

MARGINALIA III

RELECTURAS DEL CANON LITERARIO



CARLOS ALBERTO CASTRILLÓN
JUAN MANUEL ACEVEDO CARVAJAL

(COMPILADORES)

2013



MARGINALIA III:
RELECTURAS DEL CANON LITERARIO

Compilación y edición:

© Carlos Alberto Castrillón
© Juan Manuel Acevedo Carvajal

© Universidad La Gran Colombia
Armenia, 2013
Primera edición

ISBN 978-958-8510-37-8

Todos los derechos reservados.

Impresión: Optigraf S.A.

Honorable Consiliatura

Germán Darío Ledesma López
Presidente Honorable Consiliatura

José Galat Noumer
Rector General

Rafael Diazgranados Peñaranda
Vicepresidente Honorable Consiliatura

Raúl Abril Cárdenas
Eduardo Carvajalino Contreras
Roberto Herrera Soto
Claudia Yaneth Contreras Cortés
Teodoro Gómez Gómez
Anyi Carolina Cortés Murcia
Consiliarios

Carlos Alberto Pulido Barrantes
Secretario

José Donado Ucros
Coordinador Comisión Presupuesto

Autoridades Universitarias

Bogotá

José Galat Noumer
Rector

Blanca Hilda Prieto de Pinilla
Vicerrectora Académica

Eric de Wasseige
Vicerrector Administrativo y Financiero

Carlos Alberto Pulido Barrantes
Secretario General

Armenia

Jaime Bejarano Alzate
Rector Delegatario

Bibiana Vélez Medina
Vicerrectora Académica

Jorge Alberto Quintero Pinilla
Vicerrector Administrativo y Financiero

Ana Milena Londoño Palacio
Secretaria General



Afiliada a la Asociación Colombiana de Universidades "ASCUN"

ÍNDICE

Presentación	3
Nelson ROMERO GUZMÁN <i>Jose Antonio Ramos Sucre: La modernidad de su poesía</i>	5
Diego Alberto PINEDA PATIÑO <i>Guillermo Sepúlveda: Poeta intimista, naturalista y territorial</i>	13
Jáiber LADINO GUAPACHA <i>Crónica de tinieblas: El sujeto homoerótico en la narrativa del Gran Caldas</i>	23
Mariana VALENCIA LEGUIZAMÓN <i>Perros de paja, miradas convergentes sobre un fragmento de la historia</i>	49
Yeni Zulena MILLÁN VELÁSQUEZ <i>Mario Mendoza y la metáfora de la desintegración</i>	59
Andrea Estefanía ÁLVAREZ OROZCO <i>Aire de Tango: Ciudad y anomalía desde la estética del desarraigo</i>	77
Edwin Alonso VARGAS BONILLA <i>Presencia del personaje anómalo en la nueva narrativa colombiana</i>	89
José Rodolfo RIVERA LONDOÑO <i>Visión de ciudad y personaje en Sin remedio: Entre la bohemia, el flaneur y lo moderno</i>	103
Andrea FANTA CASTRO <i>¿Y qué hacemos con la novela colombiana de fin de siglo?</i>	117
Luz Mary GIRALDO <i>Nuevas vertientes en la narrativa colombiana</i>	129

Elmer Jeffrey HERNÁNDEZ ESPINOSA <i>El sujeto quínico en El Mundo Alucinante</i>	139
Omar ROCHA VELASCO <i>El Loco, un libro infinito y eterno como la existencia</i>	147
Alejandro HERRERO—OLAIZOLA <i>Gabriel García Márquez global: Literatura latinoamericana e industria cultural</i>	157
Iván RODRIGO MENDIZÁBAL <i>El monstruo es del sur: Más allá del límite de la biopolítica</i>	167
Daniel NOEMI VOIONMAA <i>El fracaso, la postliteratura y la nueva narrativa hispanoamericana</i>	185
Beyddy MUÑOZ LOAIZA <i>Literatura afrocolombiana y currículo</i>	197
Jaime Alejandro RODRÍGUEZ RUIZ <i>Blogliteratura: Secretos de la escritura literaria para el siglo XXI</i>	207
Cristo Rafael FIGUEROA <i>Descentralización de la literatura y de los estudios literarios. Necesidad de nuevas pedagogías</i>	221
Orlando MEJÍA RIVERA <i>La ciencia ficción en la literatura y el cine</i>	239

PRESENTACIÓN

“Relecturas del Canon Literario” es el nombre de la línea de investigación que respalda el trabajo del área de Literatura en la Licenciatura en Español y Literatura de la Universidad del Quindío. En su historia y en sus productos esta línea se ocupa de la exploración de nuevas y antiguas formas de leer y de crear, afincadas tanto en las tradiciones olvidadas como en los momentos de ruptura y crisis. De allí resultan propuestas para diversificar el acceso a la literatura y profundizar en el estudio de los procesos asociados con la creación verbal como punto de encuentro de la vida cultural. Desde los orígenes de la línea, el énfasis investigativo ha estado en las manifestaciones marginales y problemáticas de la literatura; se trata, en resumen, de lo que aquí llamamos “releer el canon”, sin pretensiones de ser precisos con la etiqueta ni de marcar con ella una tendencia o metodología específica.

Por la complejidad de procedimientos que utiliza y por las estéticas heterogéneas que entran en juego, la literatura requiere de una ampliación de los paradigmas teóricos que tratan de explicarla; más aún, la literatura contemporánea sugiere modos de pensar e imaginar el mundo en pluralidad. Muchas de las obras resultantes de esa dinámica se ven excluidas de las rutas de difusión que ofrecen las antologías, las publicaciones críticas y los estudios. El canon literario más estable y los valores que lo sustentan no siempre pueden dar cuenta de todas las posibilidades expresivas y, por lo tanto, su reformulación (es decir, su *relectura*) es un buen camino para enfrentar los problemas que nos interesan. Así, el oficio de leer y releer literatura, de la mano de corrientes de pensamiento que se oponen, complementan o intercalan, implica la necesaria tensión entre los puntos extremos de un diálogo que se presenta abundante en matices, pues la literatura es el discurso más insumiso, el que menos se somete a normas.

Es propósito de esta línea de investigación *revisar la historiografía literaria* para reseñar, estudiar y destacar las producciones de los autores cuya escritura propicia reflexiones éticas y estéticas acerca de la presencia del *otro* y de *lo otro*, al tiempo que se consolidan las producciones estéticas de prestigio, en un movimiento doble que se mueve entre el centro y la periferia del canon. Para el efecto, se aborda un conjunto siempre cambiante de escrituras marginales que son muestra de la evolución en la forma de concebir el papel de la literatura. Por las características de la marginalidad en literatura, y por ser un fenómeno de mucha fuerza en la actualidad, es necesario seleccionar los textos y los puntos de reflexión para concentrar la mirada en escrituras concretas.

En Latinoamérica el campo literario sufre sobresaltos y modificaciones progresivas que conducen al cuestionamiento permanente sobre el concepto mismo de literatura. En este sentido, es provechoso emprender la investigación literaria *dentro y fuera* del canon para abarcar las voces discordantes y disímiles, dar sitio a las poéticas aisladas y silenciosas que esperan ser tratadas críticamente y conocer lo que la tradición académica ha construido. A partir de la convicción de que cada obra es simultáneamente un acto estético y una experiencia cultural, se pretende examinar la función de la literatura en la construcción de imaginarios multiculturales que incorporan y excluyen.

Bajo la hipótesis de que las teorías literarias, más que falsearse o sobreponerse, conviven como posibilidades siempre válidas para acercarse a los textos con distintos grados de consistencia, en las tendencias investigativas las múltiples orientaciones sirven de referentes para diseñar modelos que, ya sea equilibrados o con diferentes acentos, permiten establecer nichos particulares. Igualmente, por la movilidad de lo que se entiende por “canon literario” y la continua erosión de sus fronteras, el ámbito de estudio cambia según los intereses de los investigadores y las necesidades en el diálogo académico. Entre los frentes contemplados se encuentran las literaturas regionales, las escrituras de género, las literaturas del Pacífico colombiano, los procesos de reescritura de la historia, las narrativas urbanas y del mundo digital, las metáforas de la sociedad enferma y la poética de la representación cultural en la literatura latinoamericana. Como puede notarse, la línea de investigación involucra preocupaciones tradicionales y otras de reciente emergencia; sin embargo, hay dos componentes que permanecen invariables: la voluntad de mantener contacto con el medio cultural inmediato y el desarrollo de propuestas para promover el concepto de diversidad en la escuela a partir del examen de la diversidad en literatura.

La serie *Marginalia*, que ahora entrega su tercer volumen, es uno de los proyectos de la línea de investigación en Relecturas del Canon Literario. El objetivo de la serie es divulgar los productos de investigación de estudiantes, egresados y profesores, y extender el diálogo sobre temas afines con otros colectivos académicos.

Junto con los trabajos internos (proyectos de la línea, de su Semillero y de sus Grupos de Estudio), en este volumen se recogen artículos de investigadores de la Maestría en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira y del Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito. Además, se publican algunas de las ponencias que reconocidos críticos e investigadores leyeron en los seminarios de actualización para docentes en Literatura y Humanidades de la Corporación Cultural Babilonia.

La publicación se realiza con el apoyo de la Universidad La Gran Colombia de Armenia y el grupo de investigación Paideia.



JOSE ANTONIO RAMOS SUCRE: LA MODERNIDAD DE SU POESÍA

Nelson ROMERO GUZMÁN¹

El poeta José Antonio Ramos Sucre, nacido en Cumaná (Venezuela) en 1890 y fallecido en Ginebra en 1930, ha suscitado desde las últimas décadas del siglo pasado un interés inusitado que lo ubica como un fenómeno literario muy particular por su obra poética y por su vida, ligada a un destino de creador, de visionario y de hombre por fuera de su tiempo en la época en que escribió sus libros. Sus mentores en Venezuela fueron, entre otros, Salvador Garmendia, Francisco Pérez Perdomo y Arturo Uslar Pietri. Este último lo refirió en una nota aparecida en la contrapestaña de la edición de su obra completa en Ediciones Siruela:

Me parece muy justo lo que se ha hecho de tratar, yo no diría de redescubrir porque es mucho decir y no sería justo, pero sí de hacer una reevaluación de Ramos Sucre, como se ha hecho en los últimos años, y de darle una condición que le corresponde, de un escritor excepcionalmente dotado, de un hombre que hizo una obra muy personal, muy rica; muy castigado y que en muchos aspectos ha venido a coincidir con búsquedas que se han hecho en nuestro tiempo (1987).

Ramos Sucre, así como fue consciente de la propia tragedia de su vida, de su demonio interior, también sabía que estaba escribiendo una obra de alta calidad socorrido por el genio de su cultura, del dominio de lenguas antiguas y modernas y porque fue ante todo un estudioso de la literatura. Ese convencimiento fue también un eco de su existencia dolorosa, de una vida dedicada a perfeccionar la obra, tal como él mismo lo expresa en una carta de 1929, traída por Katyna Henríquez Consalvi en una nota de la edición citada: “Sé muy bien que he creado una obra inmortal y que ni siquiera el triste consuelo de la

¹ Poeta y crítico. Magíster en Literatura (Universidad Tecnológica de Pereira). Ganador de varios premios nacionales de poesía. Ha publicado dos libros de crítica literaria: *El porvenir incompleto: Tres novelas históricas colombianas* (2012) y *El espacio imaginario en la poesía de Carlos Obregón* (2012).

gloria me recompensará de tantos dolores”. En 1925, tras publicar *La Torre de Timón*, que incluyó los libros «Trizas de Papel» (1921) y «Sobre las Huellas de Humboldt» (1923), escribió a su hermano Lorenzo: “Los juicios acerca de mis dos libros han sido muy superficiales. No es fácil escribir un juicio crítico sobre dos libros tan acendrados, o refinados. Se requieren en el crítico los conocimientos que yo atesoré en el antro de mis dolores” (cit. en Márquez, 1986: 21). Esa respuesta de Ramos Sucre, más a su propio yo que a la crítica de su época, deja translucir a un escritor que es al mismo tiempo lector y crítico de su obra; tal vez eso quiso expresar cuando se refirió a sus dos libros como “refinados”. Él mismo decía: “Creo en la potencia de mis facultades líricas”.

Antes de intentar un acercamiento a los poemas de Ramos Sucre, es importante mostrar *grosso modo* el clima de la poesía del país donde se tendió el arco de su vida. Las vanguardias, que casi siempre repercutieron tardías en las obras de nuestros escritores latinoamericanos, no fueron la excepción en Venezuela; el modernismo allí hizo una larga demora, incluso con poetas nacidos a finales del siglo XIX y que atravesaron gran parte del XX. Recordemos que Rubén Darío, el agitador del modernismo, publicó *Azul* en 1890, *Prosas Profanas* en 1896 y su último libro, *Cantos de vida y esperanza*, en 1906. En Venezuela la expresión modernista incubó por casi 20 años más en poetas y escritores como José Gil Fortoul, Lisandro Alvarado, Pedro Emilio Coll, Andrés Mata, Antonio Arráiz, Samuel Barreto Peña, Ángel Corao, Héctor Cuenca y Jacinto Fombona Pachano, entre otros. La historiografía literaria venezolana tiene a Alfredo Arvelo Larriva como el padre criollo del modernismo en ese país; en 1986 Monte Ávila Editores publicó el libro titulado *Modernismo y Vanguardismo en Alfredo Arvelo Larriva*, escrito por Alexis Márquez Rodríguez, donde lo rescata como un autor que hizo aportes significativos al modernismo. Arvelo Larriva fue, pues, coetáneo de Ramos Sucre, si tenemos en cuenta que nació en 1883 y murió en 1934. Toda una pléyade de poetas y escritores modernistas, con tinte romántico y parnasiano, pero sobre todo deudores de la poesía española, principalmente de Machado y Juan Ramón Jiménez, se aglutinaron por aquellos años bajo el rótulo de “Generación de 1918” o de 1920, bajo la dictadura del general Gómez. La preocupación de la escritura poética de esta generación fue principalmente el paisaje vernáculo y el espectáculo de la nacionalidad. Muchos de ellos acudieron a las formas de la versificación clásica, como el soneto, el romance y demás postulados métricos de la preceptiva hispana. Refiriéndose a la Generación de 1918, Neftalí Noguera Mora señaló que esta se proponía “devolver el reconocimiento justo a la verdadera grandeza y noble vocación de lo Venezolano dentro de lo criollo” (1950: 34). Es decir, la de una vanguardia localizada y de una poesía puesta al servicio de la moral y no de la estética, como en estos versos del mismo Larriva citados por Alexis Márquez: “El petróleo es un dios bárbaro / y por sobre bárbaro, zurdo” (1986: 59).

Pero para entender mejor la originalidad de Ramos Sucre, no sobra hacer una breve referencia al lenguaje de la poesía de su tiempo, en concordancia con los autores antes citados. El modernismo de Rubén Darío, sabemos, introdujo elementos exóticos en los temas y, sobre todo, puso a cantar bien erguido el cisne sonoro de nuestra lengua. Digamos que los poetas venezolanos de la época se esmeraron por acentuarlo, escribieron de buena fe, pero tropezaron con el entusiasmo por lo local y con el muro del yo íntimo que enaltecieron hasta la saciedad. Fueron en su mayoría paisajistas natos, acudieron a la plegaria, al tono a veces infantil y a veces exaltado, al arrebatado amoroso e idílico y descuidaron la sustancialidad poética, como ocurrió en casi todos nuestros países, a no ser por escasas excepciones, como las de José Martí o José Santos Chocano. Adjetivaron hasta la desmesura y abusaron del epíteto, como en los dos versos que siguen del mismo Arvelo Larriva: “¡La paloma y el cisne! Siempre blancor alado”, “tus labios son la rosa que florece”. Hicieron de la rima no el recurso sonoro del modernismo, y que constituyó el centro del significado en la forma del poema en Valéry, sino el uso forzado por la expresión de un sentimiento, como en este cuarteto de Larriva:

Se expande en tu pupila brilladora
una ilusión que tu pureza entraña
y su caricia fúlgida restaña
mi espiritual herida sangradora.

Otras veces fueron a lo popular y al acento folclórico, expresando la nostalgia o la ira de venganza en una forma preconcebida, como en otro poema del mismo Larriva:

Atrás quedó la juventud: ¿perdida?
Yo la maté: lo digo sin adornos.
Yo la maté: lo digo sin bochornos.
Así mata un amante a su querida.

Pero dichas generaciones han sido necesarias en todo proceso de renovación creadora.

Las anteriores alusiones son pertinentes cuando se trata de acercarnos a un autor que, como José Antonio Ramos Sucre, soportó vivir en una época literaria en la que su obra fue extraña y ajena, suscitando odio entre sus contemporáneos. Diríamos que en la época su poesía fue vista como un tren en contravía conducido por un ángel maldito. Hoy Ramos Sucre origina otra controversia a su favor en una cultura literaria que ha asimilado las rupturas y lo nuevo y distinto en el oficio de leer y escribir. Jorge Luis Borges, en su ensayo «La postulación de la realidad», mostrando cómo ha sido asumida la

realidad en la literatura desde la filosofía, nos dice que “el clásico desconfía del lenguaje, cree en la suficiente virtud de cada uno de sus signos” (1974: 217), y luego propone otro método de la escritura (si es que existen o si existieran), el cual “consiste en imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos” (219). Así que el efecto que produce en el lector la poesía de Ramos Sucre es, sin duda, el poder de lo imaginativo y la expresión de una realidad mucho más compleja; de ahí que su lenguaje poético sea principalmente “despersonificación” de su yo y representación de una nueva realidad, lo cual logró estéticamente. Su lenguaje se deja sugerir, permitiéndonos ver un mundo posible más allá del objeto inmediato que el signo señala, como si atravesara un espejo. Por eso en su obra hay un programa moderno de poesía y fue demasiado visionario para descreer del lenguaje de su tiempo. La desproporción de su yo enfermizo, del que tanto se queja en sus cartas, lo llevó a crear una obra donde lo feo y desierto es una de las fórmulas de expresar lo bello en la poesía moderna. En una carta de 1930 a su amigo Luis Yepes, escrita pocos años antes de su muerte, refiriéndose a la disminución de su actividad mental escribe Ramos Sucre: “Toda la maquinaria se ha desorganizado [...] Apenas puedo conformarme buscando la vida de enfermos ilustres a quienes la fatalidad apagó en plena juventud” (cit. en Pérez, 1990: 20). En uno de sus poemas dejó esta revelación: “Yo estaba perdido en un mundo inefable”. Ese espíritu desierto, desconsolado, inefable, es el que entraña la riqueza de su obra. Para quienes la poesía debe expresar lo bello por lo bello, Ramos Sucre no sería un poeta. Y es la búsqueda de absoluto y no del postulado inmediato de la realidad, volviendo a Borges, lo que hizo de él un autor incomprendido, y tanto en su país de origen como en el resto de Latinoamérica, uno de los renovadores de la lírica y modelo a seguir.

Su maldito yo

Uno de los aportes más significativos que hizo la modernidad en poesía a partir de la obra poética y ensayística de Baudelaire y Rimbaud, fue la postulación del “yo” poético distinto al “yo” de la experiencia, bajo el procedimiento de *despersonalización*. Esas características son explicadas por Hugo Friedrich en su libro *Estructura de la lírica moderna*. Este autor señala la deformación, la disonancia, el mal, en fin, lo que denomina la “estética de lo feo”, para referirse al aporte del simbolismo francés en los autores citados, como fundamentos de la poesía moderna. Buena parte de los textos de José Antonio Ramos Sucre vindican el yo; en él la primera persona se afirma inicialmente en el poema no a manera de confesión, sino de otredad, como el “Yo soy otro” de Rimbaud. En el lenguaje del poeta venezolano el yo se interna por atmósferas que poco a poco lo van alejando de su identidad con el individuo

para adelantarse y adelantarnos casi siempre hacia regiones desoladas, a la vez evocativas e inciertas de una realidad que no está en la experiencia personal, biográfica, y a partir de la imaginación y el lenguaje arbitrario y novedoso en la mayoría de las veces, cada poema termina necesariamente en una pieza altamente poética, de irrupción y novedad. Veamos tres ejemplos de su yo: “Yo adolezco de una degeneración ilustre; amo el dolor y la crueldad...”, “Yo pertenecía a una casta de hombres impíos. La yerba de nuestros caballos vegetaba en el sitio de extintas aldeas, igualadas con el suelo...”, “Yo era un senescal de la reina del festín”, “Yo visitaba la selva acústica”, “Yo gustaba de perderme en la isla pobre, ajena al camino usual”, “Yo vivía en la sombra de una iglesia en la ciudad devota”, y así sucesivamente. Desde el comienzo el yo es otro, inmemorial, desesperanzado y mitológico, que nos devuelve, incluso, a los inicios del espacio y el tiempo creados por el poema. Además, es el yo de la imaginación creadora que sublima la realidad. Es el yo imposible de la realidad posible que sólo la gran poesía puede realizar.

Pero sobre todo hay un yo maldito, expulsado del hombre en Ramos Sucre. También corresponde al yo de grandes poetas como Else-Lasker Schuler, George Trakl, Alejandra Pizarnik, entre otros. Es el yo del sufrimiento de la vida, del flujo de la existencia, que puede servir al poeta como morada y lugar de desdoblamiento de su propia interioridad, devolviéndonos esencias sublimes; el mismo Sucre refirió: “El mal es un autor de la belleza”; entonces deja de ser él mismo porque ahora se encuentra invocado en el “yo” de todos para construir su lugar posible en los otros o en el otro. Por eso sería una crueldad decir que la poesía de Ramos Sucre es obra de un atormentado, pues ante todo es ficción sublimada de su yo poético; otra cosa es la manera como pudo hacer de otros el sufrimiento propio para solventar otra realidad a partir de su actitud creadora.

Pues bien, a la poesía le corresponde ser significativa mas allá de lo que dice, y Ramos Sucre es fiel a ese propósito, conscientemente o no. Y eso se reafirma al huir de la forma clásica de la métrica, para escribir desde la prosa, lo que lo hizo en su tiempo equivocadamente obtuso. Hay quienes interpretaron su vida a partir de su obra y creyeron ver a un hombre de actitudes contrarias a la rectitud de la moral, porque no comprendieron que la poesía moderna es transgresión desde lo estético. En la carta que se cita, dirigida a Luis Yepes, Ramos Sucre escribe: “Te ruego que no me permitas la leyenda de que soy antropófago y salvaje y enemigo de la humanidad y de la mujer. Esa leyenda es obra de enemigos. Tú sabes que, al contrario, soy muy accesible, muy indulgente y jamás he lastimado a una mujer”. Los lectores debieron sonrojarse con frases como esta en uno de sus poemas: “Pertenezco a una raza de hombres impíos”, pues nunca entendieron el yo de la poesía que atraviesa la normatividad moralista del *ethos*. En el poema «La vida del maldito», uno de

los más bellos de Ramos Sucre, el protagonista declara su odio a la humanidad y a la mujer; termina abriendo una fosa y dándole muerte a aquella con la que contrajo nupcias. Pero nadie podrá decir que quien escribió el poema es cruel. Estas mismas visiones poéticas fueron expresadas por poetas como Lautréamont en los *Cantos de Maldoror* o por Gottfried Benn en *Morgue*.

El lenguaje en Ramos Sucre

La editorial venezolana Monte Ávila publicó en 1978 una antología poética de José Antonio Ramos Sucre, con prólogo del poeta del Techo de la Ballena, Francisco Pérez Perdomo. El prologuista destacó, con todo acierto, “la increíble reinención del lenguaje” y descubrió la introducción constante de neologismos en su obra. Pérez Perdomo afirma que Ramos Sucre introdujo en su poesía verbos inusuales, y cita los siguientes: “una difusa luz tildaba los vértices del cristal”; el caballero gentil “depone el sombrero”, “epidemias errabundas”, etc. También los adjetivos son inusuales y su novedad rompe el tono y crea otro ritmo. Veamos ejemplos: “Estéril miedo de la vida”, “tierra aguanosa”, “canción desvariada”, “copas gemebundas”, “vuelo arbitrario”, “belleza mustia”, “aves procelarias”, “lebreles abiertos”, “sombra llana”, “Asia inverosímil”, “maleza espontánea”, y muchos otros de exquisita belleza. Todos estos recursos envuelven de cierta rareza el tono narrativo de su poesía a la vez que permiten el desplazamiento del plano anecdótico al estético. Así su lenguaje escapó de los florilegios y de la frase preconcebida. Pospuso el adjetivo al sustantivo y, en *La Torre de Timón*, en el texto titulado «Filosofía del lenguaje» hizo una defensa de su uso poniendo en entredicho a quienes defienden el adjetivo antepuesto al sustantivo:

Siguen de consecuencia en consecuencia hasta sustentar que la frase entera asume el color emocional cuando el adjetivo va antes del sustantivo y asume valor impersonal en el caso contrario [...] En obsequio del lector, se omite la lista de los filólogos que han apurado este asunto, porque ellos son profesores teutones, más o menos atracados y ultra sabios, y todos de apellido rebelde y pedregoso (Ramos Sucre, 1987: 143).

En otro texto suyo, le dio a la retórica carácter de declamación y defendió la imagen que “siempre está cerca del símbolo o se confunde con él, y, fuera de ser gráfica, deja por estela cierta vaguedad y santidad que son propias de la poesía más excelente, cercana de la música y lejana de la escultura” (1987: 153). Como se observa en esta cita, el autor de *La Torre de Timón* ya deja advertir la capacidad creadora del lenguaje y la del poeta para sustraer de él imágenes, impidiendo así el desbordamiento de la emoción.

Esta actitud que el lenguaje tiene de autodestrucción a partir de la voz del poema, ha sido una de las características definitivas de la modernidad en poesía. De ahí obras de “salvaje rareza”, como las de Lautréamont, Rimbaud, George Trakl, entre muchos otros, que trascienden el sentido de la belleza y que, incluso en el tiempo en que fueron escritas y conocidas, recibieron el rechazo de la moral de la época.

En la Venezuela de principios de siglo, un yo poético de expresión maldita como el de Ramos Sucre, que refería historias de vírgenes locas en selvas inhóspitas entre los muros de una civilización en ruinas, un yo que declara escapar de los hombres hasta después de muerto, un yo que se decía enemigo de la humanidad, no pudo ser entendido desde su obra, porque tal vez los lectores de su tiempo no diferenciaban muy bien entre el planteamiento de vida estética y vida de la experiencia. Ramos Sucre, en diferentes sucesos de su escritura, nos habla por ejemplo de “un castillo erizado de trampas”; al referirse a la luna dice que sube “pálida y solemne, como la víctima al suplicio” y hace comparaciones como esta: “cabellos de oro, perdición de flechas del sol”, o “un mar de aguas sedantes y maléficas”. Es una escritura que rompe con el lenguaje preconcebido de la poesía y pone al servicio de la belleza los elementos más rústicos, más llenos de feísmo para crear otra realidad. Ese sentido de la otredad es fundamental en toda su obra. En eso cabe afirmar con Octavio Paz que “el poema es lenguaje erguido”.

Los temas de la poesía de José Antonio Ramos Sucre provienen en gran parte de la cultura libresca, los mitos universales, la geografía salvaje, la leyenda apócrifa y los viajes. En ellos se refleja especialmente la crueldad de la vida monástica en la Edad Media y la cultura helenística, los castillos y monasterios en ruinas, que el poeta convierte en una nueva leyenda, con una dosis mágica y a la vez extraña de rituales de sangre. Siempre encontramos la presencia de una naturaleza salvaje que pierde al hombre, que le hace vislumbrar un mundo nuevo, habitado por una fauna fantástica, y que, por tanto, requiere de otras palabras para expresarse. Lo sagrado se convierte en espacio donde moran dioses o reyes agrestes, donde también tiene cabida lo profano. Ramos Sucre crea lugares donde incluso el fluir del tiempo se suspende para dar lugar a visiones inhóspitas y mundos nuevos.

Sin duda, Ramos Sucre es una voz mayor en la espaciosa poesía latinoamericana, a quien todavía falta redescubrir y estudiar de manera juiciosa. Es en la historia de nuestra poesía uno de los pocos poetas que, como Oliverio Girondo, Lezama Lima, César Vallejo, entre otros, han tenido en su obra una visión novedosa y le han dado un trato muy particular y un rango universal al lenguaje, creando un tono profundamente personal.

Si Ramos Sucre fue consciente de que estaba escribiendo una gran obra, no fue este el mandato de un yo extravagante que en vano sueña con la gloria, sino la de un poeta en el verdadero sentido de la palabra que, hoy por hoy, encabeza la lista de los grandes poetas de Venezuela y Latinoamérica a la hora de una crítica justa.

Referencias

- ARRÁIZ LUCCA, Rafael (1990). *El avión y la nube (Observaciones sobre poesía venezolana)*. Caracas: Contraloría General de la República.
- ARRÁIZ LUCCA, Rafael (2002). *El coro de las voces solitarias. Una historia de la poesía venezolana*. Caracas: Editorial Sentido.
- BORGES, Jorge L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- CAMPOS, Miguel Á. (2005). “Milagros y vanguardia (momentos de la poesía venezolana)”. *Revista de Literatura Hispanoamericana*, Universidad del Zulia, (50): 38–49.
- ESCALONA–ESCALONA, José A. (1984). *Lector de poesía*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- FRIEDRICH, Hugo (1974). *Estructura de la lírica moderna* (trad. Joan Petit). Barcelona: Seix Barral.
- INSAUSTI, Rafael Á. (1956). *Caminos y señales (glosas de emoción a poetas venezolanos)*. Caracas: Asociación de Escritores Venezolanos.
- LISCANO, Juan (1985). *Lecturas de poetas y poesía*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- MÁRQUEZ, Alexis (1986). *Modernismo y vanguardismo en la poesía de Alfredo Arvelo Larriva*. Caracas: Monte Ávila.
- MEDINA, José R. (1956). *Examen de la poesía venezolana contemporánea*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación.
- MEDINA, José R. (1993). *Noventa años de literatura venezolana (1900–1990)*. Caracas: Monte Ávila.
- NOGUERA, Neftalí (1950). *La generación poética de 1918*. Bogotá: Editorial Iqueima.
- PAZ, Octavio (1972). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PÉREZ PERDOMO, Francisco (1990). “José Antonio Ramos Sucre”. *Magazín Dominical, El Espectador*, (373): 14–20.
- RAMOS SUCRE, José A. (1987). *Las formas del fuego*. Madrid: Ediciones Siruela.
- SUCRE, Guillermo (1963). “Sobre poesía venezolana”. *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, (161): 225–246.
- VARGAS, Vilma (1980). *El devenir de la palabra poética, Venezuela, Siglo XX*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- VERA, Elena (1985). *Flor y canto. 25 años de poesía venezolana (1958–1983)*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.



GUILLERMO SEPÚLVEDA:
POETA INTIMISTA, NATURALISTA Y TERRITORIAL

Diego Alberto PINEDA PATIÑO¹

*Pues todos estos elementos: Sol, tierra, cielo y mar, están adaptados en sus
diferentes partes para todo lo que anda por el mundo mortal...*
Empédocles

Mientras el calarqueño Luis Vidales figuraba como poeta iniciador del grupo de Los Nuevos durante la década de los años 20, junto a León de Greiff, en la población quindiana de Montenegro nació en 1923 Guillermo Sepúlveda, quien fuera años más tarde un poeta menos conocido que su coterráneo, pero dueño de una generosa virtud para la poesía, que podemos caracterizar como intimista, naturalista y territorial.

Guillermo Sepúlveda ha publicado *La tarde y ella* (1947), *Sonetos y poemas* (1983) y *Selección poética* (2003). Huyó con su familia a Chile durante la violencia partidista. No obstante, unos años después, a mediados del siglo pasado, regresó para radicarse en Manizales. Una vez allí, continuó publicando sus poemas en el diario *La Patria*, tal como hiciera antes de su partida al país austral. Años más tarde se radicó en Nueva York, en donde se dedicó a trabajos que distaban mucho de su interés literario; por supuesto, ello no menguó el oficio de poeta, latente en su constante escritura. Vive en Sevilla (Valle del Cauca) hace cerca de treinta años, tierra que lo ha acogido con generosidad y que, según el poeta, lo hace sentir parte importante de ella.

Fue contemporáneo Sepúlveda de los integrantes de la generación de *Mito*, la revista que apareció por primera vez entre abril y mayo de 1955, fundada por el poeta Jorge Gaitán Durán. Lectores, entre otros, de Apollinaire, Eliot,

¹ Profesor de la licenciatura en Español y Literatura de la Universidad del Quindío. Ha publicado *La osadía de un sueño* (cuentos, 1995), *Un vals para Soledad* (poemas, 1995) y la selección de *Poesía amorosa y erótica del Quindío* (en coautoría con Jimena Londoño, 2011).

Valéry, Pound, Breton, Huidobro, Neruda y Borges —poetas de cabecera también para Sepúlveda en su provincia quindiana— y testigos de distintas problemáticas locales y mundiales, como la violencia partidista y la segunda guerra, situaciones que se expresan en su poesía con sentido crítico.

Sepúlveda no perteneció a los llamados grupos de vanguardia, no fue un cosmopolita que pudiera estar entre París y Bogotá con la elite de los escritores hispanoamericanos; pero se cultivó a sí mismo en medio del territorio cafetero, algunos años de permanencia en Chile, otros en países europeos y en Nueva York. Nunca buscó el alarde ni la figuración, tal como lo expresa en el prólogo de la *Selección poética*: “Una inútil modestia, que aún me acompaña, me mantuvo lejos de púlpitos y sanedrines literarios [...] Jamás he vendido ninguno de mis libros. Generalmente reparto algunos entre amigos y el resto lo escondo en el ‘cuarto de San Alejo’, donde la humedad y las polillas acaban con ellos”. Sencillamente quería escribir, manifestar su yo, capturar en sus exilios internos la alucinación que sólo puede dar la poesía.

¡Aquí estoy!

Ya no pregunto quién soy,
de dónde vengo.
(El camino del exilio irá muy lejos)

Varios poetas y críticos, ya por cartas personales, ya en publicaciones periódicas, escribieron con respecto a la obra de Sepúlveda, tal como se constata a manera de prefacio en la *Selección poética* (2003). El poeta Julio Alfonso Cáceres escribió al respecto: “Guillermo Sepúlveda como poeta, ha sido un hombre inconforme, lleno de sanas ambiciones, enemigo de los laúdes portátiles y las consagraciones por entregas. Ha querido subir pero impulsado por las alas de su propia obra, sin pedir en préstamo las muletas de la adulación”. Por otra parte, de una carta personal del escritor Fernando Mejía Mejía, se extracta: “Le confieso que en los últimos tiempos muy pocas veces había experimentado el asombro poético como al finalizar la lectura de su poemario. Sus sonetos son de tal calidad que no encuentro ninguno inferior a los mejores escritos en el idioma Castellano”. Así mismo, la voz de Humberto Jaramillo Ángel hace presencia ante la obra poética de Guillermo Sepúlveda:

¡Qué inmenso poeta, de veras, es Guillermo Sepúlveda! Nació poeta. Y poeta en cuyo libro *Sonetos y poemas*, se alza el ritmo de la música, la claridad de las palabras. El suave colorido de las imágenes, el leve vaivén de las metáforas, los lentos murmullos del lenguaje tierno, los dulces suspiros y las alegres sonrisas del amor gozoso o las hondas quejas del amor herido.

Por último, se cita al escritor calaqueño Humberto Senegal, quien cifra en sus palabras la lectura meticulosa de la obra de Sepúlveda:

Hemos conocido un poeta de palabra pura y franco sentimiento, para quien poe-
tizar es una toma de conciencia del mundo interior: Guillermo Sepúlveda. No
poseemos de él otra tarjeta de identidad que su libro *Sonetos y poemas*, con el cual
se ubica entre los más intemporales exponentes de la mejor poesía quindiana.

Fue el poeta angloestadounidense T. S. Eliot quien manifestó que la verdadera poesía sobrevive a dos ámbitos: el de las transformaciones de los habitantes del común y el de las temáticas que cuestionan apasionadamente al poeta. Ello significa que la poesía trasciende y postula distintas miradas, para Eliot más desde lo sensorial, aspecto que precisa en *Sobre poesía y poetas*. Quizá la simbiosis en la vida de Eliot fue la que le permitió esta mirada, pues las vivencias de su natal Saint Louis, Missouri, se conjugaron con las de esa otra latitud inglesa, hermanas por idioma pero contextualmente diferentes en sus diversas aristas culturales. No se escribe sin razón alguna, los por qué y los para qué del poeta devienen de múltiples factores, de hecho imposibles de determinar con el discurso en cualquiera de sus manifestaciones. Eliot afirma que “para descubrir cuál es la función esencial de la poesía hemos de observar primero sus funciones más obvias, aquellas que debe desempeñar si es que debe desempeñar alguna. Creo que en primer lugar podamos estar seguros de que tiene que dar placer” (1992: 14). Eliot es claro en que se trata del placer que ofrece la poesía misma en su esencia, sin procurar discernir en otros terrenos que sólo desviarían la atención de su planteamiento. En segundo lugar, declara que el poeta siempre comunica algo: una vivencia reciente, una situación que le sea familiar, o algo que la misma palabra no puede explicar; asunto que conlleva a impactar la vida y a hacerla distinta. En consecuencia, para Eliot, si se cumplen estas dos particularidades, habrá poesía. No muy lejano de esta apreciación estuvo también el poeta estadounidense Ezra Pound, quien en *El arte de la poesía* habla del ritmo como esa emotividad con que el poeta llega a expresarse; para Pound, el poeta imprime su sello personal con el *ritmo de la poesía*: “Creo en un ritmo absoluto, es decir, un ritmo en la poesía que corresponda exactamente a la emoción o al matiz emotivo que quiera expresarse. El ritmo de cada quien debe ser interpretativo, y llegará a ser, por lo tanto, infalsificado e infalsificable” (1970: 16). La poesía de Guillermo Sepúlveda se cincela en lo revelado por Eliot y Pound, está provista de fruición y de vivencias que comunican con la palabra o con lo representado.

Se advierte en la poesía de Sepúlveda una frescura que no se pierde, pues su palabra instaaura imágenes sensoriales que atrapan a los lectores. Es poesía que se escabulle como Ícaro del laberinto para reivindicar el mundo,

es la propuesta de un nuevo mito en el que convergen constantes los cuatro elementos, surgidos de su caos particular. Estos suben y bajan los peldaños de sus versos con el ritmo de un rictus decantado, para entrelazarse en un amasijo que cobra distintas formas amorfas y, así, sorprender la razón del lector para que no despierte del conjuro. En varios de sus poemas emergen al tiempo los elementos: aire, tierra, fuego y agua; luego, en otros, los desglosa y los hace habitantes permanentes de sus versos. Pueden citarse algunos versos de dos poemas: «Camina» y «Lejos de ti».

«Camina» es un poema escrito y publicado en Nueva York, poema de verso libre en el que el poeta se asume como un ser omnívoro y libre que va de un lado a otro, que le canta a su *solitariedad*, término que, en palabras de Unamuno, indica algo consciente, una elección del poeta, el que con la suficiente fuerza y voluntad decide cómo asir su entorno y moldearlo a su antojo:

Yo corro, yo vuelo, desespero,
 tiro camino lejos, por el aire,
 atenazo los ecos substanciales
 y abro el pecho, como un río,
 para que naveguen los paisajes.

[...]

Yo camino.
 Yo corro, desnudo, junto al fuego,
 me baño en la ceniza,
 me lleno de carbones...

En «Lejos de ti» la conjunción de los cuatro elementos se da entre la metáfora de la soledad y el dolor que aún le causa el distanciamiento de la mujer amada. El poeta no se ha liberado de sus ataduras pretéritas e incorpora al mar la figura de la mujer lejana. Mujer y mar como vastedad en la que sucumben sus sueños:

Esta tarde, mujer, sin tus palabras,
 sin la tierra del sur,
 sin los aleros del mar
 donde duermen los peces y mis sueños,
 esta tarde, mujer,
 sin marineros en el alma,
 soy un delfín varado en tus arenas,
 una cruz sin anzuelos,
 una barca sin rumbo hacia la muerte,
 una isla sin mapas en el cielo.

Suelta amarras y acude a sus versos el elemento aire, elemento constante y necesario para la trashumancia, símbolo de apertura a nuevas vivencias, ya por el triunfo, ya por la derrota. “Todo nos lleva hacia las alturas, la luz, el cielo, puesto que volamos íntimamente, puesto que hay vuelo en nosotros” (Bachelard, 1993: 63). El aire es la liberación de las ataduras, insurrección a las opresiones de cualquier índole; de tal manera que logra movilidad, elude la pesadez de las situaciones, hace ruptura de la rutina en la que ha caído y, ya emancipado, se eleva, corre, vuela. Aire para sus versos impulsados por el aliento constante de su oficio de escritor, aire transfigurado que surca distintas latitudes, aire que cobra vida y se extasía en la piel de la mujer amada. Aire para su espíritu viajero que se remonta a las alturas; aire que impulsa sus penas y alegrías: “En tu cuerpo la brisa enamorada / se ha quedado besándote, morena”. Luego, en el primer terceto del soneto «La tarde y ella», el viento es protagonista:

En la ruta del viento prolongada
y en el cántaro de un pájaro enastada
está, de amor, flotando su bandera.

El amor huye de su lado en dirección vertical, se eleva sin la alegría del color en «Lejos de ti»:

Altas gaviotas me dibujan
tu amor con alas grises
y, velero a la deriva de tu nombre,
mi voz ya no tiene señales para el vuelo.

El vuelo ascendente de las gaviotas acentúa la lejanía, dejando a la deriva a quien se ha abandonado. “El movimiento del vuelo da, en seguida, en una abstracción fulminante, una imagen dinámica perfecta, acabada, total” (Bachelard, 1993: 85). Sepúlveda, además, en el elemento aire hace una argamasa de observación de ornitólogo, sapiencia de apicultor e investidura de poeta; así cifra la liviandad y el desplazamiento en los poemas «Colibrí» y «La abeja». Metaforiza al colibrí con la flora y logra describirlo de manera hábil al ausentar su nombre en los versos:

Es la flor de más leve arquitectura
y resumen auténtico del viento.
Mensajero del aire y pensamiento
pensado en un momento de dulzura.

Así mismo, propone una bella analogía entre el colibrí y sus poemas escritos en cuadernos:

Es un verso de frágil escritura
en cuadernos de alado movimiento
y en su espacio de breve firmamento
la presencia del cielo se inaugura.

«La abeja» es un poema que atrapa la acrobacia del insecto, hace sentir el papel que la naturaleza le ha otorgado y, al igual que en «Colibrí», elude el nombre:

Gota de miel al vuelo despertada,
inquilina constante de la rosa,
peregrina del aire, presurosa,
portadora del polen, perfumada.

Atiza la hoguera y crece en sus versos el elemento fuego. Elemento transformador de materia, símbolo del conocimiento. El fuego está presente también en la energía, bien por las leyes de la física, o bien por las acciones que realiza un sujeto; en esta coyuntura el poeta es el sujeto enunciador cuyas reacciones emotivas, exaltación, ira o alegría, generan estados dinámicos, concordantes con el fuego. Para el poeta, fuego que redime su emocionalidad o ardor que lo hace sucumbir ante la adversidad. De igual manera: brasa de la pasión, llama de la esperanza, hoguera del olvido, quemazón de la soledad, pira de los recuerdos. Sepúlveda, en consecuencia, metaforiza a la amada, cuyo atavío es el fuego y, aun en el antagonismo, no deja de ser llama:

Esta mujer a mi sentido atada
y entre mi pecho, por amor, perdida,
es una llama para mí encendida,
es una llama para mí apagada.

Fuego que consume su interior: “Todo se quema en mí”. Fuego que queda como tatuaje y exhorta a la palabra: “Escribe con carbón, amada mía, / mi nombre que tú sabes pronunciar”. Y es también el carbón, antítesis de la felicidad:

Mi pecho de ceniza
tiene aleros de carbón.
Escribe en él tu nombre triste
—¡oculto resplandor!—

El fuego también aparece en los versos donde se manifiesta el erotismo; así, en el soneto «Erótica» la relación sexual consagra el orden y el principio de la alteridad. En el primer cuarteto es fuego de piel que recrea el preámbulo:

En tu breve cintura me reclino
y soy de tu cintura el sembrador,
de tus muslos ardientes, peregrino,
de tu pubis de seda, cardador.

En el primer terceto ya el clímax ha pasado y es el fuego externo a los cuerpos el que hace presencia:

Cuando duermes tendida junto al fuego
es tu espalda desnuda tibio ruego:
territorio de lúbrico esplendor.

Labra versos para que eclosionen con el elemento tierra, símbolo de la fertilidad. La tierra es refugio, sitio de protección por su firmeza que guarece como madre pródiga.

La tierra es el empuje infatigable que no tiende a nada, el hombre histórico funda sobre la tierra su morada en el mundo [...] El mundo es la apertura que se abre en los vastos caminos de las decisiones sencillas y esenciales en el destino de un pueblo histórico. La tierra es lo sobresaliente que no impulsa a nada, lo siempre autoocultante y que de tal modo salvaguarda (Heidegger, 2006: 77, 80).

No obstante, la tierra y el mundo permanecen en su esencia como una totalidad aunque se opongan en una lucha constante. El poeta, entonces, se camufla entre la madre tierra y hace de fisgón que observa y decanta el detalle de los acontecimientos que, mimetizados con la atmósfera, denuncian su estado emocional. La tierra en su fecundidad mineral le provee al fuego el carbón como vínculo que el poeta crea para los amantes. Tierra símbolo del hogar, transmutadora de seguridad por la condición natural del hombre. Lazo del arraigo primigenio que acompaña hasta la muerte, madre fecunda para sus hijos, aunque estos actúen, a veces, de manera cruel e insensata. El poeta busca con el mineral la voz de su amada:

Materia de tan pródiga ternura
que alimenta a la rosa y al gusano,
que perfuma la fe del hortelano
y enaltece la fruta y la madura.

El poeta se mimetiza con los componentes de la tierra para personificarlos, así en su poema «Arcilla»:

Yo soy barro, iluminada arcilla,
poblador de caminos, jardinero,

el amasado trigo molinero
y girasol de lúbrica semilla.

Despierta su asombro a la vida en su poema «El árbol»:

Es el árbol la casa milagrosa
del pájaro que tiene allí su nido
[...]
Es la casa del fruto, si lo tiene.

Anuncia el que podría llegar a ser su epitafio en el poema «Aquí yace un hombre», el que inaugura con el epígrafe: “En el silencio de mi tumba”:

Aquí,
de pie junto a la muerte,
yace un Hombre que murió del todo:
Regresó a la tierra con su tierra,
con su nombre, su grito, su bandera.

Leva el ancla y se hace habitante de mares y ríos. El agua actúa como espejo de su historia, retrovisor de espectros que se niegan a desaparecer, y por ello se zambulle entre sus océanos mentales para atrapar en sus profundidades las imágenes que el tiempo ha diluido. La intuición se convierte en su brújula y cada verso en agua marina, agua lluvia, río o tempestad. Se convierte en naufrago proscrito de amores y puertos, en cuyos viajes se le ha anegado la vida. El cúmulo de experiencias en ese peregrinaje ha sido vasto y enriquecedor, a pesar de las frustraciones. Marinero de constantes zozobras que lo han embebido, y ante las cuales se resistió hasta quedar al garette. Así en el primer cuarteto de su soneto «En el mar»:

Aquí en el mar mi corazón resiste
toda la angustia que tu amor le ha dado,
aquí en el mar, Grumete Alucinado,
voy por tu olvido con mi amor en ristre.

Se manifiesta en el poema «Soy» como río que desemboca en el mar. Es una voz de constante agonía, pues siempre que llegue allí morirá, perdiendo su esencia ante la inmensidad oceánica:

Soy como río con su fresca orilla
y su afán pescador y marinero,
que va muriendo cuando, fiel viajero,
llega hasta el mar en su licuada quilla.

Después de tanto haber zarpado con la carga de incontables viajes a cuestras, quiere permanecer en tierra firme, siente que el mar lo desdeña; así se constata en el primer cuarteto del soneto «El mar»:

El mar no ha visto mi velero esquivo
ni mis ojos café de tierra adentro,
ni sabe que mi voz, hacia su centro,
es marinera azul desde que vivo.

No obstante, desea legar su espacio marino para perpetuarse a través de ese otro, tal como aparece en «Marinero»:

Marineeeero:
tengo un barco cansado de navegar.

—No lo dejes en el puerto,
que se te muera en el mar—
(Mi barco tenía un ancla
de peces en espiral
y cuatro velas abiertas
y un mástil crepuscular.
Estuvo en todos los puertos
y siempre estuvo en el mar,
las olas lo conocían
por su soltura y su afán.
Un día lo abandonaron
marineros y Capitán...).

Marineeeero,
tengo un barco cansado de navegar.

Échalo mar adentro...
¡Marinero, ya se va!

No contó Guillermo Sepúlveda con el mismo reconocimiento que tuvieron Luis Vidales, Carmelina Soto, Baudilio Montoya, Noel Estrada Roldán o Julio Alfonso Cáceres, este último su amigo personal y corrector de sus primeros poemas. Sepúlveda caminó por otros meandros para encontrarse con sus cuatro elementos constantes, los que como un hábil alfarero hizo maleables en sus versos. Ha sido un poeta de aquí y de allá, y aunque ha manifestado que es de la tierra que lo reclame, deja percibir el dolor del proscrito y un dejo de reproche para su tierra natal. Sin embargo, el ser un errante marginal de su geografía es una mera cuestión de ubicación física, pues, indudablemente,

es uno de los poetas del Gran Caldas que le apostaron a renombrar el mundo con su palabra. Guillermo Sepúlveda es un poeta que renueva con la palabra el mundo primigenio y, a través de su imaginario particular, desestabiliza el imaginario colectivo, pues recrea su propio naturalismo a partir de la enunciación, del mismo modo que este naturalismo le es inherente al habitar sus vivencias personales.

Otros poetas tendrán más exuberancia en su lenguaje, mayor rigor formal o la propuesta de figuras inusitadas. En Sepúlveda no se encuentran versos farragosos; por el contrario, su poesía es rica en figuras y asequible en léxico, es una antorcha inapagable en la que de cada lectura se rescatan imágenes que yacen en la penumbra. Además, en su poesía se coteja la ecuación de Eliot: dar placer y comunicar algo, lo cual secunda Heidegger al manifestar que “las obras deben hacerse accesibles al goce artístico público e individual” (2006: 54). Es poesía con oficio, fruto de un espíritu constante que labra con celo guardián cada palabra y cada verso, ofrecida para lectores de distinta estirpe para su goce y asombro.

Referencias

- BACHELARD, Gastón (1993). *El aire y los sueños* (trad. Ernestina de Champourcín). México: Fondo de Cultura Económica.
- CASTRILLÓN, Carlos A. (2000). *Antología poética del siglo*. Bogotá: Tercer Mundo.
- ELIOT, T. S. (1992). *Sobre poesía y poetas* (trad. Marcelo Cohen). Barcelona: Icaria.
- HEIDEGGER, Martin (2006). *Arte y poesía* (trad. Samuel Ramos). México: Fondo de Cultura Económica.
- POUND, Ezra (1970). *El arte de la poesía* (trad. José Vázquez Amaral). México: Joaquín Mortiz.
- SEPÚLVEDA, Guillermo (1947). *La tarde y ella*. Manizales: Imprenta Oficial.
- SEPÚLVEDA, Guillermo (1983). *Sonetos y poemas*. Armenia: Impresores del Quindío.
- SEPÚLVEDA, Guillermo (2003). *Selección poética*. Sevilla: Llevo, llevo la palabra.



CRÓNICA DE TINIEBLOS: EL SUJETO HOMOERÓTICO EN LA NARRATIVA DEL GRAN CALDAS

Jáiber LADINO GUAPACHA¹

Este estudio nace al revisar algunas obras literarias de la región cafetera colombiana en las que el sexo entre pares no es deleite, ni comunión, ni éxtasis, ni recreo, ni lúdica. Por el contrario, es mugroso y nauseabundo. Por lo tanto, se considera necesario leer de manera sistemática la narrativa de esta región para saber qué dice del homosexual y recoger en un mosaico la radiografía de este personaje en la ficción del Gran Caldas.

1. Los libros y la etiqueta

La relación entre literatura y homoerotismo que se propone para estas lecturas parte del principio de que no existe una “literatura gay”. La problemática del sector LGTB es propia de la literatura en la medida en que da cuenta de la existencia de hombres y mujeres sobre la tierra. El hecho literario es ante todo un producto artístico en el que las imágenes y el lenguaje propician una reflexión, una contemplación en la que el ser humano es expuesto, cuestionado, alimentado.

Sin embargo, hay autores que pugnan por una noción de literatura gay, como Nelson Rodríguez (2005) o el novelista español Eduardo Mendicutti, quien también respalda la tesis de que es posible una literatura gay sin menoscabo de los principios artísticos del lenguaje y las estrategias narrativas:

Para mí existe literatura homosexual y literatura gay, y son cosas distintas. Para mí, literatura homosexual es la escrita por homosexuales, punto. La escriba como

¹ Candidato a Magíster en Literatura (Universidad Tecnológica de Pereira). En 2012 publicó *Las aventuras de la Barranquero* (cuentos). Este ensayo es producto del proyecto de investigación sobre el sujeto homoerótico en la narrativa del Gran Caldas (Universidad Tecnológica de Pereira, 2010).

la escriba, es decir claramente, sean obviamente los temas o no [...] Y literatura gay es aquella que se concentra específicamente en el asunto homosexual como conflicto, como tema básico de lo literario, de manera que podría haber y hay literatura gay que no es literatura homosexual [...] y esa es mi última teoría. La penúltima a lo mejor, la próxima cambio. Pero la penúltima teoría es esa (cit. en Saxe, 2008).

Una posición en el otro extremo es la de Winston Manrique Sabogal:

Yo diría que no por tres razones: por el sentido estricto de la definición; porque es mejor para los homosexuales y cualquier grupo que se sienta marginado que no se les etiquete y sus temas se involucren dentro del canon literario como una forma de saber que la normalización está en la normalización y porque prefiero creer que no en el sentido más literario de que las únicas categorías o etiquetas que las artes en general deben tener son aquellas que el público considere como imprescindibles o prescindibles (2007: 26).

Mientras el debate sobre una literatura gay continúa, opto por seguir la línea de Alfredo Villanueva Collado (2012), quien amplía el estudio sobre homoeroticidad y literatura porque no busca compilar un corpus de novelas “gay” sino un inventario de personajes masculinos, particularmente homosexuales, en la narrativa latinoamericana.

2. Una lectura panorámica

El primer problema al que nos enfrentamos para construir un decurso del personaje homosexual en la narrativa del Gran Caldas es aceptar o no, como parte del canon literario de la región, la novela *Por los caminos de Sodoma*, firmada con el seudónimo de Sir Edgar Dixon y atribuida a Bernardo Arias Trujillo, quien la publicó en 1932, el mismo año de su instalación en Buenos Aires, aprovechando su trabajo como agregado en la Embajada de Colombia. Si la aceptamos, podemos iniciar nuestro recorrido con el personaje de una novela prácticamente desconocida².

La normalización de la conducta homosexual es una de las primeras metas a alcanzar por los intelectuales en el siglo XX. La tradición cristiana, con su lectura judía del cuerpo (erotófora) y su grado de injerencia en la moralidad y la política de las naciones occidentales, en nada aportó para la aceptación de la diferencia, llevando a los primeros activistas de la defensa de los derechos de los homosexuales a buscar en la razón, el derecho y las disciplinas científicas,

² La novela fue reeditada en 1990 (Cali, Ediciones BAT). El heredero de los derechos de Arias Trujillo está preparando otra reedición con un tiraje mayor.

los aliados más pertinentes³. Este objetivo parece compartido por el autor de *Por los caminos de Sodoma*, que esboza un personaje, David, con un propósito: conseguir que los lectores de la novela cesen la persecución contra los homosexuales y los comprendan para que se supere la estigmatización social, jurídica, penal.

La historia de David corresponde a un ensayo de carácter sociológico, al “análisis espectral de un espíritu”, para elaborar un cuadro sintomático de normalidad a partir de “un hombre anormal, que un día cualquiera habrá de ser carne de clínica, de suicidio o de laboratorio” (Arias Trujillo, 1990: 1), porque “comprenderlo todo, es perdonarlo todo” (6). David viene a romper un silencio histórico, el del homosexual perseguido frente a una sociedad heterosexual alcahueta, gracias a Sir Edgar Dixon, quien se decide a escribir lo que éste le ha contado. David y Edgar coinciden en Londres, a pesar de que en la conversación final entre Alberto y Pablo se concluyera que a David “se lo tragó Buenos Aires” (308). La estructura de la novela corresponde a una biografía novelada en tiempo lineal en la que los nudos se suceden de forma progresiva, que podríamos agrupar en cuatro: David reconoce su cuerpo, su potencial erótico (primera erección); los acercamientos al otro (primer encuentro sexual, primera masturbación, primer amigo); el rol de la mujer madura en su vida (María Mercedes); y las implicaciones de la primera relación (vida en común y cárcel). Se trata de la formación de un carácter.

1970. *Los ritos del Minotauro*, Néstor Gustavo Díaz

En 1970, Néstor Gustavo Díaz publica esta colección de ocho cuentos marcados por la intriga, el chisme, la información que esconden los personajes, su inclinación al mal, la frialdad de los asesinos, la muerte como elemento místico. Tres de estos cuentos serán después capítulos de algunas de sus novelas; otros tres cuentan con motivos homoeróticos:

«Ese extraño recuerdo de tus ojos». Crimen pasional. No hay equilibrio psíquico en los personajes. Estructura de monólogo. Andrés quiere poseer a Lebt; le mata el caballo, lo único que realmente puede amar Lebt. Como Lebt no cede, Andrés lo mata y se acuesta con el cadáver. Busca que los demás crean que se trata de un suicidio. El título es una frase que Andrés repite en su desconcierto.

«Eran tiempos diferentes». Un par de esposos, en la provincia, esperan que llegue de París su hijo Abelardo Balcázar. Cuando hace su aparición, tiene

³ Una obra emblemática es *Corydon*, de André Gide (1924), un conjunto de diálogos científicos, artísticos y filosóficos.

modos bastante afectados, por lo que el pueblo lo etiqueta de homosexual y comienza a achacarle los males que padecen: “Los hombres hacían chistes sobre la ropa que usaba, las mujeres iban fermentando la maledicencia y a la hora del ángelus, ya se le atribuía a la aparición de Abelardo la muerte de las vacas despeñadas, el mal de gusano de los toros, el moquillo que le dio al gallo de misiá Carmen Rendija y hasta la tristeza del bobo le fue adjudicada” (Díaz, 1970: 68). Un grupo de hombres se encarga de desaparecerlo en una cacería. La mamá toma venganza logrando que las ancianas pierdan la medida y el decoro. Final delirante de mujeres y pájaros.

«Fragmento del recuerdo de tu muerte». Dos niños, el narrador e Iván Gregorio, comparten el descubrimiento de sus cuerpos y del erotismo. Al principio no hay culpa. Iván se queda en el campo, el otro se va a estudiar. Cuando regresa, las cosas no son iguales: “Fuimos descubriendo cosas simples y perversas; nos bañábamos en el lago y por la noche galopábamos desnudos. Ya sabía que estaba mal hecho, aún más, que era pecado y nos sentíamos gratuitamente culpables de todas las aventuras que nos proponíamos” (78).

1975. *La Loba maquillada*, Néstor Gustavo Díaz

La primera novela de Néstor Gustavo Díaz aparece en 1975, una década de quiebre en la literatura colombiana, cuando el humor irrumpe para cuestionar el poder y la tradición. Este aporte poco fue tenido en cuenta por los críticos de su momento, más ocupados en la tarea de buscar coincidencias entre los personajes de la novela y las personalidades de la sociedad manizaleña⁴ que en aceptar un cambio en la manera de narrar, en la que el chiste se convierte en literatura, con un estilo que sostendrá el autor en sus próximas narraciones.

La trama empieza en un velorio. El senador Holofernes aparece torturado y la alta sociedad de una ciudad llamada Lanta (que asociamos con Manizales) acude a presentar sus condolencias a la *dueña* de la ciudad: Florivandalia, una prostituta convertida en señora principal, que pasa de marginada a marginadora: el resentimiento, la envidia, un monstruo creado por una sociedad en la que el tener, aparentar, subordinar, subyugar han sido sobrevalorados por encima del trabajo, la honestidad, la disciplina, el estudio y la oración. Florivandalia, despreciada por las esposas de sus clientes, no podría aspirar a otra cosa que no fuera convertirse en una de ellas, incluso con más poder, para pisotearlas y despreciarlas en su mismo campo. El resentimiento que nace de vivir en la miseria, obliga a la protagonista a *maquillarse* con la fortuna de su marido. La

⁴ Un ejemplo de esto se puede apreciar en valoraciones tales como: “prendió el ventilador que enlodó más de una conciencia”, que el crítico supera cuando concluye: “sin concesiones para las buenas conciencias” (Vélez Correa, 2003: 37, 41).

casa, las obras de misericordia, los hijos, los sirvientes, las fiestas, están para cubrir esas grietas en la piel que le han dejado el uso y abuso de los machos venidos de Antioquia con deseos de implantar un linaje de características hebreas: el patriarca, la ley de Dios, la exclusividad, el derecho a pasar por encima del otro cuando es negro o indio.

La investigación por el crimen del senador Holofermes nos lleva, en una trama policíaca, a descubrir, a partir de los comentarios de los implicados, la vida privada de esta egregia dama. Sin embargo, no tarda en aparecer el asesino. Se trata de un joven campesino llamado Mateo, que llega a la ciudad huyendo de la violencia en Cajamarca. En su situación de confusión es *adquirido* por el senador para satisfacer su apetito sexual. Humillado, Mateo toma venganza de la manera en que ha visto morir en el campo a los suyos⁵ y de paso castiga a la sociedad de cuello blanco por lo que ella le ha dado. La anécdota de la novela se amplía entonces para presentarnos distintas facetas de la sociedad de Lanta, de las que destacamos tres: el poder absoluto del que se cree dueña la Flori, la santidad de Sebastián, su hijo homosexual, y el mercado negro de los homosexuales.

1977. *Uno bajo el signo del Escorpión* (Confidencias), Jorge Gómez

Quizá una de las preocupaciones más frecuentes cuando se trata de abordar la homosexualidad, consiste en hallarle una “naturaleza”, un origen. Las respuestas abundan, desde consideraciones morales, religiosas, político-económicas y científicas, en las que, la mayoría de las veces, al hombre se le exonera de elegir su orientación sexual y de lo único que se le puede hacer responsable es de la manera como afronte la inclinación que le fue predestinada.

En nuestras letras, resolver dicho *enigma* es la propuesta de esta novela de Gómez, en la que los paratextos son la mayor riqueza sobre el texto en sí. En dichos paratextos (prólogo y epílogo), Gómez vuelve sobre los astros para construir la “carta natal” de su protagonista, quien, por nacer el 1 de noviembre de 1928 a las 22:00 horas, está cobijado por “Urano en cuadratura con la conjunción Luna – Marte en el ascendente; el sol en Escorpión, angular en la casa V; una triple conjunción Saturno – Venus – Luna Negra, indicadores de una sexualidad perturbada” (Gómez, 1977: 5)⁶. Interesante entonces que su propósito sea el de “aportar un material de investigación para quienes se ocupan de la Astrología” (239). La novela fue estudiada por Cecilia Caicedo en

⁵ “Le enterraron doce dagas, le arrancaron la piel, le amputaron el pipi y se lo pusieron de chupo y el culito, dicen, se lo taponaron con tres dedos de la mano izquierda” (Díaz, 1975: 16).

⁶ En la página 236, que hace parte del epílogo, se inserta el gráfico del horóscopo.

Literatura Risaraldense, donde refería la tendencia al testimonio: “El anclaje en el realismo que sustentan el mayor número de escritores risaraldenses, los conduce a trabajar el documentalismo como recurso efectivo de relación literaria” (1988: 31). En el epílogo, Gómez relata el comienzo de la indagación: “Durante una época fui testigo de una racha de suicidios con totes. Las víctimas fueron adolescentes. La investigación que inicié y las conversaciones que sostuve con algunos supervivientes, me señalaron la pista del homosexualismo como secuela de este preocupante fenómeno social” (283).

Gómez habría ofrecido una novela llamativa pero, lamentablemente, no se consolidó: el abuso de *combinaciones sexuales* hacen ver como si Gómez hubiera transcrito, con mucho afán, los momentos más truculentos, que no terminan por ahondar en un perfil psicológico. No exploró las posibilidades del lenguaje o la reflexión madura que le permitieran una dimensión erótica o filosófica. Asfixió al personaje, a pesar de que quiso igualarlo al Hamlet de Shakespeare. El panorama de la novela es desolador, no hay una búsqueda espiritual; es un círculo del que nadie siente la preocupación de salir y en el que todos los problemas se arreglan a tiros. La novela es tremendamente moral porque la orgía narrada afirma la decadencia y le niega al sexo sus posibilidades lúdicas.

1978. «Ángel sodomita», Silvio Girón Gaviria

Silvio Girón Gaviria pasará a la historia de la literatura de la región como el autor de una extensa producción en la que se aprecia el compromiso que pretendió con la sociedad de su época. Denunciar los abusos del poder y solidarizarse con la opresión del proletariado fue quizá lo que motivó sus innumerables cuentos y la publicación ligera, frecuente, de tiraje corto. El intento de matizar la problemática de cada campesino que, al llegar a la ciudad, pierde su humanidad, le dio origen a muchos cuentos que parecen el mismo: la pobreza, la miseria, la violencia son las constantes que someten a los personajes en un círculo del que no pueden escapar. La lectura sistemática de sus cuentos es volver sobre las calles del arrabal, una y otra vez, exponiéndose al garrote de la policía, al puñal del delincuente o a la enfermedad de la prostituta.

Dentro de ese *decorado* de degradación del lumpen proletario, la presencia de los homosexuales es la de sombras que aumentan el desconcierto, la descomposición. Ellos, como lo han visto los historiadores homófobos, aparecen como indicadores de la decadencia, lamentables excesos de una aristocracia que padece sus últimos estertores. A lo largo de tres colecciones de cuentos, estas son las evidencias de que para el autor la conducta homosexual es vergonzoso síntoma de la caída capitalista.

Ahora bien, lo que hemos visto como pinceladas ideológicas en los relatos sobre la situación problemática del proletariado, se hace rasgo de una personalidad en el cuento «Ángel sodomita». El personaje es una máscara de tantos que sufren en el anonimato; no hay ningún nombre propio en el cuento. El protagonista —narrado por una tercera voz que conoce bien su interior— es un espectro, un reflejo de la luz: bello pero incorpóreo, falto de humanidad. Su niñez la pasó entre el lujo y la satisfacción, sin un contacto con el contexto social de afuera de los brazos de su madre sobreprotectora: “lo llenaba de profundas y tiernas caricias, prolijos cuidados y amor absorbente y tiránico” (Girón, 1978: 87). El éxito, el reconocimiento, el lujo, han hecho de él un muñeco plástico, no un hombre. Ya desde el título nos presentan su inhumanidad: “Especie de *robot* programado para asumir actitudes refinadas e hipócritas” (87). Este ángel–robot, de apariencias helénicas, es el síntoma de gravedad para una sociedad de hombres egregios como su padre y los valores de familia y tradición que representa; es un oprimido de la masculinidad absoluta. El ángel–robot no resiste más el no poder amar a un hombre real, igual de bello, un poco más fuerte, y por eso termina suicidándose con un disparo en la sien, “relámpago que repentinamente irradia para luego sumirse en las tinieblas” (94).

1987. «La estrella de la noche invertida», Néstor Gustavo Díaz

La nota que presenta este texto dice que el autor quiso llevarlo a escena el 17 de mayo de 1982 en el Café–Teatro Kien⁷. Después de explicar que se trata de *teatro–documento*, el autor señala nombre y características del personaje histórico recreado en este guión. Antes de la obra como tal, en un párrafo se anotan las necesidades para el montaje, el vestuario, el maquillaje, la escenografía de grill barato con olor a pachulí. La estructura de la obra depende de las intervenciones de dos personajes: la travesti *Estrella* en tres secuencias y un *Relator* con cuatro apariciones.

En su primera aparición, el relator contextualiza los hechos de manera general: habla de la fundación de Manizales, de los curas cronistas que inflaron personajes y apellidos para especular linajes. La orientación del relator propone la necesidad de recuperar la historia de los marginados como parte fundamental de la historia de la ciudad. Entre esos marginados —Chucho el milonguero, Alberto el Marica⁸, Careplato, Julia la Gorda, Catalina Ruiz, La

⁷ A pesar de que se presenta como obra de teatro, se incluye aquí porque sus personajes son mencionados en otras obras del autor.

⁸ Alberto Calvo llegó a Manizales en 1942, con 19 años de edad, proveniente de Riosucio (Caldas). Montó una cantina en Arenales y es recordado por su colección de zapatos. Sus datos biográficos se encuentran en *Mi papá viejo y otros relatos manizaleños*, de Carlos E. Marín Ocampo (Manizales: Manigraf, 2001; pp. 87–92).

Silla Eléctrica, La Polvo Loco— está Nelson de Jesús Hidalgo, alias Estrella. Cuando la travesti tiene la palabra, insiste en que es mujer; que tiene un falo, sí, pero que eso es nada frente a sus ademanes, a sus posturas refinadas, a su desempeño en la cama, pues aunque sus senos son falsos “solamente una mujer como yo puede hacer sentir la grandeza de los senos así sean de algodón” (Díaz, 1987: 13). Su feminidad es una trampa de la que los hombres se levantan heridos en el orgullo: “por eso los hombres vienen a mis brazos y cuando encuentran con sus manos y toqueteos el puñal con herida propia que llevo entre mis piernas, ya es demasiado tarde. Y todos dicen, después, arrepentidos, avergonzados: juro que era una mujer, juro que era una mujer” (13).

La reconstrucción del personaje histórico y la construcción del personaje literario se integran de una manera precisa que nos coloca frente a un personaje esférico, creíble; la voz de Estrella es una voz auténtica que no necesita la voz de ese relator que insiste en la denuncia, la crítica del sistema social, la enumeración de vagos y virtuosos del puñal. Frases como “el que se crea libre de culpa que lance la primera peluca” quedarían mejor en la voz de Estrella. La voz del relator sólo debería aparecer al final, cuando en un extraño canto litúrgico pareciera que la Virgen María, al acoger a la travesti en su seno de Madre, desdibujara su sacralidad.

1987. *La pasión de las gárgolas*, Roberto Vélez Correa

Personajes vacíos, como las gárgolas, son los que habitan la novela. Sus mezquindades y vanidades los hacen tan plásticos que el más interesante es una muñeca horrible que termina remendada en el bote de basura. La visión del autor prevalece sobre la humanidad de los actores; aparecen, no actúan. En la presentación, Álvaro Pineda Botero explica de manera acertada la comparación entre los monstruos de las catedrales medievales y algunos seres humanos degradantes “que no pueden desahogarse por causas normales. Necesitan lo degradado; prefieren la prostituta a la mujer de su clase y condición y encuentran complacencia en lugares sórdidos como los basureros”. En esta novela no hay como tal un homosexual que sea esférico y merezca un análisis mayor⁹. El único que se declara como tal es Gilberto de Germania, al final

⁹ Su inclusión nació de la lectura de un artículo de José Miguel Alzate recogido en el volumen *La otra mejilla. Aproximaciones críticas a la obra de Roberto Vélez Correa*. Alzate señala que la novela “toca el tema homoerótico para enjuiciar a una sociedad que en parte es responsable de ese aislamiento en que se les tiene a los homosexuales” (2005: 81), y añade que existe un parecido entre Duván y Mauro Quintero (*El Divino*, Álvarez Gardeazábal), “con una diferencia, claro está, en *El Divino* el encuentro entre Héctor Aquiles y Mauro Quintero llega a las relaciones sexuales, mientras en *La pasión de las Gárgolas* no trasciende hasta allí” (83). Quizá si hubiera *trascendido* hasta ese punto la novela sería más cuerpo y menos aire.

de la obra, cuando acosa al semental en desgracia, Duván Sanint, pues en el ascenso social de Ana Fracendi él no fue más que el “hermanito, carnada homoerótica de la fiera de presa de quien no vacilaba en brincarse los más elementales escrúpulos para salir adelante en sus misiones autodirigidas” (Vélez Correa, 1987: 39).

Duván fue un seductor acomodado por los beneficios económicos que su hermana lograba seduciendo a los altos ejecutivos y poniéndolo de carnada hasta que alcanzaba lo que quería, el momento propicio para retirarlo y salvaguardar su dignidad de macho heterosexual. Sin saber ganarse la vida, accede a los favores que Gilberto de Germania le ofrece al convertirlo en su amante. Un hombre plástico, sin criterio propio, dispuesto a todo con tal de continuar aparentando.

Quizá una de las debilidades más notables en la novela es la del lenguaje. Los diálogos de los personajes son poco creíbles, las elipsis en las anécdotas no sugieren la tensión para que el lector se apegue al texto, el alcance poético fracasa por el uso de metalenguajes, palabras frías y adverbios que no suenan del todo bien.

1987. *A la hora del té aparecen los fantasmas*, Néstor Gustavo Díaz

Esta obra de Néstor Gustavo Díaz es una narración que da buena cuenta de su talento como dramaturgo sin que sea un guión para las tablas o la televisión. Se trata de la conversación sostenida por un grupo de mujeres durante la *costura* con que se permiten ser las señoras de la alta sociedad. No hay descripciones sobre el sitio de reunión; sólo las anécdotas, los chismes, la vida de algunas familias, las confesiones que permiten los traguitos de aguardiente. Sin embargo, en este desfile de vanidades, subsiste una reflexión a partir de *las* personajes, que va más allá del papel de espectadoras críticas: ellas también son víctimas. Con la burla del *drama* ajeno, están exponiendo su *tragedia* personal. Debajo de tantos ataques frívolos y clasistas, se esconden mujeres disminuidas por el maquillaje de una vida que nunca les pertenece del todo.

Algunos personajes frecuentes en la narrativa de Díaz Bedoya hacen de nuevo su aparición bajo distintas circunstancias, como la Tía Carmen, Florivandalia, Astromelia y Ludovico. El Sebastián que la Madre Anatolia presintió en una visión en *La Loba maquillada* vuelve a hacerse presente; esta vez en un joven llamado Andrés Felipe, a quien su madre encuentra en la ducha con otro joven de su edad. Sin podérselo callar, la mujer le confiesa a sus amigas del costurero que enteró a su esposo para que buscara la solución que creyera más pertinente. Ahora sufre al ver que de su hijo poco queda después de que fuera ingresado en una clínica de Cali, donde le prometieron la cura total de esa aberración:

La última vez que estuve en Cali lo vi, ya ese no es mi hijo. Está en los puros huesitos y pálido, demacrado, es como si fuera un fantasma de esa belleza que era. Le aplican drogas y lo someten a unas terapias donde le muestran muchachos desnudos y le aplican una carga eléctrica, simultáneamente, para que descanse, le pasan fotografías con mujeres desnudas, dizque de esa manera él les coge fobia a los hombres... Luis Carlos [el papá] dice que prefiere que se embohe o que se muera pero que él no va a tener un hijo maricón (Díaz, 1987b: 69).

1989. *La última inocencia*, Néstor Gustavo Díaz

En *La última inocencia*¹⁰ nos encontramos de nuevo con el tono iconoclasta de Néstor Gustavo Díaz, que pretende desenmascarar la farsa del ancestro antioqueño. El arquetipo de Edipo funciona como clave para su lectura: el patriarca ejemplar de Manizales —no Lanta esta vez— es desnudado para presentar sus miserias humanas.

Con un acento documental, la novela inicia con un paneo sobre un *loco sin importancia* que vaga por las calles de Manizales: un extraño vago que recoge cuanto papel encuentra para leerlo, para escribirlo. No es un limosnero ni un indigente. Se trata de un hombre que siempre viste de la misma manera, que va con un cartapacio bajo el brazo, en el que guarda sus sonetos, y que en ocasiones vende un extraño periódico suyo en el que publica poemas en un lenguaje que nadie comprende porque en ellos hay palabras que él se inventa y cuyo hermetismo no permite una interpretación. Mientras el narrador lo sigue, describe su presencia mugrienta en las calles; también narra ese mundo al que perteneció: lo bien recibido que fue en Bogotá, cuando se le consideró un importante columnista político y pudo codearse con intelectuales y burócratas que fueron excluyéndolo cuando se tornó inaguantable, cuando su compromiso ideológico lo llevó a no aceptar más adulaciones que le compraran el silencio. Es la época en que regresa a Manizales a deambular por Arenales, Chipre, la Galería. Vive en seguida del convento de la Madre Anatolia, con quien conversa sobre temas teológicos, hasta que ella cae en desgracia con el obispo. Cuando ya el lector se ha familiarizado con la presencia del vago, el narrador lo lleva en un *flashback* a conocer el momento en que Aquiles dejó de ser un Borbón Góngora y comenzó a ser Tinieblo Calandraco. Aquiles es un adolescente piadoso, entregado a una búsqueda mística en la que flagela su cuerpo para ahuyentar al demonio: una forma de negar el deseo homosexual que sabe no será aceptado en su entorno.

Esa lucha religiosa es la punta de un iceberg que hunde sus cimientos en las nociones de familia y economía: poder político, contenido en las expresiones del padre, del dueño de la tierra y de la vida de sus sirvientes, don Poncio

¹⁰ Novela Finalista en el V Concurso de Novela Plaza & Janés, 1987.

Jacobino, “Caballero de Malta, presidente de la Sociedad San Vicente de Paúl, patricio con mil títulos, el más cristiano” (Díaz, 1989: 22). Aquiles es entonces un nuevo paradigma que viene a romper ese modelo de masculinidad que construye familia por la imposición

El peso de la realidad aplastará cualquier oportunidad que Aquiles tenga para ser feliz: en la novela no le conoceremos un aliado que alivie las cargas. Es una pelea sin triunfos ya que ni siquiera la muerte de Poncio puede remediar el odio, el resentimiento que ha incubado en Aquiles, en sus hijas, en su esposa, en sus sirvientes. El fin de una era en la que los apellidos eran suficiente carta de presentación sucumbe ante la realidad de una *cultura emergente* proveniente del narcotráfico, que sigue manejando códigos de exclusión y de dominio sobre las mujeres y los hombres que no corresponden al modelo de la virilidad exaltada. No obstante, el lenguaje cumple su cometido dejando en el ambiente un eco, un detonante sugerente y peligroso. Bajo el disfraz de lo diabólico y la culpa, el cuerpo del varón halla la fórmula de lo erótico para convocar de nuevo esos placeres que hacen temblar a una sociedad sustentada en el Levítico:

De un momento a otro estalló el universo; el cerebro, la piel, el músculo, el diente, la baba, la uña, fueron estremecidos por un golpe eléctrico que reventó en las manos iluminadas de todas las muertes y de todas las vidas; se desintegró la conciencia como un río que se sale del cauce, y un líquido blanco donde yacen y viven los dioses, chocó con un olor penetrante de flor exótica sobre la superficie del espejo y un espeso grumo se empezó a deslizar como una serpiente blanquecina que se iba alargando lentamente en la última avaricia de los latidos que afirman un final (61).

Ahora comienza el periplo de la rebeldía. Aunque termine en un psiquiatra al pie del San Cancio, Tinieblo no se ha traicionado, ha comprendido que lo más importante es la fidelidad a sí mismo, aunque los poderosos prefieran borrarlo, aniquilarlo.

1993. «Con el alma en la boca», José Chalarca

El homosexual de este cuento, asociado a la marginalidad por tratarse de un sicario, es un personaje que entra con fuerza a romper cualquier paradigma ya que no tiene la debilidad de carácter con que se habían construido los demás y no le está pidiendo permiso a la sociedad para vivir su naturaleza bisexual. Cuando se lee la obra cuentística de Chalarca (*Color de hormiga, El contador de cuentos, Las muertes de Caín*, de los que nace la antología *Trilogio*) no se puede más que considerar que este sicario de 21 años ha sido el producto de una sociedad embebida en la consecución de dinero. En los

cuentos de Chalarca, niños y adolescentes sufren el maltrato de los adultos, que los piensan como pequeños esclavos que tienen que obedecer y sufrir en silencio. No tienen alternativa de ser niños porque la pobreza, la violencia, la ignorancia, productos de las luchas egoístas de los adultos, los obligan a aplazar la felicidad. La vida no es justa con ellos y en su carne están las consecuencias: ahí está *el sello* del niño que visita a su padre en la cárcel y no tiene amiguitos para jugar en el recreo por la marca en el brazo. Por eso este joven puede ser leído como un vengador: viene a enrostrarle a la sociedad que su poca preocupación por la infancia sólo puede traer consigo monstruos.

