

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

MEMORIAS REFLEXIVAS DE LA VIOLENCIA MULTICAUSAL EN COLOMBIA: PROCESOS DEL RECORDAR E INTERTEXTUALIDAD EN *CANCIONES PARA EL INCENDIO* DE JUAN GABRIEL VÁSQUEZ

Reflective Memories of Multi-Causal Violence in Colombia: Processes of Remembering and Intertextuality in Juan Gabriel Vásquez's *Canciones para el incendio*

FLORIAN HOMANN

Universität Münster (Alemania)

fhomann@uni-muenster.de

Recibido: 24 de febrero de 2023

Aceptado: 6 de septiembre de 2023

<https://orcid.org/0000-0001-5238-1923>

<https://doi.org/10.7203/KAM.22.26166>

N. 22 (2023): 573-598. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: En la colección de relatos *Canciones para el incendio*, Juan Gabriel Vásquez escenifica diversas memorias y utiliza específicamente en el último cuento el ejemplo de la historia de la protagonista, ocurrida en la primera mitad del siglo XX, para abordar la violencia contra algunas mujeres inconformistas silenciada en la memoria cultural colombiana. Primero, este estudio examina cómo el relato es narrado, entre dos dimensiones distintas de la memoria colectiva, combinando diferentes registros literarios de una retórica de la memoria concebida por Astrid Erll. Al exponer qué modo narrativo predomina, pretende mostrar las consecuencias de ello sobre el efecto de la narración, especialmente en relación con la memoria colectiva: el relato narrado predominantemente en un modo reflexivo fomenta la reflexión sobre la construcción de la memoria cultural y el reconocimiento de la necesidad de una reescritura con la incorporación de memorias y perspectivas anteriormente olvidadas. En relación con esto, el análisis enfoca el papel desempeñado por la intertextualidad y sus funciones centrales. Finalmente señala cómo la violencia, que se manifiesta en el mundo narrado de forma directa e indirecta, según una clasificación de Johan Galtung, se basa en estructuras patriarcales colonialistas, así como en discursos conservadores e ideologías religiosas fundamentalistas.

PALABRAS CLAVE: Memoria colectiva, *Canciones para el incendio*, Juan Gabriel Vásquez, intertextualidad, retórica de la memoria, tipos de violencia, estructuras patriarcales.

ABSTRACT: In the collection of short stories *Canciones para el incendio*, Juan Gabriel Vásquez stages different memories and specifically uses in the last story the example of the protagonist's story, which occurred in the first half of the twentieth century, to address the violence against nonconformist women silenced in Colombian cultural memory. First, this study examines how the complex story is narrated, between two distinct dimensions of collective memory, by combining different literary registers of a rhetoric of memory conceived by Astrid Erll. By exposing which narrative mode predominates, the aim is to show the consequences of this on the effect of the narration, especially in relation to collective memory. Its classification as a tale related in reflexive mode encourages reflection on the construction of cultural memory and the recognition of the need for a rewriting with the incorporation of previously forgotten memories and perspectives. In relation to this, the analysis focuses on the role played by intertextuality and its central functions. Finally, it points out how the violence that manifests itself in the narrated world directly and indirectly, according to Johan Galtung's classification, is based on patriarchal (colonialist) structures, conservative ideologies, and fundamentalist religious discourses.

KEYWORDS: Collective Memory, *Canciones para el incendio*, Juan Gabriel Vásquez, Intertextuality, Rhetoric of Memory, Types of Violence, Patriarchal Structures.

INTRODUCCIÓN¹

Juan Gabriel Vásquez puede considerarse un escritor comprometido a nivel político y sociocultural, que también como periodista, por ejemplo, en la época de las protestas del Paro Nacional de 2021, vincula en su artículo de opinión “Protestas en Colombia: Historia del incendio” el estallido de la violencia con la memoria o más bien con el olvido, la supresión de la memoria y el no reconocimiento de la responsabilidad de una parte de la sociedad por lo ocurrido en el pasado. Utiliza el término “incendio” para describir el estallido y explica las raíces profundas del conflicto armado colombiano, en lugar de reducirlo de manera simplificada, con su multicausalidad y su origen en determinados discursos ideológicos.

En su literatura, caracterizada por una profunda intertextualidad, la memoria y los recuerdos individuales y colectivos de las épocas interrelacionadas de la compleja historia colombiana suelen constituir el núcleo temático, como lo respaldan los estudios previos sobre estos aspectos en su obra completa.²

La colección de relatos *Canciones para el incendio* (2018)³ también sigue esta dirección, revelando numerosas memorias heterogéneas, principalmente de personajes oprimidos y/o ignorados, que remiten a la violencia multicausal y polifacética, vinculada con diversas problemáticas de género. Todos los cuentos de la colección tienen en común que tratan de algún modo de un incendio metafórico en el sentido de un suceso violento y perturbador, generalmente relacionado con la muerte, aunque en todos los casos tiene una variedad de posibles significados.

A nivel narrativo, juega con varias dimensiones, usando en seis casos un narrador en primera persona, quien “empieza a interesarse, como todos los narradores de Vásquez, por la mirada del ausente, por la presencia del pasado” (Vervaeke, 2017: 150).⁴ Similar a

1 Florian Homann es miembro del Proyecto de Investigación del Grupo Estudios Literarios GEL “Literaturas en diálogos e intelectuales en redes”, CODI, Universidad de Antioquia, Estrategia de Sostenibilidad 2023.

2 Con respecto a la importancia de la memoria en su novela más conocida, *El ruido de las cosas al caer* de 2011, cabe destacar, entre otras, las aportaciones de Rojas (2018), Tous (2015) o Alborno (2017). En cuanto a su obra completa, véase la quinta parte del libro editado por Benmiloud (2017), enfocada en *Las reputaciones* de 2013, además de las aportaciones de Olivier y Wehr en el mismo volumen. La intertextualidad y las influencias literarias quedan exhaustivamente tratadas por Vervaeke (2023) en la primera monografía sobre el autor, y Homann (2021), entre otros.

3 El libro ve la luz después de que el autor haya publicado siete novelas, con las cuales mantiene varias relaciones intratextuales, y le sigue únicamente *Volver la vista atrás* (2020). A su vez, contrasta con la poética y los temas presentes en su primera colección de cuentos, *Los amantes de Todos los Santos* de 2001, que fue ampliada en 2008, y cuyos relatos transcurrían en Francia y Bélgica.

4 Vervaeke constata ello con respecto al cuento “El último corrido” en uno de los escasos estudios sobre los relatos de este libro. La fecha, anterior a 2018, de la publicación de su estudio se puede explicar con que este cuento fue ya publicado en 2007 y es uno de cuatro que se vuelven a publicar en la colección.

como procede también en varias de sus novelas, éste frecuentemente consigue sus informaciones de otros personajes y cuenta, usualmente en otro nivel diegético más, las historias de otras figuras. Esta técnica le permite a Vásquez hacer estas figuras visibles y dar la palabra a voces no escuchadas, como por ejemplo las de las mujeres que han sufrido diferentes tipos de violencia. Además del primero, es especialmente en el último relato, que da título a la colección, que quedan al descubierto las estructuras patriarcales y los mecanismos de exclusión de las voces incómodas de todos aquellos que son considerados diferentes. Estos mecanismos, operando en el mundo narrado de una sociedad elitista de Bogotá y de una sociedad marcada por un rígido catolicismo en las zonas rurales, le llevan a relatar en varias capas narrativas una historia que inicia en 1921. Una joven francesa, viuda y madre de una niña cuyo padre —perteneciente a una familia colombiana exiliada en París— murió en la Primera Guerra Mundial antes de conocer a su hija, también fallece durante un viaje a Colombia, lo que lleva a que los abuelos acojan a la nieta huérfana en su hacienda cafetera. La trama del cuento homónimo constituye pues las memorias inauditas de este personaje protagonista, Aurelia de León, desde su infancia hasta su feroz asesinato por criar a un hijo de una relación amorosa extramatrimonial. La centralidad de aspectos como la intertextualidad, la metaficcionalidad de la narración y el protagonismo de esa mujer amante de la libertad queda anunciada ya en la contraportada del libro: “Tras el hallazgo por internet de un libro de 1887, un escritor acaba descubriendo la vida de una mujer apasionante”.

El análisis, una de las primeras exploraciones científicas del libro hasta la fecha, de este relato final, ejemplar porque “resume su *ars poética*” (Torres, 2020: 447), persigue resolver varios interrogantes. A nivel narratológico, resulta relevante: ¿cómo están transmitidas las distintas memorias de la violencia? Al respecto conviene considerar una clasificación de la memoria colectiva en distintos niveles que se asocian con distintos modos literarios de narrar la historia. Sobre esta base, se plantea la cuestión de qué funciones cumplen las numerosas referencias intertextuales en relación con los procesos del recordar y una revisión de la memoria cultural oficial. Además, emerge la pregunta de qué tipos de violencia se hacen visibles en el texto. Por último, ante la revelación de una violencia estructural y cultural responsable de la manifestación de la violencia directa y física, cabe preguntarse: ¿cuáles son las consecuencias de estas reescrituras literarias, por una voz masculina, para el contenido de la memoria colectiva colombiana?

