el caso de *En el brazo del río* de Marbel Sandoval publicada en marzo de 2006 y *Los ejércitos*¹¹ de Evelio José Rosero publicada en marzo de 2007.

En este contexto, se hace central analizar los modos en que *El olvido que seremos* configura a nivel textual una oposición a la problemática de las

¹¹ Una interesante aproximación teórica a esta novela es el trabajo de la importante crítica académica Mabel Moraña, “Violencia sublimidad y deseo en *Los ejércitos*, de Evelio Rosero”, incluido en su libro *La escritura del límite* (2010).

narrativas de la violencia, específicamente a la literatura sicarial. De esta forma se evidencian cuáles son algunos de los mecanismos textuales, intertextuales y retóricos que produce la novela para generar este desplazamiento en el marco de las letras nacionales, que va más allá de la simple superposición – pretendida por Abad Faciolince– de la figura de la víctima a la del victimario, pues el mayor desplazamiento se da a partir de las condiciones materiales, sociales y culturales de las que da cuenta la novela y los modos en que estas condiciones son narradas.

En esta línea de sentido, y de acuerdo con lo antes planteado sobre el texto (su vínculo con el mercado editorial y su lectura desde el foco testimonial) resulta productiva la comparación entre la propuesta narrativa de Abad Faciolince y algunos rasgos característicos de las narrativas sicariales. A partir de este contraste crítico se hacen evidentes los procesos discriminatorios, de una élite heteropatriarcal, que subyacen en *El olvido que seremos*, a través de los cuales la novela termina reproduciendo la violencia sistémica que, en última instancia, es la que sostiene la *violencia subjetiva*¹² a la que Abad Faciolince trata de oponerse con su relato.

DE ESPACIOS, SUJETOS Y HABLAS

Uno de los elementos característicos de la literatura sicarial¹³ es que desplaza la representación literaria hacia espacios, sujetos y hablas marginales. Así, emergen en el plano de la representación espacios como los barrios populares de ciudades como Medellín, Cali y Bogotá; sujetos anónimos que viven en condiciones de máxima precariedad (económica, social, familiar) y hablas profundamente transformadas por esas condiciones de marginalidad y violencia.

El relato autobiográfico de *El olvido que seremos* al centrarse en la familia Abad Faciolince se opone diametralmente a cada uno de estos elementos,

¹² Slavoj Žižek en su libro *Sobre la violencia* propone los conceptos de violencia subjetiva y violencia objetiva para pensar este fenómeno en la contemporaneidad. Mientras que la primera se refiere a una violencia explícita, superficial y visible, la segunda hace referencia a la violencia sistémica, latente, que es “inherente [al] estado de cosas ‘normal’”. [En este sentido] es invisible puesto que sostiene la normalidad de nivel cero contra lo que percibimos como subjetivamente violento” (Žižek 10).

¹³ Si bien bajo la denominación de literatura sicarial se recogen un grupo heterogéneo de narrativas, con características y desarrollos disímiles, por el interés contrastivo de este artículo se seleccionan solo algunos de los elementos característicos comunes.

pues se trata de una familia de clase media alta de la ciudad de Medellín. Así, los espacios, los sujetos y las hablas que en la novela se representan son totalmente opuestos a los de la narrativa sicarial. En este sentido, la primera gran oposición que hace Abad Faciolince en su novela es desde su cotidianidad y desde los usos que hace de ella en la narración.

En primer lugar, la espacialidad representada es la de una clase social privilegiada. La familia vivía en el barrio Laureles un “vecindario emergente, [...] de la burguesía joven, de profesionales en ascenso” (Abad, *El olvido* 66), en la infancia los niños iban a estudiar al centro de la ciudad, asimismo a las hermanas venían a visitarlas pretendientes del centro o de El Poblado (dicho por el narrador con cierto orgullo). Estos tres espacios eran y, en el caso de El Poblado y Laureles siguen siendo, algunos de los sectores más exclusivos de la ciudad. Por el contrario, el otro noventa por ciento de los barrios de Medellín apenas se enuncian como una abstracción de la pobreza, son barrios populares, barriadas “miserables” (41), sin un nombre, son solo el escenario de las campañas solidarias del padre, donde los hijos eran llevados para que visibilizaran los privilegios que constituían sus condiciones materiales, “para mi papá era importante que sus hijos supiéramos que no todos eran felices y afortunados como nosotros, y le parecía necesario que viéramos desde niños el padecimiento, casi siempre por desgracias y enfermedades asociadas a la pobreza, de muchos colombianos” (40). Estos lugares marginales son los espacios donde abstractamente todas las carencias se aglutinan sin ningún tipo de especificidad.

