

UNA NOVELA INDICIAL:  
*EL OLVIDO QUE SEREMOS*  
DE HÉCTOR ABAD FACIOLINCE

*Juan M. Berdeja\**

Nada revela tanto la pérdida de un individuo como la continuación de la vida en el mundo, que se aleja cada vez más de los ojos que ya no la pueden mirar.

CLAUDIO MAGRIS, *La canoa y la muerte*.

*Para Concepción Aguilera,  
aunque «ninguna palabra podrá resucitarla».*

PREGUNTAS PARA UNA SOMBRA

En 1987, en Medellín, dos hombres acribillaron al estudioso de medicina social Héctor Abad Gómez (Jericó, 1921). Oficialmente, no se ha hallado a los culpables.<sup>1</sup> El crimen provocó que, en busca de res-

\* El Colegio de México/Harvard University.

<sup>1</sup> Uso con toda la intención el presente perfecto. Incluso si el 15 de febrero de 2012 se publicó una nota en *El Espectador* donde se culpa a Carlos Castaño por la muerte de varios académicos. Oficialmente, no hay un culpable del asesinato del padre del escritor Héctor Abad Faciolince; acaso hay rumores, algunos ex miembros de grupos parapolicíacos o políticos exiliados señalan a Castaño como autor intelectual, pero hasta el momento en que el presente texto fue escrito no hay versiones oficiales sobre el o los responsables del crimen: «El extraditado ex jefe paramilitar, Diego Fernando Murillo, alias “Don Berna” aseguró que Carlos Castaño fue el determinante del asesinato del médico y activista de derechos humanos, Héc-

puestas, su hijo, Héctor Abad Faciolince (Medellín, 1958) escribiera la novela que aquí se estudia: *El olvido que seremos* (Seix Barral, 2006).

El deudo de un asesinado sin justicia siempre se cuestionará qué pasó, quién fue, cuáles son las razones, y lo cierto es que la novela, hoy, se afirma como una parábola intelectual: escribir una novela implica desarrollar doctrinas individuales por medio de breves o largas digresiones, exponer una creencia o una convicción, pero sobre todo, me parece, escribir una novela es hacerse preguntas. En diálogo con el epígrafe de este artículo, el cuestionamiento por las razones del asesinato de Héctor Abad Gómez se afirma como eso que detiene la vida en el mundo y evita que se aleje del asesinato.

Si para Viktor Shklovski el artificio es aquello que nos acerca desde otras coordenadas a la cotidianidad y provoca el extrañamiento de la misma, la novela de Abad se asume en estas páginas como un complejo artificio para retardar el efecto de un asesinato y comunicarlo. Tarea no poco valiosa, sobra decir. El extrañamiento, aquí, puede verse como un antídoto contra el peligro de dar por descontada la realidad violenta que en nuestro continente se ha vuelto patrón. El extrañamiento es entonces, desde la arista sugerida, una herramienta para escudriñar el discurso y comprender más profundamente la realidad. Tal examen exige desarrollo y, sobre todo, interrogaciones que no se resuelven fácilmente o que, la mayoría de las veces, no tienen solución posible.

Por eso *El olvido que seremos* no es un cuento ni un poema (aunque un punto estructural no menor sea un poema atribuido a Jorge Luis Borges que la víctima llevaba en su abrigo al momento de morir), sino una extensa exposición doliente. Su autor se hace las preguntas del deudo. Entonces escribe un relato extenso que se acerca desde

---

tor Abad Gómez, quien fue acribillado en una calle del centro de Medellín a plena luz del día el 25 de agosto de 1987. Según “Don Berna”, el máximo comandante de los paramilitares también estuvo vinculado con los asesinatos de Luis Felipe Vélez Herrera, líder de los docentes en el departamento de Antioquia, y de Pedro Luis Valencia, Representante a la Cámara por la UP. Estos crímenes se planearon dentro de una estrategia paramilitar de obtener mayor poder en ese departamento y ganarle terreno a las guerrillas de las FARC y el ELN» (*El Espectador* 2012: s/n).

varias coordenadas al ensayo. En su asedio en busca de respuestas, narración y disquisición se tocan, se hibridan: la novela, como modo artístico, se pregunta, y en su cuestionamiento se apropia del género atribuido a Michel de Montaigne.

En su novela, Héctor Abad Faciolince configuró una estructura narrativa desde dos coordenadas: (1) una historia autoficcional se relaciona con (2) cuestionamientos acerca de la expresión del sufrimiento: ¿cómo narrar la violencia? ¿Se da relevancia a los hechos trágicos al hablar de ellos o se les traiciona al expresarlos?

El escritor colombiano apuesta por la literatura como agente de sentido entre la vida y la Babel del terror que dominó Colombia en décadas pasadas y que hoy —desde una apreciación general— se atempera, aunque sigue generando desconcierto. Dicho esto, si por medio de recursos narrativos «avanza» el relato de los hechos familiares, la búsqueda del entendimiento y las digresiones ensayísticas ponen en crisis a la historia. Sin embargo, esa crisis es acaso la mayor manifestación literaria en la novela; artificio por medio del cual se expresan la angustia, el miedo, la impotencia.

Este trabajo analiza la posición crítico-narrativa del narrador intradieгético para plantear cuestionamientos sobre la verdad y las relaciones entre lo escrito y lo vivido, pues este relato se debate entre la evocación de la vida —y cómo ésta va haciéndose compleja— y lo que puede interpretarse como un canto a la ineptitud de la literatura para representar a la primera. Desde tales coordenadas, el autor hace del aparente fracaso discursivo una herramienta literaria y formula una sintaxis en relación con la realidad empírica: ésa que se resiste, persistente hasta el horror, a reformularse por medio de la letra. La combinación entre narración y reflexión conforma un texto en que la realidad, o mejor dicho una posible perspectiva de ésta, se somete a una técnica sintáctica y estilística, a un gesto literario que la conforma y deconstruye. Entonces, quizá, la restaura. Es una vuelta a Antígona desde la violencia colombiana de los años ochenta: la ley-familia contra la ley-Estado.

En efecto, no pocos pasajes de la novela se dejan leer como una especie de ceremonia entre lo escrito, la memoria y la búsqueda de

respuestas, en *la ejecución*, ese vaivén entre narrar y reflexionar resulta tan o más importante que la pretensión de recordar una serie de vivencias. El ritmo entre el registro narrativo y el otro —aquel que puede denominarse ensayístico, pero que muestra con más fuerza discursiva los sentimientos que, según el narrador, ocasionan los acontecimientos— constituyen un libro sobre dos sucesos empíricos: la muerte de la hermana del escritor (Marta) y el asesinato de su padre.