LA MEMORIA EN LA LITERATURA, LA INTERTEXTUALIDAD Y EL METANIVEL DE LA NARRACIÓN

Existe consenso en que la memoria de los diversos episodios de violencia en Colombia puede escenificarse especialmente bien en la literatura, considerada un medio impor-

tante de memoria cultural. Erll (2012: 98-99) resume que la literatura puede asumir funciones de representación, crítica y reflexión de la memoria en cada cultura. Al existir diversas formas de plasmar una memoria colectiva en la literatura, “forma simbólica de la cultura del recuerdo” (Erll, 2012: 197), existen diferentes tipos de literatura del recuerdo. Es decir, mientras que algunos textos literarios están más enfocados en representar y transmitir —o explícitamente criticar— una memoria colectiva en sí, otras obras se ocupan más reflexivamente de los procesos extraordinariamente dinámicos de recordar —como actos de sujetos humanos— en una comunidad, a menudo a través de un individuo ejemplar. La narrativa de Vásquez en general tiende hacia este último tipo, ya que sus narradores reflexionan frecuentemente sobre los procesos memorísticos mismos y sus efectos psicológicos (Rojas, 2018: 318-319). También en *Canciones para el incendio* se encuentran múltiples reflexiones sobre cómo se construyen las memorias de la violencia colombiana, tanto a nivel individual como colectivo. La crítica de la memoria cultural oficial se efectúa implícitamente por el cuestionamiento de su carácter definitivo.

Para examinar los posibles caminos hacia la paz, Galtung (1996: 2) distingue en su concepto del triángulo de la violencia básicamente tres niveles interrelacionados, a saber, la violencia directa, la estructural y la cultural. La violencia directa es una forma explícita y evidente perpetrada por agentes y puede dividirse en manifestaciones físicas y psicológicas, mientras que la violencia estructural es indirecta y puede efectuarse involuntariamente al consistir en prácticas violentas invisibles y normalizadas en el marco social. A su vez, la violencia cultural es instrumental y su función consiste en legitimar en el fondo las otras dos formas, basándose en determinados aspectos de la cultura en su ámbito simbólico, lo que pueden ser la religión o ciertas ideologías. Entre las diversas formas concretas de la violencia que se pueden clasificar en estos niveles, en el relato analizado, se tematiza una violencia tanto directa y física, manifestada en el asesinato cruel de la protagonista, como estructural, basada en las estructuras sociales jerárquicas conservadoras, heredadas del colonialismo y fundamentadas tanto en el patriarcado como en determinados dogmas católicos, que operaban en la cultura colombiana en la primera mitad del siglo XX. La violencia cultural y estructural forman juntas la base sobre la que se ejerce la violencia física perpetrada por un grupo de asesinos contratados.

Lugones (2008: 77) llama la atención sobre el hecho de que la jerarquización de género en América Latina debe considerarse una construcción colonialista, ya que los colonizadores, junto con ideas racistas, utilizaron supuestos sexistas para imponer su sistema de opresión. Sin embargo, cabe advertir que si bien el relato de Vásquez aborda el conflicto entre las heredadas estructuras coloniales y la libertad de las mujeres en términos de un feminismo liberal temprano, no se tematiza explícitamente la interseccionalidad de la opresión machista colonialista, como se destaca en las recientes propuestas posco-

loniales y decoloniales: la protagonista blanca, nacida en Europa, en comparación con mujeres indígenas o afrodescendientes, debe ser considerada una figura privilegiada en la sociedad narrada.

Volviendo al campo de los estudios sobre la memoria, resulta relevante una básica distinción realizada por Jan Assmann (2011: 47-58) entre dos dimensiones de la memoria colectiva, la comunicativa y la cultural, que se distinguen por los periodos de tiempo recordados en relación con sus soportes de transmisión. La memoria comunicativa, transmitida mediante la efímera conversación oral entre personas vivas, se refiere al pasado desde el presente hasta hace 80 o 100 años. El posterior paso de la memoria a la dimensión cultural se produce a través de la fijación en medios más estables y permanentes, que pueden ser fotografías, textos y, por tanto, literatura, u otras manifestaciones culturales como monumentos o placas, elementos que se encuentran en el relato de Vásquez. La memoria cultural es más oficial por su perdurabilidad y la literatura ofrece la posibilidad de transformar, a través de su plasmación en un texto, una marginalizada memoria comunicativa en una cultural.

Para examinar cómo se narran las memorias heterogéneas, las investigaciones recientes sobre la relación entre literatura y memoria emplean la narratología. Erll (2012: 229-260) propone cinco modos narrativos de una retórica de la memoria colectiva, que pueden manifestarse a través de diferentes formas de expresión literaria. Los registros se categorizan según rasgos formales y pueden indicar qué funciones puede cumplir un texto literario concreto, siendo la clasificación en todo caso muy flexible, ya que un texto puede cumplir con criterios de varios de los modos presentados. De tal manera, la relación entre la forma literaria de un texto y su función *mnemomedial* no es estable en estas “categorías flexibles de una narratología mnemohistórica que se orienta fuertemente por el contexto” (229). En esta propuesta, las dos dimensiones de la memoria colectiva categorizadas por Assmann corresponden a dos modos literarios, que difieren principalmente en las voces narrativas empleadas: mientras que en el 1) *modo monumental* un narrador omnisciente suele relatar la memoria cultural, cuya omnisciencia otorga más estabilidad al relato como soporte de la memoria, el 2) *modo asociado con la experiencia* se caracteriza por representar una memoria más personal de un yo homodiegético que comparte su testimonio como testigo de su tiempo, el pasado reciente (Erll, 2012: 236). Además de mencionar ya las dinámicas y modificaciones inevitables de los procesos de narrar los recuerdos, Vásquez destaca esta figura en todos sus relatos: “El testigo es una palabra clave en este libro: la persona que ve y cuenta luego lo que ha visto. [...] Un testigo no puede ver una historia sin participar en ella, sin modificarla ni modificar lo que ha visto” (citado en Sainz, 2019: s.p.).

A estos modos, Erll opone el 3) *modo historizante*, que se caracteriza por presentar el

relato como objeto de la historiografía científica y reclamar cierta impresión de objetividad. El rasgo más llamativo del 4) *modo antagonista* es que introduce en la cultura de la memoria oficialmente dominante una versión nueva o renovada del pasado desde la perspectiva de los grupos marginados para los que el texto literario se posiciona en la lucha por el dominio en el heterogéneo campo sociocultural. El 5) *modo reflexivo* finalmente exige un cambio de perspectiva: en vez de introducir una nueva visión del pasado, permite la introspección de una cultura del recuerdo y se aplica cuando sus miembros reflexionan sobre su propio trato con el pasado y sus recuerdos, de modo que este registro “hace posible una autoobservación mnemocultural” (Erll, 2012: 231). Gracias a las omnipresentes reflexiones de los narradores de las novelas de Juan Gabriel Vásquez sobre los procesos del recordar y su manipulación, este último modo es en principio relevante para su obra completa. Debido a la necesaria flexibilidad de las categorías, estos modos literarios se solapan, sus características pueden ser mezcladas y puede ser que a un texto literario le corresponda más de un registro, como de hecho ocurre en el cuento analizado. Se plantea la pregunta de qué consecuencias tiene la combinación de distintos modos para los efectos mnemomediales del texto.

Erll (2012: 234, 253) considera uno de los más relevantes aspectos para distinguir entre modo monumental, modo asociado a la experiencia y modo reflexivo el uso de la intertextualidad, constituyendo la abundancia de referencias intertextuales un criterio esencial tanto del registro monumental como del reflexivo. Lachmann (2010: 301) sostiene que los intertextos son la memoria de la literatura y representan los recuerdos colectivos de una cultura. Así, una función del empleo abundante de referencias intertextuales consiste en que los nuevos textos literarios pueden cobrar autoridad por citar textos culturalmente reconocidos (Erll, 2012: 234). En este sentido, los textos tejen redes sociales cuando se apoyan en hipotextos establecidos culturalmente para inscribirse y participar en una tradición, para figurar entre los que aportan sus recuerdos a la memoria cultural de su comunidad.

La cuestión de dónde suelen proceder los hipotextos en la obra de Vásquez se esclarece, por ejemplo, examinando las referencias explícitas a tres poetas colombianos en su novela más conocida *El ruido de las cosas al caer*. Para empezar, recurre a José Silva, un poeta que en vida fue inconforme con las estructuras sociales de Bogotá, aunque posteriormente fue canonizado. También, Vásquez recurre ya de manera muy implícita al poema “Admonición a los impertinentes”, empleado de nuevo en el relato analizado, de la autoría de León de Greiff.⁵ En la relación entre intertextualidad y memoria, otra

⁵ Sin nombrar en la novela el origen del verso utilizado —lo que sí hace en el relato analizado— el narrador señala que sólo puede expresar su deseo de soledad tras una experiencia traumática citando al poeta, cuyas palabras además le ‘acosan’, dando la impresión de que la poesía y los recuerdos asedian a los individuos traumatizados: “Quiero estar solo. Quiero catar silencio, pensé entonces: un verso de León

función de los textos referenciados es que los poemas y versos funcionan como estímulos para recordar, así como para reflexionar sobre la relación entre el contenido —supuestamente ficticio— de la literatura y la realidad extratextual. En el lema y al final de la novela ganadora del Premio Alfaguara en 2011, incrusta versos del poema “Ciudad de sueño” de Aurelio Arturo para proyectar a Bogotá como una ciudad en llamas, de modo que volvemos a encontrarnos con el vínculo entre violencia e incendio, con el propio narrador reflexionando sobre la historia que acaba de contar. Las referencias intratextuales son más que frecuentes en la narrativa de Vásquez, entre cuyos distintos libros transitan asimismo los hipotextos citados, que estimulan al narrador respectivo a recordar y le permiten reflexionar sobre los procesos memorísticos de narrar las historias. En este sentido, las referencias intertextuales, como rasgo del modo reflexivo, sirven a impulsar también los procesos de autorreflexión sobre la propia memoria. Un objetivo importante del uso de elementos metaficticiales en la literatura del recuerdo es permitir la reflexión sobre el proceso de escritura y construcción de una memoria a través de la narración.