Con esta narración nos adentramos en el bisexual, cuya palabra es más contundente que las balas cuando se trata de desestabilizar el orden tradicional: su sensualidad, contenida en la respiración del sicario que acecha, con la “verga parada, firme como el cañón de la ametralladora y apuntando”, fue motivo suficiente para que Óscar Castro García incluyera a Chalarca en su antología *Un siglo de erotismo en el cuento colombiano* (2004). Un bisexual sin temores que sólo cree en sí mismo y que no ha autorizado a nadie para que le juzgue: “Qué mano de pendejos los que se privan de los goces que ofrece la vida porque los condenan las religiones, las sociedades o las leyes. No cabe otro mandamiento que el de gozar mientras estemos vivos; aun del dolor. Creo que el máximo de la sabiduría está en hallar placer hasta en el más extremo padecimiento” (Chalarca, 1993: 90)¹¹.

1998. *El ángel vengador*, Hernán Álvarez Villegas

En el mosaico de los personajes homosexuales había un lugar reservado para Roberto, el protagonista de *El ángel vengador*. Las letras de la región no podían permanecer en silencio frente a un fenómeno que marcó el final de los ochenta y el principio de los noventa, sin que haya dejado su lugar en la agenda mundial, el VIH-Sida. Asociar homosexualidad y Sida ha sido una constante cuyas secuelas se perciben hoy en día. El cine y la literatura han tratado de desmitificar el temor que nace del prejuicio frente a la homosexualidad y que se ha encarnizado en el enfermo. Ante dicha coyuntura, la expectativa frente a lo que un médico pueda aventurarse a decir es altísima. Un riesgo que

¹¹ José Chalarca, el ensayista, argumentará en este mismo sentido: “Pero como el dominador extiende la prohibición a cualquier modalidad de práctica de la sexualidad entonces lo que señala y condena, en el fondo, es el fugaz destello placentero del orgasmo, haciendo gala con ello de una ignorancia supina al desconocer que los términos griegos *orgiazo*, celebrar misterios, y *orgiasmos* son parientes cercanos. Y que el segundo, de donde se deriva el español orgasmo, significa la psicomotriz que acompaña al hecho de estar inspirado y poseído por el espíritu divino” (Chalarca, 2004: 8).

pocos osarían cuando todo el mundo tiene necesidad de ilustrarse, afirmarse, contestarse. Pues bien, en nuestras letras el que se aventuró fue el médico Hernán Álvarez Villegas.

Roberto es un personaje que identifica al homosexual que siente el placer de travestirse desde pequeño. Roberto, en medio de la introspección con que viene preparándose para la muerte, también *desea*, en lo que se ratifica un aire de desenfado, de afirmación. Se arrepiente ante Dios, se culpa por su enfermedad: “yo tengo la culpa de todo. Desde hace muchos años dijeron que el SIDA les daba a las locas y yo creí que eran cuentos para meternos terrorismo” (Álvarez Villegas, 1998: 25); pero busca hacer del pasado una experiencia sólida para asegurarse de que no ha vivido a la deriva. Había cuestionado su orientación, había pensado en un camino alternativo para *corregir* su vida después de leer *La máscara de carne* (de Maxence van der Meersch), donde se hablaba de una posible cura a través de un proceso de hipnosis, y el triunfo fue para el deseo. La satisfacción sexual para Roberto no es plena en esta novela. En los primeros ritos de iniciación hay una escena violenta que impregnará toda la obra: “Mi mente se convirtió en un remolino y cuando me di cuenta estaba tendido boca abajo sobre una mesa de mármol y en medio de un olor a flores podridas” (20).

Roberto recoge en sí la vida de muchos homosexuales a los que el tabú y la sanción social obligan a una vida sumida en la clandestinidad, en la que son víctimas y victimarios de abusos, extorsiones y comercialización con los que tienen un puesto en el poder político, militar o religioso, lo que sólo conduce a la abyección, a la usurpación de la dignidad. Estamos entonces frente a un personaje literario plano; ha nacido como resumen del imaginario popular. Roberto no ofrece ruptura a pesar de cargar con tanta discriminación porque es cobarde, huidizo. Álvarez concibe un personaje con muchas posibilidades pero que se muere en el papel: Roberto obedeció más a un fin ideológico que a la necesidad de encarnarse, de ser. No se trata de un ángel que toma venganza, es un ángel *victimizado* durante una venganza; una venganza que aplasta al personaje, de nuevo, contra el mármol seco y frío: “Sé que les parecerá extraño que una madre esté contenta con que su hijo sea homosexual, pero es que en el fondo siempre he odiado a los hombres. Roberto el que tomaba las decisiones; el de la acción, el macho que hizo llorar a esos mismos hombres que abusaron de mi indefensión” (65).

1998. *Más que la pulpa de la sandía*, Bonel Patiño Noreña

Esta novela describe la cotidianidad de Daniel en dos relaciones afectivas que se conectan por los personajes y al final deja la sensación de circularidad. La novela no se ensaña en presentar los conflictos de la culpa; tiene personajes

que se sienten acosados por la sociedad, pero no se están negando las posibilidades de crear relaciones afectivas, amistosas, en Bogotá y Manizales. Es una apuesta por la naturalidad de la vida en *rosa*, si nos es lícito llamarla así. Hay tiempo y espacio para cultivar una espiritualidad no nacida en la culpa, para la música, el baile, el teatro, una buena alimentación, sabrosa y autóctona, y el fútbol. Este cambio en la manera de concebir al homosexual le permite al autor, incluso, teorizar sobre el modo más conveniente para entablar una relación sentimental: “El juego largo tiene el inconveniente de los rodeos prolongados, pero guarda en sí la atmósfera excitante de toda conquista que, para serlo, debe ser gradual; y tiene la utilidad adicional de ayudar a exorcizar ese fantasma cultural de la represión” (Patiño Noreña, 1998: 226)¹².

Otro elemento que supera el trato de los homosexuales como personajes narrativos es la relación del hombre con la tierra, con el paisaje y la naturaleza. El clímax de esta comunión se encuentra en las vacaciones que Isaías y Daniel inician en el Parque Natural de Los Nevados, en Manizales, hasta Santa Marta, en una RX100, con las consecuencias de ir por carreteras no terminadas, vararse, torturarse en un camino tan extenso. Que en el relato estén la luz del día, el viento, el color, el agua, la tierra, supera las márgenes del papel y las del imaginario: no más Galería, no más cuartucho de hotel de centro, no más cutre, no más noche. El acompañamiento del autor en la causa por la dignidad de los homosexuales se hace evidente cuando se pone como un personaje más dentro de la novela, propietario de una finca cercana a la de Daniel en las Cataratas del Medina. No se trata de despreciar el sufrimiento, ni de reemplazarlo, ni evadirlo. La novela no tiene un final feliz, todavía queda mucha conciencia por crear. Los nuevos modelos de familia no surgen sin dolor y eso se evidencia en el final.

1999. «Profanadores de tumbas de papel», Roberto Vélez Correa

Aunque el propósito de esta investigación no busca las llamadas *coincidencias psicobiográficas*¹³ entre lo que han vivido y han escrito los autores del Gran Caldas, para el caso de Bernardo Arias Trujillo (Manzanares, Caldas, 1903 – Manizales, 1938) es inevitable cuando su homosexualidad se ha convertido en obligada referencia en novelas como *La Loba maquillada* o cuentos como el aquí expuesto.

¹² *Confesiones de medianoche*, de Bonel Patiño Noreña (1998), es un libro que reúne tres novelas: *Cuando tallan los recuerdos*, *El último viaje de Carlina Albornoz* y *Más que la pulpa de la sandía*.

¹³ Término utilizado por Vélez Correa (1986) en su ensayo sobre Álvarez Gardeazábal para exponer las “coincidencias” entre la vida del autor y la de sus personajes.

«Profanadores de tumbas de papel» hace parte de la colección de cuentos *Suicidas de la palabra* de Roberto Vélez Correa (1999), en los que se propone desvelar las motivaciones de poetas y escritores que pusieron fin a sus días a través del suicidio¹⁴. Cuenta la historia de un profesor de apellido Castaño, a través del cual Vélez Correa trata de explorar dos muertes acaecidas en dos fechas con cuatro años de diferencia: 4 de marzo de 1938 y 22 de mayo de 1942. En esta última muere el médico y poeta Jaime Robledo Uribe en un accidente automovilístico. Castaño comienza una pesquisa tras un portafolio que llevaba el médico aquella mañana y que sería una novela sobre los últimos días de Arias Trujillo (muerto en la primera fecha), gracias a la cual se tendría más claridad sobre *cómo murió*, ya que aparecen otras versiones junto a la oficial, la del derrame, como son la sobredosis o lo que dicen otros: “que se ahorcó porque no soportaba más su... mariconería” (Vélez Correa, 1999: 90), y que sería también una aproximación a su vida erótica, sentimental, pues allí se “daba a saber sobre sus amores prohibidos, secretos pues” (93).

El médico estaría preocupado por Arias Trujillo pues “su complejo sexual lo estaba llevando a crueles ángulos de misantropía” (82); razón que explicaría que en las fiebres de la agonía recitara pasajes de *Risaralda* —su novela— cambiando a Juan Manuel Vallejo por Hernando Gómez Uribe. Esa preocupación toma un nuevo matiz cuando se exige abordar a Arias Trujillo como artista por encima de su orientación sexual (105). El problema aquí no ha sido la autoría de *Por los caminos de Sodoma*, que ha sido ratificada (103), sino la existencia de una biografía novelada en la que aparecería el retrato de los hombres amados por el poeta de *Roby Nelson*.

Un cuento en el que chismes y saqueos, editores honestos, escritores ladrones, especulan sobre una posible novela que pudo terminar siendo el palimpsesto de otra: “¿No será que el tal García Aguilar¹⁵ terminó por conocer y fusilar la envoltada novela del médico?” (101). Parece ser —para tranquilidad de unos— que el portafolio está vacío; tranquilidad porque “nada que empuje más a la mentira piadosa que el dictamen de desahucio de un consejo de médicos” (108).

¹⁴ Otro de los suicidas es el portugués Mário de Sá-Carneiro, de quien también se alude a su homosexualidad, en el cuento «El terminal de los psicógrafos».

¹⁵ Alude a la novela *El viaje triunfal* de Eduardo García Aguilar, quien dice respecto de su personaje, Arnaldo Faría Utrillo: “No es Bernardo Arias malogrado, sino un viejo con incrustaciones de diferentes autores” (cit. en Loaiza, 2001: 129). Loaiza ve en el personaje no “una copia fiel de Bernardo Arias Trujillo, es, sencillamente, un símbolo del grecolatinismo homenajead y criticado al mismo tiempo por Eduardo García Aguilar en la figura de Faría Utrillo”.

2000. *Me has salvado de mí*, Fernando Romero Loaiza

Incluimos en este apartado la novela con la que Fernando Romero Loaiza ganó el XVII Concurso Anual de Novela Ciudad de Pereira, a pesar de que no cuenta con el personaje homosexual que hemos venido rescatando. En esta obra ha *desaparecido* y de él sólo nos queda un nombre que en las horas del sol se pronuncia en masculino y en las horas de la luna se modula mujer. Esta *inclusión en ausencia* del homosexual es un acto honesto que valoramos cuando el narrador de la historia es un joven heterosexual que un día puede preocuparse por la causa de un amigo, hasta sufrir el quemón de la picana en su sexo: “Pronunciaba la palabra homosexual con mucho cuidado, como si no quisiera ofender a alguien. No había pensado antes en ello, no me importan mucho los maricas, sólo los ignoraba. Pero ahora cambiaba todo” (Romero Loaiza, 2000: 113).

José, el homosexual, ha desaparecido después de una manifestación universitaria. En una redada de la policía, los confinan, interrogan y devuelven a sus padres de familia. Días después los compañeros investigan el paradero de José, de quien nadie da razón; todos saben de él hasta la marcha, pero no de ahí en adelante. De esta búsqueda nos da cuenta el diario —la novela que leemos— del protagonista. Esta indagación por la vida extracurricular de José los llevará a su casa y a la peluquería de Gabriel, lugares en los que su conexión con lo femenino saldrá a flote con la vehemencia de esa otra *personalidad*, la de Yolanda, una *drag queen* con la tarea de hacer de la noche una fiesta de color. Además, es padre soltero. Una cajita de sorpresas, que no termina de cerrarse cuando uno de los obstáculos en las investigaciones que adelantan sus compañeros resulta ser su pareja, un “repre”, un militar con la potestad —nunca se le podrá enjuiciar— de desaparecer a los no convenientes. José es signo de contradicción. “Aunque en la U no hay una discriminación abierta contra los homosexuales, sí se les trata en medio de burlas” (145). Sólo la lealtad, la fraternidad, la amistad podrían mover a un compromiso solidario por encima de las prescripciones concertadas, incluso, por los izquierdistas.

2000. *Pensamientos de guerra*, Orlando Mejía Rivera

Continuamos en la línea de reflexión propuesta en el acercamiento a la novela de Romero Loaiza: la academia menoscabada por fuerzas oscuras. Ahora el conflicto cambia de desaparecido; ya no es José el estudiante, sino un profesor de filosofía al que acompañamos en un secuestro injustificado, en el que las razones y el nombre de los subversivos quedan sin resolver. La angustia del protagonista, que camina maniatado, vendado, se incrementa con el recuerdo del hijo y de la esposa. Su cabeza está a punto de reventar en

medio de un silencio y una oscuridad que conmueven, que solidarizan con los que se encuentran privados de la libertad. La profundidad de la novela va más allá de la relación de un intelectual secuestrado y su afán de creación poética: el nivel intertextual que alcanza con Wittgenstein transforma el argumento en experiencia, ya que el propósito sobre el cual medita el austríaco antes de irse a la guerra se vuelve ganancia para el lector de la novela, quien seguro se estremecerá ante lo que tantos compatriotas pueden estar viviendo en estos momentos: “La guerra es para mí la opción de convertirme en otro hombre: todo nuevo conocimiento implica una conversión. La posibilidad de volverme un ser humano decente” (Mejía Rivera, 1998: 29).

El motivo para su inclusión en este recorrido, lo constituye el que ese profesor secuestrado se adentre en el Wittgenstein que se va a hacer filosofía en el frente de batalla durante la I Guerra Mundial, reconstruyendo su pasión por David H. Pinset. El filósofo no se alista por un espíritu patriótico sino por la oportunidad que tiene de poner en su sitio a la filosofía, de descubrir las implicaciones que trae para la vida el escoger el uso de una palabra, el decir las cosas de una manera frente a otra. Cautivo y sin poder comunicarse siquiera con sus cancerberos, el profesor se cuenta a sí mismo una biografía de Wittgenstein, cumpliendo así el deseo que tenía de escribir, para sus estudiantes, “una biografía crítica de su admirado Wittgenstein, veinte años llevaba leyendo y releendo el pensamiento del filósofo austríaco, gozando con el *Tractatus* y las *Investigaciones filosóficas*, y con ese hombre desgarrado y místico de los *Diarios secretos* y la correspondencia amorosa” (19).

El cuerpo del filósofo adquiere un alto nivel de conciencia de sí mismo, el pensamiento no se genera por fuera de la piel, ni tampoco tan adentro que no pueda aflorar. Wittgenstein admite que tiene una “sexualidad de bestia en celo que mancha mi espiritualidad, que me degrada hasta un punto en que ni siquiera habitan los principios de la lógica” (33). La conciencia del cuerpo explica la promiscuidad de un Wittgenstein cercado por la muerte. De ahí que cometa *excesos* como el de *perderse* con varios soldados: “Enloquecidos ellos por la cerveza y el miedo de la muerte. Enloquecido yo por la lujuria y el deseo de hundirme en la carne y olvidar lo que soy cuando pienso”. Se comprende que en una situación como la suya el único triunfo personal que se pueda vivir sea en un cuerpo que no es inmortal ni de acero:

He contemplado los cuerpos despedazados; los gritos de dolor de los heridos parecen suplicarnos que los matemos o los hagamos dormir. Reconozco a un soldado húngaro de unos veinte años. El brazo izquierdo le ha sido arrancado y en lugar de los labios tiene un hueco repleto de sangre. Su cuerpo y mi cuerpo se conocieron hace algunas noches. Ni siquiera sé su nombre. Ahora lo recuerdo, sí, su nombre es Lichtko, me lo dijo entredormido (55–56).

Se trata entonces del reconocimiento al hombre sin que su vida sexual sea un impedimento para apreciarlo. El profesor dirá que “era lo único en lo que se apartaba de Wittgenstein, no podía entender que alguien del sexo masculino despreciara la aventura de enamorarse de una mujer” (69). Orlando Mejía Rivera reconocerá que:

Obviamente Wittgenstein fue muy polémico desde el punto de vista de su sexualidad. Basta pensar que hace unos cuantos años llevaron a cabo un seminario de ocho días, exclusivamente con ponencias para defender o acusar qué tipo de homosexualidad practicaba el filósofo austríaco. Yo me inclino, para el mundo de mi novela, por su homosexualidad de hecho y allí David H. Pinset se revela como su gran amor. De ahí que aparezca en el texto ese otro eco amoroso, un Wittgenstein apasionado (cit. en Gil Montoya, 2005: 93).

2004. *Crónica satánica*, Susana Henao Montoya

En la bibliografía revisada en el Gran Caldas no se hallaron pistas de obras que incluyeran pasajes protagonizados por lesbianas. Si los homosexuales varones se mostraron escurridizos, las mujeres bisexuales y homosexuales fueron *invisibilizadas*¹⁶. Sólo Susana Henao Montoya, narradora con una trayectoria reconocida, rompe ese silencio en una obra que anda entra la historia Colonial y la más reciente.

El narrador de esta novela es un caso bien particular: el diablo, demonio o Satán, quien se presenta no como el opuesto a la bondad, al bien, al dios judeocristiano, sino como el espíritu de la creación poética, el *protopoeta* (Henao, 2004: 23). En una visión de Dios como la unidad, más que como el uno, este Satán sería el complemento más que el enemigo. Gracias al narrador en primera persona, podemos elaborar un paralelo entre dos modelos de mujer, en los que se privilegia a la primera por su cercanía con la mística, el misterio, la introspección, la imaginación, frente a la muchacha de nuestros días, que no está ocupada en algo más allá de su vida cotidiana. La búsqueda de poder se hace mezquina porque el rito está al servicio de la rutina antes que a la exploración de lo desconocido. La mujer de la primera parte, la exaltada, es sor Josefa Francisca de la Concepción Castillo y Guevara (La Madre del Castillo, para la historia de la poesía colombiana), en su claustro colonial de Tunja. La mujer que focaliza la narración de Satán en la segunda parte es Luz Divina.

Nuestro estudio se centra en la segunda parte, en la que Luz Divina es la persona focalizada, no sin antes valorar el *respeto* por la Historia oficial que demuestra la autora al no crear sospechas sobre la orientación sexual de la

¹⁶ Como *referencias* o personajes extras, es de rescatar su inclusión en la novela *La ansiedad viaja en buseta*, de Héctor Ocampo Marín (1991).

Madre del Castillo, descartando pasajes que criticaran la vida conventual en lo que respecta al deseo entre pares que se propicia por el encierro, y que ha dado lugar a novelas como *La religiosa* de Diderot (1796).

Junto a Luz Divina aparece la pareja conformada por Monalisa y Camila. Las tres estudian literatura en una universidad de Pereira, y están unidas por el aprecio y el interés que sobre ellas ejerce el hecho poético. Luz Divina quiere ser poeta, razón por la que Satán se interesa en ella. En esa búsqueda, la de las palabras que lo crean todo, se une a Camila y a Monalisa, dos jóvenes que participan de las actividades de la universidad durante el día, para en la noche dedicarse a la clandestinidad del satanismo en una secta de la que Monalisa es la principal sacerdotisa. Luz Divina se siente atraída por la forma de ser de Camila, le abre el corazón y se entera de su pasado.

En *Crónica satánica* aparecen dos lesbianas: Monalisa y Camila. De las dos, la que mejor construye Susana Henao es la segunda. La primera es una mujer preocupada, atareada en la consecución de poder: ella quiere pasar del segundo plano que ocupa entre los grupos satánicos. Camila representa una superación de los complejos que conlleva la aceptación; es decir, Camila no es una heroína, es un personaje envilecido, degradado, pero no por su preferencia sexual. Camila está engranada a un sistema de maldad y vicio del que no puede redimirse por la entrega que de su ser ha hecho a Monalisa, la usurpadora, la ladrona del *portador de la luz*.

Camila es un personaje construido a partir de una mirada crítica a nuestros días, en los que el afán por lo cotidiano ha empobrecido la imaginación, el cultivo de una espiritualidad, conllevando a la creación de personalidades y experiencias vertiginosas, vacías de sentido y disfrazadas de esoterismo y chamanismo: mercado de antidepressivos que generan rentabilidad en tanto generan más dependencia. La falta de alicientes, que proyectaran su sensibilidad más allá de la solución de los problemas cotidianos, queda en evidencia cuando, junto a su madre, tiene que atender los reclamos del *gordo*, tanto sexuales como laborales, ya que son ellas las que le aseguran el éxito en sus negocios. La novela sugiere que ese abuso del que la hace objeto *el gordo*, es la ocasión para descubrir una alternativa para la exploración de un erotismo más sensual, menos agresivo, en el que ella deja de ser mero receptáculo para asumir como suyo un paradigma masculino.

Pero el influjo de Monalisa es como la atracción de un agujero negro que niega a las dos la instrucción del narrador, Satán, el protopoeta, quien seguirá esperando por la aprendiz a la cual pueda transmitir “las imágenes perdidas, las intuiciones primordiales, la fascinación por el misterio, el alfabeto mágico para conocer las claves de la armonía universal” (121).

Una hipótesis médica sobre la muerte del poeta francés Arthur Rimbaud (1854–1896) es el argumento de esta novela, que inicia con un poema de Girolamo Fracastoro de 1530, en el que cobija una serie de síntomas, morales y físicos, con el nombre de *sífilis*. Con fuentes de autores de la época, Mejía Rivera crea una serie de documentos que son en definitiva la estructura de la narración.

El primer capítulo lo constituyen las notas del crítico Lepelletier publicadas en periódicos, en las que busca dar cuenta de los hechos literarios del momento. La estrategia narrativa de la novela ofrece un giro en la posición del narrador cuando presenta el Correo de los lectores, en los que un hombre, Delahaye, protesta por el tono de Lepelletier contra el joven poeta Rimbaud. El director del periódico invita a Delahaye para que dé a conocer la carta que posee de Rimbaud, del 15 de agosto de 1891, con lo que el tono de la novela lo toma en su segunda parte el propio poeta. Rimbaud desmiente a los que dicen que él se ha dedicado a la venta de esclavos en el norte de África. No habla de nuevos poemas, es más, desprecia el oficio, la literatura ya no lo atrae; habla de sus lecturas del Corán y del nuevo florecer de su vida espiritual. Sin embargo, del que fuera su amigo, Verlaine, no quiere hablar. La tercera parte de la novela es la carta de Verlaine al médico Nikos Sotiro, pidiéndole información de sus últimos días. Verlaine cuenta su versión de la historia, de la pasión desordenada que sintió por ese “poeta precoz y prodigioso que escribía con la frescura de un nuevo ritmo las mismas palabras francesas que todos trabajábamos, pero puestas en otro orden, o mejor, en un nuevo orden” (Mejía Rivera, 2007: 61). Verlaine trata de conmovier al médico exponiéndole el sacrificio que hizo de su familia, la prisión que soportó durante dos años acusado de pederasta. Por último, se culpa de la muerte de Rimbaud si es cierto el rumor de que haya muerto de sífilis.

La cuarta parte corresponde a la respuesta de Sotiro, una suerte de alter ego que le permite a Mejía Rivera no sólo proponer su tesis sobre la supuesta sífilis de Rimbaud, sino también terciar en la confrontación sentimental. Pero antes de cumplir este cometido, Sotiro debe restaurar la imagen del que fuera Arthur Rimbaud y que al final de su vida se conocería como Abduh Rimbo.

La tesis con que innova Mejía Rivera no sólo en el plano de la novela, sino en el de la historia de la literatura, es la de cambiar la sífilis por una intoxicación con plomo: “esas vasijas, que hace mucho tiempo ya nadie usa en estas tierras, cada vez que eran calentadas con los alimentos en la marmita desprendían plomo que iba a los organismos de ambos —al de Rimbaud y al de su empleado, Djami Dawai— y los fue envenenando con lentitud, pero con gravedad” (104). Los términos utilizados a lo largo de la novela para llamar

a la relación entre Verlaine y Rimbaud no son los más cálidos; pero esto no se debe a algún tipo de ideología en Mejía Rivera que lo lleve a censurar la homosexualidad como una forma de masculinidad, ya que al revisar la bibliografía sobre estos dos poetas malditos, lo que se descubre es que Mejía Rivera ha sido fiel a los sentimientos de ambos.

2007. *Llegó el amanecer y yo bebiendo*, Bonel Patiño Noreña

Patiño Noreña trae de nuevo a Daniel, el protagonista de *Más que la pulpa de la sandía*, como personaje literario para continuar esa conquista del espacio exterior. Ahora vamos unos años atrás para conocer cómo fue su vida antes de lo relatado en la novela anterior.

Daniel no es un ser extraordinario. Es un profesor de literatura, amante de los libros, que madura sus propias ideas y trabaja con ahínco a pesar de que no recibe la paga justa de su empeño en dignificar a la sociedad caldense a través de la educación y la militancia política. Su paso por Salamina, Arma, Supía, La Merced, forman en él al maestro, al pensador, al amante cuyo contacto con la naturaleza y el hombre campesino le representa la fuente principal de insumos para un carácter reflexivo, crítico y propositivo. Como en la mayoría de los casos, el afloramiento de una orientación alternativa está dificultado por la ignorancia, el miedo y una vivencia religiosa temerosa del contacto físico.

Daniel es un personaje que busca la esfericidad en un programa de novela tradicional: una biografía lineal con pocas novedades en la estructura —una de ellas, es la frecuente autoreferencia a otras obras de Patiño Noreña— que cuenta de la niñez a la madurez, con un lenguaje que permite acercarse a una carne joven. Patiño Noreña representa un cambio de paradigma que salda cuentas con el pasado: una conciencia histórica que puede concluir con acierto que “los problemas de nuestra nación eran la consecuencia de una mala educación” (Patiño Noreña, 2007: 23).

2010. *Leo von Hiena*, Néstor Gustavo Díaz

21 años después de la aparición de Tinieblo Calandraco, Néstor Gustavo Díaz retoma —incluso podríamos decir *calca*— algunos elementos de *La última inocencia* para argumentar *Leo von Hiena*. Esta vez su propósito es el de echar una mirada que se pretende crítica a la función de la psicología y la psiquiatría como ciencias que inciden directamente sobre la humanidad: aplacan al rebelde, adormecen la conciencia crítica para emparejar y alienar a todos los miembros de un grupo humano. En esta ocasión, la búsqueda de ese hombre mártir en el manicomio, que hemos visto como constante en la bibliografía de Díaz Bedoya, intenta sostenerse entre los discursos del propio

protagonista, los de su hermana Petra y los del psiquiatra. Ese hombre llega al manicomio también por homosexual, pero en esta ocasión su cuerpo y las posibilidades eróticas no tienen el despliegue que alcanzaron en *La última inocencia*: la reescritura que hace de aquella lo lleva a reacomodar palabras que *parecen enmendar* los excesos anteriores. Así, mientras en la primera decía que Aquiles tenía los dedos encallados en la piel del “demonio” (Díaz, 1989: 83), ahora dirá que tiene las manos encalladas en la piel “de su acompañante” (Díaz, 2010: 94). Los personajes cambian de nombre: de Aquiles Borbón Góngora a Leoncio del Lobo White, de la sirvienta Maguncia a la tía Petra; se mantiene la idea de que Leoncio es hijo de Jazmín. La novela insiste en mantener un discurso dispar para simular el posible lenguaje de la locura brillante de Leonardo Quijano (se vuelven a citar poemas, se escriben párrafos imitando sus sonetos); se aparenta conocimiento de la formación / de-formación de palabras *académicas*, y la cita de nombres como Marx y Freud intenta, sin conseguirlo, diseñar personajes con una amplia cultura. El discurso clínico frente al de la libertad, el psiquiatra vs. el subversivo, son enunciados que no se desarrollan y que se repiten a lo largo de la novela.

Al mirar en perspectiva la obra de Néstor Gustavo Díaz, después de cerca de 16 años de silencio editorial, *Leo von Hiena* no ofrece nada nuevo y es señal de un agotamiento de la estrategia discursiva; una obra lamentable que no es la mejor carta de presentación para las nuevas generaciones de un autor que en el pasado ha tenido mejores logros.

2010. *En el foso de los leones*, Bonel Patiño Noreña

La tercera entrega de las *Confesiones de medianoche* continúa el acento político en el que se había adentrado con la segunda (*Llegó el amanecer y yo bebiendo*). El narrador se preocupa menos de las descripciones de lugares y de situaciones del pasado de Daniel. Se trata ahora de una denuncia social matizada por las licencias que permite la literatura. Mucho más breve que las dos anteriores, esta tercera parte continúa conjugando el tiempo de la narración en varios planos interpuestos con tres relatos que se pueden diferenciar con claridad: La política, el amor y la naturaleza.

Daniel, quien en la primera novela (1998) había asegurado tener nombre de profeta, se halla ahora “en el foso de los leones”: en un entramado de cuotas burocráticas, peones útiles, sanguijuelas de cuello blanco. El pedazo de cielo que reclama, que pide, que merece, es aquella finca en las Cataratas del Río Medina en Mariquita (Tolima), a la que no regresarán “las francesas” porque “vinieron los 90 con las trombas de sus bombas / fraticidas, y no volvieron, blancas / palomas espantadas” (Patiño Noreña, 2010: 66).

La redención que posibilita el amor está viciada: El chico —al que no se nombra— que soñaba con ser conductor de un bus de la empresa Arauca, que intentó prestar servicio militar y al que Daniel llevó a su Edén, termina como paramilitar. La novela nos pone de frente con la realidad de la ruptura. Ya no hay tiempo ni espacio para una educación socrática. Daniel, al igual que Fernando, el de *La virgen de los sicarios*¹⁷, con una riqueza intelectual, cultural para comunicarle a esta generación, sólo puede *asistir*, pagar de su bolsillo los excesos. Estar ahí y esperar que llegue con las heridas en el abdomen para insistir en curarle el rencor. La comunicación se ha fragmentado y bien lo dice una de las canciones evocadas en esta saga: “El puente roto lo llamé yo, a tu cariño que se rajó...”.

Daniel, el personaje homosexual de Patiño Noreña, ha abandonado el clóset. Lo que no significa una conquista total de la felicidad: ahora se trata de aceptar el desafío que la vida propone sin máscaras. Y por aliados, unos compañeros silenciosos: “Una amistad es para siempre: Esté en donde esté, estará esa película que vimos, haga de cuenta. Entonces supo que la vida, el cine y la literatura habían hecho su parte” (87).

3. A manera de conclusión

El camino continúa, se hace estrecho y asfixiante porque conduce a calabozos en los que el varón que ama a sus semejantes está cancelando una deuda impuesta por los patriarcas de Antioquia la Grande, que necesitan asegurarse el cielo en la vida eterna y la fortuna en la vida temporal. Entre los primeros constructores de este anaquel parece que hubiese un acuerdo tácito de no convocar personajes homosexuales porque eso podría *reproducirlos*, y si el caso amerita el nombrarlos, en seguida debe inscribirse su pena, su castigo.

El Gran Caldas, hijo de la Antioquia conservadora y cristiana, sancionó y condenó a los homosexuales en su narrativa, que es condenarlos en el espacio real y en el imaginario también, para que cada Patriarca asegurara, como en los tiempos del Levítico, la mano de obra para los terrenos robados a los indígenas y negados a los afroamericanos. Por eso la existencia —aparentemente imaginaria— de Tinieblo Calandraco no puede pasar desapercibida: su pielpapel está confrontando, aún hoy en día, a los que defienden el núcleo familiar como una estructura meramente biológica, reproductiva.

¹⁷ La relación intertextual se propone desde la misma novela en los siguientes términos: “En adelante, ante la tajante afirmación del jovencito de que esa película es nuestra película —*La virgen de los sicarios*—, Daniel tuvo claro de que aquél había operado en su mente una transubstanciación, en el sentido de que Daniel era al modo del escritor de esa película y, el jovencito, los dos jovencitos a la vez” (36).

El homosexual del Gran Caldas no tuvo amigos que le escribieran libros. Por eso decidió hacer su vida lejos de las Bibliotecas y su experiencia le cogió ventaja al arte de redactar horizontes. Hay más piel en los relatos orales de los muchachos de la ciudadela Cuba que en una docena de novelas.

Vivir no es sencillo. Amanecer y amar el día que se nos pone de frente no es para cualquiera. He ahí la utilidad de la literatura, de la música, de las artes plásticas. Cuando están presentes en tu vida, te palpas los bolsillos y encuentras unas monedas extras. Ser homosexual es un reto menor cuando tenemos presente que el reto grande es vivir sin esquivar el hecho de que sólo podemos hacerlo a través de un cuerpo que envejece y enferma. Puede que nuestro anaquel, nuestro espacio en la Biblioteca, tarde mucho tiempo en crecer y sostenerse. Pero hemos empezado a preocuparnos por encarar la vida con menos temor de amar.

Referencias

- ÁLVAREZ VILLEGAS, Hernán (1998). *El ángel vengador*. Pereira: Fondo Mixto.
- ALZATE, José M. (2005). “*La pasión de las gárgolas*, novela con tema homoerótico”. En F. VÉLEZ CORREA y J. C. ACEVEDO (Comps.), *La otra mejilla. Aproximaciones críticas a la obra de Roberto Vélez Correa*. Manizales: Centro de Escritores de Manizales.
- ARIAS TRUJILLO, Bernardo [Sir Edgar Dixon] (1990). *Por los caminos de Sodoma*. Cali: Ediciones BAT.
- CAICEDO, Cecilia (1988). *Literatura risaraldense*. Pereira: Corporación Biblioteca Pública.
- CASTRO GARCÍA, Oscar (2004). *Un siglo de erotismo en el cuento colombiano*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- CHALARCA, José (1993). “Con el alma en la boca”. En *Las muertes de Caín* (pp. 80–92). Bogotá: Común Presencia Editores.
- CHALARCA, José (2004). *Poemas perversos*. Bogotá: Común Presencia Editores.
- DÍAZ, Néstor G. (1989). *La última inocencia*. Manizales: Imprenta Departamental de Caldas.
- DÍAZ, Néstor G. (1970). *Los ritos del Minotauro*. Manizales: Tip. V y Co.
- DÍAZ, Néstor G. (1975). *La Loba maquillada*. Bogotá: Tercer Mundo.
- DÍAZ, Néstor G. (1987). “La Estrella de la noche invertida”. *Revista Mefisto*, Pereira, (4): 12–16.
- DÍAZ, Néstor G. (1987b). *A la hora del té salen los fantasmas*. Manizales: Instituto Caldense de Cultura.
- DÍAZ, Néstor G. (2010). *Leo von Hiena*. Manizales: Gráficas Tizán.
- GIL MONTOYA, Rigoberto (2005). *Guía del paseante*. Manizales: Gráficas Tizán.
- GIRÓN GAVIRIA, Silvio (1978). “Ángel sodomita”. En *Ninguna otra parte* (pp. 87–94). Pereira: Gráficas Olímpica.

- GÓMEZ, Jorge (1977). *Uno bajo el signo de Escorpión (Confidencias)*. Pereira: Editorial Sigma.
- HENAO MONTOYA, Susana (2004). *Crónica satánica*. Pereira: Gráficas Olímpica.
- LOAIZA, José F. (2001). *Manizales en la trilogía de Eduardo García Aguilar*. Manizales: Universidad de Caldas.
- MANRIQUE SABOGAL, Winston (2007). “Literatura como boomeran”. *Revista Javeriana*, Bogotá, (735): 26–33.
- MEJÍA RIVERA, Orlando (1998). *Pensamientos de guerra*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- MEJÍA RIVERA, Orlando (2007). *El enfermo de Abisinia*. Barcelona: Bruguera.
- OCAMPO MARÍN, Héctor (1991). *La ansiedad viaja en buseta*. Bogotá: Universidad Central.
- PATIÑO NOREÑA, Bonel (1998). *Confesiones de medianoche*. Manizales: Fondo Mixto.
- PATIÑO NOREÑA, Bonel (2009). *Confesiones de Medianoche. Llegó el amanecer y yo bebiendo*. Manizales: Manigraf.
- PATIÑO NOREÑA, Bonel (2010). *Confesiones de Medianoche. En el foso de los leones*. Manizales: AD Impresos.
- RODRÍGUEZ, Nelson (2005). “La literatura homoerótica”. *Nexos*, Universidad Eafit, Medellín, 18(132): 15.
- ROMERO LOAIZA, Fernando (2000). *Me has salvado de mí*. Pereira: Editorial Postergraph.
- SAXE, Facundo N. (2008, diciembre 5). “Sacándose las ganas” (entrevista con Eduardo Mendicutti). *Página 12*. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-469-2008-12-10.html>
- VÉLEZ CORREA, Roberto (1986). *Gardeazábal*. Bogotá: Plaza & Janés.
- VÉLEZ CORREA, Roberto (1987). *La pasión de las gárgolas*. Manizales: Instituto Caldense de Cultura.
- VÉLEZ CORREA, Roberto (1999). “Profanadores de tumbas de papel”. En *Los suicidas de la palabra* (pp. 81–108). Manizales: Universidad de Caldas.
- VÉLEZ CORREA, Roberto (2003). *Literatura de Caldas, 1967–1997. Historia Crítica*. Manizales: Universidad de Caldas.
- VILLANUEVA COLLADO, Alfredo (2012). “Ficciones sexuales latinoamericanas y la constitución del sujeto masculino”. *Ciberletras*, Revista de crítica literaria y de cultura, (29). Disponible en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v16/villanuevacollado.html>



PERROS DE PAJA, MIRADAS CONVERGENTES SOBRE UN FRAGMENTO DE LA HISTORIA

Mariana VALENCIA LEGUIZAMÓN¹

Rigoberto Gil Montoya nació en La Virginia (Risaralda). Es doctor en literatura de la Universidad Autónoma de México y se desempeña como profesor en la Universidad Tecnológica de Pereira. Su oficio de escritor ha quedado registrado en un conjunto de obras, entre las que se destacan las colecciones de cuentos *La urbanidad de las especies* (1996) y *Retazos de ciudad* (2002); las novelas *El laberinto de las secretas angustias* (1992), *Perros de paja* (2000), *¡Plop!* (2004); y los ensayos *Nido de cóndores: aspectos de la vida cotidiana de Pereira en los años veinte* (2002), *Pereira, visión caleidoscópica* (2002), *Guía del paseante* (2005), *Arlt y Piglia, conspiradores literarios* (2005) y *Territorios* (2010).

La vida y la obra de Rigoberto Gil Montoya se encuentran ligadas a Pereira, ciudad a la que llegó de niño y en torno a la cual ha desarrollado buena parte de su producción académica. Este escritor, gran observador del entorno, ha sabido ilustrar el devenir histórico de un pueblo móvil, en transformación, que, con el paso del tiempo, va adquiriendo y fijando rasgos de ciudad que terminan por configurar su identidad. Una identidad también susceptible a modificaciones que, aunque en momentos imperceptibles, constituirán más adelante un punto de partida para hablar del pasado, de lo que fue.

Así pues, al leer la obra de Gil Montoya, es posible identificar puentes que conducen de una de sus novelas a otra, a un cuento o a uno de sus ensayos; vasos comunicantes que terminan por generar una fotografía panorámica de la todavía joven ciudad de Pereira. A propósito de ello, cuando Valencia Solanilla se refiere a las diferentes aproximaciones que, a través de la literatura, se han hecho a esta ciudad y a sus imaginarios, afirma:

¹ Magíster en Ciencias de la Educación (Universidad del Quindío) y profesora de la Licenciatura en Español y Literatura de la misma universidad. Este ensayo es producto de la investigación sobre el lenguaje del cómic en la narrativa (tesis para la Maestría en Ciencias de la Educación, Universidad del Quindío, 2012).

Es Rigoberto Gil Montoya quien con mayor talento expresivo ha logrado revelar esos imaginarios de ciudad, ese inventario o “archivo de sensaciones” que exigía Carpentier a la narrativa urbana, a través de sus novelas *Perros de paja* y *¡Plop!* y de su libro de cuentos *Retazos de ciudad* (2008: 145).

Encontramos que, así como los ensayos de Gil Montoya sobre Pereira son documentos históricos que alimentan la construcción de un retrato, cada vez más parecido, en tanto más complejo, a lo que pudiera ser esta ciudad, su narrativa también contribuye de manera sustancial a dicha causa; no solo porque las novelas y los cuentos arriba mencionados se puedan enmarcar espacial y temporalmente en Pereira, sino porque los personajes, con sus historias de vida, sugieren de cierto modo un ambiente de ciudad pequeña, joven, en expansión.

En este sentido, *Perros de paja*, *¡Plop!* y *Retazos de ciudad* resultan además familiares a otros territorios, pues son obras en las que subyace el carácter problemático de la condición humana, carácter universal del que devienen las múltiples dinámicas, en tantos casos fatales, que se generan al interior y entre los individuos que conforman los diversos grupos sociales. Por eso la pertinencia de las palabras de Mejía Rivera, que se remite a *El laberinto de las secretas angustias* para evidenciar la construcción de “un mundo donde la realidad es ambigua, sin polos morales o ideológicos en que los buenos son buenos y los malos son malos” (2006: 3); construcción apenas normal en una obra que pretende “reflejar el conflicto de un país como el nuestro donde la guerra y la barbarie están en todas partes y ningún sector puede ya decir que lo acompaña la razón y la justicia” (3). Pero, más allá de eso, es considerable esta concepción de mundo en un escritor que asume que su compromiso político “es con la creación misma y con la estética entendida como ese espacio en que el creador tiene que indagar y dar cuenta de su propia realidad”, como lo afirma el mismo Gil Montoya en entrevista con Mejía Rivera (2002: 129).

De tal modo, resulta evidente la coherencia entre las palabras del autor y su narrativa, en la que se destacan el carácter problemático de las relaciones sociales y los conflictos individuales. En *El laberinto de las secretas angustias* (1992), novela con nombre poético, se narra, desde diferentes perspectivas y de manera implícita, la toma del Palacio de Justicia de Colombia por parte del M-19. Aunque los nombres de los personajes son ficticios, en ellos el lector puede identificar con facilidad la voz de algunos protagonistas de los hechos, que en su momento hicieron declaraciones sobre lo ocurrido, y contrastar aquello que dijeron con las palabras de muchos otros, que de alguna manera estuvieron allí pero cuyas voces fueron silenciadas o nunca escuchadas. Este fenómeno evidencia un rasgo muy particular de la obra de Gil Montoya, el contraste de voces, la posibilidad que ofrece al lector de arriesgar una reconstrucción de los hechos a partir de un abanico de perspectivas.

De manera un tanto paródica, en los cuentos de *La urbanidad de las especies* (1996) la voz la tienen los animales, personajes protagónicos que, relato tras relato, “utilizan la erudición para ironizar sobre el sentido de la vida en el universo” (Mejía, 2006: 10). Una muestra más de cómo Gil Montoya, por medio de su narrativa, indaga y da cuenta de su propia realidad, como en *Retazos de ciudad* (2002), donde los jóvenes personajes combinan un mundo cercano a ellos, el cine, con la realidad cada vez más espeluznante y fantástica de sus propias vidas. En esta obra, así como en *Perros de paja* (2000), el cine favorece el acercamiento a unos personajes que, lejos de ocupar un lugar dentro de una clasificación maniquea de buenos o malos, se construyen, como cualquier ser humano, desde las posibilidades que el entorno ofrece. Tal vez por eso y por el ambiente espacial y temporal que comparten con dicha obra, Mejía Rivera afirma que los cuentos de *Retazos de ciudad* “parecen capítulos anexos del corresponsal de *Perros de paja* y su estética y temática están inmersas en la atmósfera de esta novela” (2006: 11).

Ahora bien, dicha atmósfera podría albergar, de manera un poco similar a *¡Plop!* (2004), enmarcada en Nueva Mercedes, “ciudad construida en la segunda mitad del XIX por arrieros, putas y mercachifles provenientes del interior” (Gil, 2006: 34). Esta novela aborda, desde la desaparición de Nando, amigo de infancia del narrador, la desaparición forzada a la que se ve sometido un número cada vez mayor de habitantes en tantas ciudades de Latinoamérica. Al hablar sobre su novela, sobre el valor del título y la relación de este con las historias que alberga, Gil Montoya dice:

Lo usual en las historias de Condorito o de su parentela, es que éstas se cierren con la expresión admirativa ¡Plop! Ella significa sorpresa, final inesperado, desenlace absurdo. Ella subraya desconcierto, asombro, algo que el interlocutor no se esperaba y que lo estrella contra su propia realidad, al extremo de expulsarlo del escenario visual (Gil, 2010: 147).

Quizá, desde esta explicación de la onomatopeya y desde una aproximación significativa a la situación que la novela desarrolla, podríamos decir que, tanto los desaparecidos como quienes los hemos rodeado, hacemos ¡Plop!; los primeros quedan borrados para siempre, la mayoría de las veces, los demás nos levantamos en la viñeta siguiente tratando de recomponer y resaltar las partes que se nos han ido borrando.

Esta obra, tan cargada de ironías (Londoño y Mesa, 2010) como el ensayo en que su autor habla de ella: “En nueva Mercedes la gente desaparece por múltiples razones y créanme que no es por culpa del escritor ni del editor” (Gil, 2010: 151), devela una vez más en la narrativa de Gil Montoya la densidad de la violencia latente en las ciudades, aunque no solo en ellas, y la orfandad creciente de las víctimas que las habitan. En voz de Mejía Rivera:

La escritura de Gil Montoya es la narrativa de las nuevas violencias del país y su voz parece albergar el arquetipo de las “gentes marginales” de la sociedad actual, que hasta ahora no habían encontrado sus “propias palabras”, ni sus rostros, reflejados en las novelas de la literatura colombiana (2002: 117).

“Gentes marginales” dice Mejía, con rostros desdibujados en la historia y en gran parte de la literatura, como quienes dieron lugar a los personajes de *Perros de paja* (2000), novela que podría considerarse una radiografía de los múltiples encuentros y desencuentros que se establecen entre los miembros de una ciudad pequeña que, a mediados de los años setenta, se encuentra en proceso de expansión. La obra se enmarca en las relaciones de un grupo de jóvenes del barrio San Judas, sector marginal de la ciudad de Pereira ocupado, entre otros, por familias de antiguos campesinos, desplazados y, en general, personas con escasos recursos y poca educación formal. Acerca de esta ubicación espacial, Valencia Solanilla se refiere al barrio San Judas como un espacio simbólico

en donde los jóvenes le apuestan a la imaginación del cinematógrafo y de los héroes de los *cómics* y las radionovelas como una forma de supervivencia en un mundo degradado por la violencia, las desapariciones, las persecuciones, la quiebra de la familia, los desplazamientos masivos, el desamparo y todos estos marcadores sociales que definen tan radicalmente nuestras urbes modernas (Valencia, 2008: 146).

De ese contexto barrial surgen las relaciones que lo trascienden y que, de alguna manera, lo explican. Este fenómeno se evidencia con las voces de cuatro narradores, quienes, desde su propia visión de mundo, introducen discursos que, al ser reconocidos por el lector, develan el carácter polifónico de la obra. De allí que Valencia Solanilla incluya *Perros de paja* dentro de un corpus con miras a identificar y evidenciar elementos que proporcionen un mayor acercamiento a la literatura como producto social y cultural; pues dicha novela se configura a partir de un estrecho diálogo entre la realidad de los protagonistas y la ficción con que alimentan su existencia, presente en el cine, las radionovelas y los cómics. Recurso utilizado por Gil Montoya para oxigenar la dureza y la violencia en que se desenvuelven “Coringa, Cantinflas, Carroñato, ilustres habitantes de un barrio que ha visto las turbias aguas del río Otún en las salas de sus casas” (Gil, 2010: 151). En este sentido, Valencia Solanilla establece un hilo conductor entre el carácter urbano de la ciudad y la condición de marginalidad de muchos de sus habitantes.

Entre otros puntos desarrollados alrededor de *Perros de paja* por Valencia Solanilla, destacamos su identificación en la novela de algunas características de la escritura posmoderna, como la autoconciencia narrativa, la fragmentación en planos temporales y espaciales y la configuración de nuevos códigos de habla. Asimismo, la descripción que hace de sus cuatro narradores y de su

función en la construcción global de la obra y, con ello, de una mirada más amplia de la ciudad que esta representa, “una ciudad en donde ni siquiera la muerte misma conmociona la comunidad sino que es un elemento más de una cotidianidad sin futuro ni esperanza de redención” (2008: 182). En cuanto a esta caracterización de la ciudad, escenario de *Perros de paja*, resulta también valioso el aporte de Sepúlveda Correa (2004), quien concluye que las voces narrativas en esta novela constituyen la prueba de una ciudad escindida y antagónica, idea con la que esta autora desarrolla el concepto de ciudad allí propuesto y establece un vínculo entre tal concepto y Pereira.

Pasemos ahora a la caracterización de los narradores, a un acercamiento para materializar gran parte de lo dicho hasta ahora sobre la segunda novela de Rigoberto Gil Montoya y para destacar la importancia del discurso del Profe y de los cómics, en la construcción psicológica de un lado infantil de los personajes. El primer narrador que aparece en *Perros de paja*, corresponsal de “El Diario”, plantea una perspectiva del barrio San Judas en la que deja ver la relación de conflicto entre algunos de sus habitantes y “la gente de bien” de la ciudad, que, según él, se encuentra afectada por sus crímenes. En tal sentido, el corresponsal, de modo caricaturesco, presenta un panorama inquisidor tanto del barrio como de sus habitantes. En sus palabras se percibe un desprecio mal disimulado por las personas que conforman dicho sector y a quienes se refiere con expresiones como “muchachitas de estratos bajos” (Gil, 2007: 9) o “gentes pobres” (10) y a quienes contrasta, con ánimo de disminuir aún más su condición, con sujetos a los que califica de “distinguida dama” (11), “distinguidos esposos” (12), “seres de bien” o “familias de bien” (13). En síntesis, la primera imagen que el lector tiene de los protagonistas de *Perros de paja* está permeada por un discurso conservador, excluyente y elitista.

El segundo narrador es un habitante del barrio que, por su cercanía con los habitantes del sector y con el San Judas, los presenta de manera íntima. Este personaje conoce las historias de vida, las angustias, los sueños de aquellos sujetos que en condiciones diversas llegaron al barrio y cuyas realidades trascienden las columnas sensacionalistas de “El Diario”. Por medio de él, el lector sabe que “los padres de Samuel purgaban una pena de ocho años por asesinato premeditado. [...] El viejo Rodri sólo conoció el amor de su abuela, ahora recluida en un sanatorio. Caliche vivía con dos tías solteras que nunca le restringieron sus salidas” (21), o que “los cuerpos del barrio permanecían marchitos por la rutina y las manos estropeadas por los quehaceres de la casa [...] Otros cuerpos, los más, se marchitaban pronto por la fatiga de las madrugadas y la oscuridad y el humo del cigarrillo, [...] perdidos en el sudor de la desconfianza” (26). Este narrador introduce un discurso que transforma la imagen de los personajes presentada por el corresponsal, aliviana el peso que recae sobre estos individuos estigmatizados y mediatizados.

El tercer narrador, Memín, también vive en el barrio. Es amante del cine y experto narrador oral que entretiene a sus amigos al contar de manera magistral las películas que ha visto en los teatros de la ciudad y de otras partes del mundo. La aparición de este sujeto entra a reforzar la presencia del cine en la novela *Perros de paja*, ya manifiesta en el título compartido con la película *Straw Dogs* de Sam Peckinpah (1971), en la dedicatoria, donde el autor presenta la novela como un *thriller*, y en los epígrafes con citas de *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, llevada al cine bajo el mismo título por Héctor Babenco (1985), y de *El ladrón de bicicletas* (1948) de Vittorio de Sica, basada en la novela homónima de Luigi Bartolini (1945). Así entonces, a lo largo de varios episodios, Memín recrea de una manera coloquial y divertida la película de Peckinpah:

Él siente que está desperdiciando un tiempo valioso, que no fue buena idea venir [...] El gato por ningún lado, o sí, colgado en el closet, como si fuera una camisa más: lo estrangularon con sevicia. ¿Alguien ha visto un gato estrangulado? Bueno, loco, más tarde nos comenta. Ya a nadie en la sala del Centenario le quedó duda: ese gato allí exhibido anuncia la desgracia (Gil, 2007: 24).

A través de este ejercicio narrativo, Gil Montoya consigue acoplar, al punto de hacer casi imperceptible la línea que los separa, el discurso cinematográfico y el literario. No solo el argumento de la película y el de la novela se tocan, también sus formas adquieren un mismo ritmo. Con la voz de Memín, los personajes de la película encuentran resonancia en los personajes de la novela, los jóvenes del barrio se identifican con Venner, Scutt y “el hijueputica de Chris, amigo de las ratas” (24), y llegan, en un fenómeno de reconocimiento del otro y de sí mismos, a cuestionar sus actos, la experiencia estética los cobija:

Se encuentra Cawsey apuntando con una escopeta en dirección suya, exigiendo su presa: Ya es mi turno y ella grita, desesperada, mientras el sudor se mezcla con lágrimas de impotencia y dolor: ¡NO, Dios, nooo!, y éste por ningún lado [...] y sentí dolor, no sé, pero lo sentí debajo de las ingles, muy cerca de la zona de tolerancia, de ese mundo de maldad cuando uno se tira una hembra a la fuerza y entonces te vuelves un animal, un malparido, porque uno va al Centenario es a sufrir, nenes, ¡qué trágica es la existencia cuando caminas con el sexo puesto! (31).

Con esta confluencia de asociaciones, el lector puede percibir que, más allá del título, la obra de Gil Montoya y la de Peckinpah comparten una buena parte del argumento y gran parte de la forma.

El último narrador, el más importante para efectos de este ensayo, es un habitante más del San Judas, el Profe, quien lee cómics a los muchachos y los introduce en conversaciones nacidas de la lectura de historietas, pero que

trascienden ese espacio ficcional. El ambiente generado en torno a esta voz se convierte en uno de los ejes centrales de la novela, por cuanto la lectura de cómics pasa de ser un simple entretenimiento a ser foco de discusiones acaloradas sobre la situación del barrio. En este contexto los jóvenes escuchan apasionados las historietas de Kalimán, se divierten con sus hazañas, como les ocurre con la película de Peckimpah, se identifican con los personajes, como también les ocurre con la película, pero es durante la lectura de cómics que fantasean con la llegada de un héroe que los libre de la muerte que los acecha:

[...] cómo sería de fuerte y activo Kalimán que nunca, al parecer, había consentido unas vacaciones. Iba por el mundo protagonizando una serie de aventuras inolvidables, siempre limpio, siempre dispuesto a derrotar al enemigo con la fuerza de la razón. Si Kalimán patrullara estos barrios, con su casaca oriental y ese turbante amarillo, pero qué va, parceros, decía Carnegato, aquí el asunto es very difficult, ok?, se le arrugaría, los X-8 son especialistas en atacar por la espalda y taque, men, al piso [...] (Gil, 2007: 52).

Resulta evidente, en fragmentos como el anterior, la conciencia que tienen los muchachos de la crudeza de su realidad, de la fragilidad de sus vidas. Por eso las conversaciones que surgen en torno a la posibilidad de ser rescatados por una figura heroica constituyen, más que un deseo absurdo e irracional, una manera de conjurar la muerte, un coqueteo con la vida. Es en este espacio, así como en el generado por las narraciones de Memín, donde la realidad y la ficción se mezclan para retratar, de manera cada vez más precisa, el rostro de los personajes, menos parecidos a los descritos por el corresponsal en la medida en que avanza la novela.

Ahora bien, la imagen del héroe, en la vida de estos muchachos del San Judas, trasciende la lectura de cómics. Los personajes de *Perros de paja* la evocan constantemente por medio de la palabra, en sus monólogos internos, cuando reflexionan sobre su intimidad: “Pero el tiempo de los héroes se desvaneció” (21), “alguna pelada ansiosa de aventuras, de conocer por fin el héroe con quien deseaba casarse” (26), “cuando estuve tan cerca lo había hecho obligado, sobre todo por el pequeño héroe que habita en mí” (43); y también en sus conversaciones más desprevenidas, como las desarrolladas en torno al cine: “y sabemos que ésta es ya voz de nuestro héroe” (39), “imperla el silencio del cansancio, del sudor que recorre el cuerpo de estos héroes” (40), “contra el que la pareja de héroes no puede hacer nada” (50), “Y tenía razones suficientes para armarse de héroe: su familia había sido asesinada” (54). Este uso constante de la palabra *héroe* nos habla de una presencia fija en el pensamiento de los personajes, pero una presencia muy ligada a la infancia, con origen en los cómics, pues bien sabemos que los héroes nacen en los cómics, así con el tiempo se muden al cine.

En relación con lo dicho, coquetear con la vida, aun cuando la muerte ronda, hace más amables los días. Los escuadrones de la muerte existen, son reales, “grupos de ‘limpieza social’ que asesinaban a los habitantes de los barrios marginales de la ciudad, con el argumento de que todos eran ‘hampa’ y ‘lumpen’” (Mejía, 2002: 112), exterminadores con licencia para matar; con ellos la pelea es a muerte y los muchachos la asumen con entereza. Pero cuando se leen cómics vale soñar, por eso afloran con claridad las fantasías, los miedos y el cansancio de la guerra.

Encontramos así que, sobre todo a través de los cómics, se configura un lado infantil de los personajes. El lector no podrá ver de la misma manera a los habitantes del barrio después de imaginarlos jugando con tierra o soñando con ser Ultramán o Toloamba. Por otro lado, el capítulo «¿Podrá eliminar a los escuadrones de la muerte?» constituye un recurso estético para explicar con la voz del Profe, desde el territorio de la ficción, los hechos ocurridos en el barrio San Judas, donde los muchachos indeseados por la gente “de bien” son perseguidos y exterminados:

Su cámara pretendía atrapar la luz de un lugar negro, donde apenas un mes antes un grupo de encapuchados había acribillado a tres muchachos que jugaban fandango en el billar de Carlos Mario. Venían por Iguana, pero éste se les escabulló al derribar la puerta trasera del orinal y entonces, como para no perder la bajada hasta la calle tres en su Bronco, los X-8 abrieron fuego y allí cayeron tres pelados (Gil, 2007: 42).

Y más adelante: “Grupos híbridos que cada tanto bajaban en busca de pelados cuyos prontuarios delictivos justificaban, a la vista de estos seres sin nombre y sin rostro, su muerte o desaparición, allí mismo, en las calles donde jugábamos microfútbol y ponchado” (43). Esta es la voz del segundo narrador, habitante del barrio, en la que Gil Montoya expone la persecución y asesinato sistemático de los jóvenes del sector que delinquen en la ciudad, aunque no solo de ellos; pero ya para este momento el lector los conoce de cerca, sabe que delinquen pero también que aman, sufren y se divierten como niños, información fundamental en la construcción problemática de los personajes. Veamos un fragmento del capítulo de Kalimán que el Profe lee a los muchachos:

Como si se tratara de una pantalla de televisión, la mente del Hombre Extraordinario se llena de terribles imágenes, donde observa la forma como los Escuadrones de la muerte diseminan el terror y la angustia en las urbes con sus luces de neón. Alumbrando el desconcierto y el horror. Operan amparados por la noche y como primera misión, se ensañan en jóvenes pobres, dedicados a la delincuencia, ellos, marginales y desadaptados (Gil, 2007: 51).

Así pues, los cuatro narradores se encuentran ligados de manera intensa al barrio San Judas y se convierten en radiaciones de él. En otras palabras, la novela tiene su centro en el barrio, pero de este parten líneas de fuga que llevan al lector a otros contextos, lo sacan del San Judas con cierta frecuencia, pero con la intención de regresarlo a su historia con una mirada enriquecida, que le permita una valoración más amplia de los hechos que allí suceden. Estas modulaciones, repetidas capítulo tras capítulo, generan en el lector un contraste de visiones de mundo diversas, pero, sobre todo, lo conducen a ahondar en los factores que determinan dichas visiones de mundo, fenómeno que constituye un valor estético importante de la obra y que redundante en un compromiso intenso del lector con ella, producto de su inmersión en un concierto de voces que resuenan para dar cuenta de las tantas posibles formas de ver, de narrar y, con ello, de immortalizar los hechos. Esa mirada múltiple, la posibilidad de ver a los personajes desde afuera, a través de los ojos del corresponsal; desde adentro, a través de los ojos del segundo narrador, habitante del barrio; de escucharlos y conocer su pasión por el cine, por los cómics y su estrecha relación con ellos, da lugar a una aproximación mayor tanto a los personajes como a la realidad que habitan. Así las cosas, aunque la primera imagen que el lector recibe de los jóvenes del barrio se da desde la voz del “corresponsal”, quien asegura que dado el nivel de maldad y peligrosidad de los muchachos sus nombres reposan en una carpeta que lleva el nombre de *Escoria*, más adelante el lector mismo tiene la oportunidad de contrastar dicha imagen con informaciones que lo acercan a la niñez de los personajes:

De niños solíamos bajar hasta allí para cumplir penitencias, saltando de piedra en piedra o para jugar a las escondidas en los cambuches de plástico y esterilla [...] para más tarde enfrentar difíciles combates de terrones y chirillas, casi nunca concluidos, pues nadie se daba a la derrota o uno de nosotros rompía la armonía de la trifulca, colérico, porque un terrón se le había incrustado en el ojo o estropeado los dientes [...] Más tarde, todos quisimos ser Ultramán o El Hombre Araña para emplear métodos modernos frente al hampa que se tomaba las calles y la tranquilidad de las esquinas (Gil, 2007: 20).

Es más, la novela nos dice que, superada la infancia, sus actividades preferidas conservan cierto carácter infantil, ya que además de jugar fútbol se reúnen alrededor de Memín para escuchar las películas que no siempre pueden ver en cine, o del Profe a escuchar la lectura de cómics que han incidido de tal manera en su concepción del mundo que la evocación de personajes heroicos trasciende la fantasía. En otras palabras, estos personajes que cometen delitos fuera y dentro del barrio tienen, a partir de las voces narrativas diferentes a la del corresponsal, la oportunidad de mostrar otra parte de su persona, un lado en ocasiones ingenuo, que con facilidad genera un grado de identificación:

Está bien que gozaba de buenas relaciones con mi gente, que podía entrar y salir de las reuniones familiares convenidas de manera tácita para después de las dos, cuando escuchar un capítulo más de *La ley contra el hampa* o imaginar qué iría a suceder más tarde con el pequeño Solín [...] se convertía en una ceremonia de trance que paralizaba la pesadez de las tardes y silenciaba por instantes los continuos allanamientos, el dolor de las cuchilladas, las romerías por el lado del anfiteatro, los velorios que terminaban en la cantina de Bonny [...] y los informes chabacanos de la prensa local que señalaban a San Judas como el barrio más tenebroso, a raíz de la disputa entre pandillas de drogós y malandros por ciertos territorios (Gil, 2007: 32).

Dicha identificación con los personajes, con los altibajos que la vida conlleva, permite al lector de *Perros de paja* verse en el otro, así como los muchachos del barrio se veían retratados en la película contada por Memín y en los cómics leídos e intervenidos maliciosamente por el Profe, en ese otro que no es él, ese otro tan distante y a la vez tan cercano, tan complejo y por esa misma razón tan humano.

Referencias

- GIL MONTOYA, Rigoberto (1992). *El laberinto de las secretas angustias*. Medellín: Lealón.
- GIL MONTOYA, Rigoberto (1996). *La urbanidad de las especies*. Pereira: Fondo Editorial Gobernación de Risaralda.
- GIL MONTOYA, Rigoberto (2002). *Retazos de ciudad*. Manizales: Universidad de Caldas.
- GIL MONTOYA, Rigoberto (2006). *¡Plop!* (2ª ed.). Pereira: El Arca Perdida. (Original: 2004).
- GIL MONTOYA, Rigoberto (2007). *Perros de paja* (2ª ed.). Manizales: Hoyos Editores. (Original: 2000).
- GIL MONTOYA, Rigoberto (2010). *Territorios*. México: Ediciones Sin Nombre.
- LONDOÑO, Érika y MESA, Huver (2010). *Aproximación a la identificación de un rasgo, humor negro o ironía narrativa en el estilo del escritor risaraldense Rigoberto Gil Montoya en su novela Plop* (monografía de grado). Pereira: UTP.
- MEJÍA RIVERA, Orlando (2002). *La generación mutante: Nuevos narradores colombianos*. Manizales: Universidad de Caldas.
- MEJÍA RIVERA, Orlando (2006). “Imágenes y fábulas de ciudad en la obra de Rigoberto Gil Montoya”. *Jalla VII*, Bogotá.
- SEPÚLVEDA, Martha L. (2004). *El concepto de ciudad a partir del análisis de la novela Perros de paja* (monografía de grado). Pereira: UTP.
- VALENCIA LEGUIZAMÓN, Mariana (2012). *El lenguaje del cómic en las novelas La ley del amor de Laura Esquivel, Perros de paja de Rigoberto Gil y El leopardo al sol de Laura Restrepo* (tesis de Maestría). Armenia: Universidad del Quindío.
- VALENCIA SOLANILLA, César (2008). *De la periferia al centro. La novela finisecular del Eje Cafetero: Risaralda*. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira.



MARIO MENDOZA Y LA METÁFORA DE LA DESINTEGRACIÓN

Yeni Zulena MILLÁN VELÁSQUEZ¹

Todo lo que he escrito no sirve más que para destruir.
Roger Gilbert-Lecomte

El mundo que termina está sólo empezando.
Patti Smith

“Todos los caminos conducen a Roma”, reza el popular adagio en el que una época y un imperio coinciden, y que en la actualidad, en este tiempo apenas nuestro, puede aplicarse fácilmente a la amalgama constituida por las insanables conquistas del capitalismo, las mismas bases sobre las cuales se han erigido metrópolis suramericanas como Sao Paulo, Buenos Aires o Santiago, todas imponentes y desiguales, diosas del caos en un mundo que amenaza con venirse a pique a causa de las mismas tensiones internas que permiten su existencia y que, en el caso particular de nuestro país, como un tributo absoluto a una paganía tan venerada como incomprendida, confluyen en Bogotá, nuestra propia Loba Capitalina, para afirmar su carácter de matriz generosa y despiadada, que si bien no se niega a amamantar a ningún mendicante viajero, suele cobrarse a sal y sangre sus favores, en un ciclo interminable de Abeles y Caínes, de Rómulos y Remos que creen en la justicia promulgada por la fe de los fuertes, la doctrina infalible de Darwin.

Esa misma Bogotá, Atenas suramericana de pocos y apología dantesca para los demás, los recién llegados o los nunca adaptados, es también la Piedra Rosetta que ha intentado desentrañar Mario Mendoza en su obra, la cual, lejos de ser tan sólo una compilación de memorias locales contadas mediante distintas voces, dilucidadoras en ocasiones y confusas en otras, sirve como punto de partida para iniciarse en un viaje marcado por las obsesiones e inquietudes

¹ Estudiante de la Licenciatura en Español y Literatura de la Universidad del Quindío. Este ensayo es producto del Semillero de investigación en literatura latinoamericana contemporánea, de la línea de investigación en Relecturas del Canon Literario (2012).

personales de un autor temprano como lo es Mendoza, quien en un juego en apariencia limpio, de cartas siempre abiertas, sorprende sin embargo con la osadía del detalle y, aun sin dominar del todo tal recurso, permite acercarnos con no menos encanto a una densa cosmogonía capitalina, ese dédalo contenido entre cajas chinas, escapado tal vez de las trémulas manos de Pandora.

Por lo tanto, lejos de querer adoptar posiciones de esquina, la búsqueda que se anuncia en las presentes líneas es similar a la asumida por el arqueólogo en el primer instante ante las ruinas: la de encontrar las raíces del desastre y, sin dejarse amedrentar por la complejidad propia del paisaje de una desintegración casi consumada, conseguir el rescate de todas aquellas piezas que servirán posteriormente para ser examinadas bajo la luz de la reflexión por lectores posteriores, como engranajes estratégicos de una posibilidad abierta, la misma propuesta enunciada por Mendoza en sus obras, y muy especialmente en las tres que sirven de pilar para el presente constructo, *La ciudad de los umbrales*, *Satanás* y *Apocalipsis*, en las cuales la Bogotá del autor, pululante de preguntas y respuestas, se intentará despojar, capa por capa, desde la pluralidad de los lenguajes que el arte se permite encarnar; en este caso, y de forma bastante marcada, en tres de los personajes principales, quienes, inscritos bajo el signo de Ariadna, arrojarán luz sobre este tríptico de túmulos y sombras sin asidero.

Bogotá: El lazo de las cajas chinas

Para empezar, es imprescindible dimensionar el espacio en el cual se desarrollan las tres novelas examinadas, que a su vez cumple la función de tablero común para el entramado de historias de personajes ausentes y presentes, en lapsos de tiempo discontinuos, más parecidos a pulsaciones, cuyos encuentros espontáneos se designan por la ley del azar, lo que resulta en una relación de aristas sometidas a un centro errante, a una Babel de superposiciones que se navega sin brújula y a pie, como lo describe Marcos Salamanca en *Apocalipsis*:

A lo largo de esas interminables caminatas por toda la ciudad, caminatas que duraban trece o catorce horas y que bien podían suceder en las horas de la tarde o la madrugada, urdí la hipótesis de una geología urbana, de una serie de capas que iban componiendo la ciudad [...] Descubrí que hay una Bogotá tecnológica [...] una Bogotá medieval [...] una Bogotá prehistórica [...] La ciudad es una serie de capas que coexisten simultáneamente (Mendoza, 2011: 162).

O como lo sintetiza Carolina Báez en el abordaje que hace del grueso de la obra del autor: “La ciudad que muestra Mario Mendoza en sus novelas es una ciudad que ha ido evolucionando con el paso del tiempo pero es una ciudad

que tiene una máscara para mostrar hacia el exterior que solo cura las heridas superficiales pero no las heridas profundas que siempre han estado ahí” (Báez, 2012: 101).

Así, detrás de esa superficial máscara, están las capas que se convierten en una referencia recurrente a lo largo de los textos, y soportan además la existencia de ciertos núcleos geográficos que hacen las veces de pasadizos entre uno y otro nivel de este andamio socio-temporal, que en algunas ocasiones puede corresponderse con una red específica de calles y avenidas, límites imaginarios de una zona, y en ella, un “ecosistema” urbano de características bien definidas, como la Zona Rosa, El Quiroga o La Candelaria; o de igual forma referirse a sitios de paso, especies de estaciones que median para lograr la transición a ciertos estados o facilitar la transacción experiencial entre miembros del mismo o de diferente nivel, y que en ambos casos impulsa a los personajes en ellos sumergidos a divagar por la ciudad en un estado de conciencia sintomática o de inconsciencia plena y liberadora por esas “zonas de indiscernibilidad, pasadizos secretos que nos pueden conducir a la locura, círculos mágicos o pentágonos equiláteros que buscan un puente o una comunicación con lo desconocido: umbrales” (Mendoza, 2007: 135). Estos sitios, a manera de puertos, determinan la ruta posible de cada deriva personal dentro del naufragio colectivo, pues al no existir un mapa predeterminado, se convierten en herramientas circunstanciales que dan origen a planos completos o segmentados, en los cuales se inscribe el radio de acción de cada personaje, y definen a su vez su tipología, en la medida en que en ese recorrido mutuo entre ciudad y sujeto, cada ocasión de intercambio confluye en un nuevo estigma, en un nuevo espacio donde las calles son “líneas escritas que con el caminar del tiempo se convirtieron en textos colectivos” (Ramírez, 2009: 17); historia única de ciudadanos anónimos, sin finales felices.

Dentro de las novelas de Mendoza, este segundo tipo de lugares, mejor considerados como no-lugares, se presentan a manera de hilos comunes en el tejido general de las historias, y guardan siempre una cercanía directa con uno de los personajes principales, como satélites de un aspecto puntual de su conformación emocional, psicológica o social, que se evidencian en un sumario contrastante de desplazamientos entre clínicas psiquiátricas, como Villa Servitá o la Fundación Schultze-Kraft, y casas de guías espirituales para adeptos al ocultismo o al rosacruzismo; entre restaurantes de nombres notables, como Salerno o Pozzetto, y burdeles multifacéticos de cuidadosa nominación, como San Remo o Casa Show, todos ellos istmos de esa ciudad “que habitan los perdedores [...] una ciudad con leyes propias, con caminos oscuros, y un mundo novelable cargado de bajas pasiones y conflictos humanos terribles” (Valle, 2007: 3). En síntesis, parajes propicios para la búsqueda constante inspirada por el desasosiego existencial, que origina un caminante-péndulo

siempre oscilante entre territorios extremos de locura o lucidez, en un actor, en palabras de Luz Mary Giraldo, habitante de una ciudad “como una vitrina, como un lugar de representaciones”, en la cual “cumple un papel en la escena cotidiana y pasajera” (Giraldo, 2004: 160).

Alguna vez Nietzsche sentenció que si teníamos la osadía de mirar el abismo por largo rato, éste terminaría por devolvernos la mirada, lo cual implicaría sin duda una visión instantánea de nuestras profundidades más abyectas, pero también la oportunidad de mirar a la cara la verdad escondida tras cada horror que construimos solapados en la cotidianidad compartida, donde todo tiene la tendencia a considerarse convenientemente normal. Precisamente, es esa la Bogotá que nos devela Mendoza, la misma hasta aquí apenas esbozada, pero que irá perfilándose gradualmente, en la medida en que exploremos una a una las incisivas piezas de esta estética de lo fractal.

I. *Apocalipsis*: La ciudad en negativos

Marcos Salamanca, “El fotógrafo”, es el Virgilio ciudadano de la más reciente de las novelas de Mendoza. Se trata de un muchacho de barrio, proveniente de una familia de esa clase media baja tan pronta a formar parte de la orilla subsiguiente, que empieza a conocer y a reconocerse en la capital a través de los recorridos que emprende, inicialmente apoyado en la camaradería de sus amigos de la adolescencia; una época ambientada en los años 70, en la cual, mientras son testigos de cómo su habitáculo natal se transforma hacia formas cada vez más denigrantes a causa de los actores del narcotráfico y sus lastres, ellos se inician en un peregrinaje clandestino que los llevará a realizar sus primeros descubrimientos de la sexualidad y los afectos en sus alternativas más incomprensibles, en función de ese ritual de despreocupación que el mismo personaje describe:

[...] nos pasábamos las tardes enteras vagabundeando por ahí, tragándonos las calles con las manos entre los bolsillos, mirando las vitrinas de los almacenes de la carrera séptima, conversando con los hippies de las casetas de libros y de discos de segunda de la avenida 19, metiéndonos a los primeros ciclos de cine autor en la Cinemateca Distrital y rompiéndonos la cara cada vez que podíamos contra las pandillas del Olaya (Mendoza, 2011: 11).

Ese mismo ritual llevará a Marcos a descubrir la instantaneidad de lo real y a comprender el mundo a través de su Olympus Pen, su primera cámara fotográfica, intérprete primordial en la etapa inicial de su construcción gráfica de la ciudad, cuyo compendio denominará bajo el diciente título de “Puertas”. Gracias a ese primer ejercicio fotográfico, Marcos ingresará al variopinto plano de las artes desde la aparente modestia académica de un taller creativo,

el cual termina por hacer las veces de torbellino dispuesto para mezclar no sólo las tres novelas a través del acercamiento entre Marcos con personajes de las mismas, sino también de un cuarto relato, que no es otro que el del propio autor. Mediante dicha irrupción, el autor termina por adjudicar la totalidad de sus obras al rebaño de artistas rebeldes, que en el correr del tiempo acaban por desperdigarse, convirtiéndose en “puntos de fuga” con finales trágicos o felices, todos en la lejanía de aquel plexo citadino que logró reunirlos, y que Marcos se encargará de retratar mientras él mismo continúa imbricado en él, acompañado únicamente de su cámara.

“Odios”

Posterior a esa primera etapa de encuentros en la que Marcos llegará a pensar que las experiencias que le reserva la ciudad sólo pueden relacionarse con progresiones positivas, volverá a desatarse el ciclo entrópico que lo marca desde su nacimiento, primero con la muerte de su madre, luego con el suicidio de su padre y con el asesinato de Bernardo, su hermano mellizo.

Dicho suceso lo llevará a convertirse en un asesino, en un desarraigado por convicción, dedicado a “vagabundear por la ciudad sin rumbo fijo, como un nómada prehistórico, de aquí para allá y de allá a cualquier parte, al azar, sólo con mi máquina de fotografía en el bolsillo” (Mendoza, 2011: 162), en ese *flâneur* que Sontag, al recordar el hallazgo de Baudelaire, relaciona con el fotógrafo, esa “versión armada del paseante solitario que explora, acecha, cruza el infierno urbano, el caminante voyeurista que descubre en la ciudad un paisaje de extremos voluptuosos” (Sontag, 2006: 85), que empieza a dilucidar cómo su propio odio no es más que una pequeña célula maligna inoculada por el yo pluralizado de padecimientos propios de la endémica Bogotá, esa Bogotá de Mendoza que “humilla, segrega y finalmente asesina al individuo” (Oliver, 2007: 46). Esa propensión al mal será la que Marcos intente expurgar capturando nuevas dosis de violencia, pero que inevitablemente también terminará por nutrir, al interior de una ciudad que a comienzos de los 90, movida por nuevos aires de bonanza económica, se reconfigura de manera tal que da paso a una segmentación mayor a nivel de clases, valiéndose precisamente de la aparición de espacios de una exclusividad aún más marcada, y de nuevos habitantes, como los *yuppies* elitistas del norte, o los marginales iridiscentes del “tercer sexo”, los transexuales y travestis, criaturas asentadas en el territorio autónomo del centro, quienes, en la inevitabilidad de los cruces, se debaten en una confrontación continua, a medida que “el odio iba creciendo también y extendiéndose de manera eficaz” (Mendoza, 2011: 181), y en cualquier momento, en cualquier parque o avenida, era posible presenciar la eclosión de un campo de batalla.

“Desdoblamientos”

Para mediados de los 90, acuciado por la falta de dinero para continuar con su forma de vida como viajero incógnito, Marcos se ve abocado a buscar un empleo para asegurar la subsistencia y termina por encontrarlo nuevamente gracias a su dilección por la fotografía en un diario sensacionalista, donde lo contratan para que apoye gráficamente la labor investigativa del periodista encargado de judiciales, Carlos Alberto Cervantes, un cronista rojo innato, fumador incansable de marihuana, convencido de que el más fiel reflejo de nuestra condición humana se vuelve tangible a través del crimen. De la mano de “Capeto”, su nuevo jefe y compañero de deriva, Marcos muestra ahora una nueva faceta del *flâneur*, ese al que “no le atraen las realidades oficiales de la ciudad, sino sus rincones oscuros y miserables, sus pobladores relegados”, esa realidad que se “aprehende, como un detective aprehende a un criminal” (Sontag, 2006: 85). Debido a su nuevo trabajo, Marcos presencia cómo empieza a emerger otra de las ínsulas de Bogotá; la que se percibe con toda la intensidad de los sentidos como un “flujo ininterrumpido de vibraciones”, en palabras de Marcelo Tafur, una creatura asfáltica que sólo es posible encarar “desdoblado el cuerpo [...] multiplicándolo, acelerándolo vertiginosamente” (Mendoza, 2011: 247).

Esta experiencia origina una concatenación de hechos en los que sale a relucir otro argumento utilizado anteriormente por Mendoza, el de la escisión de la personalidad, provocada por el acercamiento al oficio ritual prohibido en el caso de los privilegiados de las clases altas, quienes en un intento ciego de huir del monólogo de su soledad, encuentran sólo la locura; mientras que del lado contrario, el de la masa de los necesitados, dicho fraccionamiento se vuelve un requisito en el oficio de subsanar el presupuesto diario, lo que origina ciudadanos bicéfalos sumidos en una informalidad maquillada, en donde fácilmente pueden coincidir en un mismo lugar un contador de Paloquemao, que de noche se transforma en enmascarado de cuadrilátero, con una funcionaria del Sena, que también es astróloga; presos todos de clases ya indiferenciables, en ese devenir capitalino en el que “cada ser humano es singular, es decir, único, pero dentro de esta singularidad se asumen multiplicidades de devenires. Se puede devenir–animal, devenir–asesino, devenir–mujer, etc.” (Báez, 2012: 67).

Como podría esperarse, un tiempo después, al llegar a los 40 años, es el propio Marcos quien termina por sufrir un desdoblamiento de su identidad; un cambio que él percibe como “estar viendo a un desconocido”, proceso que transcurre “de un modo imperceptible al comienzo y luego de una manera categórica” (Mendoza, 2011: 295), que lo lleva finalmente a independizarse de sí mismo y dividir su vida en dos etapas: la de Marcos Salamanca, que sentía

a Bogotá bajo sus pies y frente a su lente, y la de Nexus 134.223, el neófito cibernético, que hastiado de ella y su progenie busca salvarse del apocalipsis cada vez más cercano, sin llegar a sospechar que ese mismo final que él y sus compañeros de la red temen ha ido apoderándose gradualmente de su cuerpo ajeno a la ubicuidad, y que la cura a esta fragmentación entre su pasado y su presente, entre él y Bogotá, sólo la encontrará desde la perspectiva brindada por su estancia en una Cartagena vistosa pero ajena, que le permitirá reconciliarse en un instantánea rememoración con todos los amores y odios en ella y por ella fundados, segundos antes de suicidarse.

