

Una mirada en los abismos de la historia. La impronta de Pynchon, Borges y Sebald sobre *Los informantes* de Juan Gabriel Vásquez

Jasper Vervaeke / Universiteit Antwerpen, Bélgica

A quienes —luchadores empedernidos de lo autóctono— te reprochen tus platos forasteros, tendrás que recordarles que también los frisoles y el ajiaco, la carne en polvo y el chicharrón son importados. . . . El regionalismo culinario no es más que una estrechez de entendederas.

(Héctor Abad Faciolince, *Tratado de culinaria para mujeres tristes* 20-21)

Resumen

Aunque en la novela *Los informantes* (2004) de Juan Gabriel Vásquez (Bogotá, 1973) son evidentes los nexos con el contexto histórico y geográfico de Colombia, las fuertes resonancias intertextuales foráneas delatan el deseo, de parte del autor, de desligarse de la tradición literaria nacional con el fin de inscribirse en las corrientes de la literatura mundial. Al analizar las afinidades que existen entre *Los informantes* y algunas obras del norteamericano Thomas Pynchon, del argentino Jorge Luis Borges y del alemán W.G. Sebald, este artículo intenta poner de relieve que Vásquez encontró en la historia de Colombia un terreno fértil para explorar algunos de los grandes temas universales, como lo son el pasado, la memoria, la literatura y su interrelación.

Palabras clave: Juan Gabriel Vásquez, literatura colombiana, literatura mundial, *Los informantes*, memoria.

Abstract

Although the novel *The Informers* (2004) by Juan Gabriel Vásquez (Bogotá, 1973) is obviously connected with the Colombian historical and geographical context, the predominance of foreign intertextual influences reveals the author's ambition to distance himself from the national literary tradition in order to dialogue with global literary movements. By looking into the affinities between *The Informers* and several works by Thomas Pynchon (US), Jorge Luis Borges (Argentina), and W.G. Sebald (Germany), this article seeks to point out that Vásquez finds fertile ground in Colombia's history to address some major universal themes such as the past, memory, literature, and their correlation.

Key words: Juan Gabriel Vásquez, Colombian literature, world literature, *The Informers*, memory.

I.

Desarraigo, diáspora, exilio, son palabras que no dejan de incomodar a Juan Gabriel Vásquez (Bogotá, 1973) cuando se habla de su situación de escritor emigrado. En el ensayo “Literatura de inquilinos” el autor insiste en que su permanencia en el extranjero es voluntaria. Para tal caso, que equivale a la definición que Edward Said (1981) hizo del ‘expatriado’, Vásquez propone el término de ‘inquilino’, explicando que en inglés dicha palabra significa “animal que vive en el hogar de otro” (179). En el caso de Vásquez, la emigración de Colombia a mediados de los noventa, el paso por París, el curioso desvío hacia Bélgica y la radicación en Barcelona, tenían mucho que ver con la ambición de ganarse un lugar dentro de lo que Pascale Casanova llamó la República Mundial de las Letras. Los elogios de la crítica, las traducciones de sus novelas en una decena de idiomas, el creciente interés académico¹ y la concesión del Premio Alfaguara de Novela 2011, muestran que hoy día Vásquez ha llegado a ser, efectivamente, uno de los escritores colombianos más reconocidos internacionalmente.

Esa ‘expatriación’ que caracteriza la trayectoria de Vásquez se refleja tanto en la temática como en la textura de sus ficciones. Aunque sus tres últimas novelas —*Los informantes* (2004), *Historia secreta de Costaguana* (2007) y *El ruido de las cosas al caer* (2011)— se sitúan casi enteramente en Colombia, no escasean los personajes errantes y migrantes. Así, *Los informantes* indaga en la persecución sufrida por la comunidad alemana en Colombia en tiempos de la Segunda Guerra Mundial. Es a estos personajes de *Los informantes* marcados por la migración a los que Luz Mary Giraldo dedica algunas páginas de su libro *En otro lugar: migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana contemporánea* (2008). Lo que pretendo mostrar en este ensayo es que al igual que esos personajes que vienen de fuera y buscan integrarse, Vásquez importa influencias literarias foráneas y las aplica al contexto colombiano. Al analizar la impronta de Thomas Pynchon, Jorge Luis Borges y W.G. Sebald sobre *Los informantes*, intentaré poner de relieve que Vásquez encontró en la historia de su país un terreno fértil para explorar algunos de los grandes temas universales, como lo son el pasado, la memoria, la literatura y su interrelación.

