

Intermedialidad y archivo en la literatura de crimen

♦ Angélica Tornero

En décadas recientes, en diversos países de América Latina ha habido un interés creciente por explorar la violencia criminal originada por los regímenes dictatoriales, por la mafia del narcotráfico y por el crimen organizado, utilizando recursos literarios como la autoficción, la metafiction, la intertextualidad o la intermedialidad, lo que, en algunos casos, desestabiliza la relación entre realidad y ficción. En este artículo exploro la manera en que se configuran las tramas a partir de la intermedialidad, especialmente en relación con los “archivos” lingüísticos y audiovisuales. En los dos primeros apartados establezco algunas consideraciones sobre las ideas de intermedialidad y archivo y, en el tercero, ejemplifico el uso de estos recursos con algunas novelas de crimen publicadas en años recientes.

Intermedialidad

El interés por la noción de intermedialidad surgió en Alemania en los años ochenta del siglo xx, a partir de las observaciones que los académicos hicieron sobre las relaciones entre los medios de comunicación. De acuerdo con Jürgen Müller, estos medios no podían ser abordados como si

se tratara de mónadas; era evidente que habían surgido de las relaciones con otros medios. Para comprender su funcionamiento era preciso partir de un concepto que no dejara fuera esta característica principal. Así, el término “intermedialidad” se acuñó para indicar que dichos medios se estructuraban y operaban a partir de los vínculos que establecían con otros. El principal objetivo de los estudios de intermedialidad era analizar la inestabilidad de las relaciones entre los medios y las funciones históricas de estas relaciones.¹

Unos años antes, en los años setenta, Julia Kristeva retomaba los estudios del filósofo ruso M. M. Bajtín sobre el dialogismo para explicar que los textos no eran sistemas de signos cerrados en sí mismos, sino que mantenían relación con otros textos; eran exterioridad. Hacia finales del siglo xx, este planteamiento en torno a las relaciones entre los textos fue retomado por algunos académicos para desarrollar enfoques de análisis de los medios de comunicación. En años recientes, los estudios sobre la intermedialidad han tendido a aproximarse más a las teorías o a la filosofía de los medios.² En estos enfoques se proponen metodologías derivadas del análisis sincrónico, a partir



¹ Jürgen E. Müller, “Intermediality and media historiography in the digital era”, *Acta Universidad Sapientiae, Film and Media Studies*, vol. 2, 2010, p. 18, <https://goo.gl/l66mfq>, consultado en mayo de 2016.

² Irina O. Rajewsky, “Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality”, *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, vol. 6, 2005, p. 47, <https://goo.gl/wNiNWD>, consultado en abril de 2016.

♦ Profesora e investigadora, Facultad de Humanidades, UAEM



de tipologías de las formas de intermedialidad, o acercamientos diacrónicos, desde la perspectiva histórica. Sybille Krämer habla de intermedialidad en términos de re-conocimiento a través de los medios, mientras que André Gaudreault y Frances Marion señalan que se trata de comprender las relaciones entre los medios. En el enfoque de William J. Mitchell está implícito que lo que debe explorarse es la cualidad intermedial *per se*.³

Desde otra aproximación, algunos estudiosos proponen entender la diferenciación de los medios a partir de sus distintas materialidades, mientras que otros más consideran la materialidad de la intermedialidad en sí misma, lo que permite avanzar en el análisis de la transmedialidad. De acuerdo con Jay David Bolter y Richard Grusin,⁴ las relaciones entre los medios electrónicos e impresos tradicionales y los nuevos medios pretenden borrar todo trazo de mediación para lograr el efecto de lo inmediato. A este proceso de remodelación de los medios lo han denominado *remediación*. Para Joachim Paech, la intermedialidad es entendida como la introducción o repetición de un medio, en cuanto a su forma, en la forma de otro medio.⁵ En las adaptaciones literarias al cine nunca aparecerá el libro en su condición física; pero sí una cierta forma narrativa, un lenguaje y estilo propio de la literatura se transforma en otro medio.⁶ La representación intermedial de una pintura en un filme no contiene

a la pintura en sí misma, sino que las cualidades de ese medio se representan con las propias del otro medio: el filme.⁷