En general, la novela se cierra sobre espacios de privilegio económico, negando así la posibilidad de una espacialización más problemática de la violencia. Su desarrollo se circunscribe a un solo lugar social, en el que además de los lugares mencionados, aparecen la finca de la familia en Llanogrande, la finca del abuelo en el suroeste antioqueño que luego hereda el padre, la casa de un tío en la bahía de Cartagena o la casa donde había crecido la madre, “nosotros vivíamos en una casa común y corriente por Laureles, pero mi mamá se había criado ‘en Palacio’ con tío Joaquín, en la casa más grande y ostentosa del centro de la ciudad, el Palacio Amador, según el apellido del comerciante rico que la había construido a principios de siglo para su hijo, trayendo los materiales de Italia y los muebles de París” (52). Todas estas espacialidades de privilegio configuran un entorno narrativo que contrasta ampliamente con las espacialidades representadas en la novela sicarial, mucho más precarias y marginales.

No obstante, en el relato hay constantes intentos por matizar las condiciones de privilegio de la familia, esto con el fin de poder generar una

mayor identificación en el contexto social colombiano, donde el 90% de la población pertenece a las clases media y baja¹⁴. Un ejemplo de lo anterior se encuentra al inicio de la novela, cuando el narrador señala: “no éramos ricos, aunque lo pareciera porque teníamos finca, carro, muchachas del servicio y hasta monja de compañía” (15). Si ser rico no es contar con las condiciones materiales de privilegio explicitadas en toda la narración –casa en Laureles, finca en Llanogrande, *muchachas* del servicio (préstese atención al plural), carro, caballo, colegio privado– ¿qué puede significar entonces ser rico en la ciudad de Medellín en las décadas del setenta y ochenta? En relación con el texto, la pregunta específica que habría que tratar de responder, es qué función tiene esta retórica de desmarque. Una respuesta podría ser, que se trata de una estrategia discursiva que busca producir cercanía en el marco del texto y mediar en el impacto mismo de este testimonio, y su consumo, en el contexto social colombiano.

En segundo lugar, otro de los contrastes importantes entre estas narrativas radica en los sujetos representados. En *El olvido que seremos* no se habla de esos Wílmor, Alexis o Ramón Chatarra, que como sujetos marginales largamente precarizados son indistinguibles y reemplazables en el contexto de la violencia, sujetos sin otra opción que acceder a prácticas de necroempoderamiento¹⁵ para responder a la ausencia estatal y a la falta de posibilidades que determinan su existencia. Por el contrario, en el texto de Abad Faciolince los perfiles subjetivos representados son menos complejos y menos anónimos, allí todos tienen un nombre y un apellido, desde los personajes públicos y empresariales que se vinculan de algún modo con la historia familiar (Carlos Gaviria, Alberto Maya, Álvaro Uribe, María Emma Mejía), hasta los personajes familiares en los que el narrador enfatiza para aclarar la línea genealógica que lo precede:

Mi abuela materna provenía de una estirpe de godos rancios y de recatadas costumbres cristianas. Su padre José Joaquín García, que había nacido a mediados del siglo XIX y muerto a principios del XX,

¹⁴ De acuerdo con el Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE) en la encuesta de Calidad de Vida de 2003, citado en el documento CONPES 3386.

¹⁵ En su texto *Capitalismo gore*, la investigadora mexicana Sayak Valencia define el necroempoderamiento como “los procesos que transforman contextos y/o situaciones de vulnerabilidad y/o subalternidad en posibilidad de acción y autopoder, pero que los reconfiguran desde prácticas distópicas y autoafirmación perversa lograda por medio de prácticas violentas” (205-206).

era un maestro de escuela que redactaba artículos con el seudónimo de Arturo, y había escrito las magníficas *Crónicas de Bucaramanga*, además de fungir como presidente del Directorio Conservador, cónsul honorario de Bélgica y vicecónsul de España. (69-70)

La nominalización opera en el texto en dos sentidos, en primera instancia, instala al narrador en el marco de una historia familiar que lo legitima, pues se trata de una familia notable, con historia no solo por parte de la madre sino también del padre. De este modo, también se reivindica una noción de familia tradicional establecida que contrasta con la disfuncionalidad familiar representadas por otras narrativas. En segunda instancia, esta nominalización da cuenta, por un lado, del capital social con el que cuenta la familia y, por otro, de los círculos sociales en los que se ha movido o con los que ha interactuado.

