



Colección **1**
Lenguaje y acción

El compromiso literario en la reflexión de lo político

Porfirio Cardona-Restrepo
Freddy Santamaría Velasco
Óscar Hincapié Grisales
Editores



Universit
Konstanz



Red de cooperaci3n
"Nuevas perspectivas en teoría de la cultura"



Sozialwissenschaftliches Archiv
Konstanz Alfred-Schütz-Gedachtnis-Archiv



Autores

Alejandro Tomassini
Porfirio Cardona-Restrepo
Damián Pachón Soto
Kristine Vanden Berghe
César Fredy Pongutá
Freddy Santamaría Velasco
Andrea A. Steinhäuser
Carlos Alberto Builes Tobón
Dora A. Ramírez-Vallejo
Edgar Javier Garzón-Pascagaza
Alejandro Villa Gómez
Óscar Hincapié Grisales
Pablo Cuartas
Selen Arango Rodríguez
Samuel Ricardo Vélez González
Jochen Dreher

El compromiso literario en la reflexión de lo político

Porfirio Cardona-Restrepo
Freddy Santamaría Velasco
Óscar Hincapié Grisales
Editores



801.3
C737

Cardona Restrepo, Porfirio, editor
El compromiso literario en la reflexión de lo político / editores Porfirio Cardona-Restrepo, Freddy Santamaría Velasco y Óscar Hincapié Grisales.
-- Medellín: UPB, 2018.
288 páginas, 16.5 x 23.5 cm.
ISBN: 978-958-764-623-8 / 978-958-764-624-5 (versión web)

1. Política y literatura – 2. Violencia y literatura – 3. Literatura – Aspectos sociopolíticos – I. Santamaría Velasco, Freddy, editor – II. Hincapié Grisales, Óscar, editor – III. Título

UPB-CO / spa / RDA
SCDD 21 / Cutter-Sanborn

© Porfirio Cardona-Restrepo
© Freddy Santamaría Velasco
© Óscar Hincapié Grisales
© Editorial Universidad Pontificia Bolivariana
Vigilada Mineducación

El compromiso literario en la reflexión de lo político

ISBN: 978-958-764-623-8
ISBN: 978-958-764-624-5 (versión web)
DOI: <http://doi.org/10.18566/978-958-764-624-5>
Primera edición, 2018
Escuela de Derecho y Ciencias Políticas
Facultad de Ciencias Políticas
CIDI

Grupo de Investigación: Estudios Políticos. *Línea:* Teoría política. *Proyecto:* Discurso y prácticas políticas en el marco del pluralismo democrático. *Radicado:* 955B-12/17-36

Grupo de Investigación: Lengua y Cultura de la Escuela de Educación y Pedagogía. *Proyecto:* Didáctica de las lenguas clásicas: aprendizaje y enseñanza en la formación universitaria. *Radicado:* 137C-05/18-42.

Gran Canciller UPB y Arzobispo de Medellín: Mons. Ricardo Tobón Restrepo

Rector General: Pbro. Julio Jairo Ceballos Sepúlveda

Vicerrector Académico: Álvaro Gómez Fernández

Decano Escuela de Derecho y Ciencias Políticas: Luis Fernando Álvarez Jaramillo

Director Facultad de Ciencias Políticas: Porfirio Cardona Restrepo

Editor: Juan Carlos Rodas Montoya

Coordinación de Producción: Ana Milena Gómez Correa

Diagramación: Ana Milena Gómez Correa

Corrección de Estilo: Santiago Gallego

Dirección Editorial

Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2018
Correo electrónico: editorial@upb.edu.co
www.upb.edu.co
Telefax: (57) (4) 354 4565
A.A. 56006 - Medellín - Colombia

Radicado: 1758-17-09-18

Prohibida la reproducción total o parcial, en cualquier medio o para cualquier propósito, sin la autorización escrita de la Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.

Contenido

Lenguaje y acción7
Alejandro Tomassini

El lenguaje literario en la formación política
 y la transformación social. Aspectos introductorios 13
Porfirio Cardona-Restrepo

Lenguaje literario y sociedad

José Saramago: una radiografía crítica de nuestra época.....27
Damián Pachón Soto

Polifonía y perspectivas nietzscheanas en *Comandante Paraíso*
 de Gustavo Álvarez Gardeazábal..... 43
Kristine Vanden Berghe

La situación política de España desde la estrategia formal
 de la novela *El Jarama* de Sánchez Ferlosio..... 71
César Fredy Pongutá

Albert Camus: el hombre rebelde.....87
Freddy Santamaría Velasco

Literatura y formación sociopolítica

La literatura como formadora social: el caso de Karl May..... 105
Andrea A. Steinhäuser

Arte, traducción, cine y teatro en Colombia en la época
de La Violencia: una mirada desde la revista *Mito* y Jorge
Gaitán Durán 129
Carlos Alberto Builes Tobón

La fuerza del lenguaje en la construcción social
de la realidad: la idea de lo individual y lo colectivo a partir
de Fernando Soto Aparicio 155
Dora A. Ramírez-Vallejo
Edgar Javier Garzón-Pascagaza

Pessoa: poesía y política 177
Alejandro Villa Gómez

Literatura y transformación social

Las formas de la anomia en la novela *La virgen de los sicarios*
de Fernando Vallejo 201
Óscar Hincapié Grisales

Le musée imaginaire de Walter Benjamin: notes sur le sens
politique des objets de mémoire..... 225
Pablo Cuartas

Las formas literarias de la narración de sí..... 233
Selen Arango Rodríguez

Los *Ensayos* de José Saramago: entre la discrepancia política
y la indignación ciudadana 255
Samuel Ricardo Vélez González

The Interpretation of Literature and Reception Theory:
Reconstructing the “Logic of the Poetic Event” 275
Jochen Dreher

Lenguaje y acción

ALEJANDRO TOMASSINI¹

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO – MÉXICO

Uno de los fenómenos más sencillos de entender y a la vez más difíciles de describir es el de la relación que se da entre el lenguaje, la acción y el pensamiento humanos. En la filosofía tradicional, los esfuerzos por dar cuenta de las relaciones entre estas tres “dimensiones” de la vida humana culminan sistemáticamente en estrepitosos fracasos y la razón de ello es muy simple: lo que se pretende hacer es dar cuenta del lenguaje en términos de signos y reglas, del pensamiento en términos de actividades mentales y/o físicas (dependiendo de si se es mentalista o materialista) y de la acción humana apelando a valores y principios postulados como entidades de un extraño tercer mundo que, de alguna manera todavía por explicar, nos las arreglamos para captar o aprehender. En otras palabras, los filósofos convencionales de la filosofía del lenguaje, la filosofía de la mente y la filosofía de la política creen que pueden dar cuenta de sus respectivos objetos de estudio (el lenguaje, la mente y la acción) examinándolos en sí mismos, es decir, de forma aislada y desconectados unos de otros. En marcado contraste con este enfoque analítico convencional, Ludwig Wittgenstein enseñó que no podemos comprender la naturaleza última del lenguaje, del pensamiento y de la acción si no los examinamos en lo que me gustaría llamar su “esencial

1 Investigador del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Nacional Autónoma de México -UNAM-; profesor de Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras; miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Realizó sus estudios en la Licenciatura en Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Se graduó con mención honorífica con la tesis *Introducción a la Filosofía Social de Bertrand Russell*. Después de ser becario en el Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM, obtuvo el grado de Doctor en la Universidad de Varsovia con una tesis sobre *El Atomismo Lógico de Bertrand Russell*. Cursó estudios después en la prestigiosa Universidad de Oxford, en el Keble College con el apoyo del Conacyt en donde obtuvo el grado de Master of Letters con la tesis *A Comparative Study of Russell's and Wittgenstein's Logical Atomisms* dirigida por el biógrafo, traductor del *Tractatus Logico Philosophicus* y académico de Wittgenstein, Brian McGuinness. Correo electrónico: altoba52@gmail.com

integralidad". Desde esta perspectiva, se da una compleja relación entre el lenguaje, el pensamiento y la acción que puede ser presentada, muy a grandes rasgos, como sigue:

Es un hecho bruto de la naturaleza humana el que los seres humanos coinciden en sus reacciones naturales (frente al dolor, el placer, el peligro, etc.). Con base en dicha concordancia, ellos pueden elaborar sistemas compartidos de comunicación. Empezando por unos muy simples y rudimentarios, dichos sistemas automáticamente constituyen una determinada conceptualización de la realidad. Una vez categorizada la realidad de determinada manera, por burda que sea, se puede actuar de manera coordinada y más eficiente para controlarla. Por medio de la acción ya socializada, los humanos pueden perfeccionar su pensamiento, aumentando para ello su vocabulario, lo cual les permite afinar su pensamiento y realizar acciones cada vez más certeras y exitosas, y así indefinidamente. La relación es compleja y sería fútil intentar establecer prioridades: sin un lenguaje adecuado no hay pensamiento apropiado y no hay acción efectiva; sin acciones exitosas no hay posibilidad de perfeccionar nuestro modo de pensar y nuestro vocabulario se estanca; si no pensamos con claridad, es decir, si nuestros conceptos no están bien contruidos y no los aplicamos de manera clara y efectiva, nuestras acciones serán fallidas y nuestras descripciones de la realidad serán burdas y poco útiles. Dicho de otro modo: la interacción entre el lenguaje, el pensamiento (la mente) y la realidad se da en todas direcciones y es permanente.

Es de primera importancia entender el cuadro delineado, porque constituye la única forma de dar cuenta de los diversos aspectos de la vida humana, a saber, el lingüístico, el eidético y el práctico. Desde el punto de vista tradicional, no hay forma de explicar de manera convincente ni lo que es hablar, ni lo que es pensar, ni lo que es actuar. Consideremos velozmente un enfoque tradicional, por ejemplo, el cartesiano. ¿Cómo explica Descartes la acción? De acuerdo con él, resulta de una interacción entre la mente y el cuerpo. Muy interesante, pero ¿cómo y dónde tiene lugar dicha interacción? Aquí empiezan los problemas los cuales son de tal naturaleza que ante cada intento de respuesta a ellos automáticamente se generan más problemas tales que, a su vez, cuando se les intenta resolver dan lugar a nuevas complicaciones y así indefinidamente, en un proceso que no tiene fin. Para no extenderme en volver a narrar lo que ya todo mundo sabe, podemos exponer el punto en forma escueta como sigue: Descartes no explica absolutamente nada porque, dada su concepción de la mente como una sustancia pensante y del cuerpo

como una sustancia extensa, sencillamente no hay forma de dar cuenta de la interacción entre dichas sustancias. Pero ¿acaso pasa lo mismo con sus contrincantes más radicales, es decir, con todos aquellos que intentan superar el dualismo mente y cuerpo ya sea mediante la reducción de una noción a otra ya sea mediante la postulación, de procesos cuasi-mágicos e incomprensibles, como el *soi-disant* “emergentismo”? El fracaso es tan estentóreo como en el caso del cartesianismo. Para nosotros, sin embargo, lo interesante e importante es entender que ello pasa porque ambas posiciones filosóficas comparten las mismas presuposiciones equivocadas, en particular la mencionada más arriba. El error consiste, obviamente, en pensar que, porque podemos aplicar, e.g., el concepto de pensamiento en forma independiente del concepto de lenguaje y del concepto de cuerpo, el pensamiento es algo que no requiere para su explicación ni del cuerpo ni del lenguaje. Esa es claramente una inferencia a la vez absurda y tremendamente dañina.

Para mostrar las virtudes de nuestro enfoque, preguntémosnos qué es una acción. Evidentemente, una acción no es un mero movimiento físico. La pregunta es, entonces: ¿qué diferencia hay entre una y otro? Supongamos que respondemos que la diferencia radica en que en uno “lo mental” está ausente y en la otra no. Bien, pero ahora ¿cómo explicamos “lo mental”? Si lo único que podemos hacer es darle vueltas al asunto, recurrir a retruécanos, a clichés, decir que “lo mental” es “lo no físico”, etc., estaremos proporcionando únicamente pseudoexplicaciones. Desde nuestra perspectiva, en cambio, “lo mental” no constituye un misterio. “Lo mental” se explica por su lingüistización así como por la participación, de una u otra forma, del cuerpo. La acción humana es acción lingüistizada y, por consiguiente, es acción conceptualizada. Con la lingüistización se hacen explícitos los objetivos de la acción, lo cual presupone su debida contextualización. Esta, a su vez, requiere que se hagan explícitos (o al menos que se conozcan) los antecedentes de la acción, las potenciales consecuencias para el sujeto, etc. Entonces y sólo entonces estamos en posición de entender la diferencia entre movimiento puramente corporal y acción genuina. Para ilustrar: un sujeto se pasea por el bosque y de pronto ve un oso a lo lejos. El sujeto, viendo que el oso se aproxima, empieza a correr con desesperación intentando regresar a su campamento. Él **actúa** de determinada manera, pero ¿por qué? Porque tiene los conceptos de paseo, de oso, de peligro, etc., es decir, sabe **usar** las palabras apropiadas. Gracias al uso inteligible de las palabras, el sujeto puede representarse a sí mismo la situación de determinada manera y entonces

actuar en consecuencia. Así, nosotros sí estamos en posición de trazar la siguiente inferencia: si no hay lenguaje no hay conceptos, si no hay conceptos no hay pensamiento y si no hay pensamiento no hay acción. La acción no se explica sin el lenguaje y por ende, sin nuestro aparato conceptual y, por consiguiente, sin el pensamiento (creencias, dudas, deseos, etc.). Asimismo, la acción presupone que se tiene un cuerpo y que gracias a este se **hace** algo.

También podemos, con nuestro modelo explicativo, dar cuenta de la acción individual que tiene que ver no ya con osos o con sillas, sino con otras personas. En este caso, nos encontramos en la dimensión de la acción *moral*, es decir, la acción individual que tiene que ver con nuestra conducta y con las consecuencias de nuestras acciones en relación con cierta clase de bienestar personal: la acción mía que me deja satisfecho, lo que genera más placer que dolor, etc. Una vez más, las acciones sólo son comprensibles cuando están contextualizadas, con todo lo que esto sólo implica. A diferencia de lo que pasaba con el ejemplo del oso en el que los conceptos empleados eran básicamente factuales y emocionales (animal, ferocidad, miedo, ansia, etc.), en estos casos lo que aplicamos son conceptos que llamamos “morales” (prácticos) y principios que denominamos “éticos”. El uso del lenguaje moral equivale a la creación de conceptos morales y gracias a estos la experiencia moral y la acción moral (buena) se vuelven **posibles**.

Dada la naturaleza humana, es comprensible que no sea tan fácil llegar a acuerdos generalizados concernientes a los valores que hay que respetar y los principios que hay que adoptar como sí lo es en relación con los hechos crudos del mundo. En todo caso, en nuestra perspectiva no hay fisuras de aclaración: el discurso sobre valores se explica en términos de preferencias y éstas estas en términos de acciones. Qué valores tiene alguien es algo que sus acciones **muestran** y, naturalmente, sólo se puede actuar cuando se tiene un cuerpo. Nada más imaginar que se actúa no es actuar. Vemos, pues, que lenguaje moral, valores morales y acción corporal están indisolublemente unidos y no se pueden explicar de forma aislada.

Un caso particularmente interesante y que constituye una extensión de lo anterior es el de la acción política. De nuevo, el lenguaje político es imprescindible, puesto que sin las categorías políticas adecuadas la realidad política no queda medida con justeza y, por lo tanto, la acción política es caótica, desbalanceada, etc. El lenguaje político apropiado permite categorizar (pensar) correctamente la realidad política y ello conduce a la acción política exitosa. Lenguaje, acción y pensamiento políticos van de la

mano. Podemos decir, parodiando a Kant, que discurso político sin acción política es demagógico y que acción política sin pensamiento político es mero espontaneismo. La acción política genuina solo puede ser acción fundada en pensamiento político, el cual brota de las categorías políticas que se manejen y las cuales se explican en virtud del vocabulario empleado. Como puede fácilmente apreciarse, pensamiento, lenguaje y acción —en este caso de naturaleza política— una vez más se encuentran inextricablemente ligados.

El lenguaje es un instrumento colectivo que existe porque es útil. El lenguaje es el instrumento de la significación pero, precisamente porque es útil, la significación no puede desligarse de la acción humana, de lo que de hecho los humanos **hacen** con las palabras. Este “hacer” no se reduce a la mera emisión de sonidos. Es la emisión coordinada de sonidos en conexión con actividades en las que los hablantes toman parte. El sustrato del significado, por lo tanto, no son los objetos (la antigua ontología), sino las actividades que los humanos por medio de ellos realizan, fundadas estas en las reacciones coordinadas de los seres de nuestra especie. Sin la acción humana el lenguaje es inservible; sin el lenguaje, la “acción” es meramente animal; sin pensamiento, el lenguaje es vacuo y la acción errática.

Así, pues, lenguaje, pensamiento y acción conforman una muy compleja pero indisoluble totalidad cuya unidad es la primera víctima de toda filosofía en la que sean contemplados como existiendo y operando independientemente unos de otros. Si lo que hemos esbozado no es errado, adoptar un punto de vista así es penetrar *de motu proprio* en un laberinto de confusiones y enredos del que quien en él se adentra no vuelve nunca a salir.

El lenguaje literario en la formación política y la transformación social. Aspectos introductorios ¹

PORFIRIO CARDONA-RESTREPO²
UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA - COLOMBIA

*¿Qué es un hombre rebelde? Un hombre que dice que no.
Pero si se niega no renuncia: es además un
hombre que dice que sí desde su primer momento.*

(Camus, 1981, p. 17).

Este libro señala un universo temático que, pese a su amplitud, está cohesionado por las realidades sociopolíticas del mundo contemporáneo. Tal diversidad marca el carácter interdisciplinar de este proyecto editorial que nace con una intención claramente política. Esta declaración se debe a dos motivos: primero, porque posee un carácter democrático y pluralista; y segundo, porque propone nuevos temas en torno a la relación entre el lenguaje y la política, temas estos que ya han sido anunciados en los números de una colección de la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Pontificia Bolivariana titulada Estéticas contemporáneas. Aquella, además de ser una colección hermana y socia de la que hoy ve la luz pública, cuenta hasta el momento con once volúmenes publicados. Dicha experiencia en torno a la

1 Producto adscrito al proyecto: “Discurso y prácticas políticas en el marco del pluralismo democrático”, de la línea Teoría política del Grupo de Investigación Estudios Políticos. Radicado: 955B-12/17-36. Centro de Investigación para el Desarrollo y la Investigación –CIDI–, Universidad Pontificia Bolivariana.

2 Filósofo, Magíster en Estudios Políticos y Doctor en Filosofía por la Universidad Pontificia Bolivariana. Actualmente se desempeña en la misma Universidad como Director de la Facultad de Ciencias Política y como miembro del grupo de investigación en Estudios Políticos, categoría A de Colciencias. Correo electrónico: porfirio.cardona@upb.edu.co

edición de textos cuyo objeto de reflexión es la política nos motiva a proponer el presente proyecto editorial.

Confiamos en que el contenido de este nuevo libro, que abre la colección Lenguaje y acción y que explora en este primer número las imbricadas relaciones entre la literatura y la política, pueda tender puentes entre los estudios empiristas o positivistas y la teoría política normativa. Nuestra meta es incentivar la aparición de temas híbridos para que, además, estos encuentren un lugar en los subcampos de la ciencia política. En este sentido, vale la pena citar el *Nuevo manual de Ciencia Política* editado por Robert Goodin y Hans-Dieter Klingemann, el cual tuvo como base la discusión de los participantes en el XVI Congreso Mundial de la Asociación Internacional de Ciencia Política (IPSA), celebrado en Berlín en 1994. Allí fue presentado, en diversas sesiones, “el estado de la disciplina”. Cabe destacar el capítulo de Mattei Dogan, “La ciencia política y las otras disciplinas”, en el que manifestó:

Veinte años después, los rasgos principales de las ciencias políticas son: la especialización, la fragmentación y la hibridación. Sus fronteras son abiertas, móviles y no necesitan definirse. El proceso de especialización ha generado una fragmentación creciente de subcampos, que no son “amorfos” sino, más bien, organizados y creativos. “La heterogeneidad” se ha nutrido de los intercambios con las disciplinas vecinas mediante la construcción de puentes entre campos especializados de varias ciencias sociales. El proceso de fertilización mutua se logra mediante la hibridación (2001, p. 150).

El lenguaje se constituye en el vehículo que puede hacer real este propósito. De ahí que la finalidad de toda expresión artística sea la de comunicar la idea captada. Esta, al ser transmitida por la creatividad del artista, toca, permea y devela nuevos contextos y nuevas realidades para el receptor (o lector). La literatura, en tanto obra creativa, compromete al escritor con lo que dice, con lo que profiere. Hay, por lo tanto, un compromiso discursivo en lo que presenta el novelista, el cuentista, el cronista, el poeta, el ensayista, el dramaturgo, el guionista y hasta el escritor de canciones. También existe un compromiso similar en los textos elaborados por quienes no son literatos profesionales. Dicho de otra forma, tanto estos como aquellos

construyen mundos. “Hacemos cosas con palabras”, como bien afirma Austin, y en esta actividad es que se constituyen hechos sociales, esto es, *actos de habla* que constituyen la estructura de las instituciones sociales (2001).

Un lugar común señala que los poetas, gracias a su alta sensibilidad, logran escribir sus mejores obras cuando están sumergidos en alguna experiencia límite, es decir, cuando se aproxima la muerte o cuando los acosa el desamor, la soledad, la enfermedad, la esclavitud, la guerra o cualquier otro albur de la existencia humana. Cuando algunos sectores de la crítica estudian poemas de, por ejemplo, el español Miguel Hernández (Orihuela, 1910; Alicante, 1942), aquella afirmación cobra sentido. Este poeta compuso su célebre poema “Hijo de la luz y de la sombra” en medio de la conflagración de la guerra civil española. Detenido en la cárcel por sus ideas políticas y pensando en las penurias que, sin duda, estaban padeciendo su esposa, Josefina Manresa, y su pequeño hijo de brazos, Hernández no tuvo más remedio que construir, con imágenes poéticas y sobre un papel, un mundo diferente al de la guerra. Un mundo en el que Josefina pudiera encontrar, para ella y para su hijo, un apoyo, una base, un sustento de palabras que le permitiera sobrevivir a la inclemencia de una situación social y política lacerante.

En medio de la desolación y la insalubridad de una cárcel, el poeta escribió unos versos en los que su esposa representa la noche y él la luz del sol. Ella, en tanto imagen nocturna, no solo domina los rayos solares, sino que también refrena todo el espectro lumínico del día. En medio de este juego verbal de sombras dominantes y luces dominadas, Hernández reconstruye, solo para su esposa (y para los lectores que sepan hallarlo), el episodio erótico en que ambos engendraron a su hijo. El lenguaje amoroso de este poema, creemos, corresponde al compromiso que el poeta asumió para conjurar la pesadilla a la que fue conducido por el establecimiento político de ese momento.

Las siguientes estrofas, tomadas de la primera parte del poema, son apenas una muestra de cómo el yo poético construye, a partir del lenguaje, un mundo nuevo; un espacio distinto al de la realidad circundante; un sitio simbólico donde el amado pide a su amada que renueve, sienta y viva la pasión amorosa que juntos construyeron alguna vez... una geografía íntima que jamás podrá ser invadida por las instituciones del poder que en el tiempo presente del poema lo tienen recluido en un calabozo:

Hijo de la luz y de la sombra

Eres la noche, esposa: la noche en el instante
mayor de su potencia lunar y femenina.
Eres la medianoche: la sombra culminante
donde culmina el sueño, donde el amor culmina.

Forjado por el día, mi corazón que quema
lleva su gran pisada de sol a donde quieres,
con un solar impulso, con una luz suprema,
cumbre de las mañanas y los atardeceres.

Daré sobre tu cuerpo cuando la noche arroje
su avaricioso anhelo de imán y poderío.
Un astral sentimiento febril me sobrecoge,
incendia mi osamenta con un escalofrío.

El aire de la noche desordena tus pechos,
y desordena y vuelca los cuerpos con su choque.
Como una tempestad de enloquecidos lechos,
eclipsa las parejas, las hace un solo bloque.

La noche se ha encendido como una sorda hoguera
de llamas minerales y oscuras embestidas.
Y alrededor la sombra late como si fuera
las almas de los pozos y el vino difundidas.

Ya la sombra es el nido cerrado, incandescente,
la visible ceguera puesta sobre quien ama;
ya provoca el abrazo cerrado, ciegamente,
ya recoge en sus cuevas cuanto la luz derrama.

La sombra pide, exige seres que se entrelacen,
besos que la constelen de relámpagos largos,
bocas embravecidas, batidas, que atenacen,
arrullos que hagan música de sus mudos letargos.

Pide que nos echemos tú y yo sobre la manta,
 tú y yo sobre la luna, tú y yo sobre la vida.
 Pide que tú y yo ardamos fundiendo en la garganta,
 con todo el firmamento, la tierra estremecida.

Existe una relación entre la literatura y la política que muchas veces no es clara para el *lector fagocitante* (como diría Roland Barthes) o para los lectores que simplemente no desean verla. Pero ese vínculo es real y, sin duda, es tan antiguo como la reflexión sobre la *polis* misma; aparece, de hecho, en los poemas de Homero, en *Los trabajos y los días* de Hesíodo, en *Electra* o en *Antígona* de Sófocles, en el Pentateuco cristiano o la Torá judía, en *El príncipe* de Nicolás Maquiavelo y hasta en el Popol Vuh de la tradición maya quiché.

La *Odisea*, por ejemplo, presenta claros vínculos entre estas dos dimensiones. En la rapsodia número IV, Homero expone un virtual caso de desplazamiento forzado a manos del rey más poderoso de esta obra literaria: Menelao. Pese a que dicho episodio no sucedió en la verosimilitud narrativa del texto, el lector sí encuentra allí una suerte de advertencia sobre lo que podría suceder, potencialmente hablando, a los pobladores de una región cuando su mandatario detenta el poder absoluto. En el citado episodio, el rey Menelao, quien aparece caracterizado como “el rey oriundo de Zeus”, acoge a Telémaco en su palacio de Esparta, capital de la región de Argos. Durante una cena en la que ambos conversan sobre el héroe Odiseo, desaparecido desde hace diez años, el rey comenta con tono de tristeza:

Destinále yo [a Odiseo] una ciudad y le hiciera un palacio, desde
 Ítaca haríale venir con sus bienes, su hijo
 y sus súbditos todos dejándole libre un poblado
entre aquellos que en tierra de Argos me están sometidos
 (el subrayado es nuestro) (*Odisea*, 1997, IV, pp. 174-177).

Esta epopeya expone múltiples episodios en los que el autor analiza, si bien de forma ficcional, cómo ejercieron el poder algunos gobernantes de la Antigüedad y la Edad Media. Cabe anotar que las obras literarias de la modernidad y la contemporaneidad son aún más atrevidas al afirmar su relación con uno de los objetos de estudio de la ciencia política, esto es, la práctica del poder político. Tal es el caso de Franz Kafka y su cuento “Ante la

ley”; Benito Pérez Galdós y sus novelas *Episodios nacionales*; Pablo Neruda y su poemario *Canto general*; y Gabriel García Márquez y su novela *El general en su laberinto*, por citar solo cuatro ejemplos.

Señalar cómo han sido las relaciones entre la política y la literatura a lo largo de la historia puede resultar una empresa compleja. Dicho señalamiento, creemos, depende más bien de la manera como se defina el quehacer de los literatos. Desde esta perspectiva, algunos escritores indican que la literatura debe servir para examinar y enjuiciar a los hombres que están en la política. Entre estos se encuentran Gabriel García Márquez con *El otoño del patriarca* y León Tolstoi con *La muerte de Iván Ilich*. Un segundo grupo de escritores ha usado la literatura como una especie de trampolín para ingresar al mundo de la política. Tal situación aconteció en América Latina durante el siglo XIX, concretamente con personajes como José Martí en Cuba, Bartolomé Mitre en Argentina y Julio Arboleda en Colombia. Algunos de estos hombres, de acuerdo con sus perfiles intelectuales, empezaron a versificar y a novelar antes de tomar las riendas del poder. Un tercer grupo considera la literatura como una práctica que permite tomar conciencia de la situación social y política del entorno. Este es el caso del escritor turco Orhan Pamuk y el griego Nikos Kazantzakis.

Los tipos de relaciones entre la política y la literatura que acaban de ser esbozados adquieren una nueva nominación en el libro que ahora ve la luz pública. En un primer momento, el lector hallará una serie de textos con el título “Lenguaje literario y sociedad”. Allí Damián Pachón Soto analiza tres novelas de José Saramago: *La caverna*, *Ensayo sobre la ceguera* y *Ensayo sobre la lucidez*. En su análisis, Pachón Soto muestra que Saramago es un autor cuya obra contiene densidad intelectual y un marcado compromiso político, razón por la cual se le puede situar como un pensador que utilizó la literatura (ensayo-novela) para realizar un diagnóstico del presente, especialmente en lo concerniente a la crítica de la modernidad, la posmodernidad y el proyecto de completar la razón.

Por su parte, Kristine Vanden Berghe analiza la novela *Comandante paraíso*, del escritor colombiano Gustavo Álvarez Gardeazábal. En este capítulo se propone una lectura desde el pensamiento nietzscheano. Según Vanden Berghe, la novela parece revelar cierta complicidad con el personaje narcotraficante, ya que, entre las distintas voces que despliega, dominan las que minimizan la violencia provocada por el tráfico de drogas. Sin embargo, el discurso novelístico no es tan unívoco como puede parecer y, en cambio,

es altamente polifónico, lo cual no impide, por otra parte, que dominen los narradores que expresan una visión del mundo afín a la construida por Nietzsche en su *Genealogía de la moral* (1887). La autora centra su análisis en la figura del narcotraficante en función de la idea nietzscheana del *Übermensch* (Superhombre). Este acercamiento constituye una alternativa, por ejemplo, a las comparaciones más comunes entre el traficante de drogas y el bandido social, en tanto permite dar cuenta de otras facetas de este personaje, para quien la imagen tradicional de Robin Hood resulta insuficiente.

César Freddy Pongutá es el autor del tercer capítulo del acápite, en el cual propone que la novela *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio, responde a una especial técnica narrativa que le concede condiciones experimentales que hacen de su historia o relato un caso de no fácil acceso para el lector. No obstante, *El Jarama* ha sido valorada por su alcance social en la complicada situación política que vivía España durante el despliegue de la dictadura franquista. El capítulo busca rescatar una novela emblemática de nuestra lengua castellana, obra que le concedió a Sánchez Ferlosio un seguro lugar en la literatura mundial. En este capítulo, desde algunos fundamentos de la sociocrítica, se busca resolver una inquietud tácita: ¿es posible hacer literatura social y política desde altos niveles de tecnificación y riesgo estético? Con pensadores como Lukács, Adorno, Bajtín, García Berrío y Zima, se atiende la situación política de la cual surge la obra, el compromiso estético del Sánchez Ferlosio, la metáfora, el recurso del diálogo insustancial y cotidiano, su composición estructural y la condición de los personajes; todo esto para resaltar la calidad poética de la novela y su modo de indicar desequilibrios sociales de una comunidad limitada en sus acciones políticas y en su libertad humana.

Freddy Santamaría, autor del cuarto capítulo, busca, a partir de la lectura de la obra *La peste*, de Albert Camus, resaltar la trágica condición humana, plagada del absurdo de la muerte que pone fin y límite al deseo humano de vivir, lo que convierte a la muerte en el hecho absurdo por excelencia, que pone un límite absoluto a la existencia y define al hombre como un ser temporal e histórico. La muerte es la peste, ese aniquilamiento siempre temprano e impredecible, absurdo e injusto. La muerte es el símbolo del absurdo, pues pone freno al justo sueño de felicidad que abriga cada hombre. La muerte trunca al hombre en su realización. La muerte es el mal. El mal, entonces, es el protagonista en *La peste*, la peste que es el mal en Camus. Pero, a pesar de ello, este texto busca resaltar el compromiso que debe tener cada hombre por los otros, en especial al lado de los humillados,

como Camus los llama. Camus murió a sus escasos 46 años, en la plenitud de su vida y quehacer literario, pero en ese breve lapso pintó, con trazos fuertes y sinceros, la esencia y el compromiso literario que exige nuestro tiempo.

La segunda parte del libro se titula “Literatura y formación sociopolítica”. En esta, Andrea Steinhäuser aborda la novela *Winnetou I*, de Karl May. Allí, su autora señala que este es uno de los escritores de mayor recepción comercial en su país, Alemania. Sus obras más conocidas pertenecen al género de la novela de viajes y de aventuras, y su público lector ha estado compuesto principalmente por jóvenes. El éxito editorial acompañó a su obra literaria desde su primera aparición, en las últimas dos décadas del siglo XIX, y permanece hasta el día de hoy: un logro que abarca unos ciento treinta y cinco años. En su autobiografía *Mein Leben und Streben* (1910), el autor alemán presenta su teoría de los personajes y explica el impacto de esta en la construcción de una sociedad, así como en la formación de los ciudadanos. Partiendo de dicho planteamiento, el capítulo analiza cómo May aplica su teoría de los personajes en la creación de su novela *Winnetou I*.

Carlos Builes escribe el segundo capítulo de esta segunda parte. El autor se propone mostrar la influencia de la revista *Mito* y de Jorge Gaitán Durán en el campo de la traducción, el arte, el cine y el teatro, así como su función social en la época de la violencia en Colombia. Se tienen en cuenta los conceptos de “campo” e “institución” de Pierre Bourdieu y Jacques Dubois como camino metodológico para comprender el fenómeno artístico en relación con el campo literario. De igual forma, se hace un trabajo documental de los cuarenta y dos números de la revista *Mito* y se analiza la literatura crítica sobre el objeto de estudio. La finalidad central es mostrar el *boom* cultural que vivió Colombia en una época que ha sido caracterizada por la historia oficial como la época de “la violencia”, para evidenciar el rol de artistas y escritores en la construcción de la memoria artística y literaria.

Dora Alejandra Ramírez Vallejo y Edgar Javier Garzón son los autores del tercer capítulo. A partir de un análisis del escritor Fernando Soto Aparicio, proponen que el ejercicio de reflexionar sobre la sociedad debe remitir, necesariamente, a la concepción de lenguaje como fuerza performativa y de sociedad como una construcción de prácticas individuales que forman instituciones colectivas. Sin embargo, pensar esta relación del hombre con su entorno muchas veces resulta problemático y exige una mirada profunda tras la búsqueda de una comprensión de eso que llamamos “realidad”. Por eso, como se trabaja en este texto, la realidad se construye desde las instituciones,

a partir de la individualidad que se consolida en la colectividad, esto es, en lo social. Con el ánimo de realizar esta indagación, en este capítulo se consideran algunas referencias a las obras del escritor Fernando Soto Aparicio y su lectura sobre la realidad colombiana. En su concepción se evidencia la importancia que tiene lo individual frente a su relación con lo colectivo en la construcción de la realidad social.

Alejandro Villa termina con su capítulo la segunda parte del libro. En él señala que la postura política de Fernando Pessoa es una de las más importantes facetas de este poeta y pensador portugués, en tanto que su vida estuvo marcada por acontecimientos históricos con una profunda incidencia política. La Primera Guerra Mundial y las transformaciones republicanas o constitucionales en el Portugal del momento así lo confirman. De igual manera, su genio literario heteronímico refleja la inquietud sensata del poeta por los asuntos del poder, una constante que aparece también en sus textos incompletos o ensayos, y donde se puede confirmar su capacidad, claridad y erudición, especialmente en relación con los fenómenos o asuntos públicos, así como una sentida preocupación por los grandes referentes teórico-políticos que se perciben y se gestan en la Europa de comienzos del siglo xx.

La tercera y última parte del libro se titula “Literatura y transformación social”. Óscar Hincapié Grisales escribe el primer capítulo de esta sección. Allí presenta las estrategias que Fernando Vallejo, autor empírico de la novela *La virgen de los sicarios*, utilizó para diseñar al narrador intradieético de esta obra narrativa, es decir, a Fernando. En medio de este ejercicio analítico se hace énfasis en el carácter metaficcional e híbrido del texto. Además, el autor del capítulo busca demostrar que en la novela de Vallejo hay dos tipologías anómicas: la desregulación y la deslegitimación, situación que le permite al lector visualizar las contradicciones y paradojas de una sociedad que, aunque sea el producto de una ficción literaria, se asemeja a la sociedad medellinense de finales del siglo xx. Para Hincapié Grisales, el escritor Fernando Vallejo presenta en *La virgen de los sicarios* la ciudad de Medellín de los años noventa como si fuera un sitio en el que impera un vacío de autoridad, vacío que, de acuerdo con las estrategias metaficcionales de la obra, solo podrán llenar aquellos personajes que deslegitiman la ley, no los que la desregulan.

Pablo Cuartas, en el segundo capítulo de la tercera parte del libro, propone que los recuerdos de infancia, cuya restitución emprende Walter Benjamin en *Sens unique y Enfance berlinoise*, constituyen también el inventario de un museo imaginario: cada recuerdo está asociado a una cosa

material, cada imagen tiene el correlato de un objeto de memoria. Escritos al final de su vida —acosada por la persecución nazi que terminaría por empujarlo al suicidio—, los breves textos que conforman ambos libros tienen, más allá de la estética, una dimensión política. El propósito del presente artículo es señalar que, contra la barbarie, el terror y la injusticia, volver a recordar el paisaje material de la infancia es un gesto de humor y resistencia. La insignificancia de unas cuantas cosas materiales del pasado fue tal vez el último reducto vital que encontró Benjamin para escapar, si no físicamente, al menos sí espiritualmente.

Selen Arango Rodríguez, con el tercer capítulo de esta parte, pone de manifiesto una necesidad de revisión de la literatura escrita por mujeres en el caso de la historia literaria latinoamericana, al señalar que existen narraciones al margen de los cánones, con personajes que también están aparte de los ideales de formación, que prescriben cómo deben ser y vivir las personas según su sexo en un contexto específico. La autora analiza las formas literarias mediante las cuales las narradoras-personajes de las novelas *The Mixquiahuala Letters* de Ana Castillo, *La forma del silencio* de María Luisa Puga, y *Reptil en el tiempo* de María Helena Uribe de Estrada, relatan sus procesos de desidentificación con ideales regulatorios y reflexionan acerca de la narración de sí a través de la creación literaria.

Por último, Samuel Ricardo Vélez González se concentra en la figura del escritor portugués José Saramago, reconocido en su vida pública primero como político, luego como militante del partido comunista y, en su madurez, como escritor. El autor propone que Saramago ha dejado en su obra novelística, en sus diarios y en entrevistas la ruta para seguir su pensamiento político, no desde el adoctrinamiento partidista, sino desde el ejercicio de la ciudadanía. Para explicar esto, se concentra en *Ensayo sobre la ceguera* y *Ensayo sobre la lucidez*, señalando que la sinergia entre literatura y política aflora de manera natural, apoyada en la ficción, recreada en la historia, con un lenguaje emocional desde la antropología misma de sus personajes —y del autor—, con las metáforas de la ironía, la denuncia de su indignación y una profunda humanidad.

Después de este recorrido, es evidente que la relación entre política y literatura no siempre ha sido amigable, sobre todo para abordar el quehacer político. Véase, por ejemplo, a Platón cuando se ocupa de criticar y desterrar a los poetas de la ciudad. Ahora bien, lo cierto del caso es que la humanidad ha presenciado, desde la literatura, el trasegar de su historia, donde la política

se ha constituido en un lugar privilegiado. La ciencia política y los estudios políticos en su investigación, producción y enseñanza deben constituirse en lugares donde la creación humana tenga un espacio en la construcción de la realidad. El contenido de este libro, dedicado a la literatura, puede contribuir con esta intención, al ampliar de forma democrática el espectro de las disciplinas que están aquí implicadas y al integrar heterogeneidades con el fin de promover nuevos campos de reflexión. De esta manera, se ha construido un libro que permite abordar el difícil mundo contemporáneo.

Este esfuerzo se traduce en la creación de la colección Lenguaje y acción, que se entrega a la comunidad con el primer número dedicado al campo literario, con la firme convicción de aportar en la comprensión del complejo mundo de lo político. El camino iniciado con *Ética política: estética neopragmática* del profesor Cardona, y *Hacer mundos. El nombrar y la significatividad* de Santamaría, hoy abren nuevos senderos desde la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Pontificia Bolivariana, con la convicción de explorar, desde la pragmática del lenguaje, nuevos terrenos para la Ciencia Política.

Un agradecimiento especial a la Editorial de la Universidad Pontificia Bolivariana, a los autores de esta obra por confiar en este proyecto académico, y a los grupos de investigación en Estudios Políticos y Lengua y Cultura de la Escuela de Educación y Pedagogía de la Universidad Pontificia Bolivariana. Asimismo, a la Sozialwissenschaftliches Archiv de la Universidad de Konstanz y a la Red de cooperación “Nuevas perspectivas en teoría de la cultura” por unirse a este esfuerzo intelectual.

Referencias bibliográficas

- Austin, J. L. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1989). *Crítica y verdad*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Cardona, P. (2011). *Ética política: estética neopragmática*. Medellín: Editorial UPB.
- Camus, A. (1981). *El hombre rebelde*. Buenos Aires: Losada.
- Goodin, R. y Klingemann, H. D. (2001). *Nuevo manual de Ciencia Política*. Madrid: Istmó.
- Santamaría, F. (2016). *Hacer mundos. El nombrar y la significatividad*. Bogotá: Siglo del hombre editores; Universidad Santo Tomás y Universidad Pontificia Bolivariana.

Lenguaje literario y sociedad

José Saramago: una radiografía crítica de nuestra época

DAMIÁN PACHÓN SOTO¹

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER - COLOMBIA

La cabeza de los seres humanos no siempre está completamente de acuerdo con el mundo en que viven, hay personas que tienen dificultad en ajustarse a la realidad de los hechos...

(José Saramago, 2006a, p. 155).

Introducción

Saramago fue uno de los mejores escritores de la segunda mitad del siglo xx. Un escritor con una gran imaginación y un gran compromiso social, que hizo de las letras no solo un medio para retratar el mundo contemporáneo, sino una forma de bucear en la condición humana, auscultando sus contradicciones y su fealdad, pero también su belleza y sus posibilidades.

En lo que sigue, se exponen algunos aspectos de la crítica de Saramago a la civilización actual (o lo que, con muchos debates a cuestas, se ha llamado “posmodernidad”); para ello, se hará alusión de tres de sus novelas: *Ensayo sobre la ceguera*, *Ensayo sobre la lucidez* y *La caverna*. Asimismo, acudiré a algunas entrevistas concedidas por el autor. Igualmente, en la primera parte, se alude a su papel de intelectual y a algunos aspectos de su estilo. Es un ejercicio que muestra la forma en que la literatura puede convertirse en fuente crítica de la civilización y la política.

1 Doctor en Filosofía de la Universidad Santo Tomás, profesor Escuela de Trabajo Social, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Industrial de Santander. Autor de varios libros, entre ellos, *Crítica, psicoanálisis y emancipación. El pensamiento político de Herbert Marcuse* (2016); *Estudios sobre el pensamiento colombiano*, V.1 (2011); *Estudios sobre el pensamiento filosófico Latinoamericano* (2015); *Filosofía y prensa en Colombia* (2016); *Preludios filosóficos a otro mundo posible* (2013). Correo electrónico: dpachons@uis.edu.co

Un escritor insular

En el libro *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler (1918-1922), una fotografía de la posguerra, el eximio profesor alemán había comprobado la impotencia del intelectual en la sociedad burguesa. Spengler no solo había hecho la comprobación, sino que él mismo desterraba al intelectual de la vida social y reprochaba sus pretensiones humanistas y salvadoras. Reprochaba, además, que “todo pueblo produce esa basura histórica” (Adorno, 1984, p. 53). Por otro lado, fuera de Alemania, en Francia, desde el famoso caso Dreyfus, los intelectuales —la “basura histórica” de Spengler— habían empezado a tener otra connotación, más precisamente, habían conquistado un puesto en la sociedad. Como se sabe, todo se remonta al “Manifiesto de los intelectuales” que firmaron en 1898 Anatole France, Émile Zola y Marcel Proust, entre otros, que denunciaba las injusticias cometidas por el Estado francés contra el general judío Alfred Dreyfus. Ese manifiesto fue acompañado por el panfleto “Yo acuso” de Zola. En ese momento, el intelectual surgió con la misión de “combatir el militarismo, el antisemitismo, la corrupción política, la injusticia como sistema” (Gutiérrez, 2001, p. 21). Este es el intelectual comprometido que toma parte en los asuntos de la sociedad y que participa como inteligencia en el esclarecimiento de los acontecimientos sociales. Es el intelectual que, guardadas las proporciones, se asemeja al “intelectual orgánico” y “democrático” de Antonio Gramsci o al intelectual “francotirador” o “librepensador” de Lucien Goldmann (Fernández, 1985, p. 143). Ya no es el intelectual cuya conciencia es de “carácter vacilante”, como lo refiere Lukács en su texto de 1923 *Historia y conciencia de clase* (1984), ni es la “inteligencia flotante” a la que alude el sociólogo alemán Karl Mannheim en *Ideología y utopía* (1919) para connotar la ausencia de lazos del intelectual con la sociedad burguesa (en últimas, su aislamiento).

Saramago, por su parte, no fue un intelectual recluido en una “torre de marfil”. Todo lo contrario, hizo público su compromiso político y participó en eventos sociales y políticos como el Foro Social Mundial de Porto Alegre. Fue un intelectual comprometido con la realidad y consciente de que “el mundo no está bien”, o de que, como diría Ernesto Sábato, “los cielos y la tierra se han enfermado” (2004, p. 117). Con todo, paradójicamente, Saramago no parecía un escritor de estos tiempos, pues su novela no sucumbió a la trivialización general de la literatura que, con algunas excepciones, se volvió

la regla general en la segunda mitad del siglo xx. Así describió ese fenómeno el crítico y filósofo colombiano Rafael Gutiérrez Girardot (1928-2005) al referirse a la *desintelectualización* de la literatura producida por la sociedad de masas: “La densidad intelectual [...] fue sustituida por una exuberancia verbal y de imágenes que satisface a un amplio público lector habituado a las sonoridades y monumentalidades de películas y transmisiones televisivas de coronaciones y bodas y funerales aristocráticos y de los llamados ‘ídolos de masas’, artistas de cine, futbolistas, industriales” (2004, p. 324).

Saramago no se rindió ante la trivialidad publicitaria de la era de la técnica y la información que ha facilitado novelones insulsos “sin densidad intelectual” y el auge de la literatura de autoayuda vendida como salvación para el hombre autoinculcado por sus fracasos, según el modelo neoliberal.

En los libros de Saramago están presentes las reflexiones filosóficas sobre la vida, la realidad, el tiempo e, incluso, sobre elementos constitutivos de la vida cotidiana de las personas. Por eso, “es un escritor insular”. Así lo puso de presente Darío Botero Uribe en una entrevista que le hizo al Nobel en el año 2001, junto a Ricardo Sánchez Ángel, Darío Henao y Marino Cañizales:

[Saramago] es un escritor de la estirpe de Dostoiewski, de León Tolstoy, de Thomas Mann, de Sartre, de Borges... para quienes la vida intelectual y artística no es ajena a la narrativa. Es por esta razón un autor insular en el mundo de hoy, donde pululan los cuenteros con habilidad para narrar historias insulsas de la vida cotidiana, haciendo de la literatura un pasatiempo (2001, p. 2).

Saramago, proveniente de una familia portuguesa humilde, un escritor tardío cuya obra fundamental la desarrolló a partir de los 60 años —a pesar de que había publicado su primera novela a los 25—, un amante de los perros y del ascetismo, un ateo declarado, reflejó su talante crítico de la actual civilización en varios aspectos de su obra y de su vida. Decidió “recogerse” en la isla de Lanzarote debido a una censura del gobierno de Portugal por su novela *El evangelio según Jesucristo* (1991). Ese aislamiento tuvo un tinte de oposición a la sociedad actual. Refleja la incomodidad de permanecer en la ciudad y en la sociedad de masas. Es algo típico de algunos escritores: la necesidad de tranquilidad, ataraxia y, en este caso, contacto con la naturaleza, los lleva a elegir un estilo de vida ascético. Saramago dijo que le gustaba Lanzarote por ser “un pueblo. La gran ciudad ya no la soporto, nunca la

soporté” (Halperín, 2000, p. 42). Era consciente de que la ciudad es afable con quien tiene posibilidades, pero para quien carece de ellas es un infierno.

Este tipo de crítica fue común desde finales del siglo XIX. No solamente en Europa, sino en Hispanoamérica. La ciudad representó ante todo un nuevo ritmo de vida, un nuevo estilo de vivir que, por lo mismo, significaba también la pérdida o el paulatino desaparecimiento de los valores tradicionales, lo mismo que su modo tradicional de existencia. La ciudad es, también, la hija de la racionalización moderna, del proceso de aburguesamiento de la sociedad; es hija de la “era del capital”, para decirlo con Eric Hobsbawm. La ciudad de masas reflejó las consecuencias de la modernización. Eso también lo puso de presente Spengler en *La decadencia de Occidente*. Una de las características de la ciudad de masas moderna es que en ella ya no se vive en comunidad, sino en sociedad (Tönnies), allí reina el anonimato, la escisión y el egoísmo, tal como Hegel describió a la sociedad burguesa en *La filosofía del derecho* (1821). Ese anonimato, esa soledad en medio de la multitud ruidosa, es lo que genera lo que José Luis Romero en su fundamental *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (1976) llamó “la orfandad interior” (1999, p. 449).