Jens Schröter y Jürgen Müller parten de la idea de que el estudio de los medios no tiene que realizarse de manera positiva, a partir de la comprensión de la relación entre los medios, como suma, sino que cada medio tendría que ser entendido a partir de lo que no es. Se trata, así, de una ontología negativa, en la que el propio autor asume las implicaciones de la paradoja: se realiza una reflexión, con lenguaje y escritura, de lo que se define solo por diferencias.⁸ Por su parte, Müller propone hacer una arqueología de las relaciones entre los medios, en la que destaquen aspectos funcionales, más que desarrollar una aproximación teórica. En lugar de un “mega-sistema” teórico, el autor propone un enfoque histórico, descriptivo, inductivo, que conduzca hacia una arqueología y una cartografía del proceso intermedial, incluyendo a los llamados nuevos medios o medios digitales.⁹

Irina Rajewsky ha advertido sobre lo poco funcional que resulta la cantidad de aproximaciones diferentes a los estudios de intermedialidad y critica también la postura de aquellos que se interesan solo por realizar reconstrucciones históricas. Esta autora, en lugar de ello, propone una tipología que permita estudiar las relaciones entre los

³ *Ibid.*, p. 48.

⁴ Jay D. Bolter y Richard Grusin, *Remediation: understanding new media*, The MIT Press, Cambridge, 1999.

⁵ Joachim Paech, “The intermediality of film”, *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, vol. 4, 2011, p. 15, <https://go.gl/V7dKDs>, consultado en mayo de 2016.

⁶ *Ibid.*, pp. 14-15.

⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁸ Irina O. Rajewsky, “Intermediality...”, *op. cit.*, p. 6.

⁹ Jürgen E. Müller, “Intermediality...”, *op. cit.*, p. 16.

medios: 1) transposición entre medios, análisis que intenta responder cómo se transforma un producto a partir de otro; 2) combinación entre medios, aproximación con la que se explora el resultado del proceso de combinar, por lo menos, dos distintos medios convencionales; es decir, dos medios están presentes en su materialidad y contribuyen a la constitución de significación del producto en su conjunto y 3) referencias intermediales, por ejemplo, referencias de un texto literario a un filme, ya sea a través de imitación de técnicas (disolvencias, *fades*) o de écfrasis.¹⁰

Archivo

La acumulación de datos en archivos es una práctica ancestral. Lo que ha variado a través del tiempo es la concepción del archivo y, por lo tanto, la manera en que se ha orientado el trabajo en torno a la información recopilada. Especialmente en la época contemporánea, la noción de archivo se ha modificado diametralmente, a partir de los desarrollos de Michel Foucault, Jacques Derrida, Giorgio Agamben, Paul Ricoeur, entre otros pensadores. En este espacio es imposible desarrollar las propuestas de estos filósofos, por lo que expondré brevemente aspectos principales de dos aproximaciones, la de Michel Foucault y la de Giorgio Agamben, con las que reflexionaré sobre las novelas a las que me referiré más adelante.

Michel Foucault define el archivo así: "son todos esos sistemas de enunciados (acontecimientos por una parte y cosas por otra) lo que propongo lla-

mar archivo".¹¹ Para llegar a ello, partió del análisis de los enunciados. Más allá de la frase, la proposición o el acto de habla, este autor propuso como núcleo de la reflexión a los enunciados, los cuales tienen la propiedad de poder ser repetidos, siempre en condiciones estrictas, lo que los hace aparecer como objetos específicos. Es decir, no son cosas dichas una vez y para siempre, sino que surgen en su materialidad, aparecen con un estatuto, entran en unas tramas, se sitúan en campos de utilización, se ofrecen a trasposos y modificaciones posibles, se integran en operaciones y estrategias en donde su identidad se mantiene o se pierde.¹²

Así, la descripción de un conjunto de enunciados no se realiza en relación con la interioridad del pensamiento de un sujeto, sino según la dispersión de una exterioridad. Describir un enunciado tampoco consiste en encontrar un origen, sino en establecer una *positividad*. El análisis del discurso que el autor propone intenta definir el tipo de *positividad* que caracteriza a los enunciados. Los textos no comunican por el encadenamiento de proposiciones lógicas, sino por la forma de *positividad* de su discurso, la cual define un campo en el que pueden desplegarse identidades formales, continuidades temáticas, traslaciones de conceptos, juegos polémicos. De este modo, la *positividad* desempeña el papel de un *apriori histórico*,¹³ entendido como las condiciones de realidad de los enunciados.