En este punto, es interesante volver sobre la crítica que hace Abad Faciolince al mal gusto del *nuevo rico* en “Estética y narcotráfico”, donde sostiene que:

No se necesita ser traqueto para tener una estética de nuevo rico. Los ricos por arte de mafia, que se enriquecen de la noche a la mañana, no tienen una estética diferente a la de cualquier nuevo rico. Los nuevos ricos son idénticos en todas partes y además, como Colombia es una sociedad reciente, todos sus ricos son nuevos ricos. Por lo tanto, prácticamente todos tienen muy mal gusto. (1995, 2)

En relación con este fragmento, la legitimación genealógica que hace el narrador en *El olvido que seremos*, que lo inscribe en el marco de una familia de tradición, ¿no opera entonces como un desmarque de esos nuevos ricos que emergen de la nada con su exhibicionismo y estridencia? ¿No es acaso esa crítica a la estética mafiosa de la ostentación un prejuicio de una élite tradicional y su noción de alta cultura? ¿No es *El olvido que seremos* un intento por llevar las letras colombianas de nuevo por el camino de la alta cultura? El modo en que la cotidianidad es narrada en la novela parece responder afirmativamente a cada una de estas preguntas, pues este tipo de prejuicios de clase y otros, van quedando en evidencia en el desarrollo del relato.

En consonancia con lo anterior, resultan indicios relevantes las relaciones intertextuales que establece el texto de Abad Faciolince, pues dan cuenta con qué tradiciones culturales dialoga la novela. Así, por una parte, hay inscritos en la cotidianidad de la narración intertextos como las *Coplas de don Jorge Manrique por la muerte de su padre*, que Abad Gómez le recitaba a su hijo

en largas caminatas (*El olvido* 127), la música clásica (Mahler, Beethoven, etc.) que el padre escuchaba a todo volumen encerrado en la biblioteca de la casa (162), o el libro: *The Story of Art* de Ernst Gombrich que fue la primera revista erótica que conoció el narrador:

Quando mi papá estaba en la universidad yo abría este libro muchas veces, aunque siempre en la misma página. Esa Historia del Arte fue la primera revista pornográfica de mi vida (junto con el mamotreto de la Real Academia, en formato gigante, donde yo buscaba las palabras groseras), pues como estaba en inglés yo sólo miraba las láminas, y la pintura en la que siempre me detenía más tiempo, con una gran confusión mental y fisiológica, era un cuadro que mostraba a una mujer desnuda, el pubis apenas semicubierto por unas ramas, que amamantaba a un niño, mientras un hombre joven la observa, con un bulto protuberante entre las piernas. Al fondo se ve un relámpago, y el trueno de aquel cuadro fue como el estallar de mi vida erótica. (82)

Hay otros intertextos que aparecen como referencias del narrador de acuerdo con determinados problemas (Quevedo, Manrique, Visconti, Kafka). Quizá la referencia más importante en este sentido es la alusión a *Carta al padre* de Kafka, respecto de la cual señala el narrador que cuando la leyó pensó que él “podría escribir esa misma carta, pero al revés, con puros antónimos y situaciones opuestas. Yo no le tenía miedo a mi papá, sino confianza; él no era déspota, sino tolerante conmigo; no me hacía sentir débil, sino fuerte; no me creía tonto, sino brillante” (24).

Más allá de las particularidades que representan cada una de estas referencias, lo que resulta evidente aquí, en el marco de esta disputa por la representación de la violencia, es que *El olvido que seremos* establece un diálogo constante con una cultura canónica, blanca, masculina y europea. En este sentido, la novela pone de manifiesto una postura tradicional hegemónica, no solo en el plano de la controversia que establece con la literatura sicarial¹⁶, sino también en el contexto de la crisis representacional a la que se estaba enfrentando el arte nacional y latinoamericano, desde finales del siglo XX producto de la reflexión sobre distintos procesos de violencia –colonial, neocolonial, patriarcal– vividos por siglos e intensificados en las últimas décadas.

¹⁶ La literatura sicarial por su parte establece un diálogo con referentes de la cultura popular como la salsa, el rock, los vallenatos y con medios comunicación como la radio y la televisión.

Finalmente, en tercer lugar, en el plano lingüístico la novela de Abad Faciolince también plantea una ruptura radical con la narrativa sicarial. En esta última el lenguaje opera, por una parte, como la manifestación de la fractura de las subjetividades producto de la violencia y, por otra, como un índice vestigial de la irrepresentabilidad de lo real. La violencia extrema que se desató en el espacio urbano desde los años ochenta puso en evidencia la ruptura del lazo social, proceso que se dio por la combinación entre unas profundas condiciones de precariedad y las nuevas dinámicas impuestas por los grandes flujos de capital insertados por el narcotráfico en país. La violencia se desbordó y desbordó el lenguaje, fisurando todos los significantes¹⁷.