La decisión tardía de Saramago de elegir Lanzarote como lugar para vivir reflejó una actitud muy específica hacia los productos sociales de una civilización enferma. Fue un rechazo implícito a la dirección que tomó la modernidad y que se reflejó en su novela *La caverna*. Esto no quiere decir que Saramago añorara un mundo bucólico, es decir, un retorno imposible de la historia, sino que criticó los excesos producidos por esta “civilización unidimensional”.

Por otro lado, el estilo mismo de Saramago puso de presente su talante crítico. Es significativo que dos de sus novelas lleven el título de “ensayo”. En sentido estricto, el ensayo es un género que se encuentra entre la ciencia y el arte. ¿Qué quiere decir esto? Simplemente que el ensayo requiere, por una parte, un tratamiento adecuado del tema que se aborda. Aquí es necesario delimitar el asunto, navegar en él, plantear una tesis, desarrollarla, sustentarla con coherencia y con rigor, evitando la retórica y las arandelas. El ensayo permite, principalmente, cuestionar y preguntar, antes que resolver problemas. Pero el ensayo también es arte. Es más, este es el sentido que mejor define los famosos escritos de Montaigne. Que el ensayo tenga una relación con el arte quiere decir que el autor puede darse el lujo de crear, aventurar ideas, dejar fluir sus intuiciones, sus iluminaciones, su imaginación. En el ensayo entendido como arte la subjetividad del escritor sale a flote, se

expresa. Es aquí cuando el escritor puede mostrar sus propias cualidades y calidades. El arte en el ensayo, pues, tiene que ver con el contenido que se hace forma, que se manifiesta a través de un determinado estilo. Hay que decir que esta caracterización que se acaba de exponer vale ante todo para el “ensayo filosófico”. En el caso de Saramago, el componente del “arte” es el más notorio en su obra. Es la parte imaginativa, la creación de grandes historias, el estilo, su puntuación inusual que quiere asimilar lo escrito a la música o a la palabra hablada, etc., lo que la hace *sui generis*. Con todo, estas características no le impidieron realizar brillantes críticas al mundo en que vivimos. Incluso puede decirse que es la reflexión sobre el entorno lo que motiva la creación del escritor y lo que predomina en su trabajo narrativo. En Saramago, el malentendido problema de contenido y forma, problema considerado como un “prejuicio” en el arte por Benedetto Croce en su *Breviario de estética* (1912), desaparece. Es un contenido crítico o una historia aparentemente inverosímil que logran la conjunción y la armonía perfecta en su forma, esto es, en la novela-ensayo. No son posibles el uno sin el otro (todo esto sin desconocer que Saramago también escribió poesía).

Sobre la presencia del ensayo en su obra, Saramago dijo: “La novela, para mí, en el fondo, es como un ensayo. Yo a veces digo que a lo mejor ni siquiera soy novelista, yo soy un ensayista que por no saber escribir ensayos, escribe novelas” (Botero, 2001, p. 5). Ese carácter del ensayo se resalta en su concepción de la novela como *summa*, esto es, en la posibilidad de que en ella estén presentes “la filosofía, el drama, la poesía e incluso la ciencia” (Botero, 2001, p. 5). Y en esa *summa* el narrador juega un papel muy importante. Cuando se lee a Saramago no se está solo: se está con él. El narrador habla con el lector, “lo interrumpe” con alguna interesante reflexión; no solo lo guía, sino que es un personaje más. Saramago escritor, pensador, filósofo y crítico de nuestra época, está dentro de sus novelas. Ese “estar” no se refiere simplemente a Saramago como autor o creador de la historia. No. Sino a alguien que constantemente quiere hablarle al lector, que camina junto a él, que quiere desnudar su real forma de ser, de pensar, su ideología. Es el filósofo peripatético que nos acompaña. Y eso es, en realidad, muy acorde con alguien que piensa que “la filosofía es un derecho universal, y no una cosa exclusiva de filósofos” (Saramago, 2004, p. 80). Por eso él hizo de su obra novelística, tal vez con la irritación de muchos filósofos oficiales, una de tratado de filosofía, cuando no de teoría o filosofía política.

La radiografía de nuestra época

En esta parte se pondrá de presente la crítica que en tres obras de Saramago se hace al mundo actual, al mundo del siglo xx y comienzos del xxi. Posteriormente, se harán algunos comentarios relacionados con la crítica de Saramago a la globalización.

La caverna (2000), el libro que escribió Saramago después de recibir el Premio Nobel de Literatura en 1998, tiene un epígrafe con una cita de la *República* de Platón. Esa cita solo se comprende cuando se termina de leer el libro en su totalidad. La cita dice: “Qué extraña escena describes y qué extraños prisioneros, son iguales a nosotros”. Al preguntársele por esta obra, el Nobel contestó:

Digamos que nadie elige un título con semejante carga mítica si su trabajo no tiene que ver con la caverna de Platón. Pero mi novela no trata tanto sobre el mundo de las apariencias sino sobre el mundo real de nuestra época, que se volvió aparente. Platón lo escribió hace 2300 años y yo creo que nunca se ha vivido en la caverna de Platón como ahora. Este es un momento en que todo se volvió virtual: el dinero, la realidad que nos enseña la televisión, donde una hambruna y un genocidio son seguidos de un desfile de modas, o sea un mundo de información que se va vaciando de sentido. Hay, como en la caverna de Platón, personas atadas mirando un mueble en la pared, sin mover la cabeza a uno u otro lado. Mirando sombras (Saramago, 2004, p. 75).

La anterior es la definición más clara de lo que significa el libro. Con todo, hay otros aspectos que no es posible dejar de lado. *La caverna* en Saramago es el centro comercial. En el libro se contraponen dos mundos: un mundo tradicional, rural, un pueblito, donde se vive plácidamente, con tranquilidad y modestia. En él imperan costumbres familiares y relaciones afectivas fuertes entre sus miembros, que, para el caso, son un viejo alfarero, su hija y un perro, a los que luego se les suma el esposo de la hija. Por el otro lado, existe una ciudad y en esta hay un gigantesco centro comercial de 48 pisos: “Creo que la mejor explicación del centro será considerarlo como una ciudad dentro de otra ciudad” (Saramago, 2006b, p. 292). Este centro es la contracara del mundo tradicional en el que viven los protagonistas, un centro que sociológicamente corresponde a la sociedad individualista. Ella, en el

libro, termina arrasando el tipo de vida tradicional de los protagonistas y muestra que su vida y su actividad, la alfarería, son desechables en un mundo donde impera la competencia, la eficacia y el afán de lucro; es una sociedad cuantitativa que no distingue personas. Esto es lo que les sucede a millones de campesinos, artesanos, etc., en el mundo de hoy: sucumben ante el poderío de las multinacionales y sus vidas se quedan sin sentido. Saramago lo relata al final del libro cuando dice: “la alfarería ya se había acabado, de una hora para otra hemos pasado a ser extraños en este mundo” (2006b, p. 396).

En el libro, el centro termina absorbiendo la vida de los alfareros. Ellos se mudan al gran centro comercial. En una gran valla, en letras mayúsculas, se dice: “VIVA SEGURO, VIVA EN EL CENTRO” (2006b, p. 104). En el centro hay de todo: “allí se encuentra lo que en cualquier ciudad, tiendas, personas que pasan, que compran, que conversan, que comen, que se distraen, que trabajan. O sea, exactamente como en el pueblo atrasado donde vivimos” (2006b, p. 292). Saramago describe un centro comercial donde no falta nada. Además de lo descrito, hay diversiones que simulan artificialmente los climas, la playa, la lluvia (2006b, pp. 356-358); hay un zoológico, una cascada, un gimnasio, un campo de tenis, cafés, restaurantes... todo, absolutamente todo. El centro comercial se asemeja a Dios:

[...] no exagero nada afirmando que el Centro, como perfecto distribuidor de bienes materiales y espirituales que es, acaba generando por sí mismo y en sí mismo, por pura necesidad, algo que, aunque esto pueda chocar a ciertas ortodoxias más sensibles, participa de la naturaleza de lo divino —llega a asegurar en un momento el viejo alfarero Cipriano Algor (Saramago, 2006b, p. 332).

Sin embargo, no todo es maravilloso. Saramago termina describiendo el centro comercial como un panóptico, una gran prisión donde hay una vigilancia permanente, donde los espacios terminan siendo reducidos e impera una artificialidad que aparta al hombre de la naturaleza, del aire puro. Es la “jaula de hierro” que teorizó Max Weber, atiborrada de hombres mediocres e iguales. Es lo que se puede ejemplificar con la frase de Saramago: “En la vida todos son uniformes, el cuerpo sólo es civil cuando está desnudo” (2006b, p. 128). El centro comercial de Saramago materializa en la imaginación literaria lo que Michel Foucault llamó “sociedad disciplinaria”, en la cual el cuerpo es, precisamente, el objeto privilegiado del poder.

No está de más decir aquí que la novela de Saramago debe dar pie para que en la actualidad se ponga en marcha una sociología del centro comercial, el cual se ha convertido en un espacio donde se puede pasear, comprar, comer, ir a cine, divertirse, en últimas, donde los hombres dejan de ser “extraños en este mundo” mientras llenan su “orfandad interior”. Los centros comerciales hoy, en cualquier ciudad media de Colombia, son, a diferencia de lo que muestra Saramago en *La caverna*, símbolos de desarrollo y modernización. Muchos de ellos han crecido en Pereira, Villavicencio, Neiva e Ibagué con dineros de dudosa procedencia. De todas formas, para una determinada clase, asistir al centro comercial se convierte en una escenificación de su posición social o, al menos, en un remedio para la “vida dañada” (Adorno, 1984). Una sociología de los centros comerciales comprobaría la eficiencia de los mecanismos que utiliza la sociedad capitalista de control para seguir logrando lo que los teóricos de la Escuela de Frankfurt llamaron la “vida administrada”.

Por su parte, *Ensayo sobre la ceguera* (1995) es una obra fantástica, pero con un profundo contenido crítico. El argumento es sencillo. Todo empieza cuando un habitante de la ciudad, que conduce su auto, se queda ciego; luego un ladrón que le roba su auto queda ciego y el médico que examina al primer ciego enceguece también. De esa forma, la epidemia de la ceguera se expande hasta que todos los habitantes de la ciudad se quedan ciegos, excepto la mujer del médico que decide ayudar a los demás. Es una ceguera *sui generis*, es blanca. Una vez todos están ciegos, menos la mujer, empieza el desastre. El libro es muestra de la portentosa imaginación de Saramago. Al lector le da la impresión de que para describir con tal nivel de realismo los hechos desastrosos e insólitos que pasan en la ciudad, el propio autor hubiera tenido que experimentar la ceguera.

El libro es extremo. Describe las peripecias de un grupo de ciegos por sobrevivir en una ciudad que se ha vuelto un caos. Lo más aterrador es comprobar el abismo al que puede caer la dignidad humana en determinadas condiciones, aunque eso ya se vivió, por ejemplo, en los campos de concentración del nazismo. El libro muestra que una vez dada la epidemia del mal blanco, el “mar de leche” (Saramago, 2003, p. 11), hay confinamientos en sitios de reclusión, enfrentamientos con las fuerzas de seguridad de la ciudad, asesinatos, peleas por la comida y los alimentos, hurtos, abusos de autoridad, violación de mujeres (p. 134) y mil actos de barbarie más. Pero, a pesar de las degradantes condiciones en las que tienen que vivir los ciegos,

Saramago da un espacio al amor, la solidaridad y el apoyo que ellos deben prestarse para poder mantenerse en un mundo totalmente adverso.

Lo importante, aquí, es que el libro termina siendo, además de una excelente historia, una brillante crítica a la civilización. Dijo el propio autor:

el *Ensayo sobre la ceguera* no puede ser entendido como esa cosa sencilla de que uno está ciego. Partamos de que una novela es una alegoría. La ceguera es metafórica, lo que yo quiero decir es otra cosa... yo aludo a una ceguera de la razón. Somos ciegos a la razón y nos comportamos como ciegos. Y la verdad es que si miramos el estado del mundo, ahora mismo... no parece que el mundo sea dominado por lo que llamamos una especie racional. Mi novela se plantea qué es lo que ocurre cuando el hombre [...] se encuentra en una situación límite en que la poca razón que tiene ya no tiene lugar [...]. En el fondo se trata de la visión como entendimiento, como capacidad de comprender. Y al perder la visión en ese sentido metafórico, lo que uno está perdiendo es la capacidad de comprender. Está perdiendo la capacidad de relacionarse, de respetar al otro en su diferencia, sea cual sea [...]. Es toda una ciudad que retrocede al instinto, que yo no llamaría puro, porque lo que sale todas las veces, y lo que está saliendo ahí, es la violencia, la extorsión, la tortura, el dominio del uno por el otro, la explotación (Saramago, 2004, pp. 51-52).

En este ensayo he situado a Saramago en el contexto intelectual del siglo xx y en su crítica a la modernidad. Aquí Saramago se puede inscribir en las ya numerosas críticas que se le han hecho al racionalismo, pero en su caso no es por exceso, sino por defecto. Es decir, la crítica no se centra en los supuestos excesos de la razón, sino en sus carencias, en lo que le falta realmente al hombre para ser racional. Veamos someramente este aspecto.

Max Weber, con un pesimismo fundado, previó la destrucción del individuo y la cultura en manos de los excesos de lo que él llamó la “razón formal”; habló del “espíritu coagulado” que impondría la especialización y la racionalización de la sociedad moderna. Por otro lado, los miembros de la Escuela de Frankfurt criticaron la razón instrumental, la cual situaron en la Ilustración misma; Habermas, buscando equilibrar la razón —lo que implica aceptar las críticas que se le han formulado— ha propuesto la razón comunicativa para remediar el problema. Asimismo, Lukács escribió un libro

titulado *El asalto a la razón* (1952), donde ponía de presente los orígenes del nazismo, crítica que cobijaba manifestaciones similares producidas en la sociedad del siglo xx.

Saramago no dudó de que el hombre fuera racional, pero supo que lo era parcialmente; es decir, no era racional del todo y, con frecuencia (por no decir la mayoría de las veces), se comporta de manera irracional. Tal vez por eso, parodiando a Goya, dijo: “El sueño de la razón, ese que nos convierte en irracionales, hace de cada uno de nosotros un pequeño monstruo. De egoísmo, de fría indiferencia, de desprecio cruel” (Saramago, 2004, p. 59). Pero en él la crítica a la razón no tuvo la radicalidad de los filósofos mencionados. Esa crítica no lo llevó a descreer de ella, sino a la pretensión de que el hombre debe volverse *realmente* racional. Es decir, la propuesta de Saramago fue completar la razón; solo cuando eso suceda seremos verdaderamente humanos: “[...] quizás lo que esté ocurriendo con nosotros sea una caminata lenta, muy lenta, llena de contradicciones, en dirección a la razón. Pero no creo que hayamos llegado todavía [...]. La razón que me importa más es la que tiene que ver con mi par, la relación que yo tengo con el otro” (Saramago, 2004, p. 59).

De tal manera que lo que otros pensadores denuncian como los excesos de la razón, solo fueron para Saramago los efectos de las contradicciones de la razón o, mejor, los resultados de una razón incompleta, que no se ha realizado totalmente. En este caso, esa realización o completitud de la razón implicaría humanizar al hombre, al otro, y remediar los efectos nocivos que se han producido en la civilización.

En la entrevista con Halperín que se ha venido citando, Saramago afirma algo desconcertante, pero no sin sentido: “Yo ya lo he dicho, que lo peor que le ha ocurrido al hombre ha sido descubrir que era inteligente, porque en el momento que descubrió que era inteligente se volvió loco” (2004, pp. 36-37). Es decir, el hombre no fue capaz de aguantar la “evidencia de la inteligencia”; aquí la razón no impetró la responsabilidad que esa inteligencia reclama y exige, tal vez de ahí la locura de esta civilización (Casas, 2001, p. 84).

Con el *Ensayo sobre la ceguera* Saramago aportó sin duda a los álgidos debates sobre la razón en el siglo xx. Este libro le permitió decir al portugués que “nos falta mucho para llegar a ser verdaderamente humanos”, que carecemos de “visión”, esto es, de entendimiento, comprensión del otro, convivencia, respeto, solidaridad, para poder solucionar los grandes problemas que aquejan a nuestras sociedades.

Por su parte, el libro *Ensayo sobre la lucidez* (2004) refleja, a mi juicio, las impresiones que le causaron al autor las dictaduras y los totalitarismos del siglo xx. El propio Saramago padeció los efectos de la dictadura de Salazar en Portugal: de ahí que este aspecto de la política del siglo pasado lo haya influido notoriamente. *Ensayo sobre la lucidez* es un texto que se puede poner al lado de libros tan importantes como el monumental *Los orígenes del totalitarismo* (1948) de la pensadora germano-norteamericana Hannah Arendt, y *Rebelión en la granja* (1945) o *1984* (1949) de George Orwell, entre otros. Si bien Saramago no se refirió a un totalitarismo en la dimensión del régimen nazi o soviético, pues su crítica está enfocada a una democracia totalitaria, la obra trata aspectos que los libros mencionados expusieron de forma brillante y cruda: el poder de los medios de comunicación y su relación con el dominio de las masas, el terrorismo sobre la sociedad, la sospecha como actitud generalizada, los alcances y excesos de la burocracia como herramienta que hace posible y materializa el fascismo social, etc. (Pachón, 2016).

Ensayo sobre la lucidez es un libro que empalma con *Ensayo sobre la ceguera*. Si la ceguera era ceguera de la razón en el primer libro, ahora es la visión, el entendimiento, la lucidez, la que Saramago mostró como respuesta a esa ceguera inicial. Es decir, la lucidez es la utopía realizada frente a la ceguera irracional generalizada en el texto de 1995. Saramago mostró en esos dos libros dos contrastes. El primero es el reflejo de la violencia humana, de su “inmadurez”, de su minoría de edad, y el libro del 2004 es lo opuesto, esto es, la luz de la razón que alumbra las mentes de unos ciudadanos que deciden “rebelarse” contra un orden injusto, contra una “democracia de escrituras” (la expresión es de Fernando González en su libro *Los negroides*, 1936), corrupta y segura de su dominio sobre la sociedad; es una lucidez social que el gobierno autoritario y corrupto se empeña, en una especie de malabarismo verbal y con cuestionables métodos policivos, en convertir en una ceguera, más precisamente, en una abierta insurrección contra el Estado, en una conspiración contra los cimientos mismos del orden social, en terrorismo. Pero Saramago fue claro en el mensaje que quiso transmitir: “Digo que el voto en blanco puede ser apreciado como una manifestación de lucidez por parte de quien lo ha usado” (Saramago, 2006a, p. 204). El voto en blanco es el símbolo de esa lucidez social. Ese símbolo es un no rotundo, decidido y consciente del pueblo frente a la autoridad establecida.

La lucidez también está representada, a mi modo de ver, en el anarquismo que se practica y se materializa en la novela-ensayo. Aquí el anarquismo no es el de la experiencia histórica, no es el anarquismo que practica el terrorismo con pasión, no es el anarquismo terrorista pregonado por el último Bakunin; por el contrario, es el anarquismo en su más puro sentido filosófico, esto es, un anarquismo que recoge los principios de autolegislación y autonomía de Immanuel Kant y que por eso mismo concretiza la libertad, el autogobierno sin amos, sin autoridades. Es la sociedad perfecta que muchos han soñado, con individuos libres, responsables, solidarios, igualitarios y conscientes de los límites de su libertad. Esa es una lucidez que está plasmada en el libro y que en estricto sentido no entra en contradicción con el cantado “comunismo hormonal” de Saramago, porque el comunismo, etapa posterior a la desaparición del Estado, también es, a fin de cuentas, anarquista².

Los temas que trata el libro, entre ellos el voto en blanco, el terrorismo de Estado, la manipulación política, la mentira institucionalizada, el papel de los medios de comunicación, “los falsos positivos”, el asesinato de la oposición, la demoleadora crítica a los límites de la democracia, etc., lo hermanan, como ya se dijo, con grandes tratados de teoría política y filosofía del siglo xx, como *El marxismo soviético* (1958) de Herbert Marcuse. Son estos temas los que hacen del libro una magnífica obra literaria que da luces sobre la política moderna y sus mecanismos opresivos de funcionamiento.

Especial atención merece la relación expuesta en el libro entre el pensamiento, la inteligencia y el poder, la política y el autoritarismo: “Es regla invariable del poder que resulta mejor cortar las cabezas antes de que comiencen a pensar, ya que después puede ser demasiado tarde” (Saramago, 2006a, p. 140). Saramago puso de presente aquí que el totalitarismo es represivo con la intelectualidad, con la inteligencia. Este es uno de los aspectos que el siglo xx se dio el lujo de probar hasta la saciedad: basta mencionar el trato dado en Italia a Antonio Gramsci y a Antonio Negri; en la España franquista a Gaos; en Argentina la dictadura persiguió a Enrique Dussel y a Arturo Andrés Roig; en Alemania a Freud, Hesse, Mann, Marcuse, Horkheimer, Adorno y Benjamin. Estos ejemplos son suficientes para

2 Véase el ensayo de Darío Botero Uribe llamado “Utopía, anarquía y derecho”, que se encuentra incluido en su libro *El poder de la filosofía y la filosofía del poder*.

comprobar la incompatibilidad del autoritarismo mezquino con la crítica intelectual. Un sistema que miente no puede admitir críticas a sus verdades.

Lo dicho sobre los tres libros de Saramago muestra a un autor comprometido con la sociedad, con el mundo en que vive; un hombre a quien le duele, como a Sábato, la humanidad; un literato que no es un cuentero, sino un pensador de nuestro tiempo; un crítico del pasado, del presente y un hombre que aboga por la construcción de un futuro donde la *razón ética*, no la de la ciencia y la técnica, sino la de la convivencia y el respeto por el otro, la práctica de la solidaridad y la bondad, los derechos humanos, sean los cimientos mismos de la sociedad.

Corolario

Saramago fue un duro crítico de la globalización, de la “Disneylandia global”, para usar una expresión suya. Sostuvo que las tres enfermedades de esta civilización eran “la progresiva incomunicación, una revolución tecnológica que no tenemos tiempo para asimilar ni sabemos a dónde nos lleva, y una concepción de la vida que únicamente pasa por eso que llamamos el triunfo personal” (Casas, 2001, p. 84)³. Esta es una época que dará paso a otra, de la cual no sabemos mayor cosa. En esta tesis, como se ve, Saramago sostuvo, como muchos intelectuales del siglo xx, que la modernidad está en crisis y que vivimos su decadencia o su “final”. El escritor portugués afirmó que lo que inició en el siglo xviii, esto es, la modernidad como ilustración, está cuestionada y que el hombre se encamina hacia una época muy distinta. En términos generales, puede decirse que el Nobel fue pesimista frente al futuro.

Esta sociedad veloz, rápida, “apariencial”, de simulacros o “cultura de eyaculación precoz”, como sugestivamente llamó Jean Baudrillard a la posmodernidad (2001, p. 31), ha atentado contra la educación de las personas. Los métodos educativos no lograron estar a “la altura de los tiempos”, para usar una expresión de Ortega y Gasset. Dijo Saramago en conversación con Jorge Halperín:

3 Véase también su ensayo del año 2000 llamado “Leyendo a José Saramago”, que se encuentra en la revista *Politeia* (núm. 25, pp. 235-241).

El conjunto de la gente está más ignorante por dos motivos: primero, porque hay infinitamente más cosas por saber que antes, lo que plantea un desafío imposible. Y, en segundo lugar, porque los sistemas de enseñanza tuvieron que entrar por la fuerza en la masificación y no se prepararon para el cambio. La gente sale de la universidad sin saber. Entonces, por un lado, hay una minoría que controla el conocimiento y controla todo, y por el otro, la ignorancia se expande masivamente como también la pobreza y la miseria (Saramago, 2004, p. 25).

Es esa sociedad veloz la que ha minado los fundamentos de la *socialidad*, la que ha creado la “incomunicación”, la que ha hecho del hombre una “abeja sin panal”, para usar la expresión del maestro Rafael Gutiérrez Girardot; es esa sociedad la que ha hecho de la democracia un tema extraño, distante, sobre el cual no se reflexiona. Y en el fondo el proyecto de la democracia hoy lo encontramos en la lucha por los derechos humanos de 1948. En esos derechos está todo. Solo hay que materializarlos. Con todo, su no realización no se ha dado precisamente porque concretarlos va contra el actual sistema capitalista. Por eso, reivindicar los derechos humanos implica, para el novelista portugués, oponerse a lo que está pasando.

Saramago, es bien sabido, fue un fuerte crítico del capitalismo actual. Él se declaró un “comunista hormonal”. Pero su comunismo no fue el de la actual China ni el socialismo realmente existente en la vieja Unión Soviética; fue, por el contrario, un comunismo que podríamos llamar “principalista”, que recoge el postulado de Marx y Engels en la *La ideología alemana* (1975), según el cual las circunstancias hacen al hombre, pero éste está también en la capacidad de moldear las circunstancias. Ni el capitalismo, ni el socialismo real, ni las izquierdas políticas formaron las circunstancias humanamente, por eso hay que apelar a la solidaridad, la razón ética, el respeto de la diferencia, los derechos humanos.

Por último, cabría decir que en la obra de Saramago el lector puede encontrar temas como el compromiso, lo fantástico, el coraje, la ironía, la denuncia, el pesimismo, la muerte, la vejez, pero también están presentes la esperanza y la utopía, y el deseo de un mundo mejor. Es todo esto lo que hizo de este escritor un intelectual al servicio de la humanidad; un escritor que puso su pluma al servicio de la emancipación.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (1984). *Crítica cultural y sociedad*. Madrid: Sarpe.
- Baudrillard, J. (2001). *Olvidar a Foucault*. Valencia: Pre-textos.
- Botero Uribe, D. et al. (2001). José Saramago: la lucidez al servicio de la emancipación. *Revista Politeia*, (27), 2.
- Casas, D. (2001). Contrariando profecías y fantasías. La historia no ha llegado al final, sino que no ha empezado. La insurrección contra la modernidad y el postmodernismo en la obra de José Saramago. *Revista Politeia*, (25), 235-241.
- Fernández, J. (1985). Creación literaria, visión del mundo y vida social en Lucien Goldmann. *Revista Argumentos*, (10/11/12/13).
- Gutiérrez Girardot, R. (2001). *El intelectual y la historia*. Caracas: La Nave Va.
- Gutiérrez Girardot, R. (2004). *Heterodoxias*. Bogotá: Taurus.
- Halperin, L. (2000). *Conversaciones con Saramago. Reflexiones desde Lanzarote*. Barcelona: Icaria.
- Lukács, Georg. (1984). *Historia y conciencia de clase*. Tomo I. Madrid: Sarpe.
- Marx, K., y Engels, F. (1975). *Obras escogidas*, Tomo I. Moscú: Editorial Progreso.
- Romero, J. L. (1999). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Sábato, E. (2004). *Antes del fin*. Bogotá: Biblioteca El Tiempo.
- Saramago, J. (2003). *Ensayo sobre la ceguera*. Buenos Aires: Sol 90.
- Saramago, J. (2004). *Soy un comunista hormonal. Conversaciones con Jorge Halperín*. Bogotá: Oveja Negra / Le Monde Diplomatique.
- Saramago, J. (2006a). *Ensayo sobre la lucidez*. Bogotá: Santillana.
- Saramago, J. (2006b) *La caverna*. Bogotá: Santillana.

Polifonía y perspectivas nietzscheanas en *Comandante Paraíso* de Gustavo Álvarez Gardeazábal

KRISTINE VANDEN BERGHE¹
UNIVERSITÉ DE LIÈGE - BÉLGICA

Introducción

Tomada en su conjunto, la crítica académica que se interesa por la narcoficción o por la literatura sicarésca logra bastante bien dar cuenta de la diversidad del corpus. Sin embargo, al mismo tiempo presenta algunas lagunas notables, una de las cuales es la falta de interés por ciertos autores que escribieron textos significativos sobre el tema. Así, en cuanto a la literatura colombiana, es escasa la atención hacia las narco-novelas de Gustavo Álvarez Gardeazábal (Tuluá, 1945), respectivamente *El divino* (1986), *Comandante Paraíso* (2002) y *El resucitado* (2016), aunque, según Bogdan Piotrowski (2009, p. 127), *El divino* es la novela que inició el corpus narrativo sobre el narcotráfico. Entre las hipótesis que se pueden avanzar para explicar esta relativa desatención, una se relaciona con los contenidos políticos e ideológicos de esos textos que no han conseguido la adhesión de los críticos al mismo grado que otras novelas sobre el tema.

1 Maestra en Literatura Iberoamericana por la Universidad Nacional Autónoma de México y Doctora en Letras por la Universidad Católica de Lovaina (KUL). Actualmente es catedrática en la Universidad de Lieja (ULg) donde enseña literatura hispanoamericana a numerosos estudiantes interesados en letras hispánicas. Sus principales áreas de investigación son la literatura y la cultura latinoamericanas de los siglos XX y XXI. Entre los libros que ha publicado destacan *Intelectuales y anticomunismo. La revista Cadernos Brasileiros* (1997), *Narrativa de la rebelión zapatista. Los relatos del Subcomandante Marcos* (2005) y *Homo ludens en la revolución. Una lectura de Nellie Campobello* (2013). Correo electrónico: kristine.vandenbergh@uliege.be

Las opiniones sobre el narcotráfico y la sociedad colombiana que Álvarez Gardeazábal delega en sus personajes llaman la atención por ser, al menos desde cierto punto de vista, amorales. Así, en la reseña que dedicara a *El divino*, Jonathan Tittler (1986) lamentó el cinismo y la estrechez de visión de la obra. Y uno de los pocos análisis que se han dedicado a *Comandante Paraíso* ilustra el efecto que pueden provocar: Óscar Osorio (2015) ha estudiado la novela junto con otra que se publicó un año antes, *Quítate de la vía Perico* (2001) de Umberto Valverde. Su estudio desemboca en el diagnóstico de que: “estas novelas vallecaucanas están modelizadas por una construcción ideológica definida por una posición pro narca. Es, en este sentido, una literatura cómplice” (Osorio, 2015, p. 81). Osorio concluye que *Comandante Paraíso* revela una actitud de complicidad argumentando que entre las distintas voces favorables a los narcos que la novela despliega, domina la de un doctor que minimiza la violencia provocada por el tráfico de drogas y presenta a los narcotraficantes bajo luces positivas. Esto es aún más grave porque ese doctor se parece al autor quien, por lo tanto, compartiría los valores y la perspectiva de su personaje letrado: los argumentos defendidos por Álvarez Gardeazábal en su ensayo titulado “La revolución incompleta del narcotráfico: una revolución sin filosofía” y publicado en la *Revista de la Universidad de Caldas* en 1994 coincidirían con la evaluación del narcotráfico hecha por el doctor en la novela.

Desde nuestro punto de vista, el discurso del doctor no es tan unívoco como puede aparecer a primera vista y, al revés, ilustra el alto grado de polifonía inherente a la novela, polifonía que, por lo demás, es una de las marcas que caracterizan muchas novelas que tratan de narcotráfico y de sicariato. La conclusión de que la novela sería pro-narco, no obstante, se puede entender por cuanto en ella dominan las voces poco críticas hacia el narcotráfico. Pertenecen a narradores que expresan una visión del mundo afín a la construida por Friedrich Nietzsche en distintas obras suyas y especialmente en *Genealogía de la moral* (1887). En lo que sigue demostraremos la afinidad entre *Comandante Paraíso* y el pensamiento nietzscheano, no tanto para proponer un repertorio de aspectos comunes, sino para sacar a la luz cómo en la novela se articula una visión del mundo coherente. Después nos centraremos en la figura del narcotraficante en función de la idea nietzscheana del *Übermensch*, o el Superhombre. Este acercamiento constituye una alternativa interesante a las comparaciones más comunes entre el traficante de drogas y el bandido social, o para las lecturas

que lo abordan en función de su cinismo (Tittler, 1986) o la anomia (Forero, 2009), porque permiten dar cuenta de otras facetas de este personaje que su imagen de Robin Hood o de cínico no alcanzan a aprehender. Por último, compararemos el *ethos* autorial que Álvarez Gardeazábal se proyecta en su novela con los planteamientos desarrollados en su ensayo titulado “La revolución incompleta del narcotráfico”.

Novelas polifónicas

En “Du discours romanesque” Michail Bajtín (1978) define la esencia del género novelesco en términos de plurilingüismo, plurivocalismo y polifonía: la novela encarna literariamente la diversidad social de lenguajes, de lenguas y de voces individuales. El lenguaje polifónico del género novelístico implica que en él se encuentren introducidos diferentes micro-mundos socio-ideológicos que penetran en el texto bajo la forma de unidades de composición concretas, sobre todo el discurso de los narradores, las palabras de los personajes y los géneros intercalados (pp. 88-89). Las narco-novelas ilustran bien este plurilingüismo social en la medida en que en muchas de ellas la polifonía se presenta mediante una profusión de narradores que se alternan y por la presencia masiva de diálogos. Algunas novelas incluso constan exclusivamente de diálogos y en ellas el narrador en tercera persona es (casi) ausente. De hecho, generalmente hablando, las narco-novelas intentan mostrar la realidad según las perspectivas de los personajes y no según un narrador omnisciente que monologa.

Otro modo en el que se plasma la polifonía es el relevo de los narradores entre los capítulos o a veces dentro de ellos. En *Comandante Paraíso* varios narradores se alternan y en *El divino* las voces de distintos vecinos comentan el regreso del capo al pueblo. Algunos lo hacen con júbilo mientras que otros expresan su preocupación por su modo de ser o por las posibles consecuencias negativas del poder del narcotráfico. La polifonía también es muy visible en las dos novelas que Laura Restrepo consagrara al tema del narcotráfico ya que en sus sucesivos capítulos escuchamos a distintos narradores. Tal y como es el caso en *El divino*, en *Leopardo al sol* (2001) esos narradores forman una especie de coro mientras que en *Delirio* (2004) uno de los narradores es un personaje cercano a Pablo Escobar, lo cual no impide que también escuchemos a personajes totalmente alejados del negocio. En

Sangre ajena (2000) de Arturo Alape la voz del autor/entrevistador interviene a principios de cada capítulo constituyendo así una especie de contrapunto frente al discurso del sicario Ramón Chatarra.

La notable presencia de diálogos y narradores alternantes suscita la pregunta sobre cuáles son sus efectos y cuáles sus posibles motivos. Un primer motivo que se puede alegar es que esos recursos dan ampliamente cuenta de la multiplicidad de discursos que coexisten en la sociedad retratada. En este sentido, la novelística sobre el narcotráfico está al servicio de la mimesis y no sorprende que haya sido calificada de novela realista por excelencia en el panorama latinoamericano contemporáneo. El hecho de que los personajes dialogantes y los narradores discurren entre otros temas sobre el narcotráfico, a su vez hace pensar que los autores quieren dar cuenta de la diversidad de perspectivas y opiniones que existen en sus respectivas sociedades acerca de este fenómeno, sus orígenes, sus causas y sus consecuencias. En *El divino* dos personajes discuten en un diálogo sobre cómo se debe considerar el tráfico de drogas dentro de la coyuntura política colombiana y en *Cartas cruzadas* (1995) de Darío Jaramillo Agudelo varios amigos se cartean sobre qué culpa tiene quien participa de forma activa en el negocio frente al resto de la sociedad colombiana, cuya participación, no por ser silenciosa, es menos decisiva. En no pocos casos estos diálogos y las visiones encontradas de las que dan cuenta parecen ser ilustrativos de cómo los propios autores oscilan en sus evaluaciones, cómo encuentran una parte de verdad y una parte de mentira en los discursos representados de cada uno de sus personajes y narradores. Asimismo, puede pensarse que la polifonía estructural de esas novelas certifica la búsqueda de sus autores de una perspectiva moral e ideológica adecuada para hablar de este tema delicado: mediante sus narradores y a través de sus personajes pesan, evocan, discuten las palabras, opiniones y afirmaciones que circulan en el discurso social; las contestan, refieren, ratifican o se escandalizan por ellas sin que su propia posición quede siempre bien definida.

Esta búsqueda de la manera justa para hablar del tema puede tener otro motivo, menos dependiente de la ética autorial y más relacionado con ciertas dinámicas sociales. Puesto que esas novelas se refieren a realidades contemporáneas espinosas, no debe subestimarse el riesgo de que puedan herir susceptibilidades, sobre todo en el lector nacional que se ve de alguna manera retratado en ellas. La polifonía serviría entonces como escudo para proteger al autor que transmite muchas maneras distintas de hablar del

narcotráfico y de evaluarlo sin tomar partido, al menos no de manera clara y unívoca. Varios testimonios de escritores apuntan en esa dirección. Que el tema sea delicado, lo hizo entender, por ejemplo, Laura Restrepo cuando se refirió a la recepción crítica que tuvo en Colombia *Leopardo al sol*, novela que trata de una guerra entre dos grupos de narcotraficantes: “Entre los pocos que la leyeron, muchos se sintieron ofendidos. Tal vez porque los narcotraficantes estaban además vistos como seres humanos, y tal vez porque no se los separaba asépticamente del resto de la sociedad, en un esquema de buenos y malos” (citada en Manrique, 2007, p. 363). Al respecto también es ilustrativa el epígrafe de Umberto Eco al inicio de *El resucitado*, de Álvarez Gardeazábal: “No estoy emitiendo juicios de valor/ sobre una cuestión sin duda muy delicada./ Estoy poniendo de relieve una curiosidad/ histórico-cultural, un curioso vuelco en las posturas” (2016, s.p.). De hecho, el juicio negativo de Óscar Osorio respecto a *Comandante Paraíso* y *Quítate de la vía perico* ilustra cuán susceptible es el tema, como también lo hace el discurso crítico de Héctor Abad Faciolince (1994) sobre lo que él mismo bautizó como narrativa sicaresca.

En *Comandante Paraíso* la polifonía está explícitamente integrada en la forma. La novela cuenta la implicación en el narcotráfico de varias personas originarias de Alcañiz, un pueblo en el interior del Valle del Cauca y, según Vanessa Solano Cohen (2015), “se enuncia desde la historia del Cartel de Cali” (p. 90). Entre los personajes, un muchacho llamado Enrique Londoño se ha convertido en el patrón gracias a su espíritu trabajador y talento comercial. Al final de la novela, Londoño, apodado Comandante Paraíso, está formando un ejército, el Ejército Nacional de Traquetos, con el que quiere tomar el poder, cambiar las relaciones de fuerza para emancipar al pueblo y legalizar el narcotráfico. La novela, que cuenta la trayectoria del Comandante, está dividida en 128 capítulos y en ellos alternan los narradores: el propio Londoño explica a un interlocutor al que llama “doctor” su negocio y recuerda cómo salió de la pobreza y llegó a ser rico y poderoso en una serie de capítulos que no son contiguos; en otros capítulos varios subalternos suyos y algunos sicarios explican su trabajo o partes de su vida a un entrevistador anónimo que posiblemente es el mismo doctor; luego hay capítulos que constan de breves conversaciones entre diversos personajes del pueblo, esencialmente vecinos que conocieron a Londoño de niño: su voz alterna a su vez con una voz doctoral más ensayística que, en los capítulos que le corresponden, adopta un tono casi didáctico al ofrecer explicaciones sobre el funcionamiento del

narcotráfico en la región y en el país. Al confrontar al lector con una tupida red de voces, la novela incluye el principio de la polifonía de una forma abierta en su estructura y parece buscar la verdad en el dinamismo implicado en la relación polifónica. La polifonía es más importante por cuanto las diversas voces no coinciden en sus maneras de evaluar el narcotráfico o por cuanto, incluso dentro de ellas, se notan la dubitación y la falta de ideas claras. Para demostrarlo, analicemos la voz del ensayista que toma a cargo un total de 29 capítulos de la novela². Contrariamente a cómo puede parecer a primera vista, la evaluación propuesta por él no es unívoca ni redobla completamente las perspectivas de los sicarios o del capo Londoño.

El tono didáctico y firme del ensayista hace de su discurso un ejemplo de lo que Bajtín (1978, pp. 161-163) ha calificado de palabra autoritaria: penetra en la conciencia del lector como una masa compacta e indivisible, pegada a su autoridad. En *Comandante Paraíso* el narrador ensayista anónimo no entra en discusión, sino que postula y afirma; y su discurso suena autoritario aunque su contenido es a menudo anti-hegemónico. Extrae su autoridad de un sólido conocimiento de la historia de su país como lo ilustran las líneas iniciales de su primera lección: “En Colombia, los colonizadores vinieron siempre en busca de hacerse ricos no por el trabajo de la tierra, como los calvinistas de norte y sur América, sino por la manera más rápida posible” (p. 43). En los fragmentos que toma a cargo, intenta explicar la historia de Colombia, el origen del narcotráfico y el perfil de los narcotraficantes como si se dirigiera a un extranjero en busca de información.

No obstante, la autoridad con la que esta voz comienza imponiéndose, poco a poco se va desmoronando porque empieza a contradecirse, a ser más confusa en cuanto a su contenido y menos ecuánime en lo relativo a su tono. En su primera intervención (cap. 12, p. 43)³, el ensayista achaca la violencia en su país al perfil de los colonizadores, después acusa de ella a los pueblos prehispánicos (cap. 34, p. 111) y en una ocasión ulterior concluye que la violencia siempre ha llegado por la costa atlántica (cap. 58, p. 180). Puede que quiera señalar que la violencia tiene orígenes distintos o que desee dar cuenta de las distintas interpretaciones que circulan

2 Pueden ser un poco más, pues en algunos casos no está claro si quien habla es el ensayista u otro personaje del pueblo.

3 La primera cifra se refiere al capítulo, la segunda a la página.

sobre el tema. Sin embargo, esta incoherencia a la hora de formular sus diagnósticos afecta a la imagen del doctor cuyo tono firme sugiere un saber incontestable. En un capítulo parece condenar rotundamente la violencia (p. 17), mientras que en su intervención siguiente es como si la justificara (p. 22). Esta indecisión afecta especialmente al retrato de los narcos que es a veces halagador y otras veces muy negativo. Justifica el involucramiento de estas personas en el tráfico por ser campesinos pobres y abusados por las élites, lo cual no quita que los llame bandidos (cap. 72, p. 210). Celebra que “los traquetos le cambiaron la cara al campo colombiano. Le metieron la plata que los ricos viejos nunca quisieron poner para que el campo se desarrollara” (cap. 95, pp. 257-258). Pero al mismo tiempo lamenta el daño que hace este dinero al país “porque acaba con la ética del trabajo” (cap. 110, p. 298). En lo referente a muchos aspectos del narcotráfico, el discurso del ensayista es ambiguo y confuso y, de todas formas, es difícil concluir que su posición le sea unívocamente favorable. Otro de sus comentarios críticos permite demostrarlo: cuando examina las categorías de actuación frente al “crimen” (el que use la propia palabra ya es significativo de su evaluación condenatoria) concluye:

Hay capos pequeños que han convertido su presencia en el azote y terror de las regiones donde viven. Como en cualquier viejo oeste americano y bajo la complacencia de autoridades militares y civiles, se toman prácticamente los pueblos. Llegan a sitios de diversión y disparan al aire, obligan a hombres y mujeres a huir o a sentarse con ellos, ofrecen cocaína como si fueran cascos de naranja en platillos, sobre las mesas asesinan a sangre fría, delante de muchos testigos, a quienes les miran mal en el momento, les coquetean sus mujeres o simplemente les parece que estorban para poder seguir en sus francachelas (cap. 93, p. 255).

Puede que la ambigüedad de su discurso se explique por el motivo que él mismo señala en su penúltima intervención, en la cual empieza por apuntar la dificultad que supone una empresa como la suya, de querer dar cuenta de la violencia: “No es fácil dar cuenta de la violencia humana. En tiempos violentos, en tiempos de violencia generalizada como la que hemos estado viviendo desde hace años, siempre queremos negar nuestra propia violencia, nuestra propia responsabilidad en ella” (p. 330).

Tiene sentido identificar la figura de este ensayista con la del doctor que, en otros capítulos, entrevista al Comandante que lo invitó para que le escribiera su biografía. Asimismo, se le puede asociar con el personaje que entrevista a los sicarios y subalternos del capo por cuanto también es un letrado ubicado fuera de la acción. El mero hecho de poder entrevistar a unos y a otros ya es una fuerte señal de la cercanía que existe entre este letrado y sus interlocutores. Sin embargo, el entrevistador comienza sus entrevistas con los sicarios preguntando por sus sentimientos de culpabilidad, lo cual sugiere que sus actos le parecen condenables. A su vez, cuando el entrevistador del Comandante Londoño da cuenta de la desaparición de éste en un último capítulo que le dedica y cuando evalúa sus acciones más recientes insiste en el terror que acabó provocando: “Todavía no había montado el Ejército Nacional de los Traquetos con el que hoy aterroriza a civiles y uniformados” (p. 336). Claramente, sus juicios se hacen más severos cuando comienza a comentar sobre la coyuntura contemporánea: a un narcotráfico bastante pacífico del pasado ha sucedido otro de índole más violenta en el presente.

En los capítulos donde justifica el narcotráfico y disculpa a los implicados, la voz ensayística respalda la de Londoño y sus sicarios. Pero en la medida en que, como hemos visto, esta voz no siempre se expresa de manera clara y unívoca; en que se registran contradicciones en sus juicios; y en que, sobre todo hacia el final de la novela, comienza a describir la situación en términos más severos, constituye simultáneamente una especie de contrapunto a las voces del capo y los sicarios. Como argumentaremos en lo que sigue, tomados juntos, éstos expresan una ideología alternativa que es homogénea, constante e ideológicamente coherente.

La moral de los amos y el *Übermensch*

En *Comandante Paraíso* la yuxtaposición de voces narrativas parece ilustrar la convicción del autor de que, al tratar del tema, es saludable una buena porción de perspectivismo, ya que la evaluación ética del narcotráfico depende de dónde se lo mira. Esta interpretación es apoyada por el hecho de que distintos personajes dicen que todo criterio ético es relativo, que depende de la posición de quien lo maneja. Así, el Comandante afirma ante su interlocutor que la verdad no es un hecho preestablecido y que la moral dominante es el efecto resultante de la dinámica de distintas morales que

luchan entre sí por imponerse: “Así es la vida y uno lo que tiene que hacer es decretar su propia verdad para que los otros se la traguen y cuando ya la hayan digerido y la reciten como de ellos, se ganó la batalla” (p. 178). Se trata de una perspectiva de palmaria ascendencia nietzscheana en la medida en que Nietzsche, a lo largo de varios ensayos suyos y particularmente en *La genealogía de la moral* (1887), argumentó que no existe una moral como sistema independiente que no se base en nada que sea externo a él y cuyo único fundamento sea la razón. Al contrario, la moral es inseparable de la formación de una cultura en particular y de una posición histórica dentro de ella. El lenguaje, los códigos, las prácticas, las narrativas y las instituciones delatan un enfrentamiento entre voluntades que se confrontan en una lucha por el poder.

En la órbita del capo Enrique Londoño, alias Comandante Paraíso, giran personajes que están a su servicio o al de otro patrón, quienes se desempeñan como sicarios o están en la cárcel. Ellos forman parte de la serie de personajes cuyas voces se escuchan en alternancia con las opiniones de anónimos vecinos del pueblo. Pese a que todos estos personajes se distinguen en cuanto a su situación en la jerarquía del narcotráfico o en lo relativo a su grado de implicación en él, comparten los mismos valores. Son aquellos que, para Nietzsche, son representativos de la moral de los amos o señores. En efecto, muestran un aprecio especial por la nobleza, el orgullo y la fortaleza; los tres principios que rigen dicha moral y que, según Salazar & Jaramillo (1991, p. 137), eran también los valores que defendían los miembros de las bandas que operaban en Medellín.

Los comentarios sobre el Comandante Paraíso y su madre Anacarsis, de parte de quienes están al servicio de aquél o de los vecinos del pueblo, son unilateralmente elogiosos. Una de sus virtudes que más destacan es la actitud noble de madre e hijo ante el pueblo y la gente necesitada, además de su honradez a prueba de todo. Anacarsis, enriquecida gracias al negocio de su hijo, usa su dinero para sacar adelante a los vecinos (p. 55) y acerca de su hijo, al que llamaban Hatoviejo antes de que se convirtiera en Comandante Paraíso, los habitantes del pueblo recuerdan que nunca permitió que se robara a nadie y que devolvía el dinero hasta el último centavo (p. 142). La nobleza en el trato, que toma las formas de la honradez y de la solidaridad con los pobres, también es un rasgo central en los retratos que estos narradores hacen de los personajes subalternos que se dedican al tráfico o que ejercen de sicarios. Así, un personaje anónimo que se declara al servicio del patrón cuenta que

una señora le reveló dónde había escondido todo su dinero, para terminar su historia diciendo: “Ojalá doña Nydia no le vaya a contar a otro lo que me contó a mí porque no demora en amanecer estrangulada con una plancha en la mano al pie de veinte baúles de aluminio vacíos [...]” (p. 82). Aunque centre su comentario en la doña y sus posibles asaltantes, de manera velada comenta que él mismo, aun siendo sicario, pone en práctica el valor de la honradez. Desde este punto de vista, no sorprende que los únicos malos en el bando de los narcos sean los soplones, botones, sapos y arrepentidos (pp. 53, 74, 104, 163, 201). Merecen la muerte porque, precisamente, les falta el honor, y según el Comandante: “no tienen chance de vivir en un país como el nuestro. Tal vez en el país de los gringos [...]” (p. 74).