A partir de estos planteamientos, Foucault se aleja de la idea de la constitución del gran libro mí-

¹⁰ Irina Rajewsky, "Intermediality...", *op. cit.*, pp. 51-52.

¹¹ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México DF, 1991, p. 219.

¹² *Ibid.* p. 177.

¹³ *Ibid.*, p. 215.



tico de la historia; lo que hay es un volumen complejo, con discontinuidades. Con estas consideraciones, la idea de archivo es también cuestionada. En las prácticas discursivas, señala Foucault, hay sistemas que instauran los enunciados como acontecimientos (con sus condiciones y su dominio de aparición) y cosas (comportando su posibilidad y su campo de utilización).¹⁴ Foucault llama archivo a todos esos sistemas de enunciados, sus formaciones y transformaciones. Este sistema archivo es lo que cae fuera de nuestras prácticas discursivas; es lo que no podemos ya decir, sino, acaso, reescribir. Por ello, la descripción del archivo toma las “cosas dichas” de los hombres ordinarios, de los “hombres infames”; cuya existencia proviene de “archivos de encierro, archivos policiales, órdenes reales, *lettres de cachet*”.¹⁵ Para aproximarse a estos “infames” se cuenta solo con los discursos que el poder construyó a partir de las denuncias, quejas o súplicas de estos hombres y mujeres.

En 1960, se llevó a cabo el juicio de Eichmann en Jerusalén. A partir de este suceso, un conjunto de supervivientes del Holocausto se dio a la tarea de dar testimonio de las atrocidades cometidas en los campos de exterminio nazis. Interesado en este asunto, Giorgio Agamben exploró la relación entre el testimonio y el sujeto. Partió de un supuesto elaborado a partir de las reflexiones de Foucault. Con el propósito de borrar y despsicologizar al autor, señala Agamben, Foucault “parece haber omitido

[...] interrogarse sobre las implicaciones éticas de la teoría de los enunciados”.¹⁶

Para avanzar en estas consideraciones, el filósofo italiano propone pensar la enunciación entre la lengua (*langue*, en términos de Saussure) y el archivo y no como acontecimiento del lenguaje. Así, la relación se plantea “[...] no ya entre un discurso y el hecho de que este tenga lugar, entre lo dicho y la enunciación que en él se ejerce, sino entre la lengua y su tener lugar, entre una pura posibilidad de decir y su existencia como tal”.¹⁷ Los enunciados tienen que considerarse desde la lengua como potencia y no desde el punto de vista del discurso en acto. Con este planteamiento, Agamben opone testimonio a archivo: “En oposición al archivo, que designa el sistema de las relaciones entre lo no dicho y lo dicho, llamamos testimonio al sistema de las relaciones [...] entre una posibilidad y una imposibilidad de decir”.¹⁸ Esto implica que el sujeto, el que dice yo, sea una cuestión primordial y no una posibilidad vacía, como quería Foucault. La pregunta para Agamben no es si hay sujeto, sino “en qué modo puede atestiguar como tal una posibilidad de decir”.¹⁹

El sujeto está en la cesura, señala Agamben, entre la posibilidad y la imposibilidad; es decir, puede o puede no tener lengua, pero no desaparece entre los enunciados. Así, “el testimonio es una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia de decir, y una imposibilidad

¹⁴ *Ibid.*, p. 218.

¹⁵ Michel Foucault, *La vida de los hombres infames*, Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1990, p. 186.

¹⁶ Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, Pre-Textos, Valencia, 2000, p. 148.