En el relato de Abad Faciolince por el contrario, el lenguaje no posee esta densidad simbólica, su registro estándar, apegado a las normas y a la institución lingüística, alude a dimensiones explicativas del contexto social y a referentes globales:

como la situación estaba mejor mi papá hasta me había comprado un caballo, Amigo, así lo habíamos puesto. Amigo, un táparo flaco y moro, desgarrado, con la misma estampa de Rocinante, cada semana más flaco, en las costillas, porque no había pasto en la finca, pero que a mí me parecía un potro árabe, por lo menos, o un purasangre andaluz, cuando salía a galopar por los caminos que pasaban cerca de la finca, y desde eso confundo la felicidad, además de las calles de Cartagena, con un paseo a caballo por el campo, sin nadie que me hable, sin tener que hablarle a nadie, solo con mi caballo, como El Llanero Solitario, que era mi revista de muñequitos preferida, cuyo protagonista era una especie de Quijote sin Sancho que deshacía entuertos en las planicies de Texas o de Tijuana o de alguna parte que nunca reconocí como parte de este mundo. (146)

Este es el lenguaje utilizado de manera general en la narración, un lenguaje sin quiebres, descriptivo, lineal y sin fugas, que da cuenta en primer lugar, de un interés más divulgativo que problematizador del fenómeno de la violencia y, en segundo lugar, de un desprecio por esas hablas marginales asociadas a los victimarios que hablan de *culebras*, *muñecos* y *chumbimba*. En este punto, la novela de Abad Faciolince puede ser vinculada con esas

¹⁷ Un interesante glosario del habla que se configuró en estos espacios marginales se puede encontrar al final del libro de crónicas *No nacimos pa' semilla* (1990) de Alonso Salazar. Asimismo, puede revisarse el trabajo lingüístico *Diccionario de uso de parlache*, de la ciudad de Medellín, de Luz Stella Castañeda y José Ignacio Henao (2015).

narrativas de la memoria que, inscritas en la promesa de la globalización literaria, se valen de una estética neoliberal¹⁸, en la que, entre otras cosas, se hace “uso de un español neutro, facilitador para el lector mundial y las posibles traducciones” (Espinosa, *Aquí* párr. 4). Esto último es coherente con la plataforma editorial que, como se mencionó al inicio del artículo, sostuvo la novela desde su publicación.

De esta forma, *El olvido que seremos* se constituye como una apuesta por devolver la representación literaria al espacio del *bien-decir*, alejándola de ese *mal-decir*. Esta operación lingüística responde a lógicas simbólicas de hegemonía cultural que legitiman unas hablas de prestigio, mientras denostan otras. En el centro de estos criterios siempre están las dinámicas de poder encarnadas por élites culturales y económicas. Así, el gesto de usar un habla estándar y negarse a hacer uso de otra, en un momento en el que los significantes están en disputa, no puede entenderse más que como un gesto político-económico de visibilización e invisibilización de unas realidades específicas.

VOLVER AL UNIVERSO MASCULINO¹⁹

La narración en *El olvido que seremos* se centra en las figuras de Héctor Abad Faciolince y su padre. Esto hecho resulta comprensible si se entiende que la novela es un relato autobiográfico-biográfico²⁰ que se articula como parte de la elaboración de un duelo personal respecto del asesinato del padre, Héctor Abad Gómez. El texto es un trabajo de memoria que procura recuperar simbólicamente la presencia del padre ante el dolor de su pérdida.

¹⁸ En el texto “Aquí, Chile: literatura neoliberal y literatura post estallido” Espinosa caracteriza la estética neoliberal en relación con la literatura chilena escrita desde la década de los noventa. Varios de los puntos señalados por la crítica son extrapolables a la novela de Abad Faciolince. Espinosa señala que en estas narrativas predomina una voz privatizada, “ensimismada, concentrada en su individualidad e intimidad” (párr. 2); en ellas “la otredad, no aparece más que como parte de la escenografía que rodea el itinerario agónico del narrador o personaje principal” (párr. 2); y la “memoria se debilita, se hace pequeña, insignificante, salvo para el drama familiar o sentimental” (párr. 2).

¹⁹ Algunas narrativas sicariales ya habían ofrecido una mirada complejizadora de la figura femenina en el marco de la literatura colombiana, ejemplo de esto lo encontramos en novelas como *La virgen de los sicarios*, *Morir con papá* o *Rosario Tijeras*.

²⁰ Augusto Escobar Mesa en el artículo, “Lectura sociocrítica de *El olvido que seremos*: de la culpa moral a la culpa ética” plantea que esta novela transita escrituralmente entre el relato biográfico, centrado en el padre, y el relato autobiográfico enfocado en el narrador-hijo.