Otro valor que esos mismos personajes narradores se atribuyen a sí mismos y a sus colegas, y que aprecian de forma unánime, son la fortaleza y el coraje (pp. 14, 133). Que sean comandantes o subalternos, hombres o mujeres, todos enfrentan el peligro sin chistear, conscientes de que pueden morir en cualquier momento. Como dice uno de los narradores implicados en el negocio, refiriéndose lleno de admiración a su patrón que murió tomando grandes riesgos: “El que no compra lotería no puede aspirar a ganársela. Así en este negocio, hay que arriesgar para poder coronarse” (p. 157). En la novela es sobre todo el calificativo “verraco” el que se usa para subrayar esta cualidad. El comandante Paraíso dice de su madre que es una verraca (p. 50), un calificativo que también usa para referirse a la gente de Alcañiz (p. 131) y al doctor que será su biógrafo (p. 59); un sicario encarcelado en Kentucky llama verraco a Álvarez Gardeazábal (p. 25) y considera que también la tía Leonor es una genuina verraca (p. 211).

Si el Comandante Paraíso ha llegado a ser el gran capo es porque practica esos valores de los amos –nobleza y fortaleza– mejor que nadie, por lo cual encarna la figura nietzscheana del *Übermensch*. Si bien el filósofo no llegó a desarrollar mucho el tema, al Superhombre lo caracterizó en función de tres grandes principios: es un ser que, lleno de felicidad, abraza la idea del eterno retorno al aceptar todo lo que se le cruza en el camino y sin sentir la necesidad de creer en un objetivo final que cierre la existencia; encarna el sentido de la tierra y no necesita del cielo; y es la figura en la que se expresa la voluntad de poder y el deseo de vencerse a sí mismo (Tanner, 2006, pp. 76ss.). La enorme vitalidad que irradia el personaje de Londoño es un primer aspecto importante en su retrato de Superhombre y su propia insistencia en sus numerosas y diversas relaciones sexuales constituye un ingrediente central en

esta actitud vitalista. Si se interpretaran las escenas centradas en la actividad sexual del Comandante y la insistencia en el tamaño de su sexo únicamente en función de una estrategia de comercialización de parte del autor, se perdería el sentido que cobra como expresión del vitalismo nietzscheano demostrado por ese personaje que goza de las relaciones sexuales bajo todas sus formas, sin nunca sentir vergüenza. Como un verdadero Dionisio, hace alarde de su vitalismo desatendiendo las normas socialmente aceptadas y apreciando la abundancia en detrimento de una moral que privilegia valores como la necesidad y la escasez. Esto también explica por qué execra a la Iglesia y sus representantes: según su juicio, limitan el vitalismo de las personas, con lo cual contribuyen a aumentar innecesariamente la violencia en el país (p. 47)⁴.

Visto que encarna al *Übermensch*, no sorprende que el Comandante declare que no cree en Dios (p. 91). En su diagnóstico resuena el de Nietzsche de que Dios ha muerto, lo que implica que no sea necesaria la idea de un cielo que le quita a la experiencia vital su peso y su importancia. El paraíso al que se refiere su apodo, por lo tanto, es un paraíso en la tierra, no en alguna vida posterior a ésta, pues a Londoño le alegra suficientemente la vida terrenal para no necesitar de la ilusión de un más allá. La vida terrenal suplanta al paraíso celeste y los narcos destronan a los dioses y a Dios. El apodo del narcotraficante en la novela anterior de Álvarez Gardeazábal, *El divino*, a su manera ilustra esta visión.

En cuanto a *Comandante Paraíso*, también la primera parte de su apodo es significativa porque da cuenta de su voluntad de poder y señala su costumbre de mandar, que se manifiesta como deseo de imponer su propia verdad en calidad de moral dominante. Es otra faceta relevante del personaje que, como los amos y señores u hombres nobles imaginados por Nietzsche, no necesita la aprobación de los demás. Al contrario, construye su propio sistema de valores y se constituye a sí mismo en la medida del valor de todas las cosas. Londoño está convencido de que se trata de que uno elabore su propia moral y logre imponerla como verdad universal, como se deduce, por ejemplo, de esta afirmación suya: “la vida hay que tomarla como se venga, uno está destinado para lo que es y el pendejo es aquél que se desvía de su

4 Por otro lado, no falta la referencia a la vida sexual de los ministros de Dios, con lo cual la novela confirma otra idea nietzscheana de que cierto ascetismo es el anverso de una sensualidad decadente (Žižek, 2009, p. 112).

ruta y se pone a creer en lo que le dicen los demás” (p. 90). Dejarse orientar por el interés propio y por su propia verdad es lo que se debe hacer, no acatar esto consiste en dejarse manipular y perder el control.

Desde el punto de vista de Nietzsche, el poder de mandar y de comandar no necesariamente implica el uso de violencia, aunque la pura voluntad de poder a menudo trae consigo actos violentos, lo cual es indudablemente el caso en la novela. La ejerce el propio Londoño al matar a los asesinos de su padre y a otros muchos personajes que, de una u otra forma, le estorban o le caen mal. Pero en la novela la acción de asesinar se delega ante todo en una serie de sicarios que son entrevistados por el doctor a quien le explican su trabajo. El contenido y el tono de estas intervenciones a su manera dan cuenta de un modo nietzscheano de ver el mundo. Los crímenes que cometen y la organización mafiosa a la que pertenecen son naturalizados por los sicarios al usar de manera consecuente el léxico del trabajo. Asimismo, en ellos es sistemática la ausencia de compasión por los otros.

En las respuestas que dan al entrevistador, aunque varían según su personalidad, destaca como una invariante su falta de arrepentimiento y de sentimiento de culpabilidad: “-¿Se arrepiente de los muertos que tiene a sus espaldas? -Uno no se puede arrepentir del oficio” (p. 30) y al final de la conversación: “- ¿Cuándo disparaba nunca pensó en los hijos o en las viudas que podía dejar desamparados? -Yo nunca disputé con el destino. A mí tampoco me preguntaron cómo y dónde quería nacer” (p. 31). La evaluación hecha por una sicaria no es distinta por venir de una mujer: “-¿No le da remordimiento lo que ha hecho? -Remordimiento sería seguir viviendo sin tener de qué comer [...]” (p. 209). Estamos alejadísimos de los principios bíblicos de mostrar la otra mejilla, humildad, caridad y compasión que, según Nietzsche, representan la moral de los esclavos. El único valor que estos sicarios acatan es la vida propia y la supervivencia, y en los casos más extremos, el placer que produce la acción de matar (pp. 64, 69, 123). Por otra parte, la única imposición que aceptan es la que viene del patrón.

En vistas de que, para Nietzsche, los judíos fueron los responsables de imponer la moral de los esclavos (hecho que considera como el mayor golpe moral de la historia), sorprende que el *Übermensch* Enrique Londoño, representante máximo de la moral de los amos, sea de origen judío. Ahora bien, en la novela los personajes judíos no corresponden a la imagen nietzscheana, sino más bien a ciertos estereotipos que circulan en torno a

ellos y que incluyen el tópico de que se dejan guiar, más que por cualquier otro valor, por el interés propio que se expresa en términos de dinero (por lo tanto han adoptado sin escrúpulos la moral de los señores). Si el Comandante logra quedar fuera de la mira de la justicia y de la DEA, es porque su identidad judía le ha facilitado asociarse con una pareja de judíos de Nueva York que le ayudan a lavar el dinero sucio. En *Comandante Paraíso* los judíos se asocian de manera sistemática con el mundo de las finanzas y el enriquecimiento ilícito.

Cuando se lee la novela en función de la genealogía de la moral esbozada por Nietzsche, también es coherente la manera en la que el ensayista diagnostica la relación de poder entre la Iglesia y los narcos. En efecto, según Nietzsche, los judíos y los cristianos hicieron que el orgullo, anteriormente muy valorado, se volviera pecado; la caridad, la humildad y la obediencia suplantaron los valores de la competencia y la autonomía; y la espiritualidad empezó a preferirse sobre las facultades corporales. En la novela la voz doctoral saca a la luz una nueva etapa que vuelve a invertir los valores: la moral católica queda desplazada por la moral alternativa del dinero del narcotráfico. Repárese en el uso irónico de la palabra ‘moral’ que, una vez más, indica una posición de fuerzas más que un valor genuinamente ético:

El narcotráfico llegó en el mismo momento en que el Concilio Vaticano II les quitó el latín a los curas, los dejó sin sotana y los volteó para que celebraran la misa de cara a los fieles. En ese mismo momento, como no tuvimos sino la moral católica, apostólica y romana, versión española y esa moral resultó ser de culto y de púlpito, no inculcada en lo profundo, ella se derrumbó, dejamos de creer en la Iglesia católica y como lo que iba creciendo era el dinero fácil e inmediato, cambiamos la moral del dinero por la moral del pecado y le abrimos este boquete al país (p. 299).

De hecho, entre los sociólogos y los historiadores parece haber un consenso sobre el hecho de que la influencia de los narcotraficantes se intensificó en una época de pérdida de autoridad de la Iglesia. Como dice Alonso Salazar (1996): “Al caer la fuerza social de la Iglesia, se generó un vacío ético que lo llenaron la guerrilla y el narcotráfico, dos instituciones que reflejaban el posicionamiento de la fuerza y el dinero como elementos organizadores de la sociedad” (p. 130).

La hipocresía de los oponentes

El centro de la filosofía nietzscheana lo constituyen la idea de que la historia humana se entiende desde la oposición entre poder e impotencia, y la convicción de que el comportamiento de las personas se explica en función de su voluntad de poder. No son las convicciones ideológicas o éticas, sino las voluntades de poder enfrentadas las que hacen que el mundo se mueva. En *Comandante Paraíso* esta manera de ver también se atribuye a los oponentes principales de los narcos. A estos no se les representa armados de firmes convicciones morales sobre lo nocivas que son las drogas o lo reprochable que es el narcotráfico, sino que su enfrentamiento a Londoño se entiende tan solo en el marco de una feroz lucha por el poder político y económico. Actúan para realizar sus ambiciones personales y para proteger su posición social contra el poder emergente de los capos, nunca porque creen de verdad que traficar droga sea moralmente censurable o porque compadezcan a las víctimas del negocio.

No obstante, fingen que les guía la búsqueda del bien y que les orienta el criterio de la verdad. Por esto, una de las principales facetas de su retrato es su doble discurso y su doble moral, que es, al mismo tiempo, el principal rasgo que los contrasta con Londoño y compañía, quienes no se embellecen a sí mismos, no disimulan lo que piensan ni esconden sus verdaderas ambiciones, y en quienes la honestidad y la transparencia forman parte de su retrato noble. En la medida en que los narradores narcos y sicarios se esfuerzan por demostrar que la preocupación ética de los supuestos buenos de la historia es pura hipocresía, la polifonía de la novela aumenta: introduciendo la perspectiva del otro, construyendo su discurso en un diálogo polémico con discursos alternativos, la novela hace aún más visible su plurilingüismo social. En realidad, el alto grado de plurilingüismo y la gran visibilidad de los discursos sociales que compiten en las novelas sobre el tráfico de drogas ilustran lo dicho por Bajtín (1978, p. 229) de que, en épocas cuando la colisión de lenguajes es fuerte y tendida, el plurilingüismo fácilmente pasa de la vida vivida al lenguaje literario. En *Comandante Paraíso* la colisión se produce principalmente con los discursos de la Iglesia, las élites bogotanas, los Estados Unidos y, en menor medida, la prensa.

Ya hemos comentado que Londoño no simpatiza con la Iglesia alegando que es corresponsable de la violencia por limitar los impulsos vitales de las personas. Le estorba además que predique una cosa y haga

la otra, siempre moviéndose solamente por el interés propio. Además, si lo critican a él no es porque disientan de lo que hace, sino sencillamente porque no está dispuesto a financiarlos (p. 93). Se parecen a los narcos y los sicarios por cuanto les mueve el deseo de dinero; se diferencian de ellos porque carecen de honestidad. En vistas de la historia de Colombia, estos ataques apuntan más allá: en la historiografía resalta el poder que la Iglesia católica siempre ha tenido en la formación del Estado, al menos hasta la Constitución de 1991 que lo declaró abiertamente secular (LaRosa & Mejía, 2013, p. 66). Antes de esa fecha, el catolicismo fue usado por el Estado en aras de su unificación y para construir una nación mientras, al mismo tiempo, el Estado ofrecía protección a la Iglesia al apoyar su institucionalización y sus dictados morales (p. 63). Por lo tanto, por los estrechos lazos que unen Estado e Iglesia en Colombia, las arremetidas de los personajes narcos contra la Iglesia, la religión católica y los curas pueden leerse simultáneamente como ofensas contra la legitimidad del Estado colombiano.

Este último aún encarna en otros grupos e instituciones a los que los narradores igualmente critican por su doble moral y su sed de poder. Señalan que los jueces, los policías y los militares se dejan comprar por los narcos (pp. 239, 270, 294) y que, sin embargo, cuando éstos se les acercan demasiado, cierran su círculo y toman medidas para distanciarse (pp. 79, 133, 239). Londoño lo expresa en los términos siguientes:

Porque a mí doctor, no me vengan con el cuento que la justicia es recta. La justicia y la moral la imponen los que mandan y como aquí los nuevos ricos no fuimos capaces de controlar todos los hilos y lo que hicimos fue dejarnos explotar de los políticos y de los policías y de los militares, cuando los ricos viejos se dieron cuenta que estábamos cansados y que se nos había ido la mano, le echaron mano otra vez al garrote (p. 239).

Los oponentes, que son los “ricos viejos”, dictan su moral y sus leyes, y adaptan su política a las relaciones de fuerza del momento. En *Comandante Paraíso* el motivo que les es atribuido es uno solo: mantener el control y guardar su posición hegemónica.

Para ello, cuentan con un aliado poderoso que es la prensa, que no informa en función de la difusión de la verdad, sino para apoyar a las élites y, de esta manera, beneficiarse a sí misma. Londoño le dice al doctor: “a

uno le endilgan lo que quieren los dueños de los medios de comunicación. Ellos son los que recetan la verdad, así tengan que inventarla” (p. 175; véase también pp. 75, 182-184). La verdad no se descubre, sino que se crea y, en Colombia, se crea apoyada por la prensa según el punto de vista de los viejos ricos y contra los narcotraficantes. Se trata de un diagnóstico compartido por varios sociólogos que han señalado cómo la realidad ha sido mistificada por los medios, cómo ellos han discriminado a los narcotraficantes y cómo la información que dan pasa por los filtros de las instituciones (Cardona, 2005, pp. 198-199). Será uno de los motivos por los que Londoño quiere que el doctor escriba la historia de su vida y que pida a sus subalternos que se pongan a su disposición: desea que circule una verdad alternativa e intenta imponer su propia versión de los hechos.

El discurso sobre las élites hipócritas está atravesado, además, por un léxico que introduce el binomio entre civilización y barbarie. Uno de los narradores anónimos, subalterno de Londoño, arremete contra “la sociedad bogotana, tan dispuesta siempre a moler por arribistas o provincianos a todos los que llegan con plata a volverse importante entre ellos” (p. 79). El personaje inculto no se expresa con claridad, pero la idea que vuelve, también en boca de otros, es que la élite adinerada, si bien acepta gozosamente el dinero sucio, no deja entrar en sus círculos cerrados a los “arribistas o provincianos”. El propio Londoño lo dice de manera más clara: los ‘viejos’ en el oficio del narco se retiraron o se dejaron encarcelar “para dizque pagar la pena. ¿Cuál pena doctor? La de no haber conseguido más plata para tumbar a esta manada de bandidos que vestidos de gente bien y tomando whisky barato en los cócteles bogotanos no nos dejaron entrar nunca a la sociedad” (p. 133). Los bárbaros que aquí toman la palabra desenmascaran la hipocresía de sus oponentes y dejan entender que su supuesta civilización es un barniz: el hecho de que se visten de gente bien pero que, en realidad son bandidos, y que el whisky que toman es barato, señala que su apariencia civilizada es una capa superficial. Los narradores en esta novela hacen pensar en el bufo de Bajtín, quien se burlaba en las escenas de las barracas y las ferias de la lengua de los sabios, los monjes y los caballeros que representaban los lenguajes oficiales en la sociedad medieval.

Las dos citas precedentes del subalterno y del capo incluyen un criterio geográfico, ya que ambos sitúan a sus adversarios hipócritas y disfrazados de civilizados en la capital. Es allí donde se toman las decisiones, no por el bien común, sino para proteger los intereses de un pequeño grupo. Este

discurso añade una nueva fisura a lo que sugieren *Rosario Tijeras* y *La virgen de los sicarios*. Estas novelas retratan la ciudad de Medellín dividida en dos: la parte alta y pobre es desconocida y temida por los habitantes de la parte baja y rica. En *Comandante Paraíso* la fisura no se ubica en el nivel local, sino en el nacional, y ahora es Colombia la que aparece escindida en dos, como un espacio donde se enfrentan provincia y capital (pp. 132, 174, 177, 210). Al subrayar el carácter dividido del país, Álvarez Gardeazábal ilustra por ejemplo lo dicho por Carlos Alberto Patiño Villa (2005) en su análisis sobre Colombia y el discurso de la violencia, de que “la identidad regional y local [es] primordial ante la nacional” (p. 1101). Claramente, *Comandante Paraíso* ilustra esta coyuntura y no hay ninguna imagen en la novela que dé cuenta de una nación unida. Más bien transmite una acusación contra un tipo de colonialismo interno practicado desde la capital sobre el interior.

Estas élites bogotanas extraen poder de su alianza con la Iglesia católica y la prensa, pero también les fortalece su connivencia con los Estados Unidos. Una de las formas en las que los viejos ricos traicionan a los personajes asociados con el narcotráfico en la novela es mediante iniciativas de extradición a los Estados Unidos, país con el que se alían en contra de su propia gente (pp. 78, 80, 211). Lo hacen porque se dejan manipular como siervos por un país más fuerte y porque comparten con éste su hipocresía; por ejemplo, si Bonilla es tan protegido por los gringos, lo es por “faltón” (p. 37). Por su parte, el gran vecino del norte sigue tratando a Colombia desde intereses coloniales e imperialistas, con lo cual el discurso de *Comandante Paraíso* incluye una fuerte vertiente anti-imperialista y poscolonial. Uno de los narradores principales en quien la novela delega la palabra es Rafael, un subalterno de Londoño que manda cartas a varios destinatarios desde una cárcel en los Estados Unidos. No hay una carta en la que no critique al país que lo encarceló y uno de los rasgos más repetidos en el retrato que pinta de los “gringos” es su hipocresía.

Quien sale ganando más o perdiendo menos no se encuentra en tal situación por ser inocente o culpable: tampoco para los Estados Unidos juegan criterios de carácter ético. Su participación en la guerra contra el narcotráfico colombiano se presenta en función de su lucha por mantener el control y por preservar sus intereses nacionales. Londoño da cuenta de esto cuando le dice al doctor que posee una fábrica de drogas en los Estados Unidos que funciona sin problemas porque “no figura a nombre mío sino de Iscariote y Asociados y los socios somos la mujer de Tittler y yo, es decir,

tiene chapa de fábrica de judíos neoyorquinos, jamás la persiguen y uno ni es ilegal ni es bandido ni es envenenador de la juventud norteamericana” (p. 134) (cf. también pp. 169, 171). Este punto de vista de que los Estados Unidos son hipócritas y participan de lleno en el tráfico es compartido por el ensayista:

Contra lo que se ha hecho saber, hay mucha más gente de los servicios de Aduana, de la DEA y de otras entidades del gobierno federal involucradas en la tolerancia al ingreso de la cocaína al mercado de los Estados Unidos. Existen tarifas fijas por kilo pagaderas a todos los funcionarios quienes en muchas oportunidades han llegado a encarecer el precio final de la droga hasta en un cincuenta por ciento. El solo hecho de que Atlanta sea quizás el más grande centro de distribución en el mercado sin que sea un puerto ni una entrada obligatoria de los aviones comerciales se explica por la presencia de la DEA con su cuartel general en esa ciudad (p. 173).

El ensayista dialoga críticamente con un discurso que considera hipócrita y presenta sus palabras desde la primera frase como un contra-discurso: “Contra lo que se ha hecho saber”. Pretende decir una verdad que se desvía de las ideas comunes y se esfuerza por parecer objetivo al manejar un tono ecuánime, al proponer datos más que juicios y al incluir el modulador de duda “quizás”. Sin embargo, su penúltima intervención no carece de claridad al respecto: “El problema de la droga es un problema de dinero tanto para los colombianos metidos en el negocio como para las víctimas, sus osadías y sus crímenes para los Estados Unidos. En ningún momento el problema de la droga es un problema moral para los colombianos. Tampoco para los Estados Unidos” (p. 318).

Al final de la historia, el Comandante Paraíso se anda escondiendo por miedo a ser extraditado (p. 171 et passim). Sin embargo, sigue esperanzado gracias a su ejército de traquetos, al que está entrenando en la clandestinidad. Pero no es la única razón por la que alberga esperanza: la otra, poderosa, es el apoyo que le brinda el pueblo. Una escena contada por un narrador popular anónimo que habla en primera persona del plural lo ilustra. “Un domingo de mayo” de repente aparecieron aviones de guerra que atacaban una avioneta para hacerla salir del casco urbano. Aunque el narrador no diga por qué los aviones oficiales perseguían la avioneta, se supone que

la persecución se relaciona con el tráfico ilegal. La escena estipula que el Estado es fuerte y dispone de un mayor número de medios. Al contrario, los narcos son los *underdogs* que se apoyan en medios limitados y desafían el poder con astucia, pues en cierto momento la avioneta comenzó a perseguir el avión más grande (p. 280). Cuando ganan la batalla sobre su adversario poderoso, suscitan el entusiasmo del pueblo: “Cuando todos vimos que la avioneta se volaba, se oyó un grito unánime en todas las orillas del pueblo y los de la chichería y los de Farfán quemaron cohetes como si el equipo de fútbol acabara de ganar el campeonato nacional” (p. 280).

En la novela el pueblo y los campesinos apoyan a los narcotraficantes y sicarios contra las fuerzas del orden oficiales cuyo poder es superior. Comparten la misma geografía, cultura y valores, y el mismo sentimiento de ser víctimas y no ser tomadas en cuenta. Esto permite reformular la oposición geográfica entre el interior y Bogotá aún en otros términos, como una profunda ruptura sociopolítica entre el Estado y la nación. Sugiere que, a pesar de todos los esfuerzos por construir instituciones fuertes con el apoyo de la Iglesia y la prensa, el desencuentro entre tales instituciones y el pueblo colombiano sigue sin resolverse. Basándonos en LaRosa & Mejía (2013), podemos concluir que la escena incluso es irónica porque los historiadores argumentan que el avión (con la radio y la televisión) fue uno de los tres desarrollos tecnológicos que permitieron empezar un diálogo nacional al conectar distintas regiones (p. 191). Al contrario, aquí los aviones simbolizan una vez más el alejamiento e incluso el enfrentamiento entre la capital y el interior. El narcotráfico parece como una fase más en esta historia de siempre porque, como dice Londoño: “estos de ahora y de siempre, godos y liberales, comunistas y guerrilleros, todos son igualitos. No les alcanzan las manos para robarse la plata del pueblo” (p. 132).

En este sentido, a la novela la impregna no solo una visión nietzscheana sino también una perspectiva sub-alternista, ya que pretende representar la manera de ver de los que se sienten impotentes y frustrados ante las instancias que encarnan el poder abusivamente. Los sicarios, los narcos y el pueblo que simpatiza con ellos no son vistos (sólo) como criminales, sino como abandonados y perseguidos por el Estado y las élites que lo encarnan. Estos fracasan en apropiarse de la inconmensurabilidad del subalterno (Prakash, 2001, p. 62) que sí es registrada por el autor. Es sobre todo en este aspecto sub-alternista y anti-hegemónico donde el discurso de Londoño y los sicarios coincide con el del ensayista letrado. Hemos visto que éste no adopta una

posición unívocamente pro-narco, que pinta a veces retratos negativos de los narcos y que lamenta la violencia que han engendrado. Al mismo tiempo se une al Comandante y a los que están a su servicio al apuntar a la hipocresía de aquellos que luchan contra el narcotráfico y simpatiza con los campesinos y los habitantes de los pequeños pueblos que siempre han sido las víctimas de los grupos poderosos.

Ethos autorial

La mayoría de las narco-novelas no generan preguntas sobre la posición de sus autores respecto al narcotráfico y menos aún sobre su eventual implicación en algún aspecto del negocio. La historia del gramático Fernando, por ejemplo, es demasiado inverosímil para que el lector lo identifique con Fernando Vallejo, a pesar de que haya identidad onomástica y que el autor emplee abundantes recursos autoficcionales. Aunque menos autoficcionales que *La virgen de los sicarios*, pues sus protagonistas y narradores no tienen el nombre del autor, la novela de Álvarez Gardezabal suscita mucho más la cuestión sobre la relación entre el autor, sus narradores y sus personajes, haciendo que el lector tenga curiosidad por saber hasta qué punto el autor toma como suyos los discursos que delega en ellos y hasta dónde las ideologías representadas por sus personajes refractan la suya. En *Comandante Paraíso* esta curiosidad se explica por motivos internos, concretamente por la presencia de personajes o narradores que se parecen al autor. Pero hay igualmente motivos externos que suscitan esta misma curiosidad, como la condena del autor a la cárcel por sus supuestas relaciones con el narco. A la hora de indagar en el tema se revelan, asimismo, significativos una entrevista con el autor de 1997 que trata sobre *Comandante Paraíso* y un ensayo suyo de 1994 poco citado pero curioso e intrigante, titulado “La revolución incompleta del narcotráfico: una revolución sin filosofía”.

En *Comandante Paraíso* el narrador ensayista y el doctor que entrevista a los sicarios y a Londoño, por su tono didáctico de letrado y por ser anónimos, se pueden asociar fácilmente con la figura del autor. Por otra parte, Álvarez Gardezabal aparece nombrado porque a él alude el narcotraficante Gabriel en las cartas que manda a Colombia desde una cárcel en los Estados Unidos. La primera vez que lo menciona, expresa su esperanza de que “el pueblito va a cambiar mucho con ese man” (p. 25) y en una carta del 15 de diciembre

de 1990 lamenta que Álvarez Gardeazábal no haya sido elegido y adjudica esto a que no ha querido aceptar “como siempre” dinero del capo, su patrón (p. 211). Los dobles ficticios de Álvarez Gardeazábal son elogiados por los personajes por su honestidad y su solidaridad, con lo cual surge una imagen atípica dentro de la novelística autoficcional contemporánea donde los autores se suelen denigrar a sí mismos o practicar la autoderrisión (Castany, 2015). Sea como fuese, el narrador y el entrevistador que se parecen al autor, así como el personaje que tiene su nombre, desempeñan un papel importante en la formación de la imagen, el *ethos* que se crea el propio autor en sus novelas.

Que el *ethos* que se construye Álvarez Gardeazábal en sus novelas sea en parte una construcción del lector se infiere de las distintas lecturas que se han hecho y se pueden hacer. Es legítimo subrayar los aspectos que demuestran su cercanía con respecto a los narcos y los sicarios, como ha hecho Óscar Osorio (2015) y, por lo tanto, deducir que el autor muestra comprensión y simpatía por ellos. Para llegar a esta conclusión sirve recordar que, al doctor en *Comandante Paraíso*, el capo Londoño le dice “usted es como mi hermano, doctor” (p. 176). La facilidad con la que este personaje letrado logra granjear la confianza de narcos y sicarios de manera que los pueda entrevistar constituye otro elemento que apunta a la cercanía, incluso física, del autor con el negocio mafioso. Asimismo, cobra relevancia el hecho de que en algunos capítulos ensayísticos el narrador parece expresar comprensión hacia la realidad del narcotráfico.

Al revés, también se puede poner de relieve que, en sus últimos comentarios, el narrador ensayista critica el terror indiscriminado sembrado por los traquetos. Asimismo, de una carta de Gabriel que acabamos de citar se desprende que Álvarez Gardeazábal rechazó una invitación de parte de los narcos de colaborar con ellos. De estos aspectos resulta un *ethos* autorial bastante más crítico y menos complaciente hacia el negocio. Elegir tajantemente entre los dos *ethos* significa que se escamotea una línea ideológica de la novela a favor de otra. Porque, de hecho, *Comandante Paraíso* muestra al mismo tiempo una actitud crítica y tolerante, fustiga y dice comprender, construyendo un *ethos* autorial a la vez censor e indulgente respecto al narcotráfico y las personas implicadas en él. Por esto parece más correcto concluir que la imagen de autor que Álvarez Gardeazábal se construye en su novela carece de claridad ideológica y es esencialmente ambigua.

Esta ambigüedad se desprende igualmente de una entrevista con el autor, publicada por Jaime Zambrano en *Hispanamérica* en 1997, en la que se

vuelven a encontrar ambas imágenes de cercanía y distancia. En ella Álvarez Gardezabal reconoce sin ambages el fondo autobiográfico de *Comandante Paraíso* admitiendo que el doctor “obviamente soy yo” (1997, p. 113) y diciendo: “Los narcos me respetan y los guerrilleros también” (p. 120). Con estas afirmaciones corrobora lo que las novelas sugieren a su manera: que ha habido cercanía entre los narcos y el autor. Pero en la misma entrevista se retracta y es como si se diera cuenta de que tal posición es inaceptable, incluso para sí mismo. Un comentario que hace sobre la dedicatoria que había previsto inicialmente para *Comandante Paraíso* y que luego suprimió es significativo de la ambivalencia de su actitud, que oscila entre una empatía con esos personajes y un franco distanciamiento frente a lo que representan. El fragmento siguiente que aparece en la entrevista reproduce la dedicatoria inicialmente prevista para *Comandante Paraíso* pero que nunca se llegó a publicar como tal. Como el narrador-ensayista en *Comandante Paraíso*, el autor vacila, se busca, busca la manera correcta de relacionarse con el tema y rectifica. Y como en él, es como si después de una actitud más positiva se reorientara a favor de otra bastante más crítica:

Siempre he escrito novelas. Este libro sin embargo no lo puedo clasificar como tal; tampoco puedo negarle su sentido novelístico. Es el fruto de mis vivencias durante dos períodos como alcalde de Tuluá. Es el fruto de muchas entrevistas con muchos de mi tierra que hoy duermen el sueño eterno. Es el fruto de oír largas charlas de los grandes dueños del novedoso poder que se tomó el traquete colombiano. Es el fruto de oír el cuento lacrimoso de tantas viudas, tantos huérfanos, tantos desamparados que esta revolución del narcotráfico causó en Colombia. A todos ellos, viudas y muertos que hicieron posible este relato, mi agradecimiento. Por todos ellos va este libro. Me pareció que era gravísimo, y la arranqué. Primero por lo que digo que esto no es novela y segundo, ¿por qué se lo voy a dedicar a ellos? Entonces es mi primer libro que no lleva dedicatoria (1997, p. 115).

Cuánto Álvarez Gardezabal ha reflexionado sobre los alcances del narcotráfico y hasta qué punto ha meditado acerca de sus consecuencias, lo demuestra igualmente su ensayo titulado “La revolución incompleta del narcotráfico: una revolución sin filosofía” que publicó en 1994 en la *Revista de la Universidad de Caldas*. Parece ser la transcripción de una charla y es

posible que esta se haya organizado en el marco de la muerte de Escobar, ocurrida en diciembre del año anterior y a la que el autor se refiere brevemente (1994, p. 110). En Colombia, 1994 fue también el año de la elección del presidente Ernesto Samper sobre quien quedó claro en el curso del mismo año que había financiado su campaña por la presidencia con la aportación de unos seis millones de dólares que le fueron regalados por los capos de la droga (LaRosa & Mejía, 2013, p. 212).

En el plano de la enunciación, la voz del ensayista coincide con las voces del capo y los sicarios en *Comandante Paraíso*, ya que se posiciona de manera polémica contra los discursos más comunes que representan la *doxa* y que son asumidos por “los sabios investigadores de las facultades de economía” (p. 105), los “obtusos” o quienes “miran a Colombia desde uno de los escritorios de la DEA en Washington” (1994, p. 105). Esta postura polémica, por lo demás, es generalmente adoptada por el autor. Parece remitir a su ubicación geográfica que se relaciona a su vez con su posición en el campo literario donde se le ha mantenido al margen de los grandes escritores colombianos. De hecho, las posturas más claramente antiimperialistas y nietzscheanas en la novelística sobre el narcotráfico, a menudo son asumidas por escritores de provincia también en México⁵. Por apuntar en su ensayo al potencial económico positivo del narcotráfico, el autor se perfila además dentro de un grupo de intelectuales nacionalistas de izquierdas que se sentían atraídos por la naturaleza subversiva del tráfico y por la transferencia de riqueza de norte a sur que podía originar⁶.

Si el ensayista se opone a los discursos que representan la *doxa*, es porque estos niegan que “un proceso de tantas y tan profundas repercusiones como el narcotráfico haya producido una revolución y, aún más, que lo podamos siquiera interpretar como tal y no como un simple accidente del inevitable transcurrir histórico del país” (1994, p. 101). Esta es, precisamente, la tesis central del ensayo: desde los años ochenta Colombia ha estado viviendo un proceso revolucionario que se está consolidando y cuyo motor

5 Cf. Lemus (2005) y Martínez (2015).

6 Mark Bowden (2012) ha dado brevemente cuenta de esos intelectuales para quienes el negocio de la coca suponía la salvación económica potencial para las naciones andinas, tal y como el descubrimiento de vastas reservas de petróleo lo había sido para los países del Golfo Pérsico (p. 42).

ha sido el narcotráfico. Su presencia provocó que se cumplieran cinco de los siete criterios que se necesitan para que se pueda hablar de una revolución: ha producido un cambio sustancial en la tenencia de la tierra, ha originado una movilidad social vertiginosa, ha transformado fundamentalmente la economía y los valores de la sociedad, y, como toda revolución, ha exigido sangre y muertos.

El primer efecto revolucionario causado por el narcotráfico consiste en que las clases sociales inferiores han conseguido buena parte de la tierra que antes pertenecía a los antiguos propietarios de las clases superiores (1994, p. 102). Por el contexto económico, a éstos les interesaba vender (1994, p. 102). El segundo cambio radical concierne a la movilidad social que se ha hecho vertiginosa (1994, p. 102): según sus cálculos, unos doce millones de colombianos cambiaron de estatus desde principios de los años ochenta (1994, p. 103), un avance del sector inferior de la pirámide que el ensayista califica de “avasallador”. Que haya cambiado fundamentalmente la estructura económica es una tercera condición que contribuye a que se pueda hablar de revolución. Ocurrió que en Colombia la economía subterránea se volvió legal. El autor se refiere aquí a la “ventanilla siniestra” (1994, p. 104) que ilustra cómo las élites habían estructurado la economía ilegal a su favor, aceptando la corrupción.

Cuando habla del cambio radical de valores, el ensayista registra que “el valor de la vida ha cambiado entre los colombianos” (1994, p. 105), como lo demuestra el oficio del sicario que mata por tan solo unos pesos. Pero también diagnostica un cambio en el concepto de machismo, ya que ahora al macho se lo considera en función de su capacidad de sexo, sea cual fuese el tipo de relación que tuviera, heterosexual, homosexual, “con muñecas o con animales” (1994, p. 106). En otras palabras, considera que es gracias al narcotráfico que la homosexualidad ha llegado a ser aceptada en el país, un argumento que ilustra cuán *sui generis* es su diagnóstico sobre la revolución del narcotráfico. El último aspecto indispensable para una revolución es la violencia. La forma como se refiere a ella da a entender que su juicio sobre la revolución del narcotráfico es favorable, pues considera que el baño de sangre: “Es absolutamente necesario para que la revolución se consolide, para que quienes finalmente impongan el verdadero cambio inducido por ella, lo hagan, ya sea para vengar sus penas y dolores, o para evitar fundamentalmente tener que repetir episodios de tanta magnitud” (1994, p. 107).

Termina su texto registrando los dos factores que faltan para que la revolución se complete: una ideología que la respalde y una mano fuerte que consolide el proceso. Escobar habría podido ser quien emancipara a los pobres y los campesinos, pero le faltó un cerebro ajeno para dar coherencia a sus ideas y difundirlas entre el pueblo: “Nosotros no tenemos posibilidad de montar un Stalin porque a Pablo Escobar le sobraron agallas para serlo, pero no tuvo un Lenin que lo aconsejara y terminó muriendo en un tejado” (1994, p. 110). Sorprende la referencia a Stalin y el lector se pregunta si el ensayista quiso darle una connotación positiva. Por otra parte, para que se presente la “posibilidad de montar a un Fidel Castro” (p. 110), debería haber un líder, lo cual es difícil en Colombia donde el liderazgo desapareció a favor de la concertación y el silencio (p. 110)⁷. Se trata de un diagnóstico en el que resuena una crítica contra el pacto del Frente Nacional.

Aunque el ensayo a veces es ambiguo, al final resaltan una evaluación positiva y una fe en que se está produciendo “una nueva estructura de valores” (p. 110). Esta expresión por sí sola demuestra cuánto este ensayo se distingue del eje ideológico que organiza las principales voces que se escucharán en *Comandante Paraíso* ocho años después. Este escritor que en 2002 crea una perspectiva densa y coherentemente nietzscheana, es al mismo tiempo el ensayista que en 1994 publica un ensayo sobre el narcotráfico que da cuenta de un idealismo y de un profundo deseo de cambio social, donde el negocio no aparece tanto como acción ilegal dentro de una lucha por el poder, sino como posibilidad de emancipación social dentro de cierta perspectiva marxista⁸. El creador de uno de los discursos narrativos más cínicos que hemos leído sobre el tema, se revela ser al mismo tiempo el autor de uno de los discursos más comprometidos. En su ensayo aparece una estructura socializadora que es el ejército revolucionario; un gran relato que es el de la revolución y la repartición de la tierra; y un proyecto histórico que tiene la capacidad de movilizar. El culto al presente y la promoción del hedonismo individual en sus novelas, en su ensayo tiene como pendiente una gran

7 En un ensayo al que hace referencia a este texto, Omar Rincón (2009, p. 150) identifica a Álvaro Uribe como el líder reclamado por Álvarez Gardeazábal.

8 El propio autor dijo en una entrevista en 2007: “Siempre fui antimarxista, pero como no he dejado de ser librepensador, me llamaron anarquista de derecha” (en Osorio Gómez, 2007, 21). Por lo tanto, parece difícil situarle en una línea ideológica clara y constante.

estructura colectiva de sentido y la preocupación ante el bien común. La ausencia de sentido moral, de creencia en el bien y el mal, la decadencia de los valores en el mundo del narco que el escritor constata en su novela, corresponde en el ensayista al entusiasmo por la formación de una guerrilla que pueda instaurar una sociedad más justa. Cuando se consideran juntos estos diversos textos y, particularmente, las auto-imágenes proyectadas en ellos, Álvarez Gardeazábal aparece como un autor que se construye un *ethos* al mismo tiempo tan ambiguo y tan diverso que es difícil aprehenderlo. Cuando se toma en cuenta el aspecto cronológico, se constata una evolución en la que el idealismo disminuye a favor del desencanto.

Referencias bibliográficas

- Abad Faciolince, H. (1994, 10 de julio). Lo último de la sicaresca antioqueña. *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-167131>
- Alape, A. (2004). *Sangre ajena*. Bogotá: Planeta.
- Álvarez Gardeazábal, G. (1986, 1987). *El divino*. México: Plaza y Janés.
- Álvarez Gardeazábal, G. (1994). La revolución incompleta del narcotráfico: una revolución sin filosofía?. *Revista de la Universidad de Caldas*, 4(2-3), 99-110.
- Álvarez Gardeazábal, G. (2002). *Comandante Paraíso*. Bogotá: Mondadori.
- Álvarez Gardeazábal, G. (2016). *El resucitado*. Bogotá: Planeta.
- Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman* (D. Olivier, trad.). París: Gallimard.
- Bowden, M. (2012). *Killing Pablo: The Inside Story of the manhunt to bring down the most powerful criminal in history*. London: Atlantic.
- Cardona, P. (2005). *Informe de investigación. Estéticas del consumo: héroes, ritos y mitos urbanos*. Medellín: Universidad EAFIT, Escuela de Humanidades.
- Castany, B. (2015). La autoderrisión en la obra de Fernando Iwasaki, *Pasavento*. *Revista de Estudios Hispánicos*, 3(2), 147-168.
- Forero, G. (2009). La novela de crímenes en Colombia a partir de la teoría de la anomia: el caso de *Comandante Paraíso* de Gustavo Álvarez Gardeazábal. *Lingüística y literatura*, 55, 72-85.
- Franco, J. (1999, 2007). *Rosario Tijeras*. Barcelona: Mondadori.
- Jaramillo Agudelo, D. (1995, 1999). *Cartas cruzadas*. México: Era.

- LaRosa, M. J., & Mejía, G. R. (2013). *Colombia. A Concise Contemporary History*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Lemus, R. (2005, 30 de septiembre). Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana. *Letras Libres*, 81, 39-42.
- Manrique, J. (2007). Entrevista con Laura Restrepo. En E. Sánchez-Blake y J. Lirot (Eds.), *El universo literario de Laura Restrepo* (pp.353-367). Bogotá: Taurus.
- Martínez, H. (2015). Dictadura de la forma perfecta: crítica canónica, narrativa contemporánea y desautorización de lo narcoliterario en México. *Hispanic Journal*, 36(2), 103-120.
- Nietzsche, F. (2006), *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.
- Osorio, O. (2015). El buen traqueto: violencia y narcotráfico en dos novelas del Valle del Cauca, *Hispanic Journal*, 36(2), 67-84.
- Osorio Gómez, J. (2007). *Gardeazábal. Confesión de parte*. Medellín: Fondo Editorial Instituto Tecnológico Metropolitano.
- Patiño, C. A. (2005). El mito de la nación violenta. Los intelectuales, la violencia y el discurso de la guerra en la construcción de la identidad nacional colombiana. En F. Colom González (Ed.), *Relatos de Nación. La construcción de las identidades en el mundo hispánico* (pp. 1095-1116). Madrid/Frankfurt an Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Piotrowski, B. (2009). Algunos aspectos axiológicos en la narrativa sobre el narcotráfico en Colombia, *Iberoamericana*, 9(35), 127-135. Recuperado de <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/751/434>
- Prakash, G. (2001). La imposibilidad de la historia subalterna. En I. Rodríguez (Ed.), *Convergencia de tiempos. Estudios subalternos/contextos latinoamericanos estado, cultura, subalternidad* (pp. 61-70). Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- Restrepo, L. (2001). *Leopardo al sol*. Barcelona: Anagrama.
- Restrepo, L. (2004). *Delirio*. Madrid: Alfaguara.
- Rincón, O. (2009). Narco.estética y narco.cultura en Narcolombia. *Nueva Sociedad*, 222, 147-163. Recuperado de <http://nuso.org/articulo/narcoestetica-y-narrocultura-en-narcolombia/>
- Salazar, A. (1996). Historia de las comunas: La génesis de los indeseables. En A. Salazar et al. (Eds.), *La génesis de los invisibles. Historias de la segunda fundación de Medellín* (pp. 113-132). Bogotá: Programa por la paz Compañía de Jesús.
- Salazar, A., & Jaramillo, A. M. (1996). *Medellín. Las subculturas del narcotráfico*. Bogotá: CINEP.
- Solano, V. (2005). Por una nosología de la violencia del narcotráfico: topos literarios de los años de la peste. *Revista La Palabra*, 27, 79-92.
- Tanner, M. (1996). *Nietzsche*. Oxford: Oxford University Press.

Tittler, J. (1986). Cinismo y contradicción. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 23(8), 82-84.

Vallejo, F. (1994, 2006). *La virgen de los sicarios*, Madrid: Punto de lectura.

Valverde, U. (2001). *Quítate de la vía Perico*. Bogotá: Planeta.

Zambrano, J. (1997). Entrevistas. Gustavo Álvarez Gardeazábal. *Hispanamérica*, 76-77, 113-124.

Žižek, S. (2008). *Violence: Six Sideways Reflections*. London: Profile Books.

La situación política de España desde la estrategia formal de la novela *El Jarama* de Sánchez Ferlosio

CÉSAR FREDY PONGUTÁ¹
UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS - COLOMBIA

Introducción

Establecer la relación entre política y literatura no resulta una labor fácil, especialmente si a través de ella se busca revisar el compromiso civil que un lector puede adquirir luego de experimentar la lectura de un poema o de una narración. Otro asunto es ver qué tanto se puede recoger la situación política del momento actual o pasado en una ficción, para ver hasta dónde es capaz esa historia de convertirse en la puesta en evidencia de unos hechos de conflicto o de injusticia de carácter político y social (García y Hernández, 1990).

El propósito de este escrito es revisar la importancia que puede llegar a tener una situación o acontecimiento político en la creación de una obra literaria, con lo cual se entiende que lo importante es mostrar aquello que hace que esa obra alcance un valor estético, antes que entrar a indicar los modos como, desde su interior, se refleja la situación conflictiva que la motiva. Para esto se va a tomar la novela española *El Jarama*, publicada por Rafael Sánchez Ferlosio en 1955, es decir, casi veinte años después de iniciada la dictadura de Francisco Franco en la península ibérica.

En esta época, los lectores recibieron importantes novelas españolas, como *El Camino* de Miguel Delibes, en 1950, *La Colmena* de Camilo J. Cela, en 1951, y *Juegos de manos* de Juan Goytisolo, en 1954, entre otras. Estos autores no fueron testigos adultos de la guerra civil española, ocurrida entre

1 Doctor en Filosofía de la Universidad Pontificia Salesiana di Roma y Magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana. Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Santo Tomás y editor de la revista *Cuadernos de filosofía latinoamericana*. Correo electrónico: cefreno@hotmail.com

1936 y 1939, pero sí soportan los recuerdos desde una infancia que debe preguntarse para entender y de una posguerra a la que deben comprender para hallar vías que les permitan afrontar los duros momentos que viven en su presente.

En *El Jarama*, Sánchez Ferlosio da cuenta de la crítica situación por la que atraviesan los jóvenes y adultos, faltos de sueños y de satisfacciones auténticas, sin capacidad crítica para encontrar nuevos derroteros de sentido para sus vidas, a la espera de un futuro solo para sobrevivir, aislados y aburridos, de ahí que, por momentos, la alternativa sea conseguir la diversión que los haga olvidar sus opacas existencias (Sanz, 1980).

La teoría literaria sociológica

En los estudios literarios encontramos, desde sus remotos inicios en la Grecia antigua, este problema sobre la relación entre realidad y ficción. En la *Poética* de Aristóteles vemos que lo que caracteriza al relato histórico es que cuenta los hechos como sucedieron, mientras que la literatura cuenta las cosas como pudieron haber sucedido; es decir, la literatura no cumple la tarea de dar cuenta de modo directo de lo que sucede o ha pasado en el mundo de los hechos reales. Pero es la teoría denominada “sociocrítica”, o de modo más amplio “sociología de la literatura”, la que mayor atención le ha prestado a esta relación entre política y literatura o arte, corriente cuyos orígenes los podemos hallar al inicio del siglo XIX en Francia y que tuvo un gran desarrollo crítico un siglo después, durante los hechos relacionados con la Revolución Bolchevique. Lo cierto es que ante la pureza formal de las escuelas rusas del primer decenio del siglo XX, los estudios literarios optaron por una consideración más de corte social para analizar las obras de los literatos (Zima, 2010). Hay varios nombres importantes para tener en cuenta, como los de Staël, Lukács, Trotski, Gramsci, Brecht, Adorno, Benjamin, Goldmann, Escarpit, Eagleton, Jameson, incluso Kristeva y Bajtín. Lo importante que habría que señalar es que la atención al mundo social o al problema material o político no se dio en desatención a la forma; al contrario, se buscaba advertir que un modo de abordar el suceso real de manera inmediata y como simple reflejo directo llevaba al sacrificio de la formalización estética y, por lo tanto, al derrumbe de lo artístico en el mensaje.

Así, por ejemplo, la alta conciencia crítica que despiertan las obras de Brecht por la situación de la guerra viene dada desde un marco estético de alta construcción escénica, que lleva el arte de la expresión dramática a nuevos modos de darse y explorarse (García y Hernández, 1990). Luego, en Bajtín, será importante que el procedimiento estético de una obra, por ejemplo narrativa, no se encierre en el adentro del artificio, sino que alcance en su expresión universales sociales identificables, de ahí la importancia del acto individual de habla como hecho social, lo cual es coherente con sus análisis sobre la voz del personaje, el dialogismo y la polifonía (Bajtín, 2012). No es extraña, entonces, una sociocrítica como la de Goldmann, quien ve que lo cultural corresponde a una estructura de condición intelectual en la que se pueden advertir las incidencias de factores sociales e históricos, lo que da un estructuralismo que se llamó “genético” y que establece cómo lo social incide en la representación literaria desde la cual es posible advertir el funcionamiento estructural de un sistema cultural complejo (García y Hernández, 1990).

El nombre más destacado en los desarrollos de la sociología literaria es Lukács, quien cuenta con un fundamento filosófico fuerte para abordar de manera especial el concepto de “forma”, la cual tiene para él alcances representativos con lo auténtico y lo profundamente humano (Leenhardt, 1971); esto le permite conectarse con el contenido y el testimonio. Igualmente valioso es el aporte de la Escuela de Fráncfort, con pensadores destacados como Horkheimer y Adorno, quienes tienen en cuenta las condiciones materiales en que las obras de la cultura se relacionan con el público, al considerar que tales condiciones influyen en el espíritu del artista.