Esto tiene una relación con la autoficción. En su reseña del libro *Canciones para el incendio*, Torres (2020) destaca el uso frecuente de ese característico “narrador-personaje-compilador” de nombre Juan Gabriel Vásquez, “que se ‘esconde’ del lector ofreciéndole claves de su vida cotidiana y literaria” (447). En total, seis relatos se narran por ese yo que comparte nombre con el escritor para reflexionar sobre cómo afectan las historias al sujeto narrador y su memoria. En una entrevista, a la observación de que sus personajes “siempre están asediados por el hecho de cómo recuerdan” en esta “relación angustiada entre memoria y literatura”, Vásquez contesta: “Así se comportan los narradores de los cuentos, que son contados por una figura que se parece a mí. Son testigos que, de alguna manera, entran en contacto con una historia que no es la suya, pero que los afecta y los modifica” (citado en Sainz, 2019: s.p.). Al afectar la historia a la voz que la cuenta, esta se ve animada a reflexionar sobre la Historia oficial y su escritura, aunque la misma instancia narrativa no necesariamente debe de pertenecer a las comunidades marginalizadas cuyos relatos todavía no se incluyen en la memoria cultural.⁶

LAS MEMORIAS EN “CANCIONES PARA EL INCENDIO”

Ya en la estructura de “Canciones para el incendio” de Vásquez, se hace patente que las dos dimensiones de la memoria colectiva, la comunicativa y la cultural, se entrela-

de Greiff, otro de los poetas que yo solía escuchar en la Casa Silva, la poesía nos acosa en los momentos más inesperados. Quiero catar silencio, non curo de compañía. Dejadme solo” (Vásquez, 2021: 55).

⁶ Aunque Vásquez escribe desde una perspectiva privilegiada, no se abstiene de criticar las jerarquías sociales que provocan esta situación.

zan continuamente. Así, la combinación de los registros literarios asociados, que son complementarios (Erll, 2012: 240), y la consiguiente suspensión de las fronteras entre el modo monumental y el modo asociado a la experiencia tiene un efecto paradójico: por un lado, la experiencia personal del narrador autoficcional, en el pasado reciente, y la supuesta comprobación de la historia de Aurelia de León en fuentes históricas dan más autoridad al narrador que la cuenta tras el salto a la dimensión temporal lejana, aunque, por otro lado, el narrador admite con frecuencia no saber todos los datos con certeza. Las reflexiones del narrador sobre la imaginación literaria legítima y el juego con fuentes de información reales y ficticias dejan al lector en una constante ambigüedad sobre la veracidad de lo que se cuenta e incluso sobre la posibilidad de conocer ‘una verdad’ al respecto. Así, implica la subjetividad de toda narración sobre el pasado y la consiguiente reflexión sobre la propia posición, de modo que este relato se aleja del modo historizante para tender llamativamente hacia el modo reflexivo. Asimismo, difiere de una narración del modo antagonista en que no denuncia explícitamente, desde una perspectiva subalterna, las estructuras sociales de la época que se recuerda, sino que las cuestiona sutilmente. Los dos primeros modos de la retórica de la memoria sólo aparecen preponderantes a primera vista y el modo reflexivo acaba dominando como registro narrativo de este texto literario, expresando “que la reflexión de la memoria hace parte de su vocación central” (Erll, 2012: 252). Siendo las referencias intertextuales, especialmente las que sirven para manifestar los discursos contemporáneos sobre los procesos dinámicos de la memoria, una de las características de este modo (Erll, 2012: 253), una acumulación de estas resulta crucial para analizar un texto correspondiente a este modo, que fomenta la autorreflexión crítica sobre el hecho de que la memoria oficial olvida a todas aquellas personas que fueron excluidas de participar en el sistema social y cultural de la primera mitad del siglo XX en Bogotá, como ilustra el ejemplo de una mujer emancipadora y su vida en los años cuarenta.

EL RELATO ENTRE LAS DIMENSIONES DE LA MEMORIA Y LOS DISTINTOS MODOS DE LA RETÓRICA

El narrador empieza este relato con un tipo de prólogo, en el que subraya que su historia tiene “varios comienzos, por lo menos, aunque sólo tenga un final” (Vásquez, 2018: 213). Esto se puede interpretar como una universalización de esta historia en su relación con el mundo extratextual en Colombia: el desenlace de diversas historias suele ser algún tipo de violencia, para la que siempre hay varias razones, raíces y comienzos. Su mencionado deber de contarlas todas puede entenderse como una alusión al hecho de que no todas están contadas por la Historia oficial, de modo que Vásquez, como escritor, asume la responsabilidad de llenar ese vacío al darle voz a esa “tímida verdad” (Vásquez, 2018: 213) silenciada.

El primer inicio de la historia propiamente dicho se cuenta en el modo asociado a la experiencia en el pasado reciente, como un tipo de metarelato, y se basa en una referencia intratextual de Vásquez a la escritura de su libro anterior *La forma de las ruinas*, “novela terca y compleja sobre muchas cosas, pero en particular sobre dos: los asesinatos, más penumbrosos de lo que le gustaría a nuestra pertinaz historia, de Rafael Uribe Uribe y Jorge Eliécer Gaitán” (213). Esta estrategia autoficcional del autor, quien específicamente en este libro de relatos da varios “pormenores de obras suyas publicadas y que se insertan en los relatos como un contrapunto a la historia narrada” (Torres, 2020: 447), sirve aquí para presentarle al lector la génesis de la historia a narrar, ubicada en un pasado mucho más lejano. Significativo para el comienzo del relato es la constatación de que ya la novela referenciada trata de numerosos asuntos, ubicados en la lejana dimensión cultural de la memoria: por ejemplo, el mismo narrador autoficcional incluso incursiona en la Primera Guerra Mundial con la tematización de la muerte del poeta y soldado franco-colombiano Hernando de Bengoechea (Vásquez, 2015: 327-328). Al retomar los más significativos acontecimientos y protagonistas de la misma época, el nuevo relato puede considerarse una continuación de la novela, enfatizando nuevos aspectos que no tuvieron cabida en la narración anterior. En la cita, el contraste entre penumbra y perseverancia de la historiografía de aclarar los más conocidos magnicidios es una alusión a lo que pretende también ese relato: alumbrar asuntos penumbrosos y presentar narraciones alternativas para la reescritura de la memoria cultural oficial. La dimensión espacial reviste aquí especial trascendencia. La mención de lugares laberínticos donde el narrador, en su presente del siglo XXI, acostumbra a investigar el pasado evoca la literatura posmoderna borgesiana y alude ya a la complejidad del relato de múltiples recuerdos entrecruzados cuando el escritor se encuentra en la “Biblioteca Luis Ángel Arango, un edificio laberíntico del centro de mi ciudad, documentando la verdad conocida sobre los crímenes pero, sobre todo, buscando documentos que contaran o intimaran una verdad distinta, oculta u olvidada, enterrada o secreta” (Vásquez, 2018: 213-214). Destaca la importancia de los recuerdos subversivos a los oficialmente establecidos, cuya introducción corresponde en principio con los criterios del modo antagonista. También invierte incontables horas “nocturnas, perdiéndome por otros laberintos: los laberintos de internet” (214), explorando las inconmensurables memorias que difunden las redes actuales, de suma importancia en el presente. A través de los algoritmos de la web vuelve a la vida de Uribe Uribe, de quien compra de segunda mano un libro escrito en la cárcel en 1887, que le incita a redactar este relato. El punto de partida es la anécdota de que Uribe Uribe administraría una hacienda cafetera de la familia de León, exiliada en París, que regresó al país al estallar la Primera Guerra Mundial y cuyo hijo Gustavo Adolfo perdió la vida como héroe en los combates, dejando una amante viuda embarazada. Al conocer esta

historia de un pasado lejano, los lectores advertimos el cambio de instancia narrativa a un narrador heterodiegético en tercera persona, rasgo del modo monumental, aunque con múltiples intervenciones metaficcionales en las que el “yo narrado” se refiere a cómo construye la historia que sólo puede conocer por otros documentos escritos, a los que a su vez debe dar su interpretación personal, como varias cartas referidas. Debido a que inicia el relato con una investigación suya en una biblioteca y en Internet, transmite la sensación de haber indagado profundamente todas las informaciones, no obstante, la investigación descrita se refiere a la redacción de la novela anterior. A pesar de parecer bien informado, en el relato presente nunca alcanza la (aparente) omnisciencia del típico narrador del modo monumental y sigue remitiendo en el metanivel a su propia imaginación, mediante múltiples referencias intertextuales a renombradas obras internacionales: “Lo imagino como una escena de Faulkner: el comienzo de *Luz de agosto*, por ejemplo, aunque no se tratara aquí de una joven embarazada que busca al padre de su criatura, sino de un hombre mayor que lleva de la mano a una niña pequeña” (223). De este modo, cuenta que la familia de León recibe en su hacienda colombiana la visita de un desconocido que les trae a su nieta huérfana Aurelia, nacida en Francia, que a partir de entonces pasará parte de su infancia en la finca rural con sus abuelos.