Quizá este último fragmento de la novela es el que con mayor claridad muestra el carácter tajante de la ciudad descrita por Mendoza: un territorio multifacético, cuya cartografía flotante se vuelve patente no sólo en las calles y avenidas, sino también en la memoria de los eruditos de biblioteca o de esquina, los mismos que, entre el devenir vacilante de su rutina, terminan mimetizándose con ella, fieles a una devoción agridulce, convertidos entonces en ejes dispersos y latentes de esa máquina ingente que abomina y fascina, esa Bogotá capturada con enfermiza pasión por Marcos, quien se convertirá en ese “agente de la muerte” (Barthes, 1989: 142), en ese fotógrafo al que Barthes define como el único “profesional” capaz de traducir la transparencia del vértigo.

En blanco y negro

Como ya se evidenció, Bogotá en gran medida se erige y renueva en las columnas vivientes que son sus habitantes; huestes de índole diversa, que ganan a fuerza un pedazo de terreno en ese hormiguero de laderas crecientes y pululantes, mezcolanza de intereses, jergas y creencias, que sirven de caldo de cultivo para que surjan seres marginados y excepcionales al tiempo, todos tristemente fascinantes.

Bernardo, el hermano mellizo de Marcos, es uno de esos ejemplos de excepcionalidad dolorosa. Al nacer, es llevado por su padre a una institución psiquiátrica de dolosa reputación, de la cual lo rescata su hermano al enterarse de su existencia. Tras esto, Bernardo empieza a conocer el mundo hasta entonces vedado desde su nuevo domicilio en el Quiroga, circunstancia que le deja intuir a Marcos la naturaleza perfectamente inocente de su hermano, un estado que le resulta tan ajeno como hermoso, y que él acaba de definir: “Lo curioso era que tenía en la cabeza una especie de muro invisible que no dejaba espacio para la maldad, y esa actitud se transparentaba en sus gestos, en su sonrisa, en su manera de saludar a los demás” (Mendoza, 2011: 58). Esa misma característica, al tener que obviar el recurso de la mentira alienado desde el principio por su conciencia, “lo convertía en un ser peligroso, pues la verdad

directa es muchas veces hiriente y demoleadora”; capaz de reducir las lecciones de religión que le impartía su hermano a la simpleza de un dogma invertido: “Eso significa que debemos seguir su ejemplo [el de Jesús]: alejarnos de los ricos, desconfiar de los sacerdotes, elegir a nuestros amigos entre la gente más humilde, sólo permitir la cercanía de las mujeres que sean prostitutas y morir entre ladrones” (57).

Bernardo, ese ser tan lejanamente humano, ganará la completud de su libertad al hallar en la pintura su gran pasión, y en ejercicio de esa misma emancipación apenas conquistada, llegado prematuramente el momento, preferirá la muerte antes que la nueva condena de una cama.

Precisamente su pasión y su carácter, tan translúcidos como distantes en esa realidad citadina que teje un cerco alrededor suyo y termina por cerrarse sin que él emita una queja, es la que lo lleva a trabar una sólida amistad con otro ser tan genuino y anómalo como él, Mister Nadie; cincuentón flaco, alto, vestido siempre a la manera del cielo capitalino, amnésico y vidente, una memoria errante del país sin memoria, capaz de hilar mediante sus visiones una realidad pictórica de aguda belleza, la misma que suscita un diálogo entre ambos personajes, tan lleno de palabras como de álgidas imágenes; esa misma evidencia de que aun los crímenes perfectos tienen bisagras, esas por las que Mister Nadie, sin proponérselo, se desliza para servir de mediador entre los que no pueden olvidar y los que, bajo las lozas sin nombre de un cantón militar que resulta demasiado conocido, son signados con el silencio y el olvido de esa impunidad irónica amparada en la ley, como lo describe Mendoza:

Él está recostado en un rincón de su celda. Intenta dormir pero no lo logra. Los dolores del cuerpo se lo impiden. Lo han interrogado a las malas, a golpes, con descargas eléctricas, arrancándole las uñas... Él no ha dicho nada porque nada sabe. Los militares quieren saber acerca de los alimentos en las neveras de la cafetería donde él trabajaba y sobre los posibles contactos con un grupo subversivo. Él ha dicho mil veces que no sabe nada. Es verdad. Es inocente (Mendoza, 2011: 108).

Mister Nadie, el vecino despistado del presente continuo, puede ser tomado como una analogía del ejercicio retentivo que parecemos realizar a diario los ciudadanos de esta comarca nebulosa, donde los hechos, por más crudos o descarnados que puedan parecer en el instante en el que ocupan los titulares, terminan por convertirse en nimiedades carentes de cualquier cercanía al día siguiente, opacados por la elección de la reina de turno, sumidos en la hipnosis mediática diaria que no permite advertir “que ese fatalismo, esa falta de libertad individual, esa frustración social no cae, precisamente, del cielo, sino que llega del entorno político social en el cual gravita esa ciudad y ese individuo” (Valle, 2007: 6).

Pero además de la inocencia de Bernardo y la memoria ausente de Mister Nadie, otro personaje hace parte de este singular encuadre: se trata de Mario Lacruz, padre de uno de los mejores amigos de Marcos, un estafador profesional que desde su celda en la cárcel Modelo de Bogotá se convierte en un verdadero visionario en cuanto al camino a seguir por parte del protagonista y de sus amigos, en un “símbolo de resistencia y de búsqueda al mismo tiempo” que les impelía a “lanzarse en busca de nuevos mundos, de nuevos derroteros intelectuales que [les] transmitieran un aire fresco y no contaminado” (Mendoza, 2011: 25); una especie de guía que les revelaría el secreto para liberarse de las secuelas de ese padecimiento citadino, en el momento en que se volviera insostenible, mediante el legado de su fervor por el pintor Paul Gauguin, único santo a la cabecera de su camarote, otro de los elementos recurrentes en las novelas estudiadas, y que al igual que Mario Lacruz, aunque de manera consumada, consiguió fugarse a tiempo de esa maquinaria moralmente bicéfala, irremediablemente creativa cuando de asfixiarnos se trata.

II. *Satanás*

Colores, líneas frías y cálidas que esbozan los contornos de cuanto es o parece ser, se mezclan de forma tormentosa sobre el lienzo de esa Bogotá medieval, pletórica de pecadores justificados en la misma condición de su humanidad, sobre la que un ángel sin sosiego descenderá para someterla a la tan necesaria expurgación, esa de la que tan sólo la sangre puede dar cuenta. Esa Bogotá, con matices de cuervo, nos será revelada de extremo a extremo, desde la visión de Andrés, un joven pintor que de forma abrupta se convierte en el testigo de una nueva creación horrenda de la capital, modelada sobre los rostros de sus ciudadanos, insomnes reptiles urbanos, que terminarán por mudar de piel y pagar el precio por saltarse las reglas del incommovible ajedrez de asfalto.

Andrés, a diferencia de nuestro anterior guía, es un artista formado en la academia; su cotidianidad, marcada desde la comodidad elitista de su estudio con vista a los cerros orientales, se divide entre el quehacer profesional y el sinsabor producido por los sentimientos equívocos que lo hacen divagar entre la conveniencia de su soledad, el único estado donde su creatividad parece incubarse, y la apetencia por Angélica, su ex novia, el único ser capaz de anular su voluntad y su talento, de convertirlo en algo menos que un traidor y una marioneta, puesto que para él “renunciar a la pintura era fracasar también como hombre, era aceptar un mundo miserable rodeado por una infamia que él quería denunciar y transformar a punta de volúmenes, colores y fuerzas pictóricas” (Mendoza, 2002: 49).

Su pasión por la pintura, la que termina por triunfar en apariencia, le permite interpretar la complejidad agobiante del mundo desde la producción pictórica de artistas como Masaccio, Géricault y Caravaggio, a través de los intersticios que encuentra en los segmentos claroscuros de las verdades humanas, como la bondad divina o la irrelevancia de la fuerza del hombre ante el destino, pero también como un abre bocas al desastre que sobrevendrá; el mismo que Andrés, al igual que Casandra, tendrá que presenciar debido al don maldito en el que parece convertirse cada movimiento de su mano sobre el lienzo, y que llevará a que cada rostro frente a él se convierta en una misma angustia, en ese retrato único que de todos habla, referido por Kierkegaard, y al que él mismo, tal vez premonitoriamente, describe como ese arte que tiene “algo de adivinanza, se trata de armar una vida, es un trabajo para cartógrafos y clarividentes” (Mendoza, 2002: 27). Un trabajo que terminará por hacer que reniegue de la pintura y de la vida misma, y se lance, con los ojos cerrados, al abismo ya insalvable en que se le convierte su obsesión por Angélica, para luego coincidir ineludiblemente con su verdugo, y finalmente con su fatal designio, al interior de esa antesala del averno, llamada Pozzetto.

Sin embargo a Andrés, como a Marcos Salamanca, le es develada la puerta que podría salvarle de lo inevitable: Gauguin, avatar de la radicalidad y el autoexilio, le muestra su propio camino como la opción última para tratar de conservar lo único que le queda ya, después de hartarse de su profesión y condenar su vida en un instante de placentera insensatez; su dignidad, la oportunidad de elegir aún con entereza la forma y el lugar donde acabará su tiempo; o en la manera en la cual él lo refiere al remitirse a las páginas de un libro y encontrarse supuestamente con un texto de Mutis: “Buscar e inventar de nuevo. Aún queda tiempo. Bien poco, es cierto, pero es menester aprovecharlo” (Mendoza, 2002: 237). No obstante, ese tiempo infuso en el que Andrés pretende ampararse, no tiene cabida alguna en la pulsación regresiva que regula a Bogotá, y por lo mismo, al igual que los demás personajes, todos moscas contra los hilos invisibles, cegadas por la esperanza de cambios que debieran saber impensables, terminarán por ser atraídos por el cebo que ellos mismos han creado, hacia el ávido vientre de esa ciudad hecatombe, a la que Dios mantiene vuelta la espalda.

Ángeles monocromos

Se supone que los hombres, al igual que las huestes divinas, fueron creados a imagen y semejanza de Dios. Por lo mismo, la idea de belleza y perfección debería ser inherente a ellos, lo cual, lejos de condensarse con éxito, terminó por originar una raza híbrida, una suerte de camada de bestias divinas, cuyos dientes y garras, camuflados bajo la suspicacia y el halo de la moral dominical,

siempre están prestos a clavarse a la menor oportunidad. En *Satanás* asistimos al final macabro de una mascarada de orígenes arcaicos; al surgimiento portentoso de esa ciudad flameante e impúdica de la que con tanto acierto nos habló San Agustín de Hipona, al plantearla de manera adversativa a la ciudad ideal, donde la obediencia anuncia la cercanía del cielo. Bogotá, imperio absoluto de Caín, nos muestra, de frente y sin ambages, la progenie inoculada en la otredad y el resentimiento, esa hermandad de los excluidos por causa propia o ajena, signados todos por la fatalidad, la que son, y que inevitablemente terminan por propagar.

Campo Elías Delgado, excombatiente de Vietnam, es quizá el ejemplo más genuino de la prole abortada por la capital: un hombre maduro, solterón, que a pesar de la profunda aversión por su madre se ve obligado a vivir con ella; de tendencias misóginas, debido a sus marcadas manías respecto a la asepsia y el orden; incapaz de relacionarse con otras personas, a las que ve como “bichos de otra especie, como animales raros cuya conducta no deja de sorprenderme” (Mendoza, 2002: 119), muy especialmente con el conglomerado de esos ciudadanos socialmente aceptados, como doña Matilde, que suelen revestir con humildad su opulencia, escudados en la bondad de ese Dios a quien, en palabras de Campo Elías, “sólo lo conocen los privilegiados [...] el dos o tres por ciento de la población” (267), y con aquellos que aunque parecen jugar del otro extremo, el de la necesidad, se convierten en mendicantes de la piedad pública, al convertir “su debilidad en un espectáculo”, y de esta manera encontrar en el rostro de cada transeúnte un atisbo de ese Padre infinitamente dadivoso, que para el excombatiente, el guerrero insomne, no es más que un “Dios sordo y despiadado”.

Campo Elías, que en el cenit de su locura se autodenomina como “el ángel exterminador”, cuya misión consiste en devolver al mundo su equilibrio, mediante un sacrificio de redención que él está llamado a officiar, encarna con precisión la figura del monstruo, ese ser que “no es más que la monstruosidad del Orden que lo segrega, pero debe ser presentado por éste como el infractor de la ley” (Savater, 1995: 134); el que no conoce la resignación y cuyo monólogo siempre diserta sobre su “soledad, desdicha, incomunicación, vocación imposible de ternura, ferocidad, fuerza [...] abandono” (140); ese ser que se sale de lo común, de la colmena, y se siente segregado porque “la sociedad no soporta a aquel que se aleja de las reglas del rebaño [...] hace del diferente un individuo indeseable [...] excluido, rechazado, como un leproso medieval, como si estuviera contagiado de una enfermedad que pudiera generar una pandemia” (Mendoza, 2002: 122). Tal alienación, que se vuelve tangible en la novela como consecuencia de esa maldición lanzada siempre contra la otredad, termina por convertirlo en un *boomerang* incontenible, carente de toda racionalidad, que en un intrincado juego con la muerte corta tajantemente

hasta el último lazo con su parte humana, su madre, símbolo de la necesidad histórica de tener una raíz a la cual asirse; la misma que Campo Elías decide finiquitar, quizás en el momento mismo en el que ve a su padre, amoratado, con la soga al cuello, bajo la sombra del árbol de Judas, que sin duda hubo de plantar su madre.

Precisamente la figura de la madre, la mujer divina e impoluta, es otro de los elementos que sucumben ante la perversión corrosiva de Bogotá dentro de la novela. María, alusión irónica a la Mater católica, es una joven hermosa, honrada y trabajadora, que se ve obligada a salir de su pueblo a causa de una incursión de la guerrilla y, tras verse sometida a las más crudas condiciones durante su niñez, alcanza un consuelo paliativo en la ayuda que le brinda por un tiempo el padre Ernesto.

La decepción de una promesa que nunca llega a realizarse, termina empujándola al encuentro con una vida que parece hecha a la medida de sus pretensiones; las mismas de todos aquellos que peregrinan a la capital, como si se tratase de la tierra de la leche y la miel, y que no es más que un espejismo que termina por convertirse en pesadilla. María, quien a través de su bien tejida red de encantos, mentiras y escopolamina, está presta a continuar su ascenso en esa escala social cada vez más fascinante, cae inadvertidamente como la presa de unos predadores más abyectos y voraces que los de su especie, a quienes luego, en otro revés de esa carcajada sardónica de la ciudad, someterá al peso infalible de la ley única y recién aprendida, la de la venganza. Aunque en apariencia consigue cobrarse la deuda, no por ello logrará borrar la marca de la afrenta sobre ella cometida; el símbolo de la corrupción de la inocencia y la bondad que imprime Bogotá sobre cada frente, la ensañada desacralización de su cuerpo, de su virginidad, que la muda en un producto más de la marginal economía citadina, hecho que se consuma con la negación de su afecto por lo masculino, aquel que estaría enmarcado dentro de la norma, entregándose en cambio a los brazos de Sandra, a esa dulzura que ella considera como “un don, un regalo, una dádiva que le ha sido enviada desde el cielo” (Mendoza, 2002: 218), ese paraíso revertido, blasfemo y tierno de la cama de su compañera, testigo último de su conversión, de la dulce Mater iconográfica a la sensual Virgen de Munch.

De esta manera, tanto María como Campo Elías vienen a ser la evidencia tangible de ese cuerpo extraño que empaña con su presencia la diafanidad del lente de esa sociedad pacata que trata de expulsarlos, al no encontrar la manera de encasillarlos en ninguno de sus moldes, ni mucho menos hallarles esa “utilidad” que los amerite como buenas ovejas que hay que respetar y conservar. Sin embargo, esa misma sociedad constantemente depuradora, el ojo omnipotente y sádico que todo lo escruta, nunca llega a prever las consecuencias que puede tener su prédica de castración: El padre Ernesto,

pastor endiosado por su grey, y al que le es confiada la tarea de desterrar el mal que empieza a atormentarlos, termina por renunciar a su misión al verse enfrentado a su peor miedo; la tentación del instinto, la misma que a través de un cuerpo de niña y otro de mujer, como una bofetada a su supuesta vocación al sacro estado de la castidad, termina por reiterarle que su verdadera naturaleza está más cercana al macho cabrío que al circunspecto guía de rebaños, al hombre que termina por tildar a sus colegas como “una raza de privilegiados que se hacen los humildes” (Mendoza, 2002: 161) y que, aún sin saberlo, desde un primer encuentro con quien más tarde se convertirá en el supremo inquisidor del fuego y la sangre, sentencia quizá su mayor y único acierto, enmarcado con innegable tono nietzscheano, “hemos perdido a Dios” (144).

III. *La ciudad de los umbrales*

Bogotá es un pergamino de huellas. Como un enorme libro abierto, de hojas resquebrajadas, siempre guarda una página en blanco, a la espera del nómada incauto que pretenda imprimirle sus propias pretensiones; ese soñador, insectil especie que pulula en las calles capitalinas, que tarde o temprano termina por ser engullido por la ingente flor prehistórica.

Esa ciudad de múltiples hordas, donde impera la fuerza y el lenguaje es un camaleón que se desliza en las palabras, los espacios y los cuerpos, es el *leitmotiv* obsesivo descrito por Simón Tebcheranny, escriba y último testigo de la brevedad fatídica con que la ciudad signa a sus amigos. Simón, literato por vocación y necesidad, siempre dubitativo en lo que respectaba a su talento, descubre que la capital es un territorio agreste, donde tan sólo los mejor adaptados, aquellos cuyas armas se disparan más con el alma que con las manos, liberados de toda clase de ataduras, terminan mimetizándose; los pocos que aprenden a “salir de lo textual, a ir más allá del significado, donde el goce irracional supera toda técnica posible, más allá de la figuración, donde escapamos al nombre y a la capacidad de nombrar” (Mendoza, 2007: 144); los transgresores, del lenguaje y de la identidad, de sí mismos, “sujetos sin destino, fragmentos ciudadanos, ausencia de lengua y de descripción, discontinuos sin historia”.

Simón, guardián y compilador de la memoria equívoca que tejen las historias particulares de sus compañeros de tertulia, asiste además al descubrimiento de la realidad ambigua y peligrosa que se conforma a partir del pensamiento, ese delirio con plena posesión sobre el cuerpo, que “no es un turista mojigato que tiene su trayectoria delimitada con anterioridad” (Mendoza, 2007: 48), sino un nómada incansable y temerario, claridad cegadora más allá de los juicios y los límites. Esa irresistible fuerza es la misma que nos impele a una búsqueda constante de cuanto resulte prohibido, extraño y marginal, una

nueva dimensión innominada del placer, como el cielo neobarroco de “Casa Show”, constelación de espejos y sinuosidades de Andrómedas complacientes y, al mismo tiempo, al mudarse en una perturbación recurrente, como la puerta de ese abismo insalvable para el grueso de los hombres, ese estado de lúcida locura, de renuncia a la lobreguez del mundo, que nos hace recordar nuevamente a Gauguin, pero también, como lo refiere Simón, a Baudelaire, Poe, Nerval y aun a Rimbaud, el único de entre todos que, al igual que el pintor, pactó una tregua con su tiempo y alcanzó la emancipación, en un espejismo ya no de selva sino de arena.

Bogotá, asentamiento de desarraigados, de bardos sin más interés que el de sostener diariamente ese diálogo orgiástico con y acerca de ese “lugar donde siempre se está en la hora veinticinco, una hora después de la aniquilación” (Mendoza, 2007: 117), se renueva constantemente para amparar a los insatisfechos e incomprendidos, en nuevos rincones de desintegración: cementerios, donde el valor de la vida y la belleza parece estar más del lado del silencio que del barullo comercial de los que viven a cuenta gotas; mataderos, donde el solitario éxtasis se alcanza en medio de una sinfonía fétida y sangrante; burdeles, sagrarios modernos del sosiego y la “catarsis urbana”, portales de donde emergen las nuevas razas que Simón advertirá sólo al entrar en ese territorio nocturno y clandestino, pero innegablemente bien demarcado, el de las prostitutas y los travestis, génesis caótico de seres nacidos no del verbo, sino de la fascinación.

El letrado perverso

Bogotá, tórrido escenario surcado por oleadas de neón, hace también las veces de armario. Duplicador de disfraces, de identidades, de perversiones insospechadas, es la crisálida ideal donde se gestan los hijos de Circe, asexuadas estrellas de lentejuelas y tacones altos; andróginos insaciables que se alimentan de las miradas de ese público anónimo, de ese voyeur que se esconde tras cada ciudadano escudado en la moralidad de lo común y corriente, y que, en suma, no es algo más que la piel que se acopla al vientre de esa amante furiosa e infiel que es la capital, para nutrir esa cosecha de seres deseables y aborrecibles, las huestes del deseo irrefrenable.

Aurelio, abogado y profesor de arte, es uno de esos seres indiscernibles. Amante despiadado y desapegado, ve el amor como la peor forma de sometimiento y el sexo como su mayor satisfacción, el único acercamiento ideal posible entre un hombre y una mujer. Sus muchas compañeras ocasionales son objetos maleables que únicamente sirven al ejercicio de su alquimia con tintes sádicos, sin llegar a llenar de alguna manera el vacío existencial que padece en su soledad de ermitaño despectivo y escéptico, de “salvaje con un destino

rojo” (Mendoza, 2007: 94); que terminará por cumplir su mayor anhelo, al convertirse en una de ellas, pues de esa manera, como él mismo lo describe bastante exaltado, “mi deseo y objeto estarán en mí”, y así finalmente conocerá los dos extremos del placer, el de ser víctima y verdugo al tiempo.

Aurelio, el “letrado perverso”, a diferencia de sus amigos, no anhela el camino aparentemente sosegado de los eruditos sino, por el contrario, recorrer la senda de los desesperados, los que rebasan constantemente los límites, sólo por la experiencia enajenante del vértigo. Es el temerario dispuesto a todo para conseguir el salto al siguiente escalón evolutivo en la pirámide biológica de la capital, o en palabras de Berman, el que sabe “que debemos comenzar donde estamos: psíquicamente desnudos, despojados de toda aureola religiosa, estética, moral y de todo velo sentimental, devueltos a nuestra voluntad y nuestra energía individual, obligados a explotar a los demás y a nosotros mismos, a fin de sobrevivir” (1988: 128).

Consciente de que la supervivencia en el territorio agreste de la ciudad sólo puede asegurarse a través de mutaciones consecutivas, Aurelio convierte su propio cuerpo e identidad en un laboratorio, y asume así su papel de “ingeniero de la carne, mago de los desdoblamientos” (Mendoza, 2007: 98), caminante noctámbulo, anónimo y esplendente, que se siente en unidad con las calles, esas avenidas de maquillaje, geometría cosmética donde nada es lo que parece, ni siquiera las historias personales, hojas llenas de palabras inconfesables, como el diario de este letrado perverso, cuyo exilio interior termina por confinarlo en la misma celda con otro expedicionario de nuevos lenguajes beligerantes, Ismael, un anarquista consumado; una más de esas sombras sin nombre que recorren a Bogotá, esa “ciudad de lo indeterminado, de lo informe, de lo irresoluto” (114), donde en el mismo instante en que algo se consume, tiende a desaparecer, y así el destino vislumbrado se convierte en otro.

IV. Mendoza: Pulsaciones de la caja negra

En *La era neobarroca*, Omar Calabrese, al referirse al paso de la modernidad al neobarroco, dice que “el progreso de las ideas nace casi siempre del descubrimiento de relaciones insospechadas, de uniones inauditas, de redes inimaginadas” (1999: 25), de una asignación de sentido allí donde no existía; lo que sin duda implica un gran riesgo, pero también da pie a que en la cultura germine un nuevo tipo de lenguajes, los de lo no evidente, los que hablan de lo inasible, pero que en el fondo sustentan la verdad, la verdad cruda y desencantada de nuestro tiempo, esa misma que Mario Mendoza, a través de las tres novelas aquí examinadas, reconstruye sobre el pandemónium capitalino.

Precisamente, producto de esa experimentación que obliga a la lengua a decir lo que antes no sabía, cuando “la seducimos, la violamos, introducimos en ella un lenguaje que no conocía” (Lyotard, 1994: 105), aparecen entonces como protagonistas de las narraciones esos otros lenguajes menos explícitos que el de la palabra, en el caso puntual de Mendoza, como ya ha quedado evidenciado, el de las imágenes; recortes episódicos del devenir cotidiano, que se hacen presentes dentro de las narraciones por medio del ejercicio creativo de aquellos personajes que sirven de alguna manera como portaestandartes del considerable bagaje literario y artístico del escritor, pero también, en parte, de su posición respecto al mundo y a la sociedad que le ha tocado padecer y describir. Marcos, Andrés y Simón, irónicos apóstoles del sórdido evangelio de Mendoza, nos guían en el viaje a través de esa ciudad de la furia, valiéndose de la fotografía, la pintura y la literatura respectivamente, para conseguir un *patchwork* que evidencie la fragmentación continua y progresiva de Bogotá y de quienes bajo ella pretenden guarecerse; ciudadanos de identidad nebulosa y no futuro, rostros fieles de esa ciudad que se arraiga, como la mala hierba, desde las fibras más profundas del alma, y que, al igual que ella, no conoce la amenaza definitiva de un antídoto.

Estos Virgilio del caos, debido al mismo modo de vida y de deriva que les impone la ciudad, se encuentran marcados por una profunda sensación de vacuidad y desasosiego; son personajes, en palabras de Luz Mary Giraldo, “en quienes se evidencia un íntimo dejo de nostalgia, de deseo de que algo existente en algún lugar redima o resuelva cierta situación de escepticismo, o por el contrario, se abandonan al fluir de los acontecimientos”; más que hombres, son sombras en la lobreguez citadina, que “recorren calles y en su recorrido se sumergen en su propio vacío” (2004: 160).

Esa Bogotá neobarroca de Mendoza, en donde presenciamos, como lo dice Calabrese, “la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada, a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad” (1999: 12), encuentra sus cimientos en motivos recurrentes, que aparentemente constituyen, además de las obsesiones de este escritor, la sintomatología inoculada por la capital: la denuncia de la institución eclesiástica y, aún más contundente, una reiterada desacralización de los dogmas de la misma, matizada por la búsqueda de nuevas formas de acercamiento a una divinidad individual, una reafirmación del propio sino, a través de doctrinas como el rosacrucismo; la escisión de la personalidad mediante la práctica ritual, siempre con miras al encuentro de otro yo, aquel que se corresponda con la cristalización de la libertad frenética del erotismo; la enfermedad, muy especialmente la relacionada con trastornos psicológicos, que lleva a una reevaluación de los afectos, pero también de la concepción de la realidad; el suicidio, como única salida al influjo de esa mano invisible que lleva al

individuo a los límites del autoexilio y la alienación; la historia, a manera de crónica de un país siempre en llamas, sometido al marasmo de la indiferencia y la amnesia instituida desde el aparato de poder; el arte y la literatura, últimos refugios posibles para el peregrino urbano, que si bien no salvan, al menos preservan las cenizas del desastre; los diarios, retratos íntimos de la soledad por todos compartida y en muchos casos, tristemente disimulada.

La estética de Mendoza, arquitectura fractal de lo urbano, surcada por estados de perturbación individual y social que confluyen en el océano insondable y magnífico donde se vuelve tangible lo impresentable, a la vez que deja a la vista la imposibilidad de deshacerse del lastre que representan los antiguos ideales de un mundo regido por la estabilidad y el orden, nos prepara para el advenimiento de ese Armagedón, con todas sus bestias y sus umbrales, que cada uno de nosotros contribuyó a engendrar; ese supuesto final, en su ambigüedad de parca, que si bien nos puede empujar de una vez por todas al abismo, también tiene la capacidad de incubarnos como una nueva raza de “ángeles cuánticos”, los divinos eruditos mutantes, de los que nos habla el escritor bogotano.

Sólo resta decir que en la escritura de Mendoza, retrato de la adversidad presente y venidera, quizá sea posible encontrar los rastros de esa perfección posmoderna entre lo sublime y lo nostálgico, la comunión del placer y la pena planteada por Kant; tal vez la hallemos en algún recoveco de esa ciudad roja, de esa metrópolis tecnológica, medieval y prehistórica, caja negra sin fondo y sin remedio, que resuena en la conciencia, como un corazón delator.

Referencias

- BÁEZ, Marcela C. (2012). *Espacialidad, devenires y rizomas. La obra novelística de Mario Mendoza* (tesis de Maestría). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- BARTHES, Roland (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- BERMAN, Marshall (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI.
- CALABRESE, Omar (1999). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- GIRALDO, Luz M. (2004). *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- LYOTARD, Jean-François (1994). *La Posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- MENDOZA, Mario (2002). *Satanás*. Bogotá: Planeta.
- MENDOZA, Mario (2007). *La ciudad de los umbrales*. Bogotá: Planeta.
- MENDOZA, Mario (2011). *Apocalipsis*. Bogotá: Planeta.

- OLIVER, Felipe (2007). “Después de García Márquez: Tres aproximaciones a la novela urbana colombiana”. *Revista de Humanidades*, Tecnológico de Monterrey, (23): 41–56.
- RAMÍREZ, Mauricio (2009). *La ciudad como escenario para lo criminal, lo poético y lo moral en Scorpio City de Mario Mendoza* (monografía de grado). Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira.
- SAVATER, Fernando (1995). *Instrucciones para olvidar el Quijote*. Madrid: Taurus.
- SONTAG, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. México: Santillana.
- VALLE, Amir (2007). “Marginalidad y ética de la marginalidad en la nueva ciudad narrada por la novela negra latinoamericana”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 36: 95–101.



AIRE DE TANGO: CIUDAD Y ANOMALÍA DESDE LA ESTÉTICA DEL DESARRAIGO

Andrea Estefanía ÁLVAREZ OROZCO¹

Si la música no es serena, el pueblo murmura y la vida adolece.

Hermann Hesse

Como una de las figuras más representativas de la literatura colombiana y latinoamericana, logró postularse el escritor antioqueño Manuel Mejía Vallejo (1923–1998). Su obra favoreció ampliamente el patrimonio intelectual de nuestro país ya que logró, de manera excepcional, recrear la esencia de su tierra sin limitarse a la simple narración testimonial; por el contrario, y gracias a su notable capacidad imaginativa, creó universos que reflejan esencialmente los legados de una tradición, impregnados por su marcada ideología política y el amplio sentido crítico que siempre mostró ante las diversas formas en que la realidad puede ser manejada.

En *Aire de Tango* (1973) Mejía Vallejo, con su propuesta narrativa intertextual y su apuesta por un nuevo lenguaje urbano, muestra cómo una galería de personajes anómalos puede convertirse en la representación simbólica de los elementos que componen una nueva ciudad que se configura a partir de la cultura del desarraigo.

Lo primero que se puede observar en el grupo de intertextos incluidos en *Aire de Tango*, es la función análoga que cumplen con respecto al pueblo que ha sido despojado de sus tierras a causa de “La Violencia”, fenómeno que tuvo fuertes repercusiones en el territorio colombiano, como la migración del campo a la ciudad, hecho que marca claramente el rumbo de la obra en cuestión. Corredor explica:

¹ Estudiante de la Licenciatura en Español y Literatura de la Universidad del Quindío. Este ensayo es producto del Semillero de investigación en literatura latinoamericana contemporánea, de la línea de investigación en Relecturas del Canon Literario (2012).

A partir de 1946 y hasta mediados de los años sesenta, Colombia, en todo su territorio, fue azotada por la más cruenta guerra civil no declarada de su historia, que se conoce como la Violencia. [...] Ese clima de violencia partidista extiende sus tentáculos a la década del 70, especialmente en las zonas rurales [...]; en sentido estricto, la *narrativa de la Violencia* comprende la literatura acerca de la época histórica que se conoce con tal nombre, entre las décadas del 40 y el 60 (1992: 241).

Conviene advertir, sin embargo, que *Aire de Tango* fue publicada en 1973, por tanto no pertenece a la narrativa de La Violencia, como sí lo es *El día señalado* (1963), considerada como una de las novelas más representativas y fundamentales en el modo de abordar el tema. En el caso de *Aire de Tango*, se puede decir que evidencia únicamente la influencia que dejó el hecho a nivel político-ideológico y literario, ya que su temática no se centra en el testimonio de los hechos enmarcados en La Violencia, pero toma sus vestigios como un punto de partida para explicar las causas del desplazamiento de los campesinos hacia las áreas urbanas: “La Violencia acabó hasta con el nido de la perra, amigos caídos, pueblos abandonados, difuntos a los despeñaderos y a los ríos, el despepute. ¡Trescientos mil muertos!, pa qué, nadie organizaba la muerte” (Mejía Vallejo, 2008: 117).

Volviendo al punto de partida, es necesario tener en cuenta que este collage literario está constituido por artículos periodísticos, oraciones, frases coloquiales, poemas y fragmentos de canciones. Para establecer esta semejanza, se toma como base que la mayoría de los temas aludidos en los diferentes intertextos se encuentran estrechamente relacionados con el desencanto de la vida y la añoranza de tiempos mejores, que son perfectamente recreados por el tango. Lo mismo ocurre con los personajes de la novela; aunque todos dejan ver los diferentes rumbos que llevaban sus vidas, sus caminos confluyen en el barrio Guayaquil a raíz del destierro y comparten un mismo deseo de regresar al pasado, a su pueblo, Balandú —universo creado por el autor para evocar tiempos de infancia y prosperidad—, que, según Jorgelina Corbatta (2000: 379), puede fácilmente compararse con el Macondo de García Márquez, la Santa María de Onetti o el Comala de Rulfo, ya que “forja desde la literatura una comarca imaginaria compuesta por los rasgos distintivos del pueblito antioqueño de ese momento”. Esto lleva además a confirmar que el propósito del autor, como se dijo al inicio, no era presentar una simple narración testimonial; por el contrario, toma como base elementos de su cultura que al ser recreados en este nuevo universo, aportan cierta identidad al tiempo que se enlazan con algo de magia.

Es así como el texto mismo abre la posibilidad de otorgarle una amplia significación, de acuerdo con la forma como se encuentra estructurado mediante los intertextos mencionados. Troncoso (1986: 114) afirma: “Las dificultades

presentadas por la organización del relato se resuelven por el narrador–montaje: el texto no es un modelo impuesto o acabado, sino que su inteligibilidad depende de la capacidad de desciframiento del destinatario que lo termina, lo connota, lo rechaza o lo vive”.

Quizá sea útil mostrar que esta no es la primera ocasión en que Mejía Vallejo recurre a la intertextualidad dentro de su obra; en algunos de sus cuentos ya se reconocían vestigios de esta técnica (buen ejemplo de ello es «Que despierten sus sueños»). Lo que interesa destacar es que en *Aire de Tango* hay una mayor trascendencia de este recurso, ya que cada intertexto aporta una cuota de significación a la novela, lo que además de convertirla en un texto bastante sugestivo refleja claramente elementos propios de la cultura antioqueña: “Mejía Vallejo asimila lo cotidiano hasta conformar una realidad nueva que implica a la vez invención y actitud crítica. Es un ir más allá de las apariencias para encontrar el sentido simbólico inherente a la relación realidad–palabra” (Troncoso, 1986: 112).

Esto conduce al tratamiento de uno de los principales intertextos de la obra: El tango. A través de las letras de este género musical se teje la historia, ya que sus temáticas permiten la representación de los índices que marcan de una u otra manera el rumbo y los diferentes matices de la novela. En palabras de Ábrego (2004):

Es precisamente el tango el que le da a la narración un gran dinamismo. Es parte de la historia y de la realidad reflejada en la novela, es el estilo original del autor. En algunos momentos la lectura se vuelve difícil por tantas letras de tangos; pero en realidad las letras son ese factor dinámico y si prescindieramos de ellas, la historia quedaría inconclusa y casi incomprensible.

Dicha afirmación cobra sentido si se atiende a la identificación que se encuentra con este ritmo musical, tanto que los personajes resultan unidos por él, sobre todo por la referencia que hace a los imaginarios que los caracterizan, relacionados, como se mencionó anteriormente, con la nostalgia de tiempos pasados y mejores. De acuerdo con Corbatta (2000: 573):

La novela expresa así a un grupo humano formado por fugitivos de la violencia rural, seres desarraigados en un medio hostil en el que deben buscar nuevas pautas para forjarse una identidad urbana, las cuales encuentran en las letras de tango que cantan la soledad, el abandono, la trasmigración, la opresión.

Aunque el tango tiene su origen en tierras francesas, argentinas y uruguayas, tuvo una excelente acogida en Colombia en la época en que se daba una importante configuración política, justo cuando empieza el tiempo de La Violencia. Nótese que las letras del tango encajaban con las ideas que en ese

momento tenía el pueblo antioqueño, dado que Buenos Aires, la capital del género, ya había sido sacudida por una situación semejante a la que se vivió en territorio colombiano. Acevedo (2010: 71) declara:

Buenos Aires había triplicado su población, y debido al fenómeno migratorio se incrementaron los problemas sociales de la ciudad; muy pronto estallaron las huelgas y los paros obreros, la delincuencia salió a las calles y la economía cayó devastada por la crisis de 1929. Como consecuencia de todos los factores de desequilibrio social, Argentina se sacudió violentamente en 1930, con el golpe de estado del 6 de septiembre, que reajustó al país en el esquema del mercado internacional dirigido por las grandes potencias, e irrumpió con una política de integración social vacilante.

Para ilustrar mejor, es pertinente acudir a algunas de las palabras que, según Jairo —uno de los personajes principales—, habían sido pronunciadas en algún momento por su ídolo, Gardel: “Hoy, como en otras épocas, la música que se escribe es producto del ambiente que impera: responde a una necesidad social que se siente” (Mejía Vallejo, 2008: 107). Con esto se confirma por qué el tango, al mostrar el desgarramiento del alma por lo que se ha ido y la esperanza de recuperarlo, era el ritmo ideal para volcar todos aquellos sentimientos de impotencia experimentados por quienes habían sido despojados de todo, porque “el tango es un arte del hombre que llega de regreso, del que vuelve y ya no puede ser el mismo de antes” (83).

Avanzando en el tiempo, se encuentra que Mejía Vallejo no estaba nada errado al caracterizar la esencia de sus personajes por medio de esta música; no se trataba únicamente de un invento suyo o de una aproximación fortuita de su imaginación, pues con argumentos se confirma que el tango entró a hacer parte de la identidad antioqueña. Buen ejemplo de ello es la Casa Museo Gardeliana que se fundó en el barrio Manrique de Medellín, el festival de tango que se realiza anualmente en la ciudad y el veredicto del jurado que premió a *Aire de Tango* en la primera Bienal de Novela Colombiana de la revista *Vivencias*: “El tango en Medellín se oye y se actúa. Es una costumbre cultural. Y escribir una novela sobre él es descubrir los barrios Manrique y Guayaquil, donde el tango, Gardel, el puñal, la violencia, la matonería, el aire homosexual, no son un invento literario” (Troncoso, 1986: 111).

Como se ve, la música es una herramienta fundamental para leer la condición de las personas que la escuchan y se acercan a ella; cada género tiene sus adeptos y estos, a su vez, tienen características en común que los identifican. Así como la salsa ha estado estrechamente relacionada con aquellas poblaciones que han vivido siempre en condición de marginalidad, el tango acoge a quienes han sufrido alguna pérdida. Así lo corrobora Giraldo (2004: 179)

cuando dice que “los boleros, los tangos y la música de cantina o de café [...] aportan también a un imaginario de la nostalgia que identifica el lenguaje popular y condensa la idea de la vida como ‘un soplo’ y un deseo de olvidar”.

Se puede ahora abordar otro de los intertextos claves dentro de *Aire de Tango*: la constante referencia al cantautor argentino Carlos Gardel, quien no es una figura vacía dentro del relato, ya que entra a ser visualizado por los habitantes del barrio Guayaquil (sobre todo por Jairo), como el símbolo de ese Buenos Aires que también fue sacudido violentamente a causa de los conflictos políticos. Algo parecido ocurre con el mismo Jairo, quien, si se revisan cuidadosamente los índices tenues y recurrentes a lo largo de la obra, se puede establecer como símbolo de esa nueva ciudad en construcción, pues representa la forzada transición de lo rural a lo urbano. Esto se puede confirmar con una de las aseveraciones de Ernesto, el narrador–personaje, cuando habla de la muerte de Jairo: “La ciudad se nos fue con él, quedamos solos en la ciudad sola. ¿Ónde los billares de las grandes tacadas? ¿Ónde las tablas y la pista que brillaban sus zapatos combinaos en el baile fino?” (Mejía Vallejo, 2008: 226). Precisa advertir que, con el asesinato de Jairo por parte de su mejor amigo (Ernesto), no se simboliza precisamente la muerte como tal de ese pueblo que representaba, sino la necesaria extinción de los valores y costumbres que se traían de la vida en el campo, para enfrentar la nueva etapa de urbanización, cambio en el modo de vida y visión de mundo que acarrea el nuevo orden de la ciudad.

De estas circunstancias nace el hecho de que la figura de Gardel “corresponde a la imagen–modelo que construye un pueblo cuando necesita sublimar sus carencias en alguien que como él, las ha sufrido y las ha superado” (Troncoso, 1986: 120). Por eso mismo Jairo veía en él algo más que sublime, el objeto de su devoción: “¿Gardel?, el que más subió, tenía que caer —decía—. ¡Ni Cristo!, hasta se parecen: de Cristo haber cantao, cantaría con la voz de Carlitos; los dos se encaramaron para morir: Cristo en una cruz, Carlitos en un avión” (Mejía Vallejo, 2008: 24). En este punto es necesario recordar que tanto la vida de Gardel como la de Jairo habían sido siempre un enigma, hasta el punto de ser mitificados, tal como lo confirma Ábrego (2004): “A través de él, Gardel aparece en la obra ya convertido en mito; y puede decirse que sucede lo contrario con Jairo: a través de Gardel el protagonista se va mitificando”; por eso averiguaba con esmero cada detalle de la vida de su ídolo y “se emocionaba como si estuviera averiguando su propia historia” (Mejía Vallejo, 2008: 27), lo que lleva a pensar que no sólo buscaba en él la inspiración para seguir sus pasos y alcanzar la grandeza, sino también para alcanzar su propia identidad, es decir, esa identidad que pedía a gritos la nueva ciudad en conformación; o como bien lo dice Corbatta (2000: 570):

Jairo, oficiante de ese culto pagano, al bucear en la vida de Carlos Gardel se busca a sí mismo al tiempo que se confunde con él. Gardel mito, héroe, divinidad, es reflejo y consuelo de las propias desdichas e instaura un tiempo y un lugar “delegados” —fuera del mundo— que se recrean en Guayaquil.

Al llegar a este punto, y para sentar la relevancia del cantante dentro del relato, es conveniente decir que “la vida de Gardel es, en cierta medida, la vida del tango” (Sábato, 1968: 126), y si se tiene en cuenta la afirmación de Ernesto de que “el tango lo dice todo, ni que uno mismo lo hiciera” (Mejía Vallejo, 2008: 91), no quedan dudas de que Mejía Vallejo acudió a la intertextualidad como recurso clave para orientar la historia y su intencionalidad desde el nivel simbólico.

Es oportuno ahora mencionar que las degradaciones presentes en el ambiente donde se desenvuelven los personajes influyen en su personalidad, obligándolos a adoptar una serie de conductas y actitudes rechazadas socialmente, pues no encajan dentro de los parámetros establecidos para llevar una sana convivencia y conservar la armonía. Podría decirse que son tomados como epidemias sociales, sin tener en cuenta que dichos comportamientos son acogidos como una manera de sobrevivir, como un escape a esa nueva realidad que les ha tocado. Según Acevedo (2010: 93), “la rebeldía de aquel a quien la sociedad excluye se manifiesta por medio del mal”, convirtiéndose así el personaje anómalo en un monstruo, en aquella víctima que “debe ser culpable, para resguardar de la mancha al conjunto del Orden que ha provocado su desgracia. El monstruo no es más que la monstruosidad del Orden que le segrega, pero debe ser presentado por este como el infractor de la ley, y su exilio vergonzoso como merecido castigo” (Savater, 1995: 134).

Baste lo anterior para confirmar que la tendencia de los personajes de *Aire de Tango* hacia diversos comportamientos “inaceptables” no era más que su mecanismo de defensa ante el “progreso” al que debían someterse para encajar dentro del nuevo “orden” político. Ernesto, en medio de su discurso, justifica la manera de proceder de algunos de ellos, diciendo: “el que se vuelve miel se lo lamben, más en estos sitios y en aquellos tiempos” (Mejía Vallejo, 2008: 226). Además cuenta con cierto tinte de nostalgia: “Luchábamos por hundirnos, la vida tenía su sentido. ¿Al revés? Ir metiéndonos noches, cargarnos de recuerdos. Ahora son recuerdos, antes eran vida” (194).

A continuación, se expondrán los diferentes tipos de anomalía presentes en la novela.

En primer lugar, se encuentra un tipo de personaje al que el mismo Mejía Vallejo ha denominado como “el guapo”. Si nos remitimos nuevamente a las semejanzas entre los fenómenos producidos en Colombia y en Argentina, se encuentra que esta figura tiene su equivalente en lo que en el país austral se

designa como “compadre” o “compadrito”, que en la definición ofrecida por Sábato (1968: 155) se muestra como un “tipo guapo, arrogante, altivo. Tipo bien vestido, elegante”, y del que Tallon da las claves:

La clave primera de su éxito, ya se sabe, estaba en la seducción, pero una seducción indispensable, hechicera, de su físico. La segunda clave estaba en la astucia —*viveza*—, en la frialdad criminal disimulada, en el arte de la daga, en el coraje. La tercera clave estaba en su “simpatía”, en sus costumbres de adinerado, en los finísimos modos de su trato social, en sus aptitudes famosas de bailarín, en su labia (cit. en Sábato, 1968: 59).

Lo anterior es comparable con la figura de Jairo, sin desconocer que este no es el único “guapo” en *Aire de Tango*, pues dicha anomalía surge de la definición que le dan los personajes a la vida como una “puñalada”. Así, se observan otros “guapos” como Torres, *Juan Peleas*, *El Puto Erizo*, Espinosa y Castaño, quienes fueron muertos a manos del mismo Jairo, pues esa era una de las principales características de los “guapos”: vivir para defender su fama. Tanta fue la identificación con este rol, que los puñales se convirtieron en un aspecto fundamental de su existencia; dedicaba largo tiempo a ellos y a la fabricación de sus cachas: “había completado dos guerrillas de cuchillos —*La semana* llamaba una, *Los Macabeos* la otra— [...] maravilla esas cachas y esas brillanteces, había cosido en cuero un cinturón ancho pa cargarlas cuando saliera con chaqueta” (Mejía Vallejo, 2008: 100). Algo muy peculiar en Jairo es que los únicos aceros que merecían estar dentro de sus “guerrillas” eran los que ya habían sido utilizados en otras víctimas, a excepción del que bautizó como *El desconocido*, del cual sólo se sabía que había sido encontrado por Ernesto en medio de unos escombros. Es el mismo al que Jairo puso una cacha negra y, al final se puede corroborar, fue el símbolo de su propia muerte a manos de Ernesto.

Se ha citado ya que los “compadritos” tenían fama de ser adinerados, y Jairo como verdadero “guapo” también compartía esta característica, pues su sustento derivaba por una parte de la herencia recibida de Las Tías y, por otra, del dinero que obtenía con el presunto negocio de contrabando en el que participaba, según cuenta Ernesto:

Dos o tres veces alcancé a verlo en un carro negro lujoso con tipos que tenían fama de no sé qué tratos, de ahí no pasaba. Cierzo, de golpe le regalaban adornos finos, relojes de oro, asuntos de la extranjería, perendengues de valor, no supimos de dónde le llegaban los billetazos (Mejía Vallejo, 2008: 178).

Otra anomalía en la novela es la figura del homosexual, no muy frecuente en la literatura colombiana de la época. Será por eso que la detección de este tipo de personajes se tiene que hacer mediante un riguroso seguimiento

de índices tenues y recurrentes referidos a los dos personajes principales (Jairo y Ernesto); hay otros, como La Mariello, que desde el momento de su presentación delatan su orientación sexual. La primera idea que permite confirmar las preferencias sexuales de estos personajes es que, desde el inicio de la obra, Ernesto se refiere a Jairo como “su hombre”, aquel que abarca toda su atención y su interés, en el cual vuelca gran parte de sus esperanzas y sus ilusiones, tanto que al final, cuando justifica su decisión de asesinarlo, declara: “¿Lo otro? Carajo, también me estaría enamorando” (Mejía Vallejo, 2008: 228). Con respecto a esto, y para apoyar lo dicho, Troncoso (1986: 125) observó que “la ambigua relación entre Ernesto y Jairo posee algo de admiración, temor, amistad y amor y si lo asesina es para impedirle una mayor degradación”. En cuanto a Jairo, se llega a dudar de su hombría si se toma como base la razón por la que dio muerte a una de sus primeras víctimas (Torres), quien despertó su furia al hacer referencia a su “andar marica” (Mejía Vallejo, 2008: 9), o aquello de que “a uno lo levantan tías o mamás que parecen tías, y adiós macho, lo de voltiao es fijo” (18). Tal vez se pueda abonar a su cuota de veracidad si se tiene en cuenta un episodio que dejó al parecer gratamente impresionado a Ernesto; “una vez se disfrazó de mujer, el vestido de seda le quedaba al pelo, fue la más bonita, calculen. En el escaparate guardaba otro muy perchudo, se lo medía de cuando en cuando frente al espejo largo que le dejó una tía” (30). O simplemente si se retoma la curiosa relación que Jairo llevaba con las mujeres, pues a pesar de la admiración que sentían por él, terminaban por quererlo únicamente como el hermano protector, situación nada ajena a la condición del homosexual.

En tercer lugar, se observan los personajes adscritos a la prostitución, grupo que no es conformado únicamente por mujeres, porque, como bien lo declaró el mismo Ernesto, “muchas eran de res y de marrano” (Mejía Vallejo, 2008: 32) en el barrio Guayaquil. En un principio, cuando todavía los personajes de la novela habitaban en su tierra natal, Balandú, allí era muy popular la casa de *Las Barbaritas*, lugar a donde accedían los hombres del pueblo para satisfacer las necesidades del cuerpo; pero debido a la lamentable transformación que se empezaba a sufrir, este antro de mala muerte fue sustituido por el “Nuevo Mundo”, prostíbulo fundado por Petaco y que estuvo en auge gracias al auspicio de Chelito Primera, que en el momento mandaba la parada en cuanto a los parámetros establecidos en el pueblo para los placeres de la carne. Cuando se pasa al barrio Guayaquil es evidente el crecimiento del fenómeno pues, de ser algo opcional, se convierte en herramienta fundamental para el sustento y el ahogo de las penas.

En cuarto lugar, es necesario destacar la marcada obsesión por el demonio, anomalía que surge del desamparo que sienten los personajes al comprobar que sus súplicas para la posible mejoría de su situación, tanto interna como externa,

son desatendidas por esa imagen de superioridad y de grandeza (Dios) que les había sido vendida y que, según cuentan, ayuda al desvalido y al vulnerado por sus semejantes. Pero de tanto volver a este punto y no encontrar respuestas alentadoras, todos llegan a conclusiones afines a la expresada por Ernesto: “A veces creo que entiendo por qué casi todos vivíamos a la enemiga, y que fue un enemigo el que nos trajo al mundo, ¡nadie invita a un paseo pa tratarlo mal y no darle comida siquiera!” (Mejía Vallejo, 2008: 36). Por lo anterior, los personajes dejan de creer completamente en ese Dios bondadoso que tiene lo mejor para ofrecer a la humanidad y empiezan a idealizarse en su oponente, es decir, en la imagen del demonio; es allí donde, sin darse cuenta, empiezan a sacar ese lado oscuro que había permanecido guardado en su ser ya que era necesario para sobrevivir, o como lo dice Savater (1995: 133): “La maldad viene luego, como un corolario de la desventura. Para ser rigurosos, la maldad es la desgracia *vista desde fuera*”. Dicha proyección se da principalmente en Jairo, quien, además de obsesionarse con esta figura, busca constantemente mecanismos para identificarse y aferrarse a ella, como lo hacía con Gardel y con el tango.

En quinto lugar, se encuentran aquellos personajes que, por su situación de desarraigo y por la nostalgia de un pasado mejor, se vuelven adictos al alcohol y a los alucinógenos, encontrando en ellos la evasión perfecta de esa realidad que tanto los agobiaba, porque como ellos mismos lo afirman en repetidas ocasiones, les servía para olvidar y “lo primero que olvidaban era su buena presencia [...] levantaban su rasquita diaria a punta de pipo y gotero, ya nadie podía saber si tenía pasado. [...] la borrachera, el escondite para irse acostumbrando a la muerte” (Mejía Vallejo, 2008: 72).

En sexto lugar, y como es lógico ante una situación de desarraigo como la vivida por los habitantes de Balandú, arrastrados irremediamente por la desesperanza, aparece la figura del suicida, que, como lo menciona Ernesto, “por lo menos se enfrentaban al otro lao azaroso” (Mejía Vallejo, 2008: 217). Es esta una conducta comprensible, ya que si ese nuevo mundo, esa nueva ciudad en construcción y con la cual no tenían una conexión completa, no les ofrecía las oportunidades necesarias para llevar una vida digna, no había nada que perder, daba lo mismo estar vivo o muerto porque se estaba experimentando una muerte constante a cada momento. Quizás el suicidio con mayor trascendencia en la novela es el de Juana Perucha, que para no llamar la atención “tomó el veneno por no hacer bulla ni asustar con sangres” y dejó una nota en la que decía: “ESTOY JARTA DE VIVIR esta noche ME MATO no culpen a nadie, la culpa es de todos por jijueputas” (156).

Si se considera ahora en conjunto toda la galería de personajes anómalos propuestos por Manuel Mejía Vallejo en *Aire de Tango*, es indispensable destacar el lenguaje de la obra. “A un mundo degradado corresponde una

escritura degradada”, afirma Acevedo (2010: 85), lo que justifica perfectamente el propósito del autor al mezclar el habla del antioqueño con diversas voces del lunfardo (el lenguaje empleado por los marginales en Buenos Aires), que según Sábato (1968) se difundió en la literatura del tango.

Falta ahora un punto esencial: La ciudad en *Aire de Tango* se construye a partir de los lugares frecuentados por el grupo de personajes anómalos antes mencionados y el ambiente que se percibe en ellos de acuerdo con la música que se escucha. En estos lugares lo que interesa es acoger al público desengañado de la vida, que sólo encuentra refugio en aquellas canciones que se enlazan con su consciencia del paso del tiempo y la cercanía constante con la muerte. Según Giraldo (2004: 167), en esta manera de construir ciudad se reconocen “escenarios, generaciones y momentos que permiten entenderla entre el ruido y el silencio, el estridentismo y la evocación, la quietud y el movimiento”.

En *Aire de Tango* se destacan lugares tales como las cantinas, los billares y los cafés, algunos de los cuales tenían nombres muy sugestivos, como la cantina “Los Infernos”, el lugar donde Jairo dio muerte a Juan Peleas. Este tipo de nominación es utilizada por el autor para connotar la situación social y moral en la que se encontraban sumidos todos los personajes y su irremediable necesidad de evocación del pasado muerto. Como lo contaba el mismo Ernesto: “cada café tenía su destinación y su música, según el marrano era la horqueta. Por eso había algunos onde tocaban despechos con historias de abandonos, suicidios, madres” (Mejía Vallejo, 2008: 33).

Manuel Mejía Vallejo propone el barrio Guayaquil (donde confluyen los desplazados del campo) como punto intermedio entre Balandú (el pueblo de procedencia) y Medellín. Es por esta razón que los personajes se ven envueltos en una nube de incertidumbre total, en un estado en el que no saben a ciencia cierta si se encuentran vivos o muertos; simplemente están obligados a permanecer en una neutralidad donde se les impide regresar a ese pasado que tanto añoran y de donde ellos mismos se niegan a dar el gran paso hacia las costumbres y el modo de vida que plantea la gran ciudad, aquella que cada vez sufre transformaciones a las que ellos jamás lograrán adaptarse. Como consecuencia, deciden crear dentro de la gran ciudad la suya propia, es decir, el barrio Guayaquil —denominado así “porque fue pantanero de zancudos” y “rumbaban las fiebres” (Mejía Vallejo, 2008: 56)—, que se convierte en la ciudad de los desarraigados, de los marginados, donde las costumbres y el aire que se respiraba en Balandú pasan a ser los imaginarios del nuevo constructo, *la ciudad de la añoranza*. Como lo afirma Giraldo (2004: XXIV), “la ciudad es también, [...] un espacio concreto y un territorio simbólico, del tipo que sea, no por ello menos real”.

Es necesario decir que los habitantes del barrio Guayaquil, aunque hayan empezado su nuevo constructo de ciudad, no pudieron evitar que se les siguiera vulnerando a causa de los cambios; este barrio también fue

transformado por los avances urbanísticos de la ciudad. Él fue para Medellín sinónimo de negocio, libertinaje y peligro. Era un poco el pulmón de una ciudad que necesitaba un sitio donde dar vía libre a los excesos del licor, el sexo y la fuerza. [...] Cuando el comercio diurno se apaga comienza su vida nocturna en un Guayaquil donde ya nada nace (Troncoso, 1986: 118).

A estos cambios que llegaron a afectarlos nuevamente, los habitantes de la naciente ciudad los llamaron “el ensanche” y decían: “Las calles no son las mismas, ¡nos comió el ensanche! A uno le quitan sus sitios, en esta edad es como si lo remataran” (Mejía Vallejo, 2008: 212), declarando que los sitios que frecuentaban (café, cantinas y billares), que se podría decir eran su nueva identidad, fueron reemplazados por “talleres, agencias de autos, almacenes de repuestos, ferreterías...” (18).

Todas estas observaciones se relacionan también con la apuesta de Mejía Vallejo por un nuevo lenguaje urbano, sobre todo si se tiene en cuenta lo planteado por Mejía Correa (2010: 66):

[Luz Mary Giraldo] argumenta que es posible rastrear la aparición de lo urbano en esa búsqueda de un nuevo canon desde mediados del siglo XX a partir de tres momentos que denomina: de “transición”, de “ruptura” y de “fin de siglo”.

El momento de “transición” estaría representado por una generación de escritores que desde mediados de los años sesenta del siglo XX exploraba la vida cotidiana de las ciudades y los imaginarios urbanos de forma novedosa [...] Según el corpus propuesto por Lida Cristina Bedoya en su investigación *Ciudades literarias en la literatura colombiana: revisión crítica e historiográfica, hacia un estado del arte* (2007), las novelas urbanas representativas del momento de “transición” serían *Aire de Tango* [...], señalada en este caso como la primera novela que podría denominarse urbana en el país.

En definitiva, *Aire de Tango* es una muestra de la amplia concepción de Mejía Vallejo acerca del hecho literario, ya que no sólo evidencia que este debe ir ligado a la historia, sino que además presenta una propuesta en el nivel simbólico que abre las puertas a una nueva etapa en la literatura colombiana, enmarcada en lo urbano y en las diversas anomalías que de allí se derivan.

Referencias

- ÁBREGO, Perla (2004). “Tango y mito en *Aire de Tango* de Manuel Mejía Vallejo”. *Especulo, Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, (28). Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/tangomit.html>
- ACEVEDO, Juan M. (2010). *Lo grotesco en la narrativa de Roberto Arlt*. Armenia: Editorial Universitaria de Colombia.
- CORBATTA, Jorgelina (2000). “Recordando a Manuel Mejía Vallejo: el hombre y su obra”. En M. M. JARAMILLO; B. OSORIO y Á. I. ROBLEDO (Comps.), *Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del siglo XX* (vol. I, pp. 367–383). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- CORBATTA, Jorgelina (2000). “Tango y literatura en Antioquia: M. M. Vallejo, Ó. Hernández, M. Rivero, J. J. Hoyos”. En M. M. JARAMILLO; B. OSORIO y Á. I. ROBLEDO (Comps.), *Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del siglo XX* (vol. III, pp. 543–583). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- CORREDOR, Ángela (1992). “Novela de la Violencia (1946–1955)”. En *Gran Enciclopedia de Colombia* (tomo 4, pp. 241–248). Bogotá: Círculo de Lectores.
- GIRALDO, Luz M. (2004). *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- MEJÍA CORREA, Clara V. (2010). “La novela urbana en Colombia: Reflexiones alrededor de su denominación”. *Lingüística y Literatura*, Universidad de Antioquia, (57): 63–77.
- MEJÍA VALLEJO, Manuel (2008). *Aire de Tango*. Medellín: Universidad EAFIT.
- SÁBATO, Ernesto (1968). *Tango, discusión y clave*. Buenos Aires: Losada.
- SAVATER, Fernando (1995). *Instrucciones para olvidar el Quijote*. Madrid: Taurus.
- TRONCOSO, Luis M. (1986). *Proceso creativo y visión del mundo en Mejía Vallejo*. Bogotá: Printer Colombiana.



PRESENCIA DEL PERSONAJE ANÓMALO EN LA NUEVA NARRATIVA COLOMBIANA (1975–1994)

Edwin Alonso VARGAS BONILLA¹

La nueva literatura colombiana, en medio de esta barbarie de guerras, odios y violencias, comienza a reflejar unas voces narrativas de gran intensidad, cuyas historias están logrando la universalidad, pues la mejor literatura siempre se ha nutrido de las peores realidades.

Orlando Mejía Rivera

El siguiente ensayo pretende valorar el aporte de algunas novelas colombianas de las décadas del setenta, ochenta y noventa a la construcción del personaje anómalo, por medio del cual se profundiza en temas como la memoria histórica, la conciencia de país, la reflexión crítica frente a la sociedad, las paradojas de la existencia humana y las visiones de mundo construidas. A continuación se presentará de manera sucinta la noción que, siguiendo a Michel Foucault, se ha adoptado como fundamento teórico y, posteriormente, se hará un acercamiento a algunas obras para observar en ellas la presencia de este tipo de personaje.

El personaje anómalo

En *Los anormales* (1975), Michel Foucault reflexiona sobre el tema de la anomalía humana. En términos generales, los análisis de Foucault constituyen una mirada aguda al mundo contemporáneo a través de un estudio de los fenómenos acaecidos en la historia, con lo cual construye una ventana teórica para observar su época. De este modo, asume la filosofía y la historia como maneras de pensar la actualidad; su método consiste en develar la

¹ Profesional en Filosofía y estudiante de la Licenciatura en Español y Literatura de la Universidad del Quindío. Este ensayo es producto de la investigación sobre el personaje anómalo en la narrativa colombiana (tesis para la Maestría en Literatura, Universidad Tecnológica de Pereira, 2012).

naturaleza del individuo anormal desde una genealogía que deviene en tres figuras fundacionales del mismo: “El individuo anormal, que desde fines del siglo XIX toman en cuenta tantas instituciones, discursos y saberes, deriva, a la vez, de la excepción jurídico natural del monstruo, la multitud de los incorregibles atrapados en los aparatos de rectificación y el universal secreto de las sexualidades infantiles” (Foucault, 2010: 300).

Tal genealogía se inicia con *el monstruo humano*, cuyo marco de referencia es la ley; constituye, por tanto, una noción jurídica que se deriva de la violación a la ley social y a la ley natural. Por esa doble violación a las leyes con su existencia, se define su campo de aparición jurídico-biológico. El monstruo representa un fenómeno extremo, ya que al formarse entre el desmoronamiento de la ley y la excepción en casos extremos, combina lo imposible con lo prohibido.

Considerando esto, se establecen dos equívocos que asedian la figura del hombre anormal del siglo XVIII. El primer equívoco consiste en considerar al monstruo como la infracción máxima a la ley, pero al cual la ley no responde legalmente. Es decir, con el monstruo salen a la luz las trampas y los vacíos de la ley que está infringiendo. El monstruo se constituye en una infracción a la ley por el mero hecho de existir. Sin embargo, no genera una respuesta de la ley misma que infringe, sino una respuesta desde la violencia, la voluntad de supresión, los cuidados médicos o la piedad. Este primer equívoco, por tanto, radica en que la infracción se pone automáticamente por fuera de la ley por su incapacidad de responder a la monstruosidad por la vía legal.

El segundo equívoco señala que el monstruo es la forma espontánea, brutal, natural, de la contranaturaleza, por lo cual asume el rol de modelo de las pequeñas diferencias y principio de expresión de todas las formas de anomalía. Este segundo equívoco vislumbra un problema del siglo XIX: buscar el fondo de la monstruosidad tras las pequeñas anomalías (desviaciones, irregularidades). Por ejemplo: ¿Cuál es el gran monstruo natural que se perfila detrás del ladrón de poca monta? Esto deriva en que el monstruo, que se remite a sí mismo y a las desviaciones que emanan de él, se convierte en un principio tautológico de inteligibilidad. En el siglo XIX el monstruo aparece cotidiano, trivializado, de tal suerte que el manejo de la anomalía se centra en técnicas judiciales y médicas.

La genealogía de lo anómalo continúa con *el individuo a corregir*. Este es un personaje del siglo XVIII, un individuo específico de la época clásica (siglos XVII y XVIII). Su marco de referencia es la familia, en cuanto poder interno en su gestión de la economía y en su relación con las instituciones próximas: la escuela, el taller, la calle, el barrio, la parroquia, la policía. Su campo de aparición es el sistema de apoyo entre la familia y las demás instituciones. A diferencia del monstruo humano, que constituye una excepción,

el individuo a corregir es un fenómeno corriente, *regular en su irregularidad*. Frente al individuo a corregir también se señalan dos equívocos. El primer equívoco consiste en que, debido a su frecuencia, es difícil determinarlo. Es tan evidente, tan familiar, que se le reconoce anormal sin dar pruebas de ello. En esa medida, no se puede demostrar que el individuo sea incorregible. El segundo equívoco se centra en que el individuo a corregir evidencia el fracaso de las técnicas de domesticación que pretenden disciplinarlo.

En consecuencia, el individuo a corregir se constituye realmente en incorregible. Sin embargo, el incorregible exige una nueva tecnología de recuperación o sobrecorrección, lo que abre un juego entre la incorregibilidad y la corregibilidad. Este juego se convierte en el soporte de todas las instituciones específicas para los anormales del siglo XIX. Al incorregible se le pone en medio de un aparato de corrección.

El punto más cercano en la genealogía del individuo anormal es *el masturbador*; el niño masturbador, figura propia del siglo XIX, cuyo campo de aparición es la familia, pero desde un espacio mucho más estrecho: el dormitorio, la cama, el cuerpo. Aparece en el espacio de la familia supervisado por los padres, los hermanos, el médico: una microcélula de vigilancia y control alrededor del individuo y el cuerpo.

El masturbador presenta dos características específicas. La primera, es que se presenta en el siglo XVIII como un individuo universal. La segunda, es que la práctica de la masturbación que se reconoce universal se desconoce, es mal conocida, no se habla de ella, no se revela su secreto; secreto que resulta compartido por todo el mundo, pero que nadie revela al otro. Responde a la fórmula: “Casi nadie sabe que casi todo el mundo lo hace” (Foucault: 2010: 65). Este secreto se plantea como la raíz real de casi todos los males o enfermedades. De este modo, la masturbación como anomalía sexual aparece como principio explicativo de la alteración más extrema de la naturaleza: la singularidad patológica.

El anormal del siglo XIX, por tanto, ha de considerarse como descendiente del monstruo, del incorregible y del masturbador. Es decir, se encuentra marcado por la monstruosidad, la incorregibilidad y el secreto universal o etiología general de la masturbación. Estas tres figuras, desde el siglo XVIII, se comunican entre sí: el monstruo sexual se configura por la unión entre el monstruo y el desviado sexual; la masturbación se define como la provocadora de enfermedades, deformidades del cuerpo y monstruosidades de comportamiento; y las instituciones correccionales prestan atención a la sexualidad y a la masturbación como problema del incorregible.

Los rasgos de estos tres tipos de anormalidad humana se superponen, pero se mantienen separados hasta finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, pues los sistemas de saber y de poder a los que se refieren están separados.

Pero ya en el siglo XIX, cuando se establece una red singular (única) de poder y de saber, que reúne las tres figuras en un solo sistema, aparece lo que Foucault denomina *la tecnología de la anomalía humana*.

En este orden de ideas, el monstruo se precisa y transforma a fines del siglo XVIII en la medida en que se transforman los poderes políticos judiciales, haciendo referencia a una historia natural centrada en la distinción absoluta de especies, géneros, etc. El incorregible se define, precisa y transforma a medida que se reordenan las funciones de la familia y se desarrollan las técnicas disciplinarias. Se refiere al saber (del siglo XVIII) de las técnicas pedagógicas, la educación colectiva y la formación de aptitudes, mientras que el masturbador aparece y se precisa en una redistribución de los poderes que cercan el cuerpo de los individuos en los últimos años del siglo XVIII, señalando a una biología naciente de la sexualidad.

Teniendo en cuenta lo dicho, Foucault afirma: “De modo que la organización de los controles de anomalía, como técnica de poder y saber en el siglo XIX, deberá, precisamente, organizar, codificar, articular unas con otras esas instancias de saber y poder que, en el siglo XVIII, funcionaban de manera dispersa” (Foucault, 2010: 67). De esta manera, la anomalía se puede observar en una línea histórica que parte del monstruo de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, tiempo en el que la anomalía se establece sobre la base de los grandes crímenes monstruosos que cuestionan el sistema médico y judicial, razón por la cual, poco a poco, toma importancia el masturbador, es decir, el individuo que encarna la universalidad de la desviación sexual de fines del siglo XIX, quien engloba las otras dos figuras y que posee en sí los problemas esenciales de la anomalía.

A partir de estas tres figuras, se abordará a continuación una reflexión sintética en torno al *personaje anómalo*, desde las consideraciones que Foucault hace al respecto. Vale la pena resaltar el hecho de que Foucault designa los textos religiosos, psiquiátricos y médicos con el nombre de *literatura*, debido a que están constituidos por una alta carga de *fabulación*. En esa misma dirección, se hace comprensible que a los sujetos o individuos anómalos abordados en su estudio los llame *personajes*, como también se justifica la designación de dicho sujeto en la literatura como *personaje anómalo*.

En este punto resulta importante señalar que tales acepciones de *literatura* y *personaje* en los ámbitos religioso, médico y psiquiátrico, devienen elementos claves para el concepto de personaje anómalo. Es interesante el descubrimiento que Foucault hace al respecto: “En los tratados de medicina y toda esa literatura de octavillas, prospectos, etcétera, encontramos una especie de género literario que es *la carta del enfermo*” (2010: 225). A este tipo de registro lo llama *fabulación científica*:

Entonces, por una parte, la fabulación científica de la enfermedad total; en segundo lugar, la codificación etiológica de la masturbación en las categorías nosográficas mejor establecidas; por último, organización, con la guía y la dirección de los propios médicos, de una especie de temática hipocondríaca, de somatización de los efectos de la masturbación, en el discurso, la existencia, las sensaciones, el cuerpo mismo del enfermo (Foucault, 2010: 225).

Justamente, esta fabulación científica establece el vínculo causal entre la masturbación y la enfermedad como poderío causal inagotable de la sexualidad infantil o, al menos, de la masturbación. Además, las formas de vigilancia y control de la familia sobre el niño masturbador se convierten en toda una dramaturgia familiar, fundando el teatro de la familia y su red de apoyo institucional. El carácter ficcional del discurso médico permite denominar a los sujetos anormales como personajes anómalos. A través suyo, los individuos se tornan personajes:

Nos encontramos en plena... iba a decir ciencia ficción pero, para separar los géneros, digamos en plena fabulación científica, fabricada y transmitida en la periferia del discurso médico [...] la masturbación ya no está esta vez en el origen de esa especie de enfermedad fabulosa y total, sino como causa posible de todas las enfermedades posibles (Foucault, 2010: 223).

Al pie de esto, se hace necesario señalar al personaje *degenerado* como síntesis de todas las anomalías humanas. Es precisamente en el degenerado donde se halla la fórmula de abarcamiento del dominio de todas las anomalías: “La degeneración es la gran pieza teórica de la medicalización del anormal [...] el degenerado es el anormal mitológicamente —o científicamente, como lo prefieran— medicalizado” (Foucault, 2010: 293). De esta manera, tenemos que el personaje anómalo vive hoy entre nosotros como un individuo abordado desde distintos saberes y disciplinas. Esta es la cuestión que aquí nos convoca.

Una lectura a cinco voces

Luego del anterior ejercicio de conceptualización desde Foucault, se puede observar la presencia del personaje anómalo en la nueva narrativa colombiana. Para tal efecto, se presenta la lectura de cinco novelas (1975–1994) con el fin de comprender este tipo de sujeto en la literatura como manifestación de un pensamiento reflexivo respecto a la sociedad y la propuesta de una visión del mundo contemporáneo. Los personajes, tanto desde sus subjetividades como desde sus voces, develan la inquietud por reconocerse parte de un país, de una generación o de un espíritu de época en el que se ubican y desde el cual son leídos.

Se puede iniciar señalando que en *El otoño del patriarca* (1975), Gabriel García Márquez propone al dictador Zacarías Alvarado como una metáfora para pensar la manera en que se actualiza un fenómeno cultural propio de la modernidad europea, el Barroco, en el proceso singular de nuestra modernidad hispanoamericana y colombiana, al igual que en la forma como esta actualización neobarroca se manifiesta en nuestra literatura. En este sentido, se constituye en una obra literaria que se desarrolla desde la perspectiva de lo que Carlos Rincón, en diálogo con Deleuze, denomina un régimen de la imagen: “la locura de ver” (1996: 168).

Locura que se torna evidente cuando se toma la edición de *El otoño del patriarca* del Círculo de Lectores y se *observa* con detenimiento la imagen del dictador en la cubierta. *Arriba* —siguiendo a Deleuze— una corona de laurel con cinco ojos sobre un rostro cadavérico; cinco brazos que a la vez cantan victoria, se cruzan y descansan entre anillos puestos en sus huesudas falanges y tres orejas en el mismo número de antebrazos; sus hombros, pecho y vientre llenos de insignias y condecoraciones militares. *Abajo* los pies, uno vestido con su bota y otro semidesnudo, ostentan las espuelas de las que tanto se jacta el dictador en su vestir y dos máscaras teatrales; entre los pies, una corona de laurel que se alinea con un pilar agrietado sobre el que el patriarca se sienta, y bajo ellos las hojas llevadas por el viento de su otoño, la balanza y la cruz sometidas y las cruces del cementerio de sus muertos. Atraviesan estos dos mundos —que son uno— la espada y el cuervo, compañías permanentes del ejercicio de su poder. Imagen barroca y *monstruosa* por excelencia que, en palabras de Bajtín, carnaliza la visión del dictador latinoamericano.

Así las cosas, se hace posible abordar *El otoño del patriarca* desde la perspectiva filosófica que Foucault desarrolla en *Los anormales* al afirmar que “el déspota es el hombre solo”, un monstruo que “es un criminal por estatuto, mientras que el criminal es un déspota por accidente” (Foucault, 2010: 95). En síntesis, Zacarías Alvarado como personaje anómalo que desde su monstruosidad ejerce el poder.

Por su parte, el escritor y cinéfilo Andrés Caicedo en *¡Que viva la música!* (1977) hace alusión a los ecos locales que tuvo en la juventud caleña la crisis generacional de los años sesenta. Crisis que se manifiesta en el estilo de vida sórdido que asumen personajes como María del Carmen Huerta y Ricardito Miserable, quienes toman la música como epicentro de una existencia desenfrenada de sexo, alcohol, drogas y rumba permanente.

Es la música, no la literatura, la gasolina que impulsa este movimiento generacional, cuestión que se ve reflejada en el hecho de que María del Carmen, protagonista del relato, abandone las sesiones de lectura con sus amigos marxistas y se dedique a deambular por las calles de Cali para buscar ritmos musicales, fiestas y experiencias psicodélicas con nuevas drogas: “Fue

allí cuando los columnistas más respetados empezaron a diagnosticar un malestar en nuestra generación, la que empezó a partir del cuarto Long Play de los Beatles, no la de los nadaístas, ni la de los muchachos burgueses atrofiados en el ripio del nadaísmo” (Caicedo, 2009: 74).

De esta generación en crisis, uno de los personajes se convierte en su símbolo más claro: Ricardito Miserable, quien comparte con María del Carmen sus primeras incursiones en el mundo de la psicodelia y le presenta la música como posibilidad de ubicación en el mundo: “¡Oh, Ricardito Miserable, que te perdiste cargando con todos los síntomas de mi generación!” (Caicedo, 2009: 89). La anomalía de estos personajes y la de toda esta generación, pasa por la velocidad de la música: “Me enseñó el brillante misterio de las 45 revoluciones por minuto para un disco grabado en 33, invento caleño que define el ansia anormal de velocidad en sus bailadores” (163).

Aunado a esto, la experimentación de una sexualidad al límite se convierte en una manera de manifestación de la anomalía por parte de esta generación y de los personajes de la novela, pues no se sujetan a los cánones de lo reconocido socialmente como normal: “Olvídate de que podrás alcanzar alguna vez lo que llaman ‘normalidad sexual’, ni esperes que el amor te traiga paz” (Caicedo, 2009: 217).

De lo anterior, podría señalarse que por las características de la novela: lenguaje, anécdota, temporalidad, personajes, digresiones, etc., se evidencia la preocupación del autor por pensar toda una generación y pensarse a sí mismo como parte de ella. Generación que, podría decirse, encarna en últimas el rol de personaje central que se construye por las voces y subjetividades de cada uno de los personajes individuales.

¡Que viva la música! representa un concierto de voces y personalidades que desde sus distintos registros y focalizaciones encarnan un espíritu de época en la que los jóvenes buscan en la rumba, los ritmos musicales, la alucinación y la velocidad de la existencia su propia manera de ver el mundo y estar en él. Generación psicodélica que, a través de sus personajes anómalos, señala el correlato de una sociedad anómala de la cual emerge:

Todo estaba innovado cuando aparecimos. No fue difícil, entonces, averiguar que nuestra misión era no retroceder por el camino hollado, jamás evitar un reto, que nuestra actividad, como la de las hormigas, llegara a minar cada uno de los cimientos de esta sociedad, hasta los cimientos que recién excavan los que hablan de construir una sociedad nueva sobre las ruinas que nosotros dejamos (Caicedo, 2009: 75).

La consigna, entonces, consiste en minar los cimientos de tal sociedad para subvertir el orden establecido. De esta forma lo muestra, por ejemplo, Ricardito Miserable, en quien confluyen todos los males de tal generación y quien

devela la absurdidad de las instituciones de vigilancia y control: la familia y el hospital mental. Por su parte, María del Carmen Huerta, desde su relato personal, se muestra como un personaje anómalo que hace de todos los elementos antes mencionados su filosofía de vida; personaje que dialoga con la locura y el vértigo de sus contemporáneos y que carga sobre sí misma con la anomalía de su mundo.

Hacia la segunda mitad de los años ochenta, Fernando Cruz Kronfly y Gabriel García Márquez crean cada uno su propia versión literaria de Simón Bolívar. Para el primero, en *La ceniza del libertador* (1987), la reconstrucción del último viaje de Bolívar desde Honda hasta Santa Marta constituye una excusa para ir hacia las paradojas de una existencia humana que se debate entre el poder y la muerte, la gloria y el olvido. Uno de los referentes de Cruz Kronfly para introducirse en el proyecto de escribir una novela con profundidad filosófica, tomando como pretexto un personaje histórico, es la idea de condición humana sobre la que Kundera reflexiona:

De esta manera el lector se olvida de su exigencia de datos precisos y meticulosos, porque sabe que el texto pretende y le propone de hecho más que eso, con miras a explorar lo que Kundera denominaba la condición humana. Y no porque el dato histórico no importe, sino porque la novela, aun siendo histórica, no le tiene como su objeto primordial, precisamente por ser novela (Cruz Kronfly, 1994: 194).

Consecuentemente, se hace necesario evocar las ideas del literato checo quien, pensando en la obra de Kafka, plantea su reflexión alrededor de las posibilidades de la novela en la exploración de los enigmas existenciales del ser humano, tema pertinente para una lectura filosófica de *La ceniza del libertador*. Para Kundera, el poder se representa como laberinto sin fin. Las instituciones nada tienen que ver con los intereses humanos, ya que la vida del hombre no es más que una sombra y la realidad se encuentra en otra parte.