Mi enfoque se sustenta en la convicción de que Vásquez es uno de estos autores que manifiesta un fuerte deseo de inscribirse en las corrientes de la literatura mundial. Es en lo que insiste el autor en el ensayo “Malentendidos alrededor de García Márquez”: “Para el novelista sucesor, la tradición . . . es la

recepción de un conjunto de herramientas que escoge heredar, no por virtud de lazos nacionales, sino literarios” (68). Se trata de una concepción ampliamente difundida entre los escritores a la que sin embargo sólo una mínima parte de la academia ha venido respondiendo. Entre otros muchos ejemplos, se puede citar a Milan Kundera, quien deplora que dos siglos después de que Goethe hizo notar el comienzo de la era de la literatura mundial, muchos críticos sigan obstinándose en hundir “una obra de arte en el más profundo atolladero de su provincia natal”. Opina el autor checo que “el gran contexto de la *Weltliteratur* es el único capaz de hacer aflorar el *valor estético* de una novela” (51). De la misma manera, y pensando específicamente en la literatura latinoamericana actual, Jorge Volpi señala que al crítico “ya no le bastará con encuadrar a un escritor dentro de los patrones típicos de ‘lo hispanoamericano’, sino que deberá parecerle igual de natural que al propio escritor rastrear en otras tradiciones a la hora de analizar una novela o un cuento hispanoamericano” (112). El deseo de alejarse de la tradición colombiana que se siente en *Los informantes* hace que la novela se preste perfectamente a tal perspectiva crítica² que, lejos de excluir los acercamientos desde adentro, pueda complementarlos.

El trastorno de las vidas en el presente debido a la irrupción de un pasado silenciado constituye la inquietud primaria de *Los informantes*. Al publicar el libro *Una vida en el exilio*, el periodista Gabriel Santoro no se explica por qué su obra aparentemente inofensiva provoca la ira de su padre homónimo. El libro evoca un lado poco conocido de la historia colombiana: las secuelas de la Segunda Guerra Mundial, que llevaron a la persecución, mediante las ‘listas negras’, de muchos emigrantes alemanes sospechosos de simpatías fascistas. Santoro, quien es el narrador de la novela, se inspiró en el testimonio de la refugiada judeo-alemana Sara Guterman, amiga de juventud de su padre. Poco después de la muerte de éste, el periodista se entera de que su padre temía que con la publicación de *Una vida en el exilio* saliera a la luz la traición que había cometido de joven al delatar al exiliado alemán Konrad Deresser, el padre de su mejor amigo Enrique. Culpa y perdón, confesión y silencio, verdad y mentira, memoria y olvido son nociones que llegan a obsesionar a Santoro durante una nueva investigación que es, al mismo tiempo, una búsqueda de la manera de contar las ambigüedades de la historia.

II.

En *Los informantes* son particularmente palpables las dos preocupaciones paralelas e inseparables que Lois Parkinson Zamora destaca como típicas de los textos apocalípticos: por un lado, el afán de descubrir y comprender una serie de hechos pasados y, por el otro, la búsqueda de la manera adecuada de trasladar al papel dicha indagación. Explica Parkinson:

Apocalypse asks us, and the novelists who employ it, to consider profoundly important questions about human history and destiny, about the relation of the individual to the human community, about suffering and the transcendence of suffering, about the end of life and after. Apocalyptic modes of apprehending reality appeal to us in our secular times because they rest on the desire that history possess structure and meaning, if only the structure and meaning we attribute to it in our literary forms and fictions. (24)

El uso que Vásquez hace de la metáfora de la entropía, que voy a comentar a continuación, deja entrever que en su novela resuena sobre todo una de las interpretaciones posmodernas más pesimistas del mito del apocalipsis. Como lo subraya Parkinson, en los imaginarios entrópicos “the anthropomorphism of traditional apocalypse, with its implicit sense of a purposeful history responding to human as well as to divine actions, yields to the bleak mechanism of a purely physical world that is irreversibly running out of energy” (52). El concepto de la entropía proviene de la termodinámica: “Entropy refers to the statistical probabilities of various molecular distributions in a thermodynamic system. . . . Any spontaneous changes in the system will be in the direction of increasing entropy, of increasing randomness and disorganization” (Parkinson 53-54).