¹⁷ *Ibid.*, p. 151.

¹⁸ *Ibid.*, p. 151-152.

¹⁹ *Ibid.*, p. 151.

que cobra existencia a través de una posibilidad de hablar”.²⁰ Agamben señala que el testigo es, a la vez, *superstes* y *auctor*: como *superstes* ha vivido hasta el final una experiencia y ha sobrevivido por lo que puede referir dicha experiencia a otros; como *auctor*, implica que su testimonio presupone algo, hecho o cosa, cuya realidad debe ser confirmada.²¹ Así, el testigo, que realiza un acto de autor, da vida a lo que por sí solo no podría vivir.

Desde el siglo XIX, los archivos dejaron de limitarse a la escritura y se agregaron imágenes fotográficas. A partir de entonces, los medios de comunicación conforman también archivos: el cine, la televisión, las redes sociales. La literatura de la que aquí se habla es, asimismo, archivo, no en el sentido de acopio de información, sino, más bien, a la manera en que Foucault y Agamben consideran esta función. Además, esta literatura acude a otros medios para configurarse como memoria y archivo; es decir, a la intermedialidad.

Dos novelas de crimen

En *El material humano* (2009), el escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa configura un personaje llamado Rodrigo que es escritor y se convertirá en una especie de investigador. Además de la identidad nominal entre el autor y el personaje destaca la caracterización del desempeño profesional del personaje Rodrigo, que corresponde con la del autor. Aunque no es objetivo de este artículo analizar este recurso literario, que algunos autores han

denominado autoficción, diré que el lector se enfrenta con una propuesta que puede hacerlo dudar en relación con la cualidad de verdad o ficción de lo que lee, debido no solo a que el personaje se llama como el autor, sino también a que se presentan datos de sucesos reales.

El personaje de esta novela es un escritor que, al enterarse del hallazgo de un archivo policiaco, decide conocer “los casos de intelectuales y artistas que fueron objeto de investigación policiaca —o que colaboraron con la policía como informantes o delatores— durante el siglo XX”.²² Aun cuando no puede cumplir cabalmente con este propósito, Rodrigo visita varias veces una sección del “Archivo”, el “Gabinete de Identificación”, a partir de la que realiza una importante y arriesgada tarea de investigación.

En las páginas iniciales del libro, el lector se topa con una “Introducción” en la que el personaje explica la manera en que constituyó lo que consideraremos una ficción/documento: “Comencé a frecuentar el Archivo como una especie de entretenimiento, y según suelo hacer cuando no tengo nada que escribir, nada que decir en realidad, durante esos días llené una serie de cuadernos, libretas y hojas sueltas con simples impresiones y observaciones”. Más adelante dice: “Todas las mañanas durante casi tres meses recorrí de extremo sur a extremo norte la ciudad de Guatemala para visitar el Archivo [...]. las circunstancias y el ambiente del Archivo de La Isla habían comenzado a parecerme novelescos, y acaso aun novelables.

²⁰ *Ibid.*, p. 153.

²¹ *Ibid.*, p. 156.

²² Rodrigo Rey Rosa, *El material humano*, Anagrama, Barcelona, 2009, p. 12.



Una especie de microcaos cuya relación podría servir de coda para la singular danza macabra de nuestro último siglo.²³ En dicha "Introducción", se ofrecen datos que son reales, como las fechas en las que tuvo lugar lo que en Guatemala denominan "el conflicto interno" y la fecha en la que se firmó la paz. También se menciona cuándo fue encontrado el "Archivo".