En el mundo burocrático de esta novela los documentos son la auténtica realidad y la existencia física es sólo un reflejo proyectado sobre la pantalla de las ilusiones. La patria no es más que papeles amarillentos que obstruyen las posibilidades humanas de un destierro digno, en el que al menos se cuente con un pasaporte para salir a otras latitudes y algo de dinero para sufragar los gastos del viaje. Lo paradójico es que al Libertador, que con largas y complejas campañas puso los cimientos de aquello que los políticos llaman patria, no se le permite ninguna de esas condiciones mínimas en nombre de ella misma: “De modo que, silenciadas las armas, los héroes se ven de pronto sin lenguaje, sin palabra concreta, pues en los salones de la patria los engominados, los sigilosos del orden sustituyen la verdad por la forma, la informalidad por los procedimientos pomposos, la naranja por la cáscara” (Cruz Kronfly, 1994: 194).

Una de las cuestiones más absurdas del hombre actual es el castigo, ya que ante éste las explicaciones de quienes lo infligen no son del todo claras, por lo cual son los sufrientes quienes buscan su justificación. Por ello, Bolívar pregunta desesperadamente por la razón de su oprobio: ¡mi gloria, mi gloria, ¿por qué la destruyen?! Este carácter disparatado del castigo le abre la puerta a lo cómico, que se observa desde el interior de la situación humana. La caricatura del Bolívar que putea, pateo, tira flatulencias, defeca con cierto aire de alegría y orgullo, gargajea su pañuelo y lo lleva al bolsillo, etc., puede despertar en el lector una leve sonrisa. Sin embargo, desde estas acciones risibles se muestra su dimensión trágica, ya que son manifestaciones de su proximidad al fin.

La condición humana actual, vivamente representada y profundizada en la novela, evidencia el proceso de burocratización de la actividad social que transforma todas las instituciones en laberintos sin fin, despersonalizando al individuo. Así es como nace la patria. Bolívar se ve obligado a llenar todos los requisitos formales aun para solicitar una entrevista con el capitán del vapor. En ese mundo burocrático solamente hay órdenes y reglas; es el mundo de la obediencia, lo mecánico y lo abstracto. Lo burocrático se impone así como posibilidad humana, forma elemental de ser. Bolívar espera su pasaporte, su libranza, su solicitud de ver al capitán y la respuesta al ultimátum para asaltar el segundo piso, el cual es rechazado por no cumplir con todos los requerimientos. Así, la burocracia de los papeles dilata la agonía de su viaje presente al futuro de la muerte.

Respecto a las situaciones humanas, Kundera señala: “Toda situación es obra del hombre y no puede contener más que lo que está en él: podemos, por lo tanto, imaginar que existe (ella y toda su metafísica) desde hace mucho tiempo en tanto que posibilidad humana” (1986: 132). Atendiendo a esto, puede observarse todo lo que rodea el viaje de Bolívar hacia la mar de la muerte y el olvido, en medio del fracaso, como una situación humana, plenamente posible para todos los hombres. En ese orden, se puede arriesgar la afirmación de que Bolívar sea un prototipo del Hombre: de aquel que sufre su posibilidad humana y que, por ello, puede ser la imagen de todos nosotros. Una bien fundada predicción del destino de los lectores.

La historia sobre los últimos días de Bolívar muestra al hombre que está detrás, en la encrucijada entre el poder y la miseria, la gloria y el olvido. Es el descubrimiento de una posibilidad de aquello que se está por descubrir, la condición humana: “En las situaciones inéditas, desvela lo que es el hombre, lo que está en él ‘desde hace mucho tiempo’, lo que son sus posibilidades” (Kundera, 1986: 132). Pensar la novela lleva a Kundera a concluir que ésta ahonda en la condición humana mejor de lo que ninguna elucubración metafísica puede hacer, característica plenamente aplicable a *La ceniza del libertador*:

Si estimo tanto y tan apasionadamente la herencia de Kafka, si la defiendo como si de mi herencia personal se tratara, no es porque crea útil imitar lo inimitable (y descubrir una vez más lo *kafkiano*), sino por ese formidable ejemplo de *autonomía radical* de la novela (de la poesía que es novela). Gracias a ella Franz Kafka dijo sobre nuestra condición humana (tal como se manifiesta en nuestro siglo) lo que ninguna reflexión sociológica o politológica podrá decirnos (Kundera, 1986: 133).

Ahora bien, mientras que *La ceniza del libertador* es una novela que asume a Bolívar como metáfora de los enigmas y paradojas de la condición humana, la homóloga obra de García Márquez, *El general en su laberinto* (1989), constituye en gran medida una novela *sobre* Bolívar. Bajo la preocupación de guardar fidelidad a los hechos históricos, se hace del Libertador el personaje central que realiza su último viaje hacia la muerte, apartándose de la gloria y el poder. Sin embargo, pese a lo riguroso que pueda ser apegarse a la historia, se procura narrarla de manera novelada, por lo que el lenguaje con el que se cuentan los acontecimientos está cargado de imágenes y metáforas.

Una de ellas es la imagen del laberinto: “Carajos”, suspiró, “¿cómo voy a salir de este laberinto!”. Tales son las palabras de Bolívar justo antes de expirar. El laberinto que se construye, del cual es presa el general a lo largo del relato, señala la loca carrera de la vida de un hombre que, luego de entregar su vida al ideal libertario y unificador de la América, tiene que ver frente a sus ojos cómo se despedaza la obra de sus manos. Es de resaltar que no sólo la situación del general se cuenta, sino también el estado de la patria que nace bajo los dolores de la división, la violencia, la conspiración, la lucha por el poder. Una novela que, sin lugar a dudas, explora desde el relato histórico la naturaleza humana de Bolívar y señala la anomalía de la sociedad de la patria naciente.

Ya para los años noventa, Fernando Vallejo escribe *La virgen de los sicarios* (1994), novela que, superando su título, presenta algo más que una historia de matones. A través de ella se construye una reflexión sobre la sociedad anómala de Medellín y Colombia por medio de la anécdota de la relación triangular entre Fernando, Alexis y Wilmar. Se presenta al sicario como un muchachito o un niño que mata por encargo, bajo el influjo de la necesidad económica, y se aferra a una profunda convicción religiosa orientada hacia María Auxiliadora. Para la época en que se desarrolla la trama de la novela, Colombia es el país más criminal de la tierra y Medellín la capital del odio. Desde tal mirada, esta obra propone una radiografía literaria de un mundo violento y en crisis.

Fernando, en su narración, reflexiona constantemente sobre lo que significa la realidad nacional y asume el punto de vista del inmigrante que regresa a su patria y observa el caos total que sigue siendo el país pese a las transformaciones externas: “Colombia cambia pero sigue igual, son nuevas caras de un viejo desastre” (Vallejo, 1994: 12). Este narrador protagonista relata su

historia de manera autobiográfica: su primera relación sexual con Alexis, sus recorridos con él por la ciudad de Medellín, los recuerdos que se le vienen a la cabeza como una avalancha: “Bombay era la misma como yo siempre he sido yo: niño, joven, hombre, viejo, el mismo rencor cansado que olvida todos los agravios: por pereza de recordar” (13). Por esta rencorosa razón, Fernando relata como si fuera un extranjero que estuviera de visita.

En sus recorridos por la ciudad del odio, llama la atención la cantidad de templos católicos diseminados por todas partes y la gran cantidad de limosneros apostados en sus puertas, hecho que enfoca la reflexión de Fernando hacia la cuestión de la fe, ante lo cual dice: “¿Por qué esta manía de pedir y pedir? Yo no soy de aquí. Me avergüenzo de esta raza limosnera [...] La humanidad necesita para vivir mitos y mentiras. Si uno ve la verdad escueta se pega un tiro” (Vallejo, 1994: 15). En ese deambular, piensa en su propia vida atrapada en el absurdo: “La trama de mi vida es la de un libro absurdo en el que lo que debería ir primero va luego” (17); y se plantea además una reflexión sobre la felicidad, de la que afirma:

Quando la humanidad se sienta en sus culos ante un televisor a ver veintidós adultos infantiles dándole patadas a un balón no hay esperanzas. Dan grima, dan lástima, dan ganas de darle a la humanidad una patada en el culo y despeñarla por el rodadero de la eternidad, y que desocupen la tierra y no vuelvan más (Vallejo, 1994: 14).

Alexis, el primer compañero sentimental de Fernando, forma parte de una generación que necesita del ruido de la música, pues encarna un personaje con un vacío esencial en su existencia, que trata de llenarlo con música o televisión, pues sólo comprende el lenguaje universal del golpe. Sin embargo, lo que escucha no es música para el narrador. A pesar de ello, para Fernando, Alexis representaba una pureza que excedía la de la mujer, ante la que muestra su misoginia: “porque para mí las mujeres eran como si no tuvieran alma [...] conquie eso era pues lo que había detrás de esos ojos verdes, una pureza incontaminada de mujeres” (Vallejo, 1994: 18–19).

Sobre el crimen afirma que: “La ley de Colombia es la impunidad y nuestro primer delincuente impune es el presidente, que a estas horas debe de andar parrandiándose el país y el puesto” (Vallejo, 1994: 20). Por ello, la violencia y el crimen se encuentran metidos en todos los espacios de la vida de la ciudad: las calles, las iglesias, las cafeterías, los buses y taxis. No hay paz en ninguna parte. El narrador, que no soporta ni la música ni la televisión de Alexis, se lanza a la calle, en donde experimenta la violencia y la descomposición de la sociedad de Medellín: todo un éxodo diurno. Sólo el amor nocturno es la compensación de tales éxodos. En aquellas noches ocurre el suceso de la música ruidosa de un punkero que firma su sentencia de muerte al no dejar dormir a Fernando. Cuando Alexis lo mata a plena luz del día, Fernando observa:

Antes de alejarme le eché una fugaz mirada al corrillo. Desde el fondo de sus almas viles rebozaba el íntimo gozo. Estaban ellos incluso más contentos que yo, ellos a quienes no les iba nada en el muerto. Aunque no tuvieran qué comer hoy sí tenían qué contar. Hoy por lo menos tenían la vida llena (Vallejo, 1994: 27).

Esta es la señal que identifica a una sociedad anómala: “Mis conciudadanos padecen de una vileza congénita, crónica. Ésta es una raza ventajosa, envidiosa, rencorosa, embustera, traicionera, ladrona: la peste humana en su más extrema ruindad. ¿La solución para acabar con la juventud delincuente? Exterminen la niñez” (Vallejo, 1994: 27–28). De otro lado, las comunas de Medellín comportan un prisma a través del cual se refleja el conflicto colombiano, de nunca acabar. Medellín aparece como un personaje indefinido para el narrador, quien se concibe a sí mismo como sujeto escindido: “Medellín en la noche es bello. ¿O bella? Ya ni sé, nunca he sabido si es hombre o mujer. Lo que sea. Como esas lucecitas ya dije que eran almas, viene a tener más almas que yo: tres millones y medio. Y yo una sola pero en pedazos” (Vallejo, 1994: 31).

En este contexto generalizado de violencia, hasta la religión ayuda al desarrollo del sicariato por cuanto cauteriza la conciencia del sicario y le otorga una fe mística en su arma y sus balas. Cuando Fernando, en sus introspecciones, se refiere a “esta raza” se refiere a los colombianos y en especial a los habitantes de Medellín (Vallejo, 1994: 38). Para tal raza y para tal territorio la vida ha perdido todo valor: “Aquí la vida humana no vale nada [...] Nada somos, parcerito, nada somos, curémonos de este ‘afán protagónico’ y recordemos que aquí nada hay más efímero que el muerto de ayer” (39). En un país como Colombia, en el que se ha vuelto normal que la violencia y la muerte se paseen por su territorio, espectáculos masivos como el que brinda el fútbol se convierten en pastillas para borrar la memoria:

La fugacidad de la vida humana a mí no me inquieta; me inquieta la fugacidad de la muerte: esta prisa que tienen aquí para olvidar. El muerto más importante lo borra el siguiente partido de fútbol. Así, de partido en partido se está liquidando la memoria de cierto candidato a la presidencia, liberal, muy importante, que hubo aquí y que tumbaron a bala de una tarima unos sicarios, al anoecer, bajo unas luces dramáticas y ante veinte mil copartidarios suyos en una manifestación con banderas rojas (Vallejo, 1994: 39).

De esta manera, la muerte violenta se ha posicionado como elemento normal del modo de vida de los habitantes de Medellín y como negocio lucrativo, cuestión que se ha encarnado en la conciencia debido a la acción de los medios de comunicación: “En la agonía de esta sociedad los periodistas son los heraldos del enterrador. Ellos y las funerarias son los únicos que se lucran. Y los médicos. Ese es su *modus vivendi*, vivir de la muerte ajena”

(Vallejo, 1994: 44). Para Fernando, esta raza contumaz muestra su anomalía al tratar de reglamentar la muerte pero sin adaptarse a las reglas impuestas. Resulta ilustrativo al respecto el hecho de que en algunos sitios de las comunas de Medellín se prohíba expresamente arrojar cadáveres, pero que la orden no se cumpla, pues mientras más se prohíbe, menos se cumple. Según el narrador, lo mejor de Colombia son los gallinazos que llevan en sus vientres, mientras vuelan libremente, los restos de los muertos. Por ese motivo afirma que cuando muera no quiere que lo entierren bajo el rito cristiano occidental, sino que prefiere que lo arrojen a uno de esos lugares prohibidos de las comunas para que se lo coman los gallinazos y luego lo lleven en sus estómagos a un último viaje por los cielos de Medellín, que no es otra cosa que una ciudad de sicarios con ciento cincuenta iglesias con sus respectivos santos, en las cuales se delinque y se expende vicio. No hay que perder de vista que todo este fenómeno de violencia generalizada en la ciudad se desarrolló de la mano con la actividad del narcotráfico, impulsada en aquel momento por el mayor capo de la historia: Pablo Escobar. En la novela se hace referencia a la persecución que libró en su contra el gobierno Gaviria hasta darle de baja, con imágenes que gracias a los medios de comunicación quedaron grabadas en el recuerdo de esa generación. Esa fue, en esencia, la razón por la que Fernando entró en relación con Alexis: “Muerto el gran contratador de sicarios, mi pobre Alexis se quedó sin trabajo. Fue entonces cuando lo conocí. Por eso los acontecimientos nacionales están ligados a los personales, y las pobres, ramplonas vidas de los humildes tramadas con las de los grandes” (Vallejo, 1994: 61).

En Colombia, el odio está presente incluso en la música que hace parte del folclor nacional. Para los años noventa, era común en los buses y taxis escuchar en la voz de Carlos Vives el clásico vallenato «La gota fría», que en uno de sus versos dice: “Me lleva él o me lo llevo yo pa’ que se acabe la vaina”. Dicho fenómeno de la cultura colombiana se hace objeto de estudio de los académicos que buscan hallar en sus manifestaciones artísticas la violencia incrustada en el alma. Al modo de ver de Fernando, “cuando a una sociedad la empiezan a analizar los sociólogos, ay mi Dios, se jodió, como el que cae en manos del psiquiatra” (Vallejo, 1994: 64). Todo esto comporta un fuerte indicio de una sociedad monstruosa que el protagonista denomina “la horda humana” y que se identifica por un olor a manteca rancia y a fritangas y a gases de cloaca que pululan por doquier.

En una ciudad como Medellín, personajes ficcionales como Alexis, desde el punto de vista de Fernando, pueden ser comparados con sujetos reales como Sangrenegra y Pablo Escobar, cuya frialdad les permitió sobrevivir en el mundo del crimen y la violencia. En esta ciudad los hombres, poco a poco, se convierten en muertos vivientes, de ahí que el asesinato resulte algo tan natural. En ese contexto, resulta paradójica la imagen conmovedora de la

agonía de un perro abandonado en un caño, que Alexis no fue capaz de matar: ¿Por qué para él es tan fácil matar al prójimo por encargo y tan difícil ultimar un perro por caridad? A este lo tuvo que matar Fernando, quien posteriormente trató de suicidarse. Esto se explica en las palabras del mismo personaje: “Es que los animales son el amor de mi vida, son mi prójimo, no tengo otro, y su sufrimiento es mi sufrimiento y no lo puedo resistir” (Vallejo, 1994: 75). En últimas, ocurre el asesinato de Alexis, de quien se afirma que “creemos que existimos pero no, somos un espejismo de la nada, un sueño de bazuco” (79).

Medellín son dos ciudades: la de abajo y la de arriba, la del valle y la de las comunas en las montañas. Medellín y Medallo: “Dos nombres puesto que somos dos o uno pero con el alma partida”. En esa escisión de la ciudad no existe ningún inocente, puesto que todos, de alguna manera, cargan con un hálito de culpabilidad: “Ni en Sodoma ni en Gomorra ni en Medellín ni en Colombia hay inocentes; aquí todo el que existe es culpable, y si se reproduce más” (Vallejo, 1994: 82–83). Finalmente, respecto a su relación con Wilmar, afirma que “todo estaba dentro de la más normal normalidad” (Vallejo, 1994: 114) antes de darse cuenta de que fue precisamente él quien asesinó a Alexis. Y ya en la morgue, identificando el cadáver de Wilmar, encuentra que “los mejores escritores de Colombia son los jueces y los secretarios de juzgado, y no hay mejor novela que un sumario” (117). Allí mismo observa que

por sobre el llanto de los vivos y el silencio de los muertos, un tecleo obstinado de máquinas de escribir: era Colombia la oficinosa en su frenesí burocrático, su papeleo, su expedienteo, levantando actas de necropsias, de entradas y salidas, solícita, aplicada, diligente, con su alma irredenta de cagatintas [...] El pobre surrealismo se estrella en añicos contra la realidad de Colombia (Vallejo, 1994: 117–118).

En Medellín, la ciudad de los muertos vivos, Fernando se convierte en uno más.

Referencias

- CAICEDO, Andrés (2009). *¡Que viva la música!* Bogotá: Norma.
- CRUZ KRONFLY, Fernando (1987). *La ceniza del libertador*. Bogotá: Planeta.
- CRUZ KRONFLY, Fernando (1994). *La sombrilla planetaria*. Bogotá: Planeta.
- FOUCAULT, Michel (2010). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1975). *El otoño del patriarca*. Bogotá: Círculo de Lectores.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1989). *El general en su laberinto*. Bogotá: Oveja Negra.
- KUNDERA, Milan (1986). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets.
- MEJÍA RIVERA, Orlando (2002). *La generación mutante: Nuevos narradores colombianos*. Manizales: Universidad de Caldas.
- RINCÓN, Carlos (1996). *Mapas y pliegues: Ensayos de cartografía cultural y de lectura del Neobarroco*. Bogotá: Colcultura.
- VALLEJO, Fernando (1994). *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara.



VISIÓN DE CIUDAD Y PERSONAJE EN *SIN REMEDIO*: ENTRE LA BOHEMIA, EL *FLANEUR* Y LO MODERNO

José Rodolfo RIVERA LONDOÑO¹

Lo único que hago es llorar, noche y día. Soy hombre muerto, estoy inválido para toda la vida [...]. No tengo idea de qué hacer. Todas estas preocupaciones me están volviendo loco. No duermo ni un minuto. En fin: esta vida es una miseria, una miseria sin fin. ¿Para qué existimos?

Arthur Rimbaud, en una carta (23 de junio de 1891)

1. El género totalizante

La novela ha sido el “caballo de Troya” de la literatura. Se ha infiltrado en los demás géneros literarios para enriquecerse, para abrir el campo de sus posibilidades, para profundizar, transgredir o complejizar la conciencia del individuo y cuanto le rodea. Esto, por supuesto, lo ha sabido muy bien la primera novela moderna: *Don Quijote de la Mancha*. Milán Kundera, en *El arte de la novela*, ha dedicado el primero de sus ensayos al respecto: “Don Quijote partió hacia un mundo que se abría ampliamente ante él. Podía entrar libremente en él y regresar a casa cuando fuera su deseo” (1986: 18). Esta pluralidad de la novela ha estado al servicio de su unidad. El *ser* de la novela es el *ser* de cuanto en sus páginas se adentra. Así, haciendo caso a Kundera cuando dice que “la novela es el paraíso imaginario de los individuos”, podemos afirmar que el tema central de toda novela es el lenguaje, es decir, que no hay tema que no pueda ser tratado por la novela. A esta inmensa perspectiva de la novela, se suma que la hibridación de géneros que en ella convergen hace de su lenguaje el territorio de la ambigüedad. Pero no se piense que esta ambigüedad desvirtúa

¹ Estudiante de la Licenciatura en Español y Literatura de la Universidad del Quindío. Ha publicado *El retrato de Samsa* (cuentos, 2011) y *Caminando al revés* (edición crítica de las crónicas de Rodolfo Jaramillo Ángel, 2011). Este ensayo es producto del Semillero de investigación en literatura latinoamericana contemporánea, de la línea de investigación en Relecturas del Canon Literario (2012).

la finalidad última de la novela, a saber: explorar un determinado territorio de la humanidad; al contrario, ante la conciencia cambiante del individuo, tal ambigüedad cumple la función de caleidoscopio de los pensamientos de ese *ser* en su totalidad. De otro lado, esta misma condición de la novela permite a quien la escribe ampliar las fronteras de su búsqueda de los acontecimientos humanos, materia prima de todo novelista. Octavio Paz, en *El arco y la lira*, ha dedicado un apartado al respecto, titulado precisamente «Ambigüedad de la novela». Allí, refiriéndose al novelista y su oficio, señala:

El novelista no demuestra ni cuenta: recrea un mundo. Aunque su oficio es relatar un suceso —y en este sentido se parece al historiador— no le interesa contar lo que pasó, sino revivir un instante o una serie de instantes, recrear un mundo. Por eso acude a los poderes rítmicos del lenguaje y a las virtudes trasmutadoras de la imagen. Su obra entera es una imagen. Así, por una parte, imagina, poetiza; por la otra, describe lugares, hechos y almas. [...] Ritmo y examen de conciencia, crítica e imagen, la novela es ambigua (1996: 225).

Esto nos lleva a otra de las particularidades de la novela: su relación indivisible con la poesía. Invocación a la imagen, la prosa se cristaliza en la novela como seducción del lenguaje. Cada palabra está al servicio de una frase, pero también de una metáfora. Y es así como llegamos a la novela que nos ocupa en este ensayo: *Sin remedio*, de Antonio Caballero. En ella, como trataremos de verlo, la poesía no sólo está al servicio de la seducción de la prosa y de la construcción de imagen, sino que además es el centro que ocupa todo el cuerpo de la novela. De ahí que sea una novela totalizante en ambos sentidos: poetizando el lenguaje hasta llevarlo al clímax, y haciendo de la poesía el centro de la historia. De esta relación entre poesía y prosa en la novela también se ha ocupado con detenimiento Paz en su libro de entrevistas *Pasión crítica*:

El lenguaje de la novela oscila entre la verdadera prosa y la poesía. Sucede lo mismo con los personajes de la novela [...]: son antisociales o asociales. No son típicos, son casos individuales y los podríamos llamar antihéroes. Son los héroes de una epopeya crítica. La novela, se ha dicho muchas veces, es la épica de la sociedad burguesa, es decir, de una sociedad en la cual el principio rector no es la revelación de la divinidad sino la razón crítica (1990: 56).

Es esto último lo que también se tratará de evidenciar en la novela de Antonio Caballero. Para ello, se hará primero un recorrido por la ciudad como espacio sitiado de la novela, para llegar luego a su protagonista, como personaje *agonista* y como poeta, y por último hablaremos sobre lo moderno como negación de la crítica mediante la visión del héroe o antihéroe. Para esto, acudiremos a Walter Benjamin en *Iluminaciones II*, donde aborda los tópicos de la *bohemia*, el *flaneur* y lo *moderno* en la obra de Baudelaire.

2. Ciudad y personaje sitiado: La bohemia

La ciudad, al ser retratada o reinventada en la novela, adquiere un segundo aire, o una segunda vida. Al ser revisitada mediante el lenguaje, la novela desanda la ciudad al punto de exponerla en toda su desnudez. Esto sucede porque la palabra, al ser imagen de sí misma y por sí misma, nombra la ciudad mientras la *reconstruye*; el escritor, al *reproducir* determinada ciudad, crea una experiencia particular de sus calles, avenidas o transeúntes. Esa experiencia, al verbalizarse en la novela, de alguna manera se convencionaliza entre los lectores. Los lectores, a su vez, fijarán esa experiencia de ciudad en su percepción personal. Así, mientras los lectores habiten esa misma ciudad verbalizada por la seducción del lenguaje, podrán también construir su propio sentido habitándola a su modo debido a la ambigüedad de ese mismo lenguaje. La novela le permite al lector no sólo recrear su experiencia de ciudad, sino además formarse una imagen personal de la misma.

Esa ciudad novelada, o mejor, esa novela contada desde la ciudad, hace que el espacio por el que transcurre el lector determine el ambiente propicio de su experiencia de lectura. El lector *reescribe* la ciudad en la medida en que la lee. La ciudad es una para cada lector, y cada nueva lectura la pluraliza. De ahí que, como lo afirma Luz Mary Giraldo en el prólogo de *Ciudades escritas*,

al recorrerlas gracias a su escritura se establece con ellas el vínculo fundacional: se revisa su pasado en sus costumbres, modos de vida, ideas e ideologías, estructuras sociales y cotidianas, en su vivir público o privado, afirmando o cuestionando lo conocido, o llamando la atención hacia aquellos aspectos que han sido ignorados u olvidados (2004: XXI).

Desde este punto de vista, las ciudades escritas emergen en las novelas como teatros de los acontecimientos humanos, como *sitios* en los que se verbaliza la condición humana. La ciudad sería el lugar mítico de la novela, el espacio en donde a través de la experiencia lectora nosotros mismos nos revisitamos, nos ponemos en tela de juicio, nos *leemos*. Para volver a Giraldo: “Si la ciudad contribuye a la definición de la mentalidad urbana, la literatura expone sus imaginarios” (2004: XIII).

Ese imaginario re-creado a partir de la construcción de ciudad escrita, encuentra un asidero en las acciones de sus habitantes. Así, lo que sus habitantes padecen, es lo que la ciudad transpira en todos sus recovecos. Se crea entonces un vínculo ineludible entre personaje y ciudad. La novela asume los temperamentos de los individuos para forjar su experiencia vital, su *hábitat*. Los habitantes, de otro lado, no tienen más asidero que ese *hábitat* en el que se encuentran anclados, o mejor, sitiados. De ahí que no haya manera de salir

de la ciudad ya que, después de todo, somos nosotros los que la moldeamos, y no al contrario. La ciudad es el resultado de nuestro ego: la ciudad es nuestro áter-ego. Como señala Giraldo al referirse a las ciudades contemporáneas:

A medida que nuestro siglo se acerca a su final y algunos modelos se disuelven, las ciudades expresan la crisis del sujeto, pulverización de las relaciones y la degradación de valores y lo que era un solemne y deseado lugar o una forma de concebir la cultura se asume de manera conflictiva y escéptica (2004: 131).

Esta visión contemporánea de ciudad, conflictiva y escéptica, se nos presenta como punto de partida en la novela de Antonio Caballero. Ahora bien, para ubicarnos en el contexto de la novela contemporánea en Colombia, vale la pena acudir a César Valencia Solanilla y su ensayo «*El resto es silencio y Sin remedio: la crisis de la modernidad en la novela urbana*». Allí Valencia Solanilla no sólo analiza el concepto de modernidad en la novela, sino que además nos refiere algunos indicios sobre la relación entre el ser y su mundo:

El fenómeno de la crisis de la modernidad en la llamada novela urbana en Colombia de las últimas décadas se hace evidente en la representación constante del ser escindido, que expresa en su fragmentación la quiebra de los metarrelatos que legitimaban y validaban su razón de ser en el mundo, y por lo tanto su conversión a relatos simples, es decir, no priorizados ni hegemónicos (2000: 277).

En *Sin remedio*, la ciudad, Bogotá, como lo señala también Valencia Solanilla, “es una urbe anónima, escindida, nocturna, sucia, inmensa, una máquina devoradora de hombres y mujeres solitarios que buscan un tanto subrepticamente su identidad individual, pero aplastados por la incomunicación y el escepticismo” (2000: 280).

Anónimo, escindido, nocturno: Adjetivos que también podríamos utilizar para referirnos a Ignacio Escobar, el protagonista. Su lugar en la ciudad es de alguna manera su no-lugar, su no-estar. La ciudad lo bordea, lo acorrala. La amenaza es latente, constante. Ambos, personaje y ciudad, crean un vínculo orgánico de desgarramiento, de correspondencias escépticas. Y no se trata de no creer en la ciudad; diríamos más bien: renegar con la ciudad. Si la ciudad respira al ritmo de nuestros latidos, si la padecemos calle por calle, como le sucede a Ignacio, entonces es nuestra irremediable verdad. Sino de nuestro temperamento, el lugar que habitamos es producto de nuestras acciones, o sus impulsos, que no son más que nuestras ideas. Esa correspondencia escéptica, entonces, no puede ser desengaño de la ciudad, más bien diríamos, continua reiteración de nuestra realidad. Bogotá es más que el lugar que lo desespera: es su propia desesperación, su propio mundo dentro y fuera de él. Destino ineludible, cada calle, cada esquina, es el ritmo acompasado de su propio desencanto:

Al cabo de cinco cuadras seguía lloviznando igual. Pero al cabo de cinco cuadras volver es ya imposible [...]. La Carrera Trece era un corredor de agonía, un encajonamiento de luces de neón surcado por los buses que pasaban iluminados como altares en la Semana Santa, con las puertas abiertas, despidiendo un hedor ácido de cuerpos humanos fermentados, de ropas empapadas [...]. A través de los vidrios, sucios de grasa y lluvia, se veían quietas caras borrosas, verdosas, torvas, de ojos muertos (Caballero, 2011: 35).

La ciudad que ve Ignacio no es sólo la que él padece, es la misma en la que todos padecen. Esas *caras borrosas, de ojos muertos*, son la inminencia del sino que constantemente le ofrece la ciudad, y recuerdan un poema célebre de Cesare Pavese: “vendrá la muerte y tendrá tus ojos”. Es preciso entonces señalar que cuando afirmo ciudad y personaje sitiados, no me refiero solamente a la correspondencia ya mencionada, sino también al estado que asume la novela al cruzarse ambos elementos. Tanto ciudad como personaje se encuentran cercados en una sola vorágine de sentimientos que los conducen al desencanto total de su existencia. Así, vivir la ciudad, es *morir* la ciudad:

Pero afuera crecían los ruidos de la vida. Sintió en su bajo vientre una punzada de advertencia: las ganas de orinar. La vida. Ah, levantarse. Tampoco esta vez moriremos (2011: 13).

Pasaba días enteros durmiendo, soñando vagos sueños, sueños de sorda angustia, persecuciones lentas y repetidas por patios de cemento encharcados de lluvia (2011: 14).

La lluvia es un elemento recurrente en el primer capítulo de la novela. La vida como ese ingreso en lo líquido que se estrella contra el pavimento hasta estancarse en las alcantarillas y ahogar las calles, el aguacero como ese “repiquetear ensordecedor”. La lluvia que cae en Bogotá como ese río en el que no podemos bañarnos dos veces. El río ya no es el mismo, la lluvia tampoco. La lluvia es vida que se nos escapa: a cada gotera vamos siendo otra vez, o en el caso del protagonista, dejando de ser. Ignacio ve caer la lluvia como su propia vida y la de la ciudad: copiosamente y a goterones. Él y la ciudad son lo que en las alcantarillas queda después del aguacero: basura y escombros húmedos a la deriva. La lluvia parece ser el inicio del descenso del personaje en la novela. Su partida hacia la ciudad está acompañada por ella. Llover es para el personaje caer. No levantamos la cara ante las goteras amenazantes; bajo el aguacero caminamos con el rostro agachado, viendo cómo el agua se despeña contra nuestros zapatos, y todos parecen huir de sus propias sombras, aun sabiendo que de la lluvia no se puede huir, ni siquiera estando bajo techo. Más aún: es bajo el aguacero que sentimos la vida; el golpeteo de las gotas nos recuerda que aún seguimos aquí. Ignacio es arrojado a la vida en medio

del agua: no la que fluye, sino la que arroja el cielo. Hacia el final del primer capítulo, Cecilia, su primera amante después de la salida (o huida) de casa, despide (arroja) de nuevo a Ignacio bajo la lluvia:

—Está lloviendo.

—Pues mójese, o qué: ¿ya ni hombre es para eso tampoco? (2011: 70)

Y en la última línea lo espera el mundo, su ciudad: “El aguacero estaba en todo su furor”.

Ahora bien, si no podemos huir de la ciudad, es necesario batallarla, o por lo menos, no dejar que nos apabulle. Aun sabiendo que no podremos cantar victoria, hay que entablar desafíos frente al lugar que habitamos o deshabitamos. Es así como los habitantes de la ciudad penetran en sus rincones, escarban sus recovecos, se agrupan en sus márgenes. Se encienden las alarmas, han aparecido los conspiradores. Walter Benjamin, en *Illuminaciones II*, los llamará “los conjurados”. Estos serán los que desanden la ciudad con el temperamento de la fatalidad y el escepticismo. De otro lado, a pesar de que en *Sin remedio* no podamos hablar estrictamente de una conspiración proletaria, ya que, al menos en lo que respecta al protagonista, no hay un modelo de obrero, sí podemos hablar de él y sus amigos como conspiradores de ocasión. Son los conjurados en pro de las clases obreras. Ignacio, por su parte, es un ser completamente inútil, cobarde, que no cree en nada ni en nadie, y es ese mismo escepticismo frente a la vida el que le engendra la rebelión. Contradicción: el escéptico no es cobarde porque no acepta el mundo, mientras que el inútil no se contrapone ni siquiera a sí mismo. La bohemia de Ignacio no es proletaria, pero sí enciende sus críticas frente a esa clase. Eso de un lado. De otro, hay un aspecto que refiere también Benjamin y es el de la vida en las tabernas, los tugurios de la ciudad. Los espacios melancólicos, *bohémios*. Lugares mezquinos para huir de la ciudad mezquina. Nos detendremos en estos dos aspectos en la novela, empezando por este último.

Después de la abrupta salida de su casa, al inicio de la novela, y de caminar por la ciudad bajo el letargo de la lluvia, Ignacio se detiene en un bar. Allí pide una cerveza. No hay, le dicen. Sólo hay whisky. Se lo toma al son de “el mundo fue y será una porquería, ya lo sé. En el quinientos diez, y en el dos mil también”. Luego, ante el anuncio de que una “señora gorda y más bien triste” va a cantar, sale de aquel lugar. Se detiene en otro: El Oasis.

Una gorda cansada se le acercó a Escobar.

—¿Vamos a tirar, mi amor?

La miró sorprendido.

Pero Ignacio ni siquiera espabila. “El Oasis entero vibraba con un solo latido: vamos a tirar, mi amor. Bebió ron. La vida” (2011: 39).

En una de las mesas vecinas, descubre a una “Buena hembra. No, no era esa la palabra. Una niña, un oasis. Tal vez diecisiete años. Olía a hembra, sin duda: hembra de pocas carnes”. Se fue en busca del baño, “con el corazón golpeándole en el pecho”. Después de orinar, y de pasar por una escena incómoda con un borracho que apenas si podía pararse, salió. “Seguía ahí sentada, sola en el mundo, con su vaso de sangre sobre la mesa de metal desnudo. Pidió otro ron. Quería ganar tiempo mientras pensaba qué decirle”. Luego: “Gritos, boleros, llantos de borracho. En una mesa alguien gritaba ¡puta! Y otro le contestaba ¡puta! Hijueputa, tal vez”. Ignacio escucha: ¡poeta!, pero no está seguro si es con él: “Colombia es tierra de poetas”. Ignacio duda. “Le pusieron una mano en el hombro. El puñal, ahora sí. No. Era el gordito del baño”. Era el borracho que apenas si podía pararse:

—Venga, maestro, que le quiero presentar a unos amigos.

—¿A mí? No... —manoteó, resistiéndose.

—Es que tenemos allí una discusión de poetas: venga, usted que es poeta, y les explica [...].

—Vea, maestro, le presento: Rubén, Ramón, Narciso. Y yo, que soy Edén. Sin protocolo: aquí todos somos poetas [...].

Aquello prometía ser espantoso. Escobar se presentó de mala gana (2011: 44).

Se inicia una discusión entre ellos sobre quién es mejor poeta: Neruda o Vallejo. Todos lanzan sus opiniones. Citan poemas de los poetas sometidos a discusión, de ellos mismos. Cada uno lanza sus críticas. Al final, se inicia una fuerte pelea entre Ignacio y Edén:

Escobar se acaballó en sus espaldas, y Edén, increíblemente, echó a correr hacia la puerta con su peso a cuestas. Le trenzó los pies en las corvas, y ambos se derrumbaron con estrépito. Los parietales de Edén chocaron contra el ángulo del rincón, su occipital contra la quijada de Escobar. Se quedó quieto. Escobar se puso en pie, jadeando, con el labio sangrante.

Volteó el cadáver boca arriba.

No puedo haberlo matado, pensó, despavorido. No soy tan fuerte (2011: 56).

Apenas si ha empezado la novela, y ya Ignacio ha matado a un hombre. Y pasarán muchas (mucho) páginas (tiempo), antes de darse cuenta de que en realidad no lo mató, de encontrarse con él, y de verlo morir en sus brazos en una revuelta política. Pero allí, culminando el primer capítulo, queda con la culpa de haberlo matado. Además de ser arrojado por Cecilia a la lluvia, ahora es también un asesino. Esto nos permite ampliar la mirada bohemia que también señala Benjamin: “Su oscilante existencia, más dependiente en cada caso del azar que de su actividad, su vida desarreglada, cuyas únicas

paradas fijas son las tabernas, sus inevitables tratos con toda la ralea de gentes equívocas, les colocan en ese círculo vital que en París se llama la *Bohème*” (2001: 23). *Oscilante existencia*. Nada más cierto de Ignacio no sólo como transeúnte sino como poeta. Su vida es un completo azar entre lo que no cree y lo que no quiere. Por azar llega al bar, por azar asesina a un hombre. Según se desprende de alguno de sus versos, somos seres equívocos: “Desde antes de nacer / (parece que fue ayer) / están muertos. Ser poeta es equívoco: Las cosas son iguales a las cosas”.

El segundo elemento, el de los conspiradores, surge en Ignacio a partir de su escepticismo. Del asesinato en el tugurio, pasamos a la rebelión (revuelta) política. Escepticismo o inconformismo: delgada cuerda en la que se tambalea quien no traga entero. Es aquí donde asume su rol lo que Octavio Paz califica como la razón crítica. El desencanto o el nihilismo extremo de Ignacio lo enfrentan de cara a su propia realidad:

Si ustedes fueran de verdad revolucionarios, estarían haciendo algo. ¿No han visto, no han oído? Afuera este país se está volviendo pedazos. ¿No oyen a veces gritos de asesinados, crujidos terroríficos? Es el país, que se deshace. Y ustedes mientras tanto están sentados ante una chimenea jugando ajedrez, metiendo coca, oyendo salsa... (2011: 108).

Se siente la voz de protesta con estruendo. Parece ser que nuestro poeta es reaccionario. Pero no se engañen. Ignacio sólo tiene de reaccionario la *reacción*, porque le falta la acción. Sólo ve los toros desde la barrera. Como ya dijimos, no cree en nada y no parece querer nada. La nada misma lo desespera. Él participa con ánimo en la conjura, pero son los demás, sus amigos, los que la llevan a la acción. Ignacio, poeta, ser escindido, tambalea en la cuerda sin salirse de ella. Su inmovilidad, es la razón crítica de su personaje frente a la novela. Su fatalidad, también: un ser *sin remedio*, una sociedad *sin remedio*: vamos de capa caída al abismo: “Desde antes de nacer / (parece que fue ayer) / están muertos”:

Mire Escobar: le voy a explicar la vaina para que la entienda de una vez por todas. Aquí hay una guerra. Hay un lado, y hay otro lado: no hay sino dos. Y no se puede estar en los dos al mismo tiempo [...]. Quiere ser burgués, y al mismo tiempo no quiere tener mala conciencia. Usted es profundamente reaccionario, pero no quiere serlo: porque es débil (2011: 247).

Vemos entonces que personaje y ciudad están sitiados por la bohemia: la ciudad mezquina y sus mezquinos tugurios, sus habitantes revolucionarios y reaccionarios. Junto con la variante del protagonista: un ser, un poeta atormentado, envuelto, atrapado en la ciudad, arrojado bajo la lluvia; por el azar un asesino, por su debilidad un reaccionario omiso. Sin embargo, y a pesar de

las diferencias, tanto de él como de sus amigos se podría decir lo que refiere Benjamin sobre los conjurados: “Todos estaban, en una protesta más o menos sorda contra la sociedad, ante un mañana más o menos precario” (2001: 32).

3. Proto–agonista en la ciudad: El flaneur

Ahora, para detenernos en la figura del protagonista de la novela, vamos a mirar la relación de Ignacio como poeta y la imagen de ciudad que configura la novela a partir de su caracterización. De entrada, podemos acudir a lo que afirma Valencia Solanilla en su ensayo «*Sin remedio*: entre la aventura mítica del héroe y la modernidad literaria»:

El protagonista de *Sin remedio* es un poeta tempranamente decadente que a los treinta y un años quiere escribir un poema y para quien la sombra de Rimbaud es una especie de sino trágico. De ahí que asuma la poesía como un fin último, aunque no crea en ningún tipo de pragmatismo artístico (1996: 150).

En su ensayo, como ya se desprende del título, también se detiene en la figura del protagonista como héroe: “Ignacio Escobar es un *antihéroe*, un héroe contemporáneo, pues el protagonista representa un sistema de valores sugerido intrínsecamente en la novela, como la inautenticidad, el absurdo, la degradación, el despojo, el desarraigo, el desamor, la desesperanza, la inutilidad de toda acción” (1996: 153).

Estas últimas características de nuestro héroe contemporáneo, producen ciertas correspondencias con la ciudad, como las ya señaladas cuando hablábamos sobre la bohemia.

Para empezar a entender a *el poeta*, es necesario fijar nuestra mirada en la relación de amor y desamor de Ignacio con Fina, su novia. A la afirmación de que la lluvia parecía ser el inicio del descenso del personaje en la novela, debemos añadir que, desde las primeras líneas, su condición de poeta lo lanza decadente al mundo; de otro lado, su relación fallida con Fina empieza a abrir las grietas de su conciencia, en la que también aparecerá Bogotá. La diferencia es que la lluvia se menciona como elemento externo.

Ignacio, a pesar de no querer comprometerse, siente un profundo apego por Fina; tal vez, por simple conveniencia: “Fina lo despertaba, le daba de comer, lo dejaba dormir, lo olvidaba en su sueño...” (2011: 15); también, cierta filiación pasional, que raya en la fatalidad, que en su caso no podría considerarse amor, sino un simple vínculo orgánico, en el que su ser y su mundo adquieren total prioridad. Por ello no podríamos decir que él la ama, más bien: juntos padecen ese particular amor que siente por ella. Hay entre los dos una pasión fracasada que podría resumirse con un verso del soneto «A una transeúnte» de Baudelaire: “Porque ignoro dónde tú huyes, tú no sabes

dónde voy”. Fina, como sus demás amantes, parece ser una simple transeúnte; lo que ansía de ella no es ni siquiera el sexo, sino simplemente su compañía, lo que ella suple es el miedo y la fatalidad de quedarse solo, desprotegido. Así se evidencia en el siguiente fragmento, en el que, después de discutir con ella, su misma conciencia se dice (ni siquiera se lo dice a ella):

Fina, mi amor, entiende: yo nunca sé qué hacer en estos casos, y además estoy débil, y hoy todo sale mal [...]. Yo estaba aquí acostado sin molestar a nadie cuando empezó a salir el sol, que no supo durar, y se soltó de lo negro este aguacero que no conoce límites, y las horas empezaron a pasar muy lentamente y cada vez peor, y ahora volviste tú sin hierba, te había pedido hierba, pero no importa ya la hierba: es la lluvia, es el tiempo que pasa, es tu llanto, es tu injusticia, es la injusticia general, lo terrible que se suma a lo terrible, que se acumula, que se espesa... (2011: 25).

La escisión de Ignacio no se da por Fina, ni por sus demás amantes, su madre o sus amigos, sino por su propia conciencia. Su condición de poeta irredento es la que se cierne en él como fatalidad, y será esta la mirada que arroje sobre la ciudad. Su salida al mundo exterior será la entrada al panorama de su desencanto. Bogotá será una metáfora de sí mismo, él mismo será la conciencia de Bogotá. Es así como inicia el viaje de Ignacio. Las calles que transite estarán al servicio de esa mirada, sus poemas serán el resultado su visión nihilista. Bogotá será el retrato de su poesía, pero también el reflejo de sus pensamientos. En este sentido, Ignacio será una especie de sociólogo de su ciudad. Georg Simmel lo refiere de esta manera: “He aquí algo característico para la sociología de la gran ciudad. Las relaciones alternantes de los hombres en las grandes ciudades [...] se distinguen por una preponderancia expresa de la actividad de los ojos sobre la del oído” (cit. en Benjamin, 2001: 52). Esta *relación alternante* de Ignacio con la ciudad es la que nos evidencia un vínculo orgánico de degradación, una visión decadente de su hábitat:

[...] a Bogotá no sólo la ciñe la tenaz miseria, sino que la ceba también por dentro. Hay que decir de Bogotá que está rodeada y rellena de miseria. Y de peligro. Islotes duros de violencia y peligro, como piedras de riñón: y también un olor de peligro, de miseria y violencia, como el hedor de un riñón putrefacto. Vagamente, Bogotá tiene forma de riñón, recostada en sus cerros, nauseabunda, amocillada (2011: 287).

Es desde esta misma visión que empieza a construir sus poemas. La relación entre lo que él piensa de su ciudad y cómo la retrata en sus poemas, nos permite señalar la ambigüedad en la novela de Caballero, ya que en ella no es posible delimitar la poesía de la prosa. El ritmo mismo de la novela, como hemos visto en los fragmentos anteriores, las imágenes, la esencia del ser, su trascendencia en la ciudad, nos hablan de una totalidad narrativa que entrelaza

no sólo al poeta y su ciudad, sino lenguaje y poesía. Así, el vínculo entre poesía y ciudad es el que establece la agonía de Ignacio desde la vivencia de Bogotá. Vemos entonces que el poeta no sólo recorre la ciudad, también la poesía recorre, o mejor, estructura la novela, se presenta como telón de fondo; es la razón de ser del vagabundeo o el callejeo de Ignacio. Esto lo define Benjamin como *flaneur* en su ensayo «Baudelaire o las calles de París», donde nos asegura que:

Esa poesía no es un arte local, más bien es la mirada del alegórico que se posa sobre la ciudad, la mirada del alienado. Es la mirada del *flaneur*, cuya forma de vivir baña todavía con un destello conciliador la inminente y desconsolada del hombre de la gran ciudad. El *flaneur* está en el umbral tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguna de las dos le ha dominado. En ninguna de las dos se encuentra como en su casa (2001: 184).

La alegoría poética de Ignacio sobre la ciudad es la de su propio ser. Es él el que está allí, inmerso en su propia ciudad, pero él es también su propia ciudad: poeta *sin remedio*, ciudad *sin remedio*. Vagabundeando Bogotá, mediante una mirada retrospectiva y escéptica, Ignacio decae desde su conciencia. Su escisión es de adentro hacia afuera: la alegoría es existencial. No sólo es un alienado por el entorno: es un ser alienado desde el nihilismo y su amor frustrado. Su *conciliación* con la ciudad se da en la medida en que Bogotá lo apostrofa; la ciudad es, entonces, un *lugar donde lo terrible se suma a lo terrible*. Esto terrible es tratado por Ignacio de manera épica. Pero no se trata de la homérica, que engrandece al héroe, sino de la moderna, que lo evidencia en su degradación:

*Ciudad de sangre, en sangre amortajada;
ciudad que arroja sangre y sangre encierra;
ciudad ensangrentada y desangrada
en sórdida, secreta, sorda guerra:
al sur o meridión, la plebe hambreada
de todos los malditos de la tierra;
al norte o septentrión, la oligarquía
rodeada de guardianes noche y día* (2011: 288).

Volviendo a lo ya señalado por Valencia Solanilla en su ensayo cuando hacía referencia a la poesía como fin último y a la inutilidad de la misma en el contexto de la novela, tanto artística como pragmáticamente, habría que añadir que tal fracaso se debe a la conciencia nihilista evidenciada por el temperamento del protagonista, así como a la sordidez del lugar que el mismo Ignacio habita. Tal conjunción de elementos, como lo señala Benjamin, no puede dar otro resultado que “una multitud inabarcable en la que nadie está del todo claro para el otro y nadie es para otro enteramente impenetrable”

(2001: 64). Más adelante el mismo Benjamin anota que el *flaneur* “busca asilo en la multitud” (184). Esto sucede porque “cuanto menos sosegada se hace la gran ciudad, tanto mayor conocimiento de lo humano [...] será necesario para operar en ella” (54). Ignacio Escobar no tiene otro elemento para operar en la ciudad que sus poemas. Con su poesía la ve, la desanda, la padece. Su *conocimiento* de Bogotá no es otro que el que sus versos reflejan de ella. La relación que representa *su lugar* y su condición de poeta traza un círculo vicioso que lo lleva una y otra vez a la decadencia, la escisión: “Sentía, otra vez, crecer en él un sordo desasosiego, una hinchazón de angustia en la garganta. La edad. Treinta y un años de lo mismo. A los treinta y un años Rimbaud estaba muerto. O no. Pero no, no otra vez, no más: quisiera poder pensar en otra cosa” (2011: 128). Valencia Solanilla, analizando *la escritura del poema* en la novela, anota la siguiente reflexión con la que podemos concluir este apartado: “la muerte será siempre la muerte, nada se modifica, todo se repite en la homogeneidad del universo. Ni siquiera la poesía, que es inútil, como el poeta, en la historia de los seres” (1996: 157).

4. La negación como crítica: Lo moderno

En *Los hijos del limo*, Octavio Paz advierte que “el tiempo moderno es el tiempo de la escisión y de la negación de sí mismo, el tiempo de la crítica” (1994: 463). Ahora bien, desde el punto de vista del personaje como poeta y su relación con la ciudad, no está de más agregar algunas palabras sobre la negación como crítica poniendo nuestra mirada en el cuerpo de la novela de Caballero. La relación de Ignacio con su ciudad, del *poeta* como un ser escindido, es la del personaje que ve la realidad de una manera fragmentada, no sólo en lo que respecta a su modo de experimentarla, sino en la forma en que la asume desde su interioridad; escindido el poeta y escindida la ciudad, la novela transita entre el desarraigo del primero y la desesperanza y la degradación de las calles que transita. El viaje de Ignacio es la cronología de ese tránsito: su relación fallida con Fina, su novia, y con sus otras amantes (una de ellas, su prima), el desafortunado episodio en el bar donde supuestamente se convierte en asesino, su fallido intento de ingresar como reaccionario en un grupo de amigos burgueses, entre otros, revelan que el temperamento del protagonista es el de la fatalidad de lo moderno. De ahí que Ignacio acuda a la alegoría de la ciudad desde su poesía. La melancolía, que menciona Benjamin hablando de Baudelaire, nos lleva de inmediato a los “poetas malditos” y lo que de ellos dice Paz: “son el fruto de una sociedad que expulsa aquello que no puede asimilar” (1996: 232). Los personajes de *Sin remedio* son el fruto de la Bogotá de su época: están en el lugar y momento equivocados, y por eso ellos mismos son equívocos, empezando por Ignacio: “Y así, a la larga, por inercia, había

sido poeta, que es como no ser nada. Un refugio, una disculpa” (2011: 463). También, por inercia, el lugar que habitan es el drama de su propia decadencia. Por eso nuestro protagonista, como sentencia Benjamin,

[...] había, simbólicamente, salido a la conquista de la calle. Después, cuando ya se había dejado arrebatar trozo a trozo su existencia burguesa, la calle fue para él cada vez más un lugar de asilo. Pero en el callejeo era desde el comienzo consciente de la fragilidad de esa existencia (2001: 88).

He aquí como, en pocas líneas, se describe el carácter fundamental de Ignacio Escobar en la novela. De manera breve también se ha descrito su viaje cronológico: la salida simbólica bajo la lluvia, su condición escindida entre la experiencia de ciudad y su condición nihilista, el vagabundeo por las calles no sólo como un lugar de asilo, sino como un lugar de escape: “Huye, que sólo el que huye escapa” (2011: 221), sentenciará el propio Ignacio. El callejeo, como el desarraigo de su existencia expresada desde su poesía, lo deja frente a su ciudad, inerme y desamparado entre sus calles; algo que también refiere Benjamin cuando afirma: “La sensibilidad es la naturaleza de la ebriedad a la que el *flaneur* se entrega en la multitud” (2001: 71). Su ebriedad o trastorno existencial, su excitación escéptica y degradada de la ciudad, no es sólo una manera de demolerla o vagabundearla, sino que es además la manera como emprende la crítica hacia esa sociedad que se empeña en expulsarlo.

La actitud del protagonista en la novela, es la del héroe contemporáneo. Ignacio es un ser débil, cobarde, pero no renuncia jamás a su fatalidad; en parte tal vez porque no tiene escapatoria, pero también porque es la única manera de corresponder a esa Bogotá *rodeada, rellena de miseria*. En este sentido, Ignacio es un valiente; aunque alienado, no se deja amilanar; combate la ciudad, la enfrenta, al menos hasta el fatal encuentro con el coronel Aureliano Buendía, al final de la novela. En *Sin remedio*, para volver a Benjamin, “lo moderno tiene que estar en el signo del suicidio, sello de una voluntad heroica que no concede nada a la actitud que le es hostil. Ese suicidio no es renuncia, sino pasión heroica. Es la conquista de lo moderno en el ámbito de las pasiones” (2001: 93). Si bien su búsqueda no consiste en la consecución de un ideal, sí persiste en la poética de una visión (negación) de la ciudad. Como concluye Benjamin hablando de *lo moderno*: “La heroicidad moderna se acredita como un drama en el que el papel del héroe está disponible” (2001: 116).

En el epílogo a *Ciudades escritas*, Giraldo afirma: “Ciudades únicas y ciudades dentro de ciudades buscan ser expresadas y apresadas en la literatura. Lo más importante, sin embargo, no está en su geografía sino en la visión de su mundo, en la epistemología y ontología que proyectan el espacio atrapado en el pensamiento” (2004: 243). Más adelante señala que “inmigrantes y transeúntes, rebeldes y nostálgicos, desarraigados y marginales [...], los ciudadanos de esta

literatura muestran los tiempos infelices, las utopías vencidas, el deterioro y las ruinas de los valores” (245). De esta manera, la visión de personaje y ciudad en *Sin remedio* evidencia una sociedad en la que el desapego de los valores es sólo una de las características fundamentales en la cosmogonía contemporánea de ciudad, un contexto en el que el desarraigo se cimienta en las raíces de nuestra sociedad, el espacio de un país atrapado en el pensamiento de toda una época, pero también un logro literario notable en lo que Milan Kundera nos refiere acerca de la novela: “Es el territorio en el que nadie es poseedor de la verdad [...], pero en el que todos tienen derecho a ser comprendidos” (1986: 175).

En lo que respecta a la poesía como género estructurante de la novela, Caballero reproduce la figura de un poeta que se presenta como estandarte de la razón crítica de la ciudad contemporánea. Ignacio es una especie de Ulises para el que su Ítaca son los continuos lugares de negación, de círculo vicioso, de regreso al mismo sitio de desarraigo existencial. Mientras que Ulises regresa a su Ítaca después de muchas proezas y dificultades, Ignacio siempre *regresa a su Bogotá* en medio de su continuo destierro. Para volver a Paz: “Condenado a vivir en el subsuelo de la historia, la soledad define al poeta moderno. Aunque ningún decreto lo obligue a dejar su tierra, es un desterrado” (1996: 242). Ignacio siempre vuelve a su ciudad, aunque nunca haya salido de ella. En *Sin remedio*, para seguir con Paz, Ignacio es para la ciudad “el hombre solo, arrojado a esta noche que no sabemos si es la de la vida o la de la muerte, inerme, perdidos todos los asideros, descendiendo interminablemente, es el hombre original, el hombre real, la mitad perdida” (1996: 244). Todos, de alguna manera, somos Ignacio Escobar: no hemos llegado a nuestro *lugar de origen*, y aún no hemos salido de él. Quizás seamos esa mitad perdida.

Referencias

- BENJAMIN, Walter (2001). *Iluminaciones II* (trad. Jesús Aguirre). Madrid: Taurus.
- CABALLERO, Antonio (2011). *Sin remedio*. Bogotá: Alfaguara.
- GIRALDO, Luz M. (2004). *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- KUNDERA, Milan (1986). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets.
- PAZ, Octavio (1990). *Pasión crítica*. Barcelona: Seix Barral.
- PAZ, Octavio (1994). *Los hijos del limo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PAZ, Octavio (1996). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- VALENCIA SOLANILLA, César (1996). “*Sin remedio*: Entre la aventura mítica del héroe y la modernidad literaria”. En *La escala invertida* (pp. 149–162). Pereira: Gráficas Olímpica.
- VALENCIA SOLANILLA, César (2000). “*El resto es silencio* y *Sin remedio*: La crisis de la modernidad en la novela urbana”. En M. JARAMILLO; B. OSORIO y Á. ROBLEDO (Comps.), *Literatura y Cultura*. (vol. II, pp. 273–300). Bogotá: Ministerio de Cultura.



¿Y QUÉ HACEMOS CON LA NOVELA COLOMBIANA DE FIN DE SIGLO?

Andrea FANTA CASTRO¹

En varias de las últimas conferencias académicas se han conformado paneles dedicados exclusivamente a la reciente literatura colombiana y han surgido varios cuestionamientos que podrían resumirse en uno solo: ¿Qué hacemos con la narrativa colombiana de fines del XX y principios del XXI? Esto debido a que las preguntas que recurrentemente aparecen son del tipo pedagógico, tales como: ¿cómo enseñar literatura colombiana contemporánea si todo lo que hay son asesinatos y pornografía? O del tipo existencialista, que se pueden entender como una negación del estado de la cuestión, del estilo de ¿por qué en la literatura colombiana aparece una especie de apología de la violencia?, y también ¿es que ya no hay novelas donde no haya tanta violencia?, seguido por un ¿no hay nada positivo que contar?

Y no son preguntas ni cuestionamientos tontos y vacíos de significación. Muy por el contrario; contrastan radicalmente con el auge de toda una serie de discursos que “venden a Colombia” como un lugar que ha dejado atrás un pasado ominoso. Por ejemplo, en los últimos años han aparecido en el *New York Times* varios artículos sobre las maravillas turísticas de Cartagena o del Eje Cafetero, en un más que cristalino esfuerzo por estimular el turismo (norteamericano en particular). En uno de los artículos, Juan Forero, reportero de este diario estadounidense afirma que

En los últimos años, Bogotá se ha transformado en una ciudad cosmopolita, llena de museos y de restaurantes. La caribeña ciudad amurallada de Cartagena compite con La Habana en lo que se refiere a la arquitectura colonial. El casi desconocido Pacífico colombiano es accidentado y desgarradoramente precioso, con sus islas que, como las más conocidas Galápagos, están llenas de maravillas ecológicas (Forero, 2006).

¹ Crítica y ensayista. Ph. D. en Romance Languages and Literature de la Universidad de Michigan. Profesora del Departamento de Lenguas Modernas de la Universidad Internacional de la Florida. Esta ponencia fue leída en el I Seminario de Actualización para Docentes en Literatura y Humanidades, Corporación Cultural Babilonia (Bogotá, 2007).

Estos discursos inevitablemente contrastan, entre otros, con el que hoy nos convoca: la literatura. Sin embargo también existen puntos de contacto. Como bien lo anota Alejandro Herrero–Olaizola, la literatura también está a la venta. Desde el título de su artículo, «Se vende Colombia, un país de delirio», queda plasmado, quizás no tan cristalinamente, que lo que también se vende es ese lado oscuro que queda por fuera del discurso oficialista. En palabras de Herrero–Olaizola, es “el mercado editorial, [...] participe obviamente de las políticas económicas globales, [el que] perpetúa la comercialización de [los] márgenes y promueve cierta exotización de una realidad latinoamericana cruda” (2007: 43).

Esfuerzos recientes como el nombramiento de Bogotá como Capital Mundial del Libro, el Hay Festival en Cartagena, Bogotá 39, y demás, son algunos de los eventos culturales que se han tomado al país, quizás como consecuencia de ese discurso oficial optimista y comercialista. Sin embargo, como veremos, la literatura usualmente dará cuenta del lado oscuro y ominoso del estado de las cosas.

Quizás una de las características más preponderantes es lo que muchos críticos han llamado el paso de lo marginal hacia el centro, es decir, que la mirada de la narrativa estará centrada en los sujetos abyectos, expulsados y casi siempre invisibles a nuestra mirada. Por otra parte, esta producción cultural dará cuenta también de los múltiples fracasos que acarrea el éxito a todos los niveles. Pensemos por ejemplo en los posibles fracasos que pueden venir de la mano de ese discurso triunfalista oficial. De acuerdo con Santiago Gamboa, uno de los escritores colombianos más consolidados de la extrañamente llamada Generación Mutante,

la literatura de hoy mira más los fracasos, pues la narrativa de los triunfos era la épica y eso ya pasó. Ahora en la novela contemporánea estamos en el diván del psicólogo, colocando las miradas sobre los antihéroes, sobre la gente común; y la vida de la gente común se forma de pequeñas victorias y muchísimas derrotas (en Mejía Rivera, 2002: 161).

Sobre este mismo aspecto y profundizando un poco más en lo extra–literario, Daniel Noemi Voionmaa afirma que “en las postrimerías del siglo recién pasado y en los comienzos del XXI observamos cómo el fracaso de una nación y de la comunidad, en tanto el establecimiento de una posibilidad de construcción democrática, se manifiesta de modo radical en el fracaso del sujeto”. Y en una clara alusión a Efraím Medina Reyes, Noemi añade que “no es casualidad que el fracaso se haya convertido en una ‘empresa’, parodia evidente de las otras ‘empresas’, de aquellas del ‘éxito’; y empresa también en el sentido de esfuerzo, de emprendimiento, no tan paródico, de una alternativa al sistema hegemónico” (2007: 3).

A partir de la década del noventa se intensifica en la escena nacional e internacional la presencia de narradores colombianos, como por ejemplo Santiago Gamboa y Jorge Franco, en colectivos como el ya clásico *McOndo* de Alberto Fuguet y Sergio Gómez, o Mario Mendoza, que reciben atención a partir de la obtención de premios como el Biblioteca Breve en 2002 con su novela *Satanás*, o *Rosario Tijeras* de Jorge Franco, beca del Ministerio de Cultura en 1997, y merecedora del premio Dashiell Hammett (2000), o también la novela *Delirio* de Laura Restrepo, ganadora del premio Alfaguara de Novela en el 2004, y más recientemente Evelio Rosero con su novela *Los ejércitos*, ganadora del Premio Tusquets de novela 2006, o Antonio García Ángel, quien obtuvo en 2005 la beca Rolex de Maestros y Discípulos y trabajó durante un año bajo la dirección de Mario Vargas Llosa. Fruto de ese trabajo es la novela *Recursos Humanos*, publicada por Planeta en 2006.

En el género del cuento aparecen también antologías dedicadas a promover a estos escritores cuyas edades oscilan entre los 30 y los 40 años, como es el caso de *Cuentos caníbales* (2002), publicado por Alfaguara, *Cuentos de fin de siglo* (1999)², publicado en Seix Barral, y en el caso de las escritoras, editorial Planeta publicó *Rompiendo el silencio* también en el 2002. Así, más de una docena de escritores y escritoras colombianos logran cierto reconocimiento que trasciende el mercado hispanohablante.

Más allá del debate eterno —y poco productivo— de si ésta es una nueva generación o no, lo que me interesa son los contenidos de estas novelas con cierta repercusión en el mercado global³. No sobran, a partir de esta proliferación, las comparaciones con la anterior literatura de exportación colombiana; la de Gabriel García Márquez. Mucho se ha dicho con respecto a este tema, e incluso los mismos escritores son cuestionados directamente sobre su relación con el ya decadente realismo mágico. Luz Mery Giraldo afirma que este reciente panorama literario se posiciona con respecto a la narrativa garcía-marquiana desde el parricidio entendido

en términos freudianos, [como] adquirir independencia, librarse del principio normativo y buscar la propia identidad. Dar muerte al padre no es negarlo sino afirmarse ante él librándose de la sujeción de su poder. [...] Cada cual enfrenta y afronta la muerte de su padre, que sería ese autor, obra o tendencia que generó un patriarcado y a su vez, al constituirse en modelo que define pautas, establece

² Esta antología también recoge cuentos de escritores más consolidados, como Oscar Collazos o Phillip Potdevin, pero abre espacio para la publicación de algunos de los escritores que aquí hemos nombrado.

³ Muchas de estas novelas han sido traducidas a varios idiomas, excluido casi por completo el Inglés. Únicamente ha sido traducida a esta lengua *Rosario Tijeras* por Gregory Rabassa.

cánones y conforma unos seguidores entre los escritores, los autores, los lectores o los críticos (Giraldo, 2000: 26).

Y de una u otra forma, este parricidio termina por ser acertado, dado que estas narrativas recientes son, de algún modo, una reacción a ese universo de Macondo. Ya sea ésta una reacción política, literaria o social, etc., estos textos no borran el legado literario sino que, siguiendo a Giraldo, se autonomizan frente a él⁴.

A nivel lingüístico, éstas son producciones que se centran en la inmediatez con frases cortas, diálogos directos y violentos, a la manera de los guiones cinematográficos. Inclusive los espacios parecen ser descritos bajo el enfoque de una cámara que pasea su mirada. A diferencia de la escritura de García Márquez, con frases largas y subordinadas, en diferentes tiempos verbales, el presente, fugaz y directo, es el que rige la escritura contemporánea.

Esta velocidad e instantaneidad en la escritura puede relacionarse con la experiencia urbana y también con la imposibilidad de vislumbrar un futuro diferente en medio de una realidad escurridiza y precaria. De esta forma, podría entonces hablarse de un lenguaje permeado por los medios de comunicación que desmonta ciertos modelos anteriores. Las ficciones se alejan de la tradición escrita, aproximándose mucho más a la cinematográfica, tradición que además sería inconcebible sin el escenario urbano. La narrativa de la generación nacida durante los 60 y 70, es decir, de la que se ocupa esta presentación, se alimenta de “las creaciones fantásticas o policíacas, el realismo sucio y la estética ‘basura’ (*garbage*), la reflexión sentenciosa y filosófica” (Giraldo, 2002: 13). Y más adelante: “las situaciones y los personajes [de estas narrativas] responden a un mundo dislocado: están en todo aunque se sientan exiliados de sí mismos y excluidos de todo; en algunos sus signos son lo provisorio, la indiferencia, la inacción y la ausencia de rebeldía; en otros, la angustia y la perplejidad” (15–16).

También es importante mencionar que el lenguaje que utiliza el realismo mágico es de alguna forma continuo, homogéneo, capturador y cíclico, a diferencia de uno fragmentado, leve, ágil y múltiple que es el que vemos a fines del siglo XX. Algunas de las novelas abordan la realidad desde diferentes perspectivas por medio de varios personajes, utilizando la elipsis, la parodia, fragmentando y desarticulando el discurso lineal.

En la mayoría de los casos, estas producciones se instalan en espacios primordialmente urbanos, a diferencia de los universos literarios garcía-marquianos en los que dominan los escenarios míticos–rurales o los momentos de entrada

⁴ Lo mismo sucede, y esto también lo elabora Giraldo, frente al legado de Jorge Isaacs, con su novela *María*, o José Eustasio Rivera con *La vorágine* (Giraldo, 2000: 26–27).

a la modernidad, como por ejemplo el Macondo de *Cien años de soledad*⁵. No obstante, la ciudad ya no es vista como el lugar privilegiado para los encuentros, para el surgimiento de la comunicación, ni como origen de la civilización. La ciudad carga consigo la misma peste: llámese desempleo, crimen organizado, prostitución, enfermedad, etc.; lugar paradójico que ofrece todo y nada a la vez.

Las narraciones contemporáneas se aproximan a los conflictos para pedirle cuentas a la propia historia con el posible objetivo de tomar conciencia. Muchas de las narrativas abordan la historia nacional, a veces como contexto central y otras como ruido blanco, desde momentos particulares que pueden considerarse puntos de quiebre. Este sería el caso de los múltiples asesinatos políticos en la historia del país (Gaitán, 1948; Galán, 1989; Jaramillo, 1990; Garzón, 1999, etc.), o por ejemplo, la toma del Palacio de Justicia en 1985 por parte del grupo guerrillero M-19. Por tanto, muchas de las narrativas retoman momentos clave para reconstruir el pasado y potencializar una explicación del presente.

En general, la historia que abordan las narrativas del pasado fin de siglo es la historia de la violencia y también del fracaso, pero debemos recordar que estas son narraciones en cuyo centro está una historia de amor (Pensemos en *Rosario Tijeras*, *La virgen de los sicarios*, *Perder es cuestión de método*, *Recursos Humanos*, entre otras). En el realismo mágico también hay una representación de la violencia, de la misma forma que a principios del siglo XX, con la llamada novela del realismo social, encontramos tales representaciones. En muchas maneras son diferentes, es cierto; la violencia ha mutado y la literatura da cuenta de estos cambios. Pero esto no significa que podamos mitificar el pasado como un terreno de la no violencia.

La experiencia finisecular en Colombia, está regida por la constante violencia política y social a todos los niveles, el auge del narcotráfico y la entrada del país en la era neoliberal. La producción cultural del último decenio se enfoca, en gran parte, en denunciar los altos niveles de impunidad. Por ejemplo, *La virgen de los sicarios* se aproxima a la historia desde el presente, con la mirada puesta en la inmediatez a través de la crítica, el sarcasmo y la ironía. Vallejo retoma el tema de la Ley y de su inexistencia en múltiples ocasiones en las que, con sarcasmo, se burla del lenguaje y de las acciones gubernamentales.

⁵ Me refiero aquí particularmente a las novelas de Mario Mendoza, como *La ciudad de los umbrales* (1994), *Scorpio City* (1998), *Relato de un asesino* (2001), *Satanás* (2002) y *Cobro de sangre* (2004); de Santiago Gamboa, como *Páginas de vuelta* (1995), *Perder es cuestión de método* (1997) y *El cerco de Bogotá* (2003), quienes trabajan primordialmente con la ciudad de Bogotá. También están las novelas urbanas situadas en Medellín, como *La virgen de los sicarios* (1995) de Fernando Vallejo, *Basura* (2000), ganadora del premio Casa de América de Narrativa Americana Innovadora, y *Angosta* (2003), de Héctor Abad Faciolince, y Jorge Franco con *Rosario Tijeras* (1999).

El “presunto” asesino, como diría la prensa hablada y escrita, muy respetuosa ella de los derechos humanos. Con eso de que aquí, en este país de leyes y constituciones, democrático, no es culpable nadie hasta que no lo condenen, y no lo condenan si no lo juzgan, y no lo juzgan si no lo agarran, y si lo agarran lo sueltan... La ley de Colombia es la impunidad y nuestro primer delincuente impune es el presidente, que a estas horas debe de andar parrandiándose el país y el puesto (Vallejo, 2003: 26).

El problema no es sólo que la ley no exista, o que sea múltiple, sino que se representan entramados sociales que sufren el terrible legado de la carencia de una matriz social que ampare, que contenga, que nutra y que no abandone a sus ciudadanos.

Mas allá de la violencia representada en el texto de Vallejo, lo que se ve es a una multitud que divaga con o sin miedo a la muerte, una multitud completamente desamparada, hordas de “vivos muertos”; o lo que se esconde es el pasado, y sobre el futuro, como bien dice Vallejo, “lo único seguro aquí es la muerte” (2003: 29). De esta manera, *La virgen de los sicarios* narra la total corrupción de las relaciones sociales en un entramado social abyecto. Ya no hay sujetos, sino cuerpos súbditos del gran poder del narcotráfico que funcionan como objetos comerciables y potenciales consumidores.

Con la muerte de Pablo Escobar, los sicarios quedan trabajando por cuenta propia. Es decir, el trabajo de estos jóvenes se vuelve una especie de *freelance* en donde venden su trabajo al mejor postor. Vallejo afirma que “con la muerte del presunto narcotraficante [...] aquí prácticamente la profesión de sicario se acabó. Muerto el santo se acabó el milagro. Sin trabajo fijo, se dispersaron por la ciudad y se pusieron a secuestrar, a atracar, a robar” (2003: 48). La corrupción del entramado social viene en línea directa del narcotráfico con su lógica de mercado capitalista por excelencia. Lo que se lee en esta novela no es solamente una ciudad sin ley, sino la lógica puesta al servicio del capitalismo en su forma más radical. Fernando, el personaje, habla sobre la economía nacional en los siguientes términos: “Los treinta y cinco mil taxis señalados (comprados con dólares del narcotráfico porque de dónde va a sacar dólares Colombia si nada exporta porque nada produce como no sea asesinos que nadie compra)...” (29–30). Y más adelante: “sicario que trabaja solo por su cuenta y riesgo ya no es sicario: es libre empresa, la iniciativa privada. Otra institución pues nuestra que se nos va. En el naufragio de Colombia, en esta pérdida de nuestra identidad ya no nos va quedando nada” (48).

De manera que para el narrador en Colombia existen la libre empresa y la exportación, pero estos sistemas de generación de divisas son perversos, corruptos y abyectos; sobre todo porque se están manejando en términos de productos y de mano de obra; y éstos, aunque continúan siendo agrícolas,

ahora son la cocaína y la heroína, y la mano de obra que se vende —y se podría exportar si hubiera demanda— es de asesinos a sueldo. En esta novela, la vida en Medellín está determinada por la oferta y la demanda del mercado negro.

El caso de *Rosario Tijeras* puede ser muy esclarecedor. Tanto a la película como a la novela, se les critica por acercarse a una visión pornográfica; en otras palabras, un exceso de cuerpos desnudos, particularmente el de Rosario. Sin embargo, la respuesta al por qué de esos cuerpos me parece bastante simple: Rosario no es más que eso, un cuerpo. Un cuerpo que funciona de múltiples formas —como arma letal, como fuente de trabajo (desde la perspectiva marxista más ortodoxa, es decir, lo único que ella conserva para vender), como fuente de placer y de dolor. Recordemos que en la película Rosario se hace una pequeña incisión en el brazo cada vez que mata a alguien, mientras que en la novela ella engorda—, pero sobre todo como absoluta presencia. El cuerpo altamente erotizado de Rosario es el único vehículo para hacer visible su existencia.

La virgen de los sicarios y *Rosario Tijeras* son narrativas que señalan la interacción entre clases sociales, dado que los sectores populares encontraron en el narcotráfico una forma para ganar dinero fácil y rápido y lograr acceder al consumo de las clases privilegiadas. Las historias aparecen desde el punto de vista de los personajes de la clase alta en momentos donde la movilidad social se hizo más fácil gracias al dinero que circulaba por el narcotráfico. En *Rosario Tijeras* esta movilidad la explica Antonio, el narrador, de la siguiente manera: “La discoteca fue uno de esos tantos sitios que acercaron a los de abajo que comenzaban a subir, y a los de arriba que comenzaban a bajar. Ellos ya tenían plata para gastar en los sitios donde nosotros pagábamos a crédito, [...] en lo económico ya estábamos a la par” (Franco Ramos, 1999: 30).

La narrativa finisecular colombiana reflexiona también sobre la cultura del delito y la corrupción, y como la población es cada vez más inmune en sus afectos, los delitos que se representan son atroces. Pienso aquí, por ejemplo, en *Perder es cuestión de método* de Gamboa, donde el punto cero de la narración es un empalado, o *Satanás* de Mendoza, en la que hay múltiples agresiones, asesinatos a sangre fría, homicidios y violaciones. Quizás esto sea un síntoma de la inmunidad afectiva, porque en un lugar donde los medios anuncian matanzas constantemente, donde la muerte no es la excepción sino la regla, hay que recurrir al shock, al terror, para sacudir, para despertar a los sujetos entumecidos, adormecidos y anestesiados. Al respecto, el comentario del director de la película *La virgen de los sicarios*, Barbet Schroeder, que puede ser muy iluminador. Dice que “quería que los espectadores sintieran, como los personajes, una especie de anestesia progresiva hacia la violencia” (cit. en Kantaris, 2005: 43).

Otra característica de esta narrativa de fin de siglo es la mirada sobre los sujetos marginales que pueden ser actores o espectadores de las condiciones de violencia, impunidad, corrupción, y que siempre quedan fuera de la historia. Hablo aquí de las hordas de prostitutas, gamines, consumidores de crack o basuco, los desquiciados, los travestis, y por supuesto, este sujeto que surge a raíz del narcotráfico, aquel joven asesino a sueldo, el sicario que inunda las novelas contemporáneas. Todos estos son sujetos abandonados por el Estado, la sociedad y la economía. Son narrativas que, como decía recién, hacen pasar al centro lo que generalmente ha permanecido en los márgenes.

El carácter protagónico del sicario aparece sobre todo en las narrativas que tienen a Medellín como escenario. Este nuevo sujeto es el paradigma de la subjetividad abyecta y abandonada del fin de siglo en Colombia. Éste podría considerarse como el desecho de las políticas económicas del narcotráfico; un exceso que es utilizado como mano de obra barata y que luego es abandonado a su propia suerte. Dice Baudrillard que

el desecho material cuantitativo que produce la concentración material y urbana, no es sino un síntoma del desecho cualitativo humano y estructural [...]. Lo peor no es que estemos rodeados por desechos y sumergidos en ellos; lo peor es que nosotros mismos nos hayamos transformado en desechos, es decir, en una sustancia residual que estorba y de la cual no sabemos deshacernos mejor que de un cadáver. [...] La historia misma ha caído en sus propias canecas, en el sentido en que éstas ya no se llenan solamente con lo caduco o pasado de moda, sino también con todos los acontecimientos actuales. La información y el *dumping* mediático, que despojan a los acontecimientos —inmediatamente y en tiempo real— de su sentido, bastan para transformarlos en productos listos para consumir y en desechos. Actualmente, las canecas de la historia son las canecas de la información (2006: 325–326).

En la novela *Scorpio City*, de Mario Mendoza, este residuo del que habla Baudrillard, entra en un proceso de reciclaje emulando el mercado bajo la lógica del capitalismo tardío. La novela está narrada desde el punto de vista de Simón, un escritor en búsqueda de historias para escribir. En ella se cuenta la vida y muerte de Leonardo Sinisterra, un inspector de la policía a quien se le asigna el caso de un asesino en serie que ha matado a varias prostitutas en la ciudad de Bogotá. La investigación lo lleva hasta una secta religiosa secreta que se dedica a la limpieza social, por lo que ésta, en colaboración con la propia policía, lo neutraliza haciéndole perder el conocimiento por medio de la inyección de drogas. Eventualmente Sinisterra muere, después de un intento fallido de organizar a su nueva comunidad: la de los “desechables”.

Una de la características más interesantes de la novela de Mendoza es el exceso que se revela en al menos dos sentidos: Exceso de presente en la medida en que el pasado queda velado casi por completo. De los personajes poco sabemos sobre su vida, únicamente presenciemos su final. Sin duda, la novela nos hace partícipes del fin de Sinisterra, pero también es el final de las prostitutas, de un travesti y del Astrólogo, el asesino de las prostitutas, entre otros. Lo único que sobrevive es la violencia representada por la corrupción, las sectas y el mercado. Por lo tanto, los cuerpos que pueden ser definidos como residuales están marcados por un presentismo absoluto que desarticula el pasado y aniquila cualquier posibilidad de futuro en la medida en que sus vidas están en contacto permanente con el exceso. El mañana es imposible, por eso esa adherencia al imperativo del aquí y el ahora, porque el futuro no existe.

Desde otro punto de vista, este exceso se plantea en el lenguaje poco maquillado, con varias menciones al universo semántico de la astrología y del Apocalipsis. Un lenguaje que nos deja prever la defunción y que se instala en el agotamiento de posibilidades; de un mañana mejor. Por esta razón, es un lenguaje casi desesperado y desesperanzado; es decir, apocalíptico porque apunta al exterminio y a la devastación.

El papel que juega Simón, el narrador, es supremamente violento. Su presencia funciona como una máquina de administrar desperdicios, una máquina que recoge los residuos para su propia financiación. Simón recupera la tragedia —la de la muerte de Sinisterra— para repetirla una y mil veces en forma de novela. Él mismo así lo advierte en su diario:

Noviembre 8: Llevo meses sin hacer nada, vagando por las calles, bebiendo cerveza en bares de mala muerte, buscando historias y personajes que merezcan la escritura. Parezco una rata devorando desperdicios, un buitre alimentándose de carroña (Mendoza, 1998: 158).

Así queda explícito el rol violento de este intermediario; de la misma manera como las ratas se devoraron el cuerpo sin vida de Sinisterra, el escritor al mencionarse como rata, también se devora al inspector, para luego expulsarlo reciclado en forma de novela y lanzarlo como artículo de consumo a las redes del mercado de la producción cultural. Aquí el criminal es justamente Simón Tebcheranny, el escritor de la novela, quien se apropia de la historia de Sinisterra para convertirla en mercancía simbólica y cultural. Como en un juego de cajitas chinas, el propio Mendoza, escritor como Simón, formula así el papel violento, y quizás inevitable, de los creadores de ficciones dentro de la economía global del capitalismo tardío.