El trabajo literario de Abad Faciolince no ha sido sólo tomar su más doloroso recuerdo y fijarlo en letras para hacerlo inteligible, sino la invención de una estructura capaz de transmitir la memoria del hijo que pierde a su padre a manos de la violencia y que, en apariencia, obedece a criterios aleatorios, digresivos. En síntesis, el autor ha configurado una *dinámica* que tiende un puente entre lo vivido y lo escrito, entre lo reflexionado y los acontecimientos.

Lo interesante es que no hay respuestas. El mundo empírico las niega, así que no hay forma de resolver el crimen en la diégesis. No hay fronteras entre el orbe construido en la narración y el que se halla fuera de ésta. Las muertes ahí narradas, ficcionalizadas acaso, ocurrieron. Ése es un hecho innegable.

*El olvido que seremos*, por más doloroso que sea para su autor y los deudos de Héctor Abad Gómez, no es una novela negra donde se resuelve el crimen, menos aún es una narración con final. Todo lo contrario. Este libro es más bien un compendio de caprichosos giros de pensamiento que plasma un rosario de hipótesis e interrogantes, mismas que a su vez conducen a más hipótesis e interrogantes en un discurso que, de ser así, puede desarrollarse al infinito: ¿cuál es el lugar de la literatura en un mundo donde la letra no devuelve la vida? ¿De alguna forma, el ataque por medio de la tinta hace mella en los asesinos? La escritura, ¿es terapia o tortura? ¿Es placer o dolor revivido? ¿Es terapia o vicio?

Escribí antes que entre el yo narrador y el mundo, inquiriendo e ignorando, el discurso de la obra teje una trama de preguntas, tal técnica puede ser una posible espina dorsal de la novela latinoamericana: en este relato de Abad Faciolince las digresiones urden la trama de especulación no únicamente sobre el crimen y la pérdida

de un ser querido ante el cáncer, también son el indicio y síntoma del intento por construir una verdad artística que busca sacudir los muros de la realidad y proponerse como una verdad empírica.

Difícil tarea la de arrojar un montón de palabras para afectar la práctica, para conmover al mundo, para combatir al olvido. El propio novelista da cuenta de la aparente imposibilidad de tal empresa en una suerte de *captatio benevolentiae* que inicia la novela. Sin embargo, la figura del padre, siempre como un asidero tanto discursivo cuanto vital, desata el fluir de las palabras. Entonces se produce el discurso:

Cuando me doy cuenta de lo limitado que es mi talento para escribir, [...] recuerdo la confianza que mi papá tenía en mí. Entonces levanto los hombros y sigo adelante. Si a él le gustaban hasta mis renglones de garabatos, qué importa si lo que escribo no acaba de satisfacerme a mí. Creo que el único motivo por el que he sido capaz de seguir escribiendo estos años, y de entregar mis escritos a la imprenta, es porque mi papá hubiera gozado más que nadie al leer todas estas páginas mías que no alcanzó a leer. Que no leerá nunca. Es una de las paradojas más tristes de mi vida: casi todo lo que he escrito lo he escrito para alguien que no puede leerme, y este mismo libro no es otra cosa que la carta a una sombra (Abad Faciolince 2006: 22).

La última parte de esta cita es crucial para comprender el tinglado de recursos que constituye el libro completo. Los datos mínimos como la imagen de «la carta a una sombra» cobran relevancia a medida que se avanza en la lectura: ¿por qué la novela es una misiva para algo tan inasible como una sombra? Porque la muerte —violenta, hay que decirlo— canceló cualquier posibilidad de comunicación entre el emisor y el receptor para quien, afirma el autor mismo, fue creado el libro. En esa imposibilidad está la fuerza con la que combate el lenguaje en la novela: lenguaje contra violencia; discurso contra imposibilidad de comunicación. Ahí está la tensión.

La digresión es una posible característica de la novela moderna, posmoderna o actual. El autor se permite reflexionar sobre los acontecimientos que tienen lugar en la diégesis y «suelta la pluma» en

una serie de ideas sí relacionadas con la acción, pero que de alguna forma «detienen» el flujo de los acontecimientos. Tales segmentos siempre estarán ligados o acaso imantados a un personaje, a un pasaje, a un evento al interior de la historia, pero es ahí donde radica una de las bondades de la narrativa: la capacidad de escrutar lo que en ella sucede, la representación del pensamiento allí donde puede ser más ígneo: en el momento en que algo sucede y es pertinente «detenerse» a pensar.

Milan Kundera, en *El telón*, al hablar de *Der Mann ohne Eigenschaft* (*El hombre sin atributos*, 1930-1943) de Robert Musil, fiscaliza la representación del pensamiento como positiva para la novela: «La omnipresencia del pensamiento no le ha quitado a la novela su carácter de novela; ha enriquecido su forma y ampliado intensamente el terreno de lo que sólo puede descubrir y decir la novela» (2005: 91). Desde las coordenadas señaladas por Kundera, el pensamiento del personaje principal en *El olvido que seremos*, eje sobre el cual se construye la historia, no le quita a la novela su carácter de narración; es decir, su trayecto de un acontecimiento A hacia un acontecimiento B —muchas veces enredado, circular, tornadizo o en apariencia arbitrario—: la formulación de algo, quizá un sentido inmanente. A su vez, la representación del personaje/autor *reflexionando* enriquece la forma de lo que entendemos como novela, la hace un partícipe artístico de la subalternidad y amplía intensamente la materia abarcable y cognoscible de lo que puede descubrirse por medio de narraciones como la que aquí se analiza: las relaciones entre palabra e idea; entre intención y verbo. Lo mínimo, en la novela, cobra relevancia y trasciende hacia la vida, eso que hay afuera del libro, esa masa amorfa de acontecimientos que llevan a Héctor Abad Faciolince a escribir.

#### «DIOS ESTÁ EN LOS DETALLES»

Es en el intersticio entre lo que sucede y el intento por explicar, diseccionar, juzgar, donde hallamos el resquebrajamiento de los límites

artísticos y empíricos. Un sinnúmero de sentimientos y reflexiones que atraviesan a la víctima de la violencia. Hay que decirlo: *El olvido que seremos* es un relato de víctima. Es el discurso de quien se halla en un contexto violento, insoportable y pierde ante sus circunstancias. El relato es escrito desde la derrota. Un intento por comprender el contexto desde sus puntos más diminutos. Un gesto que va más allá de lo estético, que se antoja no únicamente vital, sino necesario. Una pulsión. Un batallar de la memoria.