Sin embargo, más allá del interés del autor por representar su historia y la de su padre, prevalecen en el texto una serie de procesos narrativos que constantemente invisibilizan y relegan a la mujer, superponiendo las imágenes de lo masculino. Así, a pesar de la fuerte presencia de personajes femeninos, como se hace evidente desde el principio de la novela, estos son narrados de manera superficial y accesorio:

En la casa vivían diez mujeres, un niño y un señor. Las mujeres eran Tata, que había sido la niñera de mi abuela, tenía casi cien años, y estaba medio sorda y medio ciega; dos muchachas del servicio –Emma y Teresa–; mis cinco hermanas –Maryluz, Clara, Eva, Marta, Sol–; mi mamá y una monja. El niño, yo, amaba al señor, su padre, sobre todas las cosas. Lo amaba más que a Dios. Un día tuve que escoger entre Dios y mi papá, y escogí a mi papá. (11)

Esta entrada al universo familiar pone el foco de las acciones sobre los dos únicos hombres de la familia, desplazando a la mujer como agente narrativo. En general, los personajes femeninos adquieren relevancia solo en momentos específicos, en dos sentidos: la madre²¹, como símbolo del tradicionalismo religioso, en contraste con el racionalismo paterno; y una de las hermanas, Marta, como símbolo de una tragedia en el marco de la vida familiar, que es articulada textualmente a través de una discursividad profundamente emotiva.

El tratamiento de los demás personajes femeninos es superficial y prejuicioso por parte del narrador. Algunos apartados del relato están muy marcados por una mirada machista, ejemplo de esto es la manera en que la voz narradora caracteriza a sus hermanas desde prejuicios de género. Ellas nunca lo dejaban hablar debido a “esa pasmosa habilidad lingüística que tienen las mujeres” (21). En esta misma línea, las hermanas son objetualizadas en la narración, se presentan por momentos como adornos, personajes sin profundidad que solo irradian superficialidad:

Sí, mis hermanas eran las muchachas más bonitas de Laureles, le pueden preguntar a quienquiera que las haya conocido a ver si no es verdad, las más alegres y simpáticas y coquetas y dicharacheras,

²¹ Pese a la invisibilización general de la mujer en la novela, la madre presenta importantes rasgos de empoderamiento en el contexto temporal narrado, ella logra encarnar interesantes demandas de independencia, autonomía económica y libertad en el marco de una familia tradicional. Sin embargo, el relato y su foco opaca esta faceta con su énfasis en lo masculino.

y la casa era un enjambre de jóvenes bachilleres y universitarios, zumbando a toda hora como locos por conquistárselas, porque eran risueñas y bailarinas y ocurrentes, por lo que todos los muchachos de Laureles estaban como locos, y hasta venían del centro y de El Poblado a verlas. (148)

En este fragmento el narrador presenta a sus hermanas como premios que se disputan los jóvenes que iban a visitarlas, hay una evidente cosificación de la mujer, no solo por la legitimación de las hermanas a partir de la masculinidad que las disputa, sino también por cada uno de los rasgos con los que son caracterizadas, que las definen en función de una exterioridad superficial. Además, en este mismo apartado resulta notorio que para mayor legitimidad se mencione que los jóvenes que venían a cortejarlas provenían de sectores como el centro o El Poblado, lo que reitera una mirada elitista del espacio urbano, pues en este sentido lo que se aclara, es que no eran sujetos marginales los que venían a conquistarlas.

Esta tendencia a definir las mujeres en función de lo masculino se reitera en otros fragmentos del texto. Cuando la narración se enfoca en la descripción de personajes femeninos rápidamente se repliega de nuevo sobre el universo central de la masculinidad. Un ejemplo de esto lo encontramos cuando el narrador refiere el modo en que su madre inició una empresa. Al respecto señala que ella era muy buena en mecanografía y taquigrafía ya que había hecho estudios de secretariado, esta descripción sobre la madre y su trabajo se ve interrumpida por la anécdota de que ella “antes de casarse había sido la secretaria del gerente de Avianca en Medellín, el doctor Bernardo Maya. Es más, contaba que como el gerente de Avianca se moría de amor por ella, había resuelto casarse con el doctor Maya si mi papá, que en ese momento hacía su maestría en Estados Unidos, no cumplía su promesa de casarse” (61). Esta referencia, que cuenta con un énfasis particular en el nombre y el apellido, además del puesto empresarial del hombre aludido, quita de nuevo el foco de la mujer y lo pone en el personaje masculino. Acto seguido de esta referencia, no se vuelve sobre el tema del trabajo de la madre, sino que por el contrario la narración se aleja de ella, para irse en la disertación del narrador de qué hubiera sido de él si su madre no se hubiera casado con su padre sino con Bernardo Maya.