El ciclo de la novela se cierra, no con el triunfo del bien sobre el mal, ni con el restablecimiento del orden perdido —quizás porque dicho orden no era tal y desde antes era ya una quimera— sino más bien con la mención de un mundo condenado al sacrificio y a la repetición.

Propiedad privada, oferta, demanda, exportaciones, libre empresa, trabajos temporales, mano de obra y acumulación; todos términos que remiten al funcionamiento del mercado, y que en Colombia se desfamiliarizan al imponerse sobre productos tales como la cocaína y la heroína. Es por esto que las narrativas que le dan cabida a este nuevo sujeto pueden leerse entonces como un reflejo siniestro de la ley del mercado (pero no por ello menos constitutivo), de los modos perversos de operación y deshumanización que se encuentran implícitos en el modelo original de las llamadas sociedades de consumo.

Generaciones mutantes, radioactivas, X, Y o Z, el nombre es lo que menos importa, en la narrativa colombiana de fines del siglo XX, desde muchas perspectivas, aparece una rotunda representación de subjetividades excesivas y residuales que se debaten entre el fracaso y la muerte. La muerte como un fin en sí mismo y también como opción última, pero también la muerte que, como afirma Daniel Noemi, “todo amor implica” (2007: 5). Debajo de toda esa estética representada en la narrativa colombiana que muchos críticos señalan como *light*, aparecen varias realidades, para-realidades, aparecen también la historia nacional y las historias paralelas que muchos señalan como historias mínimas. De muchas formas Colombia es una excepción dentro del marco latinoamericano, pero también comparte una tradición y una cierta historia con el resto del continente. Dice Daniel Noemi que “la literatura, aquello que aún llamamos literatura, pero que ciertamente ya no es lo mismo que era, no puede, ni quiere, ni debe, escapar de *su presente*. Juega y participa en los circuitos y velocidades del mercado, es mercancía; y al hacerlo habla de nuestro presente porque es también ese presente” (2007b: 1).

En general, las narrativas, entendidas como formas de conocimiento y de intervención de y sobre la realidad sin constituirse propiamente como textos históricos, ofrecen otras posibles lecturas de la Historia tanto cultural como social y política. La narrativa colombiana actual organiza mundos que pueden ser paralelos o miméticos de la realidad, crea subjetividades que provienen usualmente de los márgenes para darles un lugar en el centro, reflexiona sobre las condiciones de la realidad y erige representaciones de ella.

Se puede discutir, entonces, si estas representaciones son en sí mismas productoras de violencia, o si por otra parte, son fruto mismo de las condiciones de posibilidad, o quizás, si son intervenciones de resistencia, o subversivas. No quiero obliterar el hecho de que estas narraciones han sido privilegiadas sobre otras muchas por las casas editoriales, y por el mercado en general. La industria cultural, al fin y al cabo, también es una industria y ésta, por lo

menos en el campo de las letras, es una literatura de exportación, al igual que lo fue el universo de García Márquez en su momento, o por qué no mencionar también la industria de la cocaína y la heroína. Todos productos que, a fin de cuentas, se mueven por las redes del consumo.

Referencias

- BAUDRILLARD, Jean (2006). “Violencia política y violencia transpolítica”. En A. CHAPARRO (Ed.), *Los límites de la estética de la representación* (pp. 325–335). Bogotá: Universidad del Rosario.
- FORERO, Juan (2006, febrero 12). “The Coffee Trail”. *New York Times*.
- FRANCO RAMOS, Jorge (1999). *Rosario Tijeras* (1ª ed.). Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- GIRALDO, Luz M. (2000). *Narrativa Colombiana: Búsqueda de un nuevo canon, 1975–1995*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano.
- GIRALDO, Luz M. (Comp.) (2002). *Cuentos Canibales: Antología de nuevos narradores colombianos*. Bogotá: Alfaguara.
- HERRERO-OLAIZOLA, Alejandro (2007). “Se vende Colombia, un país de delirio: El mercado literario global y la narrativa colombiana”. *Symposium*, 61(1): 43–56.
- KANTARIS, Geoffrey (2005). “Visiones de la violencia en el cine urbano latinoamericano”. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (18): 39–46.
- MEJÍA RIVERA, Orlando (2002). *La Generación Mutante: Nuevos narradores colombianos*. Manizales: Editorial Universidad de Caldas.
- MENDOZA, Mario (1998). *Scorpio City*. Bogotá: Seix Barral.
- NOEMI VOIONMAA, Daniel (2007). “Pensar la nación después de la post-nación: Mercado y ética en Efraim Medina Reyes”. *XV Congreso de Colombianistas*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- NOEMI VOIONMAA, Daniel (2007b). “Y después de lo post, ¿qué?: Realismos, vanguardias y mercado en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI”. *Seminario Internacional sobre Narrativa Hispanoamericana Contemporánea*. Granada, España.
- SCHROEDER, Barbet et al. (2002). *La virgen de los sicarios*. Videorecording (vid); DVD video (dvv); Videodisc (vdc). Paramount Home Video, Hollywood.
- VALLEJO, Fernando (2003). *La virgen de los sicarios* (5ª ed.). Madrid: Suma de Letras.



NUEVAS VERTIENTES EN LA NARRATIVA COLOMBIANA

Luz Mary GIRALDO¹

Al revisar la narrativa colombiana de los últimos lustros, se evidencia no sólo gran profusión de obras y afianzamiento de autores, sino diversidad de caminos que oscilan entre tendencias de índole convencional, de relación con el pasado o el presente, de búsqueda o absorción de nuevas formas de narrar o de pactos con las leyes del consumo. No es, pues, un lugar común decir que nuestra ficción goza de buena salud. Los derroteros se han alejado de las propuestas que definieron en la década de los sesenta la llamada “mayoría de edad” y la internacionalización de las letras latinoamericanas.

Si a comienzos de la década de los noventa Carlos Fuentes preguntaba con énfasis en su célebre *Geografía de la novela*: “¿Cómo competir con la historia? Cómo inventar personajes más poderosos, más locos o más imaginativos, que los que han aparecido en nuestra historia?”, años más tarde el autor colombiano Rodrigo Parra Sandoval afirmaba que “quien tiene en sus manos una nueva visión del mundo tiene también en ellas la materia prima para escribir una novela nueva”, mientras también, a fines de la misma década, de manera desenfadada el joven escritor argentino Gonzalo Garcés se reconocía parte de aquella generación heredera de ese desastre significativo relacionado a la disolución de los llamados grandes relatos, pues, decía, “después de las grandes rabias y los hermosos errores [...] los hijos de los hippies” llegaron tarde a todo: a la primavera democrática, a las fiestas y rituales de celebración en familia y sociedad y, sobre todo, a la búsqueda de utopías.

¹ Crítica literaria, ensayista, poeta e investigadora. Profesora de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Entre sus libros publicados se encuentran: *Narrativa Colombiana: Búsqueda de un nuevo canon* (2000), *Cuentos canibales* (2002), *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana* (2004), *Cuentos y relatos de la literatura colombiana* (2005), *Más allá de Macondo: Tradición y rupturas literarias* (2007). Esta ponencia fue leída en el II Seminario de Actualización para Docentes en Literatura y Humanidades, Corporación Cultural Babilonia (Manizales, 2008).

Carlos Fuentes, como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Mario Vargas Llosa o José Donoso, por citar sólo a algunos, se sitúa en la perspectiva del autor que profetiza el pasado desde el presente y, partícipe del *boom* narrativo latinoamericano, afirma una forma de conocimiento de la realidad correspondiente a las coordenadas de su tiempo. En el límite de las rupturas del *boom* y desde el reconocimiento de las ciencias sociales en el mundo contemporáneo, Parra Sandoval le apunta al presente que debe integrarse a las posibilidades del futuro sin desconocer la tradición, ofreciendo otras posibilidades a la ficción que se abre a nuevas disciplinas o expresiones, y asumiendo con expectativa el desmoronamiento de las convicciones, como fuera también el caso de los mexicanos Juan García Ponce y Sergio Pitol, del argentino Ricardo Piglia, de la brasilera Nérida Piñón, de los colombianos R. H. Moreno–Durán y Fernando Vallejo, o del español Enrique Vila–Matas, entre otros. Garcés, como muchos de los narradores de menor trayectoria, aboga por un presente, el del aquí y el ahora, en el que la truculencia y los matices del diario vivir se constituyen en perspectiva temática y formal de sus ficciones.

En ese terreno desprendido del momento histórico, gran parte de la ficción narrativa colombiana contextualiza con énfasis, el permanente estado de crisis social y política del país, quizás en un afán de consignar el derrumbe, de inquirir por los orígenes de la caída, de exhumar muertos y desaparecidos o de hacer catarsis a tanto dolor. Sin embargo, esta narrativa luctuosa tiene correlatos en otras tendencias que desde fines de la década del setenta y según diversidad de propuestas, confluyen en varias tendencias favorecidas por escritores de distintas trayectorias, orientan búsquedas y determinan cambios, transiciones y rupturas. Es así como confluyen la novela histórica, la que da prelación al lenguaje replegado sobre sí mismo, la que explora en hechos o circunstancias generadas por las diversas violencias, la del realismo sucio, la del policial, la intimista, la autobiográfica y hasta la narrativa hipertextual o digital. Vista desde allí la travesía es enriquecedora.

En el entrecruce de las generaciones sobresalen autores cuya postura crítica ofrece revisión del canon a través de nuevas lecturas de la historia y la historiografía o de exploraciones en el mundo actual, lo que obliga a escrituras correspondientes con la compleja vida y cultura de individuos y ciudades, o a experimentaciones y reflexiones sobre la contemporaneidad, la globalización y la diversidad de perspectivas. En otros, las relaciones directas con los conflictos sociales y políticos que han definido nuestras sociedades en la última centuria, reconocidas por el desplazamiento incesante y la emigración propiciados por la Guerra de los Mil Días, la Violencia partidista de medio siglo y el Conflicto Armado, sin desconocer experiencias paralelas que incitan a la inmigración, ofrecen ficciones que relacionan ese sentimiento de pérdida, de tener que abandonar lo propio, de estar en otro lugar y cultura, de sentirse quebrados

y obligados a olvidar el pasado para sobrevivir soportando la sensación de una herida que no cicatriza, como es la de estar y sentirse en otro lugar, en el ajeno, aquel al que no se logra pertenecer². Otros narradores, más replegados sobre sí mismos o más referidos a lo inmediato de sus experiencias sociales o culturales, consignan el espíritu de su momento, bien desde relatos que de alguna manera reflejan relaciones con el periodismo o con diversas manifestaciones expresivas en las que se destacan imágenes truculentas o ritmos frenéticos determinados por la música, el cine, el video y otras formas audio visuales.

La reconocida aceleración del tiempo histórico no da tregua para confirmar el tipo de cambios sucedidos tal como se concebía anteriormente, cuando en un lapso de veinte a veinticinco años, según fecha de nacimiento de los autores y de acuerdo con sus inquietudes temáticas y formales, se definían pautas generacionales. Desde hace un tiempo se registra que cada día se promueven nuevas voces y tendencias temáticas que, a veces sujetas al vaivén de la moda o de alguna coyuntura, alcanzan a tener tanta resonancia como transitoriedad. Muchas de ellas, altamente favorecidas por los medios que siguen la noticia y la instantánea del presente, corresponden a autores rápidamente consagrados y muchos de ellos así mismo efímeros, quienes contrastan con otros que se inscriben en registros literarios diferentes y buscan sus raíces en pasados canónicos, o con aquellos de mayor trayectoria cuyas visiones o expresiones a la vez que concedoras de la tradición la renuevan, revelando un acusado compromiso con la historia, el pensamiento, la literatura y la cultura. Más que los temas o las formas, la sensibilidad de cada época se impone para definir aparentes distancias o cercanías entre unos y otros.

Carlos Fuentes invita a pensar y construir la literatura desde la historia para crear un mundo que supere la realidad y sea verosímil. Rodrigo Parra Sandoval desafía al escritor a “devorar la ciencia del caos” y utilizar su rico lenguaje para remozar o reemplazar metáforas e imágenes ya gastadas por el uso y emplear visiones y hallazgos de la ciencia. Gonzalo Garcés mira la generación de sus padres, la de las revoluciones que se concentraron en las manifestaciones de mayo del 68 y la primavera de Praga, sobre todo la de los hippies y su oposición a la guerra de Vietnam, y la responsabiliza del desencanto de la suya: “Allá por los 80, bailamos nuestros primeros lentos humanistas con *We are the world*; hoy, con Manu Chao, compadecemos a los inmigrantes palestinos”. Cada cual se asume, pues, a tono con su tiempo y a su manera es testigo de éste.

² El tema, por demás interesante, después de mucho tiempo resulta acorde con el debate mundial sobre los exiliados y sujetos migrantes del mundo contemporáneo. Sobre esto véase: Luz Mary Giraldo (2008). *En otro lugar. Migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana contemporánea*. Bogotá: Editorial Universidad Javeriana.

Si algunas de las preocupaciones narrativas de nuestros autores apuntan al presente histórico con más énfasis en la truculencia que en la reflexión, y con más pasión autobiográfica que sugerencia testimonial, el contraste se percibe en la relación directa de unos autores con las utopías, cuya convicción y urgencia de cambio denotó en su momento compromiso social, ideológico, cultural o de pensamiento, y a su manera reveló actitudes mesiánicas que han ido modificándose, además de búsquedas que en unos escritores se registran en la experimentación formal y el carácter lúdico de la creación. Sin embargo, es evidente que de diversa manera unos proyectan desencanto, otros transmiten actitudes individualistas y desinterés por la tradición, y otros se muestran dispuestos al éxito comercial, lo que redundará en captación de lo inmediato y determinada sensación de inestabilidad o desasosiego. Un lector no inocente —como debiera serlo— debe preguntarse: ¿cuál es la verdadera e importante propuesta de nuestra ficción narrativa? ¿Tienen razón las editoriales comerciales al ofrecer obras de consumo general y sacrificar propuestas que constituyan un reto a la reflexión? ¿Es conveniente aceptar lo que promueven los medios? ¿Tendrán razón quienes afirman que en nuestra actual literatura como en el cine, se contribuye a la pereza de pensamiento del lector o del espectador?

Es evidente que los autores que acreditan mayor trayectoria o un amplio espíritu reflexivo, revelan una postura comprometida con la literatura y la historia, reflejada, además, en la exigencia de su escritura disciplinada y morosa, interrogativa y escudriñadora, analítica o juguetona, en contraste con la de aquellos que bajo los parámetros del presente y bajo la presión de sus editoriales, relacionan su yo creativo con la cultura de la imagen y del éxito, al asumir lo provisorio como forma de vida, tal como también se concibe en algunas instalaciones y performances: se trata de recrear la vida como un montaje efímero. Si bien Italo Calvino anunció en sus *Seis propuestas para el próximo milenio* las variantes de visibilidad, multiplicidad, velocidad, levedad y exactitud, como constitutivas de la narrativa de este presente, es necesario reconocer que ellas albergan su contrario, es decir: invisibilidad, unidad, lentitud, gravedad y diversidad, lo que en sí mismo obliga a entender una razón profunda de fondo, bien por ausencia o por presencia. Sin lugar a dudas, el vértigo del día a día tan claramente reproducido por los medios de divulgación masiva expresa en las ficciones de narradores arbitrariamente reconocidos bajo rótulos particulares (*McOndo* en un momento dado y, más recientemente, *Bogotá 39*) el vértigo del presente, aprovechado en esos temas que apelan de manera directa a lectores dispuestos a lo exacerbado de la truculencia que genera perplejidad. Esta nueva actitud, fundamentada en la cultura colectiva, aboga por lo reconocido como “intenso”, para aprovechar la jerga juvenil, posible en las estructuras o temáticas policiales, negras,

sucias y escatológicas, o en aquellas en las que el autobiografismo excede las coordenadas de lo creativo, es decir, aquello que revela otras formas de la intimidad y manifiesta sensación de vacío y desasosiego. Si bien es importante saber que las concepciones de mundo y de literaturas se entrecruzan y que van y vienen propuestas de diversa índole, es conveniente identificar tensiones entre quienes asisten a la crisis de las utopías, los que delatan el abanico de las crisis y los que se detienen en la inmediatez de los conflictos.

La crisis de las utopías

Cuando al cerrarse la década del setenta algunos autores latinoamericanos iniciaron el deslinde del canon y las utopías que cohesionaban a los narradores del *boom* y anunciaron derrumbamientos y cuestionamientos, años más tarde fueron interpretados como quienes, en el caso de Colombia, iniciaron un “largo adiós a Macondo”, para posteriormente replantear la posibilidad de hacer el verdadero duelo a ese desprendimiento y aceptar otras posibilidades. Algo similar ocurriría en cada uno de los otros países latinoamericanos en el sentido de despedir el *boom* narrativo de los 60 que, como han dicho algunos críticos, dio origen a los llamados “hijos de Cortázar”, “los hijos díscolos” de Gabriel García Márquez, Juan Carlos Onetti, José Lezama Lima o Alejo Carpentier. El balance se concreta en la urgencia de una literatura que se distanciara de lo rural y del realismo mágico y consolidara visiones críticas de la historia, de la cultura urbana y de la escritura.

Quienes buscaron la ruptura de los códigos del *boom* prepararon el terreno a los que les siguieron. Éstos no manifiestan mayor conflicto con ningún autor o pasado considerado ejemplar y, por el contrario, afirmaron haberlos leído entre los clásicos, y reconocerlos al lado de autores anglosajones y del cine o la música de sus contemporáneos. Como hemos afirmado, instalados en el presente se desentienden de la tradición y del provenir. Sus antecesores buscaron autonomía y quisieron contemporizar con las nuevas posibilidades del pensamiento y ofrecieron posturas críticas, como en el caso de quienes durante más de tres o cuatro décadas han sostenido su actitud y sus búsquedas; tal es el caso de autores como Roberto Burgos Cantor, Germán Espinosa, R. H. Moreno–Durán, Óscar Collazos, Luis Fayad, destacándose también algunas autoras que hicieron señalamientos a la sociedad patriarcal y a los modelos culturales establecidos, como por ejemplo Fanny Buitrago, Alba Lucía Ángel, Helena Araújo y Marvel Moreno. Es interesante notar que entre los ochenta y la contemporaneidad algunas autoras apelan al testimonio con visones idílicas y redentoras (Laura Restrepo), al estilo autobiográfico e intimista (Piedad Bonnett), al erotismo como forma de reconocimiento de sí misma (Carmen

Cecilia Suárez), a la exploración en la vida íntima y social del individuo femenino o del personaje histórico (Consuelo Triviño), a la ficción de tinte negro y estructura convencional (Lina María Pérez), a la travesía interior relacionada con la experiencia del extranjero y los aprendizajes infantiles o juveniles (Yolanda Reyes) y a veces al erotismo gratuito, como sucede con algunas de las participantes del llamado *Bogotá 39*, que no alcanzó a ser más que un episodio en la vida literaria de Bogotá como Capital Mundial del libro entre 2007 y 2008.

La que pudiera denominarse *generación del deslinde* y su paso a la *ruptura* aparece cuando reconoce la exigencia de una conciencia de escritura a tono con el pensamiento o las ideas contemporáneas. Si bien gran parte de los autores anteriormente mencionados, interactuando con narradores o ficciones posteriores señalaron transiciones y afirmaciones de la vida de la ciudad (Fayad se apropia de Bogotá con sus desplazados e inmigrantes; Collazos aprovecha Buenaventura, que como ciudad puerto abre perspectivas, se dirige a Bogotá y sus desigualdades sociales y culturales, y luego señala su periplo por otras ciudades europeas vividas por latinoamericanos, para más recientemente revelar al país en los efectos sociales de marginalidad y crisis permanente; Burgos en el cambio a la modernización de Cartagena y el abandono del arraigo, para más actualmente ofrecer un viaje al pasado colonial y reconstruirlo comparativamente en el dolor y desgarramiento de la esclavitud y del encierro propiciados de unos individuos a otros en el Holocausto o en el secuestro; Araújo en la pesadilla de la burguesía bogotana; Buitrago en la parodia de la clase media; Moreno en la crítica a la sociedad patriarcal de Barranquilla; Ángel en la puesta en crisis de los símbolos patrios y la sociedad tradicional). Otros se propusieron indagar en el pasado colonial o decimonónico para pedirle cuentas a la historia o cotejarla con la herencia o el choque entre Europa y América (Espinosa); o explorar la intimidad de personajes heroicos de la historia patria para humanizarlos (Fernando Cruz Kronfly) y más recientemente cuestionar realidades y personajes latinoamericanos que son presentados de manera fragmentaria o paródica (Álvaro Miranda), sin descontar los tránsitos culturales de España a América (Fernando Toledo). Mientras tanto, otros han desestabilizado el discurso oficial a través de una literatura que sin perder los nexos con la historia matizó con risa, ironía y erotismo las realidades nacionales a través de la desmitificación del poder, la cultura y la lengua, lo que hizo que Ángel Rama identificara a uno de ellos entre los “contestatarios del poder” (Moreno–Durán), mientras se abría camino la parodia al país de la alianza entre la Iglesia y el Estado, luego a la educación y su despotismo ilustrado, luego a la cultura mediática que desconoce las tradiciones y más recientemente a la que hay que reconstruirle su historia a tenor de lo efímero

(Parra Sandoval)³. Avanzada la década de los ochenta el espíritu irreverente hace de las suyas con la crítica rabiosa y burlesca ofrecida en la narrativa autobiográfica de Fernando Vallejo, quien asume la diatriba del malpensante que enfrenta a la comunidad de los “bienpensantes” para desinstalarla. Al demoler las instituciones y sacudir al lector, Vallejo muestra la decadencia y degradación del país exhibiéndolo como un grotesco plato de vísceras en una exposición. Y entre esta diatriba se sostienen Arturo Alape y Alfredo Molano con sus testimonios ficcionalizados o literaturizados, mediante la incertidumbre de los géneros con los cuales se profetiza el pasado a partir del presente, aprovechando la exhumación para hacer un llamado de alerta al provenir, entroncándose con el testimonio literario de *El olvido que seremos*, de Héctor Abad Faciolince, en el que, ambientado en una situación, personaje y momento histórico, se logra exorcizar y hacer catarsis frente al dolor personal y colectivo.

El abanico de la crisis

El abanico crítico, jugueteón y consciente de la historia y la ciudad se amplía en otras voces, aunque se evidencia en muchos casos el afán de atrapar el presente. Autores como Héctor Abad Faciolince, por ejemplo, cercano al periodismo y sin perder los nexos con la ficción y el lenguaje literario caricaturiza y enjuicia, en paralelo con las propuestas de señalamiento social ofrecido desde ciudades y personajes en crisis o reconstrucciones de la violencia en la narrativa de Evelio José Rosero, o en la conciencia de la degradación y decadencia y el vacío que tanto en cuento como en novela se recrean en la obra de Pedro Badrán Padauí, o en la diversidad de atmósferas ofrecidas en la narrativa de Octavio Escobar, en las que los ámbitos de tiempos evanescentes entran en conflicto con el laberinto de las cavernas de la contemporaneidad, en contraste con ese sumergirse en los vericuetos de tiempos y lugares lejanos, como se revela en la novela de Orlando Mejía dedicada al poeta Rimbaud, que refleja un serio trabajo investigativo. Con lenguajes tanto cinematográficos como periodísticos o truculentos, otros narradores aprovechan la escritura autobiográfica, como por ejemplo Santiago Gamboa, Mario Mendoza o Jorge Franco, reflejan individuos con los valores hechos trizas, consecuencia de una

³ Es de tener en cuenta que la presencia de estos narradores coincide con los que en poesía integraron la llamada *Generación sin nombre*, a la que con el paso del tiempo se adicionan autores, por considerar tanto la apertura de sus propuestas como las coincidencias generacionales (José Luis Díaz Granados, Henry Luque Muñoz, Augusto Pinilla, Álvaro Miranda, Juan Gustavo Cobo Borda, Darío Jaramillo Agudelo, María Mercedes Carranza, Elkin Restrepo...).

sociedad abocada a la caída constante. Entre lo documental y lo testimonial, esta narrativa suscita un temblor agudo, una desolación profunda, una sin salida, un estar en el abismo. Lo que contrasta con la escritura morosa cuyos parámetros conducen al conocimiento del ser expuesto a los límites de sí mismo, como es el caso de Juan Carlos Botero, o al reconocimiento del pensamiento y la reflexión cuyas raíces están en las tradiciones filosóficas y de la historia antigua, como en los casos de las sentenciosas ficciones de Enrique Serrano y más recientemente las ficciones poéticas de Pablo Montoya y las analíticas y sugestivas de Juan Gabriel Vásquez. Así mismo, el contraste va a otras consecuencias, si se reconoce la intimidad expresada con rapidez narrativa y escatológica en las novelas de Efraín Medina y en los desdoblamientos de un yo marginal y melodramático que refleja no sólo experiencias vitales sino situaciones de pesadumbre que expresan un ritmo interior semejante, como lo es el de la ciudad ofrecida en la ficción de Alonso Sánchez Baute, entre otras. No deben dejarse por fuera aquellas nuevas narrativas que cada vez adquieren mayor aceptación: por una parte la testimonial y, especialmente, la digital, en la que la imaginación va de la mano de la tecnología para aprovechar tanto los mundos ficticios como la lúdica de los videojuegos, en la que se destaca Jaime Alejandro Rodríguez. Estas formas narrativas, no cabe duda, son relacionadas, interpeladas y aprovechadas en sus posibilidades de narrar en el papel, como es el caso de las dos últimas novelas de Parra Sandoval, coincidiendo con estructuras que definen al español Vila-Matas y al ecuatoriano radicado en Barcelona, Leonardo Valencia.

La inmediatez y el conflicto

Como algunos de los narradores mencionados en el apartado anterior, los autores promovidos por las editoriales para la sociedad de consumo, tienen en general lecturas y escrituras determinadas por creaciones policíacas, de realismo sucio, de estética “basura”, del periodismo sensacionalista y de todo aquello que colinda con la cultura popular. Muchos han aceptado cercanía con las ficciones de Stephen King y Bukowski, de Sturgeon y Burroughs, de Hammett, Carver y Asimov, entre muchos otros, así como con variedades del rock pesado, el rap y otras músicas urbanas, y aceptan su proximidad con obras cinematográficas que son un duro fresco de la sensibilidad contemporánea, como *Amores perros*, *Belleza americana*, *Réquiem por un sueño*, *Blade Runner*, *Pulp fiction*, *Asesinos por naturaleza* o *Perfecto asesino*, entre muchas otras. Esa actitud frente al presente, que de alguna manera los filia con Andrés Caicedo y con Rafael Chaparro Madiedo, cada cual en su momento refiriéndose a su presente en crisis, el primero con dolor y sentimiento de pérdida y el segundo con certeza de una disolución que supera fronteras morales,

espaciales y geográficas, los hace partícipes del estar en un mundo global donde las cosas no sólo suceden vertiginosamente y de manera simultánea, sino que no dan tiempo para la toma de conciencia y la reflexión. Quizá esto contribuya al afán de consignar y de alguna manera fotografiar o radiografiar su propia noción de estar de paso, desde unas narrativas del yo.

Quizá ello explique la autorreferencialidad, pues es frecuente que si alguno está vinculado con los medios, su vertiginosidad y su carácter visual es aprovechado en sus ficciones agregando, como en el caso de Ricardo Silva, ciertos rasgos caricaturescos; si es con el carácter del trashumante que se busca a sí mismo, generalmente produce ficciones de sujeto en crisis, en cuyo desasosiego indaga por la vocación creativa y apunta con ironía a la época inestable que le ha correspondido vivir (Antonio Ungar). Además de esas nociones del yo, es interesante la urgencia de conocimiento de sí mismo a través de ficticios retratos de familia que llevan a evocar las propuestas de Bryce Echenique, por ejemplo, y permiten otros balances de la realidad y de la sociedad actual, como puede ser el caso de la primera novela de Juan David Correa.

Nuestra narrativa da hoy para todo: desde la más seria hasta la más procaz, la más reflexiva hasta la más trivial; la más experimental hasta la más llana. Sin duda alguna no son las obras más densas las que tienen mayor mercado, pero pueden ser las que permanecen, y así lo saben sus editores. La coexistencia de unas y otras ficciones en cuento y en novela hace evidentes las distancias y las cercanías. Es indudable que los de mayor trayectoria son, por razones de formación y de época, más próximos a la pregunta sobre los momentos críticos de la historia, las ideologías políticas, sociales, culturales, existenciales o lingüísticas, y buscan explicar el desastre de los relativismos e incongruencias, transmitiendo sensación de gravedad, mientras otros le apuntan al escepticismo o a la ligereza. Si unos se apoyaron en Marx y creyeron en el sueño de transformar el mundo y la noción de literatura con palabras capitales, otros se acercan a ciertas líricas depresivas y obsesivas. Los que pertenecen a la época de mayo del 68 y su perfil de rebeldía no se mueven entre el cinismo y el éxito, ni responden al “síndrome de Peter Pan” o a los “montajes efímeros”. Si no hace cerca de veinte años se afirmaba, siguiendo a Marx, “todo lo sólido se desvanece en el aire”, la afirmación de hoy no puede ser distinta y mucho menos cuando muchas de las cosas se sustentan en lo pasajero.

Si la narrativa latinoamericana del *boom* alcanzó la revisión de los estatutos de la crítica y la historia literaria situándose triunfalmente frente a la cultura mundial, la de los 80 constata la crisis, permite reconocer diferencias en las búsquedas y empieza a mostrar y ratificar el acabamiento de la realidad ante sus propias narices, obligando, como dijo Antonio Skármeta, a acercarse “a la cotidianidad con la obsesión de un miope”. Sin lugar a dudas, ellos originaron el escepticismo y el desencanto llevado hoy a sus máximas expresiones.

Hoy confirmamos que los valores de la literatura analizados por Italo Calvino se cumplen en las expresiones artísticas de narradores recientes. Sus premisas fueron: aceptar la celeridad y la levedad con que suceden las cosas y captar la sensación de lo pasajero, aligerar las emociones y asumir sólo aquello que se es capaz de llevar, buscar la exactitud del lenguaje y admitir que se pertenece a la cultura y la civilización de las imágenes. Debemos reconocer que la idea tradicional de arte como valor moral o de Belleza ha cambiado, fortaleciéndose más el *concepto* que se desea expresar a través de un lenguaje, unos temas o unas formas. La nueva sensibilidad confirma que cada día se está más cerca al orden de las referencias y que cada vez estamos más determinados por los medios que proyectan con inusitada velocidad la precariedad y la inmediatez de la existencia.

Parra Sandoval considera que en Colombia hay dos tendencias polares: “la que plantea que ante la desintegración de los valores que llega con la modernidad, ante la invasión del lenguaje estándar de los medios, ante la avalancha de lo visual” busca en el “tesoro literario del pasado” la forma de narrar el presente, o la que busca narrar de forma mucho más abierta “bebiendo en las múltiples maneras de hablar del hombre contemporáneo”. El desafío está entre los que trabajan aprehendiendo nuevos lenguajes y, con “una conciencia ilustrada”, revisan el pasado y sus repercusiones en el presente o en el futuro, y los que ilustran la moda agobiando al lector con el ritmo y la velocidad contemporánea. La escritura del desastre se realiza en una palabra que muestra los desórdenes, justifica la existencia y da forma a una vida desgastada, vacilante y vacía, y la de la memoria reclama compromiso, reflexión, análisis y toma de conciencia. “Quien tiene en sus manos una nueva visión del mundo tiene también en sus manos la materia prima para escribir una novela nueva”, dice Parra Sandoval. ¿Cómo competir con la historia?, dice otro Fuentes. ¿Qué hacer con el vacío?, refuta Garcés.



EL SUJETO QUÍNICO EN *EL MUNDO ALUCINANTE*

Elmer Jeffrey HERNÁNDEZ ESPINOSA¹

El sabio pone de manifiesto que literalmente puede vivir en todas partes, ya que él, en cualquier lugar, coincide consigo mismo y con “las leyes de la naturaleza”.

Peter Sloterdijk

El fracaso de la Ilustración no sólo descartó de plano el *yo cartesiano* sino que puso en entredicho la posibilidad siquiera de un *yo autónomo*. La confianza en la razón como la garantía genuina en el conocimiento del mundo, y la certeza de que el saber fortalecería la conciencia crítica del sujeto y edificaría una sociedad equitativa y dinamizada por las reglas de la libertad, se deshicieron ante las arremetidas de la industrialización y el nuevo modo de hacer economía.

Del mismo modo, el *yo* del Renacimiento, orgulloso y beligerante en su saber, y el *yo* de la Ilustración, revolucionario y convencido de su *conciencia ilustrada*, no pudieron contrarrestar el poder que surgía de la rutilante máquina de lo que aún llamamos capitalismo. El primero terminó arrinconado en las bibliotecas; el segundo sufrió una aviesa transformación: de *conciencia ilustrada* a *falsa conciencia ilustrada*.

Una lección que pervive de ese fracaso es que el poder lo es porque puede obrar sobre la conciencia. Si el *yo cartesiano* le apostó a la razón y si *la conciencia ilustrada* creyó en el poder del saber, el poder se rió a carcajadas ante la pretensión de un *yo sabio* al margen de sus ordenanzas. Pronto se sabría que hay saberes que el poder encuentra peligrosos para su proyecto de dominación, a tal punto que de las posibilidades del saber selecciona aquellas acordes con sus intereses. Es decir, el poder le cierra el paso al saber que lo

¹ Narrador y ensayista. Magíster en Literatura (Universidad Tecnológica de Pereira). Profesor de la Universidad del Tolima. Ha publicado los libros de cuentos *Intersticios* (2003) y *La calle del capitán* (2008). Este ensayo es producto de la investigación sobre el sujeto quínico en la obra de Reinaldo Arenas (tesis para la Maestría en Literatura, Universidad Tecnológica de Pereira, 2012).

cuestiona, se da a la tarea de diseñar el tipo de sujeto que requiere y establece el tipo de saber que para sostenerse necesita. Lo demás es una ilusión que habita en sus bordes. Y es en esos bordes donde surge la novela *El mundo alucinante* (*Una novela de aventuras*) del escritor cubano Reinaldo Arenas (1969). Dice Lionel Souquet (2011: 1):

Después de haber sido literariamente valorada por la UNEAC, la novela *El mundo alucinante* está prohibida porque los miembros de la censura sospechan que este mundo “alucinante”, en el que la Inquisición persigue a los intelectuales heterodoxos, puede ser una alusión a la realidad cubana.

Apagados los fogones de su crítica, impotente y humillada, pero todavía con la enciclopedia en andas, *la conciencia ilustrada* se entregó a los brazos del poder, y allí se dio cuenta de que seguía siendo ilustrada y seguía siendo conciencia, aunque no de sí, como toda conciencia, sino del poder, como toda conciencia falaz; y entonces no le quedó más que reír, y no con la carcajada triunfante del poder acogedor sino con un gesto constreñido y doble, por cuanto miente: el cinismo propio de la falsa conciencia ilustrada, al decir de Peter Sloterdijk (1989) en la *Crítica de la razón cínica*.

Así, pues, la razón subjetiva cartesiana y la conciencia ilustrada debieron conformarse con un papel de insumo en el engranaje de la nueva maquinaria: intelectuales de todas las condiciones, representantes de las disciplinas, las artes y los saberes (quirúrgicamente compartimentados) fueron acogidos por el poder, y a cada representante le fue asignada una celdilla en la compleja maraña de instituciones en que se convertiría la colmena moderna. Y a cada quien le fue arrojado un huesito de poder para que se distrajera y se olvidara de que sobre sus sabios hombros se sostiene el dueño de las celdillas y de la carnicería completa. Desde entonces el intelectual cree que tiene el poder y sólo a veces recuerda que apenas es un sujeto hecho un objeto. Y cuando lo recuerda no puede más que apretar una sonrisa con los propios dientes. Por supuesto, fue el fracaso del sujeto racional e ilustrado, cuyo vacío fue llenado con un objeto del mismo cuño.

En suma, todo poder requiere un saber para convalidarse, sostenerse y ampliarse más allá de sus fronteras. Por eso, calculadora en mano, hace cuentas alegres: con su ejército de objetos ilustrados (o sujetos a medias) posee el saber que requiere y cada vez más funcional, pragmático, eficiente y eficaz... Y no obstante, siempre en su aritmética aparece un residuo, un saber que se desborda y que es propio de un sujeto que no encaja. Inquieto, el poder comprende que hay una suerte de saber residual que le impide redondear las cifras y ajustar el monto.

Se trata de un sujeto extraño, una especie de *anomalía*, una pieza astillada del engranaje; esto es: un sujeto desajustado que porta un saber más enrarecido y anómalo todavía... Y que además sabe decir y reír como sólo los sujetos dicen y ríen: a golpes de humana conciencia. Es el *sujeto quínico*, según Sloterdijk en el libro ya mencionado.

Y es sobre las aventuras de un sujeto quínico de lo que trata la novela *El mundo alucinante* de Arenas. El escritor cubano cuenta la vida y la obra de fray Servando Teresa de Mier, un fraile singular, prócer de la Independencia de México y conoedor de la Ilustración. En la novela, y según sus *Memorias*, por su afilada crítica y su carácter indomeñable, el fraile vive de prisión en prisión (y de huida en huida) en un itinerario que va de México a las principales ciudades europeas de finales del siglo XVIII y principios del XIX: Madrid, París, Roma, pasando un instante por los Estados Unidos. ¿Y quién lo calumnia, lo persigue, lo encarcela, lo manda al exilio y lo amenaza de muerte? ¿De quién huye y a quién ataca con su quínica inmisericorde? Son las huestes del poder que le tocó en suerte: la Iglesia Católica, la Corona española en América y Europa y los criollos oportunistas de la nueva República.

Y por supuesto: detrás del personaje fray Servando Teresa de Mier está su creador, el novelista Reinaldo Arenas, un quínico escritor que encontró en los peripecias del fraile el reflejo de sus propias peripecias, vividas bajo el tenaz acoso (vale decir: calumnia, prisión, traición, exilio y muerte) del régimen de Fidel Castro. Por eso leer en la novela fray Servando es leer Reinaldo Arenas, y viceversa. Ambos, el fraile y Arenas son sujetos extraños, erguidos sin remordimientos al margen de la falsa conciencia del cínico intelectual ilustrado, sujeto puesto en genuflexa posición ante el poder. María Guadalupe Silva (2011: 15) afirma:

Más allá de su posible concreción como hecho real, la figura del intelectual perseguido y enfrentado al poder es diseñada en esta novela de 1966 como un perfil paradigmático, perfil que luego veremos prolongarse en el autorretrato de Arenas y que tal vez deba leerse como su temprano modelo, un incipiente y productivo ideal del yo.

Hombres modernos, el fraile y el escritor han edificado un contra-saber y una conciencia clara, firme e insolente, y han destinado sus vidas a enfrentar sin tregua el poder y sus cínicas expresiones, materializadas en el domino estatal, la represión militar y de policía, la moral religiosa con sus aparatos inquisitoriales, la legislación de la sexualidad y la imposición y la regulación de cierto tipo de saber, mecanismos usados con el fin de tener bajo resguardo al sujeto y a sus posibilidades de reafirmación y expansión.

Fray Servando y Reinaldo Arenas, responsables de su condición contestataria, fieles a sus ideales y al ser personal, solitarios, pobres, desesperanzados, desilusionados y en una perpetua *resistencia* quínico-política, expresada en el gesto y la palabra literaria y crítica, insolente y mordaz, edifican para sí, y muy pronto, un *ethos* liberador que se traduce en una visión de sociedad y de justicia. Y es justamente ese *ethos* lo que les otorgará el carácter de sujetos *anómalos*, problemáticos dentro de sociedades *normalizadas*, aquellas levantadas sobre una verdad absoluta, una moral dogmática y un saber que pervive a modo de parásito sobre el lomo del poder.

En la novela, la niñez de fray Servando transcurre en medio de tales circunstancias, representadas en una madre castigadora, un maestro mandón y los terrores de una religión condenatoria de las almas perdidas, que son prácticamente todas. No obstante, entre los agujijones del deseo y los dolores, el niño Servando se enfrenta a las contradicciones del mundo, pero no de cualquier forma; ejerce un pensamiento salpicado de sospechas, se pierde en la gratuidad del juego y hace acopio de las posibilidades de la imaginación... De tales ejercicios brota un saber propio que le permite, en una confrontación de saberes, desafiar y ridiculizar al maestro y sus lecciones, la doble imagen de la madre en su condición de castigadora y arrulladora, y los angustiosos misterios de Dios: en tal actitud, tan perversa como quínica, el niño se ríe del saber autoritario como una manera de hacer llevadero el castigo cotidiano, explicarse el miedo y sobrevivir. Del mismo modo, el muchacho confronta la verdad del pensar y la verdad inconsciente; esto es, el deseo que arrastra consigo los sentimientos de culpa, producto de una moral muy temprano inoculada, y el auxilio de la razón como defensa y huida. Sólo entonces empieza a intuir el extraño sentido de la libertad... Un sentido y una infancia que Reinaldo Arenas vivió y revertió tan pronto en la escritura.

Esa experiencia de la infancia será fundamental en las apreciaciones de fray Servando acerca del saber y en sus actitudes insolentes frente a los cinismos de toda laya. Perdida la inocencia, sabrá distinguir entre ese saber que aquí llamamos cínico, por su disposición servil ante el poder, y el saber que aquí llamamos quínico, propio de un sujeto consciente de su existir y que ha optado por la libertad, contrario al intelectual cínico, quien se sitúa fuera del riesgo de ser libre y se limita a una crítica apenas mascullada y a un preguntar que se desliza sin mucha fiesta hacia el vacío. Y fray Servando no hará concesiones a ese saber, como no las hará Reinaldo Arenas cuando hubo de enfrentar el cinismo que supo disimularse detrás de la esperanza de la Revolución.

Testigos activos de los hechos de un poder que pretende arrogarse el derecho de determinar toda humana posibilidad, fray Servando y Arenas afrontan el riesgo de decidir y, a partir de allí, plantan su saber ante el poder-saber, conscientes de las consecuencias que ello acarrea.

Sabido es que la experiencia agónica y la tragedia que de allí se desprende son propias del sujeto que ha optado por la libertad y que, sin más alternativa, se ve impelido a la edificación de un *ethos* propio, a pesar de y más allá de la moral. Por ello, el sujeto quínico construye un *ethos* que lo distancia del poder y que, al mismo tiempo, lo condena. Pero esta construcción de su carácter, de ese modo de ser en crítica permanente, además de forjarse día a día en el ejercicio de una libertad (ese ideal moderno) no consentida por el poder, se fortalece gracias a sus reflexiones sobre las decisiones que han orientado sus acciones.

No vive una existencia fácil este sujeto quínico, pues padece la angustia del *no saber* que precede a toda decisión, por lo que se esfuerza en alcanzar el *saber*, a fin de decidir correctamente y en cuanto les halle algún sentido a sus propios actos. Por ello, no son pocas las veces en que las meditaciones de fray Servando, bien en prisión, bien arrojado al exilio o bien en mitad del hambre y la miseria, devienen entre si debe ser fiel a ese *ethos* construido paso a paso a lo largo de su tortuoso itinerario, o si debe sofocar su crítica, enmendar el rumbo y reconciliarse con el poder, a fin de llevar una vida tranquila. Meditaciones que no fueron extrañas para el propio Reinando Arenas. Pero del mismo modo como le acontece a Arenas, las meditaciones del fraile tienen como punto de partida una dignidad que lo lleva a comprender finalmente que es el responsable de su infortunio y que, por ello mismo, no tiene más salida que abrirse libre a la existencia, pese al poder y su saber servil, constituido en dogma.

Sin embargo, la obstinación del sujeto quínico no se debe a una actitud pueril sino al acto mismo del comprender, tan lesivo para el poder, pues, además de fortalecer el espíritu quínico en *resistencia*, alcanza una conciencia tal que puede confrontar el saber cínico.

No obstante, el sujeto quínico no alcanza una actitud quínica de probada insolencia si se abstiene de ser quínico de sí mismo. El quínico busca en su interior los dispositivos que el poder le ha implantado, y que originan un cinismo subrepticio y merecedor de calladas insolencias, a fin de combatir el poder desde su propio interior y en la medida en que amplía el saber sobre sí mismo.

En la prisión de Las Caldas, y en una candente confrontación interior, fray Servando duda de sus acciones y halla vicios cínicos en su carácter; por ejemplo, que es demasiado manso y candoroso para ser en verdad beligerante, acorde con las acciones de un poder que no tiene escrúpulo alguno para desatar su fuerza represiva. Asimismo, se reprocha el que quiera mostrarse como víctima, un simple objeto lastimero del poder, cuando bien sabe que por sus acciones contra ese mismo poder está lejos de reclamarse inocente. Y una vez de vuelta al origen del Evangelio y a las condiciones del cristianismo

primitivo, recuerda la resistencia del cristiano ante el Imperio Romano y el cinismo religioso, y ante tal presteza de ánimo y tal fortaleza de entendimiento, comprende que hay todavía en su haber tanta moral cínica que lo hace parecerse a sus perseguidores.

Y tal confrontación interior no le fue desconocida a Reinaldo Arenas, lo que se infiere de las novelas que conforman su *Pentagonía*², dado que ellas son tan autobiográficas como lo es *El mundo alucinante*; esto es: reflejo de las condiciones de asedio por parte del régimen castrista y de las difíciles circunstancias personales, sociales y políticas en las que fueron escritas.

En *El mundo alucinante*, esas fricciones interiores, que le permiten comprender que su lucha sólo tendrá sentido en la medida en que conserve el deseo por la vida y la fidelidad a sí mismo, llevan al fraile a pasar de una resistencia pacífica a una resistencia beligerante. En consecuencia, su batallar focaliza otros objetos y deviene en nuevos escenarios. El “asunto guadalupano”, punto de partida de sus refriegas con el cinismo religioso y de estado, y causante de tantos sinsabores, ya no es tan importante; ahora sus acciones son animadas por otros propósitos y es otra la visión que configura del mundo: su lucha se dirige a combatir la mentira con la que el poder de todos los pelambres somete a los pueblos, pues ha comprendido ya que la lucha por su libertad individual no tiene sentido si se mantiene la esclavitud en el mundo, como ocurre en América...

Del mismo modo, Arenas se rebela contra el régimen cínico-político de Castro, el que ha renunciado a los postulados libertarios de Marx, a fin de gobernar las masas desde los intereses y los caprichos de un partido político tan dogmático como excluyente; pero su denuncia no se reduce a los problemas propios de la isla sino que se enfila contra el cinismo europeo y norteamericano. Y fray Servando se rebela contra un estado cínico-religioso que ha renunciado a la esencia del cristianismo primitivo, a fin de someter a las masas desde una jerarquía eclesiástica ambiciosa y clasista, pero el fraile también decide jugarse entero por la Independencia de México.

Pero ya viejo, y como resultado de su constante choque contra el poder, el fraile alcanza mayor profundidad en sus reflexiones. Sabe que sus peripecias iniciaron con el sermón sobre la Virgen de Guadalupe y que se complicaron en la medida en que fue entendiendo y denunciando los mecanismos del poder. Sin embargo, sabe ahora que para comprender el poder tiene que ir a su origen, razón por la que regresa a la invasión europea de América y su parafernalia de guerra, a la mentira de la “conquista”, destinadas a someter el valor indígena de la naturaleza, propia del “nuevo mundo”, y a la maquinaria

² Ver la tesis doctoral *La Pentagonía de Reinaldo Arenas: Un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas*, de Stéphanie Panichelli Teyssen (2005).

recién inaugurada de la codicia capitalista europea. Y como infiere el carácter falsario del poder en todos los tiempos, se duele de no haberlo comprendido antes, a fin de no haberse limitado a combatir sus manifestaciones religiosas, estatales y militares.

Es un sujeto en sus últimos días que, no obstante, posee los arrestos necesarios para ir, también, en busca del misterio del saber, atormentado por las preguntas elementales. En una actitud filosófica logra ver el sentido del universo, cuyo *telos* sería la perfección si no fuera por esa *anomalía* que es el ser humano, en tanto criatura inconforme, antinómica y desajustada de todo plan. Allí comprende el devenir de su existencia, experimenta una confianza renovada en la honestidad del ser humano y fortalece su fe en sí mismo, aquel sujeto que lo habita y con quien ha dialogado toda la vida.

Al borde de la muerte fray Servando comprende que el saber del sujeto no se reduce a fórmulas aprendidas para la solución de problemas ni para dar respuesta a todo interrogante. Más bien se debe a esa vida de un sujeto que no termina nunca de ser, un pacto secreto consigo mismo y, por ello mismo, imposible de transmitirse y de constituirse en coacción para otros. Un saber que le permite incluso predecir su muerte o morir cuando quiere, como Diógenes o Arenas, quínicos sujetos de su destino.

Referencias

- ARENAS, Reinaldo (1969). *El mundo alucinante (Una novela de aventuras)*. Caracas: Monte Ávila, 1982.
- MIER, Fray Servando Teresa de (1917). *Memorias*. Biblioteca Ayacucho. Madrid: Editorial América.
- PANICHELLI, Stéphanie (2005). *La Pentagonía de Reinaldo Arenas: Un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas* (tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada.
- SILVA, María G. (2011). “El mundo alucinante: construcción de la disidencia”. *Anclajes*, Santa Rosa, 15(1). Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1851-46692011000100005&script=sci_arttext
- SLOTEDIJK, Peter (1989). *Crítica de la razón cínica* (trad. Miguel Ángel Vega). Madrid: Taurus.
- SOUQUET, Lionel (2011). “Reinaldo Arenas: Simulacros e imagen ‘delirante’ contra la falsedad del realismo socialista”. *Simposio internacional: Imágenes y realismos en América Latina*. Leiden: Universidad de Leiden.



EL LOCO, UN LIBRO INFINITO Y ETERNO COMO LA EXISTENCIA

Omar ROCHA VELASCO¹

El Loco no tuvo un lugar importante en el canon de la literatura boliviana; su reconocimiento se dio a finales de siglo XX cuando la crítica descubre, de a poco, su inmenso legado. Hoy en día se reconoce que el lugar de *El Loco* en la literatura boliviana es el de una obra fundacional y central, un punto de inflexión, un punto irradiador, una obra que marca un antes y un después.

En *Hacia una historia crítica de la literatura escrita en Bolivia* (2002) se afirma que:

El Loco funda en Bolivia una producción de sentidos críticos que viene lúcidamente de una marginalidad voluntaria. En esa perspectiva, crea un territorio imaginario en el que convergen precisamente las obras que se oponen a las que participan en nuestro canon literario. Estos textos crean otra zona literaria cuyos gestos textuales resquebrajan los valores de una realidad idéntica a sí misma. Frecuentemente asociadas a una experiencia interior no subjetiva que crea sus propias reglas de juego, estas obras, desde su aislamiento buscado, proponen un imaginario cuyo lugar de escritura es la opacidad de “los eliminados del sentido”. Hemos llamado este territorio *La secreta rebelión de la indigencia* (Wiethüchter, 2002: 120).

Desde esta perspectiva, la obra de Arturo Borda funda todo un territorio en la literatura boliviana, un imaginario ligado a lo marginal, una “poética de la indigencia” (Borda, 1966: II, 270) distante del canon predominante hasta entonces.

¹ Profesor universitario, investigador, crítico y ensayista. Actualmente cursa estudios de Doctorado en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar. Entre sus libros publicados se encuentran: *Sutura de limón* (poesía, 1995), *Historia oral de 100 Barrios Paceños* (1998), *Hacia una historia crítica de la literatura escrita en Bolivia* (2002), *La literatura y la fiesta popular Paceña* (2010), *Literatura y democracia. Novela, cuento y poesía en el periodo 1983–2009* (2011).

El crítico Marcelo Villena afirma que esta obra otorga un nuevo orden a la constelación de la literatura boliviana:

[...] No pudiendo encajar ni en las enumeraciones meramente cronológicas, ni en la imagen de nuestra literatura concebida como la crónica de tal o cual proyecto de nación, *El Loco* cuestionaría la suficiencia de dichos firmamentos reclamando quizás, otras maneras de ver el cielo. Vale la pena entonces considerar aquello que en *El Loco* (más allá de lo enigmático, caótico, inclasificable y atípico) se hace irreductible a las representaciones hasta ahora ensayadas sobre nuestra literatura (Villena, 2003: 43–44).

Sea como fuere, aunque durante mucho tiempo se dejó de lado este texto, se tiende a otorgarle cada vez más importancia y a darle un lugar preponderante en el espacio literario boliviano, no sólo como un nuevo lugar “irradiador” en la literatura boliviana, sino como uno de los pilares de las “vanguardias andinas”. Elizabeth Monasterios es quien trabaja esta “filiación” y lee las obras de Arturo Borda y Gamaliel Churata como las que sostienen estas vanguardias iconoclastas, antecesoras de las demás, portadoras de una particular estética y cosmovisión andinas, que anuncian acontecimientos políticos y que son absolutamente críticas de su entorno.

La escritura de *El Loco* no se redujo a la pretensión de entregar un texto acabado, perteneciente a un género establecido y que siga formas conocidas y predeterminadas. En esta obra, al contrario, se vislumbra algo inacabado y una independencia de género que se sostienen en una búsqueda muy particular e inauguradora. Toda la obra es una constante negación, un “no”, un rechazo, una negatividad absolutamente crítica que no sólo cuestiona lo que se había producido y lo que se estaba produciendo en la literatura boliviana, por lo menos durante la primera mitad del siglo, sino que llega al extremo de negarse a sí misma. Así, de acuerdo a lo que leemos en el texto (Borda, 1966: 56), las páginas de *El Loco*, fueron encontradas junto a un montón de cenizas, es decir, se salvaron azarosamente de ser quemadas.

Se tiende a fraccionar y a dividir este texto en pequeños relatos, pequeños sueños, pequeños poemas, pequeñas anotaciones autobiográficas, pequeñas obras de teatro, etcétera; pero esto es responder a una lógica que se apoya en armazones cerrados. Enfrentar una lectura de *El Loco* es encontrar contradicciones a cada paso, negaciones y afirmaciones que van de un extremo a otro; es enfrentarse con totalidades y/o unidades, agraviadas u ofendidas. “Todo esto es un disparate pero es justamente la verdad” (Borda, 1966: 171).

¿Cómo leer *El Loco*? ¿Cómo enfrentarse a una obra tan compleja y dispar? Ciertamente todo intento de “agarrar” una línea de lectura queda cuestionado desde el principio; es un diario, pero al mismo tiempo es altamente ficcional, es una narración cuyo personaje es El Loco, pero escapa a esa sujeción al

acercarse a otro tipo de escrituras, es ensayo, es relato, es reflexión y poesía. En definitiva, todo hilo conductor será pasajero, momentáneo y parcial.

¿Quién es el autor de *El Loco*?, ¿es acaso el Inca Yahuar Kjunu o un tal Adam O'Landhiöm? Por ahora podemos conformarnos con pensar que es Arturo Borda, porque finalmente es él quien termina firmando "temporalmente" esta obra. No obstante, de algo sí podemos estar seguros, fue El Loco quien escribió estas páginas. ¿Cómo comienza la obra y dónde acaba? Este es también un secreto, un secreto que no nos interesa descubrir porque somos nosotros quienes lo armaremos, lo imaginaremos y lo destruiremos.

Estamos frente a un universo de incertidumbres, ¿pero acaso la literatura no es eso? Esperemos que lo sea, porque de lo contrario, seríamos esclavos de nuestras propias pasiones, obsesiones y codicia. Paradójicamente, El Loco es ese tipo de personaje que afirma y no pregunta, que no se calla mientras uno habla, un personaje que se burla irrespetuosamente de la opinión ajena. De este modo, el texto nos confronta con el riesgo antes mencionado, es decir, deberemos tratar de dialogar con un personaje prisionero de sus pasiones, un hombre arbitrario que, sin embargo, oculta algo auténtico, el secreto que no se puede develar, pero que sí se puede imaginar.

Soy un Imbécil, como todos: una sombra en el torbellino de los albuces; de consiguiente solo diré necedades. Así que si has de juzgarme, lo harás en vista de lo que soy: un bobo... ante lo que esconden el infinito y la eternidad. Pero confesarás que ante estos paréntesis, tú, quien quiera que seas, así fueras el más sabio, eres tan necio como yo. Además, con tu opinión en pro o en contra, no gano ni pierdo nada, porque fatalmente... [sic] (Borda, 1966: 18).

El Loco se presenta como un hombre solitario, sin padres, sin familia, un artista que ambiciona crear una obra nunca antes creada y que se constituya en un referente para el arte: la creación de un origen. Sin duda, existe en la narración del Loco un ideal romántico, la sublimación de la labor del artista, su lugar en el mundo y el objetivo mismo. ¿Y el fin? La escritura encuentra el silencio, el lenguaje termina agotándose, el único destino posible es el aniquilamiento de la obra y del autor.

Parte de la obsesión que sofoca al personaje es la escritura, el relato en primera persona nos da la sensación de estar escuchando las intimidades del narrador, aquellas cosas privadas que se hacen nuestras en la lectura. Sin embargo, no sólo se trata de "intimidades" imaginadas y engañosas, sino también de un recorrido inacabable por calles, plazas, paisajes, imágenes de la ciudad de La Paz. Dos elementos importantes se desprenden de este punto; por un lado, estamos frente a un diario que no reproduce las vivencias de su autor para recoger las migajas de un pasado, la recuperación de la memoria, sino que lo que se quiere es inventar esa memoria.

Esto de escribir diario está muy bien para metodizar la vida, y, ante todo, dignificarla. Nada más. También para recordar algo importante; pero como yo no tengo nada notable que recordar, he quemado mis anteriores diarios; ahora reanudo esta tarea, porque... Porque sí [sic] (Borda, 1966: 35).

De esta manera, El Loco narra sucesos de todo tipo, desde paseos cotidianos hasta experiencias místicas, su diario es la reconstrucción de un presente impredecible e inacabable. El Loco no tiene pasado y si lo tuvo, fue destruido:

Giro sobre mis talones, para huir; pero de lo alto, envuelto en un trapo negro, está rodando en medio de las inmundicias un recién nacido, hasta que se atasca, desnudo, en un promontorio del basural. La criatura está medio degollada por un hilo que le sujeta al cuello una tarjetita. Hago por ir a levantarla, pero la voz vuelve a hablar en mi oído: —No te muevas, Loco; es la hora trágica: mira que eres tú mismo—. A pesar de esto quiero avanzar, retroceder, gritar... Imposible. En eso sopla un fuerte viento, arremolinando la lluvia y las basuras. Y cuando cesa el torbellino, no sé cómo en su lugar hay una chancha preñada, la que pasando el arroyo, viene hambrienta, a carrera, rechinando sus colmillos. A su vez el párvalo, lloriqueando mueve desesperadamente sus manecitas ¿acaso buscando el abrigo maternal? En eso la bestia comienza a hozarla, revoleándola de un lado para otro, hasta que su hocico inmundo, negro, choca con aquella rosada boquita virginal que hace poco por mamar. Mas del monstruoso contacto de ambos alientos confundidos bajo la incesante lluvia, se forma repentinamente una viborita negra, febril, que al momento muerde en la sien y el costado al pequeñuelo, para desaparecer escurriéndose entre la basura, a tiempo en que se aproxima una mujer, por lo que huye gruñendo la puerca. A lo lejos, oculto detrás de una pared, observa un individuo. La lluvia arrecia torrencialmente. Las manecitas y los piesecillos amoratados de la criatura se mueven al compás de su lloriqueo de organillo que se apaga en el fragor de la tempestad a la vez que la niebla avanza escondiendo la escena y estalla un rayo. Y, temblando en el firmamento, una gran voz dice: —Picado ha sido por la tristeza, por siempre—. Por lo que los truenos, retumbando de monte en monte, iban repitiendo: —Por siempre...— Luego las sombras nocturnas lo esfumaron todo.

El horror de un frío glacial me hizo volver en mí, dejándome la obsesión de aquella reminiscencia (Borda, 1966: 494–495).

Por otra parte, vemos que la obra está plagada de pequeñas historias, imágenes de distintos espacios, externos e internos. Esto es muy importante porque El Loco oscila entre la tensión de estar en un adentro (sus pensamientos y su habitación), y un afuera (la calle, lo que los otros piensan de él).

El afuera, es decir, la calle y la gente constituyen una amenaza constante para El Loco, es un entorno que se burla de él, un espacio donde el personaje se extravía, lugares negativos mientras son habitados por seres humanos y

en oposición, lugares positivos cuando El Loco está solo o acompañado de presencias no humanas. En este sentido, la ciudad es un espacio hostil, su actitud frente a este entorno transita entre la burla, el desprecio y la furia:

Necesito una hembra linda, de pura sangre, salvaje y fuerte, para fabricarle un hijo que sea capaz de vengarme sangrientamente de los usos y de las leyes humanas, un hijo que pueda con su potencia dinámica y explosiva atravesar los huesos y el espíritu: un hijo monstruo, física, moral e intelectualmente, más que Iscariote, que Nerón y Caín [...] un hijo hercúleo y proteico en las reconditeces más absolutas del odio en la fe y en el amor. [...] Él soplaría entre carcajadas la melodía de las impotencias y el ansia de las ambiciones imposibles: hurgaría arteralmente el amor, la gloria y el bienestar, dejando en ellos la suciedad de sus uñas; luego —¡Oh, tedio, divino tedio!— ahuecaría el alma, los nervios y la médula de cada individuo, tornándolos en un organismo estoico, en el que irían resonando de modo inextinguible las tristezas sin fondo de mi alma (Borda, 1966: 27).

El Loco planea la venganza contra el entorno, su locura es para los ojos de los otros, su aspecto y actitud frente a la sociedad son intencionales para provocar las reacciones de desprecio, miedo y odio. No obstante, la reacción de ese entorno es provocada por El Loco, esa constante provocación es parte de un ejercicio de manipulación que fascina al personaje, lo cual permite pensar en la construcción de la venganza. Al mismo tiempo, El Loco concibe su obra como un legado para la juventud y la humanidad, exalta la posibilidad de un futuro prometedor; sin embargo, su discurso es siempre ambivalente y contradictorio. El Loco asume también el papel de víctima del entorno, no tiene padres, fue abandonado y la sociedad lo desprecia, rechaza y está al margen de las estructuras sociales.

Hacerse el loco es poder reírse enajenando las representaciones instauradas desde las cuales se proyecta siempre la insoportable positividad. Este loco no es inocuo, es lúcido. [...] Su insania simulada oculta un secreto, que no es solamente el hecho de no estar loco [...], su obra encubre en la locura un acto de venganza. La locura le permite ingresar en un juego intersubjetivo, no siempre muy divertido, con la sociedad que desprecia (Wiethüchter, 2002: 119–120).

La destrucción no sólo abarca al personaje: El Loco, sino que Arturo Borda, en el plano “real”, se disocia del mundo exterior; se hace indigente, marginado, miserable, se imprime una marca social que lo persigue indefectiblemente: “¡Pobre loco, y no parece!”. Al mismo tiempo, ésta es una rebelión desde la escritura, se escribe desde una experiencia dolorosa, difícil de asumir y conseguir. La negación, destrucción y demolición, son actos constructivos e intervenciones concretas en el mundo y en sí mismo. Las determinaciones y los efectos de los hechos exteriores pasan a un segundo plano, el mundo

se interioriza, las fronteras entre lo real y lo irreal se diluyen. Los planos se confunden, el mundo de los ensueños y el espacio del éter pasan a gobernar, los puntos de apoyo que sostienen la simple percepción del mundo, se desvanecen.

Se puede tomar la obra de Arturo Borda como parte de los distintos saberes, discursos y haceres humanos que, siguiendo caminos desemejantes, son un esfuerzo por conocer poéticamente el mundo, acercándose a él con artilugios propios y pacientemente contruidos. Se trata de una forma de situarse frente a los seres y a las cosas, una posición, un lugar construido de a poco. “Ansiando escribir un libro infinito y eterno como la existencia” (Borda, 1966: 9). Ansia, deseo puro, ímpetu, escozor, pura sed de algo que no florece sino en el infinito. Magia y fantasmagoría son dos de los atributos distintivos que configuran un “personaje” que tiene “grave y divino” destino que cumplir y del que no se puede escapar: debe partir audazmente y en soledad, que es de donde toma el hombre la fuerza invulnerable y donde el “mundo interior se multiplica infinitamente” y deberá hallar el don que la Tierra Madre le otorga (360).

Al inicio de la obra, antes de emprender el “viaje”, El Loco conversa con Escintila Arkángela, la jefa de los ángeles:

ESCINTILA ARKÁNGELA

No podrás, si estás ligado á la tierra con alguna influencia.

No tengo ni tuve más guía ó mentor que mi instinto ó mi fuerza.

No me liga, pues, ninguna gratitud.

ESCINTILA

Bien. Mas ¿lograste reducir tus ideas?

YO

Sí.

ESCINTILA

¿Cuál es tu punto único de vista?

YO

Es la eternidad [sic] (Borda, 1966: 7–8).

He aquí el punto de partida: la eternidad. Desde entonces El Loco se entrega a la creación de un libro con “sangre del corazón y retorciones de cerebro” [sic] (Borda, 1966: 11), y lo ofrenda a toda juventud, a toda esperanza, a toda “rebeldía satánica y demoledora”. El libro será como una llama en la que la chiquillada prenderá sus cigarrillos, el humo se confundirá con el éter y producirá un “rocío fecundo”. Tal el designio asumido por El Loco.

Otras dos escenas ilustran más claramente el trazo que le ha sido otorgado al Loco desde un lugar éxtimo: en la primera intervienen el Espectro del Umbral, aquel al que se le habla al final de toda vida y aquel que conoce nítidamente el porvenir de toda existencia, y el Mago Helionoto, aquel que sabe, a través del Espectro, el llamado que El Loco está predestinado a cumplir. Tales figuras —mago y fantasma—, dejando huella permanente, sin ninguna actitud vacilante y, más todavía, marcando el rasgo paterno que está totalmente ausente en el resto de su historia, le señalan el periplo:

Tu vida será una perpetua angustia hasta tu liberación en la muerte. Tu corazón se consumirá en filtración de amor, reventando al fin hacia adentro a la acción del vacío. Tu existir será algo así como un reguero de ternura, de poesía, de dolor y consolación.

El Espectro dijo que te vio avanzar desde el Origen en el nimbo acardenalado del poeta y agregó que tu misión es cantar lo aun no trovado, es decir, el triunfo póstumo de la pasión de la ignorancia y de la impotencia del vencido. De modo que tu exotérico canto será disloque, crujido y rotura del lenguaje humano. No obstante, dice el Espectro, seducirá cual con la aurora o el orto del enigma revelado súbitamente al corazón (Borda, 1966: 356).

En la segunda escena intervienen Las Parcas, aquellas mujeres de los infiernos, dueñas de los hombres porque “tejen” el destino que les ha sido ordenado:

Gira ligero, huso mío,
alegre y zumbador
y enovilla sin cesar,
humo, lana, seda o niebla:
el destino de este mortal inmortal [sic] (Borda, 1966: 537).

Este será el destino del Loco: buscar la flor odorífera de las almas, avanzar hacia el canto de la poesía y aromar los espíritus con su belleza. A diferencia de los que tienen la vida trazada, hagan lo que hagan, él debe construir, instante tras instante, el propio destino, ésta la inversión y magnanimidad de su opción ética. Por eso la adopción inexcusable de la máxima que guía la ética estoica: *sustine et abstine*, *Aneku kai apeckhu*, soporta y abstente. Lo buscado está en la voluntad concentrada en sí; para ser libre se soporta la necesidad universal y se abstiene de lo que es contrario a esta necesidad. Al esfuerzo propio debe el hombre su perfección, su moralidad y su virtud:

Recógete ahora, joven, al retiro inmisericorde del *sustine* y *abstine* hasta que eclusione tu plétora de amor, de dolor y melancolía, lo que sublimará tu ánima absorta ya en los mirajes cosmogónicos. Entonces se hará la unidad de tu yo con la armonía del infinito (Borda, 1966: 360).

Sustine y abstine, sentencia y lucha que guiarán al Loco en su recorrido. No es el encuentro casual con un aforismo, se trata de un encuentro dolorosamente forjado, la voluntad gobierna los ideales, las religiones, la mirada, todo el pensamiento está bajo el imperio del *sustine y abstine*, conocerse a sí mismo y al mundo, la fe que lo hace todo, la serenidad de los ojos que miran, en definitiva, los secretos del saber y del poder: ver, oír y callar; querer y osar.

En *El Loco*, la vida misma está en juego. Entran a escena elecciones, decisiones, cultivos, rechazos, acciones prácticas, luchas interiores y exteriores. Laten preguntas que ponen en terrible lance la cabeza del “predestinado”. Sin embargo, no se debe perder de vista el objetivo de esta vida, la obra de arte, ese anhelo y labor que se van resquebrajando en el transcurso de la narración. La obra de arte pasa de ser un ideal al ejercicio infatigable de la escritura, aquella que involucra íntimamente a su autor. El proceso de la creación está detalladamente anotado, los pensamientos, las elucubraciones, los sentimientos, las interpretaciones, etc. Todo se dice y todo se escribe, para acercarse precisamente a aquello que no está dicho, ni escrito. De ahí, la constante y aparente contradicción en la que anda El Loco porque, de hecho, se trata de la construcción de paradojas, lo cual valida totalmente ese discurso tan abierto, arbitrario y hasta esquizofrénico. Entonces, nuevamente nos preguntamos por el fin, ese que termina siendo silencio.

Cada espacio narrado es recorrido minuciosamente por los cinco sentidos de El Loco, de este modo, cada espacio se constituye en una atmósfera, pero esencialmente en una imagen pictórica. Espacios colmados por el detalle y caracterizados por producir sensaciones en el narrador, sensaciones desplazadas hacia el lector, finalmente, sensaciones que producen sentido.

La mirada bordiana se sitúa ciertamente en la ciudad de La Paz. Una mirada en doble movimiento: uno general en relación al ámbito habitado y otro particular, en relación a cómo habita interiormente ese ámbito. La gravedad que adquiere el Illimani² en Borda y su creación es una muestra contundente de lo dicho. No son casuales las primeras palabras de la evocación que Jaime Sáenz hace de Arturo Borda: “El Illimani era su tema” (Sáenz, 1986: 119).

La Paz a principios de siglo es imaginada contemporáneamente a través de la fotografía, El Loco la imagina por medio de sus rincones y personajes, en su mayoría, burdos, quienes encarnan los prejuicios de una sociedad conservadora y todavía colonial. No obstante, esta ciudad está sitiada por una naturaleza potente y devastadora, los nevados y el altiplano se constituyen en lugares especiales, su presencia produce en El Loco una experiencia, casi

² El Illimani es una hermosa montaña nevada que está al sudeste de la ciudad de La Paz; el pico más alto, de los cuatro que tiene, alcanza una altura de 6.462 m. Esta montaña es considerada como un dios tutelar y protector por las culturas originarias.

siempre mística, que se traduce en encuentros absolutamente reveladores. Existen descripciones de lugares como el Montículo, el paseo de El Prado y distintas plazas. Por otra parte está la descripción de paisajes cercanos a la Cordillera Real, se hace mención al Nudo de Apolobamba, que se desplaza a nevados importantísimos como el Huayna Potosí, el Illampu y el Illimani. Todos estos elementos configuran la imagen de una ciudad sitiada por la naturaleza abrumadora.

Tanto la ciudad como la naturaleza son espacios atravesados por la oscuridad, la misma que tiene una carga negativa en la ciudad y una carga diferente, ambigua, en el espacio abierto del campo. El Loco experimenta estos espacios de manera opuesta. La ciudad está caracterizada por el miedo y la amenaza; en cambio, el altiplano se caracteriza por el encuentro con lo sagrado, la experiencia de otros, nuevos conocimientos.

De este modo, el imaginario de la ciudad de La Paz comienza a cargarse de sentido. La forma en que El Loco la habita nos remite a nuestra propia experiencia y, al mismo tiempo, nos invita a comprenderla de otra manera. Este es un lugar que esconde secretos y que al mismo tiempo nos revela el sentido de una inmensa soledad.

Referencias

- BORDA, Arturo (1966). *El loco* (Tomos I, II y III). La Paz: Honorable Municipalidad de La Paz.
- BORDA, Arturo (2000). “Autobiografía”. Revista *La Mariposa Mundial*, La Paz, (2): 9–12.
- DÍAZ MACHICAO, Porfirio (1956). “Arturo Borda”. En *El Ateneo de los muertos*. La Paz: Buriball.
- SÁENZ, Jaime (1986). “Arturo Borda”. En *Vidas y Muertes*. La Paz: Huayna Potosí.
- VILLENNA, Marcelo (2003). *Las tentaciones de San Ricardo. Siete ensayos para la interpretación de la narrativa boliviana del siglo XX*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos.
- WIETHÜCHTER, Blanca; PAZ SOLDÁN, Alba M.; ORTIZ, Rodolfo y ROCHA, Omar (2002). *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* (tomos I y II). La Paz: Fundación PIEB.



GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ GLOBAL: LITERATURA LATINOAMERICANA E INDUSTRIA CULTURAL

Alejandro HERRERO—OLAIZOLA¹

No sé si me agrada o me preocupa que la nueva edición conmemorativa de *Cien años de soledad* (2007) se encuentre tan fácilmente disponible en librerías de grandes superficies, en sitios de venta de libros por internet tipo amazon.com, o incluso en las boutiques de aeropuertos internacionales. Me agrada, sin duda, la elegante elaboración en tapa dura, su fácil acceso al gran público por un módico precio, así como su intención pedagógica: esta “nueva versión”, introducida por los ensayos de Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Claudio Guillén, propone ser de utilidad en cursos de literatura, como lo evidencia la bibliografía, el glosario, el índice onomástico y el árbol genealógico de los Buendía incluidos en la misma. Me preocupa, no obstante, que cuarenta años después de la publicación original del texto clave del “boom” seamos testigos de una distribución masiva que obedece no tanto al supuesto homenaje al octogenario Gabo, sino más bien a ciertas políticas editoriales globales que hoy dominan el panorama librero en español y de las que hablaré durante esta presentación.

Desde el año 2004, la Real Academia Española (RAE) y la Asociación de Academias de Lengua Española en América y en Filipinas se han unido en dos ocasiones con la editorial globalizada Alfaguara para editar una nueva colección llamada *Obras clásicas de la lengua española*, que la propia página de internet de la editorial define como “una línea de ediciones conmemorativas ocasionales y de circulación limitada de los grandes clásicos de todos los tiempos” (alfaguara.com). El primer título editado por este, llamémoslo,

¹ Profesor del Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Michigan. Autor de *The Censorship Files: Latin American Writers and Franco's Spain* (2006), *Narrativas híbridas: parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas* (2000). Esta ponencia fue leída en el II Seminario de Actualización para Docentes en Literatura y Humanidades, Corporación Cultural Babilonia (Manizales, 2008), y publicada en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima–Hanover (2009), 35(69): 193–206.

“matrimonio de conveniencia” entre estamentos culturales oficiales y la amplia red de distribución de Alfaguara fue la edición conmemorativa del *Quijote* en su IV Centenario. Edición que, por cierto, lleva vendidos desde noviembre de 2004 la friolera de 2 millones y medio de ejemplares, el 80% de los cuales en países de América Latina. Ante semejante éxito, el tan avenido matrimonio “Alfaguara/RAE” decidió poner a la venta su segundo vástago —la edición conmemorativa de *Cien años de soledad* que salió al mercado en el IV Congreso Internacional de la Lengua Española celebrado en Cartagena (Colombia) en abril de 2007. Fue en dicho congreso, al que acudieron dignatarios y académicos para honrar a García Márquez como estrella invitada, donde el autor colombiano recibió el primer ejemplar de la nueva edición a manos del presidente de la RAE, Víctor García de la Concha, en un acto hiper-ceremonioso con la presencia de los Reyes de España, Álvaro Uribe, Belisario Betancur, Bill Clinton y Felipe González, por nombrar algunos.

Tal procesión de estadistas e insignes de la cultura cautivó la atención de la prensa internacional que, con su cobertura mediática del evento, ayudó a promocionar la nueva edición de *Cien años de soledad*. Un breve recorrido por artículos periodísticos en *La Nación* o *Clarín* (de Argentina), *La República* (de Uruguay), *El País* o *El Mundo* (de España), *El Universal* (de México) o *El Tiempo* (de Colombia) muestra cómo la venta al público de la edición de “Alfaguara/RAE” recibió publicidad gratuita en medios periodísticos, en donde se detallaron el precio de venta al público, el tiraje previsto y —acaso lo más importante— que se trataba de una edición limitada a circular por tan sólo tres años. Esto provocó fenómenos de venta inusitados, dignos de la más pura imaginación marquezina; por ejemplo, nos cuenta el rotativo *Clarín*, que en Colombia se vendieron 14 mil ejemplares en las primeras 4 horas de venta al público, es decir, “un ejemplar por segundo” (clarin.com). También la prensa anunció que, pese a tratarse de un producto alumbrado por notables académicos y arropado por estadistas, el precio se ajustaría a las particularidades de los mercados locales para asegurar su rápida y amplia distribución: en Europa, el libro se vende por 9.75 euros (unos 16 dólares al cambio actual), en América Latina el precio está rebajado a unos 8 ó 9 dólares, y en Estados Unidos es de 14.80 dólares. Esta ingeniosa operación de mercadotecnia en la que participaron las esferas de lo privado y lo público dio los frutos esperados, y como informa el rotativo *La República*, en tan sólo dos meses desde su salida al mercado, la nueva edición vendió más de medio millón de ejemplares, superándose todas las expectativas y confirmándose algo que ya sabíamos: el éxito de *Cien años de soledad* como un clásico de superventas a escala internacional.

No hay duda que el nombre de García Márquez ha vuelto a estar de moda en la prensa internacional desde la publicación de sus memorias *Vivir para contarla* (2002) —por las que supuestamente recibió un avance de 10 millones de dólares— y de su novela corta *Memoria de mis putas tristes* (2004), que salió a la luz como punto final a su gran carrera novelística. En el último año, su presencia mediática global se ha reforzado aún más con el estreno de la malograda película *El amor en los tiempos del cólera* (2007), basada en la homónima novela del autor. Esta versión, dirigida por el británico Mike Newell (a quien recordamos por su *Four Weddings and a Funeral* [1994] y *Harry Potter* [2005]) con guión adaptado por el oscarizado Ronald Harwood (*The Pianist*, 2002), refuerza toda una serie de estereotipos que el aparato de Hollywood con frecuencia perpetúa sobre América Latina. Presentada como un producto cultural bien empaquetado para el consumo internacional del “sabor latino”, esta versión en inglés combina en su succulenta receta un elenco estelar de actores hispanos —Benjamin Bratt como el Dr. Urbino, John Leguizamo como padre de Fermina y Javier Bardem como Florentino adulto— con los melódicos temas musicales «Pienso en ti», «Hay amores» y «La despedida» de Shakira, así como con toda una puesta de escena de ensueño y exotismo protagonizada por la colonial Cartagena. Todos estos ingredientes buscan atraer a un máximo número de espectadores en el mercado global. El propio director comenta que la adaptación filmica ofrece tan sólo “un sabor” [“a taste”] de los muchos que encierra el texto marquetino. En el documental incluido en el DVD de la película Newell añade que su intención era simplificar la historia y la complejidad escenográfica creando, por ejemplo, un falso río Magdalena que se representa, en la película, con una mezcla de imágenes del río y una laguna cartagenera. Debemos acaso agradecer esto si se tiene en cuenta que en principio el equipo técnico había planeado rodar en Brasil debido a “problemas de seguridad en Colombia”. Éstos se resolvieron con la intervención del vicepresidente colombiano Francisco Santos, quien ofreció a los productores una militarización de la zona del rodaje para que el mismo tuviera lugar en Cartagena. El desconocimiento de Newell y de su equipo sobre la historia y situación política en Colombia se hace evidente en la versión que nos ofrecen de la obra marquetina: se trata, como la calificó con acierto el *New York Times*, de un versión “emocional y espiritualmente anémica” más acorde con “los dramas de Dickens que con el realismo mágico latinoamericano” (www.nytimes.com). Cabe notar que el documental de la película revela una conversación entre el productor y el guionista, en la que éste último confiesa no saber quién es Shakira y parece no entender el porqué de la incorporación de su música en la cinta. Evidentemente, hay lagunas en la producción de la película, y no me refiero exclusivamente a las de Cartagena que sirvieron para representar al río Magdalena.