En sus amplias reflexiones sobre la estética y el arte, Adorno tendrá en cuenta que en la creación del mundo ficcional se debe partir desde el mundo social, y desde la ficción se presenta el contenido con un modo capaz de constituir la novedad (Zima, 2010). Para Adorno, el arte es un hecho social por sí mismo, es decir, el artista no tiene que hacer esfuerzo alguno adicional para que en su expresión estética se incluya lo social, como si este fuera un contenido aislado que se suma (Adorno, 1983). Es en la obra de arte donde la resistencia de lo humano se alza sobre el reflejo empírico, sin que enajenaciones propias de producción de la cultura lo sometan a la barbarie a cambio del éxito y el reconocimiento en los juegos del tiempo libre a favor del entretenimiento del público receptor. En su estética, el filósofo de la teoría crítica exponía que la autonomía del arte era la que establecía las

posibilidades de la denuncia y la resistencia social, y el contenido político de un texto literario se cifraba más en su forma o configuración autónoma que en su voz de denuncia directa. Así, la obra de contenido comprometido y espejo de las injusticias llega a tener un efecto político bastante incierto en su efectividad y éxito de cambio. Para Adorno, es claro que la inmediatez comunicativa del arte no corresponde a su tarea, sino que es en la creatividad misma y en la originalidad formal donde la obra encuentra su fuerza de resistencia social de vivir ajena al consumo; el factor central es su impulso expresivo, capaz de darse como una herida social y protesta que muestra en su condición estética la falsedad misma de la conformidad social (Adorno, 1983). Igualmente, Adorno, en uno de sus ensayos sobre la literatura, nos dice que el arte habla de lo humano y que por ello se rebasa a sí mismo y se consume en la vida recta de los hombres, esto porque

[e]l artista portador de la obra de arte no es el individuo que en cada caso la produce, sino que por su trabajo, por su pasiva actividad el artista se hace lugarteniente del sujeto social y total. Sometiéndose a la necesidad de la obra de arte, el artista elimina de esta todo lo que pudiera deberse pura y simplemente a la accidentalidad de su individuación (Adorno, 1962, p. 121).

De este modo, lo humano es lo que en las obras de arte —y en especial en la narrativa literaria— viene a ser representado por medio de las formas del discurso, la voz de los personajes, las situaciones posibles, los movimientos y las acciones que se nos cuentan; en fin, toda una serie de condiciones y modos de ser son los que alcanzan un valor significativo, al poder enseñarle al lector opciones de vida que no se encierran solo en la fantasía de los creadores, sino que adquieren un peso de realidad mediante las experiencias y las emociones a las que se ve movida la imaginación del lector. Esta compleja dinámica que deja la vivencia literaria puede ser asumida por el lector crítico, quien puede llegar a poner en relación lo que trae el texto literario con los modos de ser propios de los colectivos que constituyen una sociedad dada. Así, lo literario es una práctica social cuya labor no se reduce a ser reflejo de injusticias, sino que su claro compromiso es con ella misma, con su lenguaje, a través de la labor original del artista (Sartre, 1967).

El discurso literario se puede apreciar como una práctica social y política debido a las relaciones que establece con las instituciones civiles, con

los procesos económicos y con las formas de comportamiento a partir de sus sistemas normativos. De ahí la importante indicación que veíamos en Adorno y que puede rastrearse en varios de los teóricos de la sociocrítica, quienes nos advierten sobre el hecho de no tomar la obra como simple documento histórico capaz de mostrar lo social por medio de testimonios directos. En nuestro trabajo sobre *El Jarama* vamos a buscar la incidencia política y los dramas sociales que la situación conlleva, pero vistos desde la composición misma de la novela. Juan Ignacio Ferreras propone que el estudio de la función o vida social e histórica de la obra se da desde un tiempo y espacio concretos, y puede complementarse con la indagación de la génesis de la obra y el esclarecimiento estructural de la misma (Ferreras, 1980).

El Jarama y la guerra civil española

Los estudios sobre la literatura de la posguerra española han señalado que esa década del cincuenta se destacó por su realismo social, cuando los conflictos y las penurias de los efectos políticos hicieron que, por ejemplo, la novela diera cabida a hechos narrados que llevaban a un balance de la situación y el futuro de los españoles. En *El Jarama* veremos sus procedimientos internos para poder definir su estrategia narrativa; desde allí advertiremos su inserción en las condiciones sociales, es decir, desde las condiciones formales del discurso narrativo vamos a indagar sobre la funcionalidad social y política de la obra.

Lo primero a advertir es que la novela de Sánchez Ferlosio alude a la guerra civil española porque sus hechos ocurren en las inmediaciones del río Jarama, lugar emblemático por los enfrentamientos de los dos bandos que, casi dos décadas antes de los hechos narrados, resolvieron a sangre y fuego sus diferencias políticas e ideológicas. Lo cierto es que los hechos que ocasionaron dicha guerra tienen no solo motivaciones políticas, sino también condiciones sociales y económicas especiales y complejas. En 1930, las ciudades españolas crecieron en población y pobreza por los desplazamientos de los campesinos a las ciudades, donde el trabajo y el dinero resultaban difíciles de obtener. Al subir los republicanos al poder, al inicio de esa misma década, el conflicto de la tierra se agravó por las reformas decretadas, que implicaban la expropiación y algunas exigencias para el trabajo, lo que condujo a huelgas y protestas de diferentes sectores (De Llera, 1994).

Por otra parte, la tensión en las regiones nacionalistas como Cataluña y el País Vasco dejaban un ambiente propenso a la confrontación, el cual se recrudecía con manifestaciones de carácter religioso: unos sectores daban cuenta de una arraigada fe católica y otros, en cambio, expresaban su rechazo a la Iglesia y su incredulidad espiritual. La república alentó la libertad de cultos y la limitación de las garantías clericales, lo que se agravó por políticas como las del divorcio, que dejaron muestras de resoluciones agresivas y violentas. Así, los resultados de las elecciones legislativas de 1935 motivaron la proclamación del estado de guerra de los militares y la aparición de la Falange, y las juventudes comunistas protagonizaron en Madrid atentados individuales que ocasionaron fuertes desórdenes (Hills, 1975). Todo esto llevó a una esperada reacción por parte de los militares y a que pronto España se convirtiera en escenario de la guerra que fascistas y antifascistas iban a vivir internacionalmente.

La España de Franco, antes de ser una fuerza política y social conformada como apuesta de mandato, fue una simple conspiración militar. El general Sanjurjo planeó el golpe militar; Francisco Franco proclamó el 18 de julio de 1936 el estado de guerra; y en agosto de 1936, el coronel Yagüe, con el claro objetivo de tomarse Madrid, ocupó Zafra, Almendralejo, Mérida y Bandajoz, este último con un crudo enfrentamiento que acabó en una carnicería humana y produjo una gran impresión en Madrid y en el extranjero. Por su parte, Franco, en septiembre, decidió inteligentemente avanzar no sobre Madrid, sino sobre Toledo, que más que un hecho heroico resultó ser una operación de gran éxito y prestigio (Nourry, 1976).

En 1937, Madrid siguió siendo el objetivo, pero los intentos fracasaron (un hecho que nos interesa es la batalla del río Jarama, que, como otras, resultó ser sangrienta, aunque nada decisiva). Al continuar la resistencia de Madrid, los militares atacaron el norte:

Asturias como núcleo revolucionario, el País Vasco por su afirmación nacional [...]; militarmente, se emprendió el ataque al este, y se confió a los carlistas navarros, apoyados, no obstante, por una división italiana y por la Legión Cóndor aérea alemana. El 31 de marzo, Mola dirigió a los vascos un ultimátum de una dureza extrema y lanzó el ataque. Aquí la novedad fue la preparación de las operaciones por medio de bombardeos aéreos masivos; dos pequeñas ciudades vascas, Durango y Guernica, fueron destruidas (Villar, 1986, p. 81).

En marzo, Juan Negrín y sus ministros abandonaron España, lo que dio vía libre para que los franquistas entraran a Madrid el día 28. A escala mundial, el conflicto español, a pesar de sus matices internos, se convirtió en símbolo del enfrentamiento internacional. Es claro que España fue utilizada por los alemanes como campo de experimentación y adiestramiento en bombardeos aéreos. La guerra civil tuvo un efecto inmediato en las ficcionales de los novelistas españoles y marca una diferencia con las producciones literarias anteriores a 1936; este cambio no fue simplemente la aprehensión de una realidad que posibilitaba nuevos horizontes para novelar, sino que obedeció a transformaciones complejas en la vida de los españoles, marcadas por la sangre y la zozobra que la guerra causó en sus vidas. Nuevos fantasmas se engendraron con la guerra y comenzaron a aparecer en las líneas de los escritores españoles (Sobejano, 1975).

No obstante, el balance de las novelas escritas entre 1936 y 1939 no es significativo, debido a la actitud de relatar las propias experiencias de guerra sin querer ir más allá del simple dato; es el caso de la novela *Retaguardia* (1937) de Concha Espina, en la que, a partir de la crónica y la anécdota, se muestra a unos personajes atormentados por persecuciones y temores durante la revolución; también está el caso de Rafael García Serrano o Cecilio Benítez de Castro. Asimismo, la pronta imposición de la censura afectó las producciones que intentaron orientar a los lectores en la organización y función de las obras literarias, y la crítica literaria se vio afectada por la vigilancia que condicionó sus producciones, lo que impidió realizar una seria reflexión acerca de las manifestaciones literarias de alto valor que aparecieron por entonces.

El estilo en *El Jarama*

Para el caso particular de *El Jarama*, conviene decir que las serias dificultades por las que atravesó España durante la década del cuarenta fueron de alguna forma estabilizadas a partir de los años cincuenta. Los tiempos de escasez alimenticia, los peligros de una intervención extranjera y el aislamiento internacional comenzó a ser cosa del pasado, aunque continuaron las enormes dificultades económicas y las represiones estatales a la libertad. La política económica buscó una salida a su estancamiento y la mirada se centró en el libre mercado europeo, óptica que incidió directamente en la

vida común de los españoles, lo que les despertó un acrecentado gusto por el dinero y el consumo. En Sánchez Ferlosio se advierte el interés por recuperar la memoria histórica y social del país, al ver tanto los hechos como las secuelas dejadas por la ya distante guerra como un asunto de compromiso personal. Uno de sus recursos consistió en buscar, por medio de la vía del testimonio veraz, una auténtica radiografía de sus gentes: “Es de notar cómo estos escritores se enfrentan a la realidad de sus circunstancias y le dan expresión artística en la novela. Todos ellos tratan de destruir la situación conflictiva del ambiente, en su búsqueda por la reconstrucción del país, para concretar una justicia social igualitaria” (Gómez, 1988, p. 1).

Sánchez Ferlosio acudió también a la técnica del estilo del montaje cinematográfico enmarcado en una unidad general de tiempo (un día) y espacio (el río). En los 56 segmentos de la obra se destaca la yuxtaposición de planos narrativos, ya que las concretas 16 horas de los hechos sucedidos, en que jóvenes trabajadores de la capital pasan un domingo entre la conversación y la bebida junto a los hombres del pueblo, se le presentan al lector con diversidad de sitios y momentos de forma simultánea, sin continuidad alguna (Ortega, 1967).

La eficaz objetividad narrativa se aprecia en la preferencia que Sánchez Ferlosio le da a la voz del personaje, plasmada en una serie inacabada de diálogos donde lo destacado es la práctica cotidiana del acto del habla, que refleja la conciencia significativa del lenguaje que posee el autor (Sanz, 1988). Es, pues, el remplazo y la negación misma del pensamiento y la imaginación de los que actúan, que da paso a la palabra vulgar y sin transcendencia, intercambiada por los seres que llenan el relato:

—Chico, me gustaría tener diez espaldas para que me las estuviesen rascando de continuo. No te creas que es broma. Y cuando terminaran con la que hace diez, pues ya me estaría picando nuevamente la número uno...

—Es decir —continuaba Paulina—, no lo dejo que baile, pero entiéndeme, si veo que va a hacer el ridículo en una boda, que yo no vaya, pongo el caso, o en algún compromiso, el que sea, pues antes que tenga que quedar en mal lugar por causa mía, le consiento que se eche un par de bailes o tres, ¿no me entiendes?

—Ah, pues ahí yo no veo que nadie haga el ridículo por quedarse sentado en una silla —le contestaba Carmen—. A eso no le encuentro

yo ningún motivo de vergüenza, por donde quiera que se mire (Sánchez Ferlosio, 1993, p. 130).

Los personajes conversan bajo la asfixia de la monotonía, sin poseer concretas referencias que les permitan encontrar ideas propias que los singularicen e identifiquen, de ahí que tengan que acudir a la repetición de lo dicho, donde la palabra sirve exclusivamente para ocultar su agujero intelectual, hecho que se proyecta sin obstáculos a la real circunstancia de lo social.

Acaso lo más logrado de esta novela es el hecho de que la insustancialidad sea sustancial, [...] de que las palabras vayan cargándose de un sentido ligado al contexto, a la atmósfera, a los silencios [...]. El vacío significa, tiene una natural resonancia, una expresividad; es un indicio que sumado a la palabra trivializada y a la frase hecha probará que, entre los jóvenes, el autoritarismo político y la presión social han producido los efectos que podían esperarse (Gullón, 1975, pp. 6-7).

Así es como la palabra del diálogo se convierte para el lector en el vago espejo que le reflejará los personajes; es desde la limitación de lo que dicen, conversan, callan, desde lo que hacen —incluso con ademanes y muecas— como se configura su diluida personalidad. A primera vista, se determina la ausencia de un héroe específico, lo que ha llevado a la crítica a afirmar de manera unánime el carácter colectivo de la novela. No hay personaje alguno que se destaque por encima de los otros y la ausencia de introspecciones psicológicas especifica la condición del personaje en un héroe plural o múltiple. Nada podemos conocer de ellos más que sus señas, imposible saber de sus historias o descripciones precisas, sus actos son su ser, sin mediación o dominio del autor. Nos quedamos, pues, únicamente con sus existencias sin importancia y con una fragmentada soledad colectiva, lo cual viene a reforzar aquel carácter social que le hemos atribuido a la novela.

De ahí que el análisis nos lleve a indagar sobre las condiciones precisas de la situación de la España de la época para poder hallar la significativa implicación que la novela tiene con relación a su contexto. A partir de 1950, el gobierno franquista encuentra una relativa mejoría en sus aspectos sociales y económicos. Desaparecen los racionamientos en los servicios públicos y el mercado negro pierde la fuerza de otros años, pero no se logra

eliminar de manera definitiva la carestía de los productos y se advierte con mayor evidencia las diferencias sociales donde unos pocos gozan de bienestar y privilegios, mientras la gran mayoría se hunde en la miseria (Currutchet, 1966). El crecimiento incontrolable de la inflación lleva al régimen a modificar sus políticas económicas, recurriendo al arma de doble filo del préstamo externo y a la desventajosa apertura del comercio exterior y la inversión extranjera. Ello es permitido por la situación política que vive España; dado que internacionalmente su gobierno es tolerado aunque no fomentado, se restablecen las relaciones diplomáticas, se le permite el ingreso a la ONU y se crean convenios de ayuda con Estados Unidos (De Llera, 1994).

La verdadera eficacia de estos cambios se aprecia en el documento testimonial que Sánchez Ferlosio nos da en su novela, mostrándonos la cara oculta de los graves padecimientos que afrontan los habitantes de la península. Los jóvenes, por su parte, tienen que acudir al trabajo como único medio de subsistencia y superación, debido al enorme obstáculo que encuentran para poder acceder a la educación escolar y universitaria. Es risible y deprimente el orgullo que algunos personajes encuentran en sus escasos logros formativos:

—Yo no me exalto. Este señor de aquí, que cree que sabe más que nadie, y que se pone a faltar. Y yo no soy ninguna criatura ni ningún ignorante. Yo por lo menos he estudiado, cosa que no ha hecho él. Porque uno tiene su bachillerato completo, para que nadie me tutee ni se dirija a mí de esa manera...

—¡Y a cuentas, y gramática, y geografía, y a todo, me pongo yo con este señor en cuanto quiera! ¡A ver si es verdad que sabe tanto como quiere saber! ¡Uno no ha estado siete años rompiéndose los codos, para que luego te venga un panadero retirado a llamarte ignorante ni a darte lecciones de nada! (Sánchez Ferlosio, 1993, p. 69-70).

Esta pobreza educativa repercute en el ánimo con el cual los jóvenes de la novela asumen la supuesta edificación que el ser humano debe encontrar en el trabajo. Ellos no reciben ningún estímulo en sus oficios irrelevantes de ayudantes de talleres, zapaterías, empleados de cafeterías, bares, fábricas, heladerías, etc.; viven aburridos al tener que asistir a actividades forzadas sin una justa retribución; están de antemano agotados por la actividad que, debido a la necesidad, tienen que cumplir; trabajan sin una posible esperanza

de mejorar su situación y provenir: “—No, hijo; no nací cansado; me cansé después. Me canso durante toda la semana trajinando. —Pues a ver si te crees que los demás nos la pasamos hurgándonos con la uña en el ombligo” (Sánchez Ferlosio, 1993, p 34).

De ahí que los personajes encuentren en el día de descanso un aliciente que los aleje de la verdad de sus vidas, solamente quieren olvidar las jornadas laborales en la irracionalidad que les puedan brindar las escasas horas de un domingo. En las charlas que sostienen reflejan su inconformidad ante la vida que llevan, pero esto simplemente termina en una pasiva resignación: “Es una vida que no tiene chiste. Parecido al trabajo de uno, que tienes que asistir todos los días y hacer las mismas cosas, que lo único es estar deseando marcharse” (Sánchez Ferlosio, 1993, p. 89).

El crítico Gonzalo Sobejano encuentra que esta actitud de los jóvenes frente a la vida los lleva a la negación total de la misma, lo que margina cualquier posibilidad de cambio que de sus mentes pueda surgir. Por ello la desesperanza y la inercia se convertirán en el sello que identifique su existencia, y la aparente satisfacción que ofrece el divertirse con los demás será, en definitiva, un vacío más del cual alimentarse: “los jóvenes excursionistas no vienen para vivir más plenamente, sino para olvidar que no viven, para olvidarlo y olvidarse en el vino, en el beso o en el baile” (Sobejano, 1975, pp. 316-317).

Dicha anulación de la vida ocasiona de forma inmediata una negación del tiempo, asimilada en su forma de vivir y reflexionar; nadie evoca el pasado ni espera un porvenir, sus existencias quedan frente a un opaco horizonte, todo se simplifica en un presente inmediato donde la diversión pasajera ofrecida por el cine, el fútbol, los paseos y la apariencia vacía de la belleza y la imagen es la única materia que lo nutren.

Es importante resaltar que si bien la novela de Sánchez Ferlosio indaga el estatismo existencial en el que viven sumidos los jóvenes españoles, la crítica de la novela se extiende con igual fuerza a los adultos, aquellos seres que conocen en carne propia las catástrofes de la historia española, pero que de igual manera han dejado contaminar su subsistencia con la rutina y el cansancio que parece dejarles la indignidad civil del país (Fraile, 1973). El mundo de los adultos se resume también en una masificación unificada, cuyos conceptos y actitudes responden solamente a elementales estímulos frente a las circunstancias vividas. Por lo tanto, no hay marcadas diferencias entre el mundo juvenil y el del adulto; los adultos también dejan que el día —y en general la vida— les

pase por encima sin que hagan nada para transformar su situación. Son dos mundos que se identifican en lo lingüístico: porque lo que hablan, se presenta de igual manera una marcada reducción de contenido mental (Jiménez Martos, 1956). De igual forma, es sintomático que los adultos pasen el tiempo, al igual que los jóvenes, unidos en cuerpo a los otros seres: andan en grupo para no desfallecer definitivamente. Pero la mirada del autor proyecta su visión a otro mundo diferente a los ya citados, debido a que también se puede encontrar en la novela un retrato de la etapa infantil que resulta también desconsolador, lo que vendría a llenar el cuadro de la vida humana en sus diferentes etapas:

Esos niños van a ser continuación perfecta —es decir, imperfecta— de sus padres; su vida está determinada, y sus posibilidades de crear una humanidad diferente, machacadas... No (están) de espaldas a los otros, a los demás o al resto de los presentes, sino “al resto del mundo”... Felisita, la mayor, está entristecida, marcada ya por la doma (Fraile, 1973, pp. 143-144).

La negación de la individualidad a la que ya hemos hecho referencia se extiende a la ausencia de sueños y responsabilidades, concretado ello en el tedio absoluto y en la soledad general que trae el tener que vivir soportando el día a día con angustia y exasperación. Es sintomático que la simple entretención y el vicio, especialmente el alcohol, sean la motivación de su energía vital:

—Y lo mismo te coges una garza de no te menees. El noventa por ciento de la carne del Dani debe ser puro alcol [sic].

Fernando se echaba el vino a la garganta con un reflejo de sol en el cristal y en los brazos alzados. Sonaba el vino en su boca.

—¡Tú, que mañana es lunes! —le apresuraba Miguel... (Sánchez Ferlosio, 1993, p. 84).

—Vamos a ver, Lucita, ¿cómo andamos de vino? Eso en primer lugar. Luci echó una mirada en torno suyo y luego respondía:

—Ese poquito y otras dos enteras —agitaba en el aire la botella casi vacía, sacudiendo el fondillo de vino que quedaba.

—¡Somos ricos! —dijo Daniel—; ¡millonarios casi! Con eso se puede llegar bastante lejos. Trae... (p. 135).

—Di tú que sí monada. Hay que estar preparados para la vida moderna. Arrímate la botella, haz el favor... (p. 140).

—Entonces, hijo mío, no te comprendo. Si dices que tanto asco te da el vino, no sé a ti quién te manda beber. ¿Tú ves esto, Lucita? Este hombre no está bien de la cabeza.

Lucita se encogía de hombros.

—Mandármelo, nadie. Yo que tengo precisión de ello. ¿Qué hacemos aquí, si no? (p. 187).

Como bien se puede apreciar, Sánchez Ferlosio efectúa la crítica social sin hacer evidente su denuncia, le basta solo con atestiguar la vida vacía de sus personajes y con ese testimonio lograr que el lector llegue a la acusación, lo que le confiere a lo vulgar e insustancial un significado por la verdad humana que reflejan. Esto es desde luego una actitud premeditada del autor, ya que su interés no se limita a evidenciar los conflictos humanos, sino que lo que le importa es fomentar la conciencia para hallar una solución urgente al problema.

Quien viene a cumplir esta última función concienciadora es el río Jarama, que desde esta perspectiva alcanza la dimensión de personaje en la funcionalidad semántica de la novela; se llega a evidenciar su sentido estructural en cuanto a su forma circular:

Todo ocurre en él o cerca de él y el libro entero fluye como sus aguas, con la monotonía de lo conversacional intrascendente. Como la conversación, en sus meandros, pausas y aceleraciones el río es siempre el mismo, lo mismo. Sin capítulos, sin títulos, la novela se alarga, se alarga y su moroso andar hace sentir el lento fluir continuo del río y de la vida (Gullón, 1975, p. 3).

El título de la novela remite de inmediato a los acontecimientos de la guerra civil española, ya que allí se libró la batalla del Jarama, cuando las fuerzas rebeldes intentaban apoderarse del territorio madrileño. La historia ha concluido que esta batalla fue tan sangrienta como inútil, ya que no tuvo ninguna consecuencia en la estrategia bélica. Este hecho cobra una simbología importante a la hora de estudiar la novela de Ferlosio, porque si bien los personajes creen vivir en un presente aislado, la realidad del río

viene a integrar el pasado y se proyecta al futuro, es decir, nos enfrenta a la imposibilidad de negar un presente sin la pervivencia de los contenidos de un tiempo pretérito y posterior. Este hecho ya nos lo advierte el autor con el epígrafe de la novela de Leonardo Da Vinci: “El agua que tocamos en los ríos es la postrera de las que se fueron y la primera de las que vendrán. Así el día presente” (Sánchez Ferlosio, 1993, p. 3).

El río es, entonces, el elemento que permite darle una conciencia histórica, política y social a la novela, es quien viene a castigar la apatía y desesperanza con la que los hombres han afrontado su existencia. Hay varios indicios que le permiten advertir al lector su carácter siniestro, una fuerza maldita que se presentará al final, al ocasionarle la muerte al personaje más ingenuo del relato, Lucita, lo que rompe con la hipócrita armonía y la falsa felicidad en la que todos habían creído estar durante el domingo.

El río da una lección y sacude el espíritu de los humanos en general, para que por fin adopten de manera autónoma una postura definitiva que lleve a un cambio radical en sus vidas. Esta clara intencionalidad de Sánchez Ferlosio por encontrar un nuevo rumbo y una nueva actitud en la colectividad española que traiga la esperanzadora reconstrucción del país se presenta en las últimas páginas del relato, donde la aparición continua del diálogo disminuye considerablemente. Es entonces el momento del silencio, que rompe con el tedio y la rutina; debido a este mutismo, se da una apertura a la reflexión, palabra reiterativa al final por parte del narrador, que elimina la masificación para darle paso a la auténtica individualidad: “Después de haber ‘experimentado’ la angustia del existir, en la luz incandescente y en el río arrollador; después de haber sentido y observado tan de cerca ‘el espacio de la muerte’, y después de haber meditado en silencio, tendrán que cambiar” (Gómez, 1988, p. 8).

Conclusión

El Jarama es una novela en la que Rafael Sánchez Ferlosio logra, con su apuesta en la composición formal, plantear la posibilidad de que el lector asuma una conciencia política y social sobre las trágicas huellas que una guerra deja a toda una nación y sobre las limitaciones humanas que acarrea el encontrarse sometido a un régimen político dictatorial, así en apariencia todo vaya hacia un buen camino de ajuste gradual. Sánchez Ferlosio logra, con

aquella manera dialogal de presentarnos el relato de los hechos, mostrarnos el desajuste de una sociedad sin opciones de cambio y que nada hace o quiere hacer para modificar las cosas hacia nuevas opciones. En *El Jarama* vemos que la fuerza simbólica del río es la que cobra las cuentas, ya que con su monotonía de profundidad trágica nos deja comprender el sentido de dejarse caer en la trivialidad de la vida (cuando solo se quiere sobrevivir a través del quehacer repetitivo y de la diversión pasajera, sin siquiera intentar hacer un pequeño esfuerzo para encontrar reales apuestas de existencia). Pero esta crítica social es silenciosa como el río: aunque amenaza con cobrar sin piedad la falta de conciencia histórica y política que los ciudadanos debemos tener para proyectar el futuro de la colectividad, es una crítica que no se soporta en el testimonio directo de la queja o la denuncia, sino en la composición formal de una obra que, en su apuesta estética, consigue destacar una situación de injusticia solo desde la calidad de su textura artística.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (2003). *El artista como lugarteniente, en notas de literatura*. Ediciones Akal.
- Adorno, T. (1983). *Teoría estética*. Barcelona: Taurus.
- Bajtín, M. (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, D. E.: Fondo de Cultura Económica.
- Currutchet, J. (1966). *Introducción a la novela española de posguerra*. Montevideo: Alfa.
- De Llera, L. (1994). *Historia española: España actual, el régimen de franco*. Madrid: Gredos.
- Fraile, M. (1973). El Henares, el Jarama y un bautizo. *Revista de Occidente*, (122), 125-147.
- Ferreras, J. (1980). *Fundamentos de sociología de la literatura*. Madrid: Cátedra.
- García, A. y Hernández, T. (1990). *La poética: Tradición y modernidad*. Madrid: Ed. Síntesis.
- Gómez, T. (1988). *Angustia y tedio en El Jarama de Rafael Sánchez Ferlosio*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Gullón, G. (1975). Recapitulación de El Jarama. *Hispanic Review*, 43(1), 1-23.
- Hills, G. (1975). *Franco: El hombre y su nación*. Madrid: San Martín.

- Leenhardt, J. (1971). *La sociología de la literatura: Algunas etapas de su historia* [Sociología de la creación literaria]. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Nourry, P. (1976). *Francisco Franco: La angustia del poder*. Gijón: Lucar.
- Ortega, J. (1967). Recursos artísticos de Sánchez Ferlosio en "Alfanhui". *Cuadernos Hispanoamericanos*, (216), 626-631.
- Sánchez Ferlosio, R. (1993). *El Jarama*. Madrid: RBA.
- Sanz, S. (1980). *Historia de la novela social española*. Madrid: Alhambra.
- Villanueva, S. S. (1988). El regreso de Sánchez Ferlosio. *Cuadernos hispanoamericanos*, (453), 119-125.
- Sartre, J. (1967). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.
- Sobejano, G. (1975). *Novela española de nuestro tiempo: En busca del pueblo perdido*. Madrid: Prensa española.
- Villar, P. (1986). *La guerra civil española*. Barcelona: Crítica.
- Zima, P. (2010). *Para una sociología del texto literario*. Bogotá: Caro y Cuervo.

Albert Camus: el hombre rebelde¹

FREDDY SANTAMARÍA VELASCO²
UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA - COLOMBIA

¿Qué es un hombre rebelde? Un hombre que dice que no. Pero si se niega no renuncia: es además un hombre que dice que sí desde su primer momento.

(Camus, 1978, p. 17).

Introducción

La obra filosófica de Camus no descuidó nunca los temas relacionados con el sentido de la vida, la existencia y el compromiso con los otros³. Camus tuvo presente siempre los elementos que hacían pesada la existencia, el dolor y el sufrimiento. Concibió el absurdo como la necesaria carga para que el hombre pudiera descubrir valores dadores de sentido a su vida. Por eso, en el siguiente texto, se analiza lo absurdo, entendido como el mal, y cómo este no se encuentra en el hombre, ni en el mundo, sino en su presencia común. La argumentación se hace desde la simbología de su novela *La peste*, en la que se trata el mal y la rebelión frente al mismo.

-
- 1 Producto adscrito al proyecto: “Discurso y prácticas políticas en el marco del pluralismo democrático”, de la línea Teoría política del Grupo de Investigación Estudios Políticos. Radicado: 955B-12/17-36. Centro de Investigación para el Desarrollo y la Investigación –CIDI–, Universidad Pontificia Bolivariana.
 - 2 Doctor en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia de Salamanca (Salamanca, España). Doctor en Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana. Filósofo y Licenciado en Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. Profesor de la Universidad Pontificia Bolivariana. Entre sus publicaciones se encuentran: *Hacer mundos: el nombrar y la significatividad. Una investigación desde la filosofía analítica*, Bogotá, 2009; *Nombres, significados y mundos*, Salamanca, 2007; *Lecturas analíticas*, Bogotá, 2011. Miembro del Grupo de Investigación en Estudios Políticos, Línea de Investigación Lenguaje y acción, Universidad Pontificia Bolivariana. Correo electrónico: freddy.santamariave@upb.edu.co
 - 3 Para leer más sobre su vida, véase: Sherman, 2009; Ieme van der Poel, 2007.

El absurdo es la relación de enfrentamiento entre la conciencia humana y aquello que se presenta inmediatamente diferente a ella (el mundo y las otras conciencias). El orden del mundo se presenta como ambiguo (Camus, 1971, p. 541). Así, el hombre descubre a su paso la diferencia de lo que es y lo que quisiera ser. El absurdo consiste en sentir las cosas del mundo como ajenas, extrañas al hombre. Un ejemplo de ello son las *desconcertantes* palabras con las que se inicia *El extranjero*: “hoy ha muerto mamá. O quizás ayer. No lo sé. Recibí un telegrama del asilo: ‘falleció su madre. Entierro mañana. Sentidas condolencias’. Pero eso no quiere decir nada. Quizá fuera ayer” (Camus, 1973a, p. 33). Lo absurdo señala lo que es imposible, lo que no puede pasar, lo que es contradictorio. También, esta noción se puede ver como desproporción entre la conciencia y el mundo que se da entre la comparación de dos elementos.

El sentimiento de absurdo surge finalmente por la diferencia que hay entre la intención y lo que realmente se espera. Hay contradicción entre los medios y el fin que se pretenden, nace de la confrontación y desproporción entre el mundo y la conciencia que asume todo como extraño. El absurdo es aquello que la conciencia no puede iluminar y comprender; es de este modo como ella misma aparece ajena, extraña al hombre. Así es como Camus llegó a la conclusión de que no se puede afirmar que el mundo y el hombre sean absurdos, ya que el absurdo solo se da en la confrontación de estos dos, es esencialmente un divorcio. Afirma el autor francés: “Por lo tanto, que lo absurdo no está en el hombre (si semejante metáfora pudiera tener un sentido), ni en el mundo, sino en su presencia común. Es por el momento el único lazo que los une” (Camus, 1973a, p. 40).

El sufrimiento de los inocentes

El absurdo se da siempre en la confrontación hombre-mundo. Esta presencia del absurdo se debe entender como el mal mismo y se evidencia de forma trágica, triste y por supuesto absurda⁴. En la obra *La peste*, Camus pretendió descubrir el alma misma de la condición humana, plagada del absurdo de la muerte que pone fin y límite al deseo humano de vivir. La muerte se

4 Se puede seguir el escrito de Carroll, 2007.

convierte en el hecho más absurdo, pues pone límite absoluto a la existencia y determina al hombre como un ser temporal, un ser finito, que, en palabras de Heidegger, es un ser para la muerte (2009, pp. 253-283).

Camus, en el argumento de *La peste*, cuenta lo que ha visto en una ciudad asolada por la peste: la subida de las ratas que mueren en todas partes, en las calles y en las casas; la aparición de la enfermedad que nadie, salvo algunos pocos médicos, identifican de momento; las medidas cada vez más severas que toman las autoridades; el aislamiento total de la ciudad y la separación brusca de seres que no estaban preparados para ello. El doctor Rieux es el protagonista y el médico de este texto; pese a sus preocupaciones, lucha cuanto puede contra la epidemia, por piedad ante la miseria, por amor a su profesión y por la honradez que siente hacia el hombre. A su alrededor se agrupan otras buenas voluntades: Rambert, que se niega a escapar de la ciudad porque no se atreve a escoger la felicidad; Tarrou, que quiere ser santo sin creer en Dios; Grand, el humilde funcionario preso de una gran pena y una ilusión absurda; el sacerdote Paneloux, a quien la peste le parece primero un castigo divino y merecido, pero luego, al pasar los días, cambia por completo de opinión al contemplar el sinsentido de la muerte de un niño, de un pequeño inocente. Tarrou (el incrédulo) y Paneloux (el hombre de fe, el sacerdote) mueren por la peste, no pueden salvarse de ella. Luego, después de varios meses, la epidemia cede. Las estadísticas de mortandad bajan, se abren las puertas de la ciudad y acaban las separaciones, pero el corazón de los hombres ha cambiado, nunca volverán a ser los mismos porque quedará grabado en ellos que “el bacilo de la peste no muere ni desaparece jamás” (Camus, 1983, p. 224)⁵.

5 Recordemos que la novela *La peste* (1947) hizo en brevísimo tiempo famoso a Camus en todo el mundo. Una primera versión se había terminado ya en 1943. Durante su estancia en Orán (Argelia), en 1941, Camus vivió personalmente una epidemia de tifus. Las observaciones efectuadas, a propósito, por él, constituyeron la base de esta novela. A esto se añade que Camus mismo padeció tuberculosis, y tuvo una recaída muy grave en 1942. Ahora bien, la clave decisiva para *La peste* fue el contexto político de aquel entonces: en noviembre de 1942 el sur de Francia fue ocupado por las tropas alemanas y, con ello, el norte de África, liderado por los aliados, quedó completamente aislado de la metrópoli francesa. Por tanto, Camus, que se hallaba en Francia para una cura de rehabilitación, no pudo regresar con su mujer y su familia. Entabló contacto con los movimientos franceses de la resistencia y colaboró luego con ellos. Con estos acontecimientos comprendemos hasta qué punto una ciudad azotada por la peste,

La muerte es la peste misma, ese aniquilamiento siempre temprano e impredecible, absurdo e injusto. La muerte es, finalmente, el símbolo y la realidad opuesta al justo sueño de felicidad que abriga cada hombre en lo más profundo (Cordero de Espinosa, 1984, p. 127). La muerte es, al fin, el mal. El mal es el mundo de lo irracional e injusto, mundo en el que el dolor y la muerte permanecen inexplicables. El mal que aparece sin un por qué, es como si estuviera dormido esperando para irrumpir en la vida del hombre, para aprovechar que él es impotente frente a fenómenos inexplicables como la terminación de la vida.

Se pueden distinguir en el pensamiento de Camus tres tipos diferentes de mal: 1) el mal metafísico, entendido como la pregunta por el origen del mal y su posición ontológica; 2) el mal moral, que hace referencia al actuar de cada individuo frente al dolor del otro; y 3) el mal físico, que es la realidad del dolor, el dolor concreto, el sufrimiento no del alma sino en la piel, es la muerte afrontada por el hombre. Para fines de la argumentación, en este texto se trata el mal físico, debido a que, para Camus, este es el sufrimiento de los inocentes.

Para Camus, la muerte y el dolor no tenían sentido, no tienen razón de ser. Pues el mal, al no tener razón, tiene una existencia absurda y, en consecuencia, debe ser enfrentado y erradicado por medio de la lucha consciente de los hombres que no aceptan la muerte y el dolor como un justo destino para el hombre. Por el contrario, el optimismo leibniziano ratifica que el mal es el que posibilita, garantiza y aumenta la armonía preestablecida: “[...] los vicios y los crímenes no disminuyen la belleza del universo; por el contrario, la aumentan más bien” (Leibniz citado en Luna, 1995, p. 394).

Para Camus, lo absurdo es precisamente que el mundo y el hombre estén regidos por una ley inexorable de muerte. Esta fue su preocupación más fuerte, ¿por qué la vida está subordinada al principio constante de finitud? Por eso, definió la muerte como sinónimo del mal, su nefasta ratificación; por lo mismo, se da en el escandaloso aniquilamiento de la condición humana: el mal es un escándalo, ni el corazón ni la razón pueden justificarlo (De Lupe, 1970, p. 108).

desconectada del mundo y con sus habitantes puestos en cuarentena es apropiada como modelo de una situación mundial como la que existía en aquel entonces (Lottman, 1987, p. 220).

Camus, como intelectual, desde el oficio responsable de la escritura, alzó su voz contra lo que consideraba injusto. Entendió que todo mal es absurdo e inexplicable, y se llega a la incomprensión total cuando se trata de la muerte de un inocente⁶, como se puede ver en la muerte del pequeño hijo del juez Othon en *La peste*. El doctor Rieux (con quien más podemos identificar a Camus) exclama frente al cadáver: “¡Ah! este por lo menos, era inocente, ¡bien lo sabe usted!” (Camus, 1983, p. 59). En el doctor Rieux está el pensamiento de Camus: es un hombre que se resiste al mal, aunque sepa que es inevitable. El doctor Rieux narra el terrible sufrimiento y la posterior muerte de un inocente de este modo:

el doctor notó que el grito del niño se había hecho más débil, que seguía apagándose hasta llegar a extinguirse [...]. Pues había terminado [...] con la boca abierta pero callado, el niño reposaba entre mantas en desorden, empequeñecido de pronto, con restos de lágrimas en las mejillas [...]. Sentía ganas de gritar, para desatar el nudo violento que le estrujaba el corazón (Camus, 1983, p. 59).

Camus sabía que el mal deja en el hombre dos cosas: silencio e incomprensión. Se escandalizó por la muerte de los inocentes, de los niños libres de toda culpa, y se sorprendió aún más con el silencio de Dios frente a esta injusticia. Se resistió a aceptar el mal como el reflejo de la perfecta armonía divina. Afirma el doctor Rieux: “Yo tengo otra idea del amor, y estoy dispuesto a negarme hasta la muerte a amar esta creación donde los niños son torturados” (Camus, 1983, p. 159). Camus no comprendió el mal, pero se dio cuenta de que el único camino posible para desterrarlo es no aceptarlo como un elemento constitutivo de la existencia; el hombre no es

6 Moeller recuerda un hecho que marcó profundamente el pensamiento de Camus: Camus y un amigo caminaban a la edad de quince años por la orilla del mar, cuando se encontraron ante un apiñamiento de gente. En el suelo yacía el cadáver de un muchachito árabe aplastado por un autobús. La madre daba alaridos, el padre callaba, la multitud miraba estupefacta. Camus, después de unos momentos, habiéndose alejado un poco del grupo, mostró a su amigo el cielo azul, luego señaló el cadáver y dijo: “Mira, el cielo no responde”. Esta simple frase resume el drama de una sensibilidad aplastada por uno de los enigmas más dolorosos: la muerte de un inocente (Moeller, 1970, p. 61).

malo, simplemente tiene que cargar el deseo de vivir, descubrir a diario y en los otros que es finito, que el sabor a muerte lo persigue.

La muerte: nuestro destino común

En la novela *La peste* se muere diaria e injustamente, lo único que se posee con certeza es la misma peste, como lo ratifica el viejo asmático al final de la obra: “La peste: es la vida y nada más” (Camus, 1983, p. 222). La peste deja ver la existencia del hombre en su dimensión más clara; es decir, como obstáculo de realización (Gray, 2007). De ahí que quien conoce la peste conoce su destino, así sea adverso o una interminable derrota (p. 96).

Para Camus solo quien no desconoce su destino y su finitud puede asumirlo e intentar comprender el acontecer de los hechos, pues no distraerse permite al hombre caminar siempre atento a su existencia. Ahora bien, conocer al enemigo no garantiza la victoria, pues la peste es una derrota siempre segura. El camino para hallar algún sentido es no resignarse, no aceptar tal absurdo como algo natural, hacerle frente, así se sepa que no va a conseguirse la victoria; esto, para Camus, sería el acto de más alto valor del hombre.

Existir es hacer frente a la muerte, pues el hombre tiene que encontrar una manera de dar sentido a su vida, pero existen innumerables situaciones en las que verdaderamente no lo logra y el caminar se hace imposible. No obstante, la vida es propia y no se puede dejar simplemente a un lado, soy yo quien a diario se enfrenta al reto de vivir. No aceptar el destino trágico del hombre es ser un hombre rebelde como el doctor Rieux, que pasaba todo el día curando enfermos, así muchos de sus pacientes murieran. Afirma el cronista: “Tenía un corazón. Le servía para soportar las veinte horas diarias que pasaba viendo morir a hombres que estaban hechos para vivir. Le servía para recomenzar todos los días” (Camus, 1983, p. 140).

De este modo, lo importante es intentar conservar la vida. El único sentido de la existencia es la rebelión ante la muerte. Ser hombre es tener el valor de rebelarse ante la injusticia, pensar y hacer algo por los otros. Esto es rebelarse, pues con los otros se descubre la condición de finitud, la muerte de mi semejante anuncia mi propio e íntimo destino.

Yo me rebelo, luego somos

Hasta ahora, este es el punto más alto de la reflexión que atraviesa, sin lugar a duda, todo el sentido de la obra camusiana: la rebelión. La rebelión no debe ser entendida como protesta infecunda, ideología rancia o pacifismo ingenuo, sino como deseo honesto de hacer frente a lo injusto e irracional, en una palabra, al absurdo. Quien se rebela no lo hace solo, pues modifica la existencia de todos aquellos que padecen del acecho del mal; por lo tanto, es una rebelión compartida. Su máxima, por lo mismo, no será “Yo me rebelo, luego soy”, sino “Yo me rebelo, luego somos” (Camus, 1978, p. 232), que se traduciría en el compromiso del hombre por el mismo hombre.

En Camus se dio la rebelión del hombre frente al mal, al absurdo, pero no es una rebelión individual y egoísta, es colectiva, pues es una conciencia lúcida e íntima la que reacciona frente al absurdo. El autor francés no entendía al hombre como un yo cerrado, como una individualidad abandonada y solitaria, sino, por el contrario, como una individualidad solidaria. El hombre es un yo plural, una conciencia íntima que se ve en los otros. De este modo, Camus sacó a las llamadas “filosofías de la existencia” del mero subjetivismo y sentimentalismo, para dar paso a una filosofía abierta, práctica, plural y universal.

El absurdo como modo de rebelión es el motor de toda reacción. Camus advirtió que no hay que evadir el absurdo; al contrario, este es quien alerta y pone de manifiesto las irregularidades que aquejan la tranquilidad humana, pues quien se da cuenta de su presencia sabrá que allí nace el principio de lucha hacia la constante reafirmación de la vida. Es el absurdo el que enciende la chispa de lucidez y sirve de arco para lanzar la flecha de la rebelión y la inquietud. En palabras de Heidegger, citado por el propio Camus, “en la simple ‘inquietud’ está el origen de todo” (Camus, 1973b, p. 23).

Ser rebelde es estar inquieto por el dolor humano, no aceptar este dolor, es un modo de asumir la existencia. Solo la conciencia lúcida que un día despierta del sopor indiferente sabrá que está llamada a rebelarse ante el injusto dolor humano. Rebelarse es escuchar el llamado de los humillados, de los vencidos por la peste: “yo me siento más solidario con los vencidos que con los santos. No tengo afición al heroísmo ni a la santidad. Lo que me interesa es ser hombre” (Camus, 1983, p. 186).

En el apartado anterior, el absurdo no está en el hombre ni en el mundo, está precisamente en su divorcio, entre la conciencia y el mundo,

en su enfrentamiento y oposición, por lo tanto, es el punto de partida de la rebelión. El absurdo no es una filosofía o el resumen de la filosofía camusiana, es el principio de su reflexión, el motivo fundamental por el cual rebelarse (Camus, 1973b, p. 12). Fue de algún modo para Camus la *tabula rasa*, el motor de la existencia sobre la cual quería fundar toda su filosofía de la rebelión.

El hombre que es consciente del absurdo y de su inútil destierro se lanza a la búsqueda de la reconciliación de su ser con el mundo. Esta fue la lección de la peste: los hombres necesitaron ser probados para probarse (Cordero de Espinosa, 1984, p. 139). En este sentido, el absurdo es el motor o movimiento que genera la conciencia para que haya un despertar, se dé la protesta contra la peste, contra el mal, contra el absurdo y, por consiguiente, se dé la rebelión. Cada uno debe buscar un camino para luchar contra la peste, contra su propia peste, con la conciencia de que no hay rutas trazadas.

El mismo Camus comprendió que si la vida no tenía sentido habría que darle uno. Este fue el sentido que le dio el doctor Rieux: no aceptar la plaga como modo de vida, al contrario, rebelarse frente a ella, al ser compasivo y solidario con el enfermo y ejercer eficazmente su labor como médico; estos son los compromisos que dan sentido a la existencia.

Ahora bien, frente al absurdo se pueden adoptar varias posiciones. La primera es la evasión por medio del suicidio, puesto que es “la ausencia de toda razón profunda para vivir” (Camus, 1973b, p. 16). Es muy lógico el deseo de acabar con la absurda existencia, pero esta respuesta es equivocada, no respeta los dos elementos de la experiencia del absurdo (la lucidez y la rebelión), sino que elimina uno de ellos, precisamente el más valioso: la lucidez.

Una segunda actitud errada frente al absurdo es la espera de un mundo mejor, al evadir la vida a través de la trascendencia. Camus lo llamó “suicidio filosófico” (Camus, 1973b, p. 51). Para él, esta actitud adormece la conciencia y deja a un lado la tarea de todo hombre de hacerse diariamente, dejar el cuidado de la existencia a una incierta esperanza. Entonces, pensar en una presencia distinta a la humana ocasiona una distracción del mundo, del camino y de la vida, porque hay una ilusión del más allá. Dejar la vida en las manos de un creador, para Camus, es olvidarse de uno mismo, pero sobre todo olvidar la tarea que hay que cumplir: rebelarse. Del doctor Rieux se afirma que “si creyese en un Dios todopoderoso, no se ocuparía de curar a los hombres y le dejaría a Dios ese cuidado” (1983, p. 95).

Para Camus, tanto el suicidio como la esperanza en un ser superior son evasiones. El hombre con una conciencia lúcida ni evade la vida por medio del suicidio ni espera la salvación en una vida del más allá. El hombre rebelde, afirma en *El mito de Sísifo*, es el que “[...] reconoce la lucha, no desprecia absolutamente la razón y admite lo irracional. Abarca así con la mirada todos los datos de la experiencia y está poco dispuesto a saltar antes de saber. Sabe solamente que en esta conciencia atenta no hay lugar para la esperanza” (Camus, 1973b, p. 47).

La única y verdadera actitud frente al absurdo es la actitud rebelde, entendida no como el intento de superación del absurdo, sino como la no resignación ante él.

El compromiso con los humillados

Camus relata de la siguiente manera lo que representó para él su vida pobre en Belcourt:

En primer lugar, la pobreza nunca fue para mí una desdicha: la luz difundía alrededor de mí sus riquezas. Hasta mis rebeliones estuvieron iluminadas por esa luz [...], la miseria me impidió que todo estaba bien bajo el sol, y en la historia, el sol me enseñó que la historia no lo es todo. Cambiar la vida, sí, pero no el mundo, del que yo hacía mi divinidad (Camus, 1958, p. 11).

Camus se rebeló frente al dolor que produce la miseria, la pobreza y el dolor. Entendió que la rebelión empieza por el compromiso serio con los más pobres y humillados, pues la rebelión que se da frente al absurdo no es infecunda, se da en el gusto por el servicio a los hombres. El hombre lúcido sabe que su único camino es el de la solidaridad, el de los vencidos; en el caso de *La peste*, el de los enfermos. La plena rebelión se da por y en los humillados, pues el hombre rebelde es esencialmente sensible ante el dolor humano y, sobre todo, nunca se acostumbra a él (Camus, 1983, p. 95).