A su vez, “[e]l segundo comienzo de esta historia” vuelve al pasado más reciente y se ubica en verano de 2016, cuando la fotógrafa Jota hace al narrador autoficcional visitar al Cementerio Libre de Circasia, donde encuentra por azar una placa en homenaje a la protagonista de su historia. Por un lado, las descripciones de las vivencias personales del narrador Vásquez y los datos en principio verificables hacen que el relato tienda de nuevo hacia el modo asociado a la experiencia. Por otro lado, la intertextualidad como elemento de la memoria cultural resulta crucial y es gracias a un verso de León de Greiff incrustado en la placa que el narrador Vásquez descubre que en el mundo narrado ya existe un libro del nombre tanto de su colección de cuentos como del relato concreto, enigma que le incita a seguir esta pista: “un libro escrito en español que llevaba el verso como epígrafe. El título era *Canciones para el incendio*; la fecha de publicación, 1975; el autor, un tal Gustavo Adolfo de León” (Vásquez 2018: 235). Este personaje novelesco, que cita al reconocido poeta colombiano, se inscribe así en la memoria cultural por lo que su historia, o sea, la de su madre, resulta digna de ser contada como ejemplar.

En un estilo característico por el modo monumental, la historia continúa con la juventud de Aurelia tras ser enviada a un internado católico, que el narrador imagina muy turbulenta debido a cierta rebeldía contra las rígidas reglas de las monjas. Aquí cobra importancia su amistad con Soledad Echevarría, cuya familia adinerada y conservadora la acoge posteriormente en Bogotá. En contra de todas las reglas imperantes y no escritas de la época, Aurelia se hace periodista e inicia una relación amorosa clandestina con

un escritor infelizmente casado, del que queda embarazada. A causa de ello se ve obligada a abandonar Bogotá para esconderse en la hacienda rural. Lejos de la capital y de su centralismo cultural, abandona por completo la escritura periodística, alejándose de cualquier actividad mediática y pública, lo que impide —en cierta manera, deliberadamente— cualquier divulgación de los acontecimientos que siguen: “en ninguna sección social de ningún medio de prensa, se dio noticia del nacimiento [...] de Gustavo Adolfo de León” (250). Esto vuelve a demostrar sutilmente la indocumentabilidad de esta historia en la dimensión cultural de la memoria, tan pendiente de documentos estables, lo que a su vez permite al narrador la pronunciada imaginación literaria de esta historia, por lo demás apoyada en varios personajes históricos conocidos y en apariencia profundamente investigada. El desenlace trágico se basa en que el cura del pueblo —tras conocer en el funeral de su bisabuelo al hijo de Aurelia, nombrado Gustavo Adolfo en homenaje a su abuelo— menciona la forma de vivir de la madre soltera con un hijo “ilegítimo” de forma peyorativa y amenazadora en un sermón. El episodio final es introducido por tres asteriscos: una vez asesinado Gaitán y estallado el Bogotazo, en el periodo de La Violencia, especialmente grave en las zonas rurales, Aurelia es asesinada en un asalto por un grupo de asesinos de extrema derecha que incendian la vivienda, de la que escapa su hijo.

La conclusión del narrador consiste en su indagación sobre la destrucción consecutiva del Cementerio Libre, único lugar posible de enterramiento de Aurelia, y su reconstrucción a principios de los años setenta para volver a la placa conmemorativa —concediéndole su importancia a la conmemoración como faceta de la memoria—, que se combina con la inserción de la segunda estrofa del poema greiffiano “Admonición a los impertinentes”.

LA INTERTEXTUALIDAD Y SUS FUNCIONES EN EL RELATO

La inserción final de un fragmento del poema célebre evidencia que, en este relato de Vásquez, “la intertextualidad no solo con sus novelas sino con autores de su preferencia” (Torres, 2020: 448) cumple funciones centrales, en especial, con respecto a la tarea de motivar a los miembros de la cultura del recuerdo colombiana a reflexionar sus propias versiones del pasado. En este acto de homenaje, en el que el hijo erige un monumento a su madre, la intertextualidad es decisiva en un doble sentido. Por una parte, esta parte del texto original de León de Greiff, repetida como estribillo y lo suficientemente conocida como para servir en un texto narrativo de referencia a un elemento relevante de la memoria cultural, expone una realidad tanto del hijo como de su madre, luchando en solitario: “Como yo soy el Solitario, como yo soy el Taciturno, dejadme solo” (Vásquez, 2018: 259). Por otra parte, todo el final del cuento, al remitir a la soledad de todas las

personas que luchan contra la violencia y sus fundamentos estructurales, explica la génesis del fictivo libro homónimo, que el personaje Gustavo Adolfo publicaría solo para homenajear a su madre, es decir, con el destino de

que se pudra en un sótano de una imprenta porque sólo le interesa que el libro exista, porque éste es el único consuelo que tenemos nosotros, los hijos de este país incendiado, condenados como estamos a recordar y averiguar y lamentar, y luego a componer canciones para el incendio. (Vásquez, 2018: 259)

Además de volver explícitamente a este libro dentro del libro y recurrir “al recurso narrativo del manuscrito encontrado” (Torres, 2020: 448),⁷ las cuatro últimas palabras del relato de Vásquez forman el título de la colección completa, por lo que la reflexión final del relato en el presente se puede entender como una reflexión metaliteraria, al aludir a la composición del mismo libro de cuentos. La declaración de que al autor Gustavo Adolfo de León sólo le interesara la mera existencia de su libro, como *figura de memoria*, puede interpretarse a la luz de la distinción de Aleida Assmann entre memoria de archivo y memoria funcional en el sentido de una emergente necesidad de reproducir y publicar esa historia por Vásquez como autor implícito: los libros “pudriéndose” en los archivos polvorosos no hacen vivir la memoria, sino que esta depende de la circulación de los recuerdos (A. Assmann, 2010: 98). Al usar la literatura efectivamente como medio de circulación (Erll, 2012: 217-220), la última frase expresa que recordar y conmemorar a los familiares fallecidos, con el apoyo de una literatura repleta de referencias intertextuales, se convierte en el único alivio para los hijos, palabra empleada de forma simbólica y universalizada, ya que se refiere a todas las hijas y todos los hijos del país afectados por la violencia, incluyendo el narrador.⁸ Con el término canciones compara metafóricamente la narración de recuerdos con la composición de música y alude a la alta intermedialidad de su libro, que se cierra con una fotografía incrustada del libro de Uribe Uribe, mencionado al principio del relato.

El rol esencial de la intertextualidad se puede encontrar ya en la primera frase, recurriendo Vásquez desde el inicio a otros escritores ilustres: “Ésta es la historia más triste que he conocido jamás, como dijo ya de la suya un novelista, y en ella todo comienza con

7 Este manuscrito encontrado, según el modelo cervantino, es otro paralelismo con la novela anterior de Vásquez, en la que el libro *¿Quiénes son?* sirve para tratar las teorías subversivas sobre el asesinato de Uribe Uribe. La diferencia está en que el libro de Anzola realmente existe, frente al libro de Gustavo Adolfo de León.

8 También este desenlace vuelve a conectar el relato con la novela anterior, en la que el narrador acaba reflexionando este aspecto de conmemoración y comunicación con los propios familiares muertos en la penúltima frase: “Las reliquias son también eso, pensé frente al televisor, una manera de comunicarnos con nuestros muertos” (Vásquez, 2015: 546).

un libro, al contrario de lo que dijo un poeta” (2018: 213). No es casual que comience su relato con esta referencia implícita a la novela *The Good Soldier* (1915) del escritor inglés Ford Madox Ford (1873-1939), ambientada justo antes de la Primera Guerra Mundial, y la alusión a la propuesta del francés Stéphane Mallarmé (1842-1898) de que todo en este mundo existe para acabar en un libro.⁹ Los dos juegos intertextuales en una sola frase ayudan al nuevo texto inscribirse en una tradición europea, presentada en el mundo narrado, a veces con cierto cuestionamiento autorreflexivo, como un notable modelo cultural. Además, los años de vida de Ford y Mallarmé —nacido el poeta en París, lugar de nacimiento del primer Gustavo Adolfo— transcurrieron en la época en la que se desarrolla el relato de Vásquez, en el que también el ‘buen soldado’ de la Primera Guerra Mundial tiene un papel relevante. Gustavo Adolfo de León también es un poeta de afición: “Entre los papeles del soldado muerto, que le fueron enviados prontamente a su familia, se encontraron unos versos que provienen acaso de un soneto incompleto” (Vásquez, 2018: 221). Una influencia poética del latinoamericano Rubén Darío se explica mediante las amistades que mantendría ese personaje con otros escritores europeos renombrados y amigos del poeta nicaragüense. Los cuatro alejandrinos insertados en el relato y atribuidos al personaje *poilu* aluden ya, además de a la temática del infierno de la guerra, con sus palabras finales a “la mujer callada”, alusión que puede ser interpretada como una anticipación de que a su hija Aurelia, todavía no nacida en el momento de composición del soneto, la van a silenciar en su lucha feminista. Un indicio más de que este cuento retoma aspectos cruciales de *La Forma de las ruinas*, es efectivamente esta historia del soldado y poeta muerto como héroe de guerra, que corresponde en la novela con Bengoechea, fallecido en los combates de 1915.¹⁰ A través de recurrir a autores e intertextos literarios reconocidos, el texto puede dar voces a las otras figuras —históricas o inventadas— no escuchadas hasta el momento y concederles culturalmente más peso.