Es posible que todo esto no sirva de nada; ninguna palabra podrá resucitarlo, la historia de su vida y de su muerte no le dará nuevo aliento a sus huesos, no va a recuperar sus carcajadas, ni su inmenso valor, ni el habla convincente y vigorosa, pero de todas formas yo necesito contarla. Sus asesinos siguen libres, cada día son más y más poderosos, y mis manos no pueden combatirlos. [...] Uso su misma arma: las palabras. ¿Para qué? Para nada; o para lo más simple y esencial: para que se sepa. Para alargar su recuerdo un poco más, antes de que llegue el olvido definitivo (Abad Faciolince 2006: 254-255).

Si nos interesa la importancia del intersticio entre lo que se cuenta y la representación del pensamiento, parece pertinente tomar en cuenta las ideas de Carlo Ginzburg en «Indicios: Raíces de un paradigma de inferencias indiciales». En ese ensayo, el historiador explica, con base en el método de Giovanni Morelli, que «se deben examinar los detalles menos trascendentes» (1999: 140), postura que identifico análoga en Héctor Abad Faciolince con respecto a los elementos que «desatan» las digresiones, aun si el escritor desconoce las ideas que Morelli publicó entre 1874 y 1876.

Este crítico de arte italiano buscaba un método para distinguir una obra pictórica apócrifa de una genuina por medio de la *observación minuciosa* de lóbulos de orejas, uñas, halos de santidad, etcétera. Lo mínimo, según su táctica, era el *síntoma* de la falsedad o de la originalidad. Ginzburg explica que a finales del siglo XIX y principios del XX se desarrolló un «paradigma» de lo mínimo, del dato minucioso que tendría a Giovanni Morelli (y su método), Arthur Conan Doyle (con su observador detallista Sherlock Holmes) y Sigmund

Freud (con su texto *El Moisés de Miguel Ángel* de 1914, el “lapsus” y su posterior noción de “síntoma”) como representantes: «En los tres casos se trata de vestigios, tal vez infinitesimales, que *permiten captar una realidad más profunda, de otro modo inaferrable*. Vestigios, es decir, con más precisión, síntomas (en el caso de Freud), indicios (en los relatos sobre Sherlock Holmes), rasgos pictóricos (en Morelli)» (Ginzburg 1999: 143; énfasis mío). ¿Cómo escribir una historia tan verdadera como dolorosa? Mi hipótesis es que Abad Faciolince apuesta por la fuerza discursiva del indicio.

Eso es un guiño ancestral. Postula Ginzburg que el ser humano, cuando comenzó a cazar, desarrolló la interpretación de diminutos rastros como la presencia de su presa: una huella significaba la presencia de un animal. Así, podemos postular que Abad Faciolince, en el corpus del análisis, enfrenta la pérdida y la violencia contextual desde el dato secundario y marginal, aquél considerado poco revelador, pero que oculta y convoca conocimientos y actos relevantes, por lo menos intelectualmente, en minúsculos *indicios*: la digresión es la que da relevancia a éstos.

De esta suerte, si esa tesis es pertinente, deberíamos poder hallar una digresión en la cual se discuta o reflexione el tema principal del libro. Efectivamente, Abad Faciolince tuvo a bien desarrollar en una «pausa» narrativa sus ideas sobre la memoria y el olvido:

La memoria es un espejo opaco y vuelto añicos, o, mejor dicho, está hecho de intemporales conchas de recuerdos desperdigadas sobre una playa de olvidos. Sé que pasaron muchas cosas durante aquellos años, pero intentar recordarlas es tan desesperante como intentar recordar un sueño, un sueño que nos ha dejado una sensación, pero ninguna imagen, una historia sin historia, vacía, de la que queda solamente un vago estado de ánimo. Las imágenes se han perdido. Los años, las palabras, los juegos, las caricias se han borrado, y sin embargo, de repente, repasando el pasado, algo vuelve a iluminarse en la oscura región del olvido (2006: 137).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Es que «el pasado es siempre conflictivo», escribió Beatriz Sarlo: «más allá de toda decisión pública o privada, más allá de la justicia y de la responsabilidad, hay algo intratable en el pasado» (Sarlo 2012: 9). En tal problemática podemos

Tal dominante digresiva evidencia cómo la narración está construida no sólo con lo que se cuenta, sino con lo que se reflexiona, revisa e incluso combate con precisión quirúrgica. La memoria es uno de los temas principales. No en vano el autor recupera uno de los versos del poema hallado en el abrigo que cubría el cadáver de su padre para titular la novela.

Esa técnica narrativa indica que no estamos ante un paneo de la vida en los años ochenta en la Colombia que sucumbía ante el poder de la corrupción, el narcotráfico, los grupos paramilitares, etcétera: sí, el gobierno de derecha perseguía a sus opositores y la violencia política, hecha norma y empoderada, cundió en el país y toda la sociedad se vio afectada y puesta en riesgo en ese proceso histórico, sin embargo, lo que tenemos en el libro no es un cuadro general (aunque hay algunos juicios sobre la situación nacional), sino el relato de una vida.

Se nos presenta a un individuo que, gracias a la forma en que se retrata, contiene en sí la historia de un país, de un grupo social, de una colectividad. De tal forma, aquello que se encuentra en el detalle, cifrado en precisos puntos, poco importante en apariencia o trivial, proporciona «la clave para tener acceso a las más elevadas realizaciones del espíritu humano» (Ginzburg 1999: 143). En las digresiones el personaje del padre (o la persona, pues los límites entre lo empírico y lo ficcional, aquí se difuminan) trasciende como clave de sentido, ya que no funciona únicamente para comprender la novela, sino también como un lente a partir del cual del narrador en primera persona se relaciona con la diégesis.

De esta forma, si aspiramos a comprender la postura estético-digresiva del autor, debemos asumirnos como lectores de lo mínimo en cuanto a forma y contenido, pues las frases incidentales también funcionan como digresiones tanto en lo formal cuanto en lo epistemológico: «El conocedor de materias artísticas es comparable con un detective que descubre al autor del delito, por medio de indicios

---

adscribir al libro de Faciolince. Su relato es un conflicto con el pasado; puesta en perspectiva de algo que se cree que sucedió de cierta manera, que es imposible asir.

que a la mayoría le resultan imperceptibles» (Ginzburg 2008: 140). Tómese como muestra el siguiente pasaje:

Mi papá, después de renunciar a su puesto en el Ministerio de Salud, con una carta furibunda (y en su tradicional tono de conmoción romántica) donde decía que no iba a ser cómplice de las matanzas del régimen conservador, *tuvo la suerte* de que lo nombraran en un cargo de asesoría médica para la Organización Mundial de la Salud, en Washington, Estados Unidos. Ese exilio *afortunado* lo salvó de la furia reaccionaria que mató a cinco de sus mejores amigos de bachillerato y a cuatrocientos mil colombianos más. Desde ese tiempo mi papá se declaraba «un sobreviviente de la Violencia», por haber tenido *la fortuna* de estar en otro país durante los años más crudos de la persecución política y las matanzas entre liberales y conservadores (2006: 75; énfasis mío).