Esta ficción/documento está hecha de fragmentos, como el "Archivo" mismo. Después de la "Introducción", se intercalan "Libretas...", "Cuadernos..." y "Hojas adjuntas..." (con estos subtítulos) sin orden ni coherencia; así, el lector se enfrenta a una estructura diferente de la de una novela convencional, generalmente constituida de capítulos, lo que contribuye a desestabilizar sus certezas en relación con el tipo de libro que lee. En la "Segunda libreta: pasta negra", prácticamente se transcribe el "Archivo" conservando su forma. Esta "libreta" consta de tres partes: "I. DELITOS POLÍTICOS", "II. DELITOS COMUNES" Y "III. FICHAS POST MORTEM". Entre muchos otros datos incluidos en la primera clasificación, cito dos, a manera de ejemplo: "Barrientos Luis Alfredo. Nace en 1924. Periodista. Fichado en 1956 por manifestarse. En 1958 por propalar ideas exóticas"²⁴ y "Gudiel López María Luisa. Nace en 1934. Vive con sus padres. Fichada en 1956 por tenencia de armas"²⁵

En las tres tipificaciones aparecen enlistados varios nombres y datos, como los anteriores. Rey

Rosa ha optado por "copiar" una parte del "Archivo" no para presentar una lista de nombres y delitos cometidos por quienes respondieron a esos nombres, sino para exhibir una materialidad o una *positividad*, en términos de Foucault y, así, conformar el "Archivo". Quienes asentaron este "Archivo" "interpretaron" a aquellos a los que encerraron, convirtiéndolos, de acuerdo con el pensador francés, en posibilidades vacías, en no sujetos. El artífice del "Gabinete de Identificación" que es investigado por Rodrigo es un personaje llamado Benedicto Tun, que fundó este registro en 1922 y "trabajó ahí clasificando y analizando fichas hasta 1970, cuando se retiró".²⁶ En *El material humano*, Tun es quien construye el discurso del poder a través del cual Rodrigo se entera de la existencia de aquellos que han sido clasificados como delincuentes.

Ahora bien, desde la perspectiva de Agamben, descrita en el inciso anterior, el sujeto no es posibilidad vacía, sino que está en la cesura entre la posibilidad y la imposibilidad. Así, "Barrientos Luis Alfredo. Nace en 1924. Periodista. Fichado en 1956 por manifestarse. En 1958 por propalar ideas exóticas"²⁷ es la imposibilidad de decir. En este sentido, mediante estos enunciados se da testimonio, entendido como potencia que adquiere realidad mediante la impotencia de decir. Barrientos Luis Alfredo no habla por sí mismo porque es el discurso del poder el que da cuenta de él; sin embargo, al

²³ *Ibid.*, p. 14.

²⁴ *Ibid.*, p. 22.

²⁵ *Ibid.*, p. 23.

²⁶ *Ibid.*, p. 13.

²⁷ *Ibid.*, p. 22.

ser así, esta voz adquiere realidad en la impotencia de decir, de aquí que se trate de un testimonio. Al “copiar” el “Archivo”, Rodrigo a la vez exhibe una *positividad* y ofrece a los lectores la posibilidad de saber de la impotencia de decir o del testimonio. Esta estrategia provoca ambigüedad cuando se intenta comprender si se trata de una ficción o de hechos reales.

Me parece que no es necesario elegir entre la postura de Foucault y la de Agamben, sino, más bien, pensar en su complementariedad. Que el sujeto esté en la cesura entre la posibilidad y la imposibilidad puede provocar en los lectores emociones que les permitan reparar en la dimensión ética de las atrocidades cometidas por el poder. Al final de la tercera clasificación, encontramos una sección derivada, titulada “Hojas adjuntas a la segunda libreta”,²⁸ en la que Rodrigo hace una reflexión medular, muy cercana a la descripción del funcionamiento de la *positividad* con la que se conforma el “Archivo”: “No sería prudente concluir nada tomando como base la enumeración caótica y caprichosa de una serie de fichas policíacas que resistieron al tiempo y la intemperie sólo por azar [...]. Pero la serie muestra la índole arbitraria y muchas veces perversa de nuestro típico y original sistema de justicia”.²⁹ Este sistema de justicia, dice el narrador, “sentó las bases para la violencia generalizada que se desencadenó en el país en los años ochenta y cuyas secuelas todavía vivimos”.³⁰ Como diría Foucault, este sistema de clasificación no coincide con lo monstruoso o ilegal,

sino con la condición de posibilidad de su aparición histórica;³¹ en este caso, “el conflicto interno” que tuvo lugar en Guatemala en el siglo XX.