Los intertextos también animan a ahondar en los propios recuerdos del pasado. El narrador anuncia el inicio de su investigación sobre la familia de León, y Aurelia en particular, cuando durante su paseo por el Cementerio Libre, el libro con el mismo título del suyo, cuyo epígrafe además cita a de Greiff, se convirtiera en el estimulador decisivo para averiguar en el pasado: “Y entonces me puse a investigar” (Vásquez, 2018:

9 La novela en cuatro partes de Maddox con el subtítulo *A Tale of Passion* —palabra que se vuelve a encontrar en la descripción de la “mujer apasionante” en la contraportada del libro de Vásquez— se iba a llamar efectivamente *The Saddest Story* y se cambió su título sólo debido a un deseo editorial. La declaración de Mallarmé es la primera frase de su ensayo sobre el libro como instrumento espiritual *Le Livre, Instrument Spirituel* de 1895.

10 El hecho de que Bengoechea nació en el 1889, mismo año en el que debe haber nacido Gustavo Adolfo de León según el dato de que “hubiera cumplido veintiséis años el domingo de la semana siguiente” (Vásquez, 2018: 221) a su muerte, refuerza la impresión de una clara inspiración del personaje del cuento en el poeta realmente existente.

235). Debido a las múltiples menciones de investigaciones en fuentes históricas, la primera impresión del relato puede vincularlo con el modo historizante, que se caracteriza por presentar lo narrado, gracias a su relación con la historiografía científica, como hechos definitivos y “como parte constitutiva del sistema cultural del saber” (Erll, 2012: 242). Sin embargo, el relato no trata la Historia oficial y sus figuras emblemáticas sino la microhistoria, como subárea de la historia social, de la gente corriente ignorada por la historiografía oficial para concederles una voz. En relación con la ausencia de estos personajes y sus historias en los documentos, el narrador consigue sus informaciones desde diferentes fuentes, de las que algunas son inventadas, lo que provoca la reflexión sobre su condición de documentos de ficción. Aparte de dos textos periodísticos redactados en el mundo narrado por el personaje de Aurelia y una nota supuestamente publicada en la revista *Cromos*,¹¹ los únicos hipotextos citados cuya existencia podría verificarse son poemas. Así, los intertextos literarios parecen servir de apoyo al estudio del pasado y, en cierto sentido, como fuentes historiográficas, lo que resulta contradictorio desde una perspectiva tradicional. Ahora bien, son precisamente estas paradojas del posmodernismo y las reflexiones del mismo texto sobre su propia narratividad las que constituyen la metafictionalidad. El juego paródico con la intertextualidad, mezclando discursos literarios e historiográficos, es un rasgo definitorio de la metafiction historiográfica, variedad posmoderna que reta las pretensiones de objetividad empírica del discurso histórico (Hutcheon, 1989: 7). Erll vincula explícitamente la metafiction historiográfica con el modo reflexivo, cuyos rasgos corresponden con las características de las “narraciones en yo” (2012: 254).¹²

Aquí, los propios recuerdos del narrador Vásquez se refieren sólo a acontecimientos y lugares en el metanivel del relato, en el pasado reciente, con detalles de informantes inventados como la fotografía Jota, personaje que establece como informante una relación entre primer y último relato,¹³ que le inspiran para explorar y contar la historia completa

¹¹ La mención de los nombres de los periódicos que publicarían tanto los textos sobre Aurelia como los escritos por ella, como *El Espectador*, concede más veracidad a lo narrado y relaciona lo escrito con determinadas corrientes políticas. El libro de gramática escrito por Uribe Uribe cumple la misma función y la foto incluida en el libro demuestra que realmente existe; sin embargo, no se recurre a este documento de una temática ajena para apoyar la historia vital de la familia de León. La dedicatoria visible en la fotografía tampoco lleva firma ni nombre del destinatario, por lo que el narrador puede hacer uso de su libre imaginación para concluir que fue redactada por la madre del poeta-soldado. En relación con la existencia del libro, no se cuestiona la existencia de las cartas de las que el narrador obtiene su información.

¹² Estas narraciones reflexionan tanto “los procesos del recuerdo” como “el recuerdo individual que está determinado socioculturalmente” (Erll, 2012: 255), dos rasgos relacionados con la metafiction historiográfica.

¹³ En la entrevista con Sainz (2019), Vásquez explica la invención del personaje inspirándose en un célebre fotógrafo colombiano masculino: “No es real, al menos no en ese sentido. Jota es un personaje inspirado en una persona que admiro mucho: Jesús Abad Colorado. Evidentemente no es mujer”. La transformación en un personaje femenino puede interpretarse como una muestra de la pretensión de dar voz, en particular, a las mujeres afectadas por la violencia.

de Aurelia. Estos corresponden a su reflexión sobre los procesos de construcción de la memoria colectiva. Todo lo demás se basa tanto en cómo imagina lo que ha podido encontrar documentado como en qué más inventa de su imaginario para complementarlo, para redondear la historia. Reconoce esto abiertamente en el texto: “No pude, no he podido saber, cómo transcurrieron los años de Aurelia de León en el internado, pero imagino (nada me impide imaginar, visto lo que pasó después) una adolescencia turbulenta, una salida al mundo similar al momento en que un secuestrado recupera la libertad” (Vásquez, 2018: 235). Esta imaginación legítima se contrasta con los resultados de sus pesquisas. Sin embargo, la información encontrada, sobre todo la procedente de sitios web cambiantes, no siempre es verificable por lo que genera el efecto de parecer poco fiable.¹⁴ Erll (2012: 255) considera el narrar no fiable como proceso literario característico del modo reflexivo. Precisamente a través de las constantes reflexiones del narrador, que indaga en el pasado, pero también reconoce la subjetividad y la parcial falta de fiabilidad de sus fuentes, el relato se opone al modo historizante y exhibe características del modo reflexivo. Así, este juego entre imaginar y averiguar a partir de diversas fuentes —especialmente una tan efímera como Internet— deja al lector atento en un constante estado de ambigüedad sobre qué acontecimientos son hechos históricos reales y cuáles pertenecen a la ficción. Como en su anterior novela, cuyo esquema narrativo retoma Vásquez, el público conoce y revalora las historias de personas cotidianas y olvidadas, aunque involucradas en los momentos históricos conocidos, a través de caracteres inventados que interactúan con los personajes familiares de la vida real en un nivel ficcional: es decir, puede relacionarse con que, en *La forma de las ruinas*, el entrelazamiento entre los asesinatos reales de Gaitán y Uribe Uribe y la figura inventada de César Carballo, muerto en el Bogotazo y cuyo hijo Carlos transmite al narrador Vásquez todas las ideas subversivas sobre los dos magnicidios, asigna a estos personajes ordinarios un papel protagónico en la historia colombiana. El efecto de ello es una universalización de los personajes ficcionalizados que se convierten en representantes de una determinada comunidad con su propia memoria, injustamente olvidada a nivel oficial.¹⁵

Aurelia se convierte en la representante de una ola de feminismo que sólo fracasa en

¹⁴ En todas sus últimas obras, Vásquez reflexiona con frecuencia sobre la web y nuestra manera de usarla para conseguir informaciones. Los aspectos negativos se expresan en este relato en la declaración inicial que Internet le causa “un profundo desasosiego cuyos síntomas se parecen mucho, por lo que he logrado averiguar, a los de la agorafobia” (Vásquez, 2018: 214). En la escena de encontrar la placa misteriosa en el cementerio, aprovecha para reflexionar sobre nuestros usos de los dispositivos móviles hoy: “Busqué el verso en mi teléfono para mejor encontrar su contexto (estos aparatos han desterrado de nuestras costumbres la paciencia y el esfuerzo de la memoria, pues todas las respuestas están ahí todo el tiempo)” (234), refiriéndose además de la velocidad de las respuestas a su efimeridad.

¹⁵ Carlos y César Carballo, por ejemplo, representan la capa social humilde y obrera a la que no se le concede voz para participar en el proceso de escritura colectiva de la memoria cultural de Colombia.

su deseo de libertad porque las normas de la sociedad resultan demasiado rígidas con respecto a la imagen normativa de matrimonio, no sólo en los círculos sociales elitistas y excluyentes de la capital colombiana como centro cultural sino también en las zonas rurales y los pueblos, donde la Violencia llega incluso con más brutalidad. A primera vista, representa al colectivo de víctimas civiles inocentes de las atrocidades de los llamados pájaros, que la consideran una mujer “rebelde” que parece vivir en desacuerdo con los mandamientos de la religión católica. Más aun, con toda su actitud durante su estancia en Bogotá, estimula la discusión sobre el papel de la mujer en la sociedad. Por un lado, privilegiada por su ascendencia europea, por otro, desfavorecida por las dificultades de su orfandad, ella y su historia ilustran las estructuras sociales vigentes. Además, a través de sus actividades de escritura periodística y las dificultades de realizarla, se manifiestan determinadas circunstancias sociales. La historia la construyen quienes la escriben: las mujeres de la época sólo tienen acceso teórico a estos medios de expresión y quedan prácticamente excluidas de la escritura activa.