Este término, aplicado a la historia por Henry Adams (1838-1918), se convirtió en una metáfora frecuente en la narrativa de varios autores norteamericanos posmodernos, especialmente en la de Thomas Pynchon (1937-): “Pynchon shares Adams’s belief in entropy, the inevitable wearing down of the physical world and cultural systems, as well as the belief that Western man – with the megalopolis, technology and the Dynamo all expanding, triumphing, and supporting a commercial/industrial system – is increasingly losing his own humanity” (Lehan 268). El propio Pynchon usó el concepto por primera vez en un cuento de 1960, llamado, precisamente, “Entropy”. Unos veinticinco años más tarde, el autor admitiría:

Since I wrote this story I have kept trying to understand entropy, but my grasp becomes less sure the more I read. . . . When I think about the property nowadays, it is more and more in connection with time, that human one-way time we’re all stuck with locally here, and which terminates, it is said, in death. Certain processes, not only thermodynamic ones but also those of a medical nature, can often not be reversed. Sooner or later we all find this out, from the inside. (14-15)

El complicadísimo concepto de entropía y su aplicación en la literatura han sido objeto de discusiones sobre las que aquí no conviene volver. En lo que sigue sólo me interesa resaltar que el uso que Vásquez hace del concepto responde a lo sugerido en las citas anteriores, lo cual, de manera muy simplificada, se deja resumir en la idea de que a los procesos históricos e informativos los caracteriza una inevitable inclinación al caos.

En *Los informantes* el término de entropía aparece una sola vez, al inicio, cuando Santoro trata de explicarse por qué quiso escribir sobre la vida de Sara Guterman: “Darme cuenta: ésa era mi intención, sencilla y pretenciosa al mismo tiempo; y pensar en el pasado, obligar a alguien a recordarlo, era una manera de hacerlo, un pulso librado contra la entropía, un intento de que el desorden del mundo, cuyo único destino es siempre un desorden más intenso, fuera detenido, puesto en grilletes, por una vez derrotado” (34). Sin embargo, al publicar *Una vida en el exilio*, en vez de controlar el caos, Santoro lo desencadena, provocando una avalancha entrópica. Se da cuenta más tarde: “Una vez que empiezan a salir los secretos, la infidelidad de hace veinte años, la mentira blanca –sí, como una bola de nieve– ya no hay quien los pare” (222). La traición de Santoro padre resulta ser el origen de un sinfín de engaños y rencores. Es más, al ser descubierto, además de las vidas de las personas inicialmente implicadas, este

acontecimiento de hace medio siglo llega a desestabilizar las de sus descendientes.

El concepto de entropía fue adoptado por la teoría de la información, donde adquirió el significado de “grado de incertidumbre existente ante un conjunto de mensajes” (DRAE). Visto el título de la novela, no sorprende que sea exactamente dicho sentido del término el que más influye en *Los informantes*. Al inicio Santoro aspira a imponer el orden en el testimonio de Sara, la informante original. Lo alienta “la promesa de esa satisfacción curiosa: darle forma a la vida de los demás, robar lo que les ha pasado, que siempre es desordenado y confuso, y ponerle un orden sobre el papel” (32). Sin embargo, después de la publicación de *Una vida en el exilio* van apareciendo más informantes. Explica Parkinson que así es como va aumentando la entropía: “Messages, like other forms of organization, may be conceived of as tending toward disorder in a world where there is a low probability of thermodynamic order” (65). En otras palabras, a Santoro le pasa lo mismo que al personaje de *Oedipa* en *The Crying of Lot 49* (1966) de Pynchon: “The more information she receives, the less meaning she has” (Lehan 271).

Angelina Franco, la amante del padre muerto, se convierte en otra informante de Santoro. Es a ella a quien el padre – cometiendo “el error que acaso cometemos todos: hacer confidencias después del sexo” (225)– confesó cómo, de adolescente, había traicionado a su amigo Enrique. Después de la muerte del padre, Angelina, rencorosa, lo difama en un programa sensacionalista: “Por televisión, la amante se había elevado al nivel del confidente supremo” (211). Esas asociaciones entre el sexo y la confesión abren la posibilidad, quizá algo inverosímil, de leer el título de la novela como una contracción de las palabras ‘informar’ y ‘amantes’.