En *El material humano* se menciona otro archivo que no solo contiene nombres, sino también fotografías: el “Archivo General de Centroamérica”. En este archivo, el narrador revisa fichas de presos y desaparecidos. A propósito de unas fotografías que llaman su atención, dice: “Veo tres fotografías de ‘la que en vida fuera Ángela Fuentes’ y de sus restos. En la nota al pie de la primera foto se lee: ‘El macabro torso al ser examinado por el médico forense en el Anfiteatro Anatómico’. (El título del artículo, que viene de la página anterior es: ‘El monstruoso crimen de las Majadas o de La mujer decapitada’). Al pie de otra foto, que muestra el cráneo, dice: ‘La cabeza desprendida del tronco y que fue encontrada a doscientos metros del cuerpo’. La fecha 20 de noviembre de 1945”³²

Joachim Paech ha señalado que la intermedialidad es la introducción o repetición de un medio, en cuanto a su forma, en la forma de otro medio, lo cual en este caso ocurre de manera parcial. Es decir, si bien el narrador menciona las fotografías, no las describe, no se trata del uso de la écfrasis, sino que se limita a leer los pies de foto. El efecto es interesante ya que los lectores no podemos “mirar” las fotografías, a través de la descripción de lo que el narrador mira, sino que nos quedamos con vacíos. Esta elección funciona como alegoría de la eliminación.

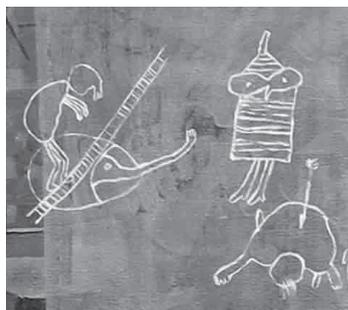
²⁸ *Ibid.*, p. 35.

²⁹ *Ibid.*, p. 36.

³⁰ *Idem.*

³¹ Michel Foucault, *La vida...*, *op. cit.*, p. 13.

³² Rodrigo Rey Rosa, *El material...*, *op. cit.*, p. 85.



De manera semejante a lo que ocurre en *El material humano*, en *La forma de las ruinas* (2015) Juan Gabriel Vásquez, el personaje, que se llama igual que el escritor y tiene la misma profesión, narra la manera en que se involucró en el proyecto de escritura de crímenes políticos ocurridos en su país, Colombia. Aun cuando en esta novela no aparece un archivo propiamente, las “ruinas” son documentos que ofrecen información y que constituyen una especie de archivo a partir del cual puede comprenderse lo sucedido en torno a los magnicidios cometidos en ese país. En esta novela, las relaciones intermediales son medulares en la configuración del archivo constituido por ruinas, debido a que aparece un número importante de imágenes de dichas ruinas o restos.

En el texto se intercalan con la narración imágenes fotográficas, radiografías, documentos, recortes de periódicos, objetos, fotogramas. Así, los lectores no solamente leen, sino que también miran, por ejemplo, la imagen de la radiografía de la columna vertebral del líder asesinado, Jorge Eliécer Gaitán, con el agujero que dejó la bala que lo mató; fotografías del líder muerto; la fotografía de un frasco que contiene un trozo de la columna vertebral; imágenes del periódico con la noticia de la muerte de Kennedy; fotografías de manuscritos; fotogramas del filme en el que un aficionado captó el asesinato de Kennedy; fotografías del cráneo de otro líder asesinado, Rafael Uribe Uribe.

La configuración de esta novela puede ser explorada a partir de la idea de intermedialidad de Irina Rajewsky, citada en la primera parte de

este artículo, especialmente en lo referente a la transposición entre medios y a la combinación de medios. Es evidente que el texto literario se transforma a partir de las imágenes fotográficas y viceversa, porque no se trata ya de una obra literaria tradicional ni de una muestra de fotografías del tipo que acostumbramos. El texto se transforma y deja de ser solamente literario, porque hay un correlato fotográfico que el lector mira, contra el cual coteja lo dicho por el narrador. El efecto que provoca que estén intercaladas en el texto imágenes de las ruinas o reliquias es el de tener acceso a las ruinas mismas; restos humanos, documentos, fotografías. Es decir, al mostrar los objetos con imágenes, al lado de las complejas descripciones verbales, el lector puede perder de vista que está frente a otra mediación, el propio sistema de significación fotográfico, y tener la impresión de que experimenta el objeto mismo.