La suerte y la fortuna. Caprichos del destino —para quien crea en él— que salvan una vida. Esos breves matices separan al sujeto del resto que sería ultimado. Separación. Uno y cientos de miles. Uno vivo y muchos —siempre demasiados— muertos. En la cita tres veces se hace alusión al hecho fortuito que llevó al médico a ser un «sobreviviente de la Violencia». Se cuenta la muerte de enormes números de personas, pero por medio de la mínima presencia del azar se describe y resalta la historia que se cuenta.

Ocurre que «Dios está en los detalles», escribió Aby Warburg. Es ahí donde se encuentra la fuerza que sacude los muros entre la ficción y el mundo empírico en *El olvido que seremos*.<sup>3</sup> Si a lo largo de la

<sup>3</sup> «En 1905, Abraham Moritz Warburg (1866-1929), más conocido como Aby Warburg, propone un método de investigación heurística sobre la memoria y las imágenes. Warburg era un historiador del arte alemán de origen judío interesado en la cultura clásica occidental, y más específicamente en la presencia y pervivencia en ésta de numerosos elementos arcaicos, cuyas relaciones no siempre se regían por principios de causalidad. Obsesionado perfeccionista, acuña la frase “Dios anida en los detalles” (*Der liebe Gott steckt im Detail*). [...] Poseedor de un ingente catálogo de imágenes, Warburg idea un procedimiento de exploración y presentación de sistemas de relaciones no evidentes» (Tartas s. a.: 4). Salvando todo tipo de distancias, puede postularse sobre Abad Faciolince lo que George Steiner opina sobre Walter

obra se niega la religiosidad e incluso se hace mofa de ella, es posible hallar un culto al detalle y, sobre todo, la energía que éste otorga al libro. El dios al que se venera en esta obra es un dios que encontramos en la minucia. Desde esta perspectiva, lo que caracterizaría y enlazaría las propuestas de Ginzburg y la novela de Abad Faciolince es esa capacidad que la última tiene para remontarse desde lo nimio y lo mínimo hacia una visión de la realidad o una postura ante ésta; no explicable, quizá, sin la observación de lo diminuto como clave exegética. La historia de un hombre dice más que una relación de hechos generalizados o, por lo menos, se comunica mejor con el lector: nos duele la muerte de Abad Gómez porque conocemos su periplo vital.

En lo anterior, posiblemente resuenan las tesis de Hayden White sobre la historiografía y su subjetivismo. Pero aquí interesa más bien observar el movimiento contrario: no se trata de ver cómo un discurso particular puede representar generalidades o, en su defecto, que así lo pretende. La exégesis propuesta en este artículo es que en *El olvido que seremos* se halla el movimiento opuesto. Es decir, no se ofrece un sistema del mundo intemporalmente válido, sino que a partir de la representación del conflicto inmediato, vivo, situacional, se cuestiona la propia vida, el orden con que el autor/personaje principal entiende el mundo: ¿por qué se asesina a un hombre? ¿Por qué la violencia extiende su alcance? ¿Qué pasa con nosotros cuando la Historia nos alcanza?

Esa inmediatez, desplegada en puntos precisos y casi imperceptibles alude a circunstancias históricas concretas, pero eso pasa a segundo plano frente al dolor de quien narra porque sufre o sufre porque narra. Esos mínimos indicios permiten que la novela *se arraigue* en breves pasajes ensayísticos. Nótese cómo lo mínimo se remonta hacia la generalización, hacia el juicio, hacia la opinión totalizadora. Luego del relato sobre la muerte de Marta, su hermana, a causa del cáncer, Abad Faciolince describe la reacción de su padre. Lo

---

Benjamin: «Al igual que Aby Warburg sabe que Dios está en los detalles, pero también que la inmensidad de Dios está en los detalles» (2007: 44).

interesante es que a partir de dicha reacción el escritor se permite una generalización. Obsérvese la dominante ensayística del pasaje:

No sé en qué momento la sed de justicia pasa esa frontera peligrosa en que se convierte también en una tentación de martirio. Un sentimiento moral muy elevado corre siempre el riesgo de desbordarse y caer en la exaltación del activismo frenético. Una confianza optimista muy marcada en la bondad de fondo de los seres humanos, si no está atemperada por el escepticismo de quien conoce más en profundidad las mezquindades ineludibles que se esconden en la naturaleza humana, lleva a pensar que es posible edificar el paraíso aquí en la tierra, con la «buena voluntad» de la inmensa mayoría [...]. Estoy seguro de que mi papá no padeció la tentación del martirio antes de la muerte de Marta, pero después de esa tragedia familiar cualquier inconveniente parecía pequeño, y cualquier precio ya no parecía tan alto como antes. [...] A nadie le importa un pito que le corten un dedo o que le roben el carro si se le ha muerto un hijo. Cuando uno lleva por dentro una tristeza sin límites, morir se ya no es grave. Aunque uno no se quiera suicidar, o no sea capaz de levantar la mano contra sí mismo, la opción de hacerse matar por otro, y por una causa justa, se vuelve más atractiva si se ha perdido la alegría de vivir. Creo que hay episodios de nuestra vida privada que son determinantes para las decisiones que tomamos en nuestra vida pública (2006: 178-179).

De la generalización, el narrador en primera persona pasa al caso concreto; luego vuelve a la generalización. Eso se nota en la descripción de «un sentimiento moral muy elevado» que puede ser la característica de cualquiera y que en el siguiente párrafo de la cita es atribuido al médico. Después se usa ese sujeto vago: «uno», pero que logra, por su misma vaguedad, hacernos sentir parte de ese discurso generalizador: «Cuando uno lleva por dentro una tristeza sin límites, morir se ya no es grave». Imposible negarse a lo que la potente digresión postula. ¿Cuál es el gesto? La identificación. La comunicación de la orfandad de quien ha perdido a un ser querido e intuye que mucho de su amor propio se ha ido. Que el mundo se ha oscurecido para no volver a brillar con la misma luz. El dios de los detalles no es bondadoso. No siempre muestra una cara afable.