LA VIOLENCIA, LAS ESTRUCTURAS PATRIARCALES Y LAS IDEOLOGÍAS CONSERVADORAS CATÓLICAS

Vásquez demuestra con este relato una vez más que la violencia en Colombia suele tener diversas causas, una de las cuales suele olvidarse: son las jerarquías sociales patriarcales, un legado colonial y los estrictos dogmas católicos que finalmente conducen a una violencia directa tangible, como la clasifica Galtung, quien considera el patriarcado como violencia manifestada habitualmente en cada una de sus tres formas: violencia directa, estructural y cultural (Galtung, 1996: 40). Las jerarquías patriarcales se encarnan en el relato como una forma de violencia estructural por parte de la familia Echavarría, que fundamentalmente está marcada por la idea de que el matrimonio por interés, sin propia elección, será la única opción a la que puede aspirar una mujer. Acogen a la protagonista huérfana “convencidos de que cumplían una misión pedagógica o civilizadora: era un desperdicio que una joven de inteligencia tan despierta tuviera que casarse con un hombre de pueblo” para encontrarle en la capital “el marido que le convenía” (Vásquez, 2018: 236). Estamos ante una de las numerosas consecuencias negativas de la imposición del “sistema moderno-colonial de género” (Lugones, 2008: 77), que contrasta con el anterior papel social de la mujer indígena autodeterminada, que podía elegir si y con quien casarse (91). El padre es el único que tiene voz en la familia y enmudece con sus respuestas las intervenciones de su mujer “desde la cocina” (Vásquez, 2018: 236), encarnando unas relaciones de poder que evidencian tanto la naturalizada dominancia masculina como la consiguiente consideración del trabajo doméstico como único rol asignado a la esposa. Su actitud demuestra además la creencia en una anticuada dicotomía colonialis-

ta entre periferia y centro cuando a Aurelia la “asediaba con discursos de cura o de político sobre las virtudes de la ciudad” (236).¹⁶ Las estructuras coloniales reinantes todavía en Bogotá se hacen visibles tanto en la forma de vivir de esta familia, siguiendo modelos europeos y ocupando una mansarda —simbólica para las clases altas de la sociedad—, aislándose en un “barrio de casas inglesas cuyos techos de tejas coloradas terminaban en punta, como si fuera necesario en esta ciudad que la nieve resbalara” (Vásquez, 2018: 236), como en los iniciales privilegios de la protagonista europea de buen apellido, que tendría la posibilidad de vivir integrada en la sociedad elitista de la capital:

la familia de acogida no hubiera podido estar más orgullosa de tener a una joven europea bajo su techo. Aurelia aprendió pronto a usar sus orígenes, su lengua materna y sus ojos claros para impostar un abolengo del que carecía; en eso, pero no sólo en eso, había comprendido, como una alumna aventajada, el funcionamiento de esta sociedad que ahora era la suya. (235)

Los criterios de exclusión de esta sociedad se basan en la discriminación interseccional de raza, clase, género y sexualidad y, por tanto, se corresponden con los aspectos que Lugones (2008: 75) denuncia con su concepto de colonialidad de género. El color de los ojos, por ejemplo, cobra un significado en cuanto a los mecanismos discriminatorios de la sociedad: los ojos claros de Aurelia representan sus principales privilegios por visibilizar su origen europeo como un criterio para evitar la exclusión, en oposición a los de su hijo, ese “niño de ojos grandes que no eran azules, sino profundamente negros, como los de su padre” (Vásquez, 2018: 252). Aunque la mujer blanca acogida en esferas sociales altas logra con sus estrategias de asimilación al sistema evitar una segregación por los dos primeros aspectos, sufre las consecuencias tras incumplir las expectativas de su papel femenino en esta sociedad al expresarse en una profesión reservada a los hombres, como el periodismo, y encontrarse a sí misma en la libre realización de sus deseos sexuales en ese “descubrimiento, el del cuerpo ajeno y el de su propio cuerpo” (Vásquez, 2018: 241) durante su relación con un hombre casado. Este descubrimiento sexual tiene un notable valor, ya que ella se descubre a sí misma en esta época como persona cuando intenta vivir de manera autodeterminada.¹⁷ Su estilo libre de vida la lleva a entrar en conflicto con

16 Se puede observar en la creencia de la “misión civilizadora” una alusión a la antigua dicotomía establecida desde Sarmiento: mientras que los pueblos en zonas periféricas representan la barbarie, Bogotá como centro cultural representa la civilización, siguiendo el progreso europeo. La dicotomía queda evidente en la descripción de la provincia, marcada además por el calor, como “lugares inhóspitos donde se convive con desconocidos de axilas oscuras y demasiada piel al aire” que el padre opone a la capital como centro de la civilización y se muestra “incapaz de comprender que hubiera vida posible fuera de ella” (Vásquez, 2018: 236).

17 De nuevo se critican las desventajas de los matrimonios por conveniencia al revelarse que su amante también se casó solo por intereses económicos y tiene “tres hijos porque era imposible no tenerlos” (Vásquez, 2018: 240).

las ideas sobre el matrimonio de la Iglesia católica, institución en parte responsable del mantenimiento de un sistema cuyas injusticias se exponen como violencia cultural en la narración. Su relación con la Iglesia no se explicita hasta el final: entonces podemos explicarnos su anterior falta de interés por asistir al funeral de su abuelo en el cementerio cristiano de Los Ángeles por el hecho de que vive ajena a los preceptos religiosos, lo que sólo se hace patente en que para su hijo “no significaba nada que su madre fuera enterrada en un cementerio distinto” sin “cruces ni imágenes de santos, pues tampoco su madre le había hablado nunca de santos ni le había explicado lo que significaba la cruz” (257).

Únicamente con el amante escritor, Aurelia tiene la posibilidad de hablar sobre su gran afición, la literatura: “desnuda sobre las cobijas [...] hablaba de Proust y de Colette” (241). La intertextualidad y las referencias a destacadas figuras francesas de la memoria cultural vuelven a cobrar importancia para manifestar las ideas marcadamente liberales de la protagonista, que construye una imagen de sí misma como una pionera en alzar la voz en público y participar en la vida cultural y política de Bogotá, incluso conociendo a Gaitán como referente del auge liberal.¹⁸ Para este mundo, los cafés bogotanos constituyen un espacio representativo: “En los cafés se reunían los periodistas y los poetas; en los cafés se escribía la ciudad” (242). A pesar de la dominación masculina en los años 40, se involucra en labores de prensa para expresar sus ideas de liberación feminista a través de los medios de comunicación relevantes de la época. Además de su actividad en las secciones que le son asignadas como mujer, los suplementos de mujeres y acontecimientos sociales,¹⁹ su primera intervención crítica consiste en un comentario no firmado sobre la necesidad de luchar por el derecho de las mujeres de entrar en estos cafés, comparándola con la lucha por el voto. La carta, en parte recortada para su publicación en el periódico *El Espectador* —conocido por su postura liberal—, revela la relación

¹⁸ Aurelia realmente vive su imagen pública, basada tanto en referencias a la literatura como en el contacto personal con destacadas personas emblemáticas del pensamiento liberal: “Los periódicos hablaban de ella: la sorprendían en los salones de sociedad, escuchando la conferencia de un poeta, [...] y Aurelia de León aparecía en la página rodeada de un comité de apoyo a Jorge Eliécer Gaitán y sobre la leyenda *Faldas liberales*” (Vásquez, 2018: 238). Su conocimiento personal de Gaitán se vuelve a expresar al final del relato, cuando ella llora en exceso su asesinato, marcada por “la tristeza de haber conocido a ese hombre —aunque fuera brevemente: una sesión de fotos en un salón de barrio” (254).

¹⁹ En aquella época, escritos periodísticos de mujeres sólo eran admitidos en los tres ámbitos de los suplementos femeninos y —con restricciones— en los suplementos culturales y locales (Klaus, 2002: 173). Esta limitación a pocos ámbitos de actividad posibles se evidencia en el texto mediante la inserción de un texto de comentario de la revista *Cromos* que clasifica la labor de la periodista: “La señorita De León registra nuestro acontecer social: nacimientos, defunciones, cumpleaños, enfermedades de los miembros más prestantes de nuestra sociedad” (Vásquez, 2018: 238). La siguiente explícita mención a su estado de soltera vinculada con su actividad de escribir sobre los matrimonios alude a la naturalización del casamiento por interés: “¡Y matrimonios también! A los caballeros habrá que advertirles que, a pesar de lo que su apellido falsamente sugiere, la señorita De León sigue soltera y a la orden”.

triangular entre la participación en la sociedad, la recitación de poesía y los cafés, donde “se hace la vida intelectual de nuestra ciudad” (243). No obstante, participar en esta vida resulta complicado para una mujer y en este contexto la viabilidad de su deseo de escribir columnas culturales es cuestionada por el director masculino de su periódico, que también la reprende por haber redactado la carta. El uso del diminutivo en su discurso demuestra que el editor no la toma en serio como periodista, aunque explícitamente se refiera más bien a su edad en lugar de a su género para expresar sus dudas sobre que ella, como mujer, pueda redactar algo relevante: “Aurelita, le dijo, no se engañe: a su edad, nadie tiene nada que decir. Pero vaya usted y se da cuenta solita” (243).