Este mismo proceso de invisibilización y desplazamiento opera en relación con la tía Mona, hermana de la madre del narrador. Ella aparece en el relato junto al tío Rafa cuando el narrador señala que en las vacaciones iban a

visitarlos a la costa colombiana. Este último es quien va ser el foco de los pasajes narrados: “en diciembre nos íbamos todos juntos para Cartagena, a la casa del tío Rafa y de la tía Mona, la hermana de mi mamá, que se había casado con un arquitecto costeño, muy exitoso, muy generoso, gran trabajador” (127), más adelante, continua el narrador:

En esa casa espaciosa, llena de luz, fresca porque estaba abierta a la brisa del mar, había siempre música clásica a todo volumen, que resonaba por todas partes, porque el tío Rafa era melómano, y lo sigue siendo, por lo que toda la vida lo he visto envuelto en un halo de instrumentos musicales o perseguido por una estela de música de las esferas. Él era además violinista, y lo sigue siendo, un violinista tan recursivo que se había costeado su carrera de arquitecto. (130)

De nuevo, la narración se centra en la figura masculina, dejando relegada la femenina. Esta es la dinámica de todo el texto, pues no es suficiente con que se imponga solo la imagen del padre y su idealización sobre todos los demás personajes, sino también otra serie de personajes masculinos. En este sentido, es claro que la historia narrada es la historia de los hombres, la historia de una masculinidad heteropatriarcal, de ahí también la reserva y el tono sublime con el que el narrador aborda el tema de la homosexualidad a través de la película *Muerte en Venecia* de Luchino Visconti.

Esta predominancia de lo masculino en el plano de la representación también tiene un correlato en el marco de la cotidianidad familiar narrada:

Los fines de semana, si no había campañas en los barrios pobres, íbamos a Rionegro, y allá yo hacía largas caminatas con mi papá, que mientras caminaba me recitaba poemas de memoria, y después me leía a la sombra de un árbol, el *Martín Fierro*, *La guerra y la paz*, o poemas de Barba Jacob, mientras mi mamá y mis hermanas jugaban cartas o conversaban tranquilamente de novios, amoríos y pretendientes, en una especie de armonía serena que pareciera que pudiera durar toda la vida. (Abad, *El olvido* 127)

Este fragmento es diciente de los lugares sociales “armoniosos” que ocupan los sujetos de acuerdo con unos determinados roles de género tradicionales: el hombre es intelectual, racional, culto, espiritual y la mujer es banal, emocional, frívola y material. Esta descripción de la realidad cotidiana en la novela puede representar una interesante aproximación a los modos de relación social en

un contexto histórico determinado. Sin embargo, el problema aquí radica en que esos roles diferenciados discriminatorios mantienen coherencia con las formas en que la novela en sí misma, como elaboración estética, representa a los sujetos. Desde su escritura en clave masculina, el texto caracteriza y les da un lugar a las subjetividades de acuerdo con esa noción tradicional de género heteropatriarcal, que violentamente sigue entronando a los hombres y negando un espacio social a las mujeres. En esta línea, se hace evidente que la novela carece de una mirada crítica sobre esa violencia sistémica que ella misma, desde el plano de la representación, continúa reproduciendo.

CONCLUSIONES

A modo de cierre, la pregunta central que habría que responder es qué tipo de memoria articula entonces, en *El olvido que seremos*, Héctor Abad Faciolince. De acuerdo con la oposición que pretende hacer la novela con la literatura sicarial, se puede afirmar que este texto es una modulación de la memoria tradicional, clasista y heteropatriarcal. Cada una de estas lógicas hegemónicas subyacen en el relato y en los modos en que elabora discursivamente los dolorosos acontecimientos familiares.

El intento de Abad Faciolince con esta novela de producir un desplazamiento de las letras colombianas se da en dos sentidos, primero, en el posicionamiento de las víctimas en un lugar central de las narrativas de la memoria-violencia, frente a los victimarios. Segundo, en el desplazamiento de la narrativa de unos espacios, sujetos y hablas marginales, hacia unos espacios, sujetos y hablas hegemónicas. Esto último implica un giro conservador de retraimiento de la literatura, un esfuerzo por devolverla a un *buen* camino del que, al parecer, a juicio del autor, se había desviado. Así, a partir de esta disputa política por la representación social se termina articulando una representación de la violencia más blanca, más masculina, más *limpia* y heteronormada.

Como se mencionó desde el inicio, desde la publicación de *El olvido que seremos* en 2006 la novela se ha convertido en un referente literario en el marco de las letras colombianas respecto de la discusión violencia-memoria²².