La rebelión no se da en la masa informe; por el contrario, está en lo individual, en lo cotidiano de la tarea diaria. En síntesis, en la certeza de hacer bien el oficio de cada día. El cronista de *La peste* lo resume de esta manera: “Allí estaba lo cierto, en el trabajo de todos los días. El resto estaba

pendiente de hilos y movimientos insignificantes, no había que detenerse en ello. Lo esencial era hacer bien su oficio” (Camus, 1983, p. 34). El doctor Rieux hace su oficio bien porque ha comprendido claramente que hay una rebelión primeramente individual, personal, para luego lanzarse en la ayuda del otro, es decir, “yo me rebelo, luego somos” (Camus, 1978, p.232).

De este modo, el hombre rebelde es el que vive plenamente. La vida se debe vivir intensamente en el encuentro con los otros, porque allí se descubre el rostro de los otros (Levinas, 1977). La peste no discrimina, todos padecemos la misma condición de absurdo, tanto el inocente como el pecador, el cristiano como el pagano, todos mueren a causa de esta enfermedad⁷. El hombre rebelde, abierto siempre a la solidaridad, es el hombre lúcido porque ha reconocido en la condición del otro su misma condición absurda, ha escuchado con atención la “llamada a los humillados” (Mounier, 1988, p. 367).

Santidad sin Dios

Camus cree que la verdadera misión de la filosofía es llegar a ideas morales, a problemas de la condición humana y a las condiciones propias de la acción recta. Su único propósito es saber cómo se debe dirigir mejor la vida. El autor francés respondió en una entrevista: “no soy un filósofo. No creo suficientemente en la razón, para creer en un sistema. Lo que me interesa es saber cómo hay que comportarse. Y más exactamente, cómo puede uno comportarse cuando no se cree ni en Dios ni en la razón” (Todd, 1997, p. 747).

Tarrou, personaje de *La peste*, desea saber si se puede llegar a ser un santo sin creer en Dios, “—En resumen —dijo Tarrou con sencillez—, lo que me interesa es saber cómo se puede llegar a ser un santo. —Pero usted no cree en Dios. —Justamente. Puede llegarse a ser un santo sin Dios; ese es el único problema concreto que admito hoy día” (Camus, 1983, p. 186). Este fue el único problema de Camus: ¿cómo se puede llegar a ser santo sin creer en Dios? Sin esperar nada a cambio, sin ninguna compensación celestial. ¿Cómo llegar a esa paz?

7 La muerte del pequeño hijo del juez Othon es una muestra clara de estas ideas. Véase más en *La peste*, pp. 155-159.

Aparentemente, ser santos sin Dios es una expresión contradictoria puesto que la santidad siempre se trata con referencia a las religiones o, muy particularmente, a las aspiraciones cristianas; resulta aún más contradictoria como el resultado de la comunión con Dios. Pero la santidad sin Dios que propuso Camus es la de erigir una vida recta, justa y, lo más importante, desinteresada de cualquier recompensa, bien sea terrenal o celestial. La santidad sin Dios es el reconocimiento de la justicia como único camino para rebelarse contra el absurdo, pues el justo es el que realiza su trabajo en silencio lo mejor posible. Cumplir el oficio en silencio es el camino honesto y sincero de todo hombre rebelde.

Por ejemplo, la actitud de Tarrou ante el sufrimiento es siempre contraria a la resignación, a diferencia del padre Paneloux, que exhorta al pueblo de Orán a aceptar el justo castigo de Dios. Afirma el padre: “hermanos míos, habéis caído en desgracia; hermanos míos, lo habéis merecido [...], medita en esto y caed de rodillas” (Camus, 1983, p. 71). El padre Paneloux no libera, sino que, al contrario, esclaviza, porque por medio del miedo busca que todos acepten la peste como voluntad divina; recordemos su sermón:

Habéis pensado que unas cuantas genuflexiones le compensarían de vuestra despreocupación criminal. Pero Dios no es tibio. Esas relaciones espaciadas no bastan a su devoradora ternura. Quiere veros ante él más tiempo, es su manera de amarlos, a decir verdad, es la única manera de amar. He aquí por qué, cansado de esperar vuestra venida ha hecho que la plaga os visite, como ha visitado a todas las ciudades de pecado desde que los hombres tienen historia (Camus, 1983, p. 72).

En *La peste*, el padre Paneloux es todo lo contrario a la santidad, ya que el garante de la paz divina, paradójicamente, solo es el garante del terror, de la venganza y del temor a Dios. Por el contrario, lo único que se necesita para ser santo sin Dios, expresa Tarrou, es servir, estar atentos y sobre todo no infectar o dañar a los demás. Es amar la condición humana, pues esta opción es para los que simplemente aspiran a ser hombres que no pueden ser santos. También es negarse a admitir las plagas y esforzarse para ser sanadores y médicos; hombres que curan (Camus, 1983, p. 223).

Paradójicamente, tanto Paneloux como Tarrou mueren por causa de la peste⁸, el primero se resistió a la ayuda médica y se abandonó a las manos de Dios, “se abandonó como una cosa inerte a todos los tratamientos que le impusieron pero no soltó el crucifijo” (Camus, 1983, p. 170). Rieux narra que murió a la mañana siguiente y que “sus ojos no expresaban nada” (p. 171). También Tarrou muere a manos de la peste que combatió, pero, afirma la crónica, “muere tranquilo, feliz de la labor cumplida” (p. 205).

Esta es la paz interior para Camus: la lucidez de conciencia, saber que se ha hecho el oficio honestamente y que no queda remordimiento alguno por haber incumplido el “llamado de los humillados”. El cronista afirma y concluye bellamente:

Rieux decidió redactar la narración que aquí termina, por no ser de los que callan, para testimoniar a favor de los apestados, para dejar por lo menos un recuerdo de la injusticia y de la violencia que les había sido hecha y para decir simplemente algo que se aprende en medio de las plagas: que hay en los hombres más cosas dignas de admiración que de desprecio (Camus, 1983, p. 223).

Ser santo sin Dios es luchar desinteresadamente contra los estragos de la peste, con la sencillez del que no cree, que no espera nada y que tiene como único fin la satisfacción de curar el dolor humano. Ser santo sin Dios es tener los oídos atentos al llamado, al grito de los humillados.

Conclusiones: el compromiso de la escritura

Para terminar, sorprende y alienta cómo Albert Camus, hijo de un bodeguero y de una mujer analfabeta, tuvo tanta entrega para forjarse un destino literario, convirtiéndose en uno de los intelectuales franceses más leídos en

8 En el caso del padre Paneloux no se pudo comprobar si había sido la peste la causa de su muerte. Quedó registrada como un caso dudoso. A propósito, dijo el doctor Rieux: “era la peste y no era la peste. Además, desde hacía algún tiempo, parecía que la peste se complacía en despistar los diagnósticos” (Camus, 1983, p. 171).

los últimos años. El alcance del pensamiento de Camus se extiende más allá de las filosofías de la existencia. Pasa de ser un inquieto hombre de letras a convertirse en un rebelde, rico en compromisos, en un buscador siempre abierto, con una lucidez inmensa y, sobre todo, con una entrega desinteresada, siempre a la espera del otro. En la entrevista concedida a *Le Figaro*, el 21 de diciembre de 1957, Camus afirmó:

Tenía un plan preciso cuando comencé mi obra: en primer lugar, quería expresar la negación bajo tres formas: novelística fue *El extranjero*; dramática, *Calígula* y *El mal entendido*; ideológica, *El mito de Sísifo* [...]. Preveía lo positivo bajo tres formas también. Novelística: *La peste*. Dramática: *El estado de Sitio* y *Los justos*. Ideológica: *El hombre rebelde* (Cordero de Espinosa, 1984, p. 4).

Este fue su itinerario filosófico: pasar de la negación a la afirmación, del absurdo a la rebelión. Esta acción la convirtió en una búsqueda honesta de la verdad, sin dogmatismos o supuestos. Los anteriores elementos son fundamentales para entender el pensamiento camusiano, pues dejan ver a un intelectual responsable con su acontecer histórico y con la urgencia de volver al único camino sin pérdida, la verdad de nuestras acciones.

En *La peste* fundó una moral arraigada en uno de los valores más olvidados: la solidaridad, que, en sus mismas palabras, se traduce sencillamente en el amor a los hombres. Sartre afirmó después de la muerte de Camus: “Su humanismo obcecado, estrecho y puro, austero y sensual, libraba un combate contra los acontecimientos masivos y deformes de esta época” (Todd, 1997, p. 755)⁹.

Camus, independiente y libre, se enfrentó a la injusticia en todas sus formas, como lo fueron las ideologías que dieron paso a los totalitarismos que sembraban muerte y disputa por terrenos. Así, *La peste* es una protesta contra las ideologías que se ponen al servicio de las tiranías (no importa el color o el pelambre), debido a que son opresivas e injustas; las llamó el más

⁹ Estas palabras de Sartre y su estrecha amistad y posterior ruptura con Camus se pueden consultar en la biografía de O. Todd sobre Camus. El biógrafo francés nos ofrece archivos, documentos y variados testimonios de personas allegadas a los Nobel, lo que le permite al lector ver más claro lo ocurrido entre los dos escritores franceses.

injusto de los males que aquejan a los pueblos. Su independencia se arraigó en un inquebrantable sentimiento de vida y libertad, el único y gran tesoro de los hombres.

La rebeldía camusiana tiene como deseo crear una patria común, abierta para todos, lejos de dictaduras, caudillismos o populismos, distante de las guerras absurdas, del hambre, de la exclusión y del dolor de los niños, de los inocentes. En esta patria, para Camus, los hombres podrán vivir mutuamente en el reconocimiento de su dignidad, conscientes del absurdo y siempre prontos a ser solidarios con quien más lo necesita.

La actualidad de Camus se da especialmente en su concepción de la ética. Se descubre el compromiso de ser hombre, que a su vez se ve en la entrega sincera que debe tener cada individuo por su semejante. La ética camusiana es el camino hacia el otro, que parte de un “yo” individual para convertirse en un “nosotros”, pues nunca hay una rebelión egoísta, todo intento de protesta se da en una íntima mente lúcida para verse en una conciencia plural.

Aunque Camus no pretendió ser un filósofo, lo fue, pues entendió que la filosofía no es más que una reflexión de la existencia, un pensar crítico que va más allá de las apariencias. Para él, pensar era un acto que se desarrollaba en el tiempo y que sería sencillamente una obligación con la vida misma.

Cada lector de Camus y, por supuesto, las futuras generaciones, tiene el compromiso de no dejar morir este fresco y rebelde pensamiento, pues su vida fue corta, pero no su filosofía. Ser solidarios y no desconfiados, siempre a la espera de la lucidez, es la enseñanza máxima de Camus: “hay en los hombres más cosas dignas de admiración que de desprecio”. Confiar y esperar debe ser nuestro camino.

Referencias bibliográficas

- Camus, A. (1958). *El revés y el derecho*. Buenos Aires: Losada.
- Camus, A. (1971). *La caída*. México D. F.: Aguilar.
- Camus, A. (1973a). *El extranjero*. Barcelona: Planeta.
- Camus, A. (1973b). *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada.
- Camus, A. (1978). *El hombre rebelde*. Buenos Aires: Losada.
- Camus, A. (1983). *La peste*. Buenos Aires: Seix Barral.

- Carroll, D. (2007). Rethinking the Absurd: Le Mythe de Sisyphe. En: Hughes, E. (comp.), *The Cambridge Companion to Camus* (pp. 53-66). Cambridge: Cambridge University Press.
- Cordero de Espinosa, S. (1984). *Albert Camus, de la felicidad a la moral*. Quito: Universidad Católica.
- Gray, M. E. (2007). Layers of meaning in La Peste. En: Hughes, E. (comp.), *The Cambridge Companion to Camus* (pp. 165-177). Cambridge: Cambridge University Press.
- Levinas, E. (1977). *Totalidad e infinito, ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.
- Luna, M. (1995). Armonía y mal según la teodicea de Leibniz. *Pensamiento*, 51(201), 389-400.
- Moeller, C. (1970). *Literatura del siglo xx y cristianismo*. Madrid: Gredos.
- Mounier, E. (1988). *Obras póstumas, correspondencia*. Salamanca: Sígueme.
- Sartre, J. (1972). *El Ser y la Nada*. Buenos Aires: Losada.
- Sherman, D. (2009). *Camus* (pp. 10-20). United Kingdom: The Atrium, Southern Gate, Chichester, West Sussex.
- Todd, O. (1997). *Albert Camus. Una vida*. Barcelona: Tusquets.
- Van der Poel, I. (2007). Camus: a life lived in critical times. En: Hughes, E. (comp.), *The Cambridge Companion to Camus* (pp. 13-25). Cambridge: Cambridge University Press.

Literatura y formación sociopolítica

La literatura como formadora social: el caso de Karl May

ANDREA A. STEINHÄUSER¹

INVESTIGADORA INDEPENDIENTE – ALEMANIA

Introducción

Karl May señala en su autobiografía *Mein Leben und Streben* (1910) que, en su opinión, el pueblo y los jóvenes funcionan como él, o sea, desde el alma y sus convicciones interiores. El escritor desarrolla esta idea señalando que tanto al uno como a los otros no se les puede obligar a hacer o a creer algo si no les nace hacerlo. Agrega que “las más grandes y bellas acciones de una nación² nacen de su interior”³ (May, 2009, p. 66). Según May, de nada sirve crear grupos literarios y bibliotecas para los jóvenes y para el pueblo si antes no se escogen los libros adecuados, esto es, libros que le hablen al alma del lector. El autor señala que “[a]quí se encuentra el eje sobre el cual debe girar nuestra literatura para los jóvenes y para el pueblo” (p. 67).

El autor alemán asevera que es un error darles a leer a los jóvenes y al pueblo libros que muestran personas perfectas, porque estas no existen. “Jóvenes ejemplares y personas ejemplares son malos ejemplos; ellos generan repulsa”, continúa (May, 2009, p. 67). Anota, además, que “[s]e debe mostrar lo negativo pero de una manera realista y cautivadora, así se obtiene lo

1 Investigadora independiente. University of Pennsylvania (Filadelfia, Estados Unidos): Bachelor of Arts en Relaciones Internacionales. University of London - London Business School (Londres, Reino Unido): Magister en Administración de Negocios. Universidad Pontificia Bolivariana (Medellín, Colombia): Magíster en Literatura. Correo electrónico: a.a.steinhauser@gmail.com

2 Esta es la única mención que hace Karl May en su obra *Winnetou I* sobre el concepto de nación. Alemania se unificó y convirtió en nación en 1871, después de la guerra franco-prusiana de 1870, con el liderazgo de Otto von Bismarck.

3 El texto original en alemán dice así: “Die größten und schönsten Taten der Nation wurden aus ihrem Inneren heraus geboren” (May, 2009, p. 66). Traducción propia.

positivo” (p. 67), y finaliza de este modo su pronunciamiento sobre cómo se debe escribir cuando el objetivo sea formar. Lo anterior revela, sin duda, una de las claves de su escritura.

Karl May agrega que el lector quiere verdad y quiere naturaleza. La tarea del escritor para la juventud, en consecuencia, no es la de crear personajes que actúen y se comporten perfectamente, pues estos se vuelven aburridores y llevan al joven lector a abandonar el texto (May, 2009, p. 67). La tarea del escritor es la de componer personajes creíbles. Lo anterior se puede percibir en la novela *Winnetou I* (1893), que corresponde al primer volumen de la trilogía *Winnetou* publicada en alemán en 1893. Los otros dos tomos de la trilogía llevan, respectivamente, los títulos *Winnetou II* y *Winnetou III*. Los viajes y las aventuras narrados en esta trilogía tienen lugar en Norteamérica y hacen parte del llamado Amerika-Zyklus (ciclo americano) del autor alemán. Una novela posterior, titulada *Winnetou IV* o *Winnetous Erben* (*Los herederos de Winnetou*), publicada en 1910, es a veces considerada parte de la serie, a pesar de su tardía aparición.

La propuesta de May se evidencia en *Winnetou I* a partir de la caracterización de algunos personajes. Estos se rigen por unas normas de conducta ajustadas a la ley moral y política; presentan, además, unas cualidades humanas que reflejan valores éticos estimados por la sociedad; son, en consecuencia, admirados; y se convierten, en teoría, en modelos apropiados para la formación de los jóvenes. A pesar de lo anterior, estos personajes no son perfectos: pueden tener defectos físicos y también pueden equivocarse en sus apreciaciones, juicios y acciones.

Caracterización de los principales personajes de la novela *Winnetou I*

La caracterización prosopográfica y etopéyica que hace Karl May de Sam Hawkens, de Klekih-petra, así como de Old Shatterhand y de Winnetou⁴ demuestra cómo el escritor aplica, en sus propias obras literarias, esta teoría de los personajes.

4 Sam Hawkens, Klekih-petra y Winnetou son personajes de la novela *Winnetou I*. Old Shatterhand es el narrador protagonista.

Sam Hawkens

Sam Hawkens fue contratado por la *Atlantic and Pacific Railroad Company* como guía. Sus compañeros, Dick Stone y Will Parker, son exploradores como él. Los tres son buenos amigos y trabajan juntos con frecuencia. En esta ocasión, la empresa les asignó la tarea de llevar a cuatro agrimensores hasta el sitio donde estos deben hacer las mediciones topográficas que permitirán luego trazar la línea férrea. Uno de estos cuatro topógrafos es Old Shatterhand.

El narrador, es decir, Old Shatterhand, describe a Sam Hawkens y relata la impresión que le causó cuando lo vio por primera vez. Ese encuentro inicial tuvo lugar el día en que los empleadores de Old Shatterhand le ofrecieron una cena de despedida a la que también fue invitado el guía. La descripción de dicho momento le permite al lector imaginarse a Sam.

Old Shatterhand dice sobre su primer encuentro: “Admito que, cuando posé mi mirada sobre él, fue con tal asombro que no debí parecer muy inteligente” (May, 1992, p. 28)⁵. Sam Hawkens, quien esperaba en un elegante salón, llevaba el sombrero puesto y la escopeta en la mano, como si se encontrara en lo más profundo de la selva (p. 29). El narrador continúa diciendo que, bajo el ala de un indescriptible sombrero, se veía un rostro casi totalmente cubierto por una barba espesa de pelo negro de la que sobresalía una nariz de aterradoras dimensiones que hubiera podido servir de gnomon a cualquier reloj de sol. “La frondosa barba impedía que se percibiera en ese rostro [...] otra cosa que unos ojillos brillantes e inteligentes, que llenos de vivacidad se posaban con una mirada de traviesa astucia sobre mí”⁶ (p. 29).

El narrador prosigue con su descripción de Sam explicando que este era de baja estatura y que vestía una chaqueta cazadora que evidentemente había sido hecha para alguien mucho más corpulento, lo que le daba al guía

5 El texto original en alemán dice así: “Ich gestehe offen, dass ich, als mein Auge verwundert auf ihm ruhte, wohl nicht sehr geistreich ausgesehen haben mag” (May, 1992, p. 28). Traducción propia.

6 El texto original en alemán dice así: “Infolge dieses gewaltigen Bartwuchses waren außer dem so verschwenderisch ausgestatteten Riechwerkzeug von den übrigen Gesichtsteilen nur die zwei kleinen, klugen Äuglein zu bemerken, die mit einer außerordentlichen Beweglichkeit begabt zu sein schienen und mit schalkhafter List auf mir ruhten” (May, 1992, p. 29). Traducción propia.

la apariencia de un niño disfrazado con la casaca de su abuelo. De la chaqueta asomaban dos piernas “enjutas y torcidas como una hoz”⁷ (May, 1992, p. 29) que estaban cubiertas con un pantalón viejísimo decorado con flecos en los costados que, al final, “dejaba al descubierto unas botas largas tan grandes que le hubieran podido dar albergue a su dueño en caso de requerirlo”⁸ (p. 29).

La descripción termina con la siguiente nota del narrador: “En ese momento, no podía imaginarme una mejor caricatura de un cazador de las praderas que esta, pero no habría de pasar mucho tiempo antes de que pudiera apreciar completamente la valía del singular hombrecillo”⁹ (May, 1992, p. 30). Cuando Sam Hawkens habló lo hizo con una voz de niño que acompañó de una menuda y particular risa que, como expresa Old Shatterhand, a partir de ese momento, habría de escuchar miles de veces.

Pero la vestimenta, la risa y la voz de Sam Hawkens no eran lo único llamativo por su carácter de imperfección. El narrador añade que el famoso *westman*¹⁰ llevaba en la mano su escopeta que, más que esto, parecía un garrote. Sam le había dado un nombre a su arma: se llamaba Liddy y, según contó, nunca se desprendía de ella (p. 30). Adicionalmente, llevaba al cinto un cuchillo y dos pistolas. Cuando iban a sentarse a la mesa, Sam se dirigió a un gancho de la cortina para colgar su escopeta. Al quitarse el sombrero para ponerlo junto a su arma, su cabello quedó pegado de aquel y todos pudieron ver su cráneo, rojo y sin cuero cabelludo. La señora de la casa y los niños gritaron con horror, pero Sam los tranquilizó poniéndose de nuevo la peluca al tiempo que explicaba que unos indígenas *pawnees* lo habían atacado y le habían cortado y arrancado el cuero cabelludo. Sam rio, comentó que se alegraba de haber sobrevivido y se refirió a lo cómodo que resultaba, especialmente en el verano, poder quitarse el cabello.

7 El texto original en alemán dice así: “[...] zwei dürre, sichelkrumme Beine” (May, 1992, p. 29). Traducción propia.

8 El texto original en alemán dice así: “[...] gestatteten dabei einen umfassenden Blick auf ein Paar Schaftstiefel, in denen zur Not der Besitzer in voller Person hätte Platz finden können” (May, 1992, p. 29). Traducción propia.

9 El texto original en alemán dice así: “Ich konnte mir in diesem Augenblick keine ärgere Karikatur einer Präriejägers denken, doch sollte nur kurze Zeit vergehen, bis ich den Wert des sonderbaren Männchens vollauf würdigen lernte” (May, 1992, p. 30). Traducción propia.

10 Del inglés. Quiere decir “hombre del oeste”.

Esta caracterización prosopográfica indica que Sam Hawkens, quien habría de convertirse en uno de los mejores amigos del protagonista de la novela *Winnetou*, era un hombre grotesco, delgado y tan pequeño que parecía un niño. Este conjunto iba acompañado por una voz infantil y una risa singular. En fin, una imagen muy lejana a la que puede tener un lector sobre cómo debería lucir un famoso y hábil *westman*. No obstante, el narrador provee al lector con pistas sobre la calidad humana de Sam al hablar de sus ojos vivaces, de su mirada inteligente y traviesa, así como de su simpatía y buen humor, representados, en este caso, por una fácil risa.

La vestimenta y la escopeta de Sam sirven a su propósito, pero están lejos de haber sido elegidas por su belleza. Este dato le sugiere al lector que la propia apariencia, así como la de sus pertenencias, no es lo más importante para Sam Hawkens. Se puede suponer, a partir de esta información, que las cualidades que son fundamentales para él son otras. De lo anterior es posible concluir, además, que Sam es, también, un hombre valiente y fuerte, pues sobrevivió al ataque de los *pawnees* en el que perdió su cabellera.

El narrador cuenta en otro aparte de la novela la historia del origen de Sam y revela, asimismo, detalles adicionales como que Sam Hawkens era una persona religiosa, aunque no lo aparentara (pp. 51-52). La religión no era el único tema que el guía evitaba en la conversación, pues, como explica el narrador, tampoco hablaba de sus orígenes. Sam Hawkens era, al igual que Old Shatterhand, alemán. Su nombre real era Sam Falke¹¹.

Sam Hawkens no es perfecto físicamente y, como se desprende de algunos episodios, tampoco lo son sus acciones, juicios y apreciaciones. Para demostrar esto último, a continuación se presentan, de manera resumida, dos episodios narrados en la obra *Winnetou*. En el primero se aprecia su falta de gratitud luego de ser salvado por Old Shatterhand durante una cacería de bisontes y en el segundo se muestra cómo un error de juicio les costó la vida a varios de sus amigos.

11 La palabra alemana *Falke* quiere decir “halcón” en español. En inglés, el equivalente es *hawk*. El apellido de Sam, es decir, Hawkens, resulta de una traducción modificada de su apellido real en alemán, Falke.

Episodio I: La cacería de bisontes

El primer episodio es el de la cacería de bisontes. Sam Hawkens y Old Shatterhand se encontraban con el señor White, quien lideraba el campamento de topógrafos vecino al de ellos y que había pasado a visitarlos. Una vez terminó el encuentro, White les pidió a Sam y a Old Shatterhand que lo acompañaran durante parte de su viaje de retorno (May, 1992, p. 50). Mientras cabalgaban, White les informó que su visita, originalmente, había tenido como propósito alertarlos de la presencia de manadas de bisontes y, por ende, de indígenas. Les recordó que siempre que llegaba la temporada en la que los bisontes viajaban al sur en búsqueda de un clima templado, estos eran seguidos por las tribus que aprovechaban para cazar lo necesario para aguantar el invierno (pp. 50-51). Ya solos, después de que el señor White y su explorador continuaran su camino, Sam y Old Shatterhand encontraron una huella que un indígena había dejado por error. Poco tiempo después avistaron al final del valle una manada de búfalos (pp. 52-54). Se confirmaba así lo que el señor White había pronosticado.

Sam se emocionó al ver los bisontes y, sin dudar, decidió cazar uno de estos animales, pues hacía tiempo no comía carne. Sin embargo, le prohibió tajantemente a Old Shatterhand participar en la cacería: “Calle y obedezca. No quiero ser responsable de su muerte. De participar, cabalgaría usted directamente hacia las fauces de la muerte. En otras ocasiones puede hacer lo que quiera pero en este momento no tolero ninguna insubordinación” (May, 1992, p. 56)¹².

Se acercaron lentamente y vieron que el animal más próximo a ellos era un bisonte muy grande que, según el narrador, podía medir unos tres metros de largo y dos de alto. Old Shatterhand calculó que su peso era de unos 30 quintales¹³. El guía le reveló que ese bisonte era el líder de la manada y, en consecuencia, el animal más peligroso del grupo: “Quien se meta con ese toro debe haber dejado listo su testamento” (May, 1992, p. 57). Sam escogió como

12 El texto original en alemán dice así: “Schweig und gehorcht! Ich mag Euer Leben nicht auf dem Gewissen haben. Ihr würdet hier geradewegs in den Rachen des Todes reiten. Macht zu anderen Zeiten, was Ihr wollt; jetzt aber dulde ich keine Widersetzlichkeit!” (May, 1992, p. 56). Traducción propia.

13 Medida de peso equivalente a 50 kilos. Según esto, el bisonte pesaba aproximadamente 1500 kilos.

presa a una joven vaca, que estaba a la derecha y detrás del toro. Aprovechando la ocasión para enseñarle a Old Shatterhand sobre la cacería de bisontes, Sam le explicó que le dispararía apuntando de tal manera que la bala entrara por detrás del omóplato y se dirigiera, en diagonal, al corazón. Aseguró que esta era la mejor forma de hacerlo fuera de disparar directamente al ojo. Sin embargo, agregó que esto último no era algo que haría un cazador y, además, que a nadie sensato se le ocurriría enfrentarse a un bisonte de frente. Antes de partir, Sam le ordenó a Old Shatterhand que se retirara y que se quedara escondido entre los matorrales con su caballo, y agregó que no se le ocurriera moverse de ese sitio hasta que él regresara o lo llamara.

Old Shatterhand siguió las instrucciones de Sam y se escondió con su caballo entre dos arbustos desde donde podría seguir el curso de esta aventura. No sabía si desobedecer a Sam. Aunque al principio, cuando habían avistado los animales, tan solo quería observarlos, ahora sentía muchos deseos de participar en la cacería. Había cazado otros animales en el pasado, pero era la primera vez que veía un bisonte y tenía la oportunidad de medirse con él. Consideraba que Sam era algo cobarde. Cazar una joven vaca, en lugar de perseguir al líder de la manada, no le parecía valiente. Creía que un verdadero hombre debía escoger precisamente el toro más grande y temible.

Old Shatterhand vio que Sam se acercó a la vaca al galope, pasando al lado del toro, para luego dispararle a aquella. La vaca se asustó y no logró escapar. Sam disparó y el animal agachó la cabeza. Old Shatterhand no vio nada más, ni pudo continuar con sus pensamientos, pues, en ese momento, el líder de la manada se levantó de golpe y se dirigió hacia Sam y su caballo. De acuerdo con la retórica de la novela, el bisonte era un animal impresionante y evidentemente peligroso. Según el narrador, “su aspecto invitaba a medir el conocimiento y la habilidad humana con la rebelde fuerza del animal” (May, 1992, p. 58)¹⁴.

Justo en ese instante, el caballo del joven topógrafo salió disparado de entre los arbustos y se dirigió a toda velocidad hacia el toro. El bisonte, al oír que el caballo y su jinete se acercaban, giró y se enfrentó a ellos. Old Shatterhand narra que, en el último momento, logró esquivarlo, pero que él y su caballo

14 El texto original en alemán dice así: “Aber sein Anblick reizte förmlich dazu, menschliches Können an dieser ungefügen, tierischen Stärke zu messen” (May, 1992, p. 58). Traducción propia.

cayeron en un charco. Aunque no les pasó nada, el toro salió persiguiendo al caballo. Justo antes de que lo alcanzara, Old Shatterhand logró dispararle al flanco. El líder de la manada cayó muerto. Pero esto no fue el fin del asunto.

Un segundo toro perseguía a Sam. Cuando Sam notó que Old Shatterhand había logrado eliminar al bisonte líder, le dio vuelta a su montura y cabalgó en dirección a este, a fin de facilitar que el joven topógrafo le disparara a su perseguidor. Al girar, el flanco del caballo quedó al descubierto y el toro se abalanzó contra caballo y jinete, de manera que el primero quedó atrapado entre los cuernos.

El toro se ensañó con el caballo y Sam gritó pidiendo ayuda. Old Shatterhand decidió disparar, aunque aún estaba lejos, a unos 150 pies de ellos. No podía esperar más tiempo porque Sam podía morir. Además, pensó que aun si no lograba matar al toro con ese disparo, al menos lo distraería, logrando que Sam pudiera hacer algo para salvarse (May, 1992, p. 60). El proyectil le dio al toro, pero este no cayó, sino que, por el contrario, viró y se dirigió hacia el joven, acercándose cada vez más. Old Shatterhand, en vista de que el animal continuaba aproximándose, se arrodilló y disparó de nuevo, esta vez de frente, un tiro al ojo derecho y otro al ojo izquierdo. El toro cayó al piso, muerto. Old Shatterhand se paró para ir por Sam, pero este ya venía hacia él corriendo. Sam estaba bien, tan solo le dolía la cadera como resultado de la caída del caballo.

El caballo de Sam quedó vivo pero destrozado, por lo que este, a fin de acortar su sufrimiento, le dio un tiro de gracia. Sam le dijo a Old Shatterhand que si no hubiera sido porque él era tan desobediente y no se había quedado escondido entre los arbustos, él estaría en tan mal estado como su caballo, chuzado y despedazado (p. 62). Sam, en otras palabras, reconoció que Old Shatterhand lo había salvado de terminar como su caballo. Le debía la vida.

Sam le preguntó a Old Shatterhand por qué no le había obedecido, a lo que el joven le respondió inicialmente que no sabía y, luego, ante el regaño del guía, diciendo que tal vez era porque él no se dejaba dar órdenes de nadie. Aprovechó también para señalar que no había viajado al Lejano Oeste para evitar los peligros, sino para enfrentarlos. Sam le recordó al joven topógrafo que él era aún un *greenhorn*¹⁵ y que debía cuidarse. Quiso, además, saber

15 Una persona recién llegada al Lejano Oeste y por lo tanto sin muchos conocimientos ni experiencia.

por qué había escogido cazar al líder de la manada. La respuesta de Old Shatterhand fue que lo había hecho porque le parecía más caballeresco. Sam, riendo, le dijo que, de ese momento en adelante, debía dejar de lado esa tonta ambición, y recalcó que un verdadero *westman*, antes de hacer algo, no se preguntaba si aquello sería heroico, sino que trataba de determinar si sería útil (May, 1992, p. 64). Old Shatterhand le respondió que, en su opinión, cazar al líder de la manada fue un acto tanto caballeresco como útil, pues mientras más grande era el animal, más carne tenía. Sam lo corrigió diciendo que ese toro tenía unos veinte años y que su cuerpo estaba formado de piel, huesos y tendones, por lo que su carne debía ser dura como una suela e incomible, aunque se cocinara por varios días. La carne de la joven vaca, en cambio, era tierna y jugosa, por lo que era un mejor objetivo de caza.

Sam le pidió a Old Shatterhand que fuera por su caballo para echarle encima la carne que iban a llevar al campamento. El joven estaba algo decepcionado con la actitud del guía. Él esperaba más reconocimiento por lo que había hecho, pero Sam había escuchado su versión de los hechos sin decir una palabra y luego lo había mandado a buscar el caballo. Después de encontrar el animal y de cargar una parte de la carne sobre él, regresaron al campamento. Allí causaron sorpresa, pues llegaron a pie. Al conocer lo sucedido, algunos se burlaron de Old Shatterhand por haber matado dos viejos toros, pero Sam los calló diciendo que el joven le había salvado de esta manera la vida (p. 67). El guía no contó nada más. Old Shatterhand dejó a Sam a solas con sus amigos, los otros dos guías, Dick Stone y Will Parker, y fue a desembridar el caballo.

A su regreso, cuando Old Shatterhand se acercaba de nuevo a la tienda de campaña de Sam, Dick y Will, escuchó que el primero les contaba a los otros dos la aventura del día. Sam estaba hablando maravillas de él: decía que había cazado a los dos viejos bisontes cual cazador experto, que se convertiría en un hábil *westman* y que lo haría muy pronto. Sin embargo, les pidió que no le dijeran nada para que no se le subieran los humos a la cabeza y les confesó que él no le había dado ni siquiera las gracias por haberle salvado la vida, que solo lo había regañado.

Dick y Will se preguntaron qué estaría pensando Old Shatterhand de Sam, pero este les dijo que no se preocuparan por ello. En realidad, a Sam no le interesaba lo que pensara el joven de él; consideraba que lo primordial era que no se volviera engreído, sino que continuara siendo el mismo. Sam terminó la anécdota diciendo: “Claro que lo que hubiera querido hacer era

abrazarlo y besarlo”¹⁶ (May, 1992, p. 68). Para terminar, repitió que no le había dado las gracias por salvarle la vida y ratificó que no lo haría, pero que una vez estuviera cocinada la carne le daría el mejor y más jugoso trozo a Old Shatterhand. Además, se proponía darle una gran alegría al día siguiente: lo invitaría a atrapar un mustango¹⁷, pues él tenía que reemplazar el caballo que había perdido. Old Shatterhand no quiso escuchar más, así que dio media vuelta y llegó a la tienda de los guías por otro lado. En consecuencia, estos no se percataron de que él había oído toda su conversación.

Episodio 2: Un error de juicio

Una muestra adicional de la imperfección del personaje Sam Hawkens es el error involuntario cometido por este, que termina por costarles la vida a varios de sus amigos. El episodio se encuentra en el capítulo 19 de la novela *Winnetou*, titulado “La maldición del oro”¹⁸ (p. 422). El acápite narra el inicio del viaje que emprende Winnetou con su padre, Intschu-tschuna, y su hermana, Nscho-tschi, hacia St. Louis. Los acompañan, además, Old Shatterhand y los tres guías, Sam Hawkens, Dick Stone y Will Parker, así como treinta guerreros apaches. El viaje comienza en el lugar donde quedaba el campamento de los topógrafos.

Llevaban dos días cabalgando por la pradera, un territorio plano cubierto con hierba y unos cuantos matorrales, que permitía ver quién se acercaba desde una gran distancia, lo cual era especialmente conveniente en el Lejano Oeste, donde, como indica el narrador, nunca se sabe con qué clase de gente se va a encontrar uno. Fue entonces cuando vieron, a lo lejos, a cuatro jinetes que cabalgaban hacia ellos. Eran blancos. Al ver el grupo de treinta guerreros apaches vacilaron mientras decidían si continuar su camino o desviarse para no encontrarse de frente con los indígenas. Esto no era sorprendente, pues los blancos no sabían, por un lado, quiénes eran

16 El texto original en alemán dice así: “Hätte ihn freilich am liebsten umarmen und küssen mögen” (May, 1992, p. 68). Traducción propia.

17 Tipo de caballo salvaje de Norteamérica.

18 El nombre original en alemán del capítulo diecinueve es “Der Fluch des Goldes” (May, 1992, p. 422). Traducción propia.

aquellos y, por el otro, si sus intenciones eran pacíficas o no. Los cuatro jinetes decidieron continuar al ver que con los indígenas viajaban varios blancos (May, 1992, p. 422).

El pequeño grupo paró cuando se encontró a unos veinte pasos del otro. Los cuatro jinetes estaban vestidos como *cowboys*¹⁹ e iban armados con rifles, cuchillos y revólveres. Uno de ellos habló primero. Lo hizo para preguntar si era necesario mantener el dedo en el gatillo. Sam Hawkens les respondió que podían bajar tranquilamente sus armas. Luego les preguntó de dónde venían y a dónde iban. El *cowboy* contestó que venían del viejo Mississippi y que se dirigían a Nuevo México y de allí a California, pues habían escuchado que allá estaban necesitando vaqueros y que estos eran mejor pagados que en otras partes.

Sam dijo que eso último era posible y agregó que su grupo venía de Nuevo México y se dirigía a St. Louis. Preguntó si el camino estaba despejado. La conversación continuó de la siguiente manera:

—Sí. Al menos no hemos escuchado nada al contrario. Pero ustedes no tienen nada que temer. Son muchos. ¿O es que los señores rojos²⁰ no los acompañan hasta allí?

—Solo estos dos guerreros con su hija y hermana. Son el cacique de los apaches, Intschu-tschuna, y su hijo Winnetou.

—¡No me diga! ¿Una dama roja que viaja a St. Louis? ¿Se puede saber cómo se llaman ustedes?

—Por qué no. Son nombres honestos y no tenemos por qué esconderlos. Yo soy Sam Hawkens y estos son mis compañeros, Dick Stone y Will Parker. Este aquí a mi lado es Old Shatterhand, un joven que mata osos grises con su cuchillo y que tumba con su puño hasta el hombre más fuerte. Ahora, ¿tendrán la amabilidad de decirme sus nombres?

—Con gusto. Hemos oído hablar de Sam Hawkens; de los otros caballeros aún no. Yo me llamo Santer y no soy ningún famoso *westman*; soy un simple *cowboy* (May, 1992, pp. 422-423)²¹.

19 Vaqueros.

20 Se refiere a los indígenas.

21 El texto original en alemán dice así: „Ja. Wenigstens haben wir nichts vom Gegenteil gehört. Braucht euch aber auch in einem solchen Fall nicht zu fürchten. Seid ja zahlreich

Después de dar también el nombre de sus tres compañeros y de hacer unas preguntas sobre el camino a seguir, reanudaron su viaje. Una vez se alejaron los cuatro jinetes, Winnetou le preguntó a Sam por qué les había dado una información tan precisa. El diálogo entre Winnetou y Sam prosiguió así:

— ¿Debí habérselas negado?

— Sí.

— ¿Por qué? Nos preguntaron cortésmente, así que yo tengo que responder de la misma manera. Al menos Sam Hawkens siempre procede así.

— No confió en la cortesía de esos cara-pálidas. Fueron corteses porque éramos nueve veces más que ellos. No me gusta que les hayas dicho quiénes somos.

— ¿Por qué? ¿Crees que nos puedan hacer daño?

— Sí.

— ¿De qué manera?

— De muchas. No me gustaron esos cara-pálidas. Los ojos del que hablaba no eran buenos.

— Eso no lo noté. Pero aunque así fuera, ya no importa. Se han ido; ellos cabalgan hacia un lado y nosotros hacia el otro. No se les pasará por la cabeza dar la vuelta y regresar a molestarnos.

— De todas formas quiero saber qué hacen. Continúen cabalgando lentamente mientras Old Shatterhand y yo seguimos a los cara-pálidas

genug. Oder reiten die roten Gentlemen nicht weit mit?" „Nur die beiden Krieger hier mit ihrer Tochter und Schwester, Intschu tschuna, der Häuptling der Apatsehen, und sein Sohn Winnetou.“ „Was Ihr sagt, Sir! Eine rote Lady, die nach St. Louis will? Darf man vielleicht eure Namen erfahren?“ „Warum nicht! Sind ehrliche Namen, brauchen sie nicht zu verheimlichen. Ich werde Sam Hawkens genannt, wenn ich mich nicht irre. Da sind meine Kameraden Dick Stone und Will Parker und hier neben mir seht ihr Old Shatterhand, einen Boy, der einen grauen Bären mit dem Messer ersticht und den stärksten Menschen mit der Faust zu Boden schlägt. Nun habt ihr wohl die Gewogenheit, mir eure Namen auch zu nennen?“ „Gern. Von Sam Hawkens haben wir gehört, von den anderen Gentlemen aber noch nicht. Ich heiße Santer und bin kein so berühmter Westläufer wie Ihr, sondern ein einfacher Cowboy“ (May, 1992, p. 423). Traducción propia.

por un trecho. Quiero asegurarme de que realmente no se van a ocupar más de nosotros (May, 1992, pp. 423-424)²².

Mientras los demás continuaban el camino, Winnetou y Old Shatterhand siguieron las huellas de los cuatro desconocidos. A Old Shatterhand tampoco le había gustado Santer y sus tres compañeros le parecían poco confiables. Pero no lograba entender qué podían tener en contra de ellos. Además, consideraba que no era sensato pensar que los atacarían cuando estaban en tal desventaja numérica. Finalmente le preguntó a Winnetou.

Este le explicó que si eran ladrones no les importaría la diferencia en el número de hombres, pues no atacarían de frente, sino que los seguirían hasta que la persona que tenían como objetivo se alejara de los demás. Old Shatterhand le preguntó cómo harían para escogerlo si no sabían nada de ellos. Winnetou le explicó que irían tras aquel que ellos consideraran que tuviera el oro, agregando que Sam Hawkens había sido muy imprudente al decirles que Intschu-tschuna era un cacique que se dirigía con sus dos hijos a la ciudad de St. Louis.

Old Shatterhand entendió: cuando los indígenas iban a una ciudad necesitaban dinero y, como no tenían monedas, llevaban oro bruto, pues conocían bien la ubicación de los lugares donde se encontraba el metal. Esto era especialmente cierto al tratarse de un cacique y de sus hijos. Winnetou agregó que su padre y él serían las probables víctimas en caso de que el robo se

22 El texto original en alemán dice así: „Weshalb hat mein Bruder diesen Leuten so genau Auskunft gegeben?“ „Sollte ich sie ihnen verweigern?“ „Ja.“ „Wüsste nicht, warum. Wir wurden höflich gefragt und so musste ich höflich antworten. Wenigstens tut Sam Hawkens das stets so.“ „Der Höflichkeit dieser Bleichgesichter traue ich nicht. Sie waren höflich, weil wir neunmal so viel zählten wie sie. Es ist mir nicht lieb, dass du ihnen gesagt hast, wer wir sind.“ „Warum? Meinst du, dass es uns Schaden bringen kann?“ „Ja.“ „In welcher Weise?“ „In mancherlei Weise. Diese Bleichgesichter haben mir nicht gefallen. Die Augen dessen, der mit dir sprach, waren nicht gut.“ „Habe das nicht bemerkt. Aber selbst, wenn es so wäre, uns tut es nichts. Sie sind fort, sie reiten dahin und wir dorthin. Es wird ihnen nicht in den Sinn kommen, umzukehren und uns zu belästigen.“ „Dennoch will ich wissen, was sie tun. Meine Brüder mögen langsam weiterreiten, ich aber werde mit Old Shatterhand diesen Bleichgesichtern sicherheitshalber eine Strecke folgen. Ich muss feststellen, ob sie sich wirklich nicht weiter um uns kümmern“ (May, 1992, pp. 423-424). Traducción propia.

hiciera realidad, aunque aclaró que, de ocurrir, no encontrarían nada porque aún no lo habían recogido. Old Shatterhand preguntó si había un yacimiento cerca, a lo que Winnetou respondió que sí, que quedaba en una montaña que ellos, es decir, los apaches, llamaban Nugget Tsil²³, aunque para otros, que no sabían que allí había oro, la montaña tenía otro nombre. Explicó que esa noche llegarían cerca de ella y recogerían el oro que necesitaban para el viaje.

Old Shatterhand sintió una admiración mezclada con algo de envidia porque, a pesar de que estas personas sabían dónde había grandes cantidades del precioso metal, llevaban una vida sin grandes pretensiones. No cargaban consigo chequeras ni bolsas de dinero, pero tenían muchos lugares secretos adonde ir por el oro que necesitaban.

Al cabo de unos quince minutos vieron a los cuatro jinetes en la distancia. Cabalgaban a una buena velocidad y no parecían estar pensando en devolverse. Pararon un momento hasta que el pequeño grupo desapareció en el horizonte. Entonces Winnetou dijo que podían estar tranquilos, porque los cuatro hombres no tenían malas intenciones. Dieron la vuelta y regresaron adonde los demás.

Estaban equivocados. Los cuatro *cowboys* sí tenían malas intenciones, pero eran astutos y se imaginaron que los seguirían y los observarían. Una vez estos consideraron que ya no eran vigilados, giraron y siguieron a Winnetou y a su grupo. El episodio termina con el intento de robo y posterior asesinato de Intschu-tschuna y de Nscho-tschí, el padre y la hermana de Winnetou. En este caso, el error de Sam Hawkens fue evidente y grave.

Estos episodios confirman la teoría del personaje de Karl May, que plantea que en una obra literaria no debe haber personajes perfectos. La caracterización prosopográfica de Sam demuestra que es un personaje físicamente imperfecto. Ahora bien, la narración, por su lado, comprueba que las acciones, los juicios y las apreciaciones de Sam no son siempre acertadas ni correctas. Prueba, además, que el personaje comete errores. Lo anterior es un ejemplo claro de la propuesta del autor de formar a los jóvenes por medio de personajes creíbles, pero que no son perfectos ni idóneos.

23 *Nugget* es una pepita de oro. *Tsil*, según el narrador, quiere decir “montaña” en apache. *Nugget Tsil*, entonces, significa “montaña de oro”.

Klekih-petra

Klekih-petra tiene mucho en común con Sam Hawkens. Es blanco, de origen alemán, físicamente imperfecto, buen amigo, persona correcta pero que ha cometido, al igual que Sam, errores y ha tenido juicios y apreciaciones equivocadas. Klekih-petra aparece en la novela *Winnetou I* en el capítulo 4, acápite que lleva el nombre de este nuevo personaje como título (May, 1992, p. 96). La escena tiene lugar en un claro entre los árboles donde yace el cadáver de un oso *grizzly*. El oso había atacado a un miembro del grupo de *westmen* bajo el comando de Rattler. Los *westmen* habían sido contratados por la *Atlantic and Pacific Railroad Company* para proteger y defender a los topógrafos de todos los peligros que pudieran encontrar durante el período en el que harían las mediciones necesarias para la planeación de la vía férrea. Sin embargo, cuando el oso atacó a uno de ellos, los demás, asustados y tratando ante todo de salvarse a sí mismos, treparon a los árboles cercanos y a nadie se le ocurrió defender a la víctima del oso.

Old Shatterhand corrió a ayudar al hombre al escuchar sus gritos y se enfrentó al oso. El arma ideal para el enfrentamiento era el rifle, pero el joven no lo llevaba consigo, pues, cuando escuchó los gritos de dolor y miedo, se aprestaba para comenzar con sus mediciones de campo. No obstante, portaba dos revólveres y un cuchillo con los que atacó al oso.

El oso y el *westman* yacían muertos en el prado. Al ver que ya no había peligro, Rattler y sus hombres habían bajado de los árboles. Rattler intentó quitarle la piel al oso para poder quedarse con las mejores partes de su carne, pero Old Shatterhand le prohibió que lo hiciera. El oso pertenecía a quien lo había cazado, es decir, al joven topógrafo. La cortesía de la cacería establecía que el derecho de decidir qué se hacía con la carne, la piel, las garras, los colmillos y las orejas del animal le correspondía al cazador y a nadie más.

Rattler no aceptó la prohibición de Old Shatterhand y continuó en su intento de quitarle la piel al oso. Para evitar que lo hiciera, el joven lo agarró por la cintura y lo lanzó a lo lejos. El *westman* fue a dar contra el tronco de un árbol. Estaba furioso. Tomó el cuchillo y le dijo al joven que esta vez pagaría por lo que le había hecho. Old Shatterhand, por su parte, tenía su otro revólver en la mano y le avisó a Rattler que, de atacarlo, le dispararía. Este no era el primer enfrentamiento entre los dos. Ya, en una ocasión anterior, cuando Rattler había intentado golpear a Old Shatterhand, este lo había derribado de un puño en la sien, dejándolo inconsciente. El joven topógrafo consideraba

que tenía que hacerse respetar y por esto estaba dispuesto a disparar, no con la intención de matar —como dice el narrador— pero sí de herir la mano que sostenía el cuchillo. En ese momento se oyó una voz que preguntaba: “Señores, ¿están locos? ¿Qué buena razón pueden tener dos blancos para intentar matarse? Paren”²⁴ (May, 1992, p. 96).