Al final, confundido por la información contradictoria, Santoro se ve expuesto al mismo desconcierto que amenaza a los personajes de Pynchon: “Although we see Pynchon’s characters responding to the same impulse that moves the apocalypticist – to decipher historical reality and endow it with significant form – their attempts do not lead to any comforting dualities [...] or resolutions” (Parkinson 58). Tanto Parkinson (57) como Lehan (266) agregan que la paranoia es una de las consecuencias inevitables. Ésta también afecta al narrador de Vásquez:

Me pregunté si habría perdido para siempre la confianza en los demás; si haberme enterado de la traición de mi padre y, para colmo de males, haber escrito y publicado la confesión de trescientas páginas que acabé por escribir y publicar, me habían transformado en eso: un paranoico, un suspicaz, un receloso. . . . ¿Me había contaminado la doble faz de mi padre al punto de obligarme para siempre a sospechar dobleces en el resto de la humanidad? (271-72)

III.

Como queda claro, están estrechamente ligadas al concepto de la entropía las nociones de desorden, irresolución, irreversibilidad, muerte y tiempo, todo lo cual nos lleva a Jorge Luis Borges (1899-1986). El diálogo que establece Vásquez con

el maestro argentino atañe a las mismas preguntas metahistóricas que atormentan a Pynchon. En una de las múltiples meditaciones sobre la muerte de su padre, Santoro invoca un cuento de Borges:

Por momentos me conmovía la confianza que mi padre había tenido en sus propias frases, la fe ciega en que bastaba contar una historia truncada –cambiar los personajes de posición, como hace un mago, transformar al traidor en traicionado– para que el trueque se impusiera en el pasado, más o menos como ese personaje de Borges, ese cobarde que a fuerza de creer en su coraje logra que su coraje haya existido. “En la *Suma teológica* se niega que Dios pueda hacer que lo pasado no haya sido”, dice el narrador de ese cuento; pero también dice que modificar el pasado no es modificar un solo hecho, sino anular sus consecuencias, es decir, crear dos historias universales. Nunca he logrado releer ese cuento sin pensar en mi padre y en lo que sentí aquel lunes por la noche: que tal vez mi tarea, en el futuro, sería reconstruir las dos historias, inútilmente confrontarlas. (186)

En “La otra muerte”, el cuento aludido, el narrador Borges trata de explicarse la ‘doble muerte’ de un tal Pedro Damián, fallecido en 1946, pero de quien algunos dicen que perdió la vida en la batalla de Masoller en 1904. La lectura del tratado *De Omnipotencia*, en el cual el teólogo Pier Damiani sostiene que Dios sí tiene el poder de “efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue” (79) lleva al narrador a la siguiente suposición: “Leí esas viejas discusiones teológicas y empecé a comprender la trágica historia de don Pedro Damián. La adivino así. Damián se portó como un cobarde en el campo de Masoller, y dedicó la vida a corregir esa bochornosa flaqueza” (80).

Es evidente que en la novela de Vásquez laten las mismas inquietudes que en el cuento de Borges. Lo que el padre de Santoro intenta es, precisamente, corregir el pasado, artifiar no otra muerte –como Pedro Damián– sino otra vida. Si en el cuento una muerte heroica sustituye una muerte cobarde, en *Los informantes* pasa exactamente lo contrario: poco después de su fallecimiento, Santoro padre, hombre muy respetado, cae de su pedestal, porque se descubre que había llevado a cabo toda una la empresa para modificar y ocultar su pasado. En aquel momento Santoro hijo, como lo hace el narrador de Borges con ‘los dos Pedro Damián’, se pone a conjeturar, no sólo sobre la doble faz de su padre, sino sobre cómo su traición podría haber alterado la vida de toda la gente implicada directa o indirectamente. Al igual que Borges, Santoro es consciente de que las consecuencias de un solo hecho “tienden a ser infinitas” (Borges 80). O como observa Alazraki respecto de la narrativa borgeana, en general, y refiriéndose a “La otra muerte”, en particular:

Los efectos de que una causa es capaz son imprevisibles, de la misma manera que son inimaginables las causas que un cierto efecto puede requerir. En la intrincada concatenación de causas y efectos, cada causa y cada efecto están condicionados por infinitas series de causas y efectos; al agregarse nuevas series, el valor y las consecuencias de las causas y de los efectos varían radicalmente. (114-15)

Estas ideas recuerdan el concepto de entropía. Y es que aún conscientes del irremediable desorden, ni el narrador de Vásquez, ni los narradores de Pynchon y Borges pueden dejar de combatirlo: “Asediada o estimulada por el caos del universo, la inteligencia humana se ha esforzado por encontrar un orden o el orden” (Alazraki 58). De manera que, como narra en el fragmento citado, Santoro se propone reconstruir el pasado, confrontando las diferentes versiones. En este sentido resulta altamente borgeano el pasaje (212-19) en que se pone a conjeturar sobre la vida de Enrique Deresser, fragmento en el cual salta a la vista el uso proliferante de vocablos y modos verbales que expresan duda y posibilidad:

¿Acaso había salido en efecto, vivido en otras partes –en Ecuador o en Panamá, en Venezuela, en Cuba, en México– antes de regresar de incógnito y comenzar a vivir como la criatura sin espalda, sin nacionalidad fija y de sangre mezclada que a veces, de joven, le hubiera gustado ser? Mientras manejaba, me encontré especulando acerca de su vida, lo que hubiera podido ocurrirle durante esos cuarenta años. (212)

Santoro termina incorporando los resultados de sus pesquisas e hipótesis a un nuevo libro, llamado, ahora sí, *Los informantes*. Después de la publicación, una visita inesperada a Enrique Deresser en Medellín lo motiva a escribir la *Posdata*. En esta última parte de la novela el periodista narra la confrontación con Enrique y su hijo adoptivo Sergio. Éste último resulta haber leído *Los informantes*, y le reprocha a Santoro las especulaciones sobre la vida de su padre Enrique. En aquel momento, uno de los de mayor tensión de la novela, Santoro se pregunta: “¿Era posible decir que el tiempo se había movido en nuestro caso? ¿Qué importaba cuándo se hubieran dado el error y la delación, cuándo la amputación de una mano? Los hechos estaban presentes; eran actuales, inmediatos, vivían entre nosotros; los hechos de nuestros padres nos acompañaban” (239). El subsiguiente encuentro con el propio Enrique Deresser no hace sino reforzar la presencia del pasado. Entreluce aquí una nueva correlación con Borges, a saber con su concepción del tiempo. Como es sabido, en la obra del argentino la frecuente simultaneidad de pasado, presente y porvenir sugiere la idea de eternidad. En efecto, la sensación de Santoro es parecida a la experimentada por Borges durante una caminata nocturna por el barrio porteño de Barracas. La narra en *Historia de la eternidad* (1936):

Esa pura representación de hechos homogéneos –noche en serenidad, parecida límpida, olor provinciano de la madreselva, barro fundamental– no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma. El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desintegrarlo. (41)

IV.

Tales momentos en que el pasado se hace presente, desacreditando todas las leyes de la cronología, abundan también en la obra del escritor alemán W.G. Sebald (1944-2001). En *Los informantes* no hay ninguna referencia explícita a Sebald, pero

el hecho de que Vásquez le dedique el ensayo “La memoria de los dos Sebald” sugiere la existencia de afinidades. El meollo de las novelas y los ensayos de Sebald lo constituye, efectivamente, una profunda reflexión sobre los beneficios y maleficios de la memoria. Más específicamente, Sebald se pregunta sobre los traumas causados por la Segunda Guerra Mundial y arremete contra la tendencia a la amnesia. El pasado, los recuerdos no se pueden olvidar, sólo se pueden suprimir, y entonces pueden volver en el momento menos esperado, causando sensaciones semejantes a las expresadas por Santoro y Borges en las citas anteriores. Así, en *Austerlitz* (2001) el protagonista Jacques Austerlitz, quien, a diferencia del padre de Santoro, no silenció su propio pasado sino que le fue ocultado por sus padres adoptivos, se dice: “No me parece . . . que comprendamos las leyes que rigen el retorno del pasado, pero cada vez me parece más como si no hubiera tiempo” (186-87). De manera que tal como Santoro y Borges, Austerlitz llega a cuestionar el transcurso del tiempo:

Me he opuesto siempre al poder del tiempo, excluyéndome de la llamada actualidad, con la esperanza . . . de que el tiempo no pasara, no haya pasado, de forma que podría correr tras él, de que todo fuera como antes o, mejor dicho, de que todos los momentos de tiempo coexistieran simultáneamente, o más bien de que nada de lo que la historia cuenta fuera cierto, lo sucedido no hubiera sucedido aún, sino que sucederá sólo en el momento en que pensemos en ello, lo que, naturalmente, abre por otra parte la desoladora perspectiva de una miseria continua y un dolor que nunca cese. . . . (Sebald 104)

El inquietante final abierto de la cita, los riesgos que implica este retorno del pasado que es el recuerdo, también siguen atormentando a Santoro. De hecho, si bien tanto Sebald como Vásquez ponen el foco en las zonas oscuras de la historia de sus países respectivos, subrayando así la necesidad de luchar contra el olvido, ello no impide que a través de sus personajes los autores se atrevan a hacerse preguntas acerca de la utilidad, la conveniencia y las consecuencias del acto de recordar. El padre de Santoro, por ejemplo, le reprocha a su hijo:

La memoria no es pública, Gabriel. Es lo que ni tú ni Sara han entendido. Ustedes han hecho públicas cosas que muchos queríamos olvidadas. Ustedes han recordado cosas que a muchos nos costó mucho tiempo perder de vista. . . . Los que habían hecho las paces con ese pasado, los que a punta de rezar o de fingir habían llegado a cierta conciliación, ahora están otra vez al comienzo de la carrera. (74)

Como ya se ha insinuado, en *Los informantes* el hecho de destapar el pasado, de traerlo a la memoria, desordena las vidas de las personas directa o indirectamente implicadas; a Santoro no lo tranquiliza descubrir la cara oculta de su padre; al contrario, lo vuelve paranoico. Asimismo, dándose cuenta de que la ansiedad sigue acometiéndolo, Austerlitz se percata: “Evidentemente me servía de poco haber descubierto las fuentes de mi trastorno” (230).

Sin embargo, al tiempo que son conscientes de los riesgos de recordar, del caos que puede provocar, Austerlitz y Santoro saben que nunca podrán dejar de hacerlo. Así, el narrador de *Los informantes* se dice: “Los que recordamos, los que nos dedicamos

a eso como forma de vida, estamos obligados a mantener el paso de la memoria, que nunca se queda quieta, igual que sucede cuando caminamos al lado de una persona más alta” (290). En otras palabras: la tarea del escritor consiste, precisamente, en recordar. Sebald diría, incluso, que se trata de una obligación. En el ensayo *Sobre la historia natural de la destrucción* (1999) el autor se asombra de que la devastación causada por los bombardeos de las ciudades alemanas durante los últimos años de la Segunda Guerra Mundial ocupe tan poco espacio en la memoria cultural de Alemania, y les reprocha a los escritores de la posguerra el hecho de haber obliterado dicha etapa traumática. Subyace en este texto la misma tensión que recorre la obra de Pynchon, Borges y Vásquez, a saber la que existe entre, por un lado, el afán de recordar y comprender las ruinas del pasado y, por el otro, la impresión fatalista del desorden expansivo al que parecen condenados el transcurso de la historia y nuestros intentos por traerlo a la memoria: “En los abismos de la historia . . . todo está mezclado. . . y, si se mira dentro, se siente miedo y vértigo” (82). A través de la obra de Alexander Kluge, uno de los pocos escritores que sí tocaron el tema de la destrucción de las ciudades alemanas, Sebald explica por qué es necesario atreverse a echar esa mirada:

Precisamente la detallada descripción que hace Kluge de la organización social de la desgracia, programada por los errores de la historia continuamente arrastrados y continuamente potenciados, contiene la conjetura de que una comprensión exacta de las catástrofes que sin cesar organizamos es el primer requisito para una organización social de la felicidad. (73)

No impide que Kluge, y Sebald con él, duden mucho de nuestras aptitudes de extraer lecciones de la historia: “Y sin embargo también en él [Kluge] se agita la sospecha de que somos incapaces de aprender de la desgracia que hemos causado” (76). Es precisamente lo que Santoro cree leer en los pensamientos de Enrique Deresser al final de *Los informantes*: “Todo el mundo, dado el tiempo suficiente, la va a cagar una y otra vez, errará y remediará y volverá a errar. . . porque no aprendemos, pensaba Enrique Deresser, nadie aprende nunca, ésa es la falacia más grande de todas, el tal aprendizaje” (337).³

V.