²² Sobre el problema de las representaciones artísticas de la violencia en Colombia cada día se hace más necesario un trabajo crítico, pues la influencia del mercado respecto a este fenómeno ha hecho que se produzcan una cantidad ingente de objetos culturales entre

Esta consolidación de la novela como un *best seller* de la memoria, puede ser leída de dos maneras. En primer lugar, en términos positivos, como una interesante representación con un alto valor testimonial²³, ya que ofrece una aproximación necesaria a un tema tan importante en la actualidad: los liderazgos sociales. La novela ilustra con claridad por qué la figura de Héctor Abad Gómez es un referente de la lucha no solo en defensa de las condiciones de vida básicas para todos los ciudadanos –agua potable, alimentación y tratamientos de salud adecuados–, sino también como defensor de los derechos humanos, pues fue ardua y frontal su oposición a los mecanismos criminales usados por los aparatos estatales y paraestatales en contra de diferentes manifestaciones sociales.

En segundo lugar, este posicionamiento de *El olvido que seremos* en un espacio hegemónico de la representación de la memoria resulta problemático, como toda hegemonía, en la medida en que invisibiliza otras memorias que pudieran ser más efectivas en el necesario proceso de complejización del tema. Los modos en que la novela estructura la representación y los discursos que subyacen en ella son factores que terminan reproduciendo distintas formas de violencia: machista, heteropatriarcal, clasista y elitista. En este sentido, es importante preguntar por los alcances de esta elaboración estética de la memoria: ¿qué tipo de memoria, en relación con la violencia en Colombia, se puede configurar negándole un lugar a la mujer, a los afrocolombianos²⁴ y a los sujetos marginales? ¿Cómo se puede problematizar la memoria haciendo uso de mecanismos del mercado como la idealización extrema, la identificación superficial y la emotividad victimizante?

los que podemos encontrar, desde elaboraciones complejas del problema, hasta versiones para consumo. A propósito de esto, Alejandro Herrero-Olaizola, siguiendo a George Yúdice, señala que en este marco de la industria editorial, determinado por la “la compra-venta de la “diferencia cultural”, “nos encontramos ante una nueva forma de ‘maquilación’, según la cual las industrias culturales operan en un mercado que produce en un lugar y procesa o promociona en muchos otros” (44).

²³ En esta lectura en clave testimonial ha estado enfocada la crítica periodística y gran parte de la crítica académica que se ha hecho de la novela.

²⁴ Los sujetos afrocolombianos aparecen en la novela encarnados de manera estereotipada, ejemplo de ello es “el negro Torres, una escultura de ébano con un diminuto traje de baño blanco” (131) y “unas ascensoristas negras hermosísimas, vestidas siempre de un blanco inmaculado [...] Me gustaban tanto que a veces me quedaba horas en el ascensor, mientras mi mamá trabajaba, subiendo y bajando al lado de las ascensoristas negras que olían a un perfume barato que todavía hoy, en las raras ocasiones en que lo he vuelto a sentir, despierta en mí una especie de melancólico erotismo infantil” (60).

Estas y otras preguntas que surgen a partir de *El olvido que seremos* deben de ser respondidas cuanto antes²⁵, para que se haga posible pensar y visibilizar memorias más críticas e incluyentes, menos monumentales, que puedan responder a las diversas demandas de justicia que tantas personas exigen, sin reproducir la violencia sistémica de la negación del otro. De modo que la memoria no caiga ni en el maniqueo discurso mercantil que la hace consumible, ni en el discurso institucionalizado de su oficialización que la instrumentaliza. Solo de esta forma será posible volver a horrorizarnos por todos los muertos que cada día hay en el país, por los desaparecidos y por la gran cantidad de líderes sociales que han sido asesinados y asesinadas en los últimos años: mujeres, afrocolombianos, indígenas, campesinos, disidencias sexuales; todos deben dolernos por igual.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD FACIOLINCE, HÉCTOR. *El olvido que seremos*. Bogotá: Planeta, 2013.
- _. “Estética y narcotráfico”. *Número 7* [Separata: Debates de Número] (1995): 1-3.
- _. “Estética y narcotráfico”. *Revista de Estudios Hispánicos* 42 (2008): 513-518.
- _. “Lo último de la sicaresca antioqueña”. *El Tiempo*. 10 de julio de 1994. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-167131>
- _. “Héctor Abad: el olvido que seremos en el recuerdo que somos”. *Youtube*. 31 de enero de 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=zNhUmmwk7jo>.
- ALZATE, JOSÉ MIGUEL. “El olvido que seremos”. *El Tiempo*. 20 de febrero de 2015. <http://www.eltiempo.com/opinion/columnistas/el-olvido-que-seremos-jose-miguel-alzate-columnistas-el-tiempo/15279861>
- BENJAMIN, WALTER. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Trad. Wolfgang Iser. Madrid: Casimiro Libros, 2018.
- CASTAÑEDA, LUZ STELLA Y JOSÉ IGNACIO HENAO. *Diccionario de uso de parlache*. Fráncfort: Peter Lang, 2015.
- ESCOBAR, AUGUSTO. “Lectura sociocrítica de *El olvido que seremos*: de la culpa moral a la culpa ética”. *Estudios de Literatura Colombiana* 29 (2011): 165-195.