Rattler y Old Shatterhand miraron en la dirección de la que había venido la voz y vieron aparecer de detrás de los árboles a un hombre. Era Klekih-petra. El narrador lo describe así:

Era pequeño, flaco y jorobado, y vestía a la manera de los rojos. No se podía distinguir si se trataba de un blanco o de un indígena pues sus rasgos angulosos parecían indicar una procedencia indígena pero el color de su piel quemada por el sol parecía pertenecer a alguien de origen blanco. Llevaba la cabeza descubierta y el cabello gris le llegaba hasta los hombros (May, 1992, p. 96)²⁵.

Vestía pantalones de cuero al estilo indígena, así como una camisa cazadora del mismo material y mocasines. Como armas llevaba tan solo un rifle y un cuchillo.

En este caso, así como en el de Sam Hawkens, el personaje no es perfecto físicamente: Klekih-petra es pequeño, flaco y deforme, más exactamente, jorobado. Ahora bien, el narrador dice, además, que el hombre tiene una mirada extremadamente inteligente y que, a pesar de su deformidad, no da una impresión risible. El narrador, es decir, Old Shatterhand, agrega que solo las personas groseras e ignorantes se burlan de alguien con un defecto físico. Rattler era una de esas personas. Cuando el hombre salió de entre los árboles, aquel se rio burlonamente al verlo y dijo: “Hola. ¿De dónde viene

24 El texto original en alemán dice así: “Gents, seid ihr toll? Was für einen guten Grund könnte es geben, dass Weiße einander die Hälse brechen? Haltet ein!” (May, 1992, p. 96). Traducción propia.

25 El texto original en alemán dice así: “Er war klein, hager und bucklig und fast wie ein Roter gekleidet. Man konnte nicht recht unterscheiden, ob er ein Weißer oder ein Indianer war. Seine scharf geschnittenen Züge schienen auf indianische Abstammung hinzudeuten, während die Farbe seines sonnengebräunten Gesichts früher wahrscheinlich weiß gewesen war” (May, 1992, p. 96). Traducción propia.

esta miserable criatura? ¿Es posible que haya gente así en el bello Oeste?” (May, 1992, p. 96)²⁶.

La tranquilidad y dignidad de Klekih-petra se advierte en la respuesta que le dio al comentario de Rattler, luego de haberlo medido con la mirada: “Dé gracias a Dios de que tiene todos los miembros del cuerpo sanos, pero sepa que al medir a los hombres lo que importa no es el cuerpo sino el corazón y el espíritu. En ese aspecto, no tengo nada que temer ni de que avergonzarme si me comparo con usted” (May, 1992, p. 96)²⁷.

Una vez terminado el intercambio verbal con Rattler, Klekih-petra se dirigió a Old Shatterhand y le preguntó qué hacía en ese lugar. El joven respondió que él era agrimensor y que se encontraba allí, junto con otros tres topógrafos, haciendo mediciones de campo a fin de determinar por dónde pasaría la línea férrea. El anciano quiso saber si ellos habían comprado esas tierras. Old Shatterhand le explicó que él había sido contratado para hacer las mediciones y que no se había ocupado de nada más. Klekih-petra le dijo al joven que él debía saber que la tierra sobre la que se encontraban pertenecía a los indígenas, específicamente a los apaches mescaleros. Ante un nuevo comentario desagradable de Rattler que le sugería al anciano que se ocupara de sus propios asuntos, Klekih-petra explicó que él opinaba sobre este tema, puesto que él pertenecía a los apaches mescaleros. Aprovechó ese momento para presentarse como Klekih-petra, nombre que, según explica el narrador, en la lengua apache significa “Padre blanco” (p. 98).

Una vez Klekih-petra les dijo a Old Shatterhand y a Rattler quién era, este último reaccionó mostrando que había escuchado hablar de aquel: “Ah, Klekih-petra, el famoso maestro de los apaches. ¡Lástima que sea jorobado! Debe ser difícil que los niños rojos no se burlen de usted” (May, 1992, p. 99)²⁸.

26 El texto original en alemán dice así: “Hallo, was kommt denn da für ein jämmerliches Geschöpf gelaufen! Darf es denn hier im schönen Westen auch solche Leute geben?” (May, 1992, p. 96). Traducción propia.

27 El texto original en alemán dice así: “Dankt Gott, wenn ihr gesunde Glieder habt! Übrigens kommt es bei der Bewertung des Menschen nicht auf den Körper, sondern auf das Herz und den Geist an und da brauche ich einen Vergleich mit Euch wohl nicht zu scheuen” (May, 1992, p. 96). Traducción propia.

28 El texto original en alemán dice así: “Ah, Klekih-petra, der berühmte Schulmeister der Apatschen! Schade, dass Ihr bucklig seid! Es muss Euch da sehr schwer werden, von den roten Bengeln nicht ausgelacht werden” (May, 1992, p. 97). Traducción propia.

Pero el viejo hombre no le prestó atención y continuó hablando con Old Shatterhand. Al terminar su conversación, llamó a sus acompañantes en el dialecto de los apaches. Aparecen, entonces, por primera vez en la obra, Winnetou y su padre, Intschu-tschuna²⁹.

Pocos momentos después llegaron al campamento Sam Hawkens, Dick Stone y Will Parker; regresaban de una cabalgata. Old Shatterhand les informó quiénes eran las tres personas que estaban de visita. Sam le dijo al joven que había oído hablar de Klekih-petra, el maestro de los apaches, y le explicó que se trataba de un hombre misterioso, un blanco que vivía con los apaches desde hacía mucho tiempo y que, en apariencia, era una especie de misionero, aunque aclaró que no era un sacerdote.

Mientras tanto, la reunión entre el cacique Intschu-tschuna y el señor Bancroft, el ingeniero en jefe y líder de la expedición, había comenzado. A ella asistían también Winnetou —el hijo de Intschu-tschuna—, Klekih-petra y Old Shatterhand. En dicha reunión, el cacique apache le solicitó al ingeniero que retirara a sus hombres, por su propia voluntad, de sus tierras. Intschu-tschuna presentó la posición de los indígenas, propietarios de las tierras donde se encontraba el grupo de Bancroft tomando las medidas requeridas para la construcción de la carrilera del tren.

Los lectores reciben más información sobre Klekih-petra cuando este se describe a sí mismo durante una conversación que sostiene con Old Shatterhand. La escena tiene lugar una vez concluida la reunión entre el cacique y el ingeniero Bancroft, cuando Intschu-tschuna se alejó del campamento, acompañado de su hijo Winnetou, a fin de darle tiempo al ingeniero de definir si aceptaba su propuesta de retirar voluntariamente a sus hombres de las tierras indígenas. Klekih-petra había decidido quedarse y se alistó para dar un paseo por los alrededores. Fue entonces cuando Old Shatterhand le pidió permiso para acompañarlo. Durante la caminata, el topógrafo le contó a Klekih-petra que él era alemán, a lo que este le respondió, con alegría, que él también lo era. Comentó, asimismo, que él era un alemán que se había transformado en apache: “Un alemán, un letrado, un notable erudito y, ahora, un verdadero apache” (May, 1992, p. 114)³⁰.

29 Una nota de pie de página de Karl May aclara que, en el idioma de los apaches, el nombre Intschu-schuna significa “Buen sol” (en alemán: “Gute Sonne”) (May, 1992, p. 100).

30 El texto original en alemán dice así: “Ein Deutscher, ein Studierter, ein namhafter Gelehrter, und nun ein richtiger Apatsche” (May, 1992, p. 114). Traducción propia.

Old Shatterhand, en su calidad de narrador, presenta datos adicionales que permiten hacerse una idea sobre los rasgos de carácter, personalidad y temperamento de Klekih-petra. El joven dice: “Muy pronto me quedó claro que me encontraba ante alguien con unas condiciones de carácter fuera de lo común; me cuidé, no obstante, de hacerle preguntas sobre su pasado” (May, 1992, p. 115)³¹. El narrador continúa con su descripción de la escena explicando que Klekih-petra, sin embargo, no había sentido la misma limitación y había preguntado en detalle sobre la vida de Old Shatterhand. Durante la conversación el joven había observado que el rostro de Klekih-petra estaba marcado por profundos surcos que eran el resultado de penas, dudas, necesidades, preocupaciones y privaciones. Según Old Shatterhand, a pesar de esto la mirada del maestro de los apaches era clara, tranquila y profunda.

Cuando el joven terminó de responder las preguntas de Klekih-petra y después de un corto silencio, este último dijo:

Se halla usted al comienzo de aquellas luchas en cuyo final me encuentro yo, pero para usted serán solo externas, no internas. A usted le acompaña Dios, el Señor, quien no le abandonará jamás. Mi situación era distinta. Yo había perdido a Dios cuando salí de la patria y, en lugar de llevar conmigo la riqueza que ofrece una fe sólida, llevaba lo peor que puede acompañar a un hombre: una mala conciencia (May, 1992, p. 115)³².

Old Shatterhand había permanecido tranquilo ante esta confesión, por lo que el anciano le preguntó si lo que le había dicho no lo asustaba. El topógrafo le respondió que no veía razón alguna para asustarse. Manifestó

31 El texto original en alemán dice así: “Ich merkte bald, dass er außergewöhnlich tief veranlagt war, hütete mich aber, irgendeine, wenn auch noch so leise Frage nach seiner Vergangenheit zu tun” (May, 1992, p. 115). Traducción propia.

32 El texto original en alemán dice así: “Sie stehen am Anfang der Kämpfe, an deren Ende ich angekommen bin; aber es werden für Sie nur äußerliche, keine inneren sein. Sie haben Gott, den Herrn, in sich, der sie nie verlassen wird. Bei mir war das anders. Ich hatte Gott verloren, als ich aus der Heimat ging, und nahm an Stelle des Reichtums, den ein fester Glaube bietet, das Schlimmste mit, was der Mensch besitzen kann, nämlich – ein böses Gewissen” (May, 1992, p. 115). Traducción propia.

que no creía que Klekih-petra hubiera sido ladrón ni asesino, pues lo consideraba incapaz de una bajeza de espíritu (May, 1992, p. 115).

Al oír esto, Klekih-petra le estrechó la mano y le dijo que, aunque agradecía de corazón sus palabras, lo cierto era que se equivocaba. Y agregó:

Yo fui ladrón pues robé mucho. Y estos eran bienes valiosos. Y fui un asesino. ¡Cuántas almas no maté! Yo era profesor en una escuela superior; dónde, no es importante. Mi mayor orgullo consistía en ser un librepensador, en haber destronado a Dios y, como broche de oro, en poder demostrar que la fe en Dios era un disparate. Yo era un buen orador y arrastraba a mis oyentes. La semilla de maleza que esparcía a manos llenas germinaba de manera exuberante, no se perdía ni un solo grano. Yo fui un ladrón que le quitó al prójimo su confianza y su fe en Dios. Luego llegó la hora de la revolución³³. Para quien no cree en Dios, tampoco existe rey ni autoridad alguna. Me convertí en el líder de los rebeldes y los descontentos. [...]. Se unieron en masa a la causa y tomaron las armas. ¡Cuántos murieron en los enfrentamientos! Yo fui su asesino y no solo de aquellos que fallecieron en la lucha, también de aquellos que lo hicieron más tarde tras las rejas de la prisión (May, 1992, p. 116)³⁴.

33 Se refiere a las revueltas del pueblo contra Friedrich Augustus II, el rey de Sajonia, que tuvieron lugar en 1848 y 1849.

34 El texto original en alemán dice así: "Ich war ein Dieb, denn ich habe viel, viel gestohlen! Und das waren kostbare Güter! Und ich war ein Mörder. Wie viele Seelen habe ich gemordet! Ich war Lehrer in einer höheren Schule; wo, ist nicht nötig zu sagen. Mein größter Stolz bestand darin, Freigeist zu sein, Gott abgesetzt zu haben, bis auf das Tüpfelchen nachweisen zu können, dass der Glaube an Gott ein Unsinn sei. Ich war ein guter Redner und riss meine Hörer mit. Das Unkraut, das ich mit vollen Händen ausstreute, spross üppig auf, kein Körnchen ging verloren. Da war ich der Massendieb, der Massenräuber, der den Mitmenschen den Glauben an Gott und das Vertrauen zu ihm nahm. Dann kam die Zeit der Revolution. Wer keinen Gott anerkennt, dem ist auch kein König, keine Obrigkeit heilig. Ich trat öffentlich als Führer der Unzufriedenen auf. Sie tranken mir die Worte förmlich von den Lippen, das berauschende Gift, das ich freilich für heilsame Arznei hielt. Sie strömten in Scharen zusammen und griffen zu den Waffen. Wie viele kamen im Kampf um! Ich war ihr Mörder und nicht etwa der Mörder dieser Kämpfer allein. Denn andere starben später hinter Kerkermauern" (May, 1992, p. 116). Traducción propia.

Klekih-petra aclaró, de esta manera, la afirmación de que él había sido, en el pasado, un ladrón y un asesino. Más adelante, el maestro le contó a Old Shatterhand que, al cabo de muchos años, había conocido a un sacerdote alemán en Kansas, quien lo animó a que se confesara, lo que finalmente hizo, encontrando así “perdón y consuelo, fe sólida y paz interior” (May, 1992, p. 117)³⁵. Klekih-petra continuó su narración: “Para fortalecerme internamente, hui del mundo y de la gente. Me fui a la selva” (p. 117). De allí salió con el propósito de ayudarles a los indígenas. Fue a donde los apaches y aprendió a ajustar su forma de vida a la de ellos. En la conversación, el maestro le explicó a Old Shatterhand que él consideraba que la formación de Winnetou era su obra especial y expresó que le gustaría mucho que el joven alemán lo pudiera llegar a conocer bien. Dijo, además, que su gran anhelo era poder estar al lado de Winnetou el día que este se autodenominara cristiano y que, si esto no era posible, deseaba, al menos, poder acompañarlo en todo momento de peligro y necesidad hasta el día de su muerte. Klekih-petra le contó a Old Shatterhand que él consideraba a Winnetou su hijo espiritual y que lo quería más que a sí mismo, por lo que estaría dispuesto incluso a morir en su lugar. Salvarle la vida sería no solo un gesto de amor, sino que también sería la expiación definitiva de sus anteriores pecados (p. 118).

La caracterización prosopográfica de Klekih-petra indica que este, quien fue el maestro y formador de Winnetou, era un hombre pequeño, delgado y, además, jorobado. Al igual que Sam Hawkens, Klekih-petra es un personaje físicamente imperfecto. Por lo anterior, es posible que la imagen que se presenta en la novela no coincida con la que tiene un lector sobre cómo debe ser y lucir el maestro y guía espiritual no solo del hijo de un importante cacique indígena, sino de toda una tribu.

Por otro lado, a través de la caracterización etopéyica de Klekih-petra, el narrador le entrega al lector claros indicios sobre la naturaleza humana de este. Entre estos rasgos se encuentran su inteligencia, que se refleja en la mirada, su carácter pacífico, su habilidad mediadora y su amabilidad con los demás. Estas cualidades se evidencian en los episodios antes mencionados, que incluyen, entre otros, los intentos de Klekih-petra por evitar el enfrentamiento violento entre Rattler y Old Shatterhand, sus

35 El texto original en alemán dice así: “[...] Vergebung und Trost, festen Glauben und inneren Frieden” (May, 1992, p. 117). Traducción propia.

deseos de ayudar a los indígenas y su mediación entre las dos culturas: la de los blancos y la de los indígenas.

Como se ha mencionado anteriormente, la teoría del personaje de Karl May plantea que estos no deben ser perfectos. Lo anterior queda confirmado, una vez más, con el ejemplo de Klekih-petra. Este es un personaje de rasgos físicos cacográficos³⁶ cuyas acciones, juicios y apreciaciones no son siempre acertadas ni correctas. Al igual que Sam Hawkens, el personaje de Klekih-petra comete errores que, en su caso, están relacionados con sus actuaciones durante la Revolución de 1848-1849 en los estados de la Confederación Alemana (Deutscher Bund) (May, 1992, pp. 115-117; Kramer, 2011, p. 41; Heermann, 2012, p. 52).

Es de anotar que tanto Klekih-petra como Sam Hawkens tienen algo en común aparte de su físico imperfecto y de sus comportamientos adecuados a las normas de la sociedad: ambos son alemanes. Old Shatterhand, el narrador y protagonista de la obra que se ha usado en este análisis, también lo es. Esta coincidencia nos permite aventurar una hipótesis sobre los personajes en la novela *Winnetou*: aquellos que pueden ser considerados “buenos”, May los caracteriza por sus imperfecciones físicas, sus múltiples cualidades espirituales, así como por su origen alemán. Los personajes “malos”, por el contrario, no tienen ningún defecto externo, pero sí muchos internos.

Old Shatterhand y Winnetou

Hay dos personajes que el narrador describe como seres humanos perfectos o casi así. Estos son Old Shatterhand y Winnetou. La profunda amistad que surge entre ellos es posible precisamente porque a pesar de sus orígenes tan diferentes, ambos encarnan al hombre ideal en todos los aspectos: físico, intelectual, moral y ético. A lo largo de la novela, se presentan episodios que comprueban esto una y otra vez.

Estos dos personajes son claves en la narración, pues para el lector es fácil y, además, muy gratificante, identificarse con ellos. Como dice Orhan

36 Palabra compuesta de dos términos griegos. *Kakós* es un adjetivo ático del primer grupo correspondiente a incorrecto, inadecuado o incoherente. *Γραφείν* es un verbo en infinitivo que denota la graficación de las imágenes en un texto.

Pamuk en las conferencias que dictó cuando estuvo a cargo del seminario Charles Eliot Norton de Harvard University y que fueron compiladas en el libro *El novelista ingenuo y el sentimental*,

[...] el reto y la profunda dicha que proporcionan la novela no provienen del hecho de descubrir el carácter del protagonista a partir de su comportamiento, sino de cuando nos identificamos con él, al menos en una parte de nuestra alma, y de este modo, aunque solo sea temporal, nos liberamos, nos convertimos en otra persona y por una vez vemos el mundo con los ojos de otro (2012, p. 63).

Es posible argüir que gran parte del éxito que tuvo May como escritor de libros de aventuras y viajes radicó, precisamente, en su habilidad para lograr generar este sentimiento en sus lectores.

Conclusiones

En este capítulo se ha presentado la teoría de los personajes que el escritor alemán Karl May expuso en su autobiografía *Mein Leben und Streben*. El análisis de la caracterización de algunos personajes de la novela *Winnetou* ha permitido evidenciar el diálogo existente entre la autobiografía del autor y su obra literaria. También se han presentado varios apartes de la novela *Winnetou* a fin de demostrar cómo aplica May su teoría de los personajes en la construcción de su narrativa.

Los episodios analizados revelan cómo aplica Karl May su teoría de los personajes. Se demuestra, gracias a estos ejemplos, cómo se puede formar a los jóvenes mediante personajes que no son perfectos pero sí creíbles, teniendo en cuenta que la premisa del autor es que los libros que pretenden formar a partir de personajes virtuosos o perfectos fallan en su intento, pues aburren y espantan al lector. May, quien en sus memorias insiste en que el verdadero arte del escritor de novelas consiste en crear personajes que cometan los errores y hagan las tonterías de las que se desea prevenir al joven lector, demuestra en su novela *Winnetou* cómo hacerlo. En su autobiografía, el escritor dice: “Es mil veces mejor que el escritor permita que el personaje de la novela perezca o se consuma a que el joven lector decida averiguar, por

su propia cuenta y en la vida real, qué pasa cuando se actúa de una manera u otra”³⁷ (May, 2009, p. 67).

Los personajes analizados, verbigracia, Sam Hawkens y Klekih-petra, tienen en común su físico imperfecto. Pueden, asimismo, cometer errores y equivocarse. No obstante, tanto aquellos como Old Shatterhand y Winnetou presentan unas cualidades humanas que reflejan valores éticos estimados por la sociedad y se rigen por normas de conducta ajustadas a la ley moral y política. Por lo anterior, son personajes admirados y, por ende, se convierten en modelos apropiados para la formación de los jóvenes.

Referencias bibliográficas

- Heermann, C. (2012). *Winnetous Blutsbruder*. Bamberg: Karl-May-Verlag.
- Kramer, T. (2011). *Karl May - Ein biographisches Porträt*. Freiburg im Breisgau: Herder.
- May, K. (1973). *La montaña de oro*. Barcelona: Círculo de lectores.
- May, K. (1910). *Project Gutenberg*. Recuperado el 23 de Octubre de 2014, de *Mein Leben und Streben - Selbstbiographie* von Karl May: <http://www.gutenberg.org/ebooks/2779>.
- May, K. (1992). *Winnetou*. Bamberg: Karl-May-Verlag.
- May, K. (2009). *Mein Leben und Streben*. Bamberg, Radebeul: Karl-May-Verlag.
- Pamuk, O. (2012). *El novelista ingenuo y el sentimental*. Barcelona: Random House Mondadori.

37 El texto original en alemán dice así: “Die Aufgabe des Jugendschriftstellers besteht nicht darin, Gestalten zu schaffen, die in jeder Lage so überaus köstlich einwandfrei handeln, dass man ihrer unbedingt überdrüssig wird, sondern seine größte Kunst besteht darin, dass er von seinen Figuren getrost die Fehler und Dummheiten machen lässt, vor denen er die jugendlichen Leser bewahren will. Es ist tausendmal besser, er lässt seine Romanfiguren zu Grunde gehen, als dass der ergrimmt Knabe hingeht, um das Böse, das nicht geschah, obgleich es der Wahrheit nach geschehen musste, nun seinerseits aus dem Buch in das Leben zu übertragen” (May, 2009, p. 67). Traducción propia.

Arte, traducción, cine y teatro en Colombia en la época de La Violencia: una mirada desde la revista *Mito* y Jorge Gaitán Durán¹

CARLOS ALBERTO BUILES TOBÓN²
UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA - COLOMBIA

Introducción

La revista *Mito* ha sido ampliamente conocida en el campo poético y literario colombiano, pero su influencia en el mundo cultural y artístico no fue menor. Muchos artistas, directores de teatro y cine, así como historiadores, científicos sociales y humanistas encontraron en ella y en el proyecto intelectual de Jorge Gaitán Durán, su fundador, un campo adecuado para la discusión, el reconocimiento y la divulgación de sus obras.

El presente estudio pretende mostrar las relaciones entre artistas y escritores de los años cincuenta alrededor de *Mito* y del proyecto cultural de Jorge Gaitán Durán. Dicha relación se propone desde dos preguntas:

1. ¿Cuál fue la función social del arte en la época de La Violencia de los años cincuenta en Colombia? Se hará una aproximación desde la obra de Alejandro Obregón y Débora Arango.

1 Producto adscrito al proyecto: “Discurso y prácticas políticas en el marco del pluralismo democrático”, de la línea Teoría política del Grupo de Investigación Estudios Políticos. Radicado: 955B-12/17-36. Centro de Investigación para el Desarrollo y la Investigación –CIDI–, Universidad Pontificia Bolivariana.

2 Doctor en Letras, Artes y Lenguas (Español) de la Universidad de Rennes 2, Francia. Magíster en Estudios Políticos y Filósofo de la Universidad Pontificia Bolivariana. Director del Grupo de Investigación en Estudios Políticos adscrito a la Facultad de Ciencias Políticas de la misma universidad. Correo electrónico: carlos.builest@upb.edu.co

2. ¿Qué papel intelectual ocupó *Mito* en la configuración del campo y en la institucionalización de la traducción, el cine, el teatro y la pintura en la Colombia de los años cincuenta?

Ambas cuestiones han sido abordadas desde la crítica literaria colombiana, pero no han desarrollado su potencial en relación con el campo artístico. El trabajo del profesor Pedro Sandoval Sarmiento (2006), *La revista Mito en el tránsito de la modernidad a la postmodernidad literaria*, es quizás el trabajo de mayor alcance académico sobre dicha revista, pero el campo artístico y su función social en la violencia de los años cincuenta apenas han sido abordados.

La obra del profesor Mauricio Ramírez Gómez (2004), *Un solo incendio por la noche: obra crítica, periodística y literaria*, sobre la vida y obra del poeta y fundador de la revista *Mito*, Jorge Gaitán Durán, es un aporte fundamental para contextualizar el proyecto intelectual que sostuvo la revista. Su análisis de la obra periodística del poeta es de gran ayuda para comprender las relaciones de poder entre los distintos campos literarios, artísticos e intelectuales de la época.

En el terreno metodológico, en este trabajo subyacen los estudios sobre sociología de la literatura de Pierre Bourdieu (especialmente su relación entre el campo literario y el artístico), así como el trabajo de Jacques Dubois (2013) sobre la institución de la literatura. “Campo” e “institución” son conceptos que permiten comprender los alcances del proyecto cultural de la revista *Mito* en la literatura y en las artes en la Colombia de los años cincuenta, así como la función social de escritores y artistas en la época de La Violencia en el país.

Metodología

El presente trabajo propone hacer un análisis de la relación entre literatura, arte y política en la época de La Violencia (1948-1962), teniendo como referencia central la revista *Mito* (1955-1962) y algunos de los escritos de uno de sus fundadores, el poeta Jorge Gaitán Durán (1924-1962). Para ello, se toma como fuente documental los cuarenta y dos tomos de la revista, en especial lo relacionado con los traductores y las traducciones que se hicieron allí, así como las publicaciones relacionadas con cine, teatro y pintura. Para comprender mejor la importancia de las traducciones en *Mito*, se añade como

anexo una selección de las más importantes traducciones relacionadas con nuestra investigación, con su respectivo traductor y tema elegido.

La revisión incluyó, además, la literatura crítica (ensayos, estudios y documentos) sobre la revista *Mito* que se publicó hasta 2014. En cuanto a la elección de los pintores Alejandro Obregón y Débora Arango como representantes de artistas comprometidos en la época de La Violencia, esta se hizo porque: 1) fueron testigos de dicha época, 2) sus obras tuvieron como tema central algún acontecimiento de aquella época, 3) los artistas tuvieron algún reconocimiento en el campo artístico colombiano, y 4) en el caso de Obregón, él fue cercano al círculo de los escritores y artistas de la revista *Mito*. Escogimos a la pintora antioqueña para demostrar que el círculo de artistas alrededor de *Mito* conformó un campo de dominación cultural que ayudó a fortalecer la autonomía y profesionalización de los pintores, pero que, igualmente, excluyó a otros artistas (como a Arango).

Para comprender mejor el influjo de la revista *Mito* en las instituciones culturales y en los círculos de los escritores y artistas colombianos de la época, se tuvo en cuenta el concepto de “campo” utilizado por Bourdieu y el de “institución” de Dubois. Ambos autores hacen una lectura de la literatura desde la sociología, en cuanto a las relaciones de poder que se crean alrededor de los artistas y escritores en el campo nacional cultural.

Pese a que los historiadores datan la época de La Violencia entre 1946 y 1958, los efectos de la violencia se extendieron hasta el primer gobierno del Frente Nacional (1958-1962), dirigido por Alberto Lleras Camargo, cercano al ambiente intelectual de la revista *Mito*. Se escogió como fecha final de este trabajo el año 1962, porque fue cuando murió el poeta Jorge Gaitán Durán, el intelectual total de la época³.

La estructura del texto permite visualizar cuatro agentes artísticos y literarios: primero, los pintores; segundo, los traductores; tercero, los directores de teatro; y cuarto, los críticos de cine. Todos ellos permiten darle otra mirada a la historia intelectual del conflicto en la época de La Violencia en el país.

3 Término utilizado por Bourdieu (1992) para referirse a Jean-Paul Sartre como el personaje que más influencia tuvo en el campo cultural francés después de la mitad del siglo veinte (hasta los años ochenta). Aquí aplicamos este concepto a la figura del poeta Jorge Gaitán Durán.

Artistas y campo artístico

En 1940, el entonces ministro de Educación Nacional, Jorge Eliécer Gaitán, inauguró el Salón Anual de Artistas Colombianos. Por primera vez en Colombia, el Estado intentó promover de manera institucional y profesional las artes, especialmente la pintura. Cada año se realizaba un concurso para seleccionar a los y las mejores pintores y pinturas del momento. El objetivo del Salón era “crear una nueva voluntad cultural” que permitiera a los artistas establecer las relaciones de su obra con otros artistas y el público a través de los estímulos del Estado.

El Salón fue un espacio que, aunque al principio no rompió con el arte religioso y costumbrista que dominaba en la época, en los cincuenta exhibió la obra de pintores vanguardistas junto a Alejandro Obregón, Débora Arango, Enrique Grau, Eduardo Villamizar, Fernando Botero y Guillermo Wiedemann, entre otros. La importancia de espacios jerárquicos como galerías, teatros, casas de edición “[...] marca del mismo modo los productos culturales que les están asociados, entre otras razones porque a través de ellos un público se designa sobre la base de la homología entre campo de producción y campo de consumo, que contribuyen a hacer la rareza o la vulgaridad —precio de la divulgación—” (Bourdieu, 1992, p.93).

Así, lentamente se dieron las condiciones históricas que posibilitaron la configuración del campo autónomo y profesional de las artes plásticas en Colombia. En la historia del arte se puede observar el mutuo influjo que pintores y artistas tuvieron con poetas y escritores. Ambos grupos buscaban constituir su propio campo autónomo, en particular desde el siglo XIX, pues sabían que hacerlo juntos (el proyecto del campo autónomo) traería mayores beneficios. Colombia no fue la excepción (las relaciones de poder de los agentes culturales y artísticos serán analizadas posteriormente).

A continuación, se presenta un análisis de algunas obras de Alejandro Obregón y de Débora Arango de la época de La Violencia para constatar la función social del arte como constructor de memoria simbólica.

Vanguardia y compromiso social en el arte durante La Violencia: Alejandro Obregón y Marta Traba

Aunque al principio, como dijimos, el Salón Anual Nacional de Artistas Colombianos no ofreció nada nuevo, poco a poco se fue conformando como

un espacio público del arte de vanguardia y moderno en Colombia. En 1944, el pintor Alejandro Obregón expuso allí por primera vez. En 1962 Obregón ganó, en el Salón Nacional de Artistas, el Premio Nacional de Pintura con la obra *La Violencia* (1962). En el mismo año se dio a conocer el libro *La Violencia en Colombia, estudio de un proceso social*, de Germán Guzmán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña, que contenía el informe escrito y pictórico de la violencia partidista entre 1946 y 1957. Tal vez ambas obras fueran el fruto de todo un diálogo entre escritores, artistas y científicos sociales, que se fue dando a lo largo de la década de los cincuenta y que tuvo un lugar común de discusión y divulgación en la revista *Mito*. El fenómeno de la violencia no solo estuvo presente en las manifestaciones sociales y políticas del país, sino también en las manifestaciones artísticas, que retrataron, desde una perspectiva estética, los momentos más dolorosos de la década.

Alejandro Obregón, que por aquellos días era el director de la Escuela de Bellas Artes en Bogotá, fue actor presencial de los hechos del 9 y 10 de abril de 1948. Sus obras de arte reflejan una nueva influencia de los artistas universales en el arte colombiano y la presencia de la violencia como expresión de la vida y la muerte de un pueblo. En *Zozobras* (figura 1) se puede observar la cabeza de Jorge Eliécer Gaitán con la mirada hacia el cielo en el momento en que se desangra el país. La geografía montañosa colombiana en claroscuros anuncia la tormenta que caerá. Las ficciones del arte provocados por Obregón serán el aderezo estético de toda aquella década.

El 10 de abril, Obregón salió a recorrer las calles de Bogotá y apreció la tragedia con sus propios ojos. En una visita al Cementerio Central, muy cerca del centro, conmovido, se encontró con una mujer embarazada herida de muerte, de cuyo vientre salía el feto, y plasmó aquella imagen en su obra *Masacre del 10 de abril* (figura 2). En ella se nota la influencia de Picasso: el expresionismo se confabula con la realidad, desfigurándola para que no sea tan letal. La mujer, madre muerta, representa el fin de una era, y el feto saliente la inauguración de otro tiempo. La tragedia y la escatología se funden en la esperanza de una nueva vida que no es seguro que crezca.

Posteriormente, Obregón pintó *Estudiante muerto* (figura 3), un homenaje a Uriel Gutiérrez Restrepo, de la Facultad de Medicina, que fue asesinado el 8 de junio de 1954 en la Universidad Nacional por parte de la Policía. Esta muerte fue el inicio del final de la dictadura, y tanto la sociedad como los dirigentes políticos, económicos e intelectuales se solidarizaron con los estudiantes.



Figura 1 *Zozobras*
Fuente: Obregón (1976).



Figura 2 *Masacre del 10 de abril*
Fuente: Obregón (1948).



Figura 3 *Estudiante muerto*
Fuente: Obregón (1956).

La pintura presenta al estudiante en un altar como ofrenda inmolada por la liberación del tirano, que está simbolizado en el gallo. El color rojo, típico de la tauromaquia de Obregón, simboliza la vida y la muerte, el fin y el principio de una nueva época, que se denominará “Frente Nacional”.

De su relación con los colaboradores de *Mito*, Obregón dejó su aporte al diseñar la portada número 30 de la revista. En 1962, año de la desaparición de *Mito*, el Salón Anual de Artistas lo premió por su obra *La Violencia* (figura

4), que se ha constituido en un testimonio histórico-estético de lo que había sucedido a lo largo de los años cincuenta en Colombia.

La obra representa a una mujer muerta, cubierta bajo una espesa niebla gris y en embarazo. Tendida en la geografía colombiana, en la que vive y a la que representa, se pueden observar sus senos y su cuerpo como los volcanes y las montañas de los Andes colombianos, donde la violencia fue particularmente cruda y sanguinaria. Es la inercia que produce la muerte, el sentimiento de impotencia ante su presencia, especialmente si aquella fue causada de forma violenta. Violencia, mujer y naturaleza son expuestas como cuerpo de vida y muerte que servirá de guía estética al autor para dar a conocer al público su posición ética. La dupla ética-estética que promulgó la revista *Mito* desde su primero número fue un diferenciador de aquella generación. El deseo explícito de desarrollar y modernizar las técnicas y el arte en Colombia, presentes en la obra de Obregón, se puede contrastar con su compromiso ético y social con el devenir de la nación.

En la crítica de arte también hubo un personaje que marcó la historia del arte colombiano: Marta Traba, cuyo aporte quedó plasmado en sus libros y ensayos, así como en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, que fundó en 1953. Dadas las difíciles condiciones para los artistas independientes bajo el régimen de Laureano Gómez, el museo fue refundado en 1957, un año de trascendentales cambios políticos y sociales: cayó el gobierno del general Rojas Pinilla, las mujeres pudieron votar por primera vez, se realizó el primer Festival Nacional de Teatro y se abrió el Salón de Arte Moderno de la Biblioteca Luis Ángel Arango en el centro de Bogotá, con las obras de quienes se convertirían en figuras determinantes del arte en Colombia:



Figura 4 *La Violencia*
Fuente: Obregón (1962).

Fernando Botero, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar y Alejandro Obregón, entre otros.

Asimismo, Traba, entre 1954 y 1958, realizó un programa de arte en la televisión colombiana que era transmitido en directo. A propósito de Obregón y su cuadro *La Violencia*, ella diría:

El tema de la violencia, cuyo espantoso dramatismo amenaza con reducir al silencio a todo artista de verdad, ha sido convertido por Obregón en un funeral extraordinario de grises y negros que envuelve la figura inerte y sin brazos de una mujer grávida, muerta, tendida en el horizonte [...]. Por primera vez la tragedia tiene un intérprete a su inmensa medida (Cobo, 2002, p. 222).

Un caso *sui generis* en el arte: Débora Arango

Al igual que Obregón, hubo otra opositora, desde la pintura, a los regímenes autoritarios de la década de los cincuenta: la pintora antioqueña Débora Arango. Desde Medellín, Arango pintó la otra historia de Colombia. Mujeres desnudas, provocadoras, y prostitutas en peleas callejeras fueron el tema preferido de esta pintora que fue criticada y prohibida en los tiempos de Laureano Gómez, así como en los del general Rojas Pinilla.

La hipocresía y la doble moral de la sociedad colombiana fueron dibujadas sin piedad por unas manos que estéticamente denunciaban el falso pudor, los excesos de la violencia y, por supuesto, los regímenes autoritarios y dictatoriales a los que pintaba como animales rapaces que devoraban a Colombia.

En *La salida de Laureano* (figura 5), Arango dibuja la caída del gobierno de Laureano Gómez y la llegada de la dictadura de Rojas Pinillas. Un grupo de sapos, representados en el centro por el general y a su lado los dos partidos políticos colombianos, el Conservador y el Liberal, brindan y festejan la llegada de la dictadura, que ha sido bendecida por la Iglesia católica, representada por el obispo a la derecha. La presencia de leones y serpientes devorando los fiscos de la nación, que yace en los restos de esqueletos, evidencia el coraje de una mujer que, desde su cromática atípica, confronta artísticamente la realidad política de los años cincuenta.



Figura 5 *La salida de Laureano*
Fuente: Arango (1957).

Pero Débora Arango no solo fue criticada y prohibida en su propio país: en 1955 hizo una exposición en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid y esta solo duró un día, porque, por orden del gobierno del general Franco, la exposición fue cerrada.

Estos son algunos de los ejemplos de la riqueza artística que produjo la paradójica y compleja realidad colombiana en la década de los cincuenta. Una explosión cultural, artística y literaria que apoyará y acompañará el espíritu renovador y crítico de la cultura y las letras hecho por *Mito* y sus intelectuales.

Los traductores, el puente entre el compromiso y lo nacional

La mayor parte del grupo de *Mito* participó en las traducciones que la revista publicaba⁴. La función de los escritores-traductores era muy reconocida y hacía parte de la lucha por la conquista de la hegemonía en el campo nacional

4 Véase anexo: traductores y traducciones en *Mito*.

literario⁵. Al darse a conocer las obras de los autores en su propio idioma y hacerse sus propias traducciones, el grupo de *Mito* ofrecía al lector una herramienta hermenéutica que le permitía acumular un capital simbólico universal que antes le era inaccesible por estar en otra lengua.

Este hecho no fue nuevo en Colombia: desde el siglo XIX, intelectuales, poetas y científicos de la alta sociedad tenían conocimientos en lenguas, ya fuera por viajar al exterior o por aprender junto a extranjeros que vivían en el país. Casos como el de Rafael Pombo, gran traductor del inglés; Guillermo Valencia, del francés; o las lecturas que hacía Baldomero Sanín Cano del alemán, a finales del siglo, alimentaron la obra literaria de los jóvenes poetas que darían lugar al modernismo: Silva, Max Grillo y Valencia, entre otros.

Agreguemos la función de dos revistas de principios de siglo, en las que aparecían referencias extranjeras en lengua castellana: *Pánida* (Medellín) y *Voces* (Barranquilla). *Voces* fue la revista que puso en diálogo a la vanguardia colombiana (De Greiff y Luis Carlos López en la poesía; Fuenmayor y J. Eustasio Rivera en la prosa) con las modas narrativas y poéticas extranjeras (Apollinaire, Claudel, Chesterton, Gidé y Bergson de Europa; Machado, Huidobro, Ingenieros y Pellicer de España y América). La existencia de dos revistas descentralizadas mostraba que en Colombia había distintas literaturas: no todos los escritores eran bogotanos. En 1948, la revista *Crítica* había incluido traducciones por primera vez en español de Saint-John Perse. Jorge Zalamea, su fundador, era un pionero en ese sentido y había abierto el campo de las traducciones y los traductores a *Mito* a finales de los cuarenta.

Las razones del éxito de las revistas que hacían sus propias traducciones eran obvias. En un país casi analfabeta, hablar y escribir bien en una segunda lengua constituía un diferencial cultural. Eran pocos escritores los que podían

5 “La traduction est la grande instance de consécration spécifique de l’univers littéraire. Méconnue comme telle du fait de son apparente neutralité, elle est pourtant la voie d’accès principale à l’univers littéraire pour tous les écrivains «excentriques»: elle est une forme de reconnaissance littéraire et non pas un simple changement de la langue, pour échange horizontal qu’on pourrait (devrait) quantifier pour connaître le volume des transactions éditoriales dans le monde. La traduction est au contraire l’enjeu et l’arme majeurs de la rivalité universelle entre les joueurs, une des formes spécifiques de la lutte dans l’espace littéraire international, instrument à géométrie variable dont l’usage diffère selon la position du traducteur et du texte traduit, c’est-à-dire selon la position de la langue source et de la langue cible” (Casanova, 2008, p. 198).

viajar al exterior y prepararse en una segunda lengua. Existían algunas librerías que llenaban la oferta de la literatura internacional, como la Librería Francesa o la Buchholz, en Bogotá. La situación parecía aún más grave si se recuerda que durante una década, entre 1946 y 1956, Colombia vivió el influjo de gobiernos conservadores radicales que mantuvieron cerrado el acceso a las corrientes culturales que no los favorecían. Cuando en *Mito* se publicaron textos y autores que pertenecían a las vanguardias o posvanguardias, o que estaban en el índice eclesiástico, la revista adquiría un valor adicional en el campo de la divulgación. Así lo reconocieron Jorge Gaitán y Hernando Valencia en la celebración del sexto aniversario de la revista:

Mito contribuyó de manera efectiva a suscitar entre minorías denominadas intelectuales —escritores, investigadores, estudiantes, profesionales— un real interés por ciertas manifestaciones de la cultura contemporánea. Muchos de nuestros primeros lectores se encontraron con un repertorio de ideas, con una serie de nombres que les eran más o menos desconocidos, y *Mito* representó una invitación para que accedieran directamente a la lectura, a la reflexión sobre estas ideas y estos escritores (1960, p. 404).

En el repertorio de traducciones no solo se encontraban textos de carácter literario, sino que también había textos de psicología y sexualidad; por ejemplo, el Informe Kinsey sobre la sexualidad, y el nacimiento del psicoanálisis de Freud. La ciencia ocupaba un lugar importante, al divulgarse trabajos científicos que hablaban sobre los problemas de la genética contemporánea de Jacques Harel o sobre la física de Werner Heisenberg. De igual manera, la filosofía estuvo presente con textos de autores como Heidegger, Husserl, Cassirer o Sartre. La filosofía colombiana tuvo también un lugar de expresión. El número 4 de *Mito* publicó *Notas* de Nicolás Gómez Dávila, que podría considerarse el Nietzsche colombiano por el uso libre de los aforismos y la libertad moral de sus textos. También, desde Alemania, escribió Rafael Gutiérrez Girardot (en la década de los cincuenta estudiaba filosofía al lado de Heidegger y Zubiri).

El cine y el teatro marcaron la diferencia en *Mito*; no solo se tradujo a los principales exponentes del teatro del absurdo (Brecht y Artaud), y se dieron a conocer las nuevas tendencias del cine independiente francés, italiano y norteamericano, sino que se mantuvo informado al lector de los

estrenos en todas las bellas artes. Aunque parezca extraño, la poesía⁶ no ocupó el lugar central de los textos traducidos. La prosa, en general, fue la más divulgada —puede entreverse aquí que el imperio de la poesía había terminado y la prosa había adquirido el mismo valor—. Cuentos, fragmentos o relatos⁷ tuvieron cabida en la revista, a pesar de las dificultades reales de espacio. Fue el ensayo⁸, sin embargo, el que mayor divulgación tuvo en el mundo de las traducciones de *Mito*: él abría puertas a la formación de las nuevas generaciones de prosistas, ensayistas y críticos de literatura, arte, cine, pintura y teatro.

Los textos y autores elegidos pertenecían a diferentes tradiciones y generaciones. El mayor número de textos traducidos pertenecía a la lengua francesa, seguidos de la inglesa, la italiana y la alemana. Se dieron a conocer también autores rusos o polacos que vivían en Estado Unidos o Europa. Había escritores especializados en autores o en lenguas. Jorge Gaitán, por ejemplo, prefería el francés y sus mejores trabajos hacían referencia a la obra de Sade y Sartre; Pedro Gómez Valderrama y Hernando Valencia Goelkel estaban especializados en la lengua inglesa; y Eduardo Cote Lamus y Rafael Gutiérrez Girardot en el alemán. Existió una fórmula de trabajo colectivo que se usó con frecuencia: se llamaba “Redacción de *Mito*” y se refería a que la traducción se había realizado en equipo.

También eran invitados a participar escritores y artistas que conocían una segunda lengua o que vivían en el exterior. Jorge Zalamea ayudaba con traducciones de Saint-John Perse y T. S. Eliot desde Argentina; Juan Lizcano comentaba desde Francia los principales hechos culturales y bibliográficos, y Rafael Gutiérrez Girardot lo hacía desde Alemania y traducía a Heidegger. Quienes pasaron por la escuela de cine en Italia o vivieron allí, como Guillermo Angulo, también contribuyeron con textos o comentarios.

La crítica, en general, destaca el valor de la divulgación que realizó *Mito* en el campo literario nacional; sin embargo, según Pedro Sarmiento,

6 Se tradujeron poesías de Saint-John Perse, Carlos Drummond de Andrade, William Blake, T. S. Eliot, Arthur Rimbaud, Gottfried Benn y Ezra Pound.

7 Se tradujeron textos, cuentos, relatos o apartes de novelas de Sade, Jean Reverzy, Dylan Thomas, Antonin Artaud, Bertolt Brecht y Vladimir Nabokov.

8 Se tradujeron ensayos literarios de Antonio Gramsci, Paul Valéry, Henry Miller, John Steinbeck, Lawrence Durrell, Anatol Stern, Paul Nizan y Marcel Raymond.

la revista privilegió más la labor de divulgación que la de debate⁹. Como se ha dicho anteriormente, las traducciones eran una necesidad en un país que estaba encerrado en sí mismo, especialmente hasta 1958. Pese a ello, detrás de los escritores y las obras divulgadas o comentadas se encontraba una intencionalidad que hablaba de la postura estética e ideológica de la revista *Mito*: al preferirse a los autores que trataban los temas del deseo, la finitud, la condición humana y las relaciones entre ética y estética, se traían a discusión nuevas problemáticas sociales y culturales que antes habían sido disimuladas o silenciadas por las instancias de poder.

La libertad estética y moral que se respiraba en las páginas de la revista incomodaba al orden moral y a la burocracia literaria de las instancias de consagración. El comité de dirección, al privilegiar la prosa, el ensayo y la crítica literaria y artística, buscaba poner al servicio de los lectores nuevas herramientas de interpretación de la realidad literaria y nacional. Cabe recordar que, ya desde el primero número, Jorge Gaitán Durán ofreció un texto desconocido de Sade en español y lo acompañó de un ensayo sobre la actualidad del mismo, lo que causó tal polémica en los estamentos de poder religioso que la revista estuvo a punto de ser clausurada. Hubo siempre, aunque fuera de forma elegante y argumentativa, una actitud contestataria a esa cultura tradicional, provincial y moralista que regía a las letras colombianas.

La búsqueda de la autonomía de las artes y la literatura en Colombia

En los años cincuenta se dieron unas condiciones históricas que posibilitaron el desarrollo de la autonomía del campo literario y artístico en Colombia. Dos grandes objetivos unieron a escritores y artistas de la nueva generación; por una parte, ellos sentían la necesidad de abrir las puertas de sus respectivos

9 “Por privilegiar las tareas de divulgación, lo que contribuyó a ampliar el ámbito literario colombiano de la presentación de textos que circulaban con grandes restricciones en el país, *Mito* descuidó, en cierta manera, el análisis de los grandes problemas de la literatura colombiana e hispanoamericana que comenzaba a despuntar en el panorama de la literatura universal en los años sesenta” (Sarmiento, 2006, p. 334).

campos a la cultura universal, y, por otra parte, deseaban que su producción estética tuviera una proyección social. Ambos fines estuvieron presentes desde que apareció *Mito*. Por esto, tanto en el ámbito nacional como en el internacional se promovieron las artes y la formación del gusto estético y crítico. El teatro, el cine y la pintura hacían parte de una estrategia para afianzar la formación cultural de estudiantes, profesionales y de la élite en general. Al hacerlo, Gaitán Durán y los colaboradores de *Mito* buscaban ofrecer al lector una formación interdisciplinar en las artes y la literatura, y a los escritores y artistas un espacio de consagración nacional.

El nuevo teatro colombiano y su proyecto de institucionalización

El teatro en Colombia estuvo presente desde los inicios mismos de la colonia. Tanto las obras escritas como las compañías de teatro sirvieron para escenificar las grandes obras y la misma realidad nacional. En la década de los cincuenta, también llegaron a Colombia las nuevas corrientes europeas del teatro de la posguerra, lo que dio origen a nuevos grupos que buscaban renovar el teatro nacional.

Del 24 de octubre al 9 de noviembre de 1957 se realizó en Bogotá el Primer Festival Internacional de Teatro en el Teatro Colón. Así se daban a conocer al público colombiano los grupos del teatro experimental del distrito, el de la Universidad de América, el de la Universidad Nacional y el de experimental de la Televisora Nacional, entre otros. Del ámbito internacional, participaron los grupos de teatro aficionados apoyados por las embajadas de Inglaterra, la República Federal Alemana y Francia. Meses antes había finalizado la dictadura y el festival de teatro era el símbolo del florecimiento democrático y cultural del país. Cabe destacar que, en materia de teatros, Bogotá estaba lejos de parecerse a ciudades como México o Buenos Aires¹⁰.

10 Dos meses antes, un gacetillero del diario *El Espectador* afirmaba entre resignado y levemente optimista: “Bogotá pasará casi un trimestre con el cine como única entretenimiento. Esto hace ver la necesidad de la fundación de siquiera un teatro permanente en la ciudad para el que habría público suficiente. Si consideramos que Buenos Aires puede mantener 30 teatros permanentes y México 12, uno sólo para Bogotá no es mucho pedir” (Arcila, 1983, p. 15).