La mediación tiende a volverse invisible para, aparentemente, dejar expuesto el objeto representado. A propósito del asesinato de Gaitán y de la conservación de algunos de sus restos, el narrador dice: “Benavides metió la mano y enseguida me entregó un frasco grueso con cierre de presión. Su aspecto era voluntariosamente banal: en él hubieron podido guardarse albaricoques al licor [...]. Dentro del frasco, un objeto imposible de identificar [...] parecía flotar en el líquido translúcido. Una vez que hube aceptado que se trataba del fragmento de una columna vertebral, entendí que las mechas que lo cubrían serán restos de carne, de carne humana”.³³ El lector, al tiempo que

³³ Juan Gabriel Vásquez, *La forma de las ruinas*, Alfaguara, México DF, 2015, p. 79.

lee esta descripción, mira la fotografía del frasco con el contenido. Puede decirse también que hay en esta producción semiotizada una combinación entre medios; es decir, dos medios están presentes en su materialidad y contribuyen a la constitución de significación del producto en su conjunto, como señala Rajewsky.

Esta aproximación a la inter y a la transmedialidad hace de esta novela algo distinto: no es literatura en sentido tradicional, es decir, no es solo letra, pero tampoco es otra cosa completamente diferente. La tensión entre los medios verbal y fotográfico, que se da especialmente en torno a las ruinas o reliquias, produce un indecible: no es literatura y tampoco es fotografía y mucho menos objetos. Identificar las características de cada medio que conforma esta producción semiotizada puede resultar una tarea poco interesante, ya que no arroja suficiente luz sobre su significado histórico-cultural.

La configuración de este "texto" insta al lector a acercarse a esta *positividad* intermedial, podríamos llamarla, que da cuenta de cómo se interpreta a los mártires. Aunque Gaitán no era precisamente un hombre ordinario, sino, al contrario, un héroe popular que al ser asesinado se convierte en mártir, sí era un individuo incómodo al sistema. Al asesinarlo, sin embargo, no lo silenciaron definitivamente; sus restos, que son reliquias para quienes veneran al héroe caído, incluido el narra-

dor, se convierten en testimonio y, en otro sentido, en denuncia. A propósito del objeto que está en el frasco de vidrio, Vásquez dice: "Levanté el frasco y lo miré [...] restos humanos, sí, pero sobre todo objetos del pasado. Siempre he sido sensible a ellos [...] sé que alguna parte de mí los ha visto siempre como reliquias. [...] Sí, eso era la vértebra: una reliquia"³⁴ Estas reliquias conforman el testimonio; ahí está el sujeto, en la cesura entre la imposibilidad y la posibilidad de decir.

A propósito de la investigación del magnicidio de Gaitán, sale a la luz otra historia, la del asesinato de Rafael Uribe Uribe, en 1914. Un personaje, Marco Tulio Anzola, joven abogado, dedica su vida a investigar el crimen y escribe un libro sobre sus averiguaciones. Este abogado y su libro desaparecen, y no se vuelve a saber de ellos. Sin embargo, César Carballo, un coleccionista de "ruinas", que robó una reliquia, tiene un ejemplar en su poder. A cambio de regresar la reliquia a su dueño, le pide a Vásquez que lea el libro para reescribir en su novela la forma en la que el poder, en la época, interpretó las acciones de Uribe, defensor de los trabajadores.

Rodrigo Rey Rosas y Juan Gabriel Vásquez, entre otros escritores hispanoamericanos, están recorriendo la historia a contrapelo, describiendo *positividades* y testimonios para desmitificar y reconstruir, con los lectores, a partir de las ruinas de hombres y mujeres que han sido silenciados.

³⁴ *Ibid.*, pp. 84-85.