²⁵ En 2020 se estreno una nueva entrega de la historia de Abad Faciolince con la película de Fernando Trueba *El olvido que seremos*. Este filme fue ganador del Premio Goya a Mejor Película Iberoamericana 2020. Ya en 2015 se había hecho otra entrega audiovisual basada en la novela, el documental *Carta a una sombra* (2015), dirigido por Daniela Abad y Miguel Salazar. Asimismo, en este 2021 se acaba de publicar la adaptación gráfica de la novela de Abad Faciolince por Tyto Alba.

- ESPINOSA, PATRICIA. "Aquí, Chile: literatura neoliberal y literatura post estallido". *Palabra Pública*. 18 diciembre de 2019. <https://palabrapublica.uchile.cl/2019/12/18/aqui-chile-literatura-neoliberal-y-literatura-post-estallido/>
- . "Crítica literaria en el Chile neoliberal: la invisibilización de la disidencia". *Catedral Tomada* 4/6 (2016): 1-14.
- "ÉXITO INESPERADO". *Revista Semana*. 24 de noviembre de 2007. <http://www.semana.com/cultura/articulo/exito-inesperado/89637-3>
- HERRERO-OLAIZOLA, ALEJANDRO. "Se vende Colombia, un país de delirio: El Mercado global y la narrativa colombiana reciente". *Symposium* 61/1 (2007): 43-56.
- HUYSEN, ANDREAS. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE, 2002.
- JÁCOME, MARGARITA. *La novela sicarésca: testimonio, sensacionalismo y ficción*. Medellín: Eafit, 2009.
- JELIN, ELIZABETH. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- "Libro de ocasión". *Revista Semana*. 3 de junio 2010. <http://www.semana.com/cultura/articulo/el-libro-ocasion/113971-3>
- MANDOKI, KATYA. *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*. Vol. 1. México: Siglo XXI, 2006.
- MONTES, MÓNICA. "Reseña: El olvido que seremos". *Pensamiento y cultura* 10 (2007): 249-250.
- MONTOYA, PABLO. "La novela colombiana actual: marketing, canon y periodismo". *Periplo colombiano*. Ed. Corti Erminio y Fabio Rodríguez. Italia: Bergamo University Press, 2014. 31-44.
- MORAÑA, MABEL. *La escritura del límite*. Madrid: Vervuert, 2010.
- OSORIO, ÓSCAR. "El sicario en la novela colombiana". *Poligramas* 29 (2008): 61-81.
- . *El sicario en la novela colombiana*. Cali: Editorial Universidad del Valle, 2015.
- PADILLA, IVÁN. *Sobre el uso de la categoría de la violencia en el análisis y explicación de los procesos estéticos colombianos*. Bogotá: Filomena edita, 2017.
- SARLO, BEATRIZ. "Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa". *Revista de Crítica Cultural* 15 (1997): 32-38.
- . *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Argentina: Siglo XXI, 2005.
- RICHARD, NELLY. "La crítica de la memoria". *Cuadernos de Literatura* 8 (2002): 187-193.
- SUÁREZ, JORGE. "La literatura testimonial de las guerras en Colombia: entre la memoria, la cultura, las violencias y la literatura". *Universitas Humanística* 72 (2011): 275-296.
- SALAZAR, ALONSO. *No nacimos pa' semilla*. Bogotá: CINEP, 1990.
- VALENCIA, SAYAK. *Capitalismo gore*. España: Editorial Melusina, 2010.
- VARGAS, LINA. "¿Quién da más?". *Revista Arcadia*. 21 de septiembre de 2009. <http://www.revistaarcadia.com/imprensa/articulo/quien-da-mas/23101>
- VARGAS LLOSA, MARIO. "La amistad y los libros". *El País*. 7 de febrero de 2010. http://elpais.com/diario/2010/02/07/opinion/1265497213_850215.html

- VÉLEZ, JUAN. “Violencia, memoria y literatura testimonial en Colombia. Entre las memorias literales y las memorias ejemplares”. *Estudios Políticos* 22 (2003): 31-57.
- VAN DER LINDE, CARLOS ET AL. “¡Pa’ las que sea, parce!” *Límites y alcances de la sicaresca como categoría estética*. Bogotá: Ediciones Unisalle, 2019.
- VON DER WALDE, ERNA. “La sicaresca colombiana. Narrar la violencia en América Latina”. *Nueva Sociedad* 170 (2000): 222-227.
- ŽIŽEK, SLAVOJ. *Sobre la violencia*. Trad. Antonio Antón Fernández. Bogotá: Planeta, 2019.