Con lo anterior no propongo que el autor haya planeado tal técnica y menos aún que la tristeza que provoca el pasaje obedezca a la *intentio auctoris*. Al final, esta novela es una de las obras de los últimos años que provoca pensar antes en los sentimientos de su autor que en las técnicas narrativas a las que pudo recurrir. Sin embargo, en el detalle mínimo de los sujetos usados en pasajes como el citado, la novela se comunica y se inserta en nuestro caudal cognitivo. *Indicialmente*, la novela aquí analizada se construye como un ensayo. Conviene aquí las palabras de Gustavo Guerrero:

Alberto Giordano ha escrito que «por el ensayo el saber se somete a la prueba de la literatura». Creo que se podría reformular su frase contextualizándola y decir que «por el ensayo el saber sobre y desde América Latina se somete continuamente a la prueba de la literatura». No en vano, desde Rodó hasta Carlos Monsiváis o hasta Néstor García Canclini, pareciera que algo en el latinoamericanismo siempre aspira a la condición de la escritura literaria aunque se nutra de los conceptos y métodos científicos más rigurosos (2014: 65).

Suscribo. El dolor se ha hecho norma en América Latina. La violencia, común denominador. Asimismo la denuncia que adopta diversas formas estéticas: hay un sinnúmero de manifestaciones artísticas que tratan de expresar el vehemente contexto en que hoy nos hallamos. Hacer «latinoamericanismo» es hallar la sintaxis del dolor. Ensayar, en estas latitudes, una forma de hacer denuncia y de hablar del vértigo del deudo y del marasmo de la injusticia. En el ejercicio de reformulación de la frase de Giordano que lleva a cabo Guerrero, y desde las coordenadas propuestas en *El olvido que seremos*, hay que decir que si «por el ensayo el saber sobre y desde América Latina se somete continuamente a la prueba de la literatura», entonces, gracias a ejercicios disquisitivos y estéticos como la novela aquí analizada, «por la novela el saber sobre y desde América Latina se somete continuamente a la prueba del ensayo».

En sintonía con lo que aquí se propone, Fernando Reati explica: «Si para el espectador existe la dificultad de conmocionarse ante un horror cada vez más cotidiano y banalizado, para el artista existe el

problema de representar una violencia que en principio parece irrepresentable» (1992: 34). La fusión narración/ ensayo, en nuestras latitudes, puede ser una reacción ante la representación de la realidad y la visión de mundo que convocan los procesos históricos ante los que nuestros pueblos se enfrentan.

Género del juicio uno (el ensayo), modalidad que se apropia de todo lo demás el otro (la novela), su encuentro se cifra en lo que es posible comunicar y experimentar. Así, la digresión en el libro que aquí se estudia tiene la capacidad de representar y sopesar una realidad. Todo desde el punto mínimo que, con ritmo pendular, va de lo individual a lo general, de lo total a lo personal.

Eslabón hallado (nunca perdido) entre el ensayo y la novela, la digresión, como punto mínimo que despliega un conocimiento generalizado o más bien generalizante, invita a pensar en los múltiples derroteros discursivos que tiene un relato, y también acusa la hibrididad entre narración y disertación. Ese tipo de pausas argumentativas contiene reflexiones que manifiestan una preocupación y una postura ante la representación de la realidad en la literatura.<sup>4</sup> En la

<sup>4</sup> Con respecto a la convivencia entre novela y ensayo, Gustavo Guerrero hace una observación que puede arrojar claridad sobre el asunto: «La carencia o la ausencia de orillas [en clave se refiere al texto híbrido entre novela y ensayo *El río sin orillas* de Juan José Saer] no afecta hoy solamente al ensayo sino, de una manera más general, a la literatura toda. Ambos fenómenos están evidentemente interconectados y no podían no estarlo, ya que, como hemos visto, la escritura ensayística se posiciona tradicional y estratégicamente como una de las fronteras del campo literario y de su estructura genérica. Sabemos que la progresiva desaparición o relativización de los linderos internos y externos ha marchado al unísono, en los últimos treinta años, con una multiplicación de las formas híbridas, mestizas o mixtas; pero habría que añadir que coincide además con el proceso de descentramiento de la propia institución literaria, que ha ido perdiendo su tradicional lugar preeminente en nuestras sociedades. Y es que, al igual que otras prácticas artísticas y discursivas, la literatura no escapa del reacomodo que se está produciendo durante este periodo de transición entre una cultura de lo escrito y otra, no de la imagen, sino de una vasta convergencia mediática que está redefiniendo el rol de la escritura entre los distintos vectores de información dentro de un espacio comunicacional saturado y cuyos diversos soportes imponen patrones novedosos a la inserción de textos» (2014: 66). Desde tal perspectiva, la narrativa y el ensayo se funden desde hace mucho tiempo. Posiblemente esa hibridación (irrastreadable quizá) responda a la

capacidad que tiene Abad Faciolince para encumbrar detalles casi imperceptibles como verdades significativas y sentidas, puede adivinarse una forma de hacer ensayo y, al tiempo, contar una historia. La digresión donde la idea y el juicio se hacen sentir; donde la exposición de una idea se convierte en arte.

### INDICIOS DE UN ENFRENTAMIENTO

*El olvido que seremos* no sólo es una lucha del lenguaje con abstracciones como el olvido, lo inefable, la muerte. Representa antagonistas específicos. Héctor Abad Faciolince se asegura de que eso quede claro en las contundentes líneas donde marca una diferencia y señala bandos. Frente a su padre y la vida familiar que transcurre apaciblemente (hasta la muerte de Marta que todo lo trastoca), hay enemigos que se esconden en el anonimato, pero que se hacen presentes por medio del control de sicarios y de amenazas veladas. Nuevamente la digresión se encarga de ampliar una diferencia que comienza mínimamente, pero que se acrecienta a través de pasajes como el siguiente:

La compasión es, en buena medida, una cualidad de la imaginación: consiste en la capacidad de ponerse en el lugar del otro, de imaginarse lo que sentiríamos en caso de estar padeciendo una situación análoga. Siempre me ha parecido que los despiadados carecen de imaginación literaria —esa capacidad que nos dan las grandes novelas de meternos en la piel de otros—, y son incapaces de ver que la vida da muchas vueltas y que el lugar del otro, en un momento dado, lo podríamos estar ocupando nosotros: en dolor, pobreza, opresión, injusticia, tortura (2006: 179).