En resumidas cuentas, el documental «The Making of *El amor en los tiempos del cólera*» pone en evidencia que la novela se alteró para promocionar la película a escala global siguiendo los mecanismos de apropiación del “Sur por el Norte” a los que nos tiene acostumbrados la industria cultural. Se trata de vender un producto con “sabor latino” que presenta una historia de amor irrepetible, que tan sólo se antoja posible dentro del “exotismo” y la “magia” de una Cartagena decimonónica. Para dar mayor validez a tal apropiación de “realidades latinoamericanas” para el consumo masivo, los productores tuvieron a bien incluir a uno de los hermanos del autor como extra en la escena del teatro de la ópera, dando a entender que la familia García Márquez otorgó el visto bueno a la realización de la historia de amor entre Fermina y Florentino, que según los productores se basa en la “vida real” de los abuelos del autor. Pese a este énfasis en dar autenticidad a la película como una “historia de amor real”, la cinta de Newell se queda en la superficie del argumento novelesco, descartando por completo el genial sentido del humor marquezino, la magistral alteración del tiempo cronológico en la novela, o su escatología (recordemos la soberbia diarrea de Florentino, quien, tras ser finalmente recibido por su amada años después, “vuelve a nacer” [434] en el asiento de su coche tras aguantar los retortijones de su estómago en presencia de Fermina). Con el fin de simplificar el texto marquezino para las audiencias internacionales (en concreto, el mercado estadounidense y anglófono) se intentó condensar toda la novela en tan sólo una pregunta, la cual aparece tanto en la portada de la reedición del libro como en algunos pósteres que anunciaron la película: “¿cuánto tiempo esperarías al amor de tu vida?”. Debo confesar que como buen consumidor de eventos culturales, también caí en la trampa que nos brinda la industria cultural: fui espectador de la película y volví a leer la novela en esta nueva edición, acaso buscando respuesta a esta pregunta para entretener mi solitaria existencia en Estados Unidos. A fin de cuentas, consumí el producto en su versión fílmica y de “nuevo” best-seller.

La simplificación visual y conceptual de *El amor en los tiempos del cólera* propuesta por los productores de Hollywood contribuyó a que la novela volviera al estrellato más de veinte años después de su publicación original en 1985 y a que Gabo ocupara un indeseado asiento en discusiones de mercadotecnia, cuyo resultado más inmediato en Estados Unidos fue la fácil disponibilidad de la novela en librerías y grandes almacenes. Cabe destacar que la lista de libros de bolsillo más vendidos del *New York Times* la situaba en el número dos en su ranking del 16 y del 23 de diciembre de 2007; algo que se logró, sin duda, y aunque nos cueste aceptarlo, gracias a la ayuda prestada por la reina del *daytime* televisivo en Estados Unidos, Oprah Winfrey, quien la seleccionó para su club del libro por ser —y cito, si es que se permiten citas de la popular presentadora de televisión en este evento tan insigne— “una de la más grandes historias de

amor que jamás yo haya leído [...] tan bellamente escrita que realmente te transporta a otro lugar, a otra época, haciéndote preguntar: ¿por cuánto tiempo podrías o esperarías por el amor?”². Comentarios tan sensibleros tienen su efecto y contribuyen a que los *fans* de la diva del *talk show* consuman en masa una apetente oferta cultural y sentimental: experimentar —por tan sólo 10 dólares— “una gran historia de amor”. Y aún hay más: para los adeptos a comprar en amazon.com, la búsqueda de *El amor en los tiempos del cólera* automáticamente crea una sugerencia “Mejor Juntos” [“Better Together”]: “compre este libro y la edición conmemorativa de *Cien años de soledad* por tan sólo 25 dólares”; o incluso compre Usted y lea *El amor en los tiempos del cólera* en versión original en la edición de *Vintage Español* —subsidiaria de Random House y parte del conglomerado Bertelsmann— que ha sacado medio millón de copias para el mercado hispano en Estados Unidos con el llamativo membrete “Oprah’s Book Club” en su portada.

Este “club de libro” —siguiendo el modelo de otros clubes populares en los 60 y 70 como “Círculo de Lectores”— se ha convertido en pieza clave para lograr el best-sellerismo inmediato en Estados Unidos y, posiblemente, en otros lugares donde se retransmite el programa de Oprah, que es el de mayor audiencia en la franja horaria vespertina y el de más éxito entre amas de casa. Esta promoción televisiva del libro coincidió con el lanzamiento global de la película y tuvo sus claras repercusiones para una nueva distribución de la novela como objeto de consumo popular. Para los seguidores de Oprah, esto se facilitó, entre otras cosas, gracias al carácter interactivo de su página de internet: en ella, se ofrece una introducción a la novela y se nos invita a compartir, por ejemplo, nuestras propias experiencias amorosas, a usar la guía de personajes, a tomar un examen de “conocimiento” sobre la novela, o bien a descargarnos un marcapáginas con “preguntas claves” para conducir nuestra lectura: “¿por qué crees que García Márquez sitúa la obra en medio de las guerras civiles y las epidemias del cólera?, ¿cómo se diferencian los sentimientos de Fermina hacia Juvenal y Florentino?, ¿por qué utiliza García Márquez términos similares para describir los efectos del amor y del cólera?”. Sin duda, la incorporación mediática (cine, internet) es una pieza clave en la promoción editorial de nuestros días y presupone que la experiencia de la lectura —y su consumo— no termina al cerrar las páginas del libro sino que continua como parte de un “evento cultural” promovido y promocionado por la industria del ocio. ¿Quién no tiene, cuando menos, una cierta curiosidad o incluso interés por ser partícipe u observador de lo que nos proponen figuras

² “One of the greatest love stories I have ever read [...] so beautifully written that it really takes you to another place in time and will make you ask yourself —how long could you, or would you, wait for love?— Oprah (www.oprah.com/).

populares como Oprah o lanzamientos cinematográficos estelares como *El amor en los tiempos del cólera*? Y, más aún, ¿es acaso posible escapar de los mecanismos de promoción y distribución que la industria cultural nos tiene preparados para que nuestro “ocio” se conforme con el consumo cultural de tales eventos?

A menudo, la prensa especializada contribuye a fortalecer precisamente la importancia de estos “eventos culturales” como los que han surgido en torno a la figura de García Márquez en los medios de comunicación en los últimos años. Dichos eventos nos remiten a otro evento fundacional que puso de nuevo a Gabo en la palestra y produjo un cierto afán revisionista que culminó con el lanzamiento de la edición conmemorativa de *Cien años de soledad* y, posteriormente, con la adaptación cinematográfica de *El amor en los tiempos del cólera*. Me refiero a la famosa y fracasada subasta que ocurrió el 21 de septiembre de 2001, cuando se pusieron en venta las primeras pruebas de galeradas de *Cien años de soledad* corregidas y autografiadas por el propio autor. Subastas Velázquez se ocupó de organizar y promocionar este evento a bombón y platillo, eligiendo Barcelona como sede por tratarse del lugar de residencia del escritor entre 1967 y 1975 (Subastas Velázquez, 2001: 14). La tan anunciada subasta pasó a ser el foco de una ristra de artículos en prensa —muy similar a lo que hemos visto en los últimos meses de 2007— dedicados a elaborar las circunstancias que llevaron a la misma, así como al rastreo de posibles originales del texto clave del “boom”. Muy a pesar de los intentos de la casa subastadora por calificar las galeradas como un manuscrito inédito —que según el catálogo “contiene más de un millar de correcciones por errores en la composición y descuidos de los cajistas... [y cuyos] cambios deparan muchas sorpresas” (1)—, el elevado precio de salida, medio millón de dólares, no encontró postor ni en los gobiernos de España o Colombia, ni en universidades o en coleccionistas particulares. Tampoco la casa subastadora Christie’s consiguió venderlas por 320.000 dólares en una segunda subasta que, como la inicial, fracasó en Londres en noviembre de 2002. Para añadir más leña al fuego, el propio García Márquez ya había escrito en un artículo titulado «La novela detrás de la novela» —publicado en julio de 2001 en primera plana de *El País* con el titular “La odisea literaria de un manuscrito”— que “en alguna parte del mundo puede haber otras copias” (2001: 32), lo cual reforzó el interés mediático por re-descubrir textos inéditos, pergaminos y manuscritos marquezinos.

Dentro de este contexto de búsqueda del texto corregido (“del original”) de la obra cumbre del “boom” me gustaría situar la promoción de la edición conmemorativa de *Cien años de soledad*, como parte del entramado de textos legendarios del “boom”, e incluso como posible “texto definitivo” de una novela que se antoja eternamente no definitiva. Retomando esta idea, la

RAE afirma que su interés por participar en la nueva edición de *Cien años de soledad* corresponde a la tradición filológica característica de la academia más que a su entrada en políticas del mercado literario o en la consagración estelar de García Márquez. Como se anuncia en la nota preliminar, nos hallamos ante un texto normativizado, corregido por el autor, y muy en consonancia con el lema de la institución —“limpia, fija y da esplendor”—; lema que hace acto de presencia como una especie de guardián supervisor en un adornado membrete que encabeza la parte superior de la primera página de la edición (IX). En ésta se anuncia lo siguiente:

al igual que hicimos en la reciente edición académica del *Quijote*, nuestro interés prioritario se centra —no podía ser de otro modo— en el texto de la novela... A pesar del esmero con que el propio escritor corrigió las pruebas de la primera edición (Sudamericana, 1967), se deslizaron en ella indeseadas erratas y expresiones dudosas que editores sucesivos han tratado de resolver con mayor o peor fortuna. Un estudio comparativo detallado de cada caso nos ha permitido presentar nuestra propuesta razonada al propio autor, que decidió revisar las pruebas de imprenta completas, enriqueciendo así esta edición con su trabajo de depuración y fijación del texto (X).

Concuerdo con la apreciación de Roberto González Echeverría de que hay algo “risible” en esta nota preliminar al texto así como un tono innecesariamente “paternalista” (2007: 6), el cual asoma su cabeza de nuevo en la «Nota al Texto» que aparece justo antes del comienzo de la novela: “El [autor] ha modificado en algunos lugares del texto la puntuación, y la acentuación ha sido normalizada” (CXXXVIII). Este interés por normalizar el español de autores latinoamericanos no es del todo nuevo y, como ya he explicado en mi investigación sobre la censura franquista, era común encontrarlo en la evaluación por censores que se hizo en España del “boom”, ya que las autoridades del régimen buscaban “preservar la lengua castellana” para que no quedara subyugada a otros registros lingüísticos. En este sentido, cuando *La mala hora* fue enviada a Gráficas Luis Pérez en Madrid en 1962 para su impresión, la imprenta española decidió alterar el texto y “castellanizarlo”. El propio García Márquez, quien no lo reconoció como suyo hasta la edición mexicana de 1966, recuerda en *Vivir para contarla* que “no conforme con peinar la gramática de los diálogos, el corrector se permitió entrar a mano armada en el estilo, y el libro quedó plagado de parches matritenses que no tenían nada que ver con el original” (2002: 279).

También se puede relacionar con la normalización y canonización de *Cien años de soledad* otro elemento a destacar en la nota introductoria: las comparaciones de *Cien años de soledad* con el *Quijote*. Por ejemplo, Carlos Fuentes en su ensayo «Para darle nombre a América», incluido en la edición

conmemorativa, recuerda su reacción ante la lectura del texto marquecino en una carta que envió a Julio Cortázar donde declara: “he leído el *Quijote* americano, un *Quijote* capturado entre las montañas y la selva” (XXII). Usando comparaciones de este tipo ya establecidas en los estudios literarios (recordemos que se habló del “Amadís de América” y del “Quijote de América” en su día con respecto a *Cien años de soledad*), la propia RAE justifica de este modo que el segundo vástago de su matrimonio con “Alfaguara” corresponde efectivamente a un “clásico de todos los tiempos”. Es curioso mencionar que la prensa que cubrió el IV Congreso de la Lengua también aceptó esta odiosa comparación, mencionándose la compatibilidad de ambos textos en varios artículos para apoyar este tipo de promoción cultural y editorial. Incluso, algunos artículos periodísticos notaron que el papel para el segundo vástago de “Alfaguara/RAE” era de calidad superior, lo cual supone una mejoría en las expectativas para la próxima camada de ediciones conmemorativas que el prolijo matrimonio —que ha parido unas 1900 páginas en apenas tres años— nos tiene ya prometido.

Este caso particular de la conjunción de estamentos públicos y privados para promover “clásicos literarios” en ambos lados del Atlántico es una consecuencia directa de cuanto ocurrió en la industria editorial en español en los 60 y 70. Las vicisitudes de la misma no han desaparecido por completo con la desintegración del “boom”, ya que las leyendas y mitos creados por el mismo han permanecido en la memoria editorial más contemporánea: España y América Latina aparecen unidos formando lo que el presidente del Grupo Santillana (en el que se encuadra Alfaguara) llama “un universo cultural”, que éste describe de una manera un tanto peculiar: “lo que te encuentras en Latinoamérica es parte de tu familia y no sólo en el aspecto cultural... *a golpe de libros* se ha consolidado el entendimiento entre España y América Latina” (Polanco, en Aznárez, 1998: 1–3). Esta nueva empresa colonial, realizada no ya con “golpes de armas”, sino con “golpes de libros”, ha suscitado también un cierto número de críticas, sobre todo por parte de las editoriales más independientes, las cuales no pueden competir con los grandes del mercado editorial. Esta época de novedad editorial, a mi entender, se caracteriza por la desaparición de las editoriales pequeñas e independientes que nos dieron el “boom”, y por la expansión de las grandes multinacionales del libro, ejemplificada en el poderoso grupo mediático Bertelsmann, que engloba a las que fueran grandes editoriales del “boom” (Sudamericana, Seix Barral, y también a Planeta, Random House y sus subsidiarias *Vintage Español* y Alfaguara).

Como ha apuntado George Yúdice en su estudio sobre los conglomerados globales mediáticos en el contexto latinoamericano, nos encontramos ante una nueva forma de “maquilación”, según la cual las industrias culturales operan en

un mercado que produce en un lugar y procesa o promociona en muchos otros (2001: 648). El resultado más inmediato de estas apropiaciones locales *desde fuera* y para el *mercado global* es, según Yúdice, “la búsqueda del *bestseller*” por las librerías de grandes superficies y por conglomerados como Bertelsmann. A esto yo le añadiría la búsqueda del “evento cultural” como catalizador de ciertas políticas globales que la industria cultural promueve y que requieren la participación activa de lectores y audiencias internacionales. En el caso de la nueva edición de *Cien años de soledad* esta operación de búsqueda del best-seller se realiza con el beneplácito y el apoyo de instituciones culturales oficiales como las Academias de la Lengua, produciéndose un borrado entre los límites de lo público y lo privado que contribuye a su amplia disponibilidad y difusión editorial, pero también cuestiona el papel de estamentos oficiales en empresas culturales diseñadas al beneficio y no simplemente a la diseminación de la cultura.

Esto añade aún más peso a mi preocupación inicial: la edición conmemorativa de *Cien años de soledad* es fiel reflejo de las políticas editoriales impulsadas por Bertelsmann. Se nos brinda un libro editado con un cierto lujo en tapa dura, a un precio asequible, y apoyado por una inteligente mercadotecnia que incluye académicos, dignatarios y medios de comunicación cuyo objetivo es consagrar la obra marquetecina como un “clásico oficial” sancionado por las Academias de la Lengua. Mi preocupación es saber si esto supone que quizá el futuro del libro clave del “boom” sea como el del *Quijote*, un libro clásico que se compra, se pone en la estantería de casa, pero que nunca nadie lee. Pudiera ser que el matrimonio “Alfaguara/RAE” continúe siendo muy prolífico pero que nos deje un sabor de boca algo estéril: me preocupa que se perpetúe un “boom” canonizado y normativizado a expensas de políticas editoriales globales. Éstas impulsan que —una vez efectuada la placentera operación de adquirir el “producto boom” o “producto latinoamericano” como bien de consumo—, éste se coloque en la misma esquina de una estantería junto al polvo acumulado sobre el ejemplar del *Quijote* de 2004; o incluso, junto a la copia de *El amor en los tiempos del cólera* con su distinguido membrete del “Club de Oprah” en forma de “O” para hacernos partícipes de otra “promoción cultural” a expensas de García Márquez y sus correligionarios del “boom” latinoamericano.

Referencias

- ALFAGUARA GLOBAL. <http://www.alfaguara.santillana.es/index.php?s=libro&id=1185>
 AZNÁREZ, Juan J. (1998, diciembre 1). “Polanco recibe un homenaje en México”.
<http://www.elpais.com>
 CLARÍN (2007, marzo 28). “Furor por la nueva edición de CAS”. <http://www.clarin.com>

- EL MUNDO (2007, febrero 28). “Una edición popular de CAS celebra los 80 años de GGM”. <http://www.elmundo.es>
- EL PAÍS (2007, febrero 28). “Las Academias publican una edición de CAS”. <http://www.elpais.com>
- EL PAÍS. “CAS conmemorativa”. <http://www.elpais.com>
- EL UNIVERSAL (2007, febrero 27). “Preparan una nueva edición de CAS”. <http://www.el-universal.com.mx>
- GARCÍA MÁRQUEZ, Eligio (2001). *Tras las claves de Melquiades: Historia de Cien años de soledad*. Bogotá: Editorial Norma.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1962). *La mala hora*. Madrid: Gráficas Luis Pérez.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1966). *La mala hora*. México: Ediciones Era.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1967). *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2001, julio 15). “La novela detrás de la novela”. *El País*, 31–32.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2002). *Vivir para contarla*. Barcelona: Mondadori.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2007). *Cien años de soledad*. Madrid: Alfaguara/RAE.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2007). *El amor en los tiempos del cólera*. Barcelona: Random House / De Bolsillo.
- GÓMEZ, Lourdes (2002, noviembre 21). “Las galeradas de *Cien años de soledad* no tienen comprador”. *El País*, 37.
- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto (2007). “Cuarenta años después”. *Primera Revista Latinoamericana de Libros* (PRL online), 3–7.
- HERRERO—OLAIZOLA, Alejandro (2007). *The Censorship Files: Latin American Writers and Franco's Spain*. Albany: SUNY P.
- IDEAL (2007, marzo 27). “*Cien años de soledad* se equipara al *Quijote*”. Almería. <http://www.ideal.es>
- LA NACIÓN (2007, abril 7). “Nueva reedición de CAS”. <http://www.lanacion.com.ar>
- LA REPÚBLICA (2007, junio 16). “La nueva edición del clásico de GGM vendió 500 mil ejemplares en sólo dos meses”. <http://www.larepublica.com.uy>
- MANRIQUE, Winston (2001, julio 18). “Colombia no participará en la subasta de *Cien años de soledad*”. *El País*.
- MANRIQUE, Winston (2001, septiembre 21). “Instituciones públicas y privadas puján hoy por las galeradas de *Cien años de soledad*”. *El País*, 45.
- MARCOS, Jesús M. (2001, septiembre 22). “Ningún postor se atreve a pujar en la subasta de las galeradas de *Cien años de soledad*”. *El Mundo* (electronic edition).
- OPRAH'S BOOK CLUB. <http://www.oprah.com>
- SALDÍVAR, Dasso (1997). *García Márquez: el viaje a la semilla*. Madrid: Alfaguara.
- SALDÍVAR, Dasso (2001, septiembre 21). “El rastro de las copias mecanografiadas”. *El País*, 45.
- SUBASTAS VELÁZQUEZ (2001). *Cien años de soledad, Gabriel García Márquez*. Madrid: Subastas Velázquez.
- YÚDICE, George (2001). “La reconfiguración de políticas culturales y mercados culturales en los noventa y el siglo XXI en América Latina”. *Revista Iberoamericana*, (197): 639–659.



EL MONSTRUO ES DEL SUR: MÁS ALLÁ DEL LÍMITE DE LA BIOPOLÍTICA

Iván RODRIGO MENDIZÁBAL¹

I

Contrario a lo que se piensa, y de la mano de las ficciones cinematográficas o literarias, el siglo XXI prefigura el cambio de la biopolítica por la biotecnología en su dimensión política: el problema que esto plantea es el hecho de que el llamado monstruo (político) es hoy más necesario para el sostén del capitalismo. La inscripción de nuevos cuerpos sociales desde lo otro, desde afuera de los límites, permitiría, de este modo, hacer prevalecer el sistema imperante. Vamos a discutir estos aspectos alrededor de las tesis de Antonio Negri (2007), Giorgio Agamben (2000 y 2007) y Roberto Esposito (2003).

Pero antes de todo, pensemos lo anterior alrededor de ciertas metáforas narrativas. La primera la recogemos de un cuento de Roberto Bolaño, «El hijo del coronel», alrededor de una infección de zombis. La historia parece anodina en el sentido que es el relato de una película acerca una pareja de enamorados; ambos están en una base militar donde es oficial el padre del chico, el protagonista; su enamorada se pierde en los pasillos, abre una puerta y se halla frente a un zombi, quien la contagia. Cuando salen de la base, ella tiene hambre descomunal; van a un pequeño supermercado y ella se come la carne almacenada; pero entran unos asaltantes mexicanos y ella muerde a uno de ellos. El relato entonces se transforma en una persecución de los mexicanos contra la pareja: mientras el chico enamorado no cree que su novia sea zombi, los mexicanos juran vengar la mordida a uno de ellos, quien además se está transformando en zombi y contagia a sus compañeros; además está el contacto

¹ Profesor universitario, investigador, crítico y ensayista. Actualmente cursa estudios de Doctorado en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar. Entre sus libros publicados se encuentran: *Análisis del discurso social y político* (con Teun van Dijk, 1999), *Cartografías de la comunicación* (2002) y *Máquinas de pensar: Videojuegos, representaciones y simulaciones del poder* (2004).

con un afro mendigo, quien luego será contagiado... El asunto radica, luego de todas las peripecias, en que, en efecto, en la base militar se hacen pruebas científico-biotecnológicas donde se convierte en zombis a mexicanos o afros, etc., para hacer de ellos armas: “En una jaula más grande unos científicos preparan al negro. Puede convertirse en un guerrero espléndido, dicen... Un Robocop zombi...” (Bolaño, 2007: 37). Habrá que imaginarse cómo se pretende convertir a los mexicanos en otras máquinas de guerra.

En la historia anterior hay al menos algunos rasgos: cuerpos científicamente transformados; sujetos subalternos o, mejor dicho, marginales (“negros”, mexicanos...), objeto de pruebas biotecnológicas; el zombi como entidad monstruosa producto de experimentación y luego de contagio. El cuento narra una película; quien habla es un sobreviviente de eso que se cuenta, quien nos dice que el film es una biografía; se supone que estamos en un mundo donde el “zombismo” es el modo de vida; el cine se pasa por la televisión a medianoche; el narrador dice que la película es “mala” y que no tiene nada que ver con las “mejores” películas de George A. Romero, quien en sus metanarrativas hablaba de Karl Marx.

Pensemos que Negri, en su texto «Monstruo político, vida desnuda y potencia» (2007), es como Romero. Aquél nos habla todavía desde antes del zombismo, a partir del marxismo, donde pone en evidencia el tránsito del monstruo en multitud. Cabe preguntarse qué es lo que pasa con las multitudes en el mundo del zombismo. Dejemos la respuesta para más adelante. Empero, tomemos la siguiente cita del texto nombrado:

La tradición metafísica clásica y el racionalismo occidental excluían al monstruo de la ontología del concepto: estas experiencias no registran sino su poderosa inclusión. En efecto, *sólo un monstruo* es el que crea resistencia ante el desarrollo de las relaciones capitalistas de producción; y sólo un monstruo es el que obstruye la lógica del poder monárquico, aristocrático, populista, siempre eugenésico; el que rechaza la violencia y el que expresa insubordinación; el que odia la mercancía y se expande en el trabajo vivo... Comenzamos a leer la historia desde el punto de vista del monstruo, como producto y umbral de aquellas luchas que nos han liberado de la esclavitud a través de la fuga, del dominio capitalista a través del sabotaje y, siempre, a través de la revuelta y la lucha. Es un proceso largo, ambiguo y frecuentemente contradictorio, pero la “línea del monstruo” es la única que ha podido al fin explicarnos el desarrollo de la historia tal como la vivimos y, sobre todo, tal y como el porvenir nos la hará presente (Negri, 2007: 103).

Negri sugiere ver la historia a partir del monstruo. Habla de dos tradiciones. La una, racionalista, anclada en la Modernidad, podría decirse que localiza al monstruo en la dimensión, por ejemplo, de la locura. Responde al discurso acerca de la enfermedad en el sentido de ésta como un desarrollo de la

naturaleza pero en forma invertida (Foucault, 1984: 32). En la otra, la tradición metafísica, la locura podría ser considerada como un estado diferente donde el sujeto estaría más en contacto con las divinidades. En el mundo de lo racional se trata de sanar al enfermo sometiéndolo a la medicalización, mientras en el mundo metafísico el enfermo permite conjurar nuevos diálogos con lo divino. En tanto no se comprende la dimensión del enfermo, en el mundo metafísico, desde el pensamiento sobre lo mítico, se le abandona. Lo monstruoso, por lo tanto, o es el puente con los dioses o es lo que bordea amenazantemente a una sociedad; es una especie de latencia: quizá lo barbárico esté en este contexto. De todos modos, los dos discursos hablan, en efecto, del “enfermo” como cuerpo, particularmente del monstruo, por su exclusión.

En todas las sociedades hay narraciones que están pobladas de monstruos fabulosos, de bestias ignotas, de temibles seres más allá de los confines. Colón, en su primer viaje, también se hace eco de ellos; anota, refiriéndose al contacto con unos indios, que “entendió más, que dezían que avía naos grandes y mercaderías, y todo esto era al Sueste. Entendió también que lexos de allí avía hombres de un ojo y otros con hoçicos de perros que comían los hombres, y que en tomando uno lo degollavan y le bevían la sangre y le cortavan su natura” (cit. en Varela, 1986: 89).

Ateniéndonos al mundo mítico, que es también el de la metafísica, Colón “entiende” que hay monstruos más allá de las islas por él exploradas. Se habla del “Sueste” como punto de localización, pero esto también se podría entender como otro tipo de nominación del monstruo; en otros términos, forzando la palabra y partiendo que es un adjetivo posesivo, es el “*su-este*”, es lo que pertenece a algo que es del otro extremo, a algo que puede estar en el punto donde nace la luz (si comprendemos también a la etimología de la palabra “este”).

El monstruo, de este modo, es una otredad: no siempre es el cuerpo próximo, parecería estar más allá; tendría algo de luminoso o de llamativo. En todo caso, ese Otro en la Modernidad ya no tiene nada de mítico. En términos de Negri más bien se prefigura al inicio como un espectro, el cual empieza a resistir las relaciones capitalistas y poner en crisis los nuevos poderes. El espectro-monstruo como sujeto precapitalista aparece con fuerza impugnando la emergencia del capital: aunque tiene algo de mágico o de delirio, el monstruo espectral ronda en los lindes de las ciudades y los Estados que se desarrollan poco a poco. Al principio, dice Negri, Marx no entendió que dichos espectros eran el mismo capital. Sólo cuando éste se constituye en el nuevo sistema-mundo, el sujeto espectral en efecto cobra características de cuerpo social, es decir, cuerpo fuerza-trabajo. Así es también un sujeto ontológico: “...la fuerza-trabajo deviene clase, destruyendo su propia presencia ambigua en el capital. [Al separarse, asimismo] deviene clase, reconociéndose como monstruo” (Negri, 2007: 105). Se debe observar una antinomia: el espectro

resiste integrándose al capital y como clase, es decir, como cuerpo, al mismo tiempo se vuelve monstruo que resiste monstruosamente, como dirá Negri; así, es un cuerpo renuente al dominio, trabaja pero odia lo que produce el capital, la mercancía.

En tal contexto, aparece algo que es fundamental en el monstruo: su *potencia* (quizá “su—este”, tal como trato de formular). Tal potencia se visibiliza en las revueltas, en los afanes de liberación, en el sabotaje. Las revoluciones modernas son la expresión del apareamiento político del monstruo. Negri sugiere que el monstruo que ha devenido político, es la multitud. Pero digamos que sólo se puede entender este concepto en relación a un lugar: el postulado es que hay multitud en relación a un dominio, que contemporáneamente lo denomina “Imperio” (hoy sobreexpuesto por la globalización) (Hardt y Negri, 2004): en todo caso, la multitud es una potencia que se contrapone a un poder, pero también es un poder anárquico, en términos de monstruo, como contrapuesta al sistema del capital. A diferencia del espectro de inicios del capitalismo, la multitud ya en el siglo XX es una red abierta y expansiva, plural (diferente a “pueblo” y “masa”), donde están presentes diferencias puestas en común:

La multitud se compone de innumerables diferencias internas que nunca podrán reducirse a una unidad, ni a una identidad única. Hay diferencias de cultura, de raza, de etnicidad, de género, de sexualidad, diferentes formas de trabajar, de vivir, de ver el mundo, y de diferentes deseos. La multitud es una multiplicidad de tales diferencias singulares... El desafío que plantea el concepto de multitud consiste en que una multiplicidad social consiga comunicarse y actuar en común conservando sus diferencias internas (Hardt y Negri, 2004: 16).

Multiplicidad y comunicación. Ésta última palabra incluso tendría otro sentido: acción en común. La multitud frente al capitalismo y a la globalización hoy, en efecto, es una potencia que es también vista como monstruosa para el Imperio. Se podría decir que tiene una “inteligencia” común, al modo de las hormigas². Con ella, con esa especie de racionalidad (porque la multitud en la Modernidad, de acuerdo al esbozo de Negri, es producto de la tradición racionalista) lucha contra la *eugenesia*, medio, o si se quiere, estrategia de la que se sirvieron y se siguen sirviendo los poderes monárquicos, aristocráticos y populistas (cfr. Negri *supra*).

² Al respecto, dentro de los nuevos estudios de la comunicación ligados al desarrollo de las tecnologías informáticas, dos autores, por separado, Howard Rheingold (2004) y Steven Johnson (2003), han desarrollado interesantes tesis que dan cuenta de las modalidades de las multitudes como sistemas enjambrados “inteligentes” donde el cuerpo social común soluciona problemas y no las partes; así, el individuo es apenas un síntoma de tal potencia, del mismo modo que otros que pueden activarla. Esto lo comentaremos más adelante.

Antes de entrar en el terreno de la eugenesia, diré, más allá de los postulados de Negri, que efectivamente el monstruo, si bien tiene una génesis, siempre se le debe entender como una entidad “otra” o un cuerpo “otro”.

En dicha entidad subyace una subjetividad liminal que pone en entredicho todas las comprensiones de lo “normal”. Es lo que Colón entiende que está más allá de las islas y que acosa al “paraíso” que él ha descubierto; es lo que Carpentier (1996) pinta en su cuento «Oficio de tinieblas» como una amenaza del afuera, traducido como una enfermedad, como algo que no es firme aún (*in-firmus* es enfermo), visto este en la copla popular enfrente a la sacra música colonial.

En el cuento de Bolaño, antes citado, tal subjetividad ya contagia: su contaminación en cierta medida aparentemente es inocente: así el chico no cree que la chica está infectada y le promete cura porque cree más en el amor; ella tampoco sabe de su propia “enfermedad” pero tiene hambre. Estamos en el plano del exceso de necesidad, o sea de normalidad (y a ello conducirá el hilo del cuento cuando el mundo vive en estado de “zombismo”), donde la necesidad de comida llevará a mayor producción de la propia necesidad y, como tal, del contagio.

Visto así, en un primer momento el cuerpo monstruoso se adapta (como en el primer capitalismo donde el monstruo sabotea y se vuelve máquina productiva), pero luego aquél pasa a ser objeto de laboratorio. Recordemos, para ejemplo, el film *El hombre elefante* (1980) de David Lynch, donde laboratorio equivale a trabajar experimentando: el capital hace producir nuevo capital incluso simbólico (el monstruo como otredad enferma). El ciclo puede describirse así: el enfermo lleva a la medicalización (y, por lo tanto, a la institución de la medicina no sólo como profesión, sino además como institución–industria) y también a la selección y clasificación (de especies y/o razas), al igual que a la experimentación. El cuerpo y su subjetividad, es el nuevo terreno del poder en el segundo tramo (si cabe referirse así) de la Modernidad: ¿se trataría de reducir la potencia del monstruo para generar con ella una nueva (otra) productividad capitalista? Bolaño se anticipará contándonos que “negros”, mexicanos y otros subalternos (o explotados, en los términos de Negri), son puestos en el laboratorio, por “el Imperio”, para hacer de ellos armas “zómbicas”.

II

En el film *Lincoln cazador de vampiros* (2012) de Timur Bekmambetov, el “Imperio” da una interesante respuesta a la anterior cuestión.

En el film Abraham Lincoln es presentado como un cazador de vampiros desde su adolescencia. Salva a su amigo afro de un explotador vampiro; producto de ello muere su familia. Si bien aprende de otro vampiro las técnicas

para aniquilar tales seres, luego se interesa por la política y cree que por ese medio podrá dominar el sur, donde en efecto hay poblaciones de vampiros, quienes esclavizan a los “negros” convirtiéndolos en hordas guerreras. Entonces, la guerra de secesión no es más que de hombres contra vampiros, o si se quiere, de gente afincada en el edificio de la “libertad” contra aquellos que esclavizan. Pero pasando por alto la diégesis del film, el trasfondo es un hecho ineludible: *el monstruo proviene del sur*. El blasón de la libertad, de la libre empresa, de la blanquitud, del orden establecido, de lo higiénico, de lo moderno republicano, de lo civilizado, radica en el norte (o si se quiere, en términos de Negri, el Imperio). El sur es donde hay esclavitud, hay señores feudales, hay negritud, hay desorden, no hay nada de higiene (es el reino de lo pantanoso y, como tal, el lugar de las enfermedades), donde todo está anclado en el pasado y por ello mismo es incivilizado.

Lo monstruoso en esta ficción está plenamente localizado. Bolaño no nos dice de dónde proviene el monstruo zombi; se puede inferir que estamos en algún lugar del Imperio, sobre todo cerca de algún límite con México, en una base militar. Los protagonistas son el hijo del coronel Reynolds y su novia, Julie. De ahí que “negros”, mexicanos, etc. sean sujetos de la experiencia zombi; esto implica que el Imperio “experimenta” con el sur. En el caso del film de Bekmambetov estamos en un peldaño previo (o quizá igualmente futuro): la civilización está amenazada por las multitudes del sur. Entiéndase esto ahora que tales multitudes son las de migrantes, vampíricas ellas, que amenazan por quitar la libertad del trabajo y de la creatividad. El migrante, así, succiona la economía, extrae el capital, lo traslada, lo desplaza, se roba el trabajo; ensucia el valor, lo convierte incluso en inesencial. Vampiro es un ser cadáver activo. Zombi es un muerto revivido.

Es posible afirmar que vampiro y zombi son equivalentes en términos generales: ambos son muertos vivientes. En el caso del film al que me refero no se puede pensar éste como un simple entretenimiento o como un caso de género de cine postapocalíptico. La mención a Lincoln tampoco es meramente mítica. Empero los vampiros tienen además otra consistencia: así en el film se pone en discusión la presencia cada vez más fuerte de las multitudes monstruosas del capitalismo tardío, es decir, esas que amenazan hoy las fronteras, y que ponen en riesgo la estabilidad de los Estados industrializados. El cuerpo monstruoso multitudinario de Negri está constituido ahora, en la globalización, por “los explotados” (Negri, 2007: 103). Más bien se puede decir que éstos, además, son migrantes, o en términos políticos, *desplazados*. Ellos, de acuerdo a Negri, ponen en crisis la eugenesia.

La eugenesia tiene que ver con la perentoria idea del mejoramiento genético (y, por lo tanto, de raza). F. Galton lo planteó en 1883 como una derivación del darwinismo. Basado en la noción de que hay selección natural de los más aptos,

Galton postulaba que una sociedad tiende a ser superior si se tiene en cuenta a los más aptos cuyas calidades intelectuales y morales, sus dones y aptitudes heredadas, pueden ser incluso mejoradas. Lo contrario implicaría que quienes no son idóneos podrían ser esterilizados. El eugenismo es la anticipación a las técnicas nazis de limpieza racial, pero sus implicaciones son más amplias.

El eugenismo de cierto modo es una propuesta desde el punto de vista científico a la biopolítica. La amenaza de los monstruos en el capitalismo medio supone la organización de los cuerpos pero también la administración de la vida en función de la salud, la higiene y la disciplina. Esto es la biopolítica que, traducido en términos de gestión y control de lo demográfico, de la enfermedad, de la vejez en relación al funcionamiento del mercado, del crecimiento urbanístico, supone a su vez el biopoder. Foucault señala que en el siglo XIX el poder es el que se hace cargo de la vida, como “una especie de estatización de lo biológico” (Foucault, 2008: 217). Se trataría de hacer vivir y dejar morir, contrario al poder soberano que conllevaba el derecho del rey a matar o dejar que un sujeto viva. Supondría también la instauración de tecnologías de poder que más allá de controlar los cuerpos tendrían que sujetar al ser humano—especie como tal: “[se] trata de regir la multiplicidad de los hombres en la medida en que esa multiplicidad puede y debe resolverse en cuerpos individuales que hay que vigilar, adiestrar, utilizar y, eventualmente, castigar” (Foucault, 2008: 220).

La medicina es un dispositivo fundamental en este proceso, pero también la biología, en términos de la eugenesia. La primera lleva a la higienización, a la limpieza, pero el pensamiento eugenésico instaurará el blanqueamiento del mismo modo que la discriminación de los cuerpos y las subjetividades. Así la población se constituye en un problema: pues éste se le ve como un problema biológico y de poder (Foucault, 2008: 222). Cabe decir que en el siglo XIX lo monstruoso es la población (y recién en el XX es ya explícitamente la multitud). El poder entiende su latencia y potencia (quizá al calor de las revoluciones que incluso se dan en las colonias americanas) y las reorganiza. De ahí que el film de Bekmambetov en cierto modo es también ilustrativo del proceso de instauración de la biopolítica: lo amenazante está alrededor o más allá del Estado—nación libre y democrática que se erige. La negritud de los esclavos equivale a la población oscura, portadora de alguna cosa, que está por entrar en la nueva conformación política: la lucha de clases (los espectros del capital) se trata de reordenarla mediante la lucha de razas (Foucault, 2008: 64). Si hay éxito en la lucha y se ha domesticado lo extraño en el film aludido se historiza de nuevo: Lincoln gobierna con su amigo “negro”. Empero este discurso parece actualizarse hoy alrededor de la amenaza monstruosa de la migración sureña hacia el norte o al oeste. Se trata de domesticar ahora al migrante, es decir, integrarlo (quizá acá incluso la figura de Obama sea interesante) o eliminarlo.

Con todo, vale la pena decir que Negri pasa por alto la presencia de la población. Desde ya le interesa ver más la emergencia actual de las multitudes como cuerpo monstruoso. La crisis de la eugenesia a la que alude está en el movimiento caótico de la multitud. Si el poder

...es desde siempre el poder sobre la vida, biopoder, [en] la tradición del poder y del pensamiento occidental, lo es hasta tal punto que toda definición del poder *tout court* es eugenésica: quiere incidir sobre la vida y crear la vida. La concepción eugenésica del poder crea vida y, sobre todo, crea al que manda sobre la vida. En cambio, los que no deben mandar, son los excluidos, los monstruos. Pero el monstruo, poco a poco, en la historia del mundo pasa de “afuera” a “adentro”. Mejor dicho: el monstruo está desde siempre adentro, porque su exclusión política no es consecuencia, sino premisa de su inclusión productiva (Negri, 2007: 118).

En la biopolítica la preocupación parece ser la observancia de los límites: es decir, el cómo poner límites al contacto corporal para evitar la contaminación. En su tiempo, los Estados-nación todavía se creen capaces de administrar la frontera y con ello, saber determinar el tiempo de la vida. La medicina ha alcanzado a ser una institución que promete la salud: el capital requiere naturalmente de cuerpos productivos; quienes estén en esta línea pueden beneficiarse de esta política; ésta vendría a ser la explicación de liberalismo como futuro productivo. Si se ve, en ello está la resolución poblacional en términos individuales al tono de Foucault. Lo contrario supone comprender al poder como sistema eugenésico. El poder también obliga a la selección natural: así los cuerpos sanos entran a ser parte del sistema productivo del poder (en todo caso, Lincoln adquiere la tecnología para dominar y eliminar la enfermedad y su amigo afro desde ya está “curado” al haberse “blaqueado” en el poder). La eugenesia asegura, entonces, aparte de la guerra de razas, la preeminencia del superior como mandatario. Este superior, ejerciendo el biopoder, aseguraría la no contaminación, el riesgo del contacto.

Con las ficciones citadas y sobre las del poder aparece, entonces, la idea del “afuera” en relación con el “adentro”. Esta dicotomía supone una exterioridad amenazante y una interioridad higienizada. El afuera monstruoso y el adentro normal. El cuerpo monstruoso y el cuerpo perfecto. Sólo puede integrarse el exterior al interior a condición de que el cuerpo monstruoso “higienizado”, “curado”, “transformado” se vuelva productivo. Seguimos en el orden de la biopolítica.

En la guerra de razas como estrategia biopolítica, la eugenesia ha tenido su desarrollo. Ha implicado el propio desarrollo de la tecnología. Un rasgo de la medicina es justamente el control de la anomalía, el alivio del dolor, pero también el control de la natalidad. Una forma de intervenir “preventivamente” en el cuerpo de los monstruos del sur, implicó que grupos de profesionales,

entre ellos militares, antropólogos, etnógrafos, médicos, etc. se desplazasen a diversos confines, hacia fines del XIX, hasta mediados del XX, para administrar inyecciones, enseñar, además de recoger más elementos de juicio sobre las culturas otras. El cineasta Jorge Sanjinés se refirió a las técnicas de esterilización realizadas por agrupaciones como los “Cuerpos de paz” en comunidades indígenas en Bolivia y Ecuador en sus películas *Yawar Mallku* (1969) y *¡Fuera de aquí!* (1977). Es interesante pensar, en este contexto, que el “adentro” más bien se anticipa a explorar el “afuera”. Ir hacia el monstruo para desconstruirlo desde su interior es una apuesta de muchas ficciones cinematográficas norteamericanas de corte republicano y probablemente de muchos proyectos académicos. En cierto modo, las empresas post-Colón también sugieren eso; de ahí que incluso muchas de esas empresas implicaron el propio exterminio de lo indígena considerándolo peligroso, ominoso (quizá la idea prevaleciente en cierta literatura respecto al caníbal americano alimentó el avance de la empresa colonial).

III

Pero, ¿qué es lo que sucede si efectivamente se pone en acción la propia tecnología biopolítica para limpiar las razas “monstruosas”?

Los nazis ponen en acción otro concepto que no estaba en la biopolítica. Si en ella se postulaba la administración de la vida, en el régimen nazi se pretendió la gestión del “muerto-vivo”.

He indicado que el vampiro es un cadáver activo. La conversión de lo monstruoso en máquina productiva para el capital implica, parafraseando a Foucault, hacer que los cuerpos adquiridos para el capital, que los cuerpos curados, mejorados, transformados (blaqueados), es decir, los hombres-monstruo al ser convertidos en hombres-especie (como el laboratorio del cuento de Bolaño donde se trata de hacer “armas humanas”), terminen en sujetos activos (que sigan activando la máquina del capital). La biopolítica hizo que la población, la clase-fuerza de trabajo se vuelva activa. Importa en la ficción que el vampirismo exista. En otras palabras, el monstruo puede ser incorporado. La multitud como “lo común”, como “acción en común”, como señalé antes, es aprovechada por el poder y el sistema-mundo. De este modo, el monstruo “ya no es más un margen, un residuo, un resto: es un movimiento interno, totalizante, un sujeto. Un sujeto que expresa [y del cual se saca] potencia” (Negri, 2007: 118).

El régimen nazista aprendió a sacar la potencia de forma tecnológica. La biopolítica no sólo ha servido para el liberalismo del “Imperio” sino también para el socialismo nacionalista.

Se trató de crear muertos vivientes efectivos (y no activos). Se trató de controlar no la vida, sino la propia muerte. Agamben nos dice que el trasfondo era la producción de cadáveres vivientes. El contexto son los campos de concentración, particularmente el de Auschwitz, donde los judíos fueron sometidos a tecnologías de biopoder avanzadas:

Al igual que los niños autistas ignoran por completo la realidad y se retraen en el mundo fantasmático, los prisioneros que se convertían en musulmanes dejaban de prestar cualquier atención a las relaciones de causalidad reales y las sustituían por fantasías delirantes... El musulmán marcaba de algún modo ese inestable umbral en que el hombre pasaba a ser no-hombre (Agamben, 2000: 47).

La extracción de potencia del hombre-especie supone ir más allá de la idea del cuerpo como herramienta productiva. En Agamben (quien retoma los postulados de G. Deleuze), tal potencia se denomina “inmanencia absoluta”. Es la propia vida inmanente, es decir, la “pura contemplación más allá de todo sujeto y de todo objeto de conocimiento, pura potencia que conserva sin actuar... completa beatitud” (Agamben, 2007: 83).

Observemos que ahora no se trata de técnicas puramente médicas sino también psicológicas. Es posible que haya algo de metafísico en este asunto, sobre todo cuando se alude a quitar la potencia, o la beatitud completa que se traduce en contemplación. Hasta aquí nos hemos fijado en el monstruo, desde su historicidad, como cuerpo, como amenaza, como lo otro identificable. Los nazis muestran que en ese monstruo hay más. Intuyen que en la potencia hay un “espíritu”, hay un estado otro, un elixir vital. Se trataría de convertir al monstruo en “musulmán”, una especie de no-hombre. La verdadera soberanía del cuerpo político, el *homo sacer*, habría sido evidenciada por los nazis. La biopolítica, hasta el campo de concentración, sólo habría actuado en los cuerpos como fuerza de trabajo, en la *nuda vida*, si se entiende esto como lo común a la especie humana. El límite de la biopolítica es el campo de concentración. Hasta allá se habría avanzado incluso en la racionalización de la vida y con el castigo (léase como represión) también habría explorado el “miedo”.

Con el campo de concentración el *homo sacer* es objeto de exploración. El *homo sacer* es la vida propiamente dicha en el cuerpo y no el cuerpo viviente. Agamben indica que tal noción remite a un concepto del derecho romano que alude al hombre sagrado que no puede ser sacrificado por estar fuera del derecho divino; paradójicamente a dicho hombre cualquier individuo puede darle muerte impunemente sin que sea considerado criminal (Agamben, 2003: 94). No interesa, entonces, el cuerpo sino trabajar en su dimensión sagrada. ¿El musulmán producido es equivalente al zombi? La palabra “musulmán” es la derivación de la expresión “Muselmann”. Agamben cita a J. Améry:

El denominado Muselmann, como se llamaba en el lenguaje del Lager al prisionero que había abandonado cualquier esperanza y que había sido abandonado por sus compañeros, no poseía ya un estado de conocimiento que le permitiera comparar entre el bien y el mal, nobleza y bajeza, espiritualidad y no espiritualidad. Era un cadáver ambulante, un haz de funciones físicas ya en agonía (Agamben, 2000: 41).

En la ficción de Bolaño el zombi es producido en el laboratorio por el aparato militar. Es un sujeto experimental. Es un muerto producido para ser máquina de guerra. Al zombi se le puede controlar como monstruo (a diferencia del vampiro que se le integra, es parte de la máquina productiva del capital). En la experimentación previa, de acuerdo a Améry, el musulmán ya no tiene conocimiento de sí, ya no puede diferenciar el bien del mal, ya no tiene esencia ética y moral; es una especie de cuerpo con funciones físicas más o menos controladas. Es el ideal fantástico de crear un monstruo a partir de la muerte. Entonces el zombi viene a ser el último estadio de la biopolítica como discurso, como ficción de poder en el sistema capitalista. Bolaño se ríe de este discurso cuando dice que el “robocop zombi” es una invención que luego se echa al traste cuando el coronel Reynolds, el oficial que administra la base militar, ve a su hijo salvar a su novia zombi, ambos echándose al fuego. En la realidad, la experimentación nazi produjo millares de muertos que fueron cremados para hacer de ellos otros productos. En esto no puede haber risa.

IV

La creación del musulmán (o zombi) es ir al límite en otro sentido. Lleva a producir monstruos postmodernos a través de la *biotecnología*. Ésta se entiende como las ciencias de la vida. Da la idea de que el poder se ha desentendido de la vida, que ésta no es su objetivo, pero hay que darse cuenta que la tecnología es ahora un sistema de poder o quizá el poder mismo. Mendiola, leyendo a Agamben, señala que la biotecnología tiene que ver con la producción de vida, pero sobre todo, de producción de *nuda vida* (de cuerpos y subjetividades). La biotecnología tendría como tarea:

...la consecución de un estado biológico–social por medio del cual la forma de vida existente quede redefinida en términos de una problemática tecnocientífica que dictamina qué es la vida y el modo en que ésta ha de ser regulada. En el curso de esta operación se produce, de un modo insoslayable, una descontextualización de la vida que pretende convertir al dato biológico carente de contexto en piedra angular del mundo biotecnologizado. La descontextualización nombra aquí, ineludiblemente, tanto la ya mencionada aplicación de una lógica informática sobre la vida (importa el gen autotético y no el contextual) como la producción de espacios en donde las formas de pensar y hacer existentes han de ser borradas por el proyecto que encarna la tecnociencia (Mendiola, 2006: 178).

El paso está en que se producen cuerpos nuevos releendo los códigos genéticos. Es crear un ser humano a partir de un fragmento de piel, por ejemplo; de éste importa el ADN. Se puede decir que la tecnociencia o la biotecnología ahora trabajan sobre la potencia del hombre–especie, potencia racionalizada u objetivada en el código genético. Es otro modo de ver la eugenesia, ciencias de la información de por medio.

Pero queda pendiente una cuestión. Negri nos lo recuerda. Mientras el monstruo político ha sido subordinado, tiene aún una potencia que no siempre se puede leer en términos biológicos o los de fuerza–trabajo. Negri señala que el rol desafiante de la multitud contemporánea a la eugenesia, que bien puede interpretarse también como un cuestionamiento al modo de vivir o de entender de la vida, supone que la propia multitud se ha hecho cargo igualmente de la biopolítica: “Hasta ayer subordinada, jerárquicamente clasificada, organizada por el poder, la potencia del monstruo ha asediado al poder a través de la invasión del *bios*. El monstruo ha devenido [hoy] hegemonía biopolítica. En otras palabras, se ha infiltrado por todas partes, como un rizoma; es la sustancia común” (Negri, 2007: 119).

Por un lado tenemos la hegemonía de la biotecnología que trabaja silenciosa y microscópicamente. Por el otro vemos la emergencia del monstruo desde el interior de la socialidad, el cual trabaja macroscópicamente pero en forma rizomática, es decir, acentrada³. ¿Es posible contrastar este hecho con la noción de *transculturación* de Ortiz?. Éste se refiere a la palabra *transculturación* como una especie de entregar y recibir. Dice Ortiz:

... transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo–americana *aculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación*... (Ortiz, 1963: 103).

Reconozco que en la historia del monstruo (político) no hay transculturación: Negri hace un postmarxismo pero desde la lógica de lo que denomina “Imperio”. En este sentido, hay dos polos, uno del poder “civilizado” y otro

³ De hecho Negri en su ensayo toma en la última parte las nociones de G. Deleuze y F. Guattari (2002). Por ejemplo, están presentes “rizoma”, “biopolítica”, “cuerpo sin órganos”...

del monstruo, donde el primero transforma al otro o donde el otro, aunque resiste monstruosamente, entra a servirse del capital. En lo descrito por Negri hay aculturación. El film de Bekmambetov postula que el buen ejercicio democrático consiste en vencer el mal del vampiro y someterlo, es decir, aculturación. Por otro lado, en la mirada de Negri, efectivamente el monstruo pasa adentro, se apropia incluso del interior. En la postmodernidad, el monstruo se ha vuelto rizoma y se ha incorporado a la dinámica de la globalización por sus propios poros; esto supone procesos de desculturización y neoculturización. En este sentido, el rizoma es ahora una potencia activa y amenazadora desde adentro. Las ficciones imperiales o hegemónicas hablan de la multitud rizomática como *terrorista* porque ya no es posible identificar el límite del adentro con el afuera. La reciente película de Christopher Nolan, *Batman: el caballero de la noche asciende* (2012), repuntea en este aspecto. Imaginamos la enfermedad, lo monstruoso como virulento; en el cuerpo del Estado se activa o se subsume. La temática del virus y de la vacuna marca el vaivén de la discusión en el territorio de la biotecnología. Aquí es posible encontrar también neocultura.

En el último caso, Negri insiste que el monstruo histórico también es ahora postmoderno, pero sin cuerpo visible. Es una versión invertida de la producción biotecnológica que pone en ejecución su propia biopolítica: “Si quisiéramos definir al monstruo en este nuevo espacio en el cual la postmodernidad lo constriñe y contra el cual se rebela..., deberemos definirlo como una red de *stimuli*, como una arquitectura de fuerzas (es decir, una ‘carne’, un ‘cuerpo sin órganos’) abiertas a la metamorfosis, a la producción de un cuerpo que ya la contiene de manera caótica” (Negri, 2007: 129).

La red rizomática en términos guattari–deleuzianos alude a un contexto que no es cuerpo, a algo que no es jerárquico, sin memoria organizadora donde hay circulación de multiplicidades. Habría que señalar, por otro lado, que contra la idea de “arquitectura de fuerzas”, tal red es una *a-estructura* donde no son posibles binarismos o posiciones fijas. Deleuze y Guattari dicen que el rizoma supone agenciamientos conectados / traspasados por otros agenciamientos. El agenciamiento es un modo de ser del colectivo donde se dominan cualidades de deseos, de grados de poder y de autonomías. Los agenciamientos pueden leerse como formaciones discursivas o tramas semióticas en tensión. Aquí aparecen los cuerpos sin órganos que son como organizaciones aorganizadas que constantemente minan lo organizado y lo establecido (Deleuze y Guattari, 2002: 10, 25). Mirar la multitud que se deshace en el rizoma en Negri sigue la misma lógica binarista del bien y del mal: por un lado, la multitud de explotados como emergente que impugna al capitalismo y, por otro, el rizoma que produce nuevos cuerpos que resisten al sistema postmoderno (en tal sentido, red *stimuli*, es decir, red estimulada). El cuerpo sin órganos se reduce

al intelecto (¿equivalente al conocimiento?) que es finalmente el argumento que toma Negri para sostener que con dicha arma se combatirá el poder del capitalismo tardío. Digamos, contra esta tesis, que Rheingold, cuando alude a las multitudes como nuevas formas de socialidades que implican colectividades inteligentes cooperantes (Rheingold, 2004: 18), apunta a que tales colectividades más bien tratan de crear y mantener el bien público común: tales multitudes pueden resolver problemas que los propios individuos no podrían hacerlo por sí mismos. En otras palabras, el intelecto o el conocimiento, y con más precisión, la inteligencia social sirve para hacer nuevos bienes públicos comunes. Es posible en esta última idea ver renacer la idea de transculturación que caracteriza al mundo cotidiano fuera de las ficciones de poder.

V

Retomemos al zombi. Ana María Shua en su cuento «Auténticos zombies antillanos» relata el viaje de una familia argentina, los Ramos, a Miami. Tras pasar hasta el hartazgo por las diversiones espectaculares en Disneyworld y cansarse visitando lugares de Miami, de pronto dan con la Cafetería del Barón Samedi donde se ofrece “El Show de Los Muertos Vivos / Un espectáculo vudú para toda la familia / ¡Con auténticos zombies antillanos!...” (Shua, 2001: 27). Allá los Ramos asisten efectivamente a un show donde el maestro es un haitiano, “Barón de la Muerte... Amo de las Tumbas... servidor de Ogún” (Shua, 2001: 29). El chico de la familia, Gonzalo, disfruta del evento (mientras los papás están medio horrorizados); es convocado al escenario como Niño Inocente para probar unos brebajes que serán luego bebidos por un comensal Culpable (norteamericano éste), regordete y medio borracho, quien irá de la vida a la muerte en medio del asombro de todos. Lo interesante del cuento está en que se presenta “un zombi real” (en realidad todos los que forman parte del show lo son). Para probar que existe como tal sus llagas, sus putrefacciones serán expuestas y testadas por los asistentes. Se supone que el zombi es muerto-vivo, según Shua; es enterrado muerto y desenterrado zombi; es producto de haber probado polvos mágicos; todo ello hace que el zombi termine siendo un esclavo: es una entidad rehecha.

El cuento es una fina descripción en tono irónico de cómo una realidad se convierte en espectáculo o cómo algo supuestamente “real” convive con la realidad incluso en el seno del “Imperio”. Los Ramos asisten a una cafetería de zombis pero ellos sólo ven personajes “maquillados” y una puesta en escena. Cabría decir, por el contrario, que los zombis estaban “vivos” allá pero los comensales están autoanulados por sus deseos de ver sólo el montaje: no les importa la historia de los zombis.

El zombi no es una palabra proveniente de la literatura fantástica ni mucho menos de Hollywood. Tiene que ver con determinadas prácticas de vudú que se realizan en la cultura afro en ciertas regiones de África y el Caribe. Alude a un cuerpo sin alma, un espíritu e incluso un fantasma corporizado. La palabra está más afincada en Haití. En este marco, yendo más allá de lo etnológico e incluso lo religioso que puede implicar dicha palabra, cabe decir que el tema del zombi plantea un horizonte también nuevo: la ausencia de conciencia de mundo.

El cuento de Shua nos pone en un escenario interesante: un grupo de zombis que se autorepresentan. No es una multitud, sino un colectivo. Se podría pensar que multitud es más abarcativo que colectivo. Rheingold, tomando en cuenta los estudios de las hormigas en S. Johnson (cfr. nota *supra*), observa que los colectivos llevan a las multitudes. Algo les relaciona y eso permite la producción de bienes públicos comunes como señalé anteriormente. Entonces, no se trata de nociones que tengan que ver o no con lo abarcativo, sólo que multitud parece más impreciso. En la colectividad hay algo que comparten o que les agrupa. En el mismo sentido, Esposito señala que comunidad supone una propiedad de los sujetos que les une o que les hace pertenecer al mismo conjunto (Esposito, 2003: 22). En el cuento de Shua los zombis haitianos se mimetizan o se metamorfosean en Miami. Es una comunidad de “monstruos” que está en el terreno “imperial”. Esta comunidad es como un lunar en una extensa piel. Corresponde a esa misma piel que les ha producido (son producto del sistema opresivo de la colonia), pero al mismo tiempo es un síntoma de una alteración. Cuando decía que en la multitud hay latencia, tendría que afirmar con más propiedad, tomando en cuenta este ejemplo, que en la comunidad está dicha latencia. Tal comunidad no ha perdido su esencia e incluso tiene y sigue su propio *ethos*, una especie de *ethos barroco*, al modo de Echeverría, en sentido de que esta comunidad de zombis (y acá parafraseo) si bien no acepta la dinámica del capitalismo (el consumismo), no se suma del todo (se mimetizan en un café) y más bien lo mantiene siempre inaceptable y ajeno (castiga al consumista, el Culpable norteamericano a quien lo convierten en zombi y luego lo devuelven a la vida) (Echeverría, 1994: 20).

Entonces, tenemos que el “monstruo del sur” no es ni el latinoamericano ni el migrante. Con ello quiero sugerir, tomando en cuenta la idea de multitud inteligente y de rizoma, en términos de Deleuze y Guattari, que ya no se puede hablar de puntos geográficos. Quiero indicar que, retomando la idea del “su-este” como una propiedad de alguien que viene de más allá de *mi* contexto, el monstruo del sur viene a ser la comunidad que más bien tiene una identidad más definida, singularmente determinada. Recuérdese que la palabra *monstruum* indica un presagio, una advertencia de parte de los dioses. En este sentido, es como un brillo, es como una cosa fabulosa indeterminada.

Es el zombi como anuncio que el capitalismo implica su propia enfermedad: el consumismo. De ahí el estado de “zombismo” que aludiéramos con el cuento de Bolaño.

En Shua el zombi se representa a sí mismo, se expone; los comensales ven sólo espectáculo, no ven las entidades fantasmales o espirituales. El Barón de la Muerte dice que los zombis son sus esclavos. Es la reversión de la historia. Es el capitalismo que produce esclavos o monstruos. El zombi, la presencia de él como figura hace que pensemos, en efecto, de la falta de conciencia que el capitalismo tardío ha producido en la multitud histórica respecto a lo que pasa realmente en el mundo. La multitud inteligente vista como comunidad, por el contrario, trata de luchar de otro modo, produciendo nuevos bienes públicos. La comunidad contemporánea como dice Esposito “es el conjunto de personas a las que une, no una ‘propiedad’, sino justamente un deber o una deuda... la *communitas* está ligada al sacrificio...” (Esposito, 2003: 29–30).

La comunidad de zombis es monstruosa porque anuncia (pero pocos la ven) que es posible la anulación de la diferencia. El rizoma indiferencia todo, forma diversas comunidades, nuevas identidades. En realidad el verdadero monstruo es el mundo consumista. El zombi al retornarnos a la comunidad hace ver que acá hay identidad; en el mundo consumista esa identidad se pierde, por ello el monstruo no puede ser la multitud, salvo si es zombista, es decir, consumista del espectáculo. Por ello el narrador del cuento de Bolaño al inicio se asombra al ver la película “mala” de su autobiografía. Prefería haber visto una “buena” película de George A. Romero porque habla de Karl Marx. Mi pretensión es haber mostrado que la “mala” versión de las multitudes está en Negri. Y esta es la respuesta a nuestra pregunta inicial: ¿qué es lo que pasa con las multitudes en el mundo del zombismo?

Coda

El film *Avatar* (2009) de James Cameron retoma las ideas que un par de novelistas soviéticos de ciencia ficción habían esbozado en sus novelas *Noon universe*. En dicha película un parapléjico participa en el proyecto de lograr comunicarse y negociar tierras con los nativos del planeta Pandora, quienes están en disputa con los humanos por un árbol mágico plantado bajo una inmensa mina que se quiere explotar. El proyecto consiste en encarnar cuerpos virtuales; sólo sirve la mente del parapléjico.

Supongamos que se ha llegado a ir más allá de la biotecnología y aparte de producir *nuda vida*, se produce *conciencia*. Podríamos decir que el film sugiere que pasemos a pensar que los verdaderos monstruos son los seres humanos al producir tecnología que no entiende la vida. La tecnología nunca podría hacer *homo sacer*. Los cuerpos dependen de un ecoambiente.

Referencias

- AGAMBEN, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos.
- AGAMBEN, Giorgio (2003). *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos.
- AGAMBEN, Giorgio (2007). “La inmanencia absoluta”. En G. GIORGI Y F. RODRÍGUEZ (Comps.), *Ensayos sobre biopolítica: excesos de vida* (pp. 59–92). Buenos Aires: Paidós.
- BOLAÑO, Roberto (2007). “El hijo del coronel”. *Granta*, (7): 27–39.
- CARPENTIER, Alejo (1996). *Guerra del tiempo y otros relatos*. Quito: Libresa.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2002). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- ECHVERRÍA, Bolívar (1994). “El ethos barroco”. En B. ECHVERRÍA (Ed.), *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco* (pp. 13–36). México: UNAM & El Equilibrista.
- ESPOSITO, Roberto (2003). *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- FOUCAULT, Michel (1984). *Enfermedad mental y personalidad*. Barcelona: Paidós.
- FOUCAULT, Michel (2008). *Defender la sociedad* (4ª. ed.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- HARDT, Michael y NEGRI, Antonio (2004). *Multitud: guerra y democracia en la era del Imperio*. Barcelona: Debate.
- JOHNSON, Steven (2003). *Sistemas emergentes: o qué tienen en común hormigas, neuronas, ciudades y software*. Madrid: Fondo de Cultura Económica & Turner.
- MENDIOLA, Ignacio (2006). *El jardín biotecnológico: tecnociencia, transgénicos y biopolítica*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- NEGRI, Antonio (2007). “Monstruo político, vida desnuda y potencia”. En G. GIORGI y F. RODRÍGUEZ (Comps.), *Ensayos sobre biopolítica: excesos de vida* (pp. 94–139). Buenos Aires: Paidós.
- ORTIZ, Fernando (1963). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- RHEINGOLD, Howard (2004). *Multitudes inteligentes. La próxima revolución social (smart mobs)*. Barcelona: Gedisa.
- SHUA, Ana M. (2001). “Auténticos zombies antillanos”. En A. M. SHUA, *Como una buena madre* (pp. 25–39). Buenos Aires: Sudamericana.
- VARELA, Consuelo (Ed.) (1986). *Cristóbal Colón: los cuatro viajes. Testamento*. Madrid: Alianza.



EL FRACASO, LA POSTLITERATURA Y LA NUEVA NARRATIVA HISPANOAMERICANA

Daniel NOEMI VOIONMAA¹

Dicen que dijo Borges que los lugares comunes por algo lo eran. Comienzo, así, con un lugar común: Enseñar literatura es en estos tiempos cada vez más difícil. Con tanta velocidad en nuestro mundo, con tanta rapidez requerida, con interfaces, facebooks, Myspace, Iphones, Ipods, blogs, chats, resulta complicado convencer a los estudiantes que lean no ya una novela de 400 páginas, sino solo un cuento de veinte. Algunos de nosotros intentamos “adaptarnos”, haciendo nuestras clases más “interactivas”, haciendo de la lectura algo que va de la mano con el mundo informático; otros, en tanto, preferimos mantener el estandarte de la “Literatura”, aquella con mayúsculas y grasa y colesterol, y al que no le guste, bueno, al que no le guste, que se busque un buen resumen en el rincón del vago punto com... ¿Cómo convertir a alguien en lector, lectora? Quizás sea por esa imposibilidad que una novela como *Una lectora nada común*, de Allan Bennett, haya tenido tanto éxito. Imagínense que, de la noche a la mañana, Álvaro Uribe, o Michelle Bachelet, Chávez o Bush, se convirtiesen en insaciables lectores de novelas... Quién sabe lo que podría suceder...

Por supuesto, yo no tengo ninguna solución mágica a esta supuesta crisis, porque, por un lado, sabemos, aquellas —las mágicas soluciones— no existen; por otro, tal vez, la crisis no lo sea, o bien, siempre hemos estado en crisis. Creo, además, que no se trata de “solucionar nada”, sino de activamente participar y pensar lo que está ocurriendo con el muy ambiguo y esquivo campo de la literatura en nuestro tiempo. Así, lo que me interesa en esta ocasión es

¹ Crítico y ensayista. Ph. D. de la Universidad de Yale. Profesor asociado de lenguajes, literaturas y culturas de la Universidad Northeastern de Boston. Ha sido profesor de literatura y cultura latinoamericana en el Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Michigan. Autor del libro *Leer la pobreza en América Latina: Literatura y velocidad* (2004). Esta ponencia fue leída en el II Seminario de Actualización para Docentes en Literatura y Humanidades, Corporación Cultural Babilonia (Manizales, 2008).

compartir algunas ideas sobre el qué y el cómo de la literatura latinoamericana hoy. Por ese *hoy*, me refiero tanto a la literatura contemporánea, aquella que se produce actualmente —que es sobre la que hablaré más—, como a la que ya es parte de nuestro bagaje, de nuestro acervo, de nuestra historia, de nuestra cultura, aquella que los vientos de aquello que llamamos progreso han empujado hacia nosotros. Busco, tengo esa pretensión, el desacuerdo, el disenso. O en otras palabras: nuestra labor crítica de lectores y nuestra labor pedagógica como educadores, es una tarea política. Y desde ya dejo planteada esa conexión radical e irremediable: aquello que aún hoy llamamos literatura es, y siempre ha sido, política; también lo es, por cierto, su enseñanza.

A fines del año pasado, en el lugar donde enseñé, se realizó un encuentro que tenía como motivo la “post literatura”. ¿Qué es eso de la post literatura? Entre tanto post, de postmodernidad, postestructuralismo, posthistoria, podría parecer, a primera vista, un retruécano más, un juego vacuo de palabras. O podría parecer la respuesta a lo que *sucede* hoy.

Hubo ponencias inteligentes, brillantes algunas, aburridas otras, y, claro, no se llegó a un acuerdo acerca de qué era eso, si es que era algo, de la post literatura. No obstante, lo que me llamó más la atención es que ninguno de los expositores mencionara un posible “ejemplo” de post-literatura. Una novela o un cuento o un poema, o un autor, que fuese post-literario. La razón es evidente, todas esas categorías están fuertemente marcadas por su destino de literatura, por *ser* literatura.

¿Una novela que no sea literatura? ¿Un autor “post-literario”? Por favor, es como el sol negro, o el ruidoso silencio, un puro oxímoron. El problema parecía ser mucho más sutil: nuestro pensamiento, nuestras ideas sobre la literatura eran las que se cuestionaban, las que se subían a la palestra y que bailaban entre Derrida, Foucault, Lacan y las caperucitas rojas. Pero, ¿cuáles eran y cuáles son esas ideas? ¿Cómo enfocar el asunto de lo post? Voy a intentar dos enfoques distintos que parten del desacuerdo, y que espero tengan algunos puntos de contacto. Uno que llamo, a falta de mejor término, práctico; el otro, teórico... Entre paréntesis, yo soy de aquellos que ayer no más decían que la teoría no puede estar separada de la praxis, que no existe lo uno sin lo otro, que la teoría es praxis, etc. Primera paradoja.

I

La práctica de la literatura. Tal vez podamos pensar la narrativa latinoamericana contemporánea del siguiente modo, aun a riesgo de resultar reduccionistas, pero creo que puede ser útil metodológicamente. Pensarla desde la coexistencia de dos líneas, o imaginarios o poéticas si prefieren. A la primera de estas líneas, para aprovechar y enredar lo planteado antes, la denominaré

“narrativas post”; a la segunda, en tanto, la podemos llamar “narrativas del trauma o narrativas de la memoria”. Como se puede observar, ambas líneas se definen desde su concepción de la temporalidad. La primera apunta hacia un “después de”, un más allá que también implica un fuerte “presentismo” y un aparente intento de borrar el pasado; mientras que la segunda, implica un trabajo directo con ese pasado y la presencia e impacto de ese pasado en nuestro presente. Estas dos poéticas, de más está decirlo, no son excluyentes, y en muchas ocasiones se cruzan y confunden, se dividen y divierten.

a) Narrativas post

McOndo, la antológica antología publicada en 1996 en Barcelona y editada por Sergio Gómez y Alberto Fuguet, constituye un referente ineludible para pensar la narrativa hispanoamericana actual. Un referente como lo fue *Martín Fierro* para la gauchesca, *Los que se van* para el realismo social de los años treinta o esa novela publicada en 1967 para el realismo mágico y todos los realismos. El antecedente de esta colección de cuentos era un libro publicado en Chile tres años antes: *Cuentos con Walkman*, selección de relatos de escritores jóvenes que se presentaba como post-todo.

La literatura que surgía, se nos dijo, era el epónimo del reino de lo post; el mejor ejemplo de una literatura correspondiente a una razón post. Ser post-todo. Postmodernos, claro; post-históricos y post-políticos, por cierto; post-ideológicos, ya que estamos; y post-literarios, por qué no... Post: escribir después de y más allá. Dejar atrás el realismo mágico, el de esa novela del 67, y también el realismo social, aquel que creía en los cambios sociales y en que la literatura era, Celaya dixit, un arma cargada de futuro; posicionarse en un presente, realismo virtual dicen riéndose, que busca divertir de concepciones y trayectos anteriores de la literatura. Lo hemos leído antes: no se trata de optar entre el fusil y la máquina de escribir, sino entre Windows Vista o un MacAir. Los sueños de liberación del sujeto social de su culpable incapacidad se convierten en ese otro paradójico metarrelato: el del individuo que se encuentra con que el *telos*, la finalidad de su existencia se reduce a su sola y fragmentada subjetividad. La única revolución aún posible es la del yo. Algunos acusaron a los escritores de *McOndo* de hacer apología del sistema neoliberal, de, al obviar los problemas sociales y centrarse en el “yo”, al querer “vender” y ¿por lo mismo? ser *lights* o *diet*, estar canonizando el mismo sistema económico y político que era (y es) la causa de tanta injusticia. Estos textos —de Fuguet, Valencia, Volpi, Paz Soldán, Gamboa, Escanlar, y saltando el charco, Mañas, Loriga, por nombrar algunos— nos mostraban el modo en que desde la literatura el estado de excepción —la nueva circulación y valoración de la literatura— bajo el cual vivíamos se convertía en regla, se normalizaba. Una

literatura menos literaria. ¡Oh tiempos, oh costumbres!. Y, claro, se trataba solo de novelas y cuentos que daban cuenta de la “crisis moral” de la juventud, como había dicho un par de años antes el crítico chileno del momento al referirse a *Mala onda*, la primera novela de Fuguet (1991). Una novela que fue calificada de inmoral por su lenguaje, por lo que pasaba en ella (mucho rock, algo de drogas y algo menos de sexo). Temas que se repetían en la colección de *McOndo*, donde protagonistas jóvenes oían música a raudales, se metían de todo e intentaban hacer de todo, con todos. Había algo nuevo en el aire (que como sabemos nunca es tan nuevo); algo que se diferenciaba de la literatura que veníamos leyendo hasta el momento (si es que leíamos). Sí, era algo, en el caso de Fuguet, post-Post-Donoso, post-Skármeta, y muy Post-García Márquez. “I’m somewhere in between”, cantaba Mike Patton en el epígrafe de *Mala onda*. Y Matías Vicuña, el protagonista, se sentía en ese lugar entre durante toda la novela, novela de formación por cierto, que trataba un tema político —el plebiscito que mandó llamar Pinochet en 1980— desde la sacrilega perspectiva de un joven cuya familia estaba a favor de Pinochet. Pero quizás no solo Matías se hallaba entre *buscando su identidad*, quizás también el país que regresaba a la democracia estaba perdido, engañado, sin saber qué hacer.

Mala onda es la novela del regreso a la democracia en Chile, de la posibilidad y del desencanto de la post-dictadura. Es la novela que abre la post-dictadura y que nos advierte, nos muestra, los modos en que lo social, lo político, lo histórico se desplegarían en este mundo tan post de los noventa que tendía y tiende a convertirse en el mundo pre-democracia, pues continuaba un modelo económico, pero a una velocidad distinta. Lo post abre paso a una nueva velocidad, en un mundo de delgadas paredes, dejándose atrás a sí mismo. Una velocidad nueva de la vida, para las subjetividades, para la sociedad, y también, claro está, para esa literatura que surgía. Una literatura que comienza a buscar su identidad en el mundo de lo post, ¿una literatura menos “literaria”? Surgen, así, novelas donde la virtualidad es la única realidad. Novelas que suceden y transcurren en los correos electrónicos y los chats; novelas que intentan, formalmente, ser un chat o un email. Raúl Vallejo con *Acoso textual*, Edmundo Paz Soldán con *Sueños digitales*, *El delirio de Turing*, Peveroni y su *El exilio según Nicolás*, *El canto del pato* de Rehmann, o *La vida en las ventanas* de Andrés Neuman, por nombrar unos pocos, nos llenaron de ese mundo que es cada vez más nuestro mundo, o, por lo menos, el mundo de algunos. Y de ese modo surge la idea de una literatura, y una crítica, que circula globalizada alrededor del mundo, recorriendo instantáneamente lugares, al igual que el dinero, adquiriendo su plusvalía en ese recorrido de Buenos Aires a Barcelona, de Michigan a Manizales. Narrativa post que presenta una nueva y mayor velocidad: velocidad es lo que nos permite ver y lo que modifica lo que vemos, la realidad; la que inventa horizontes, pero

también, como nos recuerda Virilio, aquello que hace desaparecer. ¿Cuál es la velocidad de esta literatura? ¿Desaparece la misma literatura con ella? ¿O qué es lo que desaparece, cuál es el trayecto que recorre? Desde una perspectiva formal, la ausencia de descripciones, la acción casi ininterrumpida y acelerada, una prosa paratáctica, diálogos breves, son aspectos que contribuyen a una mayor “velocidad”. Pero, ciertamente, cuando hablamos de velocidad nos referimos a algo más. A un modo de plantear tiempos y espacios, no solo en su elaboración narrativa técnica sino también en la manera representativa o su ausencia, esto es, la velocidad establece una perspectiva artística y política determinadas. Apología o crítica de un sistema social y económico, el neoliberalismo, los textos circulan entre estas posibilidades. La labor crítica también: entre la basura y la reinención; entre el amor y el odio. Pero el asunto es más complejo, nunca uniforme: Ante la velocidad hegemónica que se intenta imponer desde el poder, surgen alternativas, otras posibilidades, ante el puro presente de la aceleración absoluta la literatura —esta literatura con todas sus contradicciones— irrumpe con un paso divergente, pero haciéndose cargo de esa nueva temporalidad y espacialidad. De modo paradójico la velocidad de la literatura —la creación de un campo a través de su recorrido— nos permite visualizar modos diferentes de articular la cultura (la historia y la política). En otras palabras, en la visualización de este mundo, podemos observar un acercamiento crítico; podemos pensarlo, imaginarlo. Es por ello que no veo en la revolución individualista plasmada, por ejemplo, en los textos de *McOndo*, una necesaria empatía neoliberal, no es literatura *light*, *no hay literatura light*. Son textos que se instalan en él, que lo recorren, lo muestran y demuestran, pero que por medio de ese mismo recorrido nos permiten elaborar una visualización crítica de dicha realidad. Una narrativa del mundo de lo post da cuenta de esta, nuestra realidad de la instantaneidad. Desde este posible post, que a veces he llamado *realismo neoliberal* (el cual puede pensarse también como crítico), podemos observar variadas líneas de fugas, modos de la literatura que han dejado una huella significativa en la producción de los últimos años. El realismo sucio —con su lenguaje híper explícito, sus escenas rayanas en lo pornográfico—, por ejemplo, puede pensarse como una variante espectacularizada de este post. Las novelas de Pedro Juan Gutiérrez, la escritura del uruguayo Escanlar, con su afán provocador, de impactar y escandalizar a los desocupados lectores, han hallado un cómodo nicho en el mercado. Alex Herrero explica este proceder del mercado literario de modo notable, aquí solo quiero apuntar a la relevancia de este tipo de escritura. Suciedad que concluye, en Escanlar, en Gutiérrez, en algunos textos de Mario Mendoza, en la derrota absoluta, profunda, en la carencia y en la angustia radical de lo que Lipovetsky alguna vez caracterizó como la “era del vacío”, la nuestra. (Recordemos, tan solo, el escalofriante final de *El Rey de La Habana*, o el desenlace de *Scorpio*

City). Otra de estas líneas de fuga, para mí más significativa y más radical en tanto cuestiona la noción misma de literatura y, así, nos remite a una posibilidad otra de pensar una post-literatura, es la producción de Efraim Medina Reyes. En ella observamos cómo hoy, nuestras comunidades imaginadas —las naciones que pensamos después del fin de la nación, en la “post-nación”— y nuestras ciudades —que, como dice Medina Reyes, “sólo son dulces a lo lejos”— parecieran debatirse entre el sueño de su propia imposibilidad y la certeza del fracaso de su constitución. Líquidas, fluidas, como un tema de Thelonious Monk, de ritmo frenético, donde todas las vías de escape se hallan cerradas²; donde el mercado cual monstruo apocalíptico *deviene* toda posibilidad de imaginación, la única pesadilla de nuestra esperanza. La producción de Efraim Medina Reyes da cuenta de esta transformación radical: una nueva no-fundación de la nación; una nueva articulación y funcionamiento de la literatura, su devenir *out of joint*, fuera de quicio, un sacarla —a la literatura— de sus casillas; y, como resultado, una paradójica y compleja relación con el paradigma neoliberal hegemónico, que provoca la emergencia de una política y una ética particulares. Violencia lingüística, violencia escatológica: nos volvemos a enfrentar con la oximorónica novedad de algo ya visto, con el sueño crónico de la modernidad, destrucción y creación. Es la suya una narrativa del fracaso, de Fracaso limitada, la compañía que funda Rep; y esa narrativa del fracaso, como insistiré más adelante, es la posibilidad de la nueva narrativa hoy. Los textos de Medina Reyes, por medio de su carácter iconoclasta propugnan el disenso y el descontento y el malestar con nuestra cultura y nuestra literatura; y es la manifestación del disenso, sabemos, la esencia de la política. Solo desde el disenso es posible pensar alternativas a los modelos imperantes.