“Lo *externo*”, recuerda el teórico literario brasileño Antonio Candido, “importa, no como causa, ni como significado, sino como elemento que desempeña un cierto papel en la constitución de la estructura, tornándose, por tanto, *interno*” (26). Así ocurre en *Los informantes*, novela en que la circunstancia externa, contextual —en este caso, la ‘expatriación’ del autor a la que corresponde un deliberado desarraigo de la tradición literaria colombiana— se vuelve un regulador interno de un texto cuya materia es casi esencialmente nacional. Es a lo que se refiere el propio Vásquez al afirmar que “la experiencia extraterritorial ha enriquecido de maneras intangibles el contenido intensamente colombiano de la novela” (“Literatura de inquilinos” 188). Pero como he tratado de mostrar, la hábil apropiación de influencias extraterritoriales no sólo enriquece la articulación de la particular realidad colombiana, sino que contribuye a suscitar, desde esa

misma particularidad nacional, ciertas inquietudes universales. El que Vásquez haya indagado en el diálogo con autores como Pynchon, Borges y Sebald ilustra su deseo de seguir el compás de la literatura mundial. No por casualidad su canon personal se compone ante todo de otros ‘inquilinos’ difíciles de anclar en una tradición literaria nacional —además de Borges y Sebald, piénsese en Joseph Conrad y V.S. Naipaul, también frecuentemente citados por Vásquez—.

Los informantes es una mirada en los abismos de la historia de Colombia. Si, como dice Sebald, tal mirada en el pozo del pasado provoca tanto miedo y vértigo, tal vez sea porque en el fondo hay un espejo quebrado. En las aguas turbias del pasado Santoro divisa el reflejo del presente. Es por ello que, tal como Borges y Austerlitz, acaba desconfiando de toda cronología. Pero al igual que en las ficciones de Pynchon, Borges y Sebald, en *Los informantes* a pesar de los enormes esfuerzos de la autoridad oficial, el desorden histórico no puede ser frenado. A esos escritores no los mueve la fe ingenua de poder cambiar la realidad real, sino la esperanza de que a nivel individual la realidad ficticia pueda proporcionar un contrapeso, un consuelo contra ese miedo, ese vértigo al que alude Sebald y que no es otro que la paranoia que acosa a los personajes de Pynchon y al narrador de *Los informantes*. En este sentido, en el ensayo “La seriedad del juego” Vásquez habla de “la profunda satisfacción que nos dan los mundos cerrados, autónomos y perfectos, de las grandes ficciones. Esos mundos que, precisamente por haber nacido de la imaginación libre y soberana, dan a la realidad un orden y un significado que ésta, por sí sola, no logrará jamás” (16).

Mediante la ingeniosa estructura de la novela, en la cual tiene gran peso la ficcionalización del proceso escritural, en *Los informantes* Vásquez consigue imponer tal orden y dar tal significado. El hecho de proponer a Santoro como autor de la novela que estamos leyendo de alguna manera contribuye a contraatacar el dominante discurso de caos histórico, Santoro nos cuenta cómo se asfixiaba bajo el alud de testimonios, pero simultáneamente muestra que finalmente logró estructurar la información entrópica: si bien no nos suministra ninguna certeza histórica, ningún Juicio Final, no podemos negar que el relato que tenemos entre manos es coherente, cautivador y ordenado. A la inevitable entropía —desorden, destrucción— histórica Vásquez opone su destreza narrativa.

Notas

¹ Entre otros textos, se pueden mencionar el de Giraldo (2008), sobre *Los informantes* y los de Montoya (2009), Carpio (2010) y Semilla (2011), sobre *Historia secreta de Costaguana*.