A partir de esa digresión, la falta de imaginación será la diferencia que irá creciendo hasta formular la incapacidad de los detracto-

---

constante adecuación del arte a la representación de una realidad siempre en transformación; sobre todo a partir de los diversos procesos históricos de la modernidad y los efectos de este período.

res de Abad Gómez para sentir «dolor, pobreza, opresión, injusticia, tortura». Nuevamente, a partir de una pequeña generalización se va describiendo a personajes en concreto. Abad Faciolince parte de ese ínfimo punto (la falta de imaginación) para construir o más bien para describir en su discurso un conflicto: la impiedad contra la solidaridad.

El escritor colombiano identifica muy bien cómo funcionaba —quizá habría que hablar, desafortunadamente, en presente— la violencia política: ese terror cotidiano que se localiza en la ausencia de la condolencia. Recuérdense la relación de nombres que apareció el 24 de agosto de 1987, justo un día antes del asesinato del médico:

Llamaron a mi papá de una emisora de radio a decirle que su nombre estaba en una lista de personas amenazadas que había aparecido en Medellín[...] Le leyeron el párrafo pertinente: «Héctor Abad Gómez: Presidente del Comité de Derechos Humanos de Antioquia. Médico auxiliar de guerrilleros, falso demócrata, peligroso por simpatía popular para elección de alcaldes de Medellín. Idiota útil del PCC-UP» (p. 232).

Esa lista es un indicio, también, del terror que se cernía sobre la población. Nombres agrupados como objetivos que anónimamente llegan a la estación de radio. No es un texto con amenazas, sino una fría y estéril enumeración de blancos a eliminar con breves «descripciones». En este tenor, preguntémonos ahora si hay una actividad más espontánea y menos controlada que la higiene a la que aspiró Héctor Abad Gómez. En un contexto donde la violencia impera y se trata de mostrar la deshumanización desde el desconocimiento del dolor ajeno, el abandono de los servicios de salud era un mensaje claro: la vida y las condiciones insalubres de ciertos sectores sociales no importan. Tal desinterés sólo acusa aquello que Abad Faciolince denomina como «carencia de imaginación literaria».

Desde tal perspectiva, la breve lista de diez personas, en la novela y fuera de ella, da el matiz terrible que guarda un indicio: «el diablo está en los detalles», versa el dicho popular. La pequeña lista

como un símbolo de la fuerza de los asesinos, del alcance del brazo violento. En ese terrible rasgo del detalle y en la insensibilidad del enemigo, se define al contexto de Abad Gómez (y su familia entera) como violento a falta de adjetivos menos comunes. La palabra ‘violencia’ es, tristemente, un lugar común que no comunica ya fielmente el estado de marasmo, la crisis, el miedo.

La lista que llega por casualidad a la estación de radio donde Abad padre participaba da cuenta de la censura y la comunicación por medio del miedo en los años ochenta colombianos. Un nombre aparece en una lista y la consecuencia es que la persona que ese grupo de palabras nomina desaparece. Se convierte en una «no persona», como denomina Bronislaw Baczko a las víctimas de los estados totalitarios (aunque sabemos que el caso colombiano no es ni remotamente el de un estado de tal tipo). «Mencionar su nombre, dice Baczko sobre las “no personas”, preguntarse por las razones de su ausencia, es un acto peligroso» (1991: 50).

La incapacidad o nulidad de condolencia que comporta el término «no persona» es contra lo que lucha la novela entera: combate el olvido que puede ser un asesinato por la violencia «sin imaginación». Pues olvidar a un disidente es darle fuerza al terror:

Que este sistema haya sido comunicado por un «lenguaje hueco» no le quita nada de su segura eficacia, sino todo lo contrario, la refuerza. Este lenguaje, a la agresión del cual nadie podía escapar, se convirtió él mismo en un instrumento de vigilancia y de sospecha permanente, paralizando toda relación auténtica (Baczko 1991: 51).

Contra esa anulación del sujeto, contra esa eficacia que supone un acto violento de lenguaje hueco es que escribe Abad Faciolince su narración.

Perspectiva indicial. Ésa es la consigna. Si la lista es el indicio del terror psicológico que ejerce el Estado, Abad Faciolince tuvo el tino de observar otro mínimo y portentoso indicio para oponerse a la violencia: la literatura misma. Frente a la lista de amenazados, el poema hallado en el abrigo de Abad Gómez cuando aún su cuerpo se enfriaba, formula una oposición. Recuérdese que desde su inicio se lee en el libro que el autor «amaba al señor, su padre, sobre

todas las cosas. Lo amaba más que a Dios» (2006: 11). Y aquél ha muerto. «Un día tuve que escoger entre Dios y mi papá», nos dice el narrador en primera persona, «y escogí a mi papá» (2006: 11). Con la muerte del progenitor se ha ido no sólo un apego familiar, una presencia bondadosa, un activista social, sino un orden, un modelo de visión de mundo, una perspectiva ante la realidad. Como se dijo, la tragedia es la de Antígona: la ley-Estado *versus* la ley-familia. Así, la novela narra el contraste entre la lista (signo contundente de un grupo violento e indolente) y la composición lírica (símbolo del arte):

Supongo que fue en algún momento de esa mañana cuando mi papá copió a mano el soneto de Borges que llevaba en el bolsillo cuando lo mataron, al lado de la lista de los amenazados. El poema se llama «Epitafio» y dice así:

*Yá somos el olvido que seremos.  
El polvo elemental que nos ignora  
y que fue el rojo Adán, y que es ahora,  
todos los hombres, y que no veremos.  
Yá somos en la tumba las dos fechas  
del principio y el término. La caja,  
la obscena corrupción y la mortaja,  
los triunfos de la muerte, y las endechas.  
No soy el insensato que se aferra  
al mágico sonido de su nombre.  
Pienso con esperanza en aquel hombre  
que no sabrá que fui sobre la tierra.  
Bajo el indiferente azul del Cielo  
esta meditación es un consuelo* (2006: 238-239; cursivas en original).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> En *Traiciones de la memoria* (Alfaguara, 2010), Héctor Abad Faciolince se pregunta por la autoría del poema que da título a la novela que aquí se estudia. Sin duda un libro menor en cuanto a calidad literaria, pero que tiene la intención de conectarse con *El olvido que seremos* ya que busca asidero para algunos cabos que, según el propio autor, quedan sueltos. Supuestamente se cita del diario de Abad Faciolince: «Como yo no recuerdo bien lo que pasó al caer la tarde del 25 de agosto de 1987, como el recuerdo es confuso y está salpicado de gritos y de lágrimas, voy a copiar un apunte de mi diario, escrito cuando aquello estaba todavía fresco en la memoria. Es un apunte muy breve: “Lo encontramos en un charco de sangre.