La exclusión de las mujeres se evidencia también a nivel simbólico cuando intenta entrar en un café, “pero un guardia le enseñó la palma de la mano. No se puede, le dijo. Y como ella trató de seguir adelante, el guardia añadió: Es que ni siquiera hay baño de mujeres” (244). Una vez haber superado los obstáculos, asiste en el café a una recitación del texto redactado por ella en anonimato y titulado *En busca de la mujer perdida* sobre la capacidad actante de las mujeres en la sociedad, “columna de tono juguetón, con más ironía que sarcasmo” (243). Resulta evidente que los únicos que tienen voz en la sociedad son los varones porque son escuchados en público, lo que queda patente por el hecho de que este texto, escrito por una mujer, es recitado por una voz masculina, al reconocer Aurelia efectivamente “sus propias palabras, leídas con buena entonación por un hombre” (244). A nivel alegórico, esa “voz diáfana que se imponía a las demás” (244) visualiza la diferencia entre la capacidad actante de los géneros. El intertexto periodístico presenta un contenido provocativo sobre la liberación sexual de las mujeres²⁰ y empieza llamando la atención sobre la escasez de estas mujeres que pueden, como ella misma, alzar la voz en la sociedad narrada: “¿Dónde están esas mujeres? De aquí y allá me llegan noticias que hablan de ellas como si de unicornios se tratara” (245). Parece irónico que Aurelia no pueda disfrutar del momento de orgullo, porque durante los aplausos le invaden unas náuseas inducidas por el embarazo y vomita antes de “llegar al inexistente baño de mujeres” (246).

Tras ocultar todo lo posible su estado, una nueva referencia al renombrado poeta colombiano introduce la escena clave que tiene lugar en la casa de la familia Echevarría, cuando “pasó lo que tenía que pasar [...] después de haber oído a León de Greiff leer un puñado de poemas nuevos” (247). Su presencia en el acto de presentación de los nuevos textos poéticos, habitualmente reservado a un público masculino al que ella sólo tendría acceso gracias a sus privilegios, es importante desde el punto de vista simbólico. Este

20 Las mujeres provocadoras de la anécdota también pertenecen a la clase alta privilegiada y orientada por modelos europeos, al provocar un escándalo con una ropa de baño “de moda en las playas de Europa” (Vásquez, 2018: 245).

poeta, canonizado como uno de los más importantes del siglo XX, representa en el plano de la memoria cultural determinadas innovaciones estilísticas y cierta audacia, que ella también desea aportar a nivel social. Al acceder a los espacios públicos ‘masculinos’, incluso fumando y consumiendo alcohol, actos mediante los cuales algunas mujeres europeas manifestaban su postura feminista, se toma privilegios que por entonces se consideraban reservados exclusivamente a los hombres. En su vuelta a casa, el aspecto espacial del hogar iluminado de los Echavarrías tiene un relevante significado simbólico, porque sitúa a Aurelia en el foco de atención, al que ella suele aspirar, sin embargo, con el efecto contrario de imitar un juicio, al que también corresponde el recibimiento por parte del padre con una directa inculcación: “Todas las luces de la sala estaban encendidas. El señor Echavarría la recibió con una pregunta que era una acusación: ¿Y usted cuánto tiempo creía que se podía esconder una vaina así?” (247). Del hecho de que primero solo habla el padre, en su papel como representante de la familia Echavarría, se puede interpretar la dominancia del discurso patriarcal. Sin embargo, Aurelia queda solo decepcionada por el siguiente “desprecio en la voz de su amiga, su compañera de colegio, veterana de la guerra contra las monjas” (247-248) y por su opinión, que interpreta como una traición, al comentarle que “todos pensamos que tienes que tener a ese niño en otra parte” (248). De la afirmación generalizadora de que todos los miembros de la familia piensan igual, se puede deducir que las mujeres se someten al poder patriarcal, impresión reforzada por el posterior agregado injurioso de que “aquí putas no queremos” (248), estigmatizándola como prostituta por tener un embarazo extramatrimonial y moverse en la esfera pública como si tuviera los mismos derechos de libertad de un varón. Aurelia, tras haber sido abandonada por Soledad, nombre con llamativa significación, cambia su cosmovisión: debido a esta decepción, decide a vivir en soledad fuera de la sociedad.

En la aplicación del concepto de *huerfanía*²¹ a la narrativa de Vásquez, González (2018) destaca la subjetividad de los personajes inventados por este autor y los describe como sujetos marcados habitualmente por una fuerte decepción a partir de un momento clave, la consiguiente falta de poder a expresar su memoria del pasado y “la sensación de carencia, extrañamiento y ofuscación inherentes al presente del sujeto postmoderno”, que vive en “un entorno donde no logra integrarse” (156). En la construcción de la protagonista y el final de su estadía en Bogotá, se encuentran rasgos relacionados, por lo que se puede confirmar su declaración de que “desde esta condición se constituyen los sujetos de Vásquez”, destacándose en cada uno de ellos el sentido de la anomia del su-

²¹ González (2018: 155) distingue este concepto de la orfandad, señalando como punto clave para los personajes que la padecen la específica relación perjudicada entre la memoria del pasado y su condición en el presente, percibidas ambas como una carga.

jeto inseguro: “El presente lo hace tan huérfano como el pasado que ha transcurrido” (González, 2018: 157). Aurelia no sabe cómo contestar a las acusaciones y, así, se siente doblemente huérfana. Es por ello que se instala en la finca rural, “ausente del mundo de afuera, ignorante de lo que pasaba en la guerra europea, ajena [...] a las luchas intestinas de la política colombiana, que reflejaban o reproducían las tensiones de la guerra” (Vásquez, 2018: 249). Por una parte, aquí se insinúa la relación entre la política interna colombiana y la internacional, especialmente en lo que se refiere a los conflictos reflejados: sobre esta base, se puede interpretar que su anterior vida en Bogotá todavía estaba moldeada por las estructuras europeas, implementadas por el colonialismo todavía notable. Por otra parte, pese a su consciente reclusión del mundo, vivir en el campo no la exime de los conflictos nacionales ni de las normas de la Iglesia, aún más poderosa en la sociedad conservadora rural.

Aurelia, reiniciando su vida con nueva esperanza, le da un sentido llamativamente positivo a la acracia experimentada en el mundo aislado de su propia infancia en la finca remota: “Aurelia recordó esos años de anarquía y se dijo que a su niño podría darle las mismas felicidades, y que aquí, lejos del mundo, llevarían una buena vida. [...] Su tarea era proteger al niño de los zarpazos que el mundo lanzaba” (252). No obstante, en relación con los azotes del mundo, el texto aborda con ciertos detalles significativos la amenaza actual de continuas consecuencias negativas para las personas que no viven según las normas de una familia ‘honorable’ establecidas por la Iglesia, después de que Aurelia encuentre “un mundo cambiado” (248) en su vuelta a la finca. La hacienda es administrada por un lugareño “que tenía nombre, Asdrúbal, pero no apellido, y que dormía en los bajos de la casa con una mujer demasiado joven para tener esas dos hijas demasiado crecidas” (248). La falta de apellido y los misterios de estos personajes en su relación amorosa representan, en cierto modo, los numerosos virulentos golpes del destino de todos los huérfanos, desplazados y víctimas de la violencia que ocultan sus desventajas sociales para asimilarse a la sociedad.

Cuando Gustavo Adolfo cumple seis años, llegan las primeras noticias de asesinatos de familias enteras en zonas rurales remotas sin que se indiquen los motivos y Aurelia intenta tranquilizar al mayordomo preocupado por la nueva ola de violencia y los “hechos de sangre” (252), reportados en los periódicos. En esta escena, queda patente cómo la dicotomía de los discursos políticos se refleja en la divulgación de noticias a través de la prensa y consiguientemente en el dominio de determinados periódicos, tema recurrente en la narrativa de Vásquez y otra manera astuta de cuestionar sutilmente la escritura oficial de la memoria cultural. Además del contraste entre un periódico asociado al Partido Conservador y conocido por una línea editorial radical, representando una postura derecha y antiliberal, y el periódico más liberal en el que publicaba Aurelia, la

siguiente cita muestra la gran importancia del alcance de los medios de comunicación y del acceso de la gente a su información: “Le pidió que fuera a la plaza y le consiguiera *El Espectador*, y Asdrúbal volvió con el único periódico que pudo encontrar en ese pueblo pequeño y en horas de la tarde: un *Diario del Quindío* del día anterior que el dueño de la Farmacia Colón le regaló por caridad” (251-252).²² Las malas noticias de las que Aurelia se entera por este medio ya están directamente relacionadas con una fotografía insertada de un sacerdote, lo que puede interpretarse como una sutil pista del desenlace de la historia: “Y allí, en ocho páginas de tamaño universal, entre una foto de un cura de larga sotana y publicidades [...], Aurelia confirmó que sí, en efecto, las cosas se estaban poniendo feas” (252).