Mito promovió desde sus primeros números la llegada de las nuevas tendencias teatrales europeas a Colombia¹¹. El balance del Primer Festival de Teatro fue más simbólico que de calidad. Era una forma de promover el mundo de las tablas en el concierto de la cultura nacional. Gaitán Durán lo dejó reseñado de este modo en el número 17:

[...] a excepción de una o dos piezas, el festival no será memorable por su calidad, sino por la posibilidad que ofreció de comenzar un serio trabajo en uno de los más vacíos sectores de la cultura colombiana. El teatro de vanguardia fue recompensado con el premio a la mejor dirección, Dina Moscovici, del teatro experimental de la Universidad de América (1957, p. 301).

Lo que Gaitán llamaba “un serio trabajo en uno de los más vacíos sectores de la cultura colombiana” era una referencia a la necesidad de organizar de forma autónoma la institución del teatro en Colombia. Desde entonces, las notas de la agenda cultural de la revista recogieron las principales actividades del teatro en el país. El grupo de Teatro Experimental de Cali (TEC), fundado en 1955, y El Búho de Bogotá, fundado en 1958, fueron las dos principales escuelas del nuevo teatro colombiano. En el TEC sobresalía Enrique Buenaventura (1925-2003), quien, junto con el grupo del Instituto Municipal de Cultura Popular de Cali, había participado en el Segundo Festival de Teatro con la obra *A la diestra de Dios Padre* de Tomás Carrasquilla. En días anteriores al festival, *Mito* había publicado un breve ensayo de Enrique Buenaventura donde presentaba las guías teóricas del proyecto del Teatro Nacional (Buenaventura, 1958). Por otra parte, la escuela de teatro El Búho tuvo la dirección del español Fausto Cabrera, quien tenía como propósito integrar en el teatro las demás artes: la poesía, la música, la pintura y el cine. Para ello conformó un grupo de intelectuales y personas que apoyaban su proyecto, entre quienes estaban Jorge Gaitán Durán, Pedro Gómez Valderrama, Andrés Holguín y Guillermo Cano.

11 En el campo de las traducciones, *Mito* había dado a conocer a dramaturgos como Sartre, Audry, Tardieu, Genet, Bohannan, Brecht, Adamov, Becket, Ionesco y Jarry.

Una de las primeras obras que El Búho dio a conocer al público bogotano fue *HK-111* de Gonzalo Arango¹², uno de los fundadores del nadaísmo. Un grupo de poetas y de rebeldes culturales había salido a la escena colombiana con una propuesta escandalosa que había animado el campo literario nacional. Para los literatos academicistas como Germán Arciniegas, el nadaísmo representaba la decadencia de la cultura¹³. Gaitán Durán, por su parte, veía con simpatía este movimiento, al cual relacionaba con los hampones culturales de Norteamérica, pero en versión criolla (Gaitán, 1975). Obsérvese este pasaje en el que la obra de Gaitán Durán y el nadaísmo se encuentran:

Primera mujer

¡Atención! No se vayan todavía.
 No regresen tan pronto
 a la satisfacción donde habitan.
 Sigán siendo espectadores,
 es decir, actores extraviados.
 Pregúntense en sus casas
 por qué nada pudieron contra el Destino
 la osadía de somera de Mario
 y el ansia de existir de Hugo.
 Pregúntense por qué en este mundo
 solo triunfa el delator.
 Les corresponde a ustedes
 buscarle explicación al drama...
 O aceptemos que no tiene explicación posible (Gaitán, 1975, p. 209).

12 “Gonzalo Arango, el autor de la obra, lanzaba por esos días sus proclamas de impulso al movimiento nadaísta. Desde la clerical ciudad de Medellín, Arango producía escándalos a granel: escupías hostias, hacía la apología del onanismo, se declaraba partidario del lumpen. Estos hechos crearon una atmósfera de interés sobre la pieza, que alcanzó a mantenerse en temporada dos meses” (Arcila, 1983, p. 39).

13 “El nadaísmo en un producto natural de una época pervertida. Épocas de culturas dirigidas por analfabetos. Entre nosotros, es la consecuencia inmediata de las dictaduras” (Cobo, 1988).

El teatro de Bogotá contaba también con otros directores importantes, como la brasileña Dina Moscovici, que inicialmente, desde la Escuela Nacional de Arte Dramático, y más tarde, desde la Universidad Nacional y la Universidad de América, contribuyó a formar nuevos actores desde la experiencia teatral de Brecht¹⁴.

Mito acompañó, pues, ese proceso de institucionalización del teatro nacional que tuvo como actores principales a Enrique Buenaventura, Víctor Mallarino y un selecto grupo de extranjeros como Fanny Mickey (Argentina), Dina Moscovici (Brasil) y Fausto Cabrera (España). La fusión artística e intelectual del teatro colombiano a partir del Primer Festival de Teatro en 1957 era parte del sueño de Gaitán Durán cuando se refería a la nueva generación de escritores y artistas que había surgido una década antes.

Las artes plásticas y la literatura

El 12 de octubre de 1940 el presidente Eduardo Santos y su ministro de Educación inauguraron el primer Salón Nacional de Artistas con el fin de ofrecer un espacio institucional que apoyara y divulgara la producción artística nacional. Ese esfuerzo de reunir a los mejores artistas en una competencia nacional despertó en todo el país un entusiasmo artístico de muchos jóvenes. En la década de los cuarenta llegaron a Bogotá, buscando proyección nacional, los jóvenes pintores Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar, Cecilia Porras y Lucy Tejada, entre otros. Alejandro Obregón y Cecilia Porras traían el espíritu caribeño del Grupo de Barranquilla. Durante esta época, artistas y escritores compartían en los mismos cafés y círculos literarios capitalinos.

14 “Habíamos empezado a dar cursos de economía en la Universidad de América, y por esa época había llegado Marta Traba, a quien habíamos conocido en París y que se había casado con Alberto Zalamea por esa época. Ambas estábamos dando cursos en la universidad, ella daba de estética o algo así. Yo tenía la idea de hacer teatro. Y como no había teatro fuera del de Víctor Mallarino, aproveché la ocasión. Yo acababa de aprender sobre Brecht, el teatro del absurdo y yo quería hacer ese teatro, entonces empezamos a reunir la gente. Llamé a los artistas plásticos para escenografía y todos iban, Botero, Ramírez Villamizar...” (Comunicación personal, octubre de 2013).

Jorge Gaitán Durán hacía parte de esos jóvenes. Los estudios universitarios eran una forma de acumular capital, pero también lo era el vínculo que se hacía con las instituciones e instancias culturales. Así como los jóvenes pintores, Gaitán Durán frecuentaba los cafés literarios, donde se reunían las generaciones de escritores y artistas. La sensibilidad por todas las manifestaciones del arte fue una característica que lo acompañó durante toda su vida. En el periódico *El Tiempo* y en otros diarios escribía artículos de crítica literaria y artística que le fueron creando un prestigio entre la nueva generación. En “Meditaciones sobre el arte colombiano”, escrito en 1947 en la revista *Sábado*¹⁵, Gaitán señalaba las carencias del arte en Colombia:

[...] la falta de vinculación de los artistas colombianos con lo universal, su aislacionismo vanidoso que ha desembocado en la incesante repetición de temas, de paisajes helados, de aspectos localistas y lugareñistas, de secreciones naturalistas, como si la misión del artista fuera en el pasado y no construir para la posteridad (2004a, p. 207).

La insistencia en mirar hacia afuera, hacia lo universal, era una constante invitación de Gaitán Durán a los escritores y artistas colombianos jóvenes. Con solo 23 años, este joven poeta tomaba la vocería también en el arte y en ese mismo artículo diseñaba las estrategias para desarrollar la pintura nacional¹⁶.

Meses después de los trágicos acontecimientos del 9 de abril de 1948 se realizó en Bogotá el Primer Salón de Artistas Jóvenes, cuyo gestor había sido el mismo Gaitán Durán¹⁷. Ese Salón representaba otro eslabón en la

15 *Sábado* fue fundada en 1943 por Plinio Mendoza Neira y Armando Solano. Esta revista abogaba por un liberalismo cultural. En ella participaron grandes figuras literarias, como el crítico Rafael Maya.

16 “1. La saturación en las corrientes universales, el acercamiento a todas las palpitations del arte moderno, aun a las más manufacturadas y dislocadas. 2. El estudio consciente y profundo de las condiciones económicas, sociales y políticas de nuestra raza y de nuestra nación... Que sirva como materia prima de la creación artística. 3. Un proceso de síntesis, de depuración, de eliminación de toda materia inútil, de riguroso ajustamiento a formas límpidas y esenciales, de aprovechamiento de la tradición” (Gaitán, 2004a, p. 210).

17 “Esto es singularmente valioso en mi caso personal, pues he estado en el centro ardiente del proceso de gestación que ahora culmina; y lo he defendido, exaltado y propiciado apasionadamente” (Gaitán, 2004, p. 211).

institución del arte en Colombia. Sus participantes trataban de hacer la síntesis entre lo universal y lo nacional, pero faltaba mucho por recorrer en ese camino hacia la madurez de una arte moderno. En la vanguardia de aquellos artistas, Alejandro Obregón señalaba nuevos horizontes estéticos.

Cuando *Mito* apareció en 1955, muchos de los escritores y artistas de la nueva generación habían regresado al país después de haber acumulado capital cultural y haber vivido en el extranjero. Incluso, había llegado también la gran crítica de arte Marta Traba, que dio el impulso necesario a la configuración del arte moderno en Colombia gracias a su aguda crítica y al compromiso con y en el arte. Desde *Mito*, Traba tuvo una de sus vitrinas de divulgación de la crítica de arte. En su ensayo “¿Qué quiere decir ‘un arte americano’?”¹⁸, la crítica argentina comparaba el arte latinoamericano con el arte colombiano. Entre los colombianos salían bien librados Obregón, Villamizar, Wiedemann, Grau y Botero, integrantes del *boom* artístico colombiano en las décadas siguientes. Además, el arte no solo era comentado en *Mito*, sino que era divulgado. Así lo demuestran las tres portadas diseñadas por Wiedemann, Obregón y Ramírez, respectivamente.

Jorge Gaitán continuó su protagonismo en el mundo de las artes siguiendo de cerca el desarrollo de los artistas y sus obras. En el tercer número de *Mito* apareció reseñada la exposición de Cecilia Porras, la pintora cartagenera que había sido formada por Obregón y Grau. Con ella aparecía la tradición caribeña del Grupo de Barranquilla, que había fusionado poesía, literatura y pintura (la primera portada del libro *La Hojarasca* de García Márquez fue hecha por Porras). Esta congruencia entre los diferentes grupos estéticos nacionales tuvo un espacio de expresión en *Mito*.

Esto no significa que todo haya comenzado en *Mito*, como algunos críticos y admiradores de la revista han querido hacer ver. Antes y durante la época de edición de la revista había otros escritores y artistas que trataban de modernizar las artes y la literatura en Colombia, pero el carácter integrador y de llamamiento de Gaitán Durán ayudó a que el campo de fuerzas de los principales agentes colombianos de la cultura tuviera en el grupo y la revista los aliados y amigos naturales.

18 *Mito*, núm. 6 (febrero-marzo de 1956).



De izquierda a derecha: Figura 6. Revista *Mito* (vol. 7, núm. 37-38, julio-octubre, 1961). Figura 7. Revista *Mito* (vol. 5, núm. 30, mayo-junio, 1960). Figura 8. Revista *Mito* (vol. 4, núm. 20, julio-agosto, 1958).

El cine y *Mito*

El amor por el cine fue una constante en los jóvenes que vivieron durante la guerra y la posguerra mundiales. La pantalla gigante era una manera de evadir la terrible finitud humana que se batía en los campos de batalla. Las producciones cinematográficas protagonizadas por grandes actores brindaban a las nuevas generaciones ilusiones y esperanzas. Para muchos de ellos, el cine era la única alternativa de entretenimiento, dada la carencia en la oferta cultural nacional. El cine contenía todas las demás artes, los sentidos se ponían a disposición de una producción estética con capacidad de evocar los mejores y peores sentimientos de la condición humana, y la literatura fue una fuente de inspiración de guiones que buscaban recrear grandes obras universales.

En 1956, cuando Gabriel García Márquez abandonó el país en búsqueda de nuevos horizontes culturales y laborales, Gaitán Durán ya había asumido la columna de cine del periódico *El Espectador*, que había sido dirigida con gran profesionalismo por el creador de Macondo. En “Estrenos de la semana”, el fundador de *Mito*, entre 1955 y 1959, presentó al público colombiano las principales novedades del cine universal.

El mismo furor cultural que se vivía en las artes y la literatura se sentía en el cine. Aunque la empresa nacional era todavía muy incipiente, existían

distribuidores que proyectaban las grandes producciones internacionales. Ellos sabían que el nuevo público urbano demandaba diversas formas de entretenimiento y de ocio. Cuando *Mito* llevaba solo seis meses de haber salido a la luz, Gaitán Durán, desde *El Espectador*, abogaba por un mayor respeto por el público¹⁹. Buscaba que también la empresa cinematográfica se organizara y se proyectara a nivel nacional; por eso decía: “al público y a la crítica no les falta buena voluntad para apoyar a los distribuidores. Pero ¿por qué los distribuidores no apoyan a su vez al público y a la crítica?” (Gaitán, 2004b, p. 299).

El cine convocaba al arte, a la filosofía y a la literatura en Europa y Estados Unidos. Las tendencias juveniles que en los años cincuenta buscaban rebelarse contra los sistemas educativos, morales y sociales del nuevo orden económico fueron retratadas en el nuevo cine independiente. El hampa intelectual era un fenómeno social juvenil de los países más industrializados y que estaba inspirado por Sartre, Miller y “[...] simultáneamente por las novelas de la Serie Negra, que se reconoce en la vida y en la muerte de astros cinematográficos como James Dean o en esa intrincada música a la vez erótica y angélica que es el jazz, que adopta la barba y la camisa negra, la motocicleta y el amuleto” (Gaitán, 2004c, p. 305).

Las características de estos jóvenes de Nueva York y Londres, París y Roma, Moscú y Berlín, eran el resultado de una sociedad industrializada y mecanizada. Tales jóvenes no querían trabajar, es decir, ser productivos. Usaban las drogas, el alcohol y el sexo como formas de rompimiento de la moral puritana que había hecho productivo al sistema industrial y, para mayor escándalo social, usaban la violencia, es decir, el robo, el asalto o simplemente el desorden social no como forma de adquirir bienes, sino como una postura política contra todo, contra el sistema que los intentaba volver máquinas de producción.

Películas como *Bachelor Party*, dirigida por Delbert Mann, o *Les Cousins* de Claude Chabrol, demostraban el surgimiento de unos jóvenes

19 “Desde luego, nosotros escogemos al público. Más aún, exigimos respeto por el público. Respeto que, afortunadamente, el público por su parte exige cada vez más. Esta conciencia del colombiano frente al cinematógrafo es un fenómeno reciente, pero que se manifiesta con fuerza. Baste anotar que, si bien con graves excepciones, en los últimos tiempos hemos asistido a no pocos casos en que la masa de espectadores apoya con su presencia filmes con intención artística” (Gaitán, 2004b, p. 298).

que hacían su vida al margen del trabajo: “ellos se mueven en el medio ambiguo, burgués y bohemio, universitario y pandillero, fraternal de amor y de violencia, de fasto y de miseria, donde se rompe la solidaridad de clase y surge el hampa intelectual” (Gaitán, 2004c, p. 307).

Había en Jorge Gaitán un poco de ese espíritu rebelde, su condición de burgués intelectual dividía su corazón. Ese mismo año de 1959, cuando escribía en *El Espectador* sobre los hampones intelectuales, editaba su ensayo político “La Revolución invisible” y surgía en el escenario colombiano un exótico movimiento juvenil: el nadaísmo, que se presentaba como una revolución cultural criolla que escandalizaba a la sociedad colombiana. En Latinoamérica se sentían los vientos de la Revolución cubana.

Jóvenes realizadores norteamericanos, como Stanley Kubrick, así como las nuevas generaciones de directores franceses (Chabrol, Malle, Truffaut y Resnais) demostraban que el sentido estético, social y técnico podía ponerse al servicio de los grandes dramas humanos de las sociedades industrializadas. Del lado de *Mito*, los ecos de aquellos nuevos movimientos independientes del cine norteamericano y francés se veían reflejados en los comentarios y las reflexiones de los críticos de cine Goelkel, Salcedo Silva, Angulo y Norden. Todos ellos serían figuras de primer orden en el desarrollo del cine colombiano en las décadas posteriores. Más de cuarenta películas de todas partes del mundo fueron reseñadas cuidadosamente. La historia de la crítica del cine tiene en *Mito*, pues, uno de sus documentos más interesantes en la década de los cincuenta²⁰.

En cuanto al cine colombiano, sobresale la participación de Francisco Norden, que, junto a los grandes críticos de cine y a los directores de teatro de los años cincuenta, ayudó a desarrollar el cine en Colombia. En 1960, Víctor Nieto realizó con la embajada francesa en Colombia el Primer Festival Internacional de Cine y Televisión de Cartagena.

20 En *Mito* se reseñaron películas de directores como Elia Kazan, Claude Antan Lara, George Stevens, Otto Priminger, Robert Flaherty, Ingmar Bergman, Jean Renoir, Luis Buñuel, Renato Castellani, Yves Allegret, Beau Brummel, Charles Chapin, Marcelo Arroita, Arne Mattson, Jules Dassin, Federico Fellini, Robert Aldrich, Benito Alazraki, Manuel Barbachano Ponce, René Clair, Paul May, Cantinflas, Grigori Tchukhrai, Stanley Kubrick, T. Machová, Antony Man, William Wyler, Edward Dymtryk, François Truffaut, Alain Resnais y Cesare Zavattini.

Conclusión

El presente estudio puso en relación los campos literario y artístico colombianos de los años cincuenta con el fin de desvelar una estrategia grupal intelectual que ayudó a consolidar la autonomía y profesionalización de dichos campos y tuvo una función social en una época de violencia y desinstitucionalización. Tanto el arte como la literatura interpretaron estéticamente la violencia y la cruda realidad colombiana, y se convirtieron en un referente para la configuración de la memoria.

Referencias bibliográficas

- Arango, D. (1957). *La salida de Laureano*. [Pintura]. Recuperado de: <http://www.elmamm.org/debora-arango-2>.
- Arcila, G. (1983). *Nuevo teatro en Colombia*. California, Edición: Universidad de California, Ediciones Ceis.
- Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'art*. París: Éditions du Seuil.
- Buenaventura, E. (1958). El monumento. *Mito*, 21, p. 177.
- Cobo, J. (1988). *El nadaísmo: Manual de Literatura Colombiana*. Bogotá: Planeta-Colcultura.
- Cobo, J. (2002). *Mis pintores*. Bogotá: Villegas Editores.
- Casanova, P. (2008). *La République Mondiale de Lettres*. París: Éditions du Seuil.
- Dubois, J. (2013). *La institución de la literatura*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Gaitán, J. (1957). Primer Festival de Teatro. *Mito*, 17, 301.
- Gaitán, J. (1975). Primera mujer. En: Valderrama, P. (comp.), *Obra literaria: poesía y prosa* (pp. 191-209). Bogotá: Concultura.
- Gaitán, J. (2004a). Observaciones sobre la pintura de Ariza. En: Ramírez, M. (comp.), *Un solo incendio por la noche: obra crítica, periodística y literaria* (pp. 201-204). Bogotá: Casa de Poesía Silva.
- Gaitán, J. (2004b). Estrenos de la semana. En: Ramírez, M. (comp.), *Un solo incendio por la noche: obra crítica, periodística y literaria* (pp. 298-301). Bogotá: Casa de Poesía Silva.
- Gaitán, J. (2004c). Una explosión de cólera y amor. En: Ramírez, M. (comp.), *Un solo incendio por la noche: obra crítica, periodística y literaria* (pp. 305-311). Bogotá: Casa de Poesía Silva.

- Gaitán, J. y Valencia, H. (1960). Notas sobre el aniversario de *Mito*. *Mito*, 35, 404.
- Obregón, A. (1948). *Masacre 10 de abril* [Pintura]. Recuperado de: <http://esferapublica.org/nfblog/?p=59335>.
- Obregón, A. (1956). *Estudiante muerto* [Pintura]. Recuperado de: <http://pintoresyescultoresdecolombia11032012.blogspot.com/2012/08/alejandro-obregon.html>.
- Obregón, A. (1962). *La Violencia* [Pintura]. Recuperado de: <http://pintoresyescultoresdecolombia11032012.blogspot.com/2012/08/alejandro-obregon.html>.
- Obregón, A. (1976). *Zozobras* [Pintura]. Recuperado de <http://pintoresyescultoresdecolombia11032012.blogspot.com/2012/08/alejandro-obregon.html>.
- Sarmiento, P. (2006). *La Revista Mito en el tránsito de la modernidad a la postmodernidad literaria*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Anexo: Traducciones en la revista *Mito*

NÚMERO DE <i>MITO</i>	TÍTULO DE LA TRADUCCIÓN	AUTOR Y NACIONALIDAD	TRADUCTOR
1	Diálogo entre un sacerdote y un moribundo	Sade (Francia)	Jorge Gaitán Durán
1	Vientos	Saint-John Perse (Francia)	Fernando Arbeláez
2	Canto órfico	Carlos Drummond de Andrade (Brasil)	Dina Moscovici y Jorge Gaitán Durán
2	De la experiencia del pensar	Martin Heidegger (Alemania)	Dos versiones: Rafael Gutiérrez Girardot y <i>Mito</i>
2	La matanza de los inmortales	Jean Reverzy (Francia)	Jorge Eliécer Ruiz
3	¿Qué significa pensar?	Martin Heidegger	Francisco Soler G.
3	El libro de Tel	William Blake (Inglaterra)	Hernando Valencia Goelkel
3	El bebé ardiente	Dylan Thomas (Estados Unidos)	<i>Mito</i>
5	Después de Picasso	Pierre Courthion (Francia)	Dina Moscovici
6	Literatura funcional	Antonio Gramsci (Italia)	Affan Buitrago
6	Nekrassov	Jean Paul Sartre (Francia)	<i>Mito</i>

NÚMERO DE MITO	TÍTULO DE LA TRADUCCIÓN	AUTORY NACIONALIDAD	TRADUCTOR
6	Conocimiento de Sartre	Collete Audry	<i>Mito</i>
6	Variaciones sobre las Bucólicas	Paul Valéry (Francia)	Darío Achury Valenzuela
7	Las tres voces de la poesía	T. S. Eliot	Pedro.Gómez .Valderrama. (PGV)
7	¿Quién va ahí?	Jean Tardieu	Luis Vicens
7	Conocimiento de Sartre II	Colette Andry	<i>Mito</i>
7	Siete poemas de amor	Kenneth Patchen	<i>Mito</i>
8	La obscenidad y la ley de la reflexión	Henry Miller	P.G.V
9	Dos poetas alemanes	Bertolt Brecht y Gottfried Benn	Antonio de Zubiarre
9	Satán. El fuego	Antonin Artaud	P.G.V.
9	Reducción a autenticidad en Husserl	Aron Gurwitsch	Francisco Posada
9	Lo que pasó realmente	Dylan Thomas	N. N.
10	Conocimiento de Sartre III	Colette Audry	<i>Mito</i>
10	Nacimiento del Psicoanálisis	Sigmund Freud	<i>Mito</i>
11	Lenguaje y Mito	Ernst Cassirer	Ricardo Samper
12	Las sirvientas	Jean Genet	Jorge Gaitán Durán
13	Relatitos	Cesare Zavattini	Guillermo Angulo
13	"Miching Malecho": esto es brujería	Laura Bohannon	P.G.V.
14	Bosquejo de una teoría de las emociones	J.P.S.	Francisco Posada
14	El juicio de Arthur Miller	John Steinbeck (Estados Unidos)	Mito
15	El marxismo y el pensamiento francés	Henri Lefebvre	Ismael Matallana
16	Cantos y epigramas	Ezra Pound	José Coronel Urtecho
17	Discurso de Saint-Florent	Sade	Jorge Gaitán Durán
17	Las romanas	Federico Fellini	Álvaro González Moreno
18	Sermón pagano a la clerecía cristiana	C. Wright Hills	<i>Mito</i>
18	La metamorfosis de los dioses	André Malraux	<i>Mito</i>
19	La investigación atómica y la ley de la causación en la naturaleza	Werner Heisenberg	<i>Mito</i>
20	La lucha entre la reacción y el programa de la cultura actual	Georg Lukács	Álvaro González Moreno
20	Problemas de la genética contemporánea	Jacques Hasel	<i>Mito</i>
21	En la muerte de Brecht	Georg Lukács	<i>Mito</i>
21	Poemas	Bertolt Brecht	Eduardo Cote Lamus

NÚMERO DE MITO	TÍTULO DE LA TRADUCCIÓN	AUTORY NACIONALIDAD	TRADUCTOR
21	La excepción y la regla	Bertolt Brecht	Guillermo Angulo
21	Cinco dificultades para quien escribe la verdad	Bertolt Brecht	<i>Mito</i>
21	Brecht y el cine	John Hans Winge	Lucy Morales
21	Intimidad	Arthur Adamov	Cecilia González Launde
22 y 23	Un corazón bajo una sotana	Arthur Rimbaud	Jorge Gaitán Durán
24	Dos capítulos de Lolita	Vladimir Nabokov	<i>Mito</i>
25	Fragmentos de Justine, Balthazar y Mountolive	Lawrence Durrell	<i>Mito</i> (Hernando Valencia Goelkel.)
25	Cinco poemas estáticos	Gottfried Benn	Antonio de Zubiaurre
25	La alienación y la bomba atómica	Henri Lefebvre	Jorge Gaitán Durán
25	El club de los mentirosos	Michel de Ghelderode	Jorge Gaitán Durán
26	Mares	Saint-John Perse	Jorge Zalamea
26	Amas a Brahms (1959)	Françoise Sagan	P.G.V.
27 y 28	Introducción al erotismo	Georges Bataille	<i>Mito</i>
29	¿Apollinaire biznieto de Napoleón?	Antol Stern	Ilma Villanueva
30	La época de la imagen del mundo	Martin Heidegger	Carlos Rincón
31	Grandeza y servidumbre del recadero	Pierre Auger	<i>Mito</i>
31 y 32	Natura pietrix	Roger Caillois	<i>Mito</i>
33	Discurso por y para la esperanza	Max Aub	Hernando Valencia Goelkel (HVG).
33	El rollo xv de "Senso"	Luchino Visconti	Guillermo Angulo
33	Fragmento de "Senso"	Camilo Boito	Guillermo Angulo
34	Última cinta	Samuel Beckett	Marta Mosquera
34	Cortejando a la cónyuge	John Updike	H.V.G. y P.G.V.
34	Alen arabie	Paul Nizan	H.V.G.
35	Nota sobre "De Baudelaire al surrealismo"	Marcel Raymond	Fernando Charry Lara
35	El intelectual solitario	Loren Baritz	<i>Mito</i>
35	La mandrágora	Nicolás Maquiavelo	Antonio Montaña
36	El futuro de Latinoamérica	The Economist (24-04-1961)	Ricardo Samper
39 y 40	La aventura	Guido Aristarco	Guillermo Angulo

La fuerza del lenguaje en la construcción social de la realidad: la idea de lo individual y lo colectivo a partir de Fernando Soto Aparicio

DORA A. RAMÍREZ-VALLEJO¹

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA - COLOMBIA

EDGAR JAVIER GARZÓN-PASCAGAZA²

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE COLOMBIA - COLOMBIA

Parece imposible tener estructuras institucionales como el dinero, el matrimonio, los gobiernos, la propiedad, las fiestas y la guerra sin que haya alguna forma de lenguaje, porque en cierto sentido las palabras u otros símbolos son parcialmente constitutivos de los hechos.

(John Searle, 1997, p. 75).

-
- 1 Magíster en Comunicación de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Comunicadora Social-Periodista, con estudios en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Docente de la Universidad Pontificia Bolivariana en la Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades. Miembro de la Asociación Colombiana de Investigadores en Comunicación (ACICOM). Líneas de investigación: narrativas, discursos y lenguajes, semiótica y comunicación, y pragmática y comunicación. Correo electrónico: dora.ramirez@upb.edu.co
 - 2 Profesional y Licenciado en Filosofía, Magíster en Investigación Social Interdisciplinaria y estudiante de Doctorado en Educación en la Universidad Santo Tomás, sede Bogotá. Profesor titular y editor del Departamento de Humanidades de la Universidad Católica de Colombia. Áreas de investigación: filosofía política, educación política, lenguaje, literatura y sociedad. Correo electrónico: ejarzon@ucatolica.edu.co

Introducción³

El ejercicio de reflexionar sobre la construcción social de la realidad debe remitir, necesariamente, a la concepción de lenguaje y de sociedad. Sin embargo, pensar esta relación del hombre con su entorno muchas veces resulta problemático. En otras palabras, nos hallamos ante un cuello de botella porque la discusión desborda los límites de lo sencillo y se traslada de inmediato al campo de la complejidad que incluye una categorización. Esta categorización exige una mirada de buceo para comprender lo que no es tan evidente pero que garantiza un acercamiento —por somero que sea— al *modus operandi* de esa relación entre el hombre y la manera en que construye la realidad.

Con el ánimo de realizar este viaje, se plantea considerar algunas referencias a las obras del escritor Fernando Soto Aparicio. Su lectura de la realidad colombiana deja entrever la idea de lo individual y lo colectivo en la construcción social de la realidad; “fue y seguirá siendo el escritor social y humano que supo plasmar como pocos la historia de su tiempo, crítico siempre frente a la corrupción, la violencia y cualquier forma de injusticia” (Soto, Escobar y Pinzón, 2017, p. 137). Por ejemplo, sus textos *La rebelión de las ratas*, *La cuerda loca*, *El espejo sombrío*, *Hermano hombre*, *La agonía de una flor* y *Los hijos del viento*, entre otros, demuestran su preocupación por la realidad, por las prácticas, por las instituciones, por las actitudes, es decir, por todo aquello que construye y conforma la sociedad.

La representación social como un producto colectivo y su manifestación individual

Las implicaciones a las que está sometido el ser humano en la relación con su entorno se hallan mediatizadas por el conjunto de representaciones por las que se conforma el mundo instituido de significaciones sociales. A su vez, estas significaciones sociales conforman el sistema cultural de una sociedad o,

3 Los autores agradecen los comentarios y las sugerencias de la profesora Angélica María Rodríguez Ortiz.

mejor, su estructura simbólica, que se compone de todas las manifestaciones técnicas, morales, artísticas y mitológicas en torno a las cuales una sociedad se estructura y en cuya organización se hace manifiesto el “nosotros” generador de identidad. Al respecto, Beriain (1990), en referencia a Durkheim, afirma:

Ninguna sociedad existe sin definir unos límites simbólicos que configuran la experiencia y la comprensión del mundo —entre la esfera de lo sagrado y lo profano—, tampoco existe la sociedad que no defina los límites normativos entre el Bien y el Mal, ni existe sociedad que no disponga de respuestas reales —rationales o imaginarias— ideológicas a las preguntas sobre la muerte, el amor o la tragedia; ni tampoco existe sociedad que no despliegue una serie de categorías cognitivas —espacio, tiempo, verdad, etc.— que hagan posible las representaciones sociales (p. 27).

En otras palabras, cuando nacemos nos encontramos con creencias exteriores a nosotros; es decir, estamos frente a una sociedad formada con una previa estructura, “[s]omos entonces juguetes de una ilusión que nos hace creer que hemos elaborado nosotros mismos lo que se nos impone desde afuera” (Durkheim, 2001, p. 42). Por eso, la conducta y el pensamiento son exteriores a nosotros.

A su vez, desde la teoría de la sociedad, Durkheim plantea dos términos que serán asumidos como sinónimos: “conciencia colectiva” y “representaciones colectivas”, que hacen referencia a la estructura simbólica de las sociedades simples y a los universos simbólicos que componen la estructura simbólica. Una primera manifestación de esta estructura se consolida a partir del deber, el cual se hace presente por medio de la norma que regula los comportamientos, al presentar la diferencia entre lo permitido y lo prohibido bajo la premisa de la obediencia.

Precisamente, en este espacio se concede el reconocimiento a la externalidad de las representaciones sociales, que se hacen manifiestas con total independencia de la individualidad de quienes componen un grupo humano. Una manifestación propia de las representaciones será la intersubjetividad, que se erige en la memoria colectiva, en la apropiación y en el “otro generalizado”, también conocido como la institucionalidad, que es regulado por los efectos que produce la práctica de la solidaridad y la aplicación de la moralidad; junto con los demás elementos constitutivos del

grupo humano confluyen en el consenso, en el cual las conciencias vibran al unísono. Sin embargo, la individualidad y la libertad apenas tendrán reflejo en cuanto a la elección se refiere, pero son acordes con el desarrollo de la moralidad o del progreso moral. En el desarrollo de la reflexibilidad moral se haría posible observar una posible identidad del yo personal o individual, pero en condiciones de una realización marcada por la intersubjetividad comunicativa y compartida.

En *La cuerda loca* (1985), el maestro Fernando Soto Aparicio propone una dinámica muy particular en torno a la paz. En una ciudad llena de tantas maravillas como París se revelará la fórmula para resolver, de una vez y para siempre, el problema del conflicto y de la guerra. La alta expectativa que se despierta agita toda una serie de posibilidades que hacen convulsionar a la ciudad luz. Y en medio de una multitud atenta y expectante, dos amantes de bandos contrarios, con ilusiones y proyectos distintos, se debaten entre el cumplimiento de los deberes pactados y los sueños que palpitan en su interior.

Ante el posicionamiento del consenso como expresión de la colectividad a una sola voz, aparece el discurso que legitima la primera comprensión del mundo con pretensiones de ciencia, cosmología y filosofía. Se muestra como primer discurso acerca de lo social, con forma de representación colectiva, puesto que el reconocimiento y la constitución de lo sagrado corresponden en gran medida al “acto fundacional de la sociedad”, ya que “la constitución de la esfera de lo sagrado equivale a la constitución de la institución de la sociedad como realidad moral trascendente, la cual es objetivada, cristalizada en un cosmos de significaciones sociales” (Beriaín, 1990, pp. 34-35).

Con la aparición de la religión como primer discurso que manifiesta lo sagrado-social, también aparecen los símbolos como expresión de lo normativo y los ritos que pondrán de manifiesto la movilización de los actores sociales en prácticas colectivas de carácter significativo. Estos discursos religiosos se dan a partir del uso del lenguaje, que a su vez constituye las instituciones sociales a partir de la preferencia de diferentes actos de habla que contienen una intención colectiva. En palabras de Searle (2001), “hablar un lenguaje es participar en una forma de conducta gobernada por reglas” (p. 27). Esto quiere decir que así como el lenguaje es una conducta gobernada por reglas, de igual forma es acción, debido a que decir es hacer. En este caso, con el lenguaje construimos instituciones sociales, reguladas por las normas y las reglas que crea el lenguaje para orientar a la colectividad de

cada institución; hay una relación plena y amplia entre lenguaje y realidad. Al respecto, Searle (2005) en su texto “¿Qué es un acto de habla?” menciona las reglas regulativas y las reglas constitutivas⁴ que crean, regulan y constituyen la conducta, esto es, la realidad:

Algunas reglas, por otra parte, no regulan meramente, sino que crean o definen nuevas formas de conducta. Las reglas de fútbol, por ejemplo, no regulan meramente el juego del fútbol, sino que, por así decirlo, crean la posibilidad de, o definen, esa actividad. La actividad de jugar al fútbol se constituye actuando de acuerdo con esas reglas; el fútbol no tiene existencia aparte de esas reglas (p. 433).

En Searle se encuentra la concepción del lenguaje como fuerza performativa⁵, que define nuevas formas de conducta en la realidad; una realidad con reglas y con una “ontología colosal e invisible” (Searle, 1997, p. 23). Por eso, para ver la realidad se tendría que comprender el modo en que los hablantes y los oyentes, en un contexto comunicativo, usan el lenguaje en ciertos juegos del lenguaje, con base a las reglas presentes.

Así se da la apropiación de normatividades que tienen el carácter de una alteridad generalizada, que se vislumbra en la institución social y que se ratifica en la relación entre lo moral y lo social; la sociedad es el conjunto de instituciones sociales. Lo anterior es así por medio de un carácter social o impersonal que pretende asegurar, antes que nada, el bien común por encima del bien particular⁶ (del bien que salvaguarde el bienestar de un determinado individuo o grupo). En este orden de ideas, una acción moral se ratifica

4 Continúa Searle con su explicación de estas reglas: las regulativas corresponden a una actividad preexistente, totalmente independiente de la existencia de reglas; en algunos casos son imperativos. Mientras que las constitutivas regulan una actividad, dependen de las reglas y se desprende más directrices de comportamiento a partir de estas. Ver más en Searle (2005, pp. 433-434).

5 Ahora bien, la idea de la fuerza performativa la trabaja mucho más a fondo su antecesor, John Austin. La teoría de los actos de habla de Searle se consolida mucho más en un carácter ilocutivo, más que perlocutivo.

6 En la concepción estructuralista de Marx y Durkheim se antepone el bien común al individual. En el trabajo de Searle no se antepone el uno sobre el otro, dado que el bien común es pensado por la colectividad, desde la intencionalidad colectiva. Esto quiere decir que hay un nosotros colectivo con un contrato implícito.

en lo social solo si contiene a lo social que se manifiesta por sentimientos altruistas por encima de sentimientos egoístas⁷. Por último, la moralidad se ratifica en las acciones si es prescrita y está de acuerdo tanto con los ideales como con los valores de la sociedad.

A propósito, Fernando Soto Aparicio, en su obra *La agonía de una flor* (2010), propone una historia alrededor de las minas antipersonales: a su protagonista nadie se atreve a curarla, quizá por el estado en que se encuentra o bien porque los despojos de su cuerpo recuerdan la miseria que todos pueden identificar, pero que nadie quiere asumir y transformar. Y así, ante el despojo y el dolor, solo el recuerdo de un poema enseñado por una religiosa es el único aliciente para esta infante que padece el abandono y el desprecio⁸.

Este ejemplo, desde la narrativa de Soto Aparicio, se muestra en el respeto y el desprecio, dos actitudes que se expresan públicamente y que involucran sentimientos privados que se tienen hacia los demás (Harré, 1982). Nadie cura a la protagonista porque no hace parte de su ritual; por el contrario, se la desprecia por su estado de salud y debido a lo que refleja: “Gran parte del otorgamiento de respeto y desprecio públicos está ritualizado y es independiente del sentimiento” (p. 40). El respeto y el desprecio son formas simbólicas que hacen parte del ritual y las prácticas a las que pertenecen los seres humanos en la sociedad.

De acuerdo con lo anterior, desde la primera manifestación de lo social que se hace expresa por medio de la religión, la concepción de lo individual queda relegada por los sentimientos del grupo social, bajo el carácter del bien común y de sentimientos altruistas. Aunque no parece existir una negación de la individualidad, su existencia depende de la generalidad del grupo social, en cuanto la comprensión de la moral y el carácter de autorreflexibilidad, autodeterminación, autonomía y autocrítica se hacen explícitos en la medida en que el individuo denota su pertenencia al grupo social. En otras palabras, la sociedad crece en la medida en que el individuo también lo hace: el proceso asume un carácter de correlatividad.

7 Los sentimientos en la moral, según Searle, son una cuestión de racionalidad. Ver más en Searle, J. (2001). *Rationality in Action*. Cambridge, MA, US: The MIT Press.

8 Vale la pena aclarar que en Durkheim y en Searle la moral es más una concepción racional que no está ligada a la religión y al sentimiento de culpa y castigo.

En la historia colombiana se recuerda un triste episodio que acotenció en 1997. Ante la insistencia de una petrolera, la familia indígena de la etnia u'wa amenazó con lanzarse desde el acantilado a manera de un suicidio colectivo con el fin de defender el territorio. Esta situación agitó la creatividad del escritor colombiano a partir de una lectura y comprensión de los hechos en *Los hijos del viento* (2003). En este relato, el autor considera la relación determinante de una familia con su entorno, el vínculo sagrado del ser humano con la tierra y la profanación que manos ajenas quieren imponer so pretexto de la figuración económica. Ante tal ofensa, surge una serie de liderazgos entre los que sobresale Llovizna Abril, una de las tantas figuras femeninas a las que ha dado vida el escritor, quien luego de una serie de dificultades, sacrificios, desprecios, riesgos y reconocimientos, asume el riesgo y ofrenda su vida para salvar el honor de su etnia y salvaguardar el territorio que designa para esta y otras tantas etnias el carácter de lo sagrado.

Este texto del escritor Fernando Soto evidencia, desde la postura del estructuralismo de Durkheim, a la sociedad como fuente y fin de la moralidad; a una comunidad ética ideal, fin en sí misma, en la que convergen las características de la conciencia colectiva, puesto que se manifiesta a través de perspectivas y actitudes del individuo que son idénticas a las mantenidas por los demás integrantes de la misma sociedad; y evidencia también una conciencia colectiva que invade y penetra con sentimientos y creencias la conciencia individual, y que erige al colectivo muy por encima del individuo con representaciones de un discurso religioso que supera el umbral de la discusión y en relación con objetos precisos.

Asimismo, en cuanto a las representaciones sociales, para ser admitidas por el consenso se requiere un grado de institucionalización por medio del cual se agrupa un saber llamado “saber social”, que se asume desde las prácticas de la religión para abrirse espacio por medio de la ritualización, la tipificación de categorías de pensamiento y la institucionalidad legítima de los procedimientos que correspondan y justifiquen la movilización y el compromiso.

Esto es así porque participar de una comunidad lingüística surge de la capacidad de participar en ciertas prácticas, de saber que un movimiento es o no válido en un contexto determinado, con el fin de comprender cómo hacer algo en el sentido de ser capaz de hacerlo: “Como criaturas gobernadas por normas, en contraste con criaturas que siguen reglas

puramente naturales, por actitudes normativas que mostramos, unas actitudes con las cuales expresamos que comprendemos o concebimos en la práctica nuestra conducta como gobernada por normas” (Brandom, 2005, p. 79). Las prácticas discursivas, como afirma Brandom, incorporan cosas reales. Lo implícito no es más que la introducción de prácticas como el arte, la religión, el amor, la amistad, la educación y la política; es decir, la cultura. En el lenguaje, en ese saber social, se encuentra lo que se ha introducido mediante las prácticas que se ejercen por ser miembros de una comunidad: acción y explicitación.

De igual importancia, el Estado como órgano de disciplina moral y la democracia como procedimiento o forma política por la cual la sociedad llega a la más pura conciencia de sí misma se asumen como formas de reconocimiento por medio de las cuales se ratifica que todas las sociedad engendran representaciones y significados que tienen que ver con la organización social, que determinan lo legítimo, lo permitido y lo censurable. En algunos casos, estas construcciones de significado históricas han sido arbitrarias y violentas, instauradas como dispositivos de poder para guiar cierto tipo de comportamiento; el poder se ejerce a través del discurso y de las prácticas. En esta perspectiva, el lenguaje se debe entender no solo como la mera enunciación de palabras, sino también como acto, tal como lo afirma Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas*, y a su vez Austin (1990) cuando afirma: “decir algo es hacer algo” (p. 53).

Es así como el escritor boyacense nos propone la lectura de *El espejo sombrío* (2018). En esta novela, el autor expone un tema que refiere, de una y otra forma, apartes de la historia colombiana: la venganza. El protagonista de la historia, Alberto Franco, guarda un duro recuerdo que transformó y definió su vida para siempre: observar el asesinato de su padre a los 13 años. A partir de allí, su existencia se orienta hacia un solo objetivo: acabar con la vida de quien le arrebató a su padre. Migra a la gran ciudad, estudia derecho y tiene en sus manos dos posibilidades de las cuales solo una, para él, es válida: por un lado, la justicia concebida por vías de derecho, de la que él es herald, pero de la que sabe que no tendrá efectos por la dinámica del pueblo al que pertenece, y, por otro, la justicia por su propia mano, en la cual cree desde el mismo instante en que, en una zanja de lodo, observó cómo se fue apagando la vida de su progenitor por manos de su asesino.

Esta justicia propia, según su parecer, apagará el fuego que lo ha estado devorando desde el mismo instante de aquel suceso. De esta manera, los

presupuestos de Wittgenstein y de Austin se cumplen a cabalidad, porque “decir algo es hacer algo”. A su vez, la tesis de Brandom se encuentra presente debido a que, como sociedad, no hay una creencia en la institución del derecho, sino que se prefiere un tipo de castigo por mano propia en el que se tiene la certeza de la venganza.

Por consiguiente, aparte de la aparición de la norma, la especialización de tareas al interior del grupo humano crea el Estado y el poder que se desarrolla alrededor de las relaciones que mantienen unido al grupo en lo que se refiere a su pasado, a la norma, los intercambios y las distancias entre el Estado y la sociedad civil.

De esta manera, todo indica que en lo referente a las representaciones, la individualidad de los integrantes de cualquier grupo social se ve relevada por el concepto de grupo de acuerdo con el peso, la validez y la importancia que posea la realización de la comunidad. La individualidad sustenta la conformación de la masa, pero se debe ocultar en cuanto a las diferentes representaciones aceptadas por consenso que se manifiestan a la luz del bien común, de la alteridad, del cumplimiento y de la plena realización de la normatividad vigente.

En efecto, el desarrollo de las potencialidades de cada quien aporta al sostenimiento del grupo debido a que el individuo actúa a favor del pacto establecido y del bien común. Con esto se avanza como construcción de unidad grupal, como posibilidad de unicidad de conciencias que vibran al unísono, que sostienen la validez del nosotros por encima del yo, que favorecen la consecución de los intereses citados por el consenso y admitidos por la multitud. De esta forma se concibe la representación social y cómo se muestra la relación entre lo subjetivo y lo objetivo en el terreno de las representaciones y de la construcción social de la realidad.

El papel del sujeto en la construcción social de la realidad

Hasta el momento, para que sea posible una construcción social de la realidad se debe tener en cuenta que la individualidad se hace tangible y patente en la cotidianidad. Berger y Luckmann observan el papel del sujeto que, en

relación consigo mismo y con los demás, participa de la entidad que los autores determinan como “construcción social de la realidad”⁹.

Para el caso, tanto la realidad como el conocimiento son categorías que el sujeto maneja como expresión de su ubicación en un tiempo y en un espacio determinado, son particulares y muy específicas a cada quien. La realidad es “una cualidad propia de los fenómenos que reconocemos como independientes de nuestra propia volición” (Berger y Luckmann, 2003, p. 11). El conocimiento es “la certidumbre de que los fenómenos son reales y de que poseen características específicas” (p. 11). En otras palabras, es la conceptualización que se hace de los hechos.

Asimismo, para Searle la realidad se compone de hechos brutos y, por otro parte, hechos institucionales. Tanto la realidad como el conocimiento son captados por cada sujeto de manera particular y distinta. Un árbol puede motivar en alguien una obra de arte, un trabajo de carpintería o la preservación de los bosques. Esto significa que la captación de los hechos, inicialmente, es particular al individuo y que el conocimiento que de ellos logra aprender obedece al modo personal como son adaptadas las características específicas que diferencian a un objeto de los demás.

De esta manera, se da lugar a una sociología del conocimiento que tiene como cometido considerar el análisis de la construcción social de la realidad, pero es innegable que la sociología del conocimiento deriva de Marx, en el sentido de que la conciencia del hombre se halla determinada por su ser social (fuente discutida por falta de claridad en la determinación marxista) y por los conceptos de “infraestructura” y “superestructura”, entendidas estas categorías como actividad humana y el mundo producido que se deriva de dicha actividad, respectivamente.

9 Por el contrario, desde otra perspectiva, el filósofo estadounidense Searle, con poca atención en el trabajo que los sociólogos Durkheim, Weber, Simmel, Marx, Berger y Luchmann habían realizado, escribió el libro *La construcción de la realidad social*. En este texto, Searle diferencia entre los hechos institucionales y los hechos brutos. Los primeros necesitan instituciones humanas para funcionar, como es el caso del dinero, el matrimonio y el derecho, entre otros. En cambio, los segundos hechos no necesitan instituciones humanas: “Evidentemente, para poder enunciar un hecho bruto necesitamos la institución del lenguaje, pero el hecho enunciado debe ser distinguido del enunciado mismo” (Searle, 1997, p. 21).

La realidad de la vida cotidiana, en primer lugar, “se presenta como una realidad interpretada por los hombres y que para ellos tiene el significado subjetivo de un mundo coherente” (Berger y Luckmann, 2003, p. 34). Es una realidad que construimos a partir de hechos que se producen por nuestras prácticas.

Soto Aparicio, en su obra *Hermano hombre* (2013), presenta un panorama sobre el desencanto por la vida. Su protagonista, un hombre dedicado a la enseñanza de música, con un hogar ideal y una vida admirable, experimenta que su existencia requiere otra lectura, requiere una exploración de otros horizontes. En aras de explorar, todo en su quehacer y en su ser cambia y las convenciones sociales establecidas por lo religioso, lo social, lo político y lo cultural son puestas en cuestión. Orientado por un nuevo sentir, Marino Altamar camina airoso hacia una serie de acontecimientos que le darán un giro determinante a la vida que hasta el presente lo conducía.