² En cambio, en la subsiguiente *Historia secreta de Costaguana*, aunque muchos de sus intertextos siguen siendo extranjeros, Vásquez da un giro hacia adentro para entrar en diálogo y conflicto con algunos tópicos de la literatura colombiana y latinoamericana.

³ Podría resultar interesante comparar la visión de Vásquez con la de Héctor Abad Faciolince, otro autor colombiano muy leído actualmente tanto dentro como fuera de Colombia y cuyos libros —en especial *El olvido que seremos* (2005) y *Traiciones de la memoria* (2009)—, aunque desde un ángulo más íntimo y en una forma muy distinta, gravitan en torno a este mismo tema de la memoria. Allí también intuyo una conexión con Sebald. ¿Sería casualidad que la foto en la portada de *El olvido que seremos* recuerde la que aparece en la tapa de *Austerlitz*? En ambas fotos posa, sobre el trasfondo de una pradera, mirándonos fijamente y vestido de uniforme, un niño rubio —en el caso del libro de Sebald supuestamente se trata del pequeño Austerlitz, en el de Abad asumo que es el pequeño Héctor—. En una entrevista con Alejandro García Abreu, Abad confiesa que si en *Traiciones de la memoria* también incluyó fotos dentro del libro, fue por influencia de Sebald, quien lo hace de manera sistemática.

Obras citadas

- Abad Faciolince, Héctor. *Tratado de culinaria para mujeres tristes*. 1996. Buenos Aires: Alfaguara, 1999. Impreso.
- Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1974. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. “La otra muerte.” *El Aleph*. 1949. Madrid/Buenos Aires: Alianza/Emecé, 1974. 73-82. Impreso.
- . *Historia de la eternidad*. 1936. Madrid/Buenos Aires: Alianza/Emecé, 1971. Impreso.
- Candido, Antonio. *Literatura y sociedad. Estudios de teoría e historia literaria*. México, D.F.: UNAM, 2007. Print.
- Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. 1999. Cambridge/London: Harvard University Press, 2004. Impreso.
- García Abreu, Alejandro. “La fragilidad de la memoria. Entrevista con Héctor Abad Faciolince.” *Los suicidas: Literatura entre líneas* (2010): n. Pag. Web. 15 de septiembre de 2011. <<http://lossuicidas.com/suicidas/blog/alejandra-garcia-abreu-la-fragilidad-de-la-memoria-entrevista-con-hector-abad-faciolince->>
- Giraldo, Luz Mary. “Del lugar de paso al lugar para el olvido: Bibliowicz, Schwartz, Vásquez.” *En otro lugar: Migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana contemporánea*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2008. 115-28. Impreso.
- Kundera, Milan. *El telón: ensayo en siete partes*. Barcelona: Tusquets, 2005. Impreso.
- Lehan, Richard. *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*. Berkeley: University of California Press, 1998. Impreso.
- Parkinson Zamora, Lois. *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. Impreso.
- Pynchon, Thomas. *Slow Learner*. 1984. New York: Little, Brown and Company, 1985. Impreso.
- Said, Edward (2002). “Reflections on exile.” *Reflections on exile and other essays*. Cambridge: Harvard University Press, 2002. 173-86. Impreso.
- Sebald, W.G. *Austerlitz*. 2001. Barcelona: Anagrama, 2002. Impreso.
- . *Sobre la historia natural de la destrucción*. 1999, Barcelona: Anagrama, 2003. Print.
- Vásquez, Juan Gabriel. *Los informantes*. 2004. Buenos Aires: Alfaguara, 2006. Impreso.
- . “La seriedad del juego (a manera de prólogo).” *El arte de la distorsión*. Bogotá: Alfaguara, 2009. 13-16. Impreso.
- . “Malentendidos alrededor de García Márquez.” *El arte de la distorsión*. Bogotá: Alfaguara, 2009. 61-72. Impreso.
- . “Literatura de inquilinos.” *El arte de la distorsión*. Bogotá: Alfaguara, 2009. 177-89. Impreso.
- Volpi, Jorge (2008). “Narrativa hispanoamericana, INC.” *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Eds. Montoya Juárez, Jesús y Ángel Esteban, Ángel. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008. 99-112. Impreso.