El punto clave y anticipo del fatal desenlace es la escena en la que Asdrúbal informa a Aurelia de que el cura del pueblo la ha acusado en misa, aunque anónima de manera inequívoca como esa “mujer europea que vive sola en una hacienda cafetera con un hijo bastardo. [...] Y también habló del deterioro de la moral y las buenas costumbres y de que la culpa de todo la tenía el liberalismo ateo, ese veneno que corría por las venas de nuestras familias, corrompiendo a nuestros niños, que crecen sin Dios ni ley” (253). Al asociar cualquier pensamiento liberal y emancipador con el ateísmo, la falta de moralidad y la infracción legal, acusa a Aurelia de varios delitos por su estilo de vida y por criar a su hijo como madre soltera, perpetuando radicalmente una forma específica de violencia. Debido a la establecida dicotomía absoluta fundamental entre lo propio y lo otro, lo propio se presenta como representante de Dios, mientras que lo otro se dibuja como encarnación de todo mal satánico. El texto desvela así los mecanismos de la violencia cultural operando en el mundo narrado, según la clasificación de Galtung (1996: 196), quien menciona la religión como el primer posible ejemplo de institución en la que puede verse plasmada esta violencia difícilmente visible para las víctimas. En este contexto, es sumamente significativo que también la familia del mayordomo evita el contacto público con personas estigmatizadas por no cumplir las normas religiosas: “El hombre volvió a la hacienda en la tarde, después de haber ido a misa de doce, con la cara compungida, y ni su mujer ni sus hijas se detuvieron a saludar a Aurelia” (253). Es reconocible, aunque no se diga explícitamente, que es debido a su gran miedo que las hijas, que también son criadas por alguien que no es su madre, no saludan a Aurelia, ya que ellas mismas pueden estar señaladas por la siniestra designación de hijas ilegítimas. Las creencias dicotómicas se vuelven especialmente peligrosas cuando definen a un grupo elegido, según criterios como género, etnicidad o clase, con el derecho exclusivo de difundir y defender la fe (Galtung, 1996: 7). La actitud del cura, manifestada

²² Resulta significativo para la relevancia ininterrumpida del aspecto del colonialismo en este relato que la farmacia cuyo propietario le regaló el periódico conservador se llame Colón.

en pocas palabras transmitidas por Asdrúbal, representa el discurso conservador autoritario fundado en las palabras clave ley, moral y catolicismo, para reforzar la dicotomía establecida durante la Violencia y oponerse a los intentos de emancipación liberal y femenina. La violencia cultural legitima las otras formas de violencia y una forma de lograr la paz es desvelar sus mecanismos para que no sigan funcionando (Galtung, 1996: 196). En el texto, no son necesarias más explicaciones que la mención de “una cuadrilla bien entrenada de esos que la gente empezaba a llamar pájaros” (Vásquez, 2018: 255) para comprender con qué discursos ideológicos se intentaría justificar la violencia directa del cruel asesinato y el incendio del hogar. Tras la prohibición del párroco de enterrarla en tierra santa por “razones que eran, según dijo, de dominio público” y la huida exitosa de su hijo, Aurelia es olvidada: “no tuvo a nadie que la defendiera, ni que alegara en su favor, ni que hiciera un recuento de su vida para establecer la justicia o la injusticia de esa interdicción” (257). Para la memoria colectiva, la falta de una comunicación viva sobre su personalidad particular significa que su nombre queda excluido de la historia de las luchas emancipadoras de las mujeres, a pesar de sus logros públicos en una determinada etapa de su vida. El relato de Vásquez reintroduce esta figura emblemática a través de la narración de su historia en un texto literario en la memoria cultural, cuya construcción con la exclusión de muchos agentes de minorías a causa de su alteridad queda asimismo cuestionada críticamente. De este modo, el relato cumple con otra función importante de la literatura, la de ejecutar una justicia poética, impartiendo como instrumento correctivo una justicia que la ley no puede ofrecer (Kirste, 2021: 359).

CONCLUSIONES

“Canciones para el incendio” introduce en la memoria cultural colombiana la historia ejemplar de una mujer huérfana que queda excluida de la sociedad androcéntrica porque, como feminista amante de la libertad, no se adhiere a las estrictas normas sociales: la protagonista europea principalmente bienvenida en el sistema social y acogida por una familia establecida es finalmente perseguida y exterminada por tener un hijo de una relación extramatrimonial. Ante todo, Aurelia es víctima de un sistema conservador y opresivo, construido sobre estructuras patriarcales y coloniales. La emergente violencia estructural es promovida institucionalmente, especialmente por determinados representantes de la Iglesia católica, cuyas rígidas normas se aplican en la Colombia rural y cuyas violentas consecuencias la persiguen tras su huida de la capital para manifestarse finalmente en la violencia física de su asesinato. Así, además de esta violencia cultural y las consecuencias despiadadas para las personas que no se ajustan plenamente a los dogmas resultantes, lo que el relato tematiza y pone en debate implícitamente, durante la estancia de Aurelia en Bogotá, son las jerarquizaciones sociales patriarcales operan-

tes en el mundo narrado. En la zona rural, la violencia directa es apoyada por discursos religiosos fundamentalistas y dogmáticos, por lo que se puede hablar de una violencia cultural sobre la que reflexiona el texto literario.

Los distintos recuerdos se transmiten por el narrador a través de una combinación de diferentes registros narrativos, predominando el modo reflexivo que, junto con el carácter metaficcional del relato, evidenciando el narrador su participación en la construcción del relato desde el inicio, desvela cómo se reconstruye el pasado colectivo a través de la escritura. La función principal de las numerosas referencias intertextuales es revalorar la historia de Aurelia de León en cuanto elemento potencial de la memoria cultural. Además, puede afirmarse que las referencias animan a su vez a todos los implicados —el narrador y los lectores implícitos— a reflexionar sobre sus propios procesos de recordar y crear una determinada versión del pasado. Así, estas reescrituras provocan una revisión de la memoria cultural, cuestionando la exclusión de figuras femeninas relevantes. En relación con la construcción de la memoria colectiva, se puede resumir que este relato escenifica en la literatura unas memorias marcadamente reflexivas y, al introducirlas en la memoria cultural, anima a reflexionar sobre el pasado y su reconstrucción, incluyendo las voces y perspectivas silenciadas.

BIBLIOGRAFÍA

- Albornoz Vásquez, María Victoria. “El miedo y la memoria en ‘El ruido de las cosas al caer’ de Juan Gabriel Vásquez”. *Diablotexto Digital* 2 (2017): 51-66.
- Assmann, Aleida (2010). “Canon and archive”. Erll, Astrid et al. (eds.): *A companion to cultural memory studies*. Berlín: De Gruyter: 97-107.
- Assmann, Jan (2011). *Historia y mito en el mundo antiguo*. Madrid: Gredos.
- Benmiloud, Karim (2017). *Juan Gabriel Vásquez: une archéologie du passé colombien récent*. Rennes: PU.
- Erll, Astrid (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo: estudio introductorio*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Galtung, Johan (1996). *Peace by peaceful means*. Londres: SAGE.
- González González, Daniuska. “El presente era un peso y un estorbo. Subjetividades de la huerfanía en la narrativa del colombiano Juan Gabriel Vásquez”. *Revista chilena de literatura* 97 (2018): 153-174.
- Homann, Florian. “Memoria colectiva e intertextualidad: las funciones mnemotécnicas de la tradición literaria en la narrativa de Juan Gabriel Vásquez y Héctor Abad Faciolince”. *Estudios de Literatura Colombiana* 49 (2021): 193-211.
- Hutcheon, Linda (1989). “Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History”. O’Donnell, Patrick (Ed.): *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins UP: 3-32.
- Kirste, Stephan (2021). “Literatur und Recht”. Hilgendorf, Eric y Joerden, Jan (eds.): *Handbuch Rechtsphilosophie*. Stuttgart: Metzler: 351-362.
- Klaus, Elisabeth (2002). „Aufstieg zwischen Nähkränzchen und Männerkloster: Geschlechterkonstruktionen im Journalismus“. Dorer, Johanna y Geiger, Brigitte (eds.): *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft*. Wiesbaden: Springer: 170-190.
- Lachmann, Renate (2010). “Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature”. Erll, Astrid et al. (eds.). *A companion to cultural memory studies*. Berlín: De Gruyter: 301-310.
- Lugones, María. “Colonialidad y Género”. *Tabula Rasa* 9 (2008): 73-101.
- Rojas, Eric. “La violencia en Colombia y un trauma irreconciliable en ‘El ruido de las cosas al caer’ de Juan Gabriel Vásquez”. *Hispanófila: Literatura – Ensayos* 183 (2018): 317-332.
- Sainz Borgo, Karina. “Juan Gabriel Vásquez y los hijos de un país incendiado”. Entrevista. *Zenda* (2019).
- Torres Rodríguez, Carlos Gerardo. “Canciones para el incendio by Juan Gabriel Vásquez”. *Hispania* 103, 3 (2020): 446-448.
- Tous, Carlos. “La caída de la historia oficial en Colombia”. Bénichou, Léa et al (eds.): *Manifestaciones de lo político en el mundo hispano* (2015). Montpellier: PU: 77-88.
- Vásquez, Juan Gabriel (2021 [2011]). *El ruido de las cosas al caer*. Barcelona: Debolsillo.

- Vásquez, Juan Gabriel (2015). *La forma de las ruinas*. Madrid: Alfaguara.
- Vásquez, Juan Gabriel (2018). *Canciones para el incendio*. Madrid: Alfaguara.
- Vervaeke, Jasper (2017): “Crónica de una consagración literaria. Juan Gabriel Vásquez y España”.
Capote Díaz, Virginia y Esteban, del Campo Ángel (eds.): *Escribiendo la nación, habitando España: La narrativa colombiana desde el prisma transatlántico*. Madrid: Iberoamericana
Vervuert: 149-166.
- Vervaeke, Jasper (2023). *Juan Gabriel Vásquez: la distorsión deliberada*. Madrid: Verbum.