Acerca de la escritura de *El olvido que seremos*, Abad Faciolince explicó en una entrevista a María Escobedo:

Me obligué a la representación fidedigna del crimen. Presenté a todos los personajes y señalé hasta donde pude a los asesinos. No tienen nombre propio, porque este detalle no lo sé, pero su rostro (su origen, su ideología, su permanencia en el poder colombiano) es reconocible: se confunde con algo que existe todavía y que es el fascismo ordinario. Al escribirlo no me di cuenta de que además de los autores de la maldad, había en la historia también un autor secreto de la belleza. Y la belleza era ese poema encontrado en el bolsillo de mi padre muerto (2010: 107).

Dos indicios. Uno de violencia, el otro de belleza: la ausencia de nombre de los asesinos por un lado, el autor secreto por el otro. En contraste con el soneto, la lista no se cita. No tiene caso: su fuerza radica en ser una amenaza latente. Así, los cuartetos y el dístico se imponen ante la rudimentaria nómina. Igualmente, la afable carta

---

Lo besé y aún estaba caliente. Pero quieto, quieto. La rabia casi no me dejaba salir las lágrimas. La tristeza no me permitía sentir toda la rabia. Mi mamá le quitó la argolla de matrimonio. Yo busqué en los bolsillos y encontré un poema» (2010: 17). Adelante, en ese mismo libro, explica: «Durante muchos años el misterio y la rabia se concentraron en tratar de averiguar quiénes habían matado a mi padre; me importaba muy poco verificar quién era el autor del poema. En el papel decía que era de Borges y yo lo creía, al menos quería creerlo. Como es natural en esta situación, me intrigaba más la maldad que la poesía; menos el enigma de la belleza que el enigma del mal. Al lado de la atrocidad de la muerte, ese pequeño acto estético, un soneto, no parecía tener mayor importancia» (2010: 29). Sin embargo, veremos en este artículo, que la relevancia del «acto estético», desde la propia novela, ya acusa un interés por el arte antes que por «el mal» o que, por lo menos, se concede superioridad al primero sobre el segundo. *El olvido que seremos* se convirtió en un fenómeno mediático impulsado por la propia familia Abad: en marzo de 2015 vio la luz un documental de Daniela Abad y Miguel Salazar titulado *Carta a una sombra*. Es un guiño a la novela y al recuerdo de Abad Gómez como hombre de su tiempo, preocupado por la sanidad de las clases trabajadoras colombianas. Contiene citas de la novela y, como es de esperarse, testimonios del propio autor de la novela y varios miembros más de la familia; de hecho, el documental comienza con la frase «El niño, yo, amaba al señor, su padre, sobre todas las cosas...», que se halla en la obra literaria (2006: p. 11).

en que Abad padre aconseja a Abad hijo que vuelva a casa si así lo quiere (momento culmen de la novela) de sus estudios en el extranjero conforma un relato hecho de documentos que dicen más que la voz apagada, enmudecida, de los asesinos del médico.

En esa urgencia política y vital por no desconocer al Abad Gómez activista es que la memoria se afirma como acto político. *El olvido que seremos* cifra varios pasajes en los que, nuevamente desde breves indicios, se va marcando la tensión entre la ley-familia y la ley-Estado. Antígona revisitada, la novela ofrece sentidos pasajes donde el autor da su fallo como un orgulloso deudo. No es un intelectual reflexionando sobre los aparatos y sistemas que victimizaron a un defensor de los derechos a la salud, sino un hijo que toma la pluma como reacción ante la vejación que ocasionó el homicidio de su padre:

El buen Antonio Machado, a punto de caer en Barcelona, cuando era ya inminente la derrota en la Guerra Civil, escribió lo siguiente: «Se ignora que el valor es virtud de los inermes, de los pacíficos —nunca de los matones—, y que a última hora las guerras las ganan siempre los hombres de paz, nunca los jaleadores de la guerra. Sólo es valiente quien puede permitirse el lujo de la animalidad que se llama amor al prójimo, y es lo específicamente humano». Por eso no he contado tan solo la ferocidad de quienes lo mataron [a Abad padre] —los supuestos ganadores de esta guerra—, sino también la entrega de una vida dedicada a ayudar ya proteger a otros (2006: 255).

Nótese cómo los guiones parentéticos, tanto en la cita de Machado cuanto en la sentencia del narrador, encierran la mención de los oponentes. Las frases parentéticas separan literal y metafóricamente la bondad, el «amor al prójimo» y la violencia. La acotación opera allí como el lugar para los enemigos. Se los minimiza con pequeños signos. Indicios de quién importa y quién no. De qué historia vale la pena contar según el propio autor. Esas mínimas líneas horizontales afirman el sentido. El guion, así interpretado, es el símbolo y síntoma de quien analiza, busca, revisa, hace acotaciones y, sobre

todo, establece diferenciaciones; de quien expone en su texto el más íntimo sentido: el propio.

Para la conformación de ese sentido propio (tan necesario éste para sobrevivir a la pérdida violenta de un ser amado), Abad Faciolince plantea una símil muy eficaz: la violencia como el cáncer. Nuevamente nos sirve observar cómo murieron dos de los miembros de la familia Abad, pues una enseñanza de este libro es que la desgracia fuera de la ficción, desafortunadamente, también tiene sus artificios. Marta muere por una enfermedad. Su padre también. Cáncer y violencia: epidemias de nuestros tiempos.

Abad padre había propuesto en una serie no sucinta de artículos y conferencias que la violencia es una enfermedad y que hay que tratarla como tal. En este sentido, la impronta metafórica de la higiene que tanto le preocupaba dentro y fuera de la novela cobra un brillo particular al proponerse como un acto simbólico de disidencia:

Su noción novedosa de la violencia como un nuevo tipo de peste venía de muy atrás. Ya en el primer Congreso Colombiano de Salud Pública, organizado por él en 1962, había leído una ponencia que marcaría un hito en la historia de la medicina social del país: su conferencia se llamó «Epidemiología de la violencia» y allí insistía en que se estudiaran científicamente los factores desencadenantes de la violencia; proponía, por ejemplo, que se investigaran los antecedentes personales y familiares de los violentos, su integración social, su «sistema cerebral», su «actitud ante el sexo y los conceptos que tengan de hombría (machismo)». Recomendaba que se hiciera «un completo examen físico, psicológico y social del violento, y un examen comparativo, igual al anterior, de otro grupo de no violentos, similar en número, edades y circunstancias, dentro de las mismas zonas y grupos étnicos, para analizar las diferencias encontradas entre uno y otro» (2006: 204).