Atrevamos la siguiente hipótesis: Solo una literatura que se postule como post-literatura puede ser literatura. Lo paradójico es que este “no ser pero ser” no implica un ubicarse fuera de, un ser excéntrico a aquello que se critica, sino que se articula desde el reconocimiento de y participación en las singularidades propias del sistema. El fracaso adquiere en este momento una potencia inmensa, pues permite la suspensión de la lógica hegemónica —la idea del éxito es lo más pernicioso para cualquier sistema. De ahí, que esta literatura pueda leerse como una posibilidad crítica, como una *ética del fracaso*, que abra caminos a nuevas comprensiones de la política, una política que abarque nuevos sectores, que sea siempre inclusiva, y permita pensar en el surgimiento de comunidades de aquellos que no tienen comunidad, derrotados, perdidos, locos, nosotros; que devuelva el tiempo a su honra y a su lugar siempre otro, y posibilite la justicia —como articulación ética— desde fuera (y dentro) del

² Descripción que hace Medina Reyes de «Round Midnight» en el cuento del mismo nombre. En *Cinema árbol y otros cuentos*, p. 14.

mercado y su para-política. Así, este fracaso nos saca del puro presente que, en apariencia, llevaba consigo lo post; nos obliga a enfrentar nuestro pasado (que es también nuestro presente) y a escarbar en los residuos que contempla aquel que soporta la tormenta que aúlla desde el paraíso, el ángel de la historia. Así, el fracaso en el presente es un modo de recobrar el pasado. Lo post deviene, entonces, algo ya acontecido y este imaginario se relaciona, extrañamente con el que paso a comentar.

b) Narrativas de la memoria

Nuestras no siempre alegres o pacíficas historias, nos han obligado a buscar e indagar en el violento pasado; no, creo yo, con un mero afán historiográfico, sino con la pretensión de entender la violencia de nuestro presente y, así, intentar cambiar las circunstancias del mismo. Este re-cordar funciona con toda la fuerza de su etimología: volver por el corazón, volver a pasar por el corazón, traer el pasado al presente. Parte importante de la literatura de las últimas décadas se enmarca en esta política y ética del recuerdo. Existe, por cierto, una implícita creencia en el papel que la literatura puede tener: para algo tiene que servir este volver por el corazón. El género del testimonio es, probablemente, con toda la problemática teórica que lo ha rodeado, el modo más directo y evidente de este intento. No lo discutiré aquí, pero vale la pena notar que recientemente ha habido una proliferación de testimonios que asumen la crítica que, por ejemplo, recibió el texto canónico de Rigoberta Menchú; pienso en *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya, con su narrador delirante y paranoico, que termina estando no tan equivocado; o en otros, donde la situación política queda totalmente en un plano secundario, pero es desde ese trasfondo de donde surge la fuerza de una nueva visión de lo político —postpolítica para algunos, transpolítica para otros— marcada por el desencanto, el nihilismo, la total falta de sentido; como en *Ruido de fondo*, del guatemalteco Javier Payeras. O, una versión radicalizada, formalmente, del testimonio, la encontramos en *Puño y letra* (2005) de Diamela Eltit, quien transcribe partes del juicio contra un colaborador de la dictadura de Pinochet y agrega un breve prólogo y epílogo.

Hay, a mi juicio, más sugerentes que el testimonio, otras dos modalidades de estas narrativas de la memoria, a las que quisiera referirme. Una es la narrativa explícitamente política, donde el tema es la situación política de un momento determinado. En estas novelas notamos que se recurre a la representación de la violencia a un nivel que nos recuerda a algunos textos del realismo sucio, pero con referencia a un contexto político muy determinado. Como señala Santiago Roncagliolo en la contraportada de su exitosa *Abril rojo*: “Siempre quise escribir un thriller... un policial sangriento... crímenes monstruosos.

Y encontré los elementos necesarios en la historia de mi país”. *Abril rojo*, premio Alfaguara del 2006, nos sitúa en un hipotético rebrote de la violencia senderista en el Perú en el año 2000. La trama gira en torno a la investigación de una serie de crímenes —seriales y violentísimos— en la que, más bien involuntariamente, se ve involucrado un personaje imposible, el fiscal distrital adjunto Félix Chacaltana Saldívar. La novela se plantea como trabajo de recuperación de historias necesarias: “Nadie quería hablar de eso. Ni los militares, ni los policías, ni los civiles. Habían sepultado el recuerdo de la guerra junto con los caídos. El fiscal pensó que la memoria de los años ochenta era como la tierra silenciosa de los cementerios. Lo único que todos comparten. Lo único de lo que nadie habla” (158). El proceso de descubrimiento de la verdad —el relato policial que guía la madeja novelística— se construye, así, a la par de un proceso de la memoria. Si la verdad al final será inconmensurable (como inconmensurables son los crímenes cometidos por la guerrilla y por el gobierno) y llevará a la insania al bueno de Chacaltana, mientras que la estructura del poder, simbolizada en el Servicio Nacional de Inteligencia se mantiene incólume, donde el saber es de modo efectivo poder; si bien esa verdad de la violencia es inalcanzable por su desmesura, la novela articula diferentes posibilidades del proceso de memoria. Patológico, como la relación de Chacaltana con su madre fallecida (quien mantiene el cuarto de ella *tal cual fue* y le habla *como si estuviera viva*), metáfora de una memoria enferma de la nación; se opone a otra posibilidad que emerge desde la escritura / lectura crítica: una memoria que no niegue el dolor e intente hacerse cargo y asumir el trauma histórico. Esto es, sin dejar de reconocer la derrota total y absoluta que fue y que es la guerra, *Abril rojo* trae de regreso esas historias desde el desencanto del fracaso, hace pulular los espectros de esa guerra, una vez más, mostrarnos que la guerra sigue ahí, presente, que todo el silencio, el no hablar, es simplemente la constatación más fehaciente de su espectral presencia.

Otras novelas que nos trasladan a momentos de crisis y violencia política, son las de Jorge Eduardo Benavides, que hablan del Perú aprista de los años ochenta, y de la imposibilidad de escapar del ciclo de la violencia. De una notable elaboración técnica, que recuerda a lo mejor de Vargas Llosa, son *Los años inútiles* o *El año que rompí contigo*. Es, nuevamente, la potencialidad de la literatura lo que permite pensar más allá de las derrotas de los personajes, de la pervivencia de la violencia, de la imposibilidad del cambio, en un futuro distinto. En el caso colombiano, ustedes conocerán mucho más que yo; solo quisiera mencionar la conexión que hace, siguiendo esta línea de violencia política y búsqueda de una memoria *diferente*, Andrea Fanta. Ella en su tesis doctoral, conecta *Vida feliz de un joven llamado Esteban*, de Santiago Gamboa, *El olvido que seremos*, de Héctor Abad Faciolince, y *Todo pasa pronto*, de Juan David Correa.

La otra modalidad de estas narrativas de la memoria también posee una explícita carga política, mas adopta una particular estructura: el neopolicial latinoamericano, para usar la expresión de uno de sus más famosos cultores, Paco Taibo II. Una narrativa que, y vuelvo a citar a Taibo, se caracteriza por “la obsesión por las ciudades; una incidencia recurrente temática de los problemas del Estado como generador del crimen, la corrupción, la arbitrariedad política”. En efecto, el neopolicial constituye hoy, y en esto concuerdo con Luis Martín–Cabrera, la más significativa literatura de crítica social de los últimos años en América Latina. Una crítica social que tiene, continentalmente, tres centros señalados por la crítica: el México de 1968, la Cuba de los noventa y las dictaduras y periodos posteriores en el cono sur. La figura del detective condensa la problemática de las sociedades: su búsqueda y lucha por la verdad y por la (imposible) consecución de la justicia, en contra de las fuerzas del estado, del poder hegemónico, que podrán perder una batalla pero que siempre ganarán la guerra. Hay, en estos relatos, en sus protagonistas, como bien analiza Martín–Cabrera, un profundo afecto melancólico, que da cuenta del estado de nuestras sociedades. Esta melancolía la podemos observar en la fantástica creación de Taibo, Héctor Belascoarán Shayne, un detective tan famoso que incluso tuvo que ser resucitado por demanda popular; un personaje común y corriente, mexicano de clase media, que un día, simplemente, decide dejar la comodidad de su situación de clase y hacer *otra cosa*, dejar de pensar en el color de la alfombra, en las próximas vacaciones. Deja a su mujer, se hace detective. Y como detective resuelve algunos crímenes, atrapa asesinos, pero no logra ni logrará jamás resolver aquello que es la causa de la violencia, del terrorismo de estado; queda claro que eso queda muy por fuera de su alcance. Así, a pesar de un éxito momentáneo, será la soledad, la tristeza y un fracaso más profundo, lo que resulta de cada una de las historias. El final de la primera novela de la serie de Taibo, *Días de combate*, donde Héctor ha resuelto el misterio de un estrangulador serial de mujeres —él sabe la verdad pero la prensa y la policía han atrapado a un falso estrangulador—, no puede ser más explícito: “Cuánta soledad, carajo”. De modo similar y quizás aún más radicalizada, la melancolía es el afecto que predomina en la serie creada por el chileno Ramón Díaz Eterovic, donde su protagonista, Heredia, es un huérfano, solitario, alcohólico, que mal sobrevive de su trabajo —dejó la escuela de derecho cuando se dio cuenta que la justicia iba por otra parte—. Al igual que en el caso de Héctor, Heredia resuelve sus casos, descubre la verdad, pero la única justicia que es factible de ser articulada, es una que parece muy cercana a la venganza, una que, por cierto, no circula por los canales oficiales de la ley imperante. Así, en el inicio de la saga, cuyo título no es para nada irónico —*La ciudad está triste*—, Heredia da con el paradero de dos detenidos y asesinados por las fuerzas represivas de la dictadura. Al final, tiene al jefe de

ellos, Maragaño, en el suelo, su amigo Solís —un compañero de la escuela de derecho que se había hecho policía— le dice, cuando lo va a rematar: “Heredia, no es necesario”. Heredia responde: “¿Me aseguras que afuera lo van a juzgar; que no va a existir un juez maraco que lo libere? Solís no respondió. [...] Las balas impactaron a un costado de la nariz de Maragaño. Por un momento pareció que volvía a ponerse de pie, pero enseguida, lo que podía quedar de su cabeza rebotó contra el suelo”. En la ciudad vuelve a llover, la ciudad llora y la tristeza se perpetúa. ¿Qué justicia puede existir ante la injusticia radical? Ante la violencia de un Estado terrorista, ¿qué puede hacer un ser humano? La soledad de estos detectives es índice de la única alternativa éticamente válida que se propone: ubicarse *afuera* del sistema; un *afuera* que será siempre relativo y, en definitiva, imposible de sostener. Es sintomático, así, que en narrativas policiales más recientes, quien hace de detective, en muchos casos opta por o se ve obligado a seguir el juego al sistema, negar incluso toda posibilidad de justicia. Es lo que acontece en *Un cadáver en la mesa es mala educación*, de Pedro Badrán, donde un par de pesos y un ascenso en su trabajo pesan más para Federico que la posibilidad de denunciar el crimen que se ha revelado. Esta ausencia de justicia está, también, evidenciada en *Perder es cuestión de método*, novela y película, donde el orden de excepción —el estado de excepción que se ha constituido en la norma— sigue vigente al final del relato, lo cual al igual que en la novela de Badrán se hace explícito en el hecho que tanto Federico Láinez como Víctor Silanpa, el protagonista de la novela de Gamboa y también periodista, deberán escribir versiones falsas de los crímenes.

El neopolicial muestra una recuperación del pasado, de la violencia de la sociedad, y su perpetuación en el presente. Si en los comienzos el género presentaba un posible reestablecimiento del orden social, pues el criminal era condenado, aquí eso ya es imposible. Y no se tratará solamente de la violencia política y represora, sino del sistema económico que ha devenido un sistema terrorista. Se nos enseña un nuevo fracaso, uno que está dibujado desde la melancolía y la soledad de los protagonistas; un mundo donde la razón no es siquiera una alternativa, la verdad insignificante y la justicia, imposible e inalcanzable.

Mucho más podríamos reflexionar sobre este tipo de narrativa. Quede para una posible discusión posterior. Paso, entonces, brevemente, a referirme a ese segundo enfoque que anuncié al inicio, cómo pensar teóricamente esta narrativa nuestra del presente. Reitero: la división es, en sí, difícil de sostener pues son las mismas ficciones las que nos permiten cualquier elaboración teórica; funciona, por lo mismo, solo en tanto metodología.

II

Se trata de cómo pensar la literatura hoy, en su devenir, en su multiplicidad y singularidad, en su posible ser post, en su presencia / ausencia; en su visibilidad invisible y viceversa. Creo que la crisis de la literatura posee varios planos. El ya mencionado de su enseñanza, el cual, a su vez, dialoga con uno más profundo: el de la literatura como institución. Las vanguardias de los años veinte y treinta ya habían enfrentado este problema: sacar a la literatura de su sitio, romper con su situación de privilegio en la sociedad, volverla a la sociedad. Asimismo, en esa época, observamos una alucinante discusión entre modelos y propuestas de literatura que implican de modo implícito y explícito posiciones políticas. Por un lado, las vanguardias históricas son acusadas de apolíticas; mientras que al realismo social se le ve como literatura panfletaria; en un mundo aparte sigue circulando una “alta” literatura que en aquella época mantenía tardíamente resabios modernistas. Ser escritor implicaba tomar una posición política y muchas veces se producían cruces, esto es, alguien que era militante del partido socialista, por ejemplo, escribía de un modo que era rechazado por los militantes de izquierda. El caso del gran escritor Pablo Palacio y su disputa con Joaquín Gallegos Lara —*por el hecho de ser de vanguardia*, Gallegos Lara lo acusa de perder el punto, de no “atacar” aquello que tenía que ser atacado— que algunos han comparado a la controversia entre Julio Cortázar y Óscar Collazos, es paradigmática al respecto. Hoy no se trata, ni se trataba entonces, como famosamente escribió Walter Benjamin, de elegir entre la estetización de la política o la politización del arte. Esa relación debe ser repensada. No solamente respecto al momento de las vanguardias y del realismo en los años veinte y treinta, sino también, y esto tiene gran importancia, *hoy*. Y ese “hoy” implica pensar la literatura en el contexto con el cual inicié estas palabras. Implica pensarla en un mundo globalizado, complejo, visual; un mundo donde vivimos a la velocidad de luz (pero la velocidad de las carretas sigue también presente), donde el sueño de la velocidad absoluta ha sido alcanzado en algunos ámbitos. Pues bien, con este breve alcance simplemente quiero enfatizar la necesidad de historizar todo conflicto existente hoy en día en torno a la literatura. Así, debemos analizar la posibilidad de una post literatura históricamente. No es que no haya nada nuevo bajo el sol y que se trate de una mera repetición. Hay, también y muy significativa, diferencia; pero hemos de estar atentos al antiguo afán por lo nuevo. Hablar de post literatura solo tiene sentido desde esta conciencia: de hacernos cargo de la relación de nuestra literatura con nuestra historia. El post solo puede ser posterior a sí mismo, y para ello, por paradójico que parezca, la literatura solo puede pensarse como post en ella misma.

La literatura hispanoamericana actual es mucho más que treinta y nueve escritores menores de treinta y nueve; pero esos 39, en su inmensa variedad, son indicadores del heteróclito campo que aquí, breve y pobremente, he intentado esbozar. Como señala Gabriela Alemán, una del grupo, algunos escuchamos hip hop, otros ópera, otros seguimos oyendo a Silvio Rodríguez o Julio Jaramillo, e incluso algunos rayan por el reggeatón. Es mi perspectiva, discutible, dudosa, que existe, no obstante, en este abigarrado campo, un confuso y complejo sentimiento o recuerdo, vuelta por el corazón, si no común al menos semejante. Aquello que he descrito más arriba como “fracaso”: fracaso de los amores, fracaso en la búsqueda de la verdad y establecimiento de la justicia; fracaso del papel que le queríamos atribuir a la literatura, de su capacidad transformadora —simplemente cambiar el mundo—; fracaso en nuestros intentos por lograr que la gente se apasione en la lectura... este reconocer la derrota de los sueños, aceptar las limitaciones, la imposibilidad de cambio es, paradójicamente, donde hallamos la simiente para una transformación.

El filósofo alemán Peter Sloterdijk nos recuerda que la primera palabra de la literatura occidental es cólera —cólera canta, oh musa, la del pélida Aquiles—; cólera desde la que fluirá toda nuestra creación literaria. Creo que podemos pensar hoy, en nuestro mundo tan cerca y tan lejos de lo post, la literatura hispanoamericana desde la cólera del fracaso. Pensar y pensarla como esa aporía y oxímoron del fracaso de la post-literatura. Fracaso de la literatura misma que deviene, en nuestras violentas sociedades, inevitable e irreversible, su última posibilidad. La posibilidad de devolverle a ella, a la literatura, toda su fuerza y todo su futuro.



LITERATURA AFROCOLOMBIANA Y CURRÍCULO

Beyddy MUÑOZ LOAIZA¹

Colombia es el segundo país de Suramérica con mayor población afrodescendiente y con un legado cultural pluriétnico particular. Para los docentes en formación y en ejercicio es indispensable conocer la diversidad cultural del país y sus posibilidades de inclusión en el aula de clases. Este artículo tiene como finalidad la exposición de un diálogo parental entre la *literatura afrocolombiana* y el *currículo*. ¿Por qué es conveniente incluir las narrativas y poéticas afrocolombianas en el aula de clases?, ¿cuán importante es para la educación literaria de todos los niveles —básica, media y superior— esta inclusión?, ¿qué dice la legislación colombiana al respecto? Para indagar sobre estos problemas se propone el siguiente derrotero: Las normas sobre cultura afrocolombiana en los espacios académicos, la literatura afrocolombiana y su relación con el currículo y algunas obras de literatura afrocolombiana que pueden ser llevadas con provecho al aula de clases. El objetivo es mostrar que la literatura afrocolombiana ofrece múltiples posibilidades para la diversidad temática y estética y para ampliar el canon literario ofrecido a los estudiantes.

Los escritores afrodescendientes han formado parte de la expresión literaria colombiana después de recorrer un camino largo y difícil para ser aceptados. El ser excluidos de la construcción de *nación* como individuos partícipes, pensadores, luchadores e intelectuales representó la omisión de su voz para significar. No obstante, a partir de su persistencia acallada, el afrocolombiano logra cruzar las barreras de la literatura colombiana y se filtra en ella para demostrar su potencial:

No son pocos los ciudadanos afro-colombianos que, decididos a lucir sus talentos literarios y capacidades intelectuales y a conquistar un merecido lugar de respeto dentro de la cultura nacional, han insistido en incluir su voz dentro de la lírica

¹ Magíster en Ciencias de la Educación (Universidad del Quindío) y profesora de la Licenciatura en Español y Literatura de la misma universidad. Este ensayo es producto de la investigación sobre literatura afrocolombiana y educación (tesis para la Maestría en Ciencias de la Educación, Universidad del Quindío, 2012).

nacional. Eso explica que escriban y publiquen obras que expresan no sólo su yo íntimo —sentimientos, emociones e inquietudes—, sino también los valores, problemas y aspiraciones de su etnia y de su región (Prescott, 2006: 106).

Ya en la segunda mitad del siglo XX, empiezan a leerse en diversos escenarios del país las obras de escritores como Manuel Zapata Olivella, Jorge Artel, Hugo Salazar Valdés o Alfredo Vanín. Zapata Olivella es uno de los pioneros en adelantar estudios antropológicos, sociológicos y culturales sobre la tradición afrocolombiana, ignorada en la historia del país.

Por otra parte, la literatura oral afrocolombiana hace parte del legado ancestral que fortalece nuestra literatura. Prado recapitula la significación de dicha literatura como un “vehículo de emociones, ideas, temas en estructuras y formas fijas, recibidas oralmente por una cadena de transmisores, depositarios y a la vez reelaboradores” (2006: 192).

En la literatura afrocolombiana se pueden evidenciar ciertos rasgos que Edward Kamau Brathwaite ha generalizado para todas las letras del Caribe en relación con su huella africana; él las llama “tipos de literaturas escritas africanas en el Caribe”. La primera de ellas es la *retórica*: “el escritor usa a África como máscara, signo o *nomen*. No sabe necesariamente mucho de África, aunque refleja un profundo deseo de hacer contacto [...] está invocando un sueño del Congo, Senegal, Níger, los Zulúes, el Nilo o el Zambesi” (1977: 156). El otro tipo de literatura, según Brathwaite, es la de *supervivencia africana*: “trata conscientemente de las supervivencias africanas en la sociedad del Caribe, pero sin hacer necesariamente ningún intento de interpretarlas o reconectarlas a la gran tradición de África” (156); los textos son ricos en onomatopeyas que refieren la sonoridad musical producida por instrumentos y por la riqueza lingüística heredada de los africanos; las temáticas son de corte popular y la significación de la naturaleza y otros símbolos abunda. Finalmente, Brathwaite conceptualiza la literatura *de expresión africana*, “con sus raíces en el pueblo, y que trata de adaptar o transformar el material popular en experimento literario” (156); aquí el ritmo, los cantos, los coros, las llamadas y respuestas, son formas literarias que utiliza el autor. Como se puede observar, las tres categorías se encuentran en los escritores afrocolombianos, en mixturas complejas que son muestra del valor de esa literatura en el conjunto de la cultura colombiana.

1. La literatura afrocolombiana y el currículo

El Ministerio de Educación Nacional propone como principio y fin de la Etnoeducación “afianzar los procesos de identidad, conocimiento, socialización, protección y uso adecuado de la naturaleza, sistemas y prácticas comunitarias de organización, [...] formación docente e investigación en todos los ámbitos

de la cultura” (1994: 66). Por su parte, la Cátedra de Estudios Afrocolombianos (CEA) es una de las unidades que debe complementar el Proyecto Educativo de cualquier institución, de acuerdo con lo establecido en el Decreto 1122 de 1998. El objetivo de la cátedra es promover la multiculturalidad mediante la presencia en el aula de diversas tradiciones.

La CEA se establece con carácter obligatorio en todas las instituciones educativas de Colombia después de la validación del proyecto de Etnoeducación a través de la Ley 70 de 1993 y de la Ley General de Educación de 1994. En Colombia, la educación étnica no está dirigida sólo a los niños y jóvenes del territorio afrodescendiente, sino que busca difundir las costumbres y manifestaciones culturales de los diferentes grupos étnicos del país. En este orden de ideas, la etnoeducación y la CEA adquieren especial relevancia en la educación actual, ya que la población afrodescendiente se ha expandido considerablemente en todo el territorio. Por ello, la CEA “replantea los enfoques pedagógicos y didácticos que orientan la elaboración de textos y materiales de estudio en relación con la realidad del africano, afroamericano y particularmente de lo afrocolombiano” (MEN, 2001: 15).

Es oportuno mencionar que la CEA relaciona la funcionalidad del conocimiento de la afrodescendencia para constatar que somos un territorio diverso en cultura y que, como tal, debemos conocerlo, respetarlo y apreciarlo. Por lo tanto, y tras la publicación de los Lineamientos de esta Cátedra, el Ministerio de Educación advierte cómo se pueden fusionar sus contenidos en las instituciones educativas y cuáles son las ventajas y cuestionamientos que implican. Los que siguen son los principales objetivos de la cátedra (2010: 22):

Conocer y exaltar los aportes histórico–culturales, ancestrales y actuales de las comunidades afrocolombianas a la construcción de la nación colombiana.

Reconocer y difundir los procesos de reintegración, reconstrucción, resignificación y redignificación étnica y cultural de los descendientes de los africanos esclavizados en Colombia, en la perspectiva de nuevas lecturas sobre la configuración de la identidad nacional.

Aportar al debate pedagógico nacional nuevos enfoques sobre las posibilidades conceptuales y metodológicas de asumir la multiculturalidad e interculturalidad desde el quehacer educativo.

Contribuir al fortalecimiento de la identidad, autorreconocimiento y autoestima de los colombianos en el contexto del sentido de pertenencia a la nación colombiana.

Propiciar el desarrollo de actitudes de comprensión y respeto de la diversidad étnica y cultural existente en el país, proscribiendo los prejuicios y estereotipos discriminatorios.

De acuerdo con lo anterior, se justifica trabajar la literatura afrocolombiana desde varias configuraciones: 1. El aporte desde la crítica literaria al conocimiento y difusión de esta literatura; 2. el conocimiento de las costumbres de la comunidad afrocolombiana; 3. la interdisciplinariedad con la que deben ser abordados los textos para la exploración de la historia de la huella africana en Colombia, y 4. la intención de investigar sobre una *temática perdida* en muchas universidades colombianas. La presencia de la literatura afrocolombiana en el ámbito educativo, en todos sus niveles, es fundamental para suplir esas necesidades culturales.

Vale la pena recordar que el Ministerio de Educación Nacional define como currículo “al conjunto de criterios, planes de estudio, programas, metodologías y procesos que contribuyen a la formación integral y a la construcción de la identidad cultural nacional, regional y local” (1994: 71). Es por ello que poner en relación la literatura afrocolombiana con las identidades nacionales y dialogar sobre la multiculturalidad hace que el currículo sea contextual y válido para el reconocimiento de las realidades próximas de los estudiantes. La cultura, así entendida, aprovecha la amplia tradición literaria de la *africanía*.

Según el MEN, “el estudio y la comprensión crítica de la cultura nacional y de la diversidad étnica y cultural de país, [es] fundamento de la unidad nacional y de su identidad” (1994: 48). Sin embargo, en los planes lectores de un gran porcentaje de las instituciones educativas del país no pertenecientes a la comunidad afrocolombiana se observa la inexistencia de autores afrodescendientes. En especial, las instituciones de educación superior deberían incluir los estudios afrocolombianos como componente curricular por la pertinencia de esta transacción cultural; en ese sentido, la literatura afrocolombiana es uno de los haberes más significativos para erradicar las conductas discriminatorias y los mecanismos de exclusión. El respeto por la diferencia pasa también por el conocimiento de las culturas minoritarias. Lo anterior aplica también para los libros de texto, en general indiferentes al problema de la multiculturalidad.

2. Algunas lecturas recomendadas

El Ministerio de Cultura, con el apoyo del Banco de la República, ha publicado la Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, un esfuerzo editorial de calidad y de amplia difusión en bibliotecas públicas, que compila la riqueza de las letras afrodescendientes de nuestro país. En ella se incluyen obras y autores olvidados por el canon literario colombiano: narrativa, poesía dispersa, tradición oral, literatura raizal de San Andrés y Providencia. A continuación se describen algunas de las obras publicadas en esta biblioteca:

La bruja de las minas (novela, 1932). Gregorio Sánchez Gómez (Itsmina, 1895–1942). “Narra la contradicción de los intereses de la empresa minera y el mundo de los trabajadores negros y esclavizados en los socavones de oro” (Guerrero, 2010: 42).

Las estrellas son negras (novela, 1948). Arnoldo Palacios (Cértegui, 1924). Esta obra fue reconstruida en 1948, después de haber sido quemada durante los episodios del Bogotazo:

Novela traducida a varios idiomas, ha sido relativamente ignorada en el inventario crítico de la novela colombiana. La explicación de esta ausencia está en la suposición de que el habla popular, reproducida de manera significativa en los diálogos de ciertas novelas, las afilia al costumbrismo. En realidad Palacios hace que el protagonista, Irra, hable desde el interior de su tragedia. Mediante la interiorización gradual del hambre y la humillación, este se convierte en arquetipo de la tragedia. En las veinticuatro horas que narra la obra, lo que conmueve no es tanto la pobreza sino los estragos mentales que provoca. La parquedad y la maestría de su narración objetiva la ubican en el centro del cambio que entonces se estaba operando en la retórica de la novela colombiana. Hasta el momento no se conocía la experiencia individual e íntima del hambre, convertida en delirio de la conciencia (Guerrero, 2010: 45).

¡No give up Maan! ¡No te rindas! (novela, 2002). Hazel Robinson Abrahams (San Andrés, 1935). Esta novela tiene versión en español e inglés:

De entrada, la autora manifiesta su intención de narrar el pasado ignorado de las islas. La acción sucede a mediados del siglo XIX, cuando fue abolida la esclavitud. Narra una historia de amor entre una náufraga europea y un mestizo raizal, unión que trasciende el plano individual para volverse símbolo del mestizaje como camino y representación colectiva de una región. En este sentido se considera una novela fundacional (Guerrero, 2010: 51).

Vivan los compañeros (cuentos, 1993). Carlos Arturo Truque (Condoto, 1927–1970). Las narraciones de Truque manifiestan el dolor y la aventura que atraviesa a diario la población afrocolombiana, especialmente cuando de desplazamiento, destierro y trabajo se trata. Su prosa limpia, el lenguaje elaborado y la simpleza en la descripción conmocionan al lector.

Sobre nupcias y ausencias, y otros cuentos (cuentos, 1988). Lenito Robinson–Bent (Providencia, 1946). Estos cuentos tienen como temática principal la muerte, representada en historias de marineros, de mar, de amor y de ausencia. Robinson–Bent emplea como fuente las *anancy*, historias de tradición oral que llegaron desde África.

Cuentos para dormir a Isabella. Tradición oral afropacífica colombiana (2010). Varios autores. Esta recopilación hecha por Baudilio Revelo y sus hijos da cuenta de cómo se narran las historias en diversos puntos geográficos afrocolombianos, con la gestualidad y el movimiento corporal que engalanan las descripciones. Los cuentos se recogieron en Buenaventura, Guapi, Timbiquí, El Charco y La Tola. La particularidad de la compilación es que se basa en las voces de adultos mayores, que mezclan leyenda, tradición, sabiduría y el sabor particular de su cultura.

Cantos populares de mi tierra (poesía, 1877) / *Secundino el zapatero* (comedia, 1880). Candelario Obeso (Mompox, 1849–1884). *Cantos populares de mi tierra* es un homenaje a los bogas, personajes de la cultura afrocolombiana de la época. Ellos, remadores y conductores de canoas, llevan historias de pueblo en pueblo y tejen sus vidas con la palabra. En sus poemas Obeso muestra el dolor de la represión y la lucha constante de los afrocolombianos en un mundo “blanco” y racista, lo que lo convirtió en un modelo a seguir y digno de admiración y orgullo para la población afrocolombiana. *Secundino el zapatero* es una comedia en verso dividida en tres actos; comprende la historia de un zapatero que desea convertirse en figura política. Su tendencia es costumbrista y, como las obras de finales del siglo XIX, con fines moralizantes.

Tambores en la noche (poesía). Jorge Artel (Cartagena, 1909–1994). Esta colección de poemas incluye la temática musical: Artel habla de gaitas, tambores y ritmos afrocolombianos que se mezclan con el amor, el orgullo afrodescendiente y las historias cotidianas:

Romance mulato

[...] En sus flancos de mulata
de ardor temblaba la carne,
mientras lloraba la gaita
sus quejumbres ancestrales.
(¡Junco de costa morena
se va a quebrar en mis manos!
¡Si es más que el viento ligera
con este traje de raso!)

Evangelios del hombre y del paisaje / Humano litoral (poesía, 1940, 1974). Helcías Martán Góngora (Guapi, 1920–1984). Ambas obras representan particularidades de la población afrocolombiana: costumbres, amores, represión, esclavitud, inconformismo, en versos extensos que logran cautivar al lector por su pintura transparente de emociones:

6

La canoa es el principio y el fin de las distancias.
 Abecedario de la lejanía, cómo es de fácil aprender en ella la lección del paisaje.
 Sobre su vientre hondo el nativo se siente como en el corazón del universo.
 Todos los hombres ribereños la aman. Las doncellas la quieren, porque saben
 que es el vehículo que ha de traerles el ósculo esperado. Los niños la veneran,
 porque comprenden que es el mejor juguete.

8

Mi amor es este, que me duele en los labios y que repite el corazón en su latido.
 Este, que levanta los brazos y las manos imploran, y las plantas persiguen con
 insistencia diaria.
 Este, que soñara los ojos y que la sangre arrastra en su caudal constante.
 Mi amor es la distancia y el recuerdo.
 El llanto y la alegría de cada amanecer, del mediodía, del crepúsculo y de todas
 las noches.
 Este que tiene forma de paloma, si es palabra del labio.
 Forma de lluvia, si treme en la mirada.
 Entrega, si florece en el tacto.
 Y ruta, si en las plantas camina...
 Mi amor es este, corazón de insistencia con un cielo de Dios y tierra de la tuya,
 con un solo habitante que te llama y que tan solo escucha su latido, porque
 este amor navega en el caudal de la sangre.

Antología íntima (poesía, 1977). Hugo Salazar Valdés (Condoto, 1922–1977). En sus poemas deja entrever el empleo cuidadoso de las palabras, que parecen escogidas con delicadeza para cautivar al lector. Esta *Antología* es la compilación de varios poemarios del autor organizados en cuatro partes: Sonetos talíacos, Once elegías, El mar bifronte y Musa ubicua. Aquí unos versos de la primera parte:

Despedida

Toma mi mano marinera
 que llegó el tiempo de zarpar
 y están llamando en la ribera
 las emociones de la mar.

Llevo en el alma tu recuerdo
 y de tu vida la canción,
 mas parto, sí, porque en el puerto
 he prometido el corazón [...]

Obra poética (poesía, 2009). Pedro Blas Julio Romero (Cartagena, 1947). De su obra dice Guerrero lo siguiente:

Su estética neobarroca y su entramado africano y amerindio dan cuenta de una memoria de resistencia en el microcosmos de Getsemaní, al equiparar este barrio–arrabal de Cartagena con todo el continente americano. En consonancia con la generación *beat*, exalta el cuerpo y sus placeres. El delito de su héroe es ser negro, costeño, hijo natural, proceder de un barrio pobre y, sobre todo, haber soñado un cuerpo. Destaca la condición audaz y guerrera de los rebeldes de la diáspora africana, fundadores de un Getsemaní poblado por héroes trágicos de la cotidianidad (2010: 78).

Changó, el gran putas (novela, 1983). Manuel Zapata Olivella (Lorica, 1920–2004). Es una novela que vincula la poesía con la narración de acontecimientos ocurridos a partir de la llegada de los “barcos negros” a América y el infortunio que los esclavos tuvieron que vivir. La obra es un bello ejemplo de la cosmogonía de los dioses africanos y su relación con el mundo terrenal, y cómo se entrelazan estas creencias con las vivencias de los esclavos, su trabajo, su lucha y resistencia.

Otras obras de literatura afrocolombiana que pueden considerarse para la lectura por ser muy relevantes para la cultura nacional, aunque no están incluidas en la Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, son las siguientes:

En Chimá nace un santo (1964) y *Chambacú, corral de negros* (1962), de Manuel Zapata Olivella. Estas dos novelas son representación de las vivencias de los afrodescendientes en contextos determinados. La primera abarca las experiencias religiosas en las que se mezclan los legados africanos y el catolicismo, hechos ocurridos en Chimá y Lorica, municipios de la costa atlántica colombiana. La segunda es la historia de algunos herederos de la esclavitud en el contexto de Cartagena de Indias. *Chambacú, corral de negros* fue premiada por Casa de las Américas en 1962.

El mar y tú, poesía afrocolombiana (2003), de Mary Grueso Romero (Guapi, 1947). Esta obra está dividida en dos partes. La primera es una mezcla de alegoría al amor, la pasión y las costumbres afrocolombianas; la segunda es la exaltación a la región afropacífica, sus costas, playas y paisajes. La voz femenina resuena en los versos de Grueso y su cadencia se siente en la sonoridad de las palabras y los versos cortos:

Me estoy dando a ti

Quiero entregarte
 mis versos de palmera
 con arreboles rojizos de coral,
 con anhelos locos y enredados,
 con ilusiones de gaviotas
 para poderte alcanzar.

Hilar una a una
 las perlas de tu boca,
 después de quitarlas
 a las ostras sin piedad
 y sentirte mordisquear mi nombre
 como si fuera un pedazo de coco del litoral [...]

Recuerdos de la orilla (poesía, 1961), de Miguel Ángel Caicedo Mena (Quibdó, 1919–1195). Caicedo Mena fue uno de los principales escritores chocoanos. Este libro es la representación poética de episodios cotidianos de orilleros, rezanderos, lavanderas y demás personajes claves en la cultura afrocolombiana. Su particularidad escritural deriva de Candelario Obeso, pues escribe de la misma manera en que se habla, en versos que fácilmente pueden ser cantados.

Cuentos ejemplares (cuentos, 1993), de Miguel Ángel Caicedo, Emilia Caicedo Osorio y Eyda María Caicedo Osorio. Junto con sus hijas, Caicedo Mena publicó una recopilación de relatos con gran contenido afrocolombiano.

Entre la tierra y el cielo (cuentos, 1994), de Nina S. de Friedemann y Alfredo Vanín. La compilación de cuentos recrea múltiples factores vitales para la comunidad afrocolombiana: las canoas, la esclavitud, las estrellas, la relación con la naturaleza, la amistad, el amor, las leyendas, etc.

Literatura popular. Tradición oral en la localidad de El Patía (1994), compilación de Carmen Hortensia Alaix. Esta obra es una colección de coplas de diversas temáticas que se cantan en varios espacios sociales.

¿Por qué me llevas al hospital en canoa, papá? (novela corta, 1974), de David Sánchez Juliao (Lorica, 1945–2011). En este relato se describen paisajes caribeños al son de la música, con personajes particulares, en una aventura cargada de emociones.

Como se puede observar, la literatura afrocolombiana está llena de colores, ritmos y expresiones que abarcan todos los géneros y temáticas. En ella hay para todos los lectores, lo que justifica que se la lea y aprecie en sus valores sustanciales como evidencia de la diversidad literaria del país.

Referencias

- ALAIX, Carmen (Comp.) (1997). *Literatura popular. Tradición oral en la localidad de El Patía (Cauca)*. Bogotá: Colcultura.
- BRATHWAITE, Edward K. (1977). “Presencia africana en la literatura del Caribe”. En M. MORENO (Comp.), *África en América Latina* (pp. 152–184). México: Siglo XXI.
- CAICEDO, Miguel Á. (1961). *Recuerdos de la orilla*. Quibdó: [sd].
- CAICEDO, Miguel Á.; CAICEDO, Eyda M. y CAICEDO Emilia (1993). *Cuentos ejemplares*. Medellín: Lealón.
- DE FRIEDEMANN, Ninna y VANÍN, Alfredo (1994). *Entre la tierra y el cielo. Magia y leyendas del Chocó*. Bogotá: Planeta.
- GRUESO, Mary (2003). *El mar y tú. Poesía afrocolombiana*. Buenaventura: [sd].
- GUERRERO, Arturo (2010). “Catálogo de la Biblioteca de Literatura Afrocolombiana”. En *Manual introductorio y guía de animación a la lectura. Biblioteca de Literatura Afrocolombiana* (tomo XIX, pp. 32–95). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- MINISTERIO DE CULTURA (2010). *Manual introductorio y guía de animación a la lectura. Biblioteca de Literatura Afrocolombiana* (tomo XIX). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL (1994). *Ley General de Educación*. Bogotá: MEN.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL (1998). *Lineamientos curriculares de Lengua Castellana*. Bogotá: Editorial Magisterio.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL (2001). *Cátedra de Estudios Afrocolombianos*. Bogotá: Editorial Magisterio.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL (2003). *Estándares básicos de Lenguaje para la Educación Básica y Media*. Bogotá: MEN.
- PRADO, Nelly (2006). “El origen de los versos para enamorar: Oralidad del Pacífico sur de Colombia”. *América negra*, Universidad Javeriana, (12): 190–204.
- PRESCOTT, Laurence (2006). “Perfil histórico del autor afrocolombiano: problemas y perspectivas”. *América negra*, Universidad Javeriana, (12): 104–125.
- SÁNCHEZ JULIAO, David (2004). *¿Por qué me llevas al hospital en canoa, papá?* Bogotá: Plaza & Janés.
- ZAPATA OLIVELLA, Manuel (1962). *Chambacú, corral de negros*. Medellín: Bedout.
- ZAPATA OLIVELLA, Manuel (1964). *En Chimá nace un santo*. Barcelona: Seix Barral.
- ZAPATA OLIVELLA, Manuel (1983). *Changó el gran putas*. Bogotá: Oveja Negra.



BLOGLITERATURA: SECRETOS DE LA ESCRITURA LITERARIA PARA EL SIGLO XXI

Jaime Alejandro RODRÍGUEZ RUIZ¹

1. Literatura y tecnologías de la comunicación

La tecnología no ha dejado de estar nunca al servicio de la comunicación y, por extensión, al de la literatura. Según Albaladejo (2006), en tiempos de oralidad, la tecnología de la comunicación oral se puso al servicio de la poesía, ofreciendo sus estructuras y métodos nemotécnicos. Lo mismo ha ocurrido en tiempos de escritura, una tecnología que muy pronto se pone a disposición de la literatura (determinando literalmente su ser y sus posibilidades) y de su comunicación, permitiendo que ésta pueda proyectarse en el espacio y en el tiempo y haciendo posible la lectura e interpretación de las obras literarias en contextos temporal y espacialmente separados de sus contextos de producción. Finalmente, en tiempos más recientes, la tecnología ha contribuido a que las obras literarias lleguen a más receptores, gracias a la eliminación de obstáculos y dificultades en el acceso a algunas obras literarias que son leídas ahora en bibliotecas o en repertorios virtuales. Pero las nuevas tecnologías de índole digital no sólo han contribuido a la difusión de la literatura, sino que, de una manera inédita y poderosa, han generado escenarios para la creación de nuevas formas de literatura, y de entre esas nuevas formas se destaca la narrativa digital.

¹ Ensayista, narrador e investigador sobre narrativa contemporánea, literatura digital y cibercultura. Profesor de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Entre sus libros publicados se encuentran: *Hipertexto y literatura. Una batalla por el signo en tiempos posmodernos* (2000), *El relato digital. Hacia un nuevo arte narrativo* (2006), *Narratopedia. Reflexiones sobre narrativa digital, creación colectiva y cibercultura* (2011), *Hallazgos en la literatura colombiana. Balance y proyección de una década de investigaciones* (2011). Esta ponencia fue leída en el II Seminario de Actualización para Docentes en Literatura y Humanidades, Corporación Cultural Babilonia (Manizales, 2008).

La narrativa digital constituye hoy un medio expresivo muy potente y diverso que si bien exige la reconfiguración de los roles tradicionales del escritor y del lector, instaura posibilidades inéditas de interacción y de creación. Asistimos a una gran variedad de expresiones narrativas en un medio que, como el digital, está en constante evolución: desde el simple hipertexto que organiza los enunciados narrativos en estructuras no lineales hasta la construcción de “metaversos” como los que se disponen en las plataformas Active Worlds y Habbo o, más recientemente, Second Life (verdadera realidad virtual en línea), pasando por los hipermedias narrativos y los videojuegos online.

Estos ejercicios nos enfrentan a preguntas inquietantes: ¿dónde está la “obra”? ¿En el modelo interactivo que ofrece el artista al espectador? ¿En las interacciones propiamente dichas que podrían llegar a alterar radicalmente la obra “original”? ¿En la idea inicial del autor, quien busca por sobre todo promover la interactividad? ¿Quién es finalmente el autor? Asumir estas nuevas formas de creación implica aceptar que estamos ante el surgimiento de expresiones artísticas y estéticas vinculadas al sujeto interconectado de la cibercultura.

2. Más allá de la noche posmoderna

El campo narrativo ha sido quizá el más beneficiado con la aplicación de la tecnología digital pues le ha permitido consolidar una discursividad interactiva y multimedial que combina la escritura, lo visual no lingüístico, la imagen en movimiento y lo acústico, dando como resultado la superación de algunas de las limitaciones que para la literatura se han derivado de la escritura y de la imprenta. Al respecto, la hipótesis que manejo es la siguiente: la escritura y su infraestructura técnica, la imprenta, configuraron el dispositivo propio de la comunicación moderna, y la novela se constituyó en su modelo expresivo más logrado. Sin embargo, el ejercicio novelesco estuvo siempre tensionado por una especie de conciencia a medias de que lo narrativo no podía lograr su mejor expresión inmersiva e interactiva bajo las condiciones de un medio que como el libro limita dichas funciones a la imaginación de mundos posibles por parte del lector. De ahí se desprendió toda una tradición de experimentación que algunos hacemos corresponder a un momento posmoderno de la literatura, y que tuvo como frontera el propio dispositivo donde se desarrollaba dicha experimentación: el libro. Si bien las innovaciones derivadas de esta tradición han contribuido mucho a la diversificación del género, no se lograron los objetivos entrevistados. Eso explica esta afirmación de George P. Landow, teórico del hipertexto: “La mayoría de los posestructuralistas —dice Landow y yo agrego: de los posmodernos— escriben al crepúsculo de un anhelado día por venir; la mayoría de los escritores de hipertexto (y yo agrego: de los

escritores en tiempos de cibercultura) escriben sobre muchas de las mismas cosas, pero al alba”. Pues bien, yo me sumo a esta posición y considero que con la emergencia de la posibilidad enunciativa hipertextual e hipermedial y con la consolidación del ciberespacio como infraestructura de dicha enunciación, hemos superado la noche posmoderna y tenemos buenas razones para mirar adelante con entusiasmo.

De hecho, J. D. Bolter (2006) ofrece un interesante panorama de anticipaciones de lo que hoy podríamos llamar blogliteratura, con base en ejercicios literarios modernos y posmodernos, entre los que el teórico norteamericano menciona e ilustra: la retórica de lo multilineal (James Joyce), la tradición de lo experimental (surrealismo, posmodernos), la novela como conversación (Sterne), el recurso al palimpsesto (James Joyce), las figuras del agotamiento de la literatura impresa (Borges), la narrativa fragmentada (Marc Saporta) y la escritura múltiple (Borges, Cortázar). Pero aquí me interesa, más que detallar los casos concretos de estas anticipaciones, resaltar las afirmaciones con las que Bolter constata que dichas anticipaciones encarnan plenamente en una literatura de la cibercultura (de la que la ficción hipertextual sería su expresión pionera).

Estos son ejemplos del talante de sus afirmaciones: 1) el hipertexto reelabora, reevalúa y potencia estas técnicas que ya había desarrollado la ficción impresa; 2) tanto los escritores modernos como los posmodernos tenían la intención de rehacer la ficción escrita desde adentro; 3) los autores de hipertexto han remediado esa tradición desde la perspectiva proporcionada por una nueva técnica de la escritura; 4) es necesario revisar toda esa tradición de experimentación a la luz de la nueva tecnología; 5) el medio electrónico proporciona un nuevo conjunto de técnicas para transmitir la tensión (explorada y prevista por la ficción impresa) entre la corriente lineal de la narración y la serie de pensamientos asociativos provocados por ésta; 6) las obras de autores que van desde Laurence Sterne hasta Borges no sólo son exploraciones de los límites de la página escrita, sino también posibles modelos para la escritura electrónica; 7) la escritura electrónica no finge al autor múltiple o al lector participativo: los exige; 8) las exploraciones modernas y posmodernas pertenecen al espacio de la ficción impresa, constituyen imágenes de algo irrealizable en ese medio, pero deseado como posibilidad; 9) podemos considerar muchas de estas obras como ficciones interactivas que operan bajo las limitaciones impuestas por la imprenta; 10) la ficción hipertextual pidió prestado y remedió el sentido de rebeldía y logra sin esfuerzo aquello que los escritores experimentales del texto impreso sólo conseguían con grandes dificultades; 11) en todos estos ejemplos, la ficción impresa se ve forzada a trabajar contra su medio: surge un conflicto entre el volumen como marco y el texto enmarcado, conflicto que el computador no tiene, pues ofrece un marco que se afloja siempre que el texto

lo empuja; 12) como efecto, los lectores de hipertexto ya no sólo pueden escribir en él (no sólo sobre el texto), sino que incluso pueden alterar o completar episodios; todo lo cual se traduce en una cesión de responsabilidad que hace el autor. Esta cesión es tanto un desafío como una afirmación de que esta forma electrónica de lectura–escritura es más auténtica que la participación que una novela tradicional permite a sus lectores.

3. Literatura en tiempos de cibercultura

Todas estas afirmaciones se dirigen a demostrar que sólo bajo un nuevo dispositivo técnico (ciberespacio), enunciativo (hipertexto) y cultural (cibercultura) se pueden realizar muchas de las anticipaciones, deseos y figuras de la tradición “rebelde” (posmoderna) de la escritura.

El dispositivo comunicativo propio de una cultura impactada por el efecto de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (llamada por algunos “cibercultura”) es el ciberespacio². Mi incursión tanto académica como creativa en el fenómeno de la cibercultura y mi creciente comprensión de su “programa”, me han llevado a comprobar que estamos obligados a enfrentar definitivamente un corte, un punto de no retorno. En efecto, mientras cómodamente atrincherados esperábamos desde el campo literario un desenlace a las tensiones surgidas por la irrupción de las nuevas tecnologías en prácticamente todos los campos de la cultura, han empezado a surgir otras pragmáticas, otras estéticas, otros géneros. Comienzan a aparecer y a extenderse, desde ambientes inéditos no necesariamente ligados a la tradición (literaria), obras altamente interactivas que promueven la implicación de aquellos que las usan y donde el interactuante (figura que en el ciberespacio reemplaza a la del lector) participa incluso en la estructuración del mensaje que recibe.

Se trata de eso que Lévy (2007) llama obras–flujo, obras–proceso, obras metamórficas, obras acontecimiento. Es decir, obras que ya no responden a los imperativos tradicionales de la escritura y del libro, obras que ya no necesitan legitimarse por una significación válida, obras que pierden la necesidad de autor (en el sentido de garante de un sentido estable), y que se desarrollan en entornos en esencia inacabados; obras que promueven no sólo los sentidos variables que sus exploradores descubren, sino que les ceden las tareas de construcción del orden de la lectura y de las formas sensibles.

² El ciberespacio puede definirse como una cierta manera de usar la infraestructura digital que apunta a un tipo particular de relación entre personas y que soporta aquellas tecnologías intelectuales que amplifican, exteriorizan y modifican numerosas funciones primitivas humanas: la memoria (bases de datos, ficheros, hipertextos), imaginación (simulaciones), percepción (telepresencia, realidades virtuales), razonamientos (inteligencia artificial) y que favorecen nuevas formas de acceso a la información y nuevos estilos de razonamiento.

4. La publicación en Internet

Una de las ventajas de la comunicación digital es que al liberar la información de soportes físicos facilita y extiende la posibilidad real de comunicación. Como dice Eco: “la gente ahora se puede comunicar directamente sin la intermediación de las editoriales. Muchas personas no quieren publicar, sólo comunicarse”.

Según, David Domingo Santamaría³ las tecnologías de publicación digital se pueden dividir en cuatro grandes tipos. 1) Sistemas estáticos: basados en archivos que se editan en un computador y se envían luego a un servidor web a través de herramientas FTP, y que permiten organizar los archivos en carpetas. Esta opción requiere conocimientos de programación en lenguaje html y es muy complicada a la hora de introducir cambios y actualización. 2) Sistemas de Gestión de Contenidos (CMS): recurren a la utilización de bases de datos para permitir que la actualización de la web se realice a través de sencillos formularios que actualizan plantillas estandarizadas. Eso permite que prácticamente no sea necesario ningún conocimiento técnico para aportar contenidos. Además, ofrecen servicios complementarios como foros de discusión. 3) Weblogs: desde el punto de vista técnico son una versión simplificada de los CMS. Los weblogs son cuadernos de notas o diarios en forma de página web, con una estructura muy sencilla: la nota publicada más recientemente es la primera que aparece en pantalla y le siguen el resto, ordenadas en secuencia cronológica inversa hasta llegar a la más antigua. La publicación de fotografías y textos se hace, como en los CMS, a través de formularios en una web de acceso restringido, aunque también se está generalizando la posibilidad de publicar enviando un mensaje de correo electrónico (incluso a través de los servicios de telefonía celular). Los weblogs fueron uno de los primeros tipos de publicación que hubo en Internet, pero sólo a mediados del 2001 se pudo extender su uso, gracias a la disposición de herramientas de publicación muy simplificadas, ofrecidas gratuitamente por proveedores como Blogger o Wordpress, lo que llevó, a principios del 2002, a un boom impresionante. Actualmente se estima que hay más de un millón funcionando sobre la red. 4) Y finalmente los Wikis: esta tecnología de publicación no está orientada a la publicación periódica de contenidos como es el caso de los CMS o los weblogs. Su objetivo es facilitar la publicación estructurada de materiales estables, que irán creciendo por categorías más que por renovación. El ejemplo más famoso es la Wikipedia, una enciclopedia digital abierta a las contribuciones de cualquier persona. Los wikis permiten editar las páginas de la web a través de formularios con un código de edición y publicación más simple incluso que el html.

³ Cfr. <http://mosaic.gmmd.net/articulos/ddomingo0405.html>

En general, los sistemas estáticos han dejado de ser la opción más recomendable para crear proyectos de contenidos digitales en Internet, entre otras cosas, porque exigen la mediación de especialistas (webmasters) y están supeditados a las decisiones y criterios de quienes son dueños de la tecnología, lo que los hace muy inflexibles. Los CMS, por su lado, aunque requieren de servidor propio y de la colaboración de programadores informáticos para instalar y configurar el software, son los más adecuados para proyectos grandes, que requieran de la gestión de contenidos en formatos muy diversos (vídeo, fotografía, etc.) y de su distribución en múltiples secciones.

Para proyectos que podríamos llamar “personales”, es posible contar con servicios gratuitos de publicación de weblogs y de wikis, plataformas en las que los creadores de contenidos tan sólo tienen que rellenar un formulario de registro y empezar a publicar, sin preocuparse por el alojamiento ni por la tecnología. Sin embargo, esta comodidad tiene como limitación la rigidez en las opciones que ofrecen estos servicios, lo que se convierte en inflexibilidad a la hora de diseñar planteamientos innovadores⁴. Otra opción es instalar en un servidor propio herramientas de weblogs y wiki para desarrollar una web flexible y fácil de actualizar, mucho más personalizable, sin necesitar a un programador profesional.

Con el tiempo, estas dos tecnologías han empezado a configurar espacios diferenciados bien interesantes: los weblogs como espacios o escenarios de publicación de autor (ya sea autor personal o colectivo) que expone ideas y contenidos y los dispone a sus comentarios, pero que controla desde su privilegio de escritor. Al otro extremo, los wikis, verdaderas herramientas de escritura colectiva, en las cuales el texto se expone a la intervención de cualquier persona. Curiosamente, los miles de proyectos wiki que hoy existen en el mundo han empezado a crear una cultura colaborativa muy consistente. De hecho, las plataformas wiki están diseñadas para desarrollar trabajo colaborativo en general y específicamente para la construcción colectiva de textos e hipertextos dinámicos y en tiempo real, sin requerir de la administración de figuras como el webmaster. Lo característico de estos proyectos es que su desarrollo está siempre acompañado por los “dolientes” del proyecto, es decir que compromete pequeñas comunidades que velan por su calidad y por su continuidad.

⁴ No obstante, existen hoy alternativas de mejoramiento a las arquitecturas como la de la plataforma wiki. Se trata de la plataforma “Moin”, que extiende y flexibiliza las funciones de wiki, sin perder la característica de publicación automática.

5. El último escenario de la interactividad: La web 2.0

En los últimos años ha surgido un fenómeno, que se ha venido a denominar *web 2.0* y que ha supuesto una nueva forma de pensar en la web con múltiples vertientes que pueden aplicarse, con mayor o menor facilidad, en todo tipo de propuestas estéticas.

El término *web 2.0* ha surgido por oposición a la existencia supuesta de una *web 1.0* y que habría que identificar con el estado de las posibilidades de Internet entre 1984 y 1999. De hecho, la *web 1.0* puede identificarse con las primeras aplicaciones, como Altavista, el correo de hotmail, el albergue de páginas gratuitas de GeoCities, la enciclopedia Encarta o el navegador Netscape Navigator 4.7, cuyo lugar toman progresivamente equivalentes “2.0”, como Google, GMail, Blogger, Wordpress, Wikipedia y Firefox, respectivamente.

El gran valor de la *web 2.0* es que ha reducido efectivamente la distancia entre los que acceden a la web y los que publican en ella información. Mientras que en la *web 1.0* sólo se podía acceder con facilidad a la publicación de páginas rudimentarias, actualmente cualquier usuario puede acceder, de forma gratuita, a un gestor de contenidos en la forma de un *blog*, que se ha convertido en la aplicación por excelencia del fenómeno, publicar imágenes en Flickr e incluso vídeos en YouTube. Además, las barreras tecnológicas y económicas para acceder a soluciones personalizadas de mayor potencia, o para establecer una identidad única y propia en la web, prácticamente han desaparecido. Esto se suma al hecho de que la web se está convirtiendo en la plataforma sobre la que se ejecutan nuevas aplicaciones, cada vez de manera más independiente del sistema operativo del ordenador utilizado, con lo que cambian radicalmente las normas del mercado del software.

Esas tecnologías y el consecuente cambio de actitud que exigen, presentan una multitud de oportunidades estéticas. Entre ellas se destaca el concepto de *software social*, el cual se refiere al uso de la comunicación mediada por ordenador para la formación de comunidades (llamadas redes sociales o comunidades virtuales de práctica). Así, una aplicación basada en la web se pone a disposición de una multitud de usuarios que aportan información y comunicación a cambio de un incentivo.

La *web 2.0* ofrece nuevas funcionalidades que permiten hablar de Internet no sólo como gran fuente de recursos, sino, además, como la plataforma donde trabajar con esos recursos, lo que le da un potencial muy grande. Así por ejemplo, teniendo cuenta que una de las características propias de la web es la facilidad de compartir información, esta característica se ha reforzado con la aparición de herramientas de gestión de contenidos, como los *blogs*, cuyo uso creativo incrementa la eficacia de la actividad comunicativa, pues aportan sencillez de uso y muchas posibilidades de comunicación. El otro

dispositivo web 2.0 de gran potencial comunicativo es la plataforma wiki, entendida y utilizada en dos sentidos: como un repositorio colaborativo de conocimiento y como espacio para la construcción colectiva de textos; de manera que el trabajo en grupo se simplifica y se desarrolla en dimensiones realmente inesperadas.

6. La narrativa digital en Colombia

En Colombia, si bien no existe una dinámica muy marcada hacia la producción de obras narrativas digitales, existen varias experiencias destacables, entre ellas las de dos creadores: Juan B. Gutiérrez y Carlos Roberto Torres.

Juan B. Gutiérrez viene experimentando desde mediados de los noventa con la narrativa digital, el hipertexto y la literatura digital adaptativa, que se caracteriza por la presencia de un “sistema de información”, o “motor de inteligencia artificial”, que actúa como “elemento intermediario” entre el autor y el lector. Sus dos obras, *Condiciones extremas* (1998) y *El primer vuelo de los hermanos Wright* (2006), son auténticas producciones pioneras dentro del mundo narrativo y digital en español en Latinoamérica⁵. De su última obra se destaca no sólo la alta calidad del texto narrativo sino las posibilidades que abre para el lector. Al negociar significado y tratar de ensamblar cada parte de estas narrativas a la narrativa principal el lector participa de lo que Espen Aarseth ha denominado como proceso “ergódico”: un esfuerzo no trivial que permite al lector transitar por el texto.

De otro lado, *caminandobogotá.net* (2007)⁶, del diseñador Carlos Roberto Torres, es un experimento de creación digital hipermedia (un medio que integra interactivamente imagen, animación y sonido) que recrea la experiencia de un flaneur o transeúnte por las calles de la capital colombiana. Usando creativa y potentemente las posibilidades del medio y eludiendo intencionalmente la escritura, este “relato” sobre Bogotá permite no sólo recorrer las curiosas historias que nos propone el sitio (y que van creciendo en número), sino que invita al usuario a colaborar con el relato, facilitando la inclusión de fotografías personales acerca de la ciudad. También incluye una sencilla herramienta para construir colectivamente una galería de graffitis digitales y la interacción a través de un blog propio, con lo que se fomenta la interactividad.

⁵ Ver <http://www.literatronic.com/src/initium.asp>

⁶ Ver <http://www.caminandobogota.net/>

7. Trayectoria creativa personal

En mi caso personal, el trayecto que me llevó desde la expresión literaria hasta el arte de la cibercultura, comienza con las singulares dificultades expresivas de mi ópera prima: la novela *Gabriella Infinita*. Desde el punto de vista canónico de la literatura, *Gabriella* era un relato fragmentado, sin articulación explícita, con una incómoda heterogeneidad discursiva y con una excesiva demanda de participación para el lector, pero con un potencial multimedial interesante. Su solución narrativa se dio cuando encontré el formato hipertextual. El formato hipertexto y sus estructuras narrativas son la mejor forma para contar historias multiformes. De hecho, el problema de las perspectivas narrativas múltiples o de la multiplicidad de los personajes tiene en este soporte el mejor recurso. Sin embargo, el hipertexto exige una lógica y una estética que van más allá de dar albergue a una combinatoria narrativa. Exige y promueve, en primer lugar, la interactividad, esto es, la participación del lector a través del medio. Pero aún más: el medio digital facilita una morfología múltiple. De modo que la decisión de “formatear” a *Gabriella* en el soporte hipertextual condujo a aplicar toda la visión técnica y estética de los mundos digitales, condujo a la producción del hipermedia *Gabriella Infinita*⁷, un intento por generar una obra que contuviera la mejor salida de los potenciales hipertextuales y audiovisuales que contenía la versión novela. Este paso del texto al hipertexto y al hipermedia exigió una reconfiguración del texto original, así como el diseño de un nuevo recorrido narrativo, más ágil y verosímil, un mejor trámite a las sugerencias audiovisuales, una interfaz interactiva y el ensamblaje de distintos elementos multimediales, como audio, videos, animaciones e infografías.

En contraste, *Golpe de gracia* (mi segunda obra hipermedial⁸) se diseñó desde el comienzo como una pieza altamente interactiva y multimedial. Por un lado combina texto, ilustración, audio, modelado, animación y programación y, por otro, intenta contrarrestar la llamada “pragmática del interfaz” (demasiado énfasis en la actividad de navegación, en detrimento de la adquisición de contenido).

Uno de los reproches más frecuentes que se le hacen a la narrativa digital es su supuesta e inevitable superficialidad. En realidad el concepto de profundidad es relativo. Si por profundidad entendemos el ejercicio de la interpretación de los sentidos latentes de un texto narrativo, indudablemente que el medio literario, y más exactamente el formato novela, es el objeto mejor desarrollado para alcanzar dicha profundidad. Pero el hecho de que un relato digital no

⁷ Ver http://www.javeriana.edu.co/gabriella_infinita

⁸ Ver <http://www.javeriana.edu.co/golpedegracia>

tenga las condiciones para una hermenéutica no lo convierten en un objeto superficial. Todo lo contrario, su alta exigencia participativa y sobre todo su carácter enciclopédico (esto es, su potencial de conexión con un amplio contexto) le dan un buen grado de profundidad, sólo que ésta no se alcanza solamente a través de una exploración de los recursos propios del relato (zapping⁹), sino con la indagación, búsqueda y construcción del contexto. No se trata pues de realizar una clausura semántica, de encontrar un sentido final, como de desarrollar una extensa interconectividad.

Golpe de gracia ofrece al usuario cuatro estrategias de profundización. Una es la invitación a participar en actividades interactivas más allá de la exploración de los recursos multimediales (sala de juegos). Otra es la oportunidad de conocer el formato literario de la historia (sala de lectura). También se propone al usuario, a partir de la documentación que ha sido necesario coleccionar para el desarrollo de la historia en sus diversos momentos de creación, el aporte a dichos temas. Al contrario de lo que sucede en la literatura, donde la documentación del proceso creativo y de las fuentes de la obra se esconde o se simula, en la narrativa digital se expone, y en este caso en dos sentidos: 1) ofreciéndola abiertamente para su comentario (sala de estudio: weblog) y 2) disponiéndola para su transformación y para su construcción colectiva (sala de construcción: wikibooks).

Pero, a partir de *Golpe de gracia*, me encontré con un punto de quiebre. O me dedicaba a producir obras del modo en que lo venía haciendo (es decir, reuniendo ad-hoc equipos especializados al estilo de los equipos cinematográficos), lo que resultaba en obras de “autor” para ser usadas más o menos pasivamente, más o menos interactivamente, o me lanzaba a un cambio de paradigma: la creación colectiva, máxima expresión de la interactividad participativa. Abandoné entonces el esquema de la creación de autor para disponer ahora los medios de la expresión colectiva.

Siguiendo a David Casacuberta (2003), la más significativa e importante de las revoluciones de la cultura digital es la creación colectiva, favorecida hoy como nunca por las llamadas tecnologías de la cooperación o software social. Efectivamente, el centro de la cultura ha dejado de ser el autor, el artista, para pasar al espectador. Las obras culturales de la cultura digital ya no se

⁹ Zapping es la manía que tiene el tele espectador de cambiar el canal (haciendo uso de su control automático) con cualquier pretexto, a la menor disminución de ritmo o de interés del programa. En términos más generales se podría describir como una navegación más o menos aleatoria a través de textos que están disponibles simultáneamente. Desde este punto de vista, se “zappea” en la lectura de un libro cuando el lector salta la continuidad del mismo o cuando se leen varios libros a la vez. También se zappea en la radio, cuando se cambia continuamente de emisora, etc. Sin embargo, la intensidad con la que se zappea en el televisor, ha hecho que el fenómeno se estudie ahora con más atención.

construyen en forma individual, sino de forma colectiva. Por tanto, el artista deja de ser creador *stricto sensu* para convertirse en productor. El artista despliega una herramienta que luego será el público el que la use, desarrolle y difunda según sus intereses, que no tienen por qué coincidir ni estar influenciados por la voluntad original del artista... El trabajo del artista es literalmente el de un médium: ofrecer una estructura, una herramienta, un medio en el que sea el espectador el que se exprese, en el que sea el espectador el que cree.

De ese modo surgió el proyecto en el que ando embarcado actualmente: *Narratopedia*: ya no un hipermedia, sino una plataforma, un espacio multi-dimensional de representaciones dinámicas e interactivas¹⁰. Parafraseando a Pierre Lévy (2004), al cara a cara de la imagen fija y del texto, característico de la enciclopedia, *Narratopedia* opone un gran número de formas de expresión: imagen fija, imagen animada, sonido, simulaciones interactivas, mapas interactivos, sistemas expertos, ideografías dinámicas, realidades virtuales, vidas artificiales, etcétera. En última instancia, *Narratopedia* irá incorporando tantas semióticas y tipos de representaciones como se pueden encontrar en el mundo mismo. *Narratopedia* espera multiplicar los enunciados no discursivos¹¹.

8. Hacia una nueva experiencia

Pero no todo ha de ser tan radicalmente colectivo. Hay todavía un espacio para la actividad individual que se abre, eso sí, a la actividad colectiva en cierto grado, aprovechando lo que atrás he llamado el empoderamiento 2.0.

En efecto, las plataformas blog permiten hoy una expresión flexible que va desde el control completo de la escritura por parte de un autor individual, hasta la apertura total al trabajo colectivo, al estilo wiki, pasando por posibilidades intermedias como la participación de los lectores con sus comentarios o la autoría colectiva controlada. Algunas de estas plataformas, con sus facilidades para publicar mediante todo tipo de formatos y para comunicarse e interoperar con plataformas del universo 2.0 (como youtube, delicious, flickr y facebook, entre otras), están convirtiéndose en espacios para una expresión literaria renovada, pues permiten no sólo ir “más allá de la palabra escrita”, incorporando otras morfologías, sino que se abren con mucha naturalidad a las condiciones de los nuevos géneros de la cibercultura: cabida para la heterogeneidad de materiales, procesamiento y flujo continuo de contenidos,

¹⁰ Ubicada actualmente en el sitio <http://recursostic.javeriana.edu.co/narratopedia>

¹¹ En la sección «Epistemología del espacio del conocimiento» de su libro *Inteligencia Colectiva* (<http://inteligenciacolectiva.bvsalud.org/>), Pierre Lévy usa el término “Cosmopedia” para referirse al nuevo tipo de organización del conocimiento propio de la cibercultura, en los términos arriba mencionados.

plasticidad semántica y vinculación a experiencias sociales. La pregunta que surge es entonces: ¿Cómo debe ser el ejercicio literario dadas estas nuevas posibilidades? ¿Cómo ha de ser la blogliteratura?

Una respuesta pertinente a esta pregunta implica al menos dos actividades: una revisión del estado del arte de los usos “literarios” en la blogosfera y el desarrollo de un ejercicio literario diseñado y potenciado sobre las bases conceptuales que he descrito hasta ahora. Es decir, no basta con dar cuenta de lo que se hace o se puede hacer con el nuevo medio, sino hacerlo efectivamente. Es en este punto donde surge la necesidad de un alcance creativo para un proyecto que quiera ofrecer los “secretos” de una blogliteratura; se hace necesario algo así como la puesta en escena de una investigación–acción, que incluya, además del alcance académico y del alcance creativo, la capacidad para vislumbrar los requerimientos y posibilidades técnicas y su puesta en operación.

La solución a la problemática planteada consiste en el diseño, desarrollo, publicación y difusión de un blog que concrete en un ejercicio preciso las reflexiones, anticipaciones, dificultades, necesidades y resultados deseables, surgidos al enfrentar el reto de la narrativa digital en los términos aquí previstos.

Además de la investigación académica en los términos descritos más adelante, se requiere diseñar, desarrollar, publicar y difundir blogs que lleguen efectivamente a convertirse en *ejercicios narrativos conversacionales* (es decir, compuestos por historias abiertas no sólo a los comentarios y a la información de muchos otros sitios de la red, sino a los aportes¹² de quienes se quieran integrar y, en ese sentido) y *multimedial* (que hagan uso no sólo de la palabra, de la imagen, del sonido y del vídeo, sino de todo lo que se requiera para sensibilizar y dar cuenta de los temas a tratar).

Conclusiones

Aquí, unas breves notas con respecto a lo que significa desarrollar un blog literario. En primer lugar, no se trata de transcribir textos a las plantillas de edición del sitio. Se trata de pensar hipermedialmente, es decir, tener conciencia de que cada texto que escribo puede tener ya un contexto que lo enriquezca (sitios en Internet, videos en youtube, contenidos en otras plataformas) y por

¹² Tratándose de una narrativa “conversacional”, la idea es que el blog crezca en función de los *aportes implícitos* (enlaces, referencias que estaré atento a acreditar) y sobre todo (ahí el valor agregado del medio digital interactivo) *explícitos*, es decir los que surjan de los comentarios que merezcan las publicaciones y de las extensiones, intervenciones, correcciones, debates y todas las maneras posibles de participación productiva que se les ocurran a los lectores, que así se convertirán en escritores también.

tanto cada texto habrá que diseñarse de tal modo que ese contexto se exprese productivamente en función de las intenciones literarias previstas. En segundo lugar, cada texto se podrá conectar de muchas formas, de modo que la actividad del lector se vea favorecida y esta condición predetermina una estética, la de la interactividad. Finalmente, están las dimensiones multimediales (imágenes, sonidos, fotografías, vídeos), las cuales surgirán como complemento del texto, pero articuladas de modo que se evite un efecto de “ilustración” del texto y se produzca más bien uno de integración o convergencia discursiva. Todo eso explica la necesidad de contar con apoyos técnicos (ilustraciones a pedido, programación de efectos, producción de piezas multimediales, etc.) que permitan cumplir estas metas. Se trata pues de un ejercicio distinto al del escritor enfrentado sólo a la página en blanco.

Referencias

- ALBALADEJO, Tomás (2006). “Literatura y tecnología digital. Producción, mediación, interpretación”. III Congreso de Cibercultura (Grupo C-7). <http://www.cibersociedad.net/congres2006/gts/comunicacio.php?id=736>
- BOLTER, Jay D. (2006). “Ficción interactiva”. En M. T. VILARIÑO y A. ABUÍN GONZÁLEZ (Eds), *Teoría del Hipertexto. La literatura en la era electrónica* (pp. 243–297). Madrid: Arco Libros.
- CALVINO, Italo (1989). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- CASACUBERTA, David (2003). *Creación colectiva. En Internet el creador es el público*. Barcelona: Gedisa.
- HOLTZMAN, Steven (1998). *Digital Mosaics, The aesthetics of cyberspace*. NY: Touchstone.
- LANDOW, George P. (1995). *Hipertexto, la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós.
- LÉVY, Pierre (2004). *Inteligencia Colectiva. Por una antropología del ciberespacio*. <http://inteligenciacolectiva.bvsalud.org> [Última fecha de consulta: marzo 22 de 2007]
- LÉVY, Pierre (2007). *Cibercultura. La cultura de la sociedad digital*. Barcelona: Anthropos.
- MURRAY, Janet (1999). *Hamlet en la holocubierta. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Buenos Aires: Paidós.
- QUÉAU, Philippe (1998). “La presencia del espíritu”. *Revista de Occidente*, Madrid, (206): 43–58.
- RHEINGOLD, Howard (2004). *Multitudes inteligentes. La próxima revolución social*. Barcelona: Gedisa.
- RODRÍGUEZ, Jaime A. (2006). *El relato digital. Hacia un nuevo arte narrativo*. Bogotá: Libros de Arena.
- RYAN, Marie-Laure (2004). *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Madrid: Paidós.



DESCENTRALIZACIÓN DE LA LITERATURA Y DE LOS ESTUDIOS LITERARIOS. NECESIDAD DE NUEVAS PEDAGOGÍAS

Cristo Rafael FIGUEROA¹

Preguntarse hoy por el lugar y el papel de la literatura en la vida, en la cultura y en la educación, significa adentrarnos en problemáticas fundamentales del mundo contemporáneo: el descentramiento de la noción misma de cultura y los inherentes desplazamientos del quehacer literario, con su consecuente relectura del canon y aparición de nuevas textualidades; las implicaciones ideológicas de la Estética, la avalancha de los medios de comunicación y la necesidad de aprender nuevos modos de leer. Así mismo, el ensanchamiento del concepto actual de literatura no sólo se articula con las preocupaciones identitarias generadas por el multiculturalismo dentro de las pretensiones homogeneizadoras de la globalización, con el cruce de lenguajes y la emergencia de nuevas formas de percepción, sino con las renovadas búsquedas educativas y la aparición o recuperación de espacios culturales que privilegian la “diferencia” por encima de la sola consideración de la diversidad cultural.

1. La literatura en el nuevo espacio cultural

Al finalizar los años ochenta del siglo XX se evidencia un viraje conceptual en la noción de cultura, la cual empieza a salir de los predios académicos o de las instituciones oficiales para constituirse en vivencia social de grupos y colectividades situados en contextos espacio-temporales específicos. Por una parte, el Estado Nacional ha dejado de ser el espacio de la hegemonía cultural, tanto por presión de corporaciones transnacionales como por la

¹ Crítico literario, ensayista e investigador. Profesor de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Entre sus libros más recientes se encuentran: *Luis Fayad. La madeja desenvuelta* (2012), *Germán Espinosa. Señas del amanuense* (2008), *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX* (2008). Esta ponencia fue leída en el II Seminario de Actualización para Docentes en Literatura y Humanidades, Corporación Cultural Babilonia (Manizales, 2008).

renovada conciencia regional que privilegia lo local, en lucha permanente con estructuras homogeneizantes del mundo globalizado; por otra, el capitalismo contemporáneo ha convertido la “industria cultural” en una de sus principales fuerzas de producción controlando imágenes, representaciones y todo tipo de artefactos culturales, casi siempre en términos de poderío ideológico. En este sentido,

la cultura ha dejado de ser vista exclusivamente como un conjunto de valores, costumbres y normas de convivencia ligadas a una tradición particular, a una lengua y a un territorio [...] y se ha convertido en un repertorio de signos y símbolos producidos de acuerdo a intereses particulares difundidos planetariamente por los medios de información (Castro, 2001: 14).

Vistas así las cosas, la cultura deja de ser propiedad de la Antropología clásica —estudio de sociedades premodernas—, de la Sociología tradicional —estudio de sociedades modernas y de los quehaceres humanísticos de filosofía, literatura o arte—, caracterizados por el cultivo de “espíritus selectos”, pues las redes de circulación incluyen necesariamente manifestaciones y objetos provenientes de la “baja cultura” o “cultura popular”, que a su vez se integran en el entramado de las comunicaciones contemporáneas.

En nuestros tiempos, las nuevas búsquedas de las Ciencias Sociales y los llamados Estudios Culturales conciben la cultura como una bisagra que vincula los tejidos sociales con quienes la producen y reproducen, es decir, con grupos y comunidades interpretativas; ella deviene entonces en un sistema de signos interpretables, manifiesto en aspectos simbólicos de la conducta individual y colectiva, que conforma el espacio vivo donde ocurren los fenómenos sociales y las manifestaciones expresivas (Laguado y Pulido, 1999: 37), de las cuales la literatura se constituye en mediación estética capaz de rearticular discursos, lenguajes y memorias, debilitando significados heredados, desplazándolos o reconstruyéndolos nuevamente.

El descentramiento y la amplitud de este nuevo concepto de cultura, se corresponde con desplazamientos de los Estudios Literarios en su triple dimensión teoría / crítica / historia, la cual renueva la concepción canónica de la literatura, expandiendo sus límites más allá de la sacralizada autonomía de la función poética del lenguaje. Gisela Kozak ha hecho notar que es precisamente en el seno de la teoría crítica contemporánea de donde han surgido los mayores cuestionamientos teóricos e ideológicos, que han desacralizado el texto literario y han relativizado su papel rector y orientador dentro de la cultura. Sin embargo, ello no significa la muerte de la literatura, sino un ensanchamiento de sus límites y una redefinición de la naturaleza que la constituye; en efecto, la literatura no puede ser considerada como un objeto

estético autónomo “reductible a los objetos que se agrupan bajo su etiqueta explicativa, sino un conjunto de prácticas que engloban escritura, lectura e interpretación, comercialización, distribución, enseñanza, etc.” (Talens, 1996: 26). Es entonces este conjunto de prácticas, definidas y redefinidas de manera diferente en contextos históricos específicos y en variadas tradiciones culturales, lo que constituye la nueva naturaleza de la literatura en tanto producción textual, a la que accedemos como lectores, como profesores o como investigadores.

Precisamente, durante las últimas dos décadas del siglo XX, las teorías críticas se refieren más a *lectores* y a *lecturas* que a *textos*, lo cual genera cambios fundamentales en la experiencia literaria. Ya no se concibe el texto como una producción cerrada, autosuficiente o productora de significados monolíticos, sino como un espacio donde se producen y cruzan significaciones inestables, se inscriben ideologías, se representa el inconsciente colectivo o se alegoriza un sujeto provisorio y múltiple. Se tiene claro que el texto se construye con sus lectores y es, por tanto, de carácter móvil, “ya no hablamos solamente de un lector que interpreta un texto que se deja interpretar sino de textos que leen a sus críticos” (Ordóñez, 1991: 135); se ha vuelto contingente lo que se creía absoluto: el valor de la literatura, y por eso no se concibe más el canon literario como un ente determinado por esencias indefinibles de textos sacralizados, sino por complejos procesos ideológicos, por ámbitos de recepción y por efectos de poderes discursivos que direccionan pensamientos e imaginarios. La clave radica en entender que frente a lo canonizado convive un *corpus vivo* de cuyas lecturas se desprenden visiones que deconstruyen ideologías, afirman búsquedas ocultas o permiten reubicar los mismos textos canónicos.

Desde la anterior perspectiva, es posible repensar la historia literaria, particularmente la nuestra, desde el espacio inestable de lecturas y no desde periodizaciones estáticas o estrechos marcos generacionales; en este sentido, es fundamental la pregunta por el canon literario, el cual más que una mera catalogación o clasificación de la historia literaria, es un modo de enfrentarse a la realidad y de rehacer la historia. De acuerdo con Beatriz Pastor (1988: 78–87):

Hay que partir del hecho de que toda la polémica en torno a la redefinición del canon no es más que una manifestación concreta de un proceso de cuestionamiento que implica la revaluación del amplio campo de las humanidades. Lo que se debate en el fondo de esta polémica es una alternativa fundamental: Si [...] las humanidades van a encarnar la perpetuación de una concepción del mundo, de la historia y de la cultura eurocéntricas e indisolublemente ligadas a los procesos imperialistas en los que se ha formado esa visión, o si, por el contrario, las distintas disciplinas que la integran van a abrirse a una pluralidad de visiones y perspectivas que liquide implícitamente el pretendido universalismo que esa visión se ha arrogado tradicionalmente.

En consecuencia, la historia de la literatura como disciplina académica no puede quedarse en la sola descripción de mutaciones en períodos sucesivos sin develar el entramado de los cambios y el cruce de motivos que articulan su estructuración; no puede olvidarse que la literatura no sólo existe en relación con fenómenos no literarios y simbólicos, “sino que es tributaria de formaciones discursivas paralelas. Cada enunciado se halla inmerso, se quiera o no, en el espacio multitudinario de la discursividad. Historiar su desarrollo implica, pues, hacer frente al sistema de contradicciones que lo atraviesan, lo definen y lo constituyen” (Talens, 1996: 26).

Hoy por hoy, historiar los procesos literarios no significa tanto describir una sucesión de centros (autores, períodos, estilos, temas, formas, etc.), sino interpretar “procesos sin centro” que se interceptan, se expanden o se diseminan en redes discursivas. La historia literaria es entonces una parcela dentro de la relación dialógica entre los discursos que conforman la cultura y las instituciones que los designan y estabilizan (Talens, 1996: 26–27). Por esta razón, pensar y construir una historia literaria exige valorar las redes de una “intertextualidad cultural” y de una “intertextualidad literaria” propiamente dicha; es decir, abordar los textos como segmentos discursivos al interior de una red histórico-cultural y luego valorar las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas que el texto literario establece con el discurso global de su propia lengua y con el de otras.

Es innegable el papel renovador de la teoría de la recepción estética en el pensamiento crítico contemporáneo; si en algún momento ésta hizo depender la lectura del acto de escritura, se ha cruzado luego con discursos postmodernos que enfatizan la idea de un sujeto múltiple y descentrado en relación con una historia de intertextualidades que él construye y que a su vez lo construyen. En efecto, a partir de caminos inter y multidisciplinarios la teoría crítica de nuestros días considera que tanto la escritura como la lectura son parte fundamental de la producción textual, atenuando las ideas de originalidad absoluta, de autores privilegiados o de esencias transhistóricas. No es casual la circulación académica de categorías renovadoras que ratifican el valor de una formación teórica en el crítico y en el maestro de literatura, encaminada a afinar la mirada del lector y del estudiante de literatura, filología, lingüística, comunicación o del amplio espectro de las disciplinas humanísticas: las ideas de intertextualidad, polifonía y palabra ajena (Bajtín), la diferencia generada por la deconstrucción (Derrida), la dialéctica entre texto de placer y texto de goce (Barthes), la desterritorialización (Deleuze y Guattari), los regímenes del simulacro (Baudrillard), el texto como práctica social (Halliday), la historia como versión de la ficción narrativa (White), el inconsciente como dimensión siempre presente en el sujeto hablante (Lacan), las nociones de *obra abierta*

de Eco y de *comunidades imaginadas* de Anderson, la lógica cultural del capitalismo tardío (Jameson), la agonía de metarrelatos legitimadores (Lyotard), o las complejas relaciones saber–poder (Foucault).

2. Desplazamientos en los estudios literarios hispanoamericanos

Por razones políticas, los estudios literarios hispanoamericanos sólo participaron parcialmente del debate teórico internacional de los años sesenta y setenta; sin embargo, a partir de los ochenta se entra a participar activamente en la discusión; de una parte, la agonía de los proyectos de industrialización de las grandes potencias genera nuevas prácticas integracionistas al volver los ojos a las economías latinoamericanas, con la consecuente reformulación de la idea de alteridad, enfocada hacia la comprensión de lo no propio en el marco de lo propio y viceversa; de otra parte, es definitiva la recepción de las teorías de Mijaíl Bajtín, especialmente en lo que concierne a la categoría–concepto de Carnaval como forma expresiva híbrida y ambivalente, opuesta al discurso que con dualismos excluyentes quiere imponer la univocidad significativa; sobresalen también los trabajos de Antonio Cornejo Polar sobre el estatuto de las literaturas heterogéneas (1978, 1989) y las complejidades de los imaginarios urbanos estudiadas por Jesús Martín Barbero (1998) y Carlos Monsiváis. Se rebasa así el concepto suprahistórico de literatura, en vez de impureza en las letras se habla de *heterogeneidad* en las literaturas nacionales, y la crítica literaria latinoamericana se convierte en “crítica cultural” (Rincón, 1996: 109).

La idea de una “Crítica Cultural” nos sitúa en la intersección de los nuevos campos de análisis abiertos por los Estudios Culturales —descentralización de la cultura, valoración de los lugares de enunciación y necesidad de estudios transdisciplinarios— y los avances renovados de los Estudios Literarios —hermenéuticas textuales, aperturas semióticas, posibilidades de la sociocrítica²—. En verdad, aportes de los primeros han hecho posible superar

² Sarah González de Mojica pone en situación el debate teórico–crítico sobre los descentramientos del canon a partir de un mapa donde las posturas de García Canclini, Carlos Rincón y Beatriz Sarlo potencian la discusión sobre literatura y cultura (2001). A su vez, es iluminadora la mirada de González sobre los caminos de la crítica contemporánea (Said, Baba, Spivak) y sus repercusiones en América Latina. Véase su libro *Constelaciones y Redes. Literatura y Crítica Cultural en tiempos de turbulencia* (2002), especialmente pp. 8–38 y 87–104; en relación con los estudios literarios en Colombia señala que “el reconocimiento de otras lógicas no dualistas puede ser el denominador común de las direcciones teóricas generales a que están llamadas tanto las Ciencias Sociales como los Estudios Literarios, para plantear las más urgentes cuestiones de diferencia e identidades; representación y resistencia, la nación y sus márgenes, poscolonialismo y feminismo; heterogeneidad e hibridación; [...] producción, circulación y consumos culturales” (35).

formalismos estrechos o inmanentismos ensimismados de los segundos: las miradas interdisciplinarias de los Estudios Culturales hacen converger categorías provenientes de disciplinas afines, convirtiendo la literatura en objeto privilegiado del análisis cultural; la noción de texto como espacio de significaciones siempre inestables desarrolladas entre fronteras, es decir, como tejido vivo que al moverse entre el discurso y la praxis, revela su inscripción ideológica; las cartografías o categorías espaciales, según las cuales el mapa cultural del mundo es siempre cambiante, por tanto, si las culturas son híbridas y diferenciadas, las literaturas tienen necesariamente un carácter heterogéneo, pues no las rige un metadiscurso y están atravesadas por experiencias migratorias, dobles registros, sujetos nómadas, entre otros. A su vez, los horizontes de los Estudios Culturales han desplazado la reflexión desde el análisis de unas supuestas leyes generales del discurso “hacia el análisis de los lugares que hicieron posible dicha concepción del problema [...], y han logrado que prácticas discursivas y modos de vida marginalizados en el interior de un universo estable y definido de antemano, encuentren precisamente ahora un lugar para desarrollarse” (Talens, 1996: 23).

De todas maneras, los Estudios Literarios se resisten frente a ciertas tendencias ortodoxas de los Estudios Culturales, que al desconocer el poder y los efectos de las mediaciones estéticas, conciben la cultura “como un mar de textos indiferenciados [...] con lo cual la literatura [...] no sería considerada un tipo de texto que requiere de un enfoque distinto al de otros” (Kosak, 2001: 697); en este contexto, la Teoría Literaria sostiene que si bien los valores, y en particular los estéticos y culturales, son relativos, no por ello son indiferentes:

[...] deberíamos reconocer abiertamente que la literatura es valiosa no porque todos los textos sean iguales y todos puedan ser culturalmente explicados, sino, por el contrario, porque son diferentes y resisten una interpretación sociocultural ilimitada. Algo siempre queda cuando explicamos socialmente los textos literarios y ese algo es crucial. No se trata de una esencia inexpresable, sino de una resistencia, la fuerza de un sentido que permanece y varía a lo largo del tiempo (Sarlo, 2001: 224).

Para ampliar la relación entre teoría literaria latinoamericana y crítica cultural, consúltense los números 176–177 de *Revista Iberoamericana* (1996), dirigidos por Mabel Moraña, centrados en cartografías culturales, cuestiones de género, políticas de representación, poscolonialismo, subalternidad, heterogeneidad y postmodernidad. También puede consultarse el número 203 de la misma revista, dedicado a las posibilidades y límites de los Estudios Culturales en América Latina hacia el siglo XXI (2003). El último libro de Mabel Moraña, *Crítica impura* (2004), abre perspectivas teórico críticas para el análisis culturalista sin perder de vista la densidad semántica propia de la literatura.

Por otra parte, sectores extremos de los estudios culturales, han estigmatizado la noción de “hegemonía cultural” en tanto práctica letrada y condenan ideológicamente la literatura como reducto de poder (Kosak, 2001: 698). Si bien existen mecanismos de exclusión y de inclusión con los cuales distintos sectores instauran sus prácticas de ocio y de disfrute sensible, no es entendible que se quiera excluir la dimensión estética del mundo, la cual desde un punto de vista sociológico comporta gestos de resistencia o de diferenciación frente al discurso oficial de la Historia, a la institucionalización de la cultura o la perpetuación de imaginarios.

A partir de los anteriores cambios de paradigmas se ponen en cuestión las bases del conocimiento intelectual, que ahora deben confrontarse con los complejos procesos de la modernidad latinoamericana (Ángel Rama, 1982: 60–71) o han de afirmar desplazamientos periféricos en relación con ritmos totalizantes (Losada, 1983: 7–10). Precisamente, García Canclini (1990) señala para América Latina distancias de distinto rango entre la realización de los proyectos de modernización socioeconómica y los niveles de modernismo cultural; por ello, antes que de modernidad o posmodernidad constitutivas, en América Latina existen heterogeneidades multitemporales, hibridaciones socioculturales y un pluriculturalismo sin discurso unificador.

Se hace insostenible entonces la consideración de la literatura como canon inobjetable, pues el crítico y los lectores son también parte de la historia y constructores de la significación; al lado del canon clásico latinoamericano se han ido formando “otros” cánones que tienden a validar géneros marginales (Jean Franco), a establecer la noción de literaturas heterogéneas (Cornejo Polar), a determinar la existencia de comarcas orales en culturas escritas (Carlos Pacheco). A su vez, contamos con nuevas categorías que nos permiten considerar adecuadamente el curso de las literaturas latinoamericanas: la idea de transculturación narrativa (Ángel Rama), de multitemporalidades (García Canclini), de nuevos imaginarios urbanos (Armando Silva), de cartografías literarias descentradas (Roman De la Campa y Carlos Rincón) o de etnoliteratura (Hugo Niño).

3. Literatura y medios de comunicación

La sociedad contemporánea ha generado una paradoja en cuanto a la recepción de la literatura: cuando una población mayor ha tenido acceso a la lectura, la fuerza avasalladora de la cultura audiovisual debilita los discursos verbales; la naturaleza misma de las competencias audiovisuales le resta espacio al libro y a la lectura porque el tipo de lector generado en dicho entorno se resiste a la modalidad de recepción —lenta, detenida, exegética— que exige la literatura. Sin embargo, no se trata de magnificar la oposición según la cual sólo el libro

contiene el pensamiento crítico e independiente y los medios audiovisuales sólo generan conformismo, manipulaciones consumistas y simulaciones políticas; más bien es necesario ubicar la crisis del libro y de la lectura en un cambio cultural más amplio, que, como señalamos, incluye nuevas condiciones del saber, del percibir, del sentir y aun de socialización, y frente a lo cual no podemos cerrar los ojos; más que de la muerte del libro, Martín Barbero se refiere a “su descentramiento, su dejar de ser el centro del universo cultural y la pluralización de sus oficios” (1993: 19), lo cual descentra a su vez la lectura, que cambia de foco al insertarse en complejas redes de signos e imágenes de diversa procedencia, diversifica sus contextos y multiplica sus funciones.

En el caso latinoamericano y colombiano existen asimetrías de todo tipo que redireccionan la problemática de la lectura; en verdad, un buen número de la población llegó al entorno audiovisual sin haber pasado por la escritura, y una oralidad primaria pervive al lado de una oralidad secundaria gestada por las gramáticas de simultaneidad y desterritorialización de la radio, la televisión, el cine y las tecnologías del video; más que de oposición irreductible entre cultura audiovisual y cultura escrita, se trata de pensar en “diversos modos de leer”, dentro del entramado plural y heterogéneo de textos y escrituras que hoy circulan; la espectacularización y las simulaciones en que nos sumerge la imagen, no debe impedirnos percibir la envergadura de los cambios; si ya no es posible percibir y representar como antes, tampoco es posible leer ni escribir como antes (Martín Barbero, 1993: 20); no podemos desconocer que los medios audiovisuales son algo más que hechos tecnológicos o estrategias comerciales, ellos “hablan” culturalmente, instauran imaginarios y determinan percepciones sensibles de la realidad, de las dinámicas culturales y de la lucha de poderes por el control de capitales simbólicos. A este ámbito habría que sumar las complejidades del mundo editorial —microprocesadores, impresoras láser, aparición de libros y revistas sin soporte de papel, manipulación de textos, copyright, espacios hipermediales y realidades hipertextuales—, todo lo cual desmantela la idea de *texto cerrado* y coloca en primer plano la posibilidad que tienen unos usuarios tradicionalmente pasivos, de convertirse en parte activa de los procesos de producción y recepción culturales.

Los cambios radicales en la práctica de la lectura y de su soporte, determinan a su vez cambios en la escritura y la lectura literarias; según Chartier (1992: 45) la revolución electrónica del presente es mucho mayor que la realizada por Gutenberg, porque no sólo se ha modificado la técnica de reproducción de lo escrito, sino también las formas y las estructuras del soporte de transmisión a los lectores. Jaime Alejandro Rodríguez destaca que el hipertexto como espacio virtual situado más allá del libro en su forma impresa, se constituye en un “texto abierto al lector activo, [...] predispuesto a multitud de enlaces y conexiones con otros textos, donde el trayecto o recorrido de lectura está

liberado a los propios intereses del lector de turno” (2003: 157); este nuevo lector tiene además la posibilidad de convertirse en coautor porque puede establecer más relaciones y realizar nuevos enlaces: “La ‘obra’ [...] requiere diseñarse más como un mapa, como una instrucción de uso, que como un libro en la forma tradicional de concebirlo: cerrado, definido y formateado de antemano”. Se hace necesario entonces comprender los cambios inherentes a la irrupción del entorno digital en los procesos de creación, difusión y recepción de textos literarios, porque hoy se vive una tensión entre una “vieja” idea de literatura “que lucha por sobrevivir frente a los efectos culturales de las nuevas tecnologías, y una ‘nueva’ idea de ‘escritura’ que intenta tomar cuerpo y realidad, acudiendo incluso a la recuperación de nociones más antiguas de literatura, pero también a visiones más o menos futuristas” (172–173).

La contraposición y la vivencia de estas dos percepciones de la realidad, la audiovisual y escrita, no sólo ha generado un espacio positivo de hibridación entre estos dos modos de aprehender el mundo, sino que permite diferenciar sus posibilidades para valorarlas en su justa medida. Se explica así la preocupación de Jesús Martín Barbero por destacar la necesidad y el reto que hoy tienen todos los niveles educativos de enseñar nuevos modos de leer en tiempos audiovisuales: incorporar las nuevas tecnologías informáticas como estrategias de conocimiento y no como mero instrumento de difusión y “considerar como objeto de estudio los relatos y las estéticas audiovisuales que configuran la literatura cotidiana de las minorías” (1993: 26). De esta manera aprenderíamos a “descifrar” la multiplicidad de discursos que articula, disfraza o disimula la imagen: percibir los sedimentos de sentido existentes en la casi infinita proliferación de signos; a su vez la adecuada lectura de textos audiovisuales garantiza la vigencia “y el futuro de los libros”, pues mientras nos orienten dentro del “tráfico de imágenes” nos harán sentir nuevamente la necesidad que de ellos tenemos.

Finalmente, no es posible desconocer que en medio de las complejidades del mundo audiovisual, la exploración de las virtualidades del lenguaje que comporta la literatura, genera representaciones alternativas y desplazamientos simbólicos propios, que los otros discursos no pueden realizar a plenitud por la obligatoriedad de fijar determinados significados en la imagen visual; además si en nuestra época la problemática del lenguaje es fundamental para comprender entornos socio–culturales y políticos, la literatura en tanto lenguaje de segundo nivel, se constituye en espacio privilegiado para comprender la remoción de memorias culturales y la emergencia de “nuevas estructuras de sentimiento”, es decir, “de nuevas configuraciones ideológicas y simbólicas que surgen de la vivencia misma de los sujetos en la sociedad” (Kozak, 2001: 692). Por otra parte, la valoración de los lugares específicos de enunciación de los textos literarios y de sus condiciones de difusión y recepción, conforma

una resistencia política e intelectual, un remanente crítico que se perdería si desechamos el valor estético de la creación literaria; ésta se constituye también en forma de ver y vernos a nosotros mismos a través de la experiencia. Más allá de percepciones inmediatistas, nuestra literatura, imbricada con las vicisitudes históricas, con las problemáticas de la subjetividad y con las vivencias urbanas, cuenta con el lenguaje simbólico como el mayor promotor de la imaginación creadora, que es capaz de resituar contextos e imaginarios y de develar todo lo escondido por las simulaciones.

4. Literatura, multiculturalismo e identidades

La sociedad contemporánea se encuentra atravesada por un amplio proceso de diferenciación socio-cultural, generado en los sucesivos reconocimientos de las diversidades; los elementos más decisivos que conducen al multiculturalismo o pluralismo cultural son sin duda el mercado, la ciudad, los regímenes democráticos y los medios de comunicación de masas. Además de connotar variadas formas de diversidad cultural, el multiculturalismo se refiere particularmente a las diferencias raciales y étnicas (Mardones, 2001: 39). No obstante, se vive una paradoja fundamental que en gran parte la literatura y las relecturas que se hacen de ella han visibilizado: desde la perspectiva política suele trabajarse todavía con una concepción de cultura, cerrada y homogénea, que al privilegiar las similitudes entre comunidades, desatiende las diferencias.

Con el objeto de precisar horizontes de comprensión sobre los significados de la diversidad cultural, seguimos a Ileana Rodríguez (2000: 851–861), quien sostiene que si bien los conceptos de “multiculturalidad” y “heterogeneidad” intentan explicar las identidades en términos de raza, han sido producidos en contextos diferentes y abordan el fenómeno desde distintos ángulos de visión ideológica; el multiculturalismo se genera en Estados centrales sobre-desarrollados y está saturado de liberalismo; la heterogeneidad, en cambio, se origina en naciones periféricas y está saturada de colonialismo; el primer concepto se sitúa más en los dominios de la filosofía y la legislación; el segundo, en los dominios de la literatura y de la cultura. No es casual que las representaciones literarias dejen ver la emergencia de sujetos culturales que se resisten frente a persistencias colonialistas, la aparición de nuevas voces que reconstruyen su historia para cancelar la subalternidad, o las posiciones de comunidades decididamente poscoloniales, cuyo derecho a significar aporta un espacio suplementario en el desarrollo metropolitano de la modernidad.

Cuando hablamos de *globalización intercultural* nos referimos a la interacción real entre las culturas; el concepto se relaciona con el crecimiento de los medios de comunicación electrónica, los sistemas de transporte y la comunicación global instantánea; los procesos globalizadores afectan por igual

nuestra esfera externa y nuestra interioridad, repercuten en nuestras decisiones locales y en la construcción de nuestra identidad, pues al tiempo que nos mundializamos somos más conscientes de las raíces propias; no por casualidad han resurgido localismos y formas diversas de nacionalismos frente a la globalización, que el espacio polifónico de la literatura se encarga de representar: contramodernidades subyacentes dentro de modernizaciones normativas, a través de enunciaciones fronterizas entre lenguas y memorias acumuladas o sujetos migrantes que frente al desconocimiento, arrastran trazos de discursos y tradiciones propias.

Francisco Colom propone tres metáforas como posibilidades abiertas de gestionar la pluralidad cultural en los Estados modernos, las cuales se interceptan o se mezclan en varios textos literarios; las tres metáforas remiten a su vez a tres formas de concebir la identidad de las comunidades políticas: el espejo, es decir, “la imagen especular anhelada por las sociedades culturalmente ensimismadas”; el mosaico, o “la apuesta por una gestión de la complejidad étnica que combine integración y diferencia”; y el crisol, que remite a la “fusión de una heterogeneidad socio-cultural en una identidad novedosa y acrisolada” (2001: 7–8).

En fin, las minorías y los excluidos—sujetos culturales ocultos, comunidades subalternas, voces silenciadas— se han apropiado de la literatura como posibilidad de expresión, o la estructura literaria ha visibilizado estos conflictos y sigue siendo parte activa de las contradicciones modernas al representar y revalorar los ataques y contra ataques del machismo, el racismo y los diversos imperialismos; así mismo, la literatura con frecuencia alegoriza los rostros ocultos de la modernidad, los cuales no son más que las consecuencias de sus intentos homogeneizantes; de allí la emergencia de feminismos en la escritura y en la crítica literarias, la textualización de rebeliones populares contra las élites del poder, o la dramatización de diferencias sociales, sexuales, lingüísticas y culturales.

5. Repensar la semiótica: Posibilidades pedagógicas de la literatura

En el marco de una pedagogía de la literatura, que a su vez es pedagogía de la cultura, de la imaginación, de la lectura y de la escritura, es imposible sustraerse a los desplazamientos del quehacer literario, que tal como hemos visto se sitúa más allá de presupuestos esencialistas, estilos dogmáticos o preceptivas incuestionables. A su vez, la integración de los estudios literarios a fenómenos de comunicación, a complejas dinámicas sociales y a la construcción de identidades, transita entre el sujeto individual y el espíritu colectivo, entre el valor local y los circuitos internacionales, entre el testimonio y la ficción, en fin, entre la oralidad y las tecnologías informativas.

5.1 Actualidad y vigencia de Barthes

En este contexto reflexivo, recurrimos a Roland Barthes (1983: 242–251), a quien también le preocupó la problemática de la lectura en relación con la enseñanza, tanto a nivel secundario como universitario. Algunas de sus ideas pueden constituirse en punto de partida para pensar dispositivos pedagógicos de la literatura en conexión directa con los desplazamientos teórico–críticos que hemos señalado.

Frente a la pregunta de *si se puede enseñar literatura*, sostiene que sólo a ella debería enseñarse, *porque se le pueden aproximar todos los saberes*, afirmación válida si seguimos considerando la literatura como una *Matesis*, es decir, como un campo de saber, o mejor, como *mediadora de saberes* desde y con el lenguaje. Según se ha visto, las complejidades epistemológicas contemporáneas, más que como mimesis o matesis, conciben la literatura como *semiosis*, pues el mundo se ha vuelto planetario, profuso y bombardeado de información imposible de filtrar y de concentrarse en una matesis literaria; así mismo, aquél es demasiado sorprendente y escapa a cualquier intento de codificación (pluralidad de ciencias), por tanto, la idea de un saber homogéneo que fundamentaba la literatura como matesis ya no es posible. Más bien, el texto literario contemporáneo es una semiosis: “puesta en escena de lo simbólico, no del contenido, sino de sus desvíos, retornos; en resumen, los goces de lo simbólico” (Barthes, 1983: 247). Por tanto, si el texto contiene un saber, es el saber de lo simbólico, basado en desplazamientos y en analogías que establecen o descubren nuevas relaciones de la realidad y de la cultura; de allí la necesidad de adiestrar la sensibilidad y la inteligencia de los educandos en la lectura de redes analógicas que cada quien puede percibir desde su experiencia personal para luego afirmarse y confrontarse en los contextos de tradición y de búsquedas comunes.

Frente a la relación *placer / saber / leer* como práctica pedagógica, Barthes opta por una pedagogía de los efectos centrada en sensibilizar a los alumnos sobre la producción y recepción de los mismos; este dispositivo exige el ejercicio del espíritu crítico en el acto de lectura, entendido como desmitificación de apariencias y como posibilidad de desalojar el significado trascendental e idealista; se refiere a una *Teoría liberadora del significante* como posibilidad de liberar el texto —todos los textos— “de las teologías del significado trascendental [...] El texto remite de un significante a otro sin cerrarse jamás” (Barthes, 1983: 250). En este sentido, la enseñanza de la literatura no puede reducirse, como en ocasiones suele hacerse, a seguir manuales o libros de texto estandarizados, estereotipados o saturados de informaciones clasificatorias, porque nada de ello estimula la lectura en relieve de los textos y, por tanto, tampoco favorece la escritura en el circuito

que presupone la recepción. En esta perspectiva, Fabio Jurado señala que como maestros de lengua y literatura, en muchas ocasiones apenas cumplimos con la inmediatez devolviendo información sin conceptualización; de allí su inquietud al constatar la imposibilidad de leer la vida si no se saben leer los textos (1991: 3), y de allí la necesidad de que el maestro tenga conciencia de la literatura como “lugar signifiante que condensa diversas formaciones discursivas, cuya aprehensión exige en el lector competencias discursivas y procesos lógicos en el acto de representarse esos universos ficticios” (6). Se explica así la insistencia de nuevas pedagogías de la literatura en activar el pensamiento analógico y a la vez en formar en el rigor argumentativo (*saber*), para percibir el cruce de discursos e imaginarios contenidos en un texto (*placer*), el cual propone mundos alternativos, inscribe ideologías o deconstruye todo tipo de poderes (Vásquez, 1999: 18–20).

5.2 Semiótica de la cultura / semiótica de la literatura

Los desarrollos recientes de la Semiótica, orientados a hermanarse con la Hermenéutica para potenciar sus posibilidades³, ratifican la noción de cultura como *texto* o *tejido* de signos —prácticas, objetos, imaginarios, discursos—, cuya comprensión exige que los representemos como lenguaje, lo cual es una manera privilegiada de apropiación del mundo. Las tareas sustanciales de la Semiótica–Hermenéutica cubren varios horizontes relacionados con el emisor y la emisión de los signos, con los medios y las mediaciones a través de los cuales éstos llegan a sus destinatarios, con el tipo de receptor y con las modalidades de recepción, con la historia y la tradición donde están insertos el emisor y el receptor, con la Ideología y las mentalidades que determinan o atraviesan los lugares de enunciación y de recepción, y con lo imaginario mismo que compromete estructuras profundas del inconsciente y del consciente individual y colectivo (Vásquez, 2002: 31–32).

³ Fernando Vásquez concibe la semiótica como una disciplina explicativa que permite comprender los signos de la cultura; en este sentido la semiótica vuelve sospechoso lo que se consideraba “obvio o natural” en la cultura, a su vez permite reconocer la riqueza de la vida cotidiana, al tiempo que su carácter interdisciplinario exige el encuentro y el cruce de ciencias y discursos. El triple papel de la semiótica incluye taxonomía, descripción e interrelación entre los signos, para luego abarcar el momento puramente semántico, es decir, el momento hermenéutico: “La Hermenéutica sería una Semiótica de segundo nivel, capaz de dar razón de la puesta en escena de los signos; [...] haría estallar el signo en la vivacidad del uso, del hacer, del acto; como quien dice, haría que la lengua volviera al habla [...]; con la Hermenéutica pasamos de lo estático y cerrado a lo dinámico y abierto de los signos” (2002: 31). Así pues, Vásquez pone al día, remitiéndonos a una actualizada bibliografía, la discusión actual sobre los alcances de la Semiótica como ciencia general de los signos y luego la articula con determinados caminos de la crítica literaria (27–115).

Dentro del macrotexto cultural, la literatura como espacio de lenguaje elaborado y auto-referido, imbrica escrituras, inscribe discursos, establece diálogos intertextuales e instauro un universo regido por leyes específicas que comporta una determinada visión de mundo. La literatura incluye pues un doble movimiento: el de *escritura* o expresión estético-perceptiva (*poiesis*) que testimonia, representa y establece vínculos con la tradición, y el de *lectura* o expresión estético-receptiva (*aisthesis*) que implica las actualizaciones lectoras. Escribir y leer constituye entonces “la dialéctica propia del gran libro que hemos denominado literatura” (Vásquez, 2002: 96). Estas dos operaciones se complementan, pues mientras la *poiesis* genera progresivamente la *aisthesis*, ésta a su vez remueve y reorigina la primera, haciendo que la lectura se transforme en reescritura.

Leer la cultura como texto incluye y privilegia una práctica peculiar, la lectura de la literatura, la cual no sólo deconstruye, sino que reconstruye significados; la relación lectura-formación posee dos caras: la *lectura como formación* y la *formación como lectura* (Larrosa, 1996: 15–41); en el primer caso, la lectura más allá de recreación o medio para adquirir conocimiento, se relaciona con todo aquello que nos hace ser lo que somos, de allí la importancia de las potencias formativas y transformativas del lector; en la formación como lectura, es indispensable la relación productora de sentido entre subjetividad y texto a través de la experiencia, relación que suprime las fronteras entre lo que sabemos y lo que somos, entre lo que acontece y lo que nos acontece. Se trata pues de formarse en la lectura para abrirse a los nuevos horizontes que ella plantea y no para reducirlo todo a la propia imagen; momento que exige la *escucha*, actitud en la cual

uno está dispuesto a oír lo que no sabe, lo que no quiere, lo que no necesita. Uno está dispuesto a perder pie y a dejarse tumbar y arrastrar por lo que le sale al encuentro [...]; lo otro como otro es algo que no puedo reducir a mi medida. Pero es algo de lo que puedo tener una experiencia en tanto me transforma hacia sí mismo (Larrosa, 1996: 20).

El trabajo de semiosis-hermenéutica que exige la lectura de lo literario nos conduce “a mirar lo que los demás dan por visto” (Vásquez, 2002: 98); saber leer no es sólo descodificar, sino “avanzar a la par que el texto, saber detectar pautas e indicios, ser capaz de integrar nuestras aportaciones (saberes, vivencias, sentimientos, experiencias...) para establecer inferencias de comprensión y, finalmente, elaborar (su) la interpretación” (Mendoza, 1998: 15). Nos interesa subrayar que el adiestramiento en actividades lectoras forma para una lectura capaz de dirigir y controlar los procesos de percepción, con lo

cual es posible reemplazar la aceptación inmediata de visiones impuestas o de hermenéuticas estabilizadas⁴. Si bien podemos leer para obtener información, para soñar, para aprender, o para interactuar, no puede olvidarse que el doble proceso deconstructivo–reconstructivo de la semiosis–hermenéutica tiene un carácter personal, no subjetivista, y se entronca con la experiencia formativa del lector, quien adecuadamente adiestrado, reacciona ante los estímulos textuales y aporta sus conocimientos según lo requiera el texto. Por eso, el proceso de interacción entre el texto de la obra y el texto del lector, exige el afinamiento crítico y estratégico de éste último, quien podrá “decidir sobre las posibilidades previstas o marcadas hacia una opción interpretativa, y ya no sólo en cómo formular su personal interpretación” (38). Es en este sentido que la semiosis–hermenéutica comporta una actitud de diálogo, de relación y de comunicación entre lo oculto del texto y la intelección del lector.

Volviendo a nuestro punto de partida, el descentramiento de la cultura letrada, los desplazamientos teórico–críticos de los estudios literarios, la avalancha de los medios de comunicación y la globalización intercultural, no significan la anunciada muerte de la literatura, sino transformaciones en sus prácticas; si bien su “lugar” parece cada vez más un “no–lugar” dentro de la compleja red cultural contemporánea, la creación, difusión y estudio de la literatura siguen siendo necesarios para remover las estructuras del *quiénes somos, qué somos y dónde estamos*; para Gisela Kozak (2001: 701–702) la posible indiferenciación entre lenguaje cotidiano instrumental y lenguaje poético auto–reflexivo, sería una pérdida incalculable en los modos de aprehender el mundo porque haría desaparecer el cuestionamiento a la masa comunicológica y nos sumergiría en una desidentificación del sentido y, por tanto, en una indiferencia ante los valores. Creemos más bien que la literatura sigue siendo un lugar de resistencia (Talens, 1996: 28); frente a la idea de un sujeto cultural centralizado y único, porque su potencia transformadora de registros y discursos no habla tanto *de*, sino *desde* una experiencia individual que alegoriza o simboliza

⁴ Fernando Vásquez (2002: 98–115), inspirado en la metodología de Steiner para la traducción, propone cuatro momentos fundamentales para ordenar el proceso de una semiosis–hermenéutica en textos literarios: 1. confianza inicial (la zona de la apuesta); 2. etapa de incursión o aventura (la zona de la seducción); 3. etapa de incorporación o apropiación (la zona del develamiento) y 4. etapa de compensación o restitución (la zona del equilibrio). Por su parte, Antonio Mendoza, de manera pedagógica e ilustrativa, se refiere a fases y a actividades lectoras en el proceso de lectura: anticipación, formulación de expectativas y establecimiento de inferencias; para cada fase detalla estrategias de acuerdo con el crecimiento de la relación texto – lector; dedica especial atención a la comprensión del proceso de lectura, la cual desemboca en la interpretación (1998: 85–120).

saberes, sentires y prácticas de una colectividad; y resistencia también frente al sujeto despersonalizado del “simulacro”, porque permite una circulación libre y deconstructiva del imaginario social y de la alteridad que nos constituye como seres en y para el mundo.

Referencias

- BARRIGA, Carlos E. (2003). “Literatura Hipermedial. Las interacciones de la imagen y el texto en la creación literaria”. En *Propuestas literarias en el marco de las nuevas tecnologías de la información* (pp. 19–42). Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- BARTHES, Roland (1983). *El grano de la voz*. México: Siglo XXI.
- BEVERLEY, John (1993). *Against Literature*. Minneapolis: University of Minnesota.
- CALLE, Horacio y MORALES, Jorge (1994). *Identidad cultural e integración del pueblo colombiano*. Bogotá: Oei.
- CASTRO, Santiago (2001). “Propuesta para la creación de un departamento de Estudios Culturales” (documento de trabajo). Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales.
- CHARTIER, Roger (1992). *El mundo como representación* (trad. Claudia Ferrari). Barcelona: Gedisa.
- COLOM GONZÁLEZ, Francisco (2001). “Presentación”. En F. COLOM (Ed), *El espejo, el mosaico y el crisol. Modelos políticos para el multiculturalismo* (pp. 7–8). Barcelona: Anthropos.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1978). “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (7–8): 7–21.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.
- EAGLETON, Terry (1988). *Una introducción a la Teoría Literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ESCOBAR MESA, Augusto (2002). “La literatura, los libros: arcanas memorias del hombre”. En A. ESCOBAR MESA (Coord), *De la pasión de leer. Frontera seductora entre el sueño y la vigilia*. Medellín: Comfama, Universidad de Antioquia.
- FIGUEROA, Cristo (2001). “Crítica, literatura y pedagogía. Presupuesto y caminos posibles”. En *Escritores, profesores y literatura* (pp. 11–19). Bogotá: Plaza y Janés.
- GARCÍA BERRÍO, Antonio (1995). “Necesidad y jerarquía de la estética: la polémica americana sobre el canon literario”. *Revista de Occidente*, (173): 101–115.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México: Grijalbo.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1995). *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.

- GONZÁLEZ DE MOJICA, Sarah (2001). *Mapas culturales para América Latina: culturas híbridas – no simultaneidad – modernidad periférica*. Bogotá: Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- GONZÁLEZ DE MOJICA, Sarah (2002). *Constelaciones y Redes. Literatura y Crítica Cultural en tiempos de turbulencia*. Bogotá: Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- GUERRA, Rogelio (2003). “La literatura frente a la tecnología del nuevo siglo”. En *Propuestas literarias en el marco de las nuevas tecnologías de la información* (pp. 87–96). Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- KERNAN, Alvin (1996). *La muerte de la literatura* (trad. Julieta Fombona). Caracas: Monte Ávila.
- KOZAK, Gisela (2001). “¿A dónde va la literatura? La escritura, la lectura y la crítica entre la galaxia Gutenberg y la galaxia electrónica”. *Revista Iberoamericana*, (197): 687–707.
- LAGUADO, Arturo y PULIDO, María L. (1999). “Prevención integral”. *Universitas Humanística*, (48): 97–111.
- LARROSA, Jorge (1996). *La experiencia de lectura. Estudios sobre literaturas y formación*. Barcelona: Editorial Laertes.
- LOSADA, Alejandro (1983). “Articulación, periodización y diferenciación de los procesos literarios en América Latina”. *Revista de Crítica Literaria hispanoamericana*, (17): 7–10.
- MARDONES, José M. (2001). “El multiculturalismo como factor de modernidad social”. En F. COLOM (Ed), *El espejo, el mosaico y el crisol. Modelos políticos para el multiculturalismo* (pp. 35–53). Barcelona: Anthrops.
- MARTÍN BARBERO, Jesús (1993). “Nuevos modos de leer”. *Revista de Crítica Cultural*, (7): 19–26.
- MARTÍN BARBERO, Jesús (1998). *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- MENDOZA FILLOLA, Antonio (1998). *Tú, lector. Aspectos de la interacción texto–lector en el proceso de lectura*. Barcelona: Recursos.
- ORDÓÑEZ, Montserrat (1991). “Investigación y literatura”. En C. B. GUTIÉRREZ (Ed.), *La investigación en Colombia en las artes, las humanidades y las Ciencias Sociales* (pp. 133–148). Bogotá: Ediciones Uniandes.
- PASTOR, Beatriz (1988). “Polémicas en torno al canon: implicaciones filosóficas, pedagógicas y políticas”. *Casa de las Américas*, (171): 78–87.
- RAMA, Ángel (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- RINCÓN, Carlos (1996). *Mapas y pliegues. Ensayos de cartografía cultural y de lectura del Neobarroco*. Bogotá: Colcultura.
- RODRÍGUEZ, Ileana (2000). “Heterogeneidad y Multiculturalismo: ¿discusión cultural o discusión legal?”. *Revista Iberoamericana*, (193): 851–861.
- RODRÍGUEZ, Jaime A. (2003). “Literatura y nuevas tecnologías: los retos de la cibercultura”. En *Propuestas literarias en el marco de las nuevas tecnologías de la información* (pp. 155–178). Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- SARLO, Beatriz (1997). “Los Estudios Culturales y la Crítica Literaria en la encrucijada valorativa”. *Revista de Crítica Cultural*, (15): 32–37.

- TALENS, Jenaro (1996). “Escritura contra Simulacro. El lugar de la literatura en la era electrónica”. *Casa de las Américas*, (205): 15–28.
- VÁSQUEZ, Fernando (1999). “El Quijote pasa al tablero”. En *Didácticas de la literatura en la escuela* (pp. 13–41). Bogotá: Universidad Javeriana.
- VÁSQUEZ, Fernando (2002). *La cultura como texto: lectura, semiótica y educación*. Bogotá: Universidad Javeriana.



LA CIENCIA FICCIÓN EN LA LITERATURA Y EL CINE

Orlando MEJÍA RIVERA¹

La ciencia ficción es una narrativa de la hipótesis, de la conjetura o de la abducción y en este sentido es juego científico por excelencia, dado que toda ciencia funciona mediante conjeturas, esto es, abducciones.

Umberto Eco. *De los espejos y otros ensayos*.

Los géneros literarios están en movimiento continuo, al igual que las imágenes de lo que comprendemos como el mundo real. Los límites del conocimiento ya no dependen, en forma exclusiva, del pensamiento lógico, sino de la imaginación creadora. Con la revolución científica de la física cuántica, a principios del siglo XX, las divisiones entre sujeto y objeto desaparecieron y comenzó a vislumbrarse un nuevo espacio simbólico de la realidad, que acepta en su interior el nexo entre imaginar el mundo y posibilitar que ese mundo se haga verdadero.

Frente a la ecuación positivista, “es real aquello que puede ser pensado matemáticamente”, se da paso a otra fórmula más amplia: Es real todo aquello que pueda ser imaginado por la mente humana. De entrada, la primera división de géneros puros, entre la denominada literatura realista y la literatura fantástica, se torna problemática, pues si la primera se refería al mundo real y la segunda al mundo no real, al cuestionarse qué es real y qué no lo es, la narrativa toda se entremezcla. Hoy sabemos que la realidad es una construcción y no un descubrimiento y, por tanto, los límites de lo posible no dependen de propiedades intrínsecas de la naturaleza, sino, como refería Wittgenstein, de nuestra capacidad de inventar lenguajes para nombrar lo desconocido.

¹ Narrador, ensayista y crítico literario. Profesor de la Universidad de Caldas. Sus novelas más recientes son *El enfermo de Abisinia* (2007) y *Recordando a Bosé* (2009). En crítica se destacan sus trabajos *La generación mutante. Nuevos narradores colombianos* (2002) y *Cronistas del futuro. Ensayos sobre escritores de Ciencia Ficción* (2012). Esta ponencia fue leída en el II Seminario de Actualización para Docentes en Literatura y Humanidades, Corporación Cultural Babilonia (Manizales, 2008); algunos fragmentos fueron reproducidos en *Cronistas del futuro* (Universidad de Antioquia, 2012).

De otro lado, también ha sido típica la división entre literatura fantástica y ciencia ficción. La ciencia ficción sería un subgénero de la literatura fantástica, caracterizado por ser un tipo de prosa que plantea una conjetura o hipótesis verosímil científicamente y que, a partir de ésta, intenta describir las reacciones de los seres humanos ante esos cambios tecnocientíficos propuestos en la hipótesis. Es decir, en la ciencia ficción clásica el mundo posible de la ficción (generalmente futuro) está construido a partir de explicaciones aceptadas como naturales por la tecnociencia del presente. A este tipo de ciencia ficción se le denomina también “Hard science fiction” (ciencia ficción dura) y sus límites imaginativos van hasta las posibilidades lógicas que ofrece la ciencia conocida.

Por el contrario, la literatura fantástica pura inventa mundos irreales, no limitados por leyes naturales o plausibilidades científicas; su característica esencial es, precisamente, la explicación sobrenatural, la imposibilidad de comprender de manera natural los hechos narrados. Nicholls y Clute en su *Enciclopedia de Ciencia Ficción* lo han sintetizado muy bien al expresar: “Para llevar la definición a un mínimo irreductible: la ficción mimética es real, la fantasía no es real; la ciencia ficción es no real pero es natural, en oposición al resto de la fantasía, que es no real y sobrenatural (o, simplemente, la ciencia ficción puede suceder, la fantasía no)”.

El problema radica en que ya no hay manera de afirmar que algo no puede suceder, pues lo que la misma ciencia ha puesto en cuestionamiento es la noción de ley natural. Para la época actual la naturaleza es una reinención y una reconstrucción cultural, donde todo lo pensable es posible, pues todo lo pensable es susceptible de una potencial elaboración tecnológica. Pero, además, se hace confusa la división entre lo natural y lo sobrenatural. Hasta hace muy poco se consideraba como “sobrenatural” un mundo narrativo donde, por ejemplo, aparecieran quimeras; sin embargo, hoy es posible con la recombinación de ADN de distintas especies “producir” quimeras. O sea, las quimeras ya tienen una explicación “natural” en el sentido de “racional”.

Los tiempos paralelos y simultáneos del cuento de Borges «El Jardín de senderos que se bifurcan» son elementos sobrenaturales en el año de 1941, fecha de la publicación del texto, pero después de 1948 la hipótesis física y matemática de los mundos paralelos de Hugo Everet III los hace plausibles y naturales. De ahí que el cuento pueda leerse hoy, hasta cierto punto, como ciencia ficción y hace años como fantasía pura.

Las narraciones donde se presentan la magia y los encantamientos han sido consideradas como paradigmáticas de la fantasía pura. Pero, por un lado, con Lévi-Strauss sabemos que el pensamiento mágico también busca una explicación causal y natural del mundo al igual que el pensamiento científico

(la diferencia radica en que para la magia la causalidad es absoluta y para la ciencia es parcial); por otro lado, como ha dicho Arthur C. Clarke: “Cualquier avance tecnológico significativo es indistinguible de la magia”.

Llegamos, entonces, en este punto a una primera conclusión: las divisiones entre lo real y lo irreal, lo natural y lo sobrenatural, lo posible y lo imposible, se han vuelto difusas y de ahí que sea tan difícil hoy definir géneros literarios puros. Por tanto, si no existen parámetros epistemológicos claros y unívocos de lo que es literatura realista y literatura fantástica, ciencia ficción y fantasía pura, lo cierto es que viene en nuestra ayuda la teoría literaria de la Estética de la percepción, para decir que, quizá, lo que determina hoy que un texto sea leído como ciencia ficción, fantasía pura o narrativa realista, depende más que nunca de la interpretación del lector, modulada por sus propios códigos culturales y personales.

Ahí es donde toma importancia la forma como se ha desarrollado la literatura fantástica en Latinoamérica, pues su hibridaje, aunque está reafirmado en la actualidad por lo expuesto antes, no dependió nunca de ello. La literatura de ciencia ficción y la fantástica siempre han estado hibridadas en nuestro continente, porque, al contrario de la modernidad eurocéntrica, no hemos tenido diferencias claras entre lo real y lo no real, lo natural y lo sobrenatural. Desde sus orígenes América Latina ha albergado, en su espacio simbólico, a los opuestos de manera sincrética: mito y razón, intuición y concepto. Lo que se percibe como confusión de géneros literarios por la crítica moderna, es la característica distintiva de nuestra literatura, que nunca ha pretendido tener narrativas puras.

La ciencia ficción anglosajona y la ciencia ficción latinoamericana

El género literario de la ciencia ficción nació en los Estados Unidos y en la Gran Bretaña en la década de los años veinte, aunque sus autores precursores, como Julio Verne, Mary Shelley y H. G. Wells, pertenecen al siglo XIX. Isaac Asimov ha planteado que la evolución de la ciencia ficción ha pasado por tres etapas conceptuales: la etapa de aventuras (años veinte y treinta), la etapa de hipótesis tecnológicas (años cuarenta y cincuenta) y la etapa de análisis sociológico (años sesenta y setenta).

Es válido postular que a partir de los años ochenta y noventa la ciencia ficción ha entrado en una cuarta etapa que es la de la reflexión ética, con autores como Philip K. Dick, Ursula K. Le Guin, Codwainer Smith y Orson Scott Card, entre otros, y además el género ha dejado de ser anglosajón de manera casi exclusiva, y nuevos escritores de distintos países y culturas ven la necesidad de expresar sus voces narrativas y creativas mediante las formas literarias de la ciencia ficción. Incluso, se puede vislumbrar una quinta etapa desde el

año 2000 hasta el presente, donde la ciencia ficción y la realidad se funden: la literatura general se apropia de las temáticas de la ciencia ficción, porque las temáticas del género son las mismas de la nueva realidad. Autores como Ishiguro, Amélie Nothomb, Juan Carlos Somoza usan los núcleos narrativos de la ciencia ficción como parte de las atmósferas contemporáneas.

Esta tendencia reciente tiene, a mi modo de ver, varias explicaciones de origen cultural: 1. La globalización geopolítica, económica y simbólica del mundo, donde el impacto de las tecnologías ya no es exclusivo de los países industrializados, sino que afecta a toda la humanidad; 2. El cine, la televisión y el cómic han universalizado los problemas temáticos de la literatura de ciencia ficción y esto ha llevado a que los escritores y los lectores estén más sensibilizados con su narrativa; y 3. Las implicaciones éticas de la tecnociencia actual son una preocupación colectiva que ha estimulado la aparición de una nueva ciencia ficción, que sin renunciar a la ludicidad de contar historias entretenidas, busca también generar reflexiones de tipo filosófico y ético-político.

La ruptura conceptual del paradigma ilustrado de la modernidad impulsa la elaboración de visiones críticas y alternativas a la tecnociencia y su ideología predominante. Como refiere Umberto Eco, la literatura de ciencia ficción es la nueva narrativa épica que refleja los mitos del inconsciente colectivo de la humanidad de hoy.

En América Latina el género de la ciencia ficción tiene una prehistoria que se remonta a finales del siglo XVIII con el cuento «Las Sizigias y las cuadraturas lunares» (1775), del fraile mexicano Manuel Antonio de Rivas, donde se describe un viaje a la luna inspirado en el mecanicismo cartesiano. En el siglo XIX el argentino E. L. Holmberg escribió una novela titulada *Viaje maravilloso del señor Nic Nac* (1875), donde desarrolló el tema de la reencarnación y los mundos extraterrestres habitados, y en 1879 publicó *Horacio Kalibang o los autómatas*, donde se adelanta a Karl Čapek (a quien se le atribuye la paternidad de los robots con la obra *Los robots universales de Rossum*, 1920) aunque sus autómatas se inspiraron en Hoffmann.

En 1906 Leopoldo Lugones publicó su relato de ciencia ficción *Las fuerzas extrañas* y Horacio Quiroga escribió en 1910 una novela corta titulada *El hombre artificial*, donde retoma el argumento del *Frankenstein* de Mary Shelley. El poeta Amado Nervo publicó cuentos de ciencia ficción y fantasía en los años diez y veinte, influido por Julio Verne y, sobre todo, por H. G. Wells. Miguel Hernández Fernández refiere que en 1919 salió publicada en México la novela *Eugenia* de Eduardo Urzais Rodríguez, donde se describe una ciudad utópica, capital de la federación de Centroamérica en el año 2218, y que se asimila en muchos aspectos a la sociedad del *Mundo Feliz* descrita por Aldous Huxley en 1932. Hasta acá se puede decir que los escritores latinoamericanos recibieron influencias de Julio Verne y H. G. Wells, pero también retomaron en

sus narraciones elementos fantásticos provenientes de Hoffmann, se nutrieron de corrientes esotéricas como el espiritismo de Kardec, la teosofía y los libros sobre la muerte y el más allá de Camille Flammarion.

Otros escritores posteriores, como Felisberto Hernández, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Juan José Arreola, incursionaron en el género con una narrativa (de cuentos y no de novelas) de ciencia ficción hibridada con la literatura fantástica. Es a este grupo, que comenzó a publicar en los años treinta, cuarenta y cincuenta, a quienes se les debe la creación de una ciencia ficción fantástica que comenzó a dejar de ser epigonal de la ciencia ficción anglosajona y que, por el contrario, terminó influyendo, en particular con Borges, en el canon estético y literario de los escritores ingleses y norteamericanos de los años sesenta.

Borges fue leído primero en el mundo anglosajón como escritor de ciencia ficción y autores como Thomas Pynchon, J. G. Ballard, Samuel Delany, Philip K. Dick, Ursula K. Le Guin y Brian Aldiss, es decir, lo que se conoce como la nueva ola de la ciencia ficción anglosajona, reconocieron que los cuentos de Borges los estimularon a escribir una ciencia ficción donde los problemas metafísicos y filosóficos del ser humano se incluyeran dentro de las argumentaciones de temas tecnocientíficos.

Frente a la temática del espacio exterior, de los escritores del cincuenta, Ballard definió el espacio interior como las ilimitadas posibilidades de la psique humana y sus reacciones a los cambios sociales de la ciencia y la tecnología. Philip K. Dick hizo suyo el núcleo problemático de la obra de Borges: ¿Qué es lo real? De hecho, a la ciencia ficción fantástica escrita por Borges podría acuñarse con justicia el nombre de “filofantasia” o “fantafilosofía” y se estaría revelando la mayor característica, e influencia, de su narrativa en la ciencia ficción anglosajona: las ideas filosóficas son la raíz de la literatura de ciencia ficción.

Adolfo Bioy Casares, con su novela *La invención de Morel* (1940), fue el escritor latinoamericano que más se acercó a la ciencia ficción clásica al haber extrapolado la idea del holograma de Dennis Gabor (1936) a la trama de su relato. De todos modos, podemos decir que en América Latina, en ese momento, existían obras de ciencia ficción pero no un movimiento literario que constituyera el género de la ciencia ficción latinoamericana, con características propias y específicas, con excepción de Borges.

Desde finales de los años sesenta hasta el actual siglo XXI, el género de la ciencia ficción latinoamericana se ha comenzado a desarrollar como movimiento literario específico en México, Cuba, Brasil y, en especial, en la Argentina, y también han aparecido escritores aislados en Chile, Uruguay, Colombia, Venezuela, Costa Rica, Ecuador. El grupo argentino que se creó alrededor de las revistas *Más Allá*, *Revista de ciencia ficción y fantasía*,

Parsec, *Cuasar* y la revista de la editorial Minotauro, produjo escritores de ciencia ficción con una voz propia como Sergio Gaut vel Hartman, Marcial Souto, Eduardo Goligorsky, Eduardo Abel Giménez y, sobre todo, Angélica Gorodischer, cuya obra *Kalpa Imperial* ha sido traducida a varios idiomas. En la actualidad la revista virtual *Axxon*, dirigida por Carletti y Gaut vel Hartman, es la de mayor calidad y vigencia en el ámbito hispanoamericano.

En México existe un movimiento literario fuerte con autores como Mauricio Schwarz, Tomás Mojarro, el antólogo Federico Schaffler y revistas como *Estacosa*, *Umbrales* y *Asimov ciencia ficción*. En otros países sobresalen autores como los chilenos Hugo Correa y Alejandro Jodorowski, los brasileños Jerónimo Monteiro, André Carneiro y Menotti del Pichia, el peruano José B. Adolph, los venezolanos Pedro Berroeta y Luis Britto García, los cubanos Ángel Arango, Vladimir Hernández, Yoss, Daína Chaviano, y los colombianos René Rebetez y Antonio Mora Vélez. Esta nueva ciencia ficción latinoamericana ya ha superado la fase imitativa de los grandes maestros de la ciencia ficción anglosajona y sus principales características y aportes narrativos son:

1. Han desarrollado los temas clásicos de la ciencia ficción pero dándoles matices propios de las regiones y las realidades culturales como, por ejemplo, incorporando el tema de los totalitarismos político-fascistas, desarrollando una ciencia ficción irónica, paródica; y, sobre todo, indagando más por las consecuencias humanas y sociales que tiene la tecnociencia contemporánea para nuestro continente. El cuento de Gaut vel Hartman titulado «Los Trepadores» (1985) es un buen ejemplo de nuestra relación con la tecnología avanzada: no la producimos pero la padecemos.

2. Varios autores están utilizando los mitos precolombinos para incorporarlos a las temáticas de ciencia ficción, estableciendo nuevos planos paralelos entre las explicaciones racionales y el sentido de los símbolos míticos. Temas como el fin del mundo, el eterno retorno, el desastre ecológico del planeta, que han sido tratados por la ciencia ficción anglosajona desde los mitos griegos e hindúes, se empiezan a elaborar con mitos Incas, Mayas, Muiscas, etc. Las novelas *Amazonía misteriosa* (1925) del brasileño Gastão Cruls y *República 3000, el hijo del Inca* (1930) de Menotti del Pichia son precursoras de esta tendencia.

3. El desarrollo de la temática de los pasados alternativos con nuestra propia historia y prehistoria, que es una manera de contribuir a esa necesidad de reescribir y confrontar la historia oficial del continente y pensar en otros futuros a partir de imaginar otros pasados. La novela del mexicano Diego Cañedo, titulada *El referí cuenta nueve* (1942), imagina al México de un universo paralelo invadido por los nazis y sometido a la dictadura y a los campos de concentración. Es interesante resaltar que esta novela se adelantó al famoso

clásico de pasados alternativos, *El hombre en el castillo* (1961), de Philip K. Dick, donde se presenta un universo paralelo en el que los aliados perdieron la segunda guerra mundial a manos de los alemanes y los japoneses.

4. La creación de una literatura de ciencia ficción fantástica, que ha retomado la línea del realismo maravilloso de nuestra literatura tradicional, mezclada con argumentos típicos de ciencia ficción. En este punto es interesante recordar, por ejemplo, buena parte de la cuentística de René Rebetez —*Ellos lo llaman amanecer y otros relatos* (1996), *Cuentos de amor, terror y otros misterios* (1998)— y también de Antonio Mora Vélez —*Glitza* (1979), *Lorna es una mujer* (1986), *El juicio de los Dioses* (1982)— donde al lado de argumentos de contexto tecnológico se imbrican personajes del folclor autóctono y de los mitos universales, como hadas, grifos, duendes, etc., pero a diferencia de la fantasía típica, donde lo sobrenatural irrumpe en el mundo natural, acá el mundo natural y el sobrenatural se superponen en una única realidad armónica. De igual manera la obra de Daína Chaviano, con *Historias de hadas para adultos* (1986) y *Cuentos de una abuela extraterrestre* (1988), y Angélica Gorodischer, con *Kalpa Imperial* (1983), logran esa atmósfera de fantasía inmersa dentro de lo cotidiano, que es una de las características con que se ha diferenciado el denominado *realismo maravilloso*, término acuñado y definido en 1949 por Carpentier, de la literatura fantástica de tradición europea.

5. Para esta generación de escritores latinoamericanos, la narrativa de ciencia ficción es literatura fantástica y viceversa. El sincretismo de temas, la combinación de lenguajes, la certeza de que ninguna posibilidad narrativa está vedada, es lo que hace que la hibridación consciente, el mestizaje de géneros, la superación, incluso, de las diferencias entre literatura realista y literatura fantástica, permitan vislumbrar una fuerza narrativa en el continente que tiene mucho que explorar en el futuro y que, de una u otra forma, intenta superar los epigonismos de la literatura fantástica europea, de la ciencia ficción clásica anglosajona, y toma distancia de las estructuras narrativas originales del mismo realismo maravilloso de la generación anterior y del universo mágico de Macondo.

Contrasta la evolución de esta nueva narrativa fantástica y de ciencia ficción en Latinoamérica, con la fría recepción que ha tenido en la academia ortodoxa y en los críticos oficiales, los cuales todavía creen que estas literaturas pertenecen a la “baja cultura” de la sociedad de masas, o se tiene el prejuicio de que es absurdo que los escritores latinoamericanos construyan historias que, supuestamente, no pertenecen a nuestro propio universo simbólico.

La falta de apoyo y difusión editorial y la incomunicación entre los distintos escritores del continente está tratando de ser superada, en los últimos años, mediante los hipertextos de las revistas y fanzines virtuales, que poco

a poco nos permiten conocernos y darnos cuenta de que algo interesante se está gestando en la literatura latinoamericana de este siglo XXI. Como dice el narrador argentino Sergio Gaut vel Hartman en el prólogo a la antología *Latinoamérica fantástica*:

Aquellos que nos formamos leyendo sf anglosajona ya habíamos perdido la pureza el día que nos sentamos a escribir ficción por primera vez. Borges más Sturgeon, Macedonio más Bester producen resultados explosivos, impredecibles. La pureza perdida (o la mestización a la fuerza) ha dictado las normas de nuestro modo de escribir sin deliberaciones o reflexiones.

Creo que ya se comienzan a ver esos resultados impredecibles, esas producciones literarias híbridas y mestizas, que explotan la pureza de los géneros y que, quizá, están más cercanas a los nuevos símbolos fragmentados que vive la civilización actual. La literatura fantástica y de ciencia ficción es hoy la literatura crítica de una realidad que apenas se encuentra naciendo, en medio de la agonía de una modernidad tecnocrática, totalitaria y consumista que refleja con la fuerza bruta y la ausencia de imaginación, su verdadero estado de postración creativa y de simulación cultural.

Canon personal de literatura de ciencia ficción para la enseñanza

Estoy convencido que la narrativa de ciencia ficción es una opción educativa que ha sido poco explorada entre nosotros, en parte por desconocimiento, pero también por la desconfianza de los profesores en que sean textos de exclusivo entretenimiento y pobre calidad literaria. Lo anterior es cierto para buena parte de la literatura que se publica bajo el rótulo de “ciencia ficción”. De hecho, Teodoro Sturgeon, uno de los mejores escritores y teóricos del género, dijo alguna vez: “El 90% de la literatura de ciencia ficción es basura”. Pero también es cierto que en ese 10% que queda se encuentran auténticas joyas que reúnen en un mismo texto la calidad narrativa, el placer de la lectura y reflexiones éticas, filosóficas y científicas en los jóvenes lectores. Quiero compartir mi canon personal pensando en este tipo de lectores adolescentes:

1. Para un curso de cuentos de ciencia ficción: narraciones de Ray Bradbury, Philip K. Dick, Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, J. G. Ballard, Thomas Disch, Robert Silverberg, William Gibson, J. L. Borges, René Rebetez y Antonio Mora Vélez.

2. Novelas clásicas y contemporáneas que crean lectores apasionados: *Frankenstein o el nuevo Prometeo* (1818) de Mary Shelley, *La isla del Dr. Moreau* (1896) de H. G. Wells, *Nosotros* (1920) de Yevgueni Zamiatin,

El mundo feliz (1932) de Aldous Huxley, *1984* (1948) de George Orwell, *Crónicas marcianas* (1950) de Ray Bradbury, *El fin de la infancia* (1953) de Arthur C. Clarke, *El fin de la eternidad* (1955) de Isaac Asimov, *Mercaderes del espacio* (1953) de Frederik Pohl, *Campo de concentración* (1967) de Thomas Disch, *El nombre del mundo es Bosque* (1972) de Ursula K. Le Guin, *Neuromancer* (1984) de William Gibson, *Factor de humanidad* (1998) de Robert J. Sawyer.

Breve aproximación al cine de ciencia ficción

Lo primero es diferenciar el auténtico cine de ciencia ficción de esa otra epidemia de “efectos especiales” ensamblados sobre tramas de aventuras decimonónicas, o las variantes cinematográficas de los “monstruos de ojos brotados” que tienen su origen en las revistas *Pulp* de los años veinte, o esa línea de cine fantástico y sus subgéneros de espadas y castillos o de hechicerías a lo Harry Potter. Tampoco debe confundirse con el subgénero de los mundos fantásticos del tipo *El señor de los anillos* o *Las crónicas de Narnia*. Entiendo como cine de ciencia ficción a aquel que tiene un núcleo científico–tecnológico en su trama y que usando, en mayor o menor grado, las técnicas de los efectos especiales busca generar en el espectador una reflexión sobre el mundo en que vive o en el que vivirán sus descendientes.

J. P. Telotte (2002: 29), refiriéndose al ensayo clásico de Susan Sontag sobre el género, titulado «La imaginación del desastre» (1966), dice: “Las películas de ciencia ficción hunden sus raíces en una tríada fundamental: razón, ciencia y tecnología; es decir, en un modo concreto de pensar, en un corpus de conocimiento que deriva de ese pensamiento y en una instrumentalidad producida y reflejo de ese conocimiento”. De ahí que las mejores películas del género se han basado en novelas, cuentos o guiones de autores que conocen la ciencia ficción, pero también tienen bases sólidas sobre ciencia y tecnología.

Las tendencias sociológicas del género han oscilado, dependiendo de la época, de una visión optimista a una visión pesimista. Es decir, hay una crítica del *Statu Quo* conviviendo con una defensa del *Statu Quo*. Por tanto, es por lo menos una simpleza acusar, de manera general, a este tipo de cine de ser la punta ideológica del neocapitalismo tecnológico. Así como, por ejemplo, *El día de la independencia* (1996) de Roland Emmerich es una obvia defensa del imperialismo bélico de los Estados Unidos en el mundo, también están obras de una profunda crítica a la estructura de la civilización Occidental, como son *Gattaca* (1997) de Andrew Niccol o *Matrix* (1999) de los hermanos Wachowski.

A continuación menciono algunas características del cine de ciencia ficción, a partir de citar a diversos teóricos que han estudiado el género.

1. “Es un cine capaz de proporcionarnos la experiencia esencial de toda fantasía, la cual describe Todorov: ‘La desaparición de los límites entre lo material y lo mental’. Aquí, de un modo bastante sencillo, reside la gran promesa potencial del cine de ciencia ficción, en su transformación en pura fantasía y en su habilidad para transportarnos convincentemente al interior de ese mundo”. J. P. Telotte. *El cine de Ciencia Ficción*.

2. “Siempre están historizadas sobre la base de la cultura norteamericana; en el presente económico, tecnológico, social y lingüístico de su producción, en las estructuras ideológicas que dan forma a sus conceptos visuales y visibles del tiempo, del espacio, del afecto y de las relaciones sociales”. Vivian Sobchack. *Screening space: The american science fiction film*.

3. “Tratan sobre los desastres, que son uno de los temas más antiguos del arte”. Susan Sontag. *La imaginación del desastre*.

4. “El énfasis del cine de ciencia ficción en los efectos especiales es el modo como las sociedades capitalistas avanzadas crean un mundo de apariencias, un mundo que se adelanta al pensamiento, y son modos que se encuentran fuera de las categorías autorizadas de reflexión sobre nuestra cultura”. Michael Stern. *Making culture into nature*.

5. “Se aprovechan del miedo a lo intrusivo y lo abrumador, y promueven el aislacionismo”. Judith Hess Wright. *Genre films and the status quo*.

6. “Muchas de las películas del género son una externalización del conflicto de las personas civilizadas con su subconsciente primitivo”. Margaret Tarrat. *Monsters from the Id*.

7. “Las películas de ciencia ficción son símbolos de transformación que nos dirigen hacia una vida individualizada por medio de sus patrones de imágenes iconográficas, que portan una relación dinámica con imágenes primordiales del inconsciente colectivo”. Patrick Lucanio. *Them or Us: Archetypal interpretations of fifties alien invasion films*.

8. “Las películas de ciencia ficción han llegado a constituir una especie de folclor moderno para nuestra cultura, narrando una batalla entre la naturaleza y la cultura”. Per Schelde. *Androids, Humanoids, and other science fiction monsters: science and soul in science fiction films*.

Teniendo en cuenta lo anterior, pienso que existen películas del género que pueden ser una herramienta excelente en el aula de clases para establecer relaciones entre literatura y cine, o entre filosofía, ciencia y cine. Termino compartiendo con ustedes mi canon personal de películas que pueden ser muy sugestivas para los estudiantes de colegio y de universidad, y que se prestan para hacer interesantes cursos y seminarios académicos.

1. *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang. Guión de Lang y su esposa (Thea von Harbou), que luego dio origen a la novela *Metrópolis* de Von Harbou. Un ejemplo de la densidad de la narrativa cinematográfica de esta película muda: el personaje Rotwang le dice a Fredersen:

Ya he terminado mi obra. He creado una máquina a imagen del hombre que nunca se cansa ni comete errores. A partir de ahora ya no necesitaremos obreros humanos. ¿No ha valido la pena perder una mano para poder crear a los trabajadores del futuro? ¡La máquina humana! Deme otras veinticuatro horas y le traeré una máquina que nadie será capaz de diferenciar de un ser humano.

2. *Fahrenheit 451* (1966) de François Truffaut. Basada en la novela *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury, en donde los bomberos queman libros en una sociedad que no permite la individualidad conceptual. La lectura como acto de rebeldía puede cambiar la visión que tienen los estudiantes de la lectura como “obligación y castigo”.

3. *El planeta de los simios* (1968) de Franklin J. Schaffner. La prefiero a la versión de 2001 de Tim Burton, porque la simpleza de los efectos especiales permite que los diálogos se hagan más centrales y contundentes. Basada en la novela *El planeta de los simios* (1963) de Pierre Boulle, la historia se desarrolla en un planeta Tierra del año 3978. Este clásico puede verse en relación con un tema de ética contemporánea: el proyecto Simio, que busca darles a los gorilas, chimpancés y orangutanes el estatuto de “seres humanos” en relación con sus derechos.

4. *2001, una odisea del espacio* (1968) de Stanley Kubrick. Basada en el cuento «El Centinela» (1950) de Arthur C. Clarke, guión de Kubrick y Clarke, que llevó a la posterior versión de la novela de Clarke. Hal 9000, la computadora de la nave, es la precursora de la inteligencia artificial en el cine.

5. *Soylent green* (*Cuando el destino nos alcance*, 1973) de Richard Fleischer. Basada en la novela *Hagan sitio, hagan sitio* (1966) de Harry Harrison. La trama transcurre en una Nueva York, del año 2022, donde coexisten la polución, la carestía de vivienda, el racionamiento alimenticio y sólo abundan las galletas Soylent, que terminamos sabiendo que están hechas con carne reciclada de los muertos. En mi concepto es una de las distopías mejor logradas del cine de ciencia ficción de todos los tiempos; la actuación de Charlton Heston es memorable.

6. *Oestelandia* (1973) de Michael Crichton. En el parque de atracciones Delos se reproducen los ambientes del lejano oeste, medioevo, el Imperio romano, con robots que tienen el fenotipo de androides y anticipan a los replicantes de *Blade Runner* y a los cyborgs de *Terminator*. De hecho, la imagen de Yul Brynner con su ojo cibernético en medio de la cara de carne fue copiada por Cameron para la famosa escena de su Terminator.

7. Ciclo *La guerra de las galaxias* (1977) de George Lucas. Es la típica Ópera espacial, de tono optimista y destinada al divertimento puro. Para su base mitológica el guión de Lucas usó la obra de J. Campbell, y en especial su libro *El héroe de las mil caras*. También está repleta de intertextos e influencias: Obi Wan nació del Gandalf de Tolkien y su novela *El señor de los anillos* (1954–1955). Yoda está inspirado en Lao Tse, el filósofo taoísta. El robot C3PO es el mismo Robot de *Metrópolis*. La escena de la destrucción de la estrella de la muerte fue tomada de la película *Escuadrón 633* (1964) de Walter E. Grauman. Idea interesante para el aula de clase: ver el ciclo de las películas y leer el libro de Campbell. Luego establecer la influencia del texto en la estructura mitológica de los filmes.

8. *Encuentros de la tercera fase* (1977) de Steven Spielberg. Es una síntesis de las creencias ufológicas de la época. El personaje de Claude Lacombe (François Truffaut) es una recreación del ufólogo Jacques Vallée. Spielberg inventa dos cosas acá: el tono místico para usar en la temática y en relación con los efectos especiales inaugura los “fenómenos extraños” ante la presencia de un ovni (luz, electrodomésticos descontrolados, motores apagados, vibraciones evidentes del espacio, etc.).

9. *Alien, el octavo pasajero* (1979) de Ridley Scott. Perfecciona el subgénero de ciencia ficción–terror. La idea original del guión se le debe al escritor y director de cine chileno Alejandro Jodorowski. Clave el arte de H. G. Giger en la construcción del monstruo, el planeta y la nave extraterrestre, y Moebius intervino en la creación de los trajes (armaduras japonesas) de los cosmonautas. Es la primera película de una nave espacial de “clase trabajadora” y con Ripley (Sigourney Weaver) se cambia, quizá para siempre, el rol femenino de las películas de ciencia ficción.

10. *Mad Max II, el guerrero de la carretera* (1981) de George Miller. Es la recreación de la figura del neohéroe y la neoépica en un mundo post–apocalíptico. “Los señores de las máquinas” reflejan una estética neopunk y sadomasoquista. El argumento de Miller fue inspirado en la falta de gasolina en Australia en los años 70. Acá se encuentra, para mí, una de las escenas memorables del cine de ciencia ficción de todos los tiempos: La persecución del carrotanque cisterna por los “señores de las máquinas”. En mi novela *Recordando a Bosé* (2009) el protagonista adolescente dice lo siguiente:

La otra película que me afectó es de ciencia–ficción. Se titula *Mad Max II*, con Mel Gibson, y el anuncio publicitario del periódico decía que: “Cuando las pandillas se adueñan de las carreteras... rece para que él esté a su alcance”. Él es Mel Gibson, en una época en que la civilización y el planeta han quedado casi destruidos luego de una guerra nuclear. Los sobrevivientes son muy pocos y se han agrupado en forma de pandillas o tribus post–apocalípticas, que tienen algunos carros y motos, pero mantienen peleando por las escasas reservas de gasolina que algunos guardan como el máximo tesoro.

Mad Max es un guerrero solitario, no cree en nada, sólo sobrevive por instinto y lo único que ama es a su perro Pastor Alemán. Una banda de tipos vestidos con pantalones de cuero, pelos alborotados o motilados como indios navajos, lo interceptan y le matan a su perro, le explotan su carro y lo dejan malherido. Lo recoge otro grupo que posee gasolina, y que está compuesto por hombres, mujeres y niños. Los mismos que atacaron a Mad Max están sitiando a éstos, intentando apoderarse de la gasolina.

Entonces viene esa escena, que no sé por qué, al mismo tiempo, me emocionó y me entristeció tanto: Mad Max sale en un carrotanque, cargado de arena pero ni él ni la banda lo saben, huyendo por la carretera solitaria, mientras los tipos lo persiguen en sus motos y carros destartalados. Son quince o veinte minutos en donde se muestra la persecución, la muerte de los que atacan y de los que defienden el camión, y Mad Max, al lado de un niño mudo y salvaje de siete años, maneja con una pierna destrozada, un ojo cerrado, una herida de cuchillo en la espalda, un pasado de ruinas en su mirada. Siento la premonición de que esta escena se volverá realidad algún día, pues los políticos y los militares del planeta terminarán destruyendo la cultura humana, miles de siglos de poesía, música, ciencia, desaparecerán en un instante por el terrible poder del holocausto nuclear.

Claro, también me identifiqué con una de las últimas imágenes de la película: el carrotanque se ha volteado, los perseguidores se dan cuenta que sólo contenía arena y se regresan con sus muertos al campamento. Mad Max queda malherido, pero vivo. Camina por la carretera solitaria, con el niño inconsciente en sus brazos, el sol del crepúsculo es rojo y yo siento que también, en mi mundo interior, soy otro guerrero solitario, herido, desesperado, con el recuerdo de ella como un cadáver adherido a mi nostalgia, mejor, a mi saudade (Mejía Rivera, 2009: 364–366).

11. *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott. Para mí es la mejor película de ciencia ficción de todos los tiempos. Le he dedicado ya un largo ensayo titulado «*Blade Runner* revisitado», del cual reproduzco un fragmento:

Blade Runner es ya un clásico de la cinematografía porque todos los días acumula nuevas interpretaciones desde distintos campos del conocimiento y, a la vez, su historia o argumento básico se puede sintetizar en pocas frases: en un futuro post-nuclear la Tierra está contaminada por la radiactividad y la destrucción del equilibrio ambiental. Buena parte de la población humana ha emigrado a colonias espaciales. Los que quedan en el planeta tienen graves mutaciones genéticas o representan el orden político-económico que persiste: la policía y las megacorporaciones comerciales. La corporación Tyrell diseña “replicantes”, que son androides de material biológico producidos para ir a las colonias espaciales y ser esclavos especializados en la guerra, el trabajo físico pesado o el placer sexual. El nuevo modelo de Nexus 6 es superior a los humanos en su capacidad física y en su inteligencia racional dada por sus cerebros positrónicos.

Además, su Software ha sido construido para que puedan aprender emociones humanas mediante la experiencia o los implantes artificiales de memoria. Por seguridad se han programado sólo para cuatro años de vida. Ellos tienen prohibido volver a la Tierra. Si lo hacen serán perseguidos y “retirados” (asesinados) por una unidad policíaca especial llamada los Blade Runner o cazadores de replicantes. Seis de ellos han secuestrado una nave, asesinado a los tripulantes humanos y han vuelto de manera clandestina a la Tierra. Bryant, el jefe de la unidad, obliga al ex-Blade Runner Rick Deckard a que se encargue de los nuevos fugitivos. Pero antes de matarlos debe confirmar que son replicantes y no humanos, mediante la prueba de Voight-Kampff, que consiste en evaluar sus sentimientos de empatía con otros seres. Se supone que los replicantes no han desarrollado empatía auténtica. [...] el universo filmico de Blade Runner, al igual que Tlön, ese mundo paralelo de Borges, cada vez invade más la dimensión de la realidad humana. Hace 24 años vimos a la sociedad distópica de la megalópolis de Los Ángeles 2019, con la tranquilidad de la lejanía de las historias de ciencia ficción. Hoy, a mediados del año 2006, varios de esos objetos “de celuloide” ya están entre nosotros. Los barrios chinos pululan en las ciudades occidentales. Los primeros autos voladores se ensayan sobre los aires de Japón. En enero del 2007 Sony presentó una cámara fotográfica muy similar a la máquina de Spear. En el año 2000 se construyó por primera vez vida artificial en un laboratorio: se ensambló el virus de la Polio.

El conocimiento del genoma humano y el desarrollo de la técnica de clonación y fusión celular permitirían iniciar la clonación humana a cualquier momento y, de hecho, los replicantes de la película son creados de cultivos de células clonadas que se “replican” y son modificadas mediante cultivos biológicos; por eso el nombre de “replicantes” es correcto y la traducción de “réplicos” al español es errónea.

Los adelantos de la robótica son tan espeluznantes que hoy podemos ver en Internet las fotos de Valerie, la androide, que nos recuerda de manera vaga a Rachel. Dylan Evans creó la rama de “la computación emocional”, que busca que los robots imiten procesos lógicos parecidos a los sentimientos humanos. Hans Moravec, el nuevo genio de la Inteligencia Artificial, ha asegurado en sus libros *Mind Children*, *The future of robot and human intelligence* (1988) y en *Robot, Mere machine to transcendent mind* (1999) que para el año 2050 existirán inteligencias artificiales superiores a sus constructores humanos.

Malaska, presidente de la Federación Mundial de Estudios sobre el Futuro, ha planteado que antes del 2070 existirán diversas “encarnaciones posthumanas” que incluyen los cyborgs, los sylorgs y los symborgs (inteligencias artificiales autónomas virtuales dentro de la red informática). Los fotógrafos Bernd, Hilla Becher y Dino Bruzzone han creado la “arqueología ficción”, la cual consiste en fotos de maquetas de sitios reales e imaginados que son indistinguibles de las fotos de lugares reales. Es decir, las fotos ficticias reemplazan las fotografías reales como los objetos que nos prueban a los humanos que sí hemos tenido un pasado verdadero.

La empatía en el mundo parece un sentimiento extinguido que pertenece a una remota civilización humana. ¿Alguno se atrevería hoy a someterse a una prueba de Voight–Kampff para medir su empatía? Creo que todos lo pensaríamos bastante. A lo mejor, sin darnos cuenta, vivimos ya dentro del universo de Blade Runner y somos los nuevos modelos de la corporación Tyrell: “más humanos que los humanos”. Es decir, simulacros de lo humano, detritus sobrevivientes de una especie casi muerta, que agoniza con el delirio de la megalomanía (Mejía Rivera, 2006).

12. *Terminator* (1984) de James Cameron. Guión del escritor Harlan Ellison, famoso por ser el antólogo de *Visiones peligrosas*. En Los Ángeles, año 2029, los humanos luchan contra las máquinas. El “Terminator” viaja en el tiempo al año de 1984 para matar a Sara Connor, futura madre del líder humano de la resistencia. El “Terminator” es el prototipo del Cyborg y el mismo Cameron ha dicho: “Creo que el público acepta esa posibilidad: que haya una mezcla entre componente humano y mecánico. Ahora es un aspecto de nuestras vidas”. El ensayo de Donna Haraway, *El manifiesto Cyborg* (1991), podría ser un texto de gran apoyo académico para ver y analizar todo el ciclo de *Terminator*.

13. *Gattaca* (1997) de Andrew Niccol. En 1997 *Gattaca* fue vista como una buena película de ciencia ficción, donde nadie se tomó muy en serio el letrero que figuraba en el centro espacial: “El futuro, no tan distante”. Sin embargo, varios años después la situación del protagonista es casi una realidad. Vincent es un niño que nace sin una manipulación embrionaria previa, porque su madre tuvo “fe en Dios, en lugar de su genetista local”. La evaluación diagnóstica genética, que se le hace recién nacido, produce los siguientes resultados: “Complicación neurológica: 60% de probabilidad. Maníaco–depresión: 42% de probabilidad. Desorden de falta de concentración: 89% de probabilidad. Enfermedad cardíaca: 99% de probabilidad. Potencial de muerte prematura. Expectativa de vida: 30.2 años”. Niccol creó una sociedad donde las probabilidades se imponen sobre las realidades, y las vidas humanas han quedado “predestinadas” mediante las pruebas diagnósticas genéticas. En *Gattaca* el azar biológico es intolerable y el código genético es el dispositivo de control sobre los individuos, que garantiza un nuevo orden sociopolítico que basa su poder en lo que todavía no existe. Nos encontramos a las puertas de *Gattaca* con el desarrollo del Proyecto Genoma Humano y la medicina predictiva.

Termino enunciando otras películas de mi canon personal: *Solaris* (1972) de Tarkovski, *Dune* (1984) de David Lynch, *Robocop* (1987) de Paul Verhoeven, *Desafío total* (1990) de Paul Verhoeven (basada en el cuento «Nosotros lo recordaremos por usted» de Philip K. Dick), *Johnny Mnemonic* (1995) de Robert Longo (basada en un cuento de William Gibson), *Jurassic Park* (1993)

de Steven Spielberg, *Doce monos* (1995) de Terry Guillian, *Mundo acuático* (1995) de Kevin Reynolds, *Crash* (1996) de David Cronenberg (basada en la novela del mismo nombre de J. G. Ballard, 1973), *Contacto* (1997) de Carl Sagan, *El quinto elemento* (1997) de Luc Besson, la trilogía *Matrix* (1999–2003) de los hermanos Wachowski, *Inteligencia artificial* (2001) de Steven Spielberg, *Minority report* (2002) de Steven Spielberg (basada en un cuento de Philip K. Dick), *Yo, robot* (2004) de Alex Proyas (basado en los cuentos de Asimov sobre robots).

Referencias

- CLUTE, John y Nicholls, Peter (1999). *The Encyclopedia of Science Fiction*. London: Orbit Books.
- HARAWAY, Donna J. (1991). “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist–Feminism in the Late Twentieth Century”. En *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature* (pp. 149–181). New York: Routledge.
- LUCANIO, Patrick (1987). *Them or Us: Archetypal interpretations of fifties alien invasion films*. Bloomington: Indiana University Press.
- MEJÍA RIVERA, Orlando (2006). “Blade Runner revisitado”. *Revista Universidad de Antioquia*, (286): 28–35.
- MEJÍA RIVERA, Orlando (2009). *Recordando a Bosé*. Manizales: Universidad de Caldas.
- MEJÍA RIVERA, Orlando (2012). *Cronistas del futuro. Ensayos sobre escritores de Ciencia Ficción*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- SHELDE, Per (1993). *Androids, Humanoids, and other science fiction monsters: science and soul in science fiction films*. New York: University Press.
- SOBCHACK, Vivian C. (1987). *Screening space: The american science fiction film*. New Jersey: Rutgers University Press.
- SONTAG, Susan (2005). “La imaginación del desastre”. En *Contra la interpretación* (trad. Horacio Vásquez Rial, pp. 274–295). Buenos Aires: Alfaguara.
- STERN, Michael (1990). “Making culture into nature”. En A. KUHN (Ed.), *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema* (pp. 66–72). London: Verso.
- TARRAT, Margaret (2003). “Monsters from the Id”. En B. K. GRANT (Ed.), *Film Genre Reader 3* (pp. 346–365). Austin: University of Texas Press.
- TELOTTE, J. P. (2002). *El Cine de Ciencia Ficción* (trad. José Miguel Rivera). Madrid: Cambridge University Press.
- URIBE, Augusto (Comp.) (1985). *Latinoamérica fantástica*. Barcelona: Ultramar.
- WRIGHT, Judith H. (2003). “Genre films and the status quo”. En B. K. GRANT (Ed.), *Film Genre Reader 3* (pp. 42–50). Austin: University of Texas Press.

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres de Óptima Gráfica S.A. OPTIGRAF
(Armenia, Colombia)
en el mes de septiembre de 2013.