La biología y la medicina se afirman como antídotos sociales; se resemantizan como discursos para contrarrestar la prédica política de los que usan la violencia como homilía. Y para desarrollar ese símil Abad Faciolince se sirve otra vez de la herramienta literaria

posiblemente más ígnea de todo el texto: la digresión. Se permite una «pausa» para desplegar una interpretación sobre las propuestas de su padre:

Lo más nocivo para la salud de los humanos no era ni el hambre ni las diarreas ni la malaria ni los virus ni las bacterias ni el cáncer ni las enfermedades respiratorias o cardiovasculares. El peor agente nocivo, el que más muertes ocasionaba entre los ciudadanos del país, eran los otros seres humanos. Y esta pestilencia, a mediados de los años ochenta, tenía la cara típica de la violencia política. El Estado, concretamente el Ejército, ayudado por escuadrones de asesinos privados, los paramilitares, apoyados por los organismos de seguridad y a veces también por la policía, estaba exterminando a los opositores políticos de izquierda, para «salvar al país de la amenaza del comunismo», según ellos decían (2006: 205).

La violencia política es tanto para el padre cuanto para el hijo una enfermedad. Así, la medicina se asume como un lente para entender no sólo al cuerpo, esa materia física, sino al imaginario social, esa materia abstracta. Se propone de esta forma un enemigo común para la medicina y para la literatura. En las digresiones anteriores, el escritor tiene el sentido gesto de entender y exponer que él y su padre tenían el mismo oponente. Reúne así el *telos*-arte con el *telos*-medicina.

Entonces tienen cabida las sentencias. Para consuelo del lector y del propio autor, los violentos no ganaron; no han ganado. La literatura, perdónese el lugar común, marca el punto donde la batalla por el carácter de la sociedad aún no se pierde. El narrador-escritor, en un breve mas indicial pasaje describe el desahogo expresivo como quien se alivia de una alteración física: «Me saco de adentro estos recuerdos como se tiene un parto, como se saca un tumor. No miro la pantalla, respiro y miro hacia afuera» (2006: 253). E inmerso totalmente en ese símil del «discurso-alivio», el autor propone su resolución:

Hay una cadena familiar que no se ha roto. Los asesinos no han podido exterminarnos y no lo lograrán porque aquí hay un vínculo de

fuerza y de alegría, y de amor a la tierra y a la vida que los asesinos no pudieron vencer. Además, de mi papá aprendí algo que los asesinos no saben hacer: a poner en palabras la verdad, para que ésta dure más que su mentira (2006: 259).

Antígona da sepulcro a Polinices. La ley-familia se impone proyectándose desde breves indicios hasta el pasaje anterior donde tiene lugar el culmen. Abad Faciolince presenta el nervio de la familia y lo encara con los asesinos de su progenitor. Queda claro quién vence. La deducción citada hace pensar en Abad Faciolince y su padre como dos hombres que no luchan contra sus enemigos con las armas en la mano; no son héroes, pero su lección moral de claridad y posicionamiento de la urgencia de los lazos familiares ante la deshumanización resulta entrañable.

«Dios está en los detalles»; el diablo también: para nuestra comprensión del arte en contextos de extrema violencia, como es México, como lo fue Colombia, como se vive hoy en el mundo, hay que decir que quizá la narrativa extensa del siglo XXI es fallida, coquetea con diversos fracasos y canta la pérdida. Esto no es resultado de la falta de talento artístico, como suele decirse, sino de lo problemático que es expresar la vida inmersos en la exposición continua a la violencia y al peligro. Una verdad que estigmatiza nuestros tiempos y, por ende, nuestra condición artística y humana.

Novelas como *El olvido que seremos* nos recuerdan que vivimos en la nostalgia de la vida y de la tranquilidad; tratan de mostrar desde mínimos indicios que la escritura es evento y que *hace* ideas, es decir, formula sentimientos y tal vez cambie nuestras circunstancias. Tal vez la energía de esta obra está en el detalle.

El lenguaje literario, toda vez que tiene lugar con vigor y fuerza —como ocurre en el corpus de este estudio—, afecta la manera en que tanto el emisor cuanto el receptor entienden las leyes y contradicciones que les rigen. Es innegable que a través de esta novela corren a la par entendimiento, solidaridad, emoción. Es tarea de la crítica amplificar esos sentimientos; darles un lugar a los intersticios mínimos donde tienen lugar las oposiciones para que siga ocu-

rriendo tal intercambio. Antígona pierde y sufre. Igualmente Héctor Abad Faciolince. Pero no se puede negar que la derrota y el sufrimiento sugieren más que la supuesta victoria y el falso placer de sus oponentes, los asesinos de su padre.

### BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, Daniela y Salazar, Miguel (2015): *Carta a una sombra*. Documental estrenado el 12 de marzo de 2015: Independiente.
- ABAD FACIOLINCE, Héctor (2006): *El olvido que seremos*. Bogotá: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_ (2010): *Traiciones de la memoria*. México: Alfaguara.
- BACZKO, Bronisław (1991): *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Trad. de Pablo Betesh. Buenos Aires: Nueva Visión.
- EL Espectador* (2015): «Carlos Castaño asesinó a Héctor Abad Gómez». <<http://www.elespectador.com/noticias/judicial/carlos-castano-asesino-hector-abad-gomez-articulo-326744>>.
- ESCOBEDO PRIETO, María (2010): «Héctor Abad: “Nunca estoy seguro de si estoy rememorando o inventando”», en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 719, pp. 105-116.
- GINZBURG, Carlo (1999): «Indicios: Raíces de un paradigma de inferencias indiciales». *Mitos, emblemas, indicios: Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa editorial: pp. 138-175.
- GUERRERO, Gustavo (2014): «De la tierra firme al mar sin orillas». *Revista de la Universidad de México*, núm. 126, pp. 63-75.
- KUNDERA, Milán (2005): *El telón: ensayo en siete partes*. Traducción de Beatriz de Moura. México: Tusquets.
- REATI, Fernando (1992): *Nombrar lo innombrable*. Buenos Aires: Ómnibus/Legasa.
- SARLO, Beatriz (2012): *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

STEINER, George (2007): “Hablar de Walter Benjamin”. *Los logócratas*. México: FCE, pp. 31-48.

TARTÁS, Cristina y Rafael GURIDI (2015): «Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el atlas mnemosyne». <[http://oa.upm.es/23211/1/INVE\\_MEM\\_2013\\_155825.pdf](http://oa.upm.es/23211/1/INVE_MEM_2013_155825.pdf)>.