Por consiguiente, la conciencia del hombre estará determinada por el horizonte de lo pragmático, por su posibilidad de atender su lugar en el mundo, lo que significa su actuar en el pasado, en el presente y en el futuro. Esta dimensión obedece a la captación individual del mundo propio por excelencia, o a la realidad cotidiana que se presenta como un mundo que se comparte con los demás y que se hace manifiesto porque se sabe que el universo de la vida cotidiana contiene el carácter de realidad que es identificable tanto para los otros como para uno mismo: “no puedo existir en la vida cotidiana sin interactuar y comunicarme continuamente con otros” (Berger y Luckmann, 2003, p. 38). Participamos con los otros en la interacción. Comunicación y aprendizaje son garantía de esta participación social que se da en la vida diaria.

El ámbito de la vida cotidiana se hace manifiesto y se establece de esta manera como realidad. Por otro lado, el acontecimiento, en particular de la conciencia de la propia muerte, hace que se develen los límites de esta realidad, aunque este evento no implica que la realidad deje de existir ante el final individual de cada uno.

La conciencia de la propia muerte demuestra que la realidad existía antes de que el individuo naciera (y de hecho seguirá existiendo luego de que desaparezca). Esto hace explícito que la vida es “un episodio en el curso externamente artificial del tiempo” (Berger y Luckmann, 2003, p. 43). La realidad continúa independientemente de los dolores, las aflicciones o las

felicidades propias. Por esta razón, cada individuo apenas cuenta con una determinada cantidad de tiempo para desarrollar los proyectos personales.

Sin embargo, este conocimiento del final de la existencia particular afecta la actitud hacia el desarrollo de estos proyectos. Dicha problemática identifica con claridad el ejercicio de intrasubjetividad que ha de desarrollar el individuo al momento de asumir su existencia y su lugar en el mundo.

De forma similar, Searle (2004) lo explica de la siguiente forma en su texto *Mente, lenguaje y sociedad*:

- Existe un mundo real que existe independientemente de nosotros, independientemente de nuestras experiencias, nuestros pensamientos, nuestro lenguaje.
- Tenemos acceso perceptivo directo a ese mundo a través de nuestros sentidos, especialmente el tacto y la visión.
- Usualmente, las palabras de nuestro lenguaje, palabras como conejo o árbol, tienen significados razonablemente claros. Debido a sus significados, pueden utilizarse para referirse a y hablar sobre objetos reales del mundo.
- Nuestras proposiciones son típicamente verdaderas o falsas dependiendo de si se corresponden a como son las cosas, es decir, a los hechos del mundo.
- La causación es una relación real entre objetos y acontecimientos del mundo, una relación por la que un fenómeno, la causa, causa otro, el efecto (pp. 20-21).

Veamos ahora cómo se ubica el individuo frente a la colectividad y cómo se da ese encuentro con los otros. En el campo de la intersubjetividad, que aparece en el terreno de la realidad o del mundo real, el verdadero encuentro que se da entre los hombres que lo habitan y lo reconocen se da cara a cara respecto al presente que se comparte, “la experiencia más importante que tengo de los otros se produce en la situación ‘cara a cara’, que es el prototipo de la interacción social y del que se derivan todos los demás casos” (Berger y Luckmann, 2003, p. 44) . En este encuentro se confronta el aquí y el ahora, pues se ubica en el terreno del intercambio entre la expresividad particular.

La realidad de este encuentro es mucho mas cercana y accesible que la pregunta por “lo que yo soy”, puesto que esta comprensión requiere detenerse,

romper la espontaneidad de la cotidiano y dirigir la mirada al interior: “esa reflexión sobre mí mismo es ocasionada típicamente por la actitud hacia mí que demuestre el otro. Es típicamente una respuesta de espejo a las actitudes del otro” (Berger y Luckmann, 2003, pp. 45-46). Este encuentro cara a cara es el más real, dada la importancia que tiene el que otro ser esté a mi alcance.

En *Camino que anda*, Soto Aparicio (2011) revela la figura de Amanecer, quien, como si viajara en el tiempo, protagoniza tres relatos presentados en tres épocas distintas de América: la Precolombina, la Inquisición y el Mestizaje. La época actual ostenta la visión de un nuevo mundo que se debate entre la realeza de su momento y la destrucción que trae el conquistador. La visión de un mundo que se define por la defensa de las sanas costumbres, la purificación de las prácticas ancestrales por medio de la Inquisición y la búsqueda de lo identitario en el presente, al buscar en los lugares sagrados partes de ese pasado ancestral que se fue desdibujando lentamente. Con el pasar de los años está presente un interrogante del orden antropológico con la pregunta: ¿Qué es el hombre? Amanecer, en sus tres facetas, responde: el hombre es un camino que anda.

De acuerdo con lo anterior, lo que tiene importancia es la producción humana de signos. El lenguaje es el mayor sistema de signos de la humanidad y su fundamento reposa en la expresividad que posee el organismo humano, siempre y cuando supere la temporalidad del aquí y el ahora y se postule como vehículo de comunicación de significados. Como bien lo afirma Searle (2004), las estructuras de la mente, del lenguaje y de la sociedad encajan entre sí (p. 18). A la vez, el lenguaje es un elemento biosocial, no es externo, origina las instituciones sociales, tipifica experiencias, genera categorías y permite posibilidades elaboradas para acercarse a las diferentes objetivaciones que requiere el hombre al desarrollar su vida. El lenguaje es capaz de trascender totalmente la realidad de la vida cotidiana, dado que se puede referir a todo tipo de experiencias que correspondan a zonas limitadas de significado y acercarse a las zonas más aisladas de la cotidianidad: “Symbolism and symbolic language are essential constituents of the reality of everyday life, knowledge is transmitted from generation to generation through both primary and secondary socialization; and knowledge of reality is institutionalized within any given society and distributed differentially across roles” (Brabant, 2011, p. 223).

Así las cosas, los seres humanos usan el lenguaje para construir todo tipo de representaciones simbólicas que influyen en la vida cotidiana;

también para recuperar los símbolos y presentarlos de nuevo como objetos de la vida diaria.

En esta relación con mi propio ser y en la relación que se expresa con los demás (intersubjetividad), el hombre se manifiesta como un ser en interrelación en la sociedad como realidad objetiva. La producción de un orden social y cultural y la interferencia social que se produce durante toda la vida humana ponen de manifiesto que la relación no solo se da en términos de especie, sino que está determinada por la relación que se crea con el medio, con el ambiente natural. De acuerdo con lo anterior, Berger y Luckman (2003) afirman que el hombre construye su propia naturaleza, es decir, se produce a sí mismo (p. 66). La humanidad es variable desde el punto de vista sociocultural y dicha naturaleza quizá se ratifica en estas constantes antropológicas.

El proceso de producción se hace manifiesto en la adaptación que se da hacia los objetos como a las diferentes modalidades de expresión, pues en este desarrollo la interrelación con el ambiente es la posibilidad de formar el yo humano, mediado por el permanente desarrollo del organismo, con el proceso social significativo del ambiente natural y humano. “Esta autoproducción humana es siempre y por necesidad, una empresa social” (Berger y Luckmann, 2003, p. 70). El hombre es cuerpo, tiene uno y está a disposición suya.

Entonces, la sociedad se hace manifiesta como un producto que los hombres hacen juntos. De ahí la necesidad de la interrelación, porque un hombre aislado es incapaz de producir un ambiente. De manera que “la existencia humana se desarrolla empíricamente en un contexto de orden, dirección y estabilidad” (Berger y Luckmann, 2003, p. 70). En otras palabras, con un contexto, unos discursos y unas prácticas.

Al partir de la individualidad, se crea un orden social cuando, por apertura, el ser humano permite que los demás influyan el proceso de transformación hacia dicho orden, el cual se comprende como un producto humano de la actividad humana. Asimismo, se trata de dar un salto del *Homo sapiens* al *Homo socius*: “Tanto por su génesis (el orden social es el resultado de la actividad humana pasada) como por su existencia en cualquier momento del tiempo (el orden social solo existe en tanto que la actividad humana siga produciéndolo) es un producto humano” (Berger y Luckmann, 2003, p. 71).

Así que toda actividad humana está sujeta a la habituación, es decir, una acción que se realiza con frecuencia, que en su constante repetir va

restringiendo opciones. Este proceso de habituación, antecedido por el lenguaje, se convierte en la génesis de la institucionalización que surge como un aparato de registro de la historicidad humana y a la vez de control de dicho accionar. También, surge como medio de tipificación de las acciones habituales de los hombres y con la finalidad de sostener la historia como producto social en contra de la vivencia de lo fugaz, del instante, como una forma de ejercer control sobre el comportamiento humano. De modo que la sociedad se convertirá en el conglomerado de las diferentes instituciones en las que se hacen manifiestas colectividades que abarcan gran cantidad de personas con sus discursos, contextos y prácticas.

En medio de este engranaje, el lenguaje se manifiesta como el factor más importante: “el lenguaje es la institución social básica en el sentido de que todas las demás presuponen el lenguaje, pero el lenguaje no las presupone a ellas; ustedes pueden tener lenguaje sin tener dinero ni matrimonio, pero no al revés” (Searle, 1997, p. 75). Desde el lenguaje establecemos acuerdos, pactos y convenciones, condiciones necesarias para la conformación de las instituciones que, a su vez, conforman la sociedad.

Dado lo anterior, a lo largo de la obra de Soto Aparicio se encuentra una diversidad de formas del lenguaje que permiten la comprensión del mensaje que quiere transmitir con cada una de las historias que se narran mediante los personajes, en su mayoría mujeres, que desarrollan las tramas. El maestro colombiano considera que una historia contada por medio del sentir de una mujer podía transmitir el sentir de la naturaleza misma, las distintas vibraciones que agitan una historia, los detalles que tejen el drama de lo humano, la tensión que genera reconocer, por ejemplo, que la percepción acerca de la vida se debate entre su naturaleza errónea, incierta y a la vez maravillosa.

Igualmente, el proceso de objetivación correspondiente tiene capital importancia en la producción y construcción humana de manera externa: “el proceso por el que los productos externalizados de la actividad humana alcanzan el carácter de objetividad se llama objetivación” (Berger y Luckmann, 2003, p. 81). El mundo institucional se convierte en la actividad humana objetivada en la que el hombre, productor (puesto que cuenta con lenguaje), y el mundo social (su producto), se sostienen en una constante dialéctica, la cual se hace manifiesta por medio de tres momentos de la realidad social que van a caracterizar esencialmente el mundo: “la sociedad es un producto humano, la sociedad es una realidad objetiva. El hombre es

un producto social” (p. 82). Esta cuestión se puede evidenciar en *La rebelión de la ratas* (2003). Rudecindo Cristancho y su familia se desplazarán hacia Timbalí, donde, alrededor del carbón, podrán considerar de cerca el dolor y el sufrimiento humano, producto de otros seres humanos en nombre de dinámicas económicas que salvaguardan intereses de unos pocos, por encima del daño ecológico y colateral a sus congéneres.

Estos componentes de la realidad social y la dialéctica propia requieren la legitimación, lo que significa que el poder debe explicarse y justificarse. En esta necesidad surgen los mecanismos de control social, razón por la cual, por ejemplo, las instituciones reclaman el papel de la autoridad por encima del individuo para institucionalizar el comportamiento con el propósito de convertirlo en un elemento previsible y fácil de controlar. El papel de la institucionalidad se convertirá en un aparato de cohesión en el cual la espontaneidad y las opciones se ven reducidas bajo el peso de un comportamiento generalizado. Al respecto, Foucault (2003) da el ejemplo de la prisión:

Pero la evidencia de la prisión se funda también sobre su papel, supuesto o exigido, de aparato de transformar los individuos. ¿Cómo no sería la prisión inmediatamente aceptada, ya que no hace al encerrar, al corregir, al volver dócil, sino reproducir, aunque tenga que acentuarlos un poco, todos los mecanismos que se encuentran en el cuerpo social? La prisión: un cuartel un tanto estricto, una escuela sin indulgencia, un taller sombrío; pero, en el límite, nada de cualitativamente distinto. Este doble fundamento —jurídico-económico de una parte, técnico-disciplinario de otra— ha hecho aparecer la prisión como la forma más inmediata y más civilizada de todas las penas. Y es este doble funcionamiento el que le ha dado inmediatamente su solidez (p. 139).

Por otra parte, vale la pena interrogar estas concepciones y regímenes de verdad desde sus condiciones históricas de posibilidad para no simplemente aceptarlos, debido a que, según Jorge Eliécer Martínez (2010), la construcción de los discursos que conocemos ha sido impuesta de manera arbitraria (desde el conocimiento) y violenta (desde el poder).

En este contexto, los llamados roles juegan un papel importante, son tipos de actores en determinado contexto y residen en el proceso fundamental de habituación y objetivación de las instituciones. Los roles representan a las

instituciones y posibilitan la existencia de las mismas como una presencia real de individuos concretos: “La representación de una institución por roles y por medio de ellos es, pues, la representación por excelencia de la que dependen las otras” (Berger, y Luckmann, 2003, p. 97). Dicha representación reúne aspectos propios de la institucionalidad: el lenguaje, la verbalidad, la simbolización, la experiencia y los objetos que componen el mundo apoyados en un comportamiento humano real.

En este orden de ideas, la legitimación que comporta la institucionalidad y la presencia de los roles genera, en la construcción objetiva de la sociedad, integración, conciencia y comportamiento en los integrantes de la misma. Y el papel del rol en esta construcción:

[...] brinda a un sector específico el acopio total de conocimiento que posee la sociedad. No basta con aprender un rol para adquirir las rutinas de necesidad inmediata que requiere su desempeño externo, también hay que penetrar en las diversas capas cognitivas y aun afectivas del cuerpo del conocimiento que atañe a ese rol directa o indirectamente (Berger y Luckmann, 2003, p. 99).

Pero ¿en qué consiste la relación del rol con el conocimiento? El rol ejerce un papel de representación y mediación institucional, que se convierte en apéndice del conocimiento socialmente definido por la dialéctica esencial de la sociedad, la cual existe por conciencia de los individuos y por la conciencia individual que se determina socialmente. De este modo, el orden institucional depende del desempeño de los roles en los que media la relación del individuo con la colectividad desde el análisis de los mismos roles. Entonces, el lugar del conocimiento corresponde a un producto social y a un factor de cambio social.

Como se mencionó con antelación, la legitimación ratifica ese proceso de justificar y explicar la construcción objetiva de la sociedad. Aparece entonces la noción de universo simbólico, el cual obedece a un producto social con historia, que “también ordena la historia y ubica todos los acontecimientos colectivos dentro de una unidad coherente que incluye el pasado, el presente y el futuro” (Berger y Luckmann, 2003, p. 131). De naturaleza teórica, se origina en procesos de reflexión subjetiva, “los que, con la objetivación social, llevan al establecimiento de vínculos explícitos entre los temas significativos que arraigan en las diversas instituciones” (p. 133). En

cuanto a la formación de la sociedad como realidad subjetiva, este proceso se da por la internalización que el individuo hace de la sociedad, puesto que:

[...] no nace miembro de una sociedad: nace con una predisposición hacia la socialidad y luego llega a ser miembro de una sociedad [...]. El punto de partida de este proceso lo constituye la internalización: la aprehensión o interpretación inmediata de un acontecimiento objetivo en cuanto expresa significado, o sea, en cuanto es una manifestación de los procesos subjetivos de otro que, en consecuencia, se vuelven subjetivamente significativos para mí (pp. 162-163).

Así las cosas, este proceso corresponde a la comprensión de sí mismo, de los semejantes y del mundo en cuanto realidad significativa y social. Se observa que en este proceso de construcción social se evidencia el papel del sujeto como productor del mundo y de las estructuras que tienen que ver con la construcción de la realidad social. Sin embargo, en el momento en que se hace explícito el proceso de objetivación, el individuo queda limitado por el proceso de producción de instituciones que suponen un peso de la autoridad propia por encima del sujeto. Desde esta lectura, se hace evidente que el sujeto como colectividad es pieza clave en la construcción social de la realidad.

Conclusiones: lenguaje, instituciones y construcción de la realidad

La realidad se construye e instituye (desde las instituciones) a partir de la colectividad, de lo social. En el juego de las prácticas y de los discursos de la sociedad, el ser humano no es como el personaje de ficción Robinson Crusoe, quien habitó desde la individualidad una isla, puesto que reside y comparte una extensión de tierra de forma colectiva con otros compañeros con los cuales intercambia el lenguaje y las acciones que realiza. Constantemente el hombre participa del juego de dar y pedir razones, como bien lo enuncia Brandom, al constituir instituciones.

Los hombres hacen parte de instituciones que han construido con el lenguaje, que a su vez conforman las representaciones del mundo. A su vez, estas representaciones edifican las instituciones. Es una relación recíproca

en la que el ser humano constantemente está en relación, desde el lenguaje, con su entorno. En otras palabras, el lenguaje se constituye por la realidad. Esto evidencia que la realidad tiene una estructura o, en palabras de Searle, una intencionalidad colectiva que genera identidad a la colectividad. Ahora bien, hay hechos que dependen de la colectividad (institucionales) y otros hechos que no dependen del acuerdo humano (brutos), como que el agua del mar sea salada o que las hojas de ciertos árboles sean verdes:

Hay porciones del mundo real, hechos objetivos en el mundo, que son hechos sólo merced al acuerdo humano. En un sentido, hay cosas que existen sólo porque creemos que existen. Estoy pensando en cosas como el dinero, la propiedad, los gobiernos y los matrimonios. Sin embargo, muchos hechos que tienen que ver con estas cosas son hechos “objetivos” en el sentido de que no son cuestión de mis preferencias o de las de ustedes, ni de mis valoraciones (o de las de ustedes), ni de mis actitudes morales (o de las de ustedes) (Searle, 1997, p. 21).

Aun así, aunque los hechos brutos no dependan de los acuerdos humanos, sí necesitan del lenguaje para poder enunciarlos y describirlos; que se tenga el significado del agua, del mar y de lo salado. Este texto enmarca los hechos institucionales, en tanto corresponden a la actividad humana. Por eso, el lenguaje es el factor más importante en la institución social, debido a que, por él, podemos relacionarnos y hay diferentes formas de instituciones y comportamientos que se han regularizado a partir de acuerdos, pactos y convenciones. Esta construcción de la realidad es lo que constituye a la sociedad. Para ejemplificar esto, en el cuerpo del texto se nombra a Foucault con los dispositivos de poder que produce el ser humano como aparatos de cohesión de la espontaneidad, desde las instituciones y los discursos.

Finalmente, el recorrido por la obra del escritor colombiano Fernando Soto Aparicio se convierte en la condición de posibilidad para comprender de cerca una serie de condiciones sociales que han definido buena parte de la realidad de este país durante al menos los últimos sesenta años: “Toda su obra tiene un norte, una preocupación constante por denunciar, mostrar y evidenciar las angustias y las preguntas del hombre de este continente” (Soto, Escobar y Pinzón, 2017, p. 133). Cada obra trata un problema distinto, pero la manera de contarlo, los protagonistas que lo relatan y los

escenarios retratados no solo revelan la actualidad y la vigencia de dicha problemática, sino que revelan las condiciones de lo individual y de lo colectivo, y las representaciones sociales que de allí surgen están mediadas por la producción de un lenguaje que revela los acontecimientos por medio de la situación que se relata en cada trama, lo que devela la construcción social que define la historia de Colombia en los últimos años. Desde esta unión del pensamiento con la literatura se ha podido ejemplarizar, pues, la temática de la construcción social de la realidad.

Referencias bibliográficas

- Austin, J. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Berger, P. y Luckmann, T. (2003). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Beriain, J. (1990). *Representaciones colectivas y proyecto de modernidad*. Barcelona: Anthropos.
- Brabant, S. (2011). Death: The Ultimate Social Construction of Reality. *Omega*, 62(3), 221-242.
- Durkheim, E. (2001). *Las reglas del método*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2003). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Harré, R. (1982). *El ser social*. Madrid: Alianza Editorial.
- Martínez, J. E. (2010). *La universidad productora de productores: entre biopolítica y subjetividad*. Bogotá: Universidad de la Salle.
- Soto, C., Escobar, M. y Pinzón, J. (2017). Fernando Soto Aparicio, un hombre llamado Latinoamérica. *Revista Latinoamericana de Bioética*, 17(2), 132-155.
- Soto, F. (1993). *Solo el silencio grita*. Bogotá: Grijalbo.
- Soto, F. (2003). *La rebelión de las ratas*. Bogotá: Panamericana.
- Soto, F. (2010). *La agonía de una flor*. Bogotá: Atenea.
- Soto, F. (2013). *Hermano Hombre*. Bogotá: Atenea.
- Soto, F. (2014). *Los hijos del viento*. Bogotá: Atenea.
- Soto, F. (2015). *Camino que anda*. Bogotá: Panamericana.
- Soto, F. (2015). *La cuerda loca*. Bogotá: Atenea.
- Soto, F. (2016). *Los bienaventurados*. Bogotá: Atenea.
- Soto, F. (2018). *El espejo sombrío*. Bogotá: Atenea.

Searle, J. (1997). *La construcción de la realidad social*. Barcelona: Paidós.

Searle, J. (2001). *Actos de habla*. Madrid: Cátedra.

Searle, J. (2004). *Mente, lenguaje y sociedad*. Madrid: Alianza Editorial.

Wittgenstein, L. (2004). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.

Pessoa: poesía y política

ALEJANDRO VILLA GÓMEZ¹

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN DE MEDELLÍN – COLOMBIA

Nosotros tenemos por la vida social y política una gran indiferencia dinámica.

Por mucho que esas cosas nos interesen, sólo nos interesan para construir sobre ellas teorías pasajeras, hipótesis no expresadas.

(Fernando Pessoa).

Introducción

El interés por la vida y la obra del poeta portugués Fernando Pessoa (1888-1935) ha aumentado de manera relevante en los últimos años. En la medida en que aparecen escritos de su autoría que sólo vieron la luz varios años después de su muerte, se incrementa el propósito por intentar descubrir en su poesía los variados alcances o intenciones hermenéuticas, metafísicas, políticas; inquietudes estéticas, entre otros problemas, que pueden suscitar la amplia y heterogénea producción intelectual del genio luso.

De una vida “sencilla” o “modesta” que llevó a cabo entre oficinas donde traducía cartas comerciales y cafés, donde alimentaba sus tertulias y encuentros con tantas soledades como eran sus propios heterónimos, transcurría, crecía y se apagaba la vida del poeta. Pessoa era la imaginación, la metafísica en su mejor expresión poética; pero, fundamentalmente, Pessoa era la soledad en contravía, un hombre con la capacidad de crear personalidades múltiples, tantas como tantos “yo” fueran posibles en su propio cuerpo: Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, y tantos

1 Abogado de la Universidad de Medellín y Magister en Estudios Políticos de la Universidad Pontificia Bolivariana; ha sido profesor de diferentes Universidades en temas relacionados con el Derecho Constitucional y la Teoría Política. Actualmente es profesor de cátedra de la Universidad de Medellín y Asesor Jurídico de la Secretaría de Educación de Medellín. Correo electrónico: alejovilla76@hotmail.com

“otros” que lo acompañaron; tantos como fueron posibles en su propia mente y con su propia personalidad. Se resalta de manera especial a Bernardo Soares y su propósito de encuadrar la angustia en el *Libro del desasosiego*: esa magnífica capacidad de asombrarse del tedio, la melancolía o la gran *saudade* que mantiene no sólo a este hombre en vida, sino a una generación entera.

Uno de los temas de especial interés del poeta fue el asunto político de su Lisboa natal y la Europa de su época. Esta línea transversal y general que aparece en buena parte de su obra poética, así como en su faceta de escritor de ensayos o aforismos políticos, es lo que despierta el interés por abordar la obra del poeta portugués Fernando Pessoa.

En el presente texto se intenta describir de manera general la relación existente entre política y poesía, y de qué manera esa poética permite encontrar una huella “política” en la obra del poeta portugués. En este sentido, al referirse a la obra poética se quiere significar un seguimiento especial a su faceta heteronímica como guía para identificar algunas preocupaciones políticas en este autor. Por lo tanto, lo que se pretende rastrear a lo largo de este capítulo es de qué manera los acontecimientos sobre el poder y la política se evidencian en la obra poética del escritor, de ahí que el lector logre hallar las principales manifestaciones o inquietudes políticas de Pessoa en sus versos a partir de un ejercicio hermenéutico de descripción densa como metodología utilizada para el abordaje intencionado de los poemas “Guardador de Rebaños”, escrito por Alberto Caeiro, “Ultimatum” de Álvaro de Campos, y el libro *Mensaje*, escrito por Fernando Pessoa.

Conviene señalar aquí no solo la aparición de Alberto Caeiro como uno de los más importantes poetas creados por Pessoa, sino la tendencia política o las preocupaciones por el poder que son constantes en todo el juego heteronímico. Lo que aquí ocurre es la presencia de nuevos poetas en la vida de Pessoa, creados por el mismo autor, a quienes les da vida propia, estilos y tendencias particulares; pero de quienes puede también extraerse algunas líneas inquietantes y críticas en torno al poder y su época. Será Pessoa, con Alberto Caeiro, quien, como se dijo, dará inicio a ese conjunto heteronímico, y de esa manera, al comienzo de una verdadera teatralidad como en algún momento lo nombró Brechón.

Continuando con el conjunto heteronímico, aparece Álvaro de Campos con el poema panfletario “Ultimatum”, el cual es posible resaltar como uno de los de mayor contenido e incidencia política. Este es un poema que, en un primer momento, manifiesta la fuerza desgarradora de Campos, en el sentido

de alejar todas aquellas presencias exteriores que probablemente afectan la identidad cultural y política de Portugal: el repudio por grupos poblacionales en Europa, por feministas, por políticos internacionales, por artistas de otras culturas, por escritores; notándose desde el inicio del poema una insistencia de rechazo por aquello que no es autóctono, propio o vernáculo. Para el autor de *Extraño extranjero*, el “Ultimatum” es un poema que encarna una fuerza que describe en estas palabras: “No es una obra maestra. Este texto combativo es una bestia parda, casi monstruosa, por su patente falta de unidad tonal. Empieza como un panfleto y termina en profesión de fe” (Bréchon, 1999, p. 355).

En la misma línea, con relación a *Mensaje*, debe advertirse que es el único libro que alcanza a publicar el autor, en 1934, aproximadamente un año antes de su muerte. Para la fecha de publicación del texto, el poeta ya contaba en su baúl personal con más de 15.000 volúmenes escritos entre poemas, ensayos y cuentos, por citar sólo algunos géneros.

En palabras de Taibo (2011), “lo primero que conviene resaltar en relación con *Mensaje* es que, con certeza, no era el libro que al poeta le hubiese gustado publicar” (p. 165). Pero, aun así, a la conclusión a la que podría llegarse es también la necesidad de un premio, de algún recurso que le permitiera aliviar un poco su precariedad económica, y fue de esa manera como obtendría el premio Antero de Quental por la publicación de éste. Dicho trabajo contiene un importante legado político: influenciado por el sebastianismo o el arribo del rey don Sebastián, derrotado en la batalla de Alcazarquivir (1578), aspira ser un documento apologético a la patria portuguesa del siglo XVI, pero a la vez es una evocación que permite alimentar el sentimiento nacional de la Portugal del siglo XX, para impulsar una nueva República.

Por último, el lector podrá encontrar unas conclusiones acerca de la postura política del autor con relación a una tendencia metafísica del poder que inspira no sólo el análisis retrospectivo del contexto histórico-político, sino también una propuesta visionaria acerca del lugar del individuo en el entorno social.

El Guardador de rebaños

“El Guardador de rebaños” se constituye como uno de los grandes poemas que produjo el heterónimo Alberto Caeiro, por esta razón versa el interés de hacer una lectura a través de la descripción densa, la cual permita rastrear

en la preocupación del poeta por la naturaleza, una intencionalidad política que se deja ver entre las líneas expuestas a continuación:

Mi alma es como un pastor,
conoce el viento y el sol
y va de la mano de las Estaciones,
andando y mirando.
Toda la paz de la Naturaleza sin gente
viene a sentarse a mi lado. (Pessoa, 2013, p. 31)

Se extrae aquí la postura de “un pastor” que, aun siendo figura predominante en el cuidado del rebaño en un contexto natural, reconoce la paz en cuanto ausencia de la gente. En ese orden de ideas, la existencia del otro que está ausente en la imagen del poema se convierte en un referente político, frente al cual se asume una posición de “andando y mirando”. En este sentido, no hay un enajenamiento, más bien una prudencia de la presencia que supone el otro, y con él todos sus modos de relación.

Saludo a todos los que me leyeren,
quitándome el sombrero de anchas alas
cuando me ven al lado de mi puerta
apenas aparece la diligencia en lo alto del otero.
Les saludo y les deseo sol, [...]. (Pessoa, 2013, p. 33)

Nótese aquí como la presencia del otro se mantiene en el poema como un ofrecimiento por el gesto de quitarse el sombrero y desear con el saludo la llegada del sol y la lluvia como signo de bienestar; de igual manera, con el gesto del saludo se le da un lugar al otro y un lugar para sí, es decir, se ve y se piensa en relación con otros, no es ajeno a una colectividad.

Al avanzar en este poema, los elementos de la naturaleza propios del paganismo se armonizan con el carácter humano como una simbiosis articulada, el viento y el tiempo, así como la memoria y el camino, denotarán una idea futurista de progreso que puede ser puesta al servicio de lo político. Véase el siguiente fragmento:

“Hola, guardador de rebaños,
ahí al borde del camino,
¿Qué te dice el viento mientras pasa?”

“Que es viento, y que pasa,
y que ya pasó antes
y pasará después.
Y a ti, ¿qué te dice?”

“Mucho más que eso,
pues me habla de muchas otras cosas.
Memorias, nostalgias,
Cosas que nunca han sido”. (Pessoa, 2013, p. 69)

De manera análoga, en el apartado XXIX de “El Guardador de Rebaños”, Pessoa/Caeiro insiste en la postura que le atañe con respecto al mundo circundante, él no es ajeno a aquello que ocurre, en su producción textual guarda una coherencia, pidiendo así a sus lectores un debido cuidado en lo que se lee en sus poemas, entraña la voluntad de ser él mismo siendo otros; no es la izquierda, ni la derecha, es la esencia; no es la intención, es la verdad; de ahí su insistente clamor: “ffjense bien en mí”.

No siempre soy igual en lo que digo y escribo.
Cambio, pero no cambio mucho.
El color de las flores no es igual al sol
que si pasa una nube
o cuando entra la noche
y las flores son color de sombra.

Pero quien mira bien ha de ver que son las mismas flores.
Por eso, cuando parezco no concordar conmigo,
ffjense bien en mí:
si estaba vuelto hacia la derecha,
ahora me habré vuelto hacia la izquierda,

pero siempre soy yo, asentado sobre los mismos pies –
el mismo siempre, gracias al cielo y a la tierra
y a mis ojos y oídos bien atentos
y a la sencillez clara de mi alma... (Pessoa, 2013, p. 109)

Tal vez uno de los pasajes que expone con mayor énfasis ese clamor político del poeta es el XXXII, en el cual se hace alusión a las clases sociales y a la justicia, tomando como fenómeno de encuentro el diálogo y las conversaciones, en donde cada uno comparte aquello que lo aqueja a partir de ese lugar que tiene en el mundo y en relación con otros. Es así como el fenómeno del distanciamiento de clases en lo político, también se visibiliza con la aparición del obrero y el rico. El obrero que sufre y el rico que perpetra dicho padecimiento:

Ayer tarde uno de la ciudad
hablaba a la puerta de la posada.
Hablaban también conmigo.
Hablaban de la justicia y de la lucha para que haya justicia
y de los obreros que sufren,
y de trabajo constante, y de los que tienen hambre,
y de los ricos, que dan la espalda a todo eso. (Pessoa, 2013, p. 115)

El fragmento anterior ubica a “El Guardador de Rebaños” en un hombre comprometido con el otro, tanto así que el dolor aparecerá en las lágrimas del mismo, como puede observarse a continuación:

Y, mirándome, vio lágrimas en mis ojos,
y sonrió con agrado, creyendo que yo sentía
el odio que él sentía, y la compasión
que él decía sentir. (Pessoa, 2013, p. 115)

Por último, es posible concluir, como lo dice Vásquez (2009) que, “lo que estos poemas fingen es un sentimiento de plenitud, que tiene por demás, coherente con su raíz nihilista, una entonación triste. Con la tristeza propia de todo paganismo, en el que resuena un sentimiento trágico” (p. 10).

El “Ultimatum” de Álvaro de Campos

Al continuar con el análisis heteronímico, se encuentra un fragmento en los escritos de Álvaro de Campos que se hace indispensable para pesquisar la esencia de lo político en el verso poética de Pessoa: “El más históricamente histórico de mí” (Pessoa, 2009, p. 19). Esta sería la definición que el mismo Pessoa daría de su heterónimo el ingeniero Álvaro de Campos, “el heterónimo más espontáneo, transparente, donde el poeta se dejó traslucir, quien más intensamente le permitirá expresar las emociones, será ‘la máscara más real’ de Pessoa” (Montejo, Introducción en Pessoa, 2009, p. 19).

Es posible situar la aparición de este poema en noviembre de 1917, en el que “Álvaro de Campos aboga [...] por la ‘Monarquía científica, antitradicionalista y hereditaria, absolutamente espontánea mediante la tradición siempre imprevista del Rey-Media’” (Crespo, 1988, p. 175). Si bien el poema aparece fechado en noviembre de 1917, será en el mes de diciembre del mismo año, con la presencia del general Sidónio Pais, que el poema pondrá en evidencia la aparente profecía de la llegada al poder del personaje enmascarado de don Sebastián, como lo llamaría Pessoa.

Es necesario aclarar que, desde la juventud, Pessoa sentía inclinación por la escritura panfletaria y es en este momento donde se dio la posibilidad de presentar un desahogo y a la vez un rechazo como una primera parte del “Ultimatum”, para luego avanzar en una propuesta política. El biógrafo Brechón (1999) rescata en este impulso la trascendencia del Pessoa ortónimo, y dice que:

No se trata solamente de despertar al Portugal adormecido desde hace tres siglos, sino de construir a Europa y salvar Occidente. El poeta se vuelve profeta, el Pessoa ortónimo ha asumido la decadencia. Campos la rechaza, la supera, propone a su siglo la invención de un nuevo futuro. Ha salido por sus propios medios de la prisión de su yo e invita a su siglo a la universalidad, es decir, a la “impersonalidad”. (p. 356)

La heteronimia y política en los versos de Campos no se ocultarían más en el ortónimo Pessoa, quien tendría una deuda con su historia, con su vida y con su patria portuguesa. Un escritor panfletario que despunta en medio de un derrumbamiento de Europa y un grito necesario que clama por la salvación y la reconstrucción de Occidente. Un verdadero ultimatum

a la cultura, a la tradición, a la raza europea en cabeza de lo que se podría llamar la salvación en cuerpo y alma de intelectuales, escritores o artistas; un desprecio por toda vida civilizada. Un cansancio invade el alma del poeta y un grito político resuena en el heterónimo Campos.

Al construir un poema, Campos/Pessoa deconstruía su cultura y la tradición de un pueblo. Una involución necesaria para nacer de nuevo. No sólo la emprende inicialmente contra los mandarines, sino también contra los franceses; contra todos aquellos que no representan la identidad portuguesa y, por ende, la cultura europea. En un primero momento es posible resaltar del poema lo siguiente:

¡Que se larguen los mandarines de Europa! ¡Fuera!

[...]

¡Fuera tú Maurice Barrès, feminista de la Acción, Chateaubriand de paredes desnudas, alcahuete, teatrero de la patria de pasquín, moho de Lorena, ropavejero de los muertos ajenos vestido con los productos del oficio!

[...]

¡Fuera tú, Kipling vendido, hombre práctico del verso, imperialista de chatarra, épico para Majuba y Colenso, *Empire-Day* del argot de librea, *tramp-steamer* de la baja inmortalidad!

¡Fuera! ¡Fuera!

[...]

¡Fuera! ¡Fuera! ¡Fuera!

Y si faltan otros, ¡búsquenlos por ahí, en un rincón!

¡Quítenme todo eso de enfrente!

¡Fuera todo eso! ¡Fuera! (Pessoa citado por Ordoñez, 1991, p. 175)

En estos versos se refleja la faceta contestataria, fuerte, libre de adornos; rasgos típicos de la escritura política panfletaria. Existe una fuerza notoria en sacar o expulsar, no sólo de Europa, sino de la mente de Campos, todo aquello que está anclado en una copia, en un sofisma, en una apariencia o, incluso, en una falsedad. Expulsar a mandarines, a Maurice Barrès o a Kipling, no es eliminar al hombre que hay en ellos, sino depurar de rasgos aparentes o falsificaciones las tendencias en Europa. Campos es como escritor panfletario, en esta primera faceta, un revolucionario.

Un segundo momento en la evolución de “Ultimatum” puede señalar un camino de carencia identificada en la generalidad de los países del mundo, comenzando en Europa y continuando en América. Los reclamos de Campos aquí son estructurales y políticos en el sentido de dirigirse hacia los pueblos y destinos de estas naciones. De igual manera, denota aquello que le molesta, que le permite en tono exaltado hacer críticas apoyadas en las debilidades de lo que podrían ser nuevos imperios en Europa y América. La puesta aquí termina con el planteamiento de una pregunta crucial, con el retorno a la antigüedad, a la verdadera filosofía y al replanteamiento de nuevos valores que estructuren las nuevas organizaciones políticas.

Es así como las condenas pasan de ser individuales a colectivas. El autor denuncia “la quiebra general de los pueblos y de sus destinos” y hace “desfile a las naciones” ante su “desprecio”. Campos dirá en esta dirección lo siguiente:

¡Carencia de todo a causa de todos!
 ¡Carencia de todo a causa de todos!
 ¡Carencia de pueblos y destinos! ¡Carencia total!
 ¡Que las naciones desfilen ante mi Desprecio!
 ¡Tú, ambición italiana, perro faldero llamado César!
 ¡Tú –esfuerzo francés– gallo desplumado [...]
 ¡Tú, organización británica, con Kitchener en el fondo del mar [...]
 ¡Tú, cultura alemana, Esparta podrida con aceite de cristianismo y vinagre de nietzschenización, [...]
 ¡Tú, Austria súbdita, [...]
 ¡Tú, Bon Bélgica, heroica a la fuerza, [...] (Pessoa citado por Ordoñez, 1991, p. 176)

El ritmo del poema continúa y se hace extensivo a una idea general de imperialismo español, a Estados Unidos de América, a Portugal y a Brasil. En cada descripción personalizada con el “Tú”, Campos quiere entregarse de manera directa a dicha crítica, a dicha carencia efectiva, como él mismo lo advierte. La presencia de signos, símbolos o celebridades intelectuales no pasa desapercibida en estas líneas. El César en Italia, el gallo emblemático de la cultura francesa, el Nietzsche alemán, entre otros, son evidenciados como dardos que tienen como propósito la extinción de los mismos. Poner

en evidencia la decadencia es el primer referente para la construcción de una nación integral en Europa.

En un tercer momento del poema, el heterónimo evidencia la crisis de la filosofía, el arte, la literatura, la política y la religión; y hace un llamado a un nuevo aire, a un nuevo respiro en la edificación de una nueva identidad.

¡Ahora la filosofía es que haya muerto Fouillée!

¡Ahora el arte es que haya quedado Rodin!

¡Ahora la literatura es que Barrès signifique!

[...]

¡Ahora la política es una descomposición odiosa de la organización de la incompetencia!

¡Ahora la religión es el catolicismo militante de los taberneros de la fe [...] (Pessoa citado por Ordoñez, 1991, p. 177)

El poema adquiere en este “cuarto acto” el momento de transición de lo panfletario hacia lo filosófico o propositivo. Una exclamación de “MIERDA” permite identificar la transición que en un principio es elocuente hacia el deseo de Campos: la sed de creación, la propuesta de poetas, grandes estadistas y generales, así como el político constructor de nuevos designios, no se hará esperar:

¡MIERDA!

¡Europa tiene sed de Creación, hambre de Futuro!

¡Europa tiene grandes Poetas, grandes Estadistas, grandes Generales!

¡Quiere al político que construya, conscientemente los destinos inconscientes de su pueblo!

¡Quiere al Poeta que busque ardientemente la inmortalidad sin importarle la fama, [...]

¡Europa quiere muchos Políticos de éstos, muchos de éstos Poetas, muchos Generales de éstos!

¡Europa quiere la Gran Idea que hay dentro de esos Hombres Fuertes!

[...] ¡Quiere la Voluntad Nueva! [...] ¡Quiere [...] la Sensibilidad Nueva! [...]

¡Europa está harta de no existir aún! ¡Está harta de ser apenas el arrabal de sí misma! ¡La Era de las Máquinas busca a tientas el advenimiento de la Gran Humanidad! [...]

¡Lo que no hay no puede durar! [...]
 ¡Yo, de la Raza de los Descubridores, desprecio cuanto sea menos
 que descubrir un Nuevo Mundo! [...]. (Pessoa citado por Ordoñez,
 1991, p. 181)

Pessoa a través de Campos expresa todo su inconformismo político, no se limita a un pasaje histórico o a una nación determinada. El “Ultimátum” es, en su esencia, la finalización sin tregua ni concesiones de la caída de una idea en su vacío para el resurgir de un nuevo sentimiento, de una nueva cultura, de una verdadera tradición política. Continúa Pessoa/Campos: “¿Hay alguien, en Europa, que sospeche siquiera dónde se encuentra ese Nuevo Mundo por descubrir ahora?” (citado por Ordoñez, 1991, p. 181).

“¡ATENCIÓN!”. Con esta expresión se da inicio a la “Oda triunfal”, momento final del poema. Alerta la voz del poeta con la palabra ¡ATENCIÓN! en la medida en que el texto adquiere, de igual manera, el componente de proclama. La grandeza de Pessoa/Campos no se queda en la faceta crítica, sino que denota como las ideas se disponen al servicio de la política, como un discurso estructurado, comprensible e intencionado hacia el bienestar.

Se proclama, en primer lugar:

La Ley de Malthus de la Sensibilidad:

Los estímulos de la sensibilidad aumentan en progresión geométrica, mientras que la sensibilidad misma lo hace apenas en progresión aritmética.

La importancia de esta ley es comprensible. La sensibilidad [...] es la fuente de toda creación civilizada. [...]

Las creaciones de la civilización que constituyen el “medio” de la sensibilidad son la cultura, el desarrollo científico, la alteración de las condiciones políticas (dando a esta expresión su sentido completo); pero tales cosas –especialmente el desarrollo cultural y el científico– una vez iniciados, progresan, no por obra de generaciones, sino por interacción y la superposición de la obra de individuos [...]. (Pessoa citado por Ordoñez, 1991, p. 182)

Resalta Álvaro de Campos en “La Ley de Malthus de la Sensibilidad” la importancia, no sólo del carácter accesible por lo comprensible de la

misma, sino también del componente genuino de fundamentación de las civilizaciones; esta cualidad será el motor de la civilidad y, en este sentido, los aspectos culturales, científicos y políticos y la política se convierten en el medio necesario para motivar la sensibilidad misma y, por ende, el desarrollo de toda sociedad.

Retomando “La Ley de Malthus”, Pessoa/Campos advierte la crisis de la civilización por la misma “inadaptación de la sensibilidad”, refiriéndose, incluso, a la crisis de su tiempo, fundada en esa incapacidad que tienen los individuos de gestar grandes valores para la sociedad. En esa misma medida, el autor de “Tabaquería” repasa los momentos estelares de la inadaptación de la civilización, exceptuando, como aspecto relevante, la época comprendida entre el Renacimiento y el siglo XVIII. No puede olvidarse la importancia del Renacimiento y la Ilustración para la historia del pensamiento, las civilizaciones y la construcción política. Es posible notar que el poeta destaca del citado periodo un factor esencial para la construcción de sensibilidad en el arte, la cultura y la filosofía.

En este orden de ideas, llama la atención sobre el hecho de la inadaptación en el periodo comprendido entre la Revolución y el siglo XIX, así como en el que se extiende desde mediados del siglo XIX hasta el tiempo del autor. La causa de lo anterior estriba en que la ciencia avanza a ritmos más intensos que la propia capacidad humana para entenderla y que, en la medida en que se presenta dicha desproporción, el estamento afectado es el societario. Indica el autor que: “nos hayamos, por tanto, ante un dilema: o muerte de la civilización o adaptación artificial, puesto que lo natural, lo instintivo, ha fallado” (citado por Ordoñez, 1991, p. 183).

Al avanzar hacia el segundo aspecto de esta proclama, el autor propone “la necesidad de la Adaptación Artificial”, definida por él como “un acto de cirugía sociológica; la transformación violenta de la sensibilidad, de tal modo que resulte apta para acompañar, por lo menos a lo largo de cierto tiempo, la progresión de sus estímulos” (citado por Ordoñez, 1991, p. 183).

Existe una visión objetiva del autor consistente en la necesidad de la adaptación artificial, con la finalidad, en última instancia, de la progresión de los estímulos de la sensibilidad. Dicha sensibilidad a lo largo de la historia encuentra también sus ritmos o sus rezagos, y frente a estos últimos, que el poeta llama “estado mórbido”, propone una “cirugía sociológica”, no para curarla, toda vez que “no hay curaciones sociales”, sino para reemplazarla. En este sentido, sostiene que: “Hay que pensar en operarla para que pueda

seguir viviendo; es decir, sustituir la morbidez natural de la inadaptación por el saneamiento artificial de la intervención quirúrgica” (citado por Ordoñez, 1991, p. 184).

En tercer lugar, Campos proclama “La Intervención Quirúrgica Anticristiana”, la cual define como la necesaria supresión de los tres dogmas del cristianismo: el dogma de la personalidad, el prejuicio de la individualidad y, por último, el dogma del objetivismo personal. Para cada uno de ellos logra desarrollar unas implicaciones políticas, artísticas y filosóficas, dando con esto un cierre estructural a su propuesta.

Con respecto a la “Abolición del dogma de la personalidad”, Álvaro de Campos señala, como una ficción teológica, el hecho de que cada uno tenga su personalidad separada, rasgo que advierte de la psicología moderna; sin embargo, dispuesto al entrecruzamiento con las personalidades de los otros, en sus propias palabras manifiesta: “[...] así, tanto en el presente como en el futuro y en el pasado, somos parte de los otros y los otros son parte de nosotros” (citado por Ordoñez, 1991, p. 185). En este punto el poeta hace un llamado a la interacción del alma propia con el alma de los otros y propone allí un primer acercamiento, en el ámbito político, a la supresión de la democracia, la cual nace ligada (en sentido moderno), según el autor, a los movimientos revolucionarios franceses; y como consecuencia, propone modificar el régimen democrático por la llamada “Dictadura de lo completo”. Señala Álvaro de Campos: “Hay que sustituir la Democracia por la Dictadura de lo Completo, por el Hombre que en sí mismo sea el mayor número de Otros; que sea, por lo tanto, la Mayoría” (citado por Ordoñez, 1991, p. 185). En cuanto al aspecto artístico, la propuesta de Pessoa/Campos se concentra también en suprimir “el concepto de que cada individuo tienen el derecho, o el deber, de expresar lo que siente” (citado por Ordoñez, 1991, p. 185), y ser modificado por el hecho de que el artista debe sentir por los otros y no solamente por él mismo. La consigna aquí es la superación de un pensamiento cristiano individualista por un pensamiento artístico sensible con la idea de los otros; una constante en la obra del poeta, de la que ya se habían dado muestras en “El Guardador de Rebaños” de Alberto Caeiro. Finalmente, en cuanto a lo filosófico, Campos propone abrogar el concepto de verdad absoluta para abrirle paso a múltiples subjetividades entrecruzadas, justificado en el argumento según el cual “como todo es subjetivo, cada opinión es verdadera para cada hombre” (citado por Ordoñez, 1991, p. 186).

En cuanto a la “Abolición del prejuicio de la individualidad”, afirma el poeta que “otra ficción teológica es que el alma de cada cual sea una e indivisible. Lo que la Ciencia nos enseña es [...] que cada uno de nosotros constituye un agrupamiento de psiquismos subsidiarios, una síntesis, mal hecha, de almas celulares” (citado por Ordoñez, 1991, p. 185). Manifiesta Campos, en esta línea, la diferencia entre el hombre perfecto y el hombre de ciencia. El hombre perfecto es más coherente consigo mismo. En el campo político propone Campos la supresión de “toda convicción que dure más que un estado de ánimo”, la abolición también de todo pasado y futuro que no dejan pensar en los asuntos políticos del presente, y finalmente “la abolición completa de toda clase de continuidad” (citado por Ordoñez, 1991, p. 186). En cuanto a lo artístico, propugna por la supresión de la individualidad, resaltando en el poeta el hecho de que “el mayor artista será el que menos se defina”, de igual manera advierte Campos, “ningún artista deberá tener una sola personalidad”, sino un alma sensible con los otros (citado por Ordoñez, 1991, p. 186). Para finalizar, en cuanto a lo filosófico, el autor señala que se debe suprimir “la verdad como concepto filosófico”, y la propuesta ambiciosa de ubicar al artista como filósofo, o mejor, asignar de dotes artísticas al filósofo que, considera Campos, podría ser el futuro de la filosofía, incluso llamándola como un arte común o “arte abstracto” (citado por Ordoñez, 1991, p. 186).

Ahora bien, en lo referente a la “Abolición del dogma del objetivo personal”, Pessoa/Campos precisa que dicha objetividad “es una medida grosera”, y por lo que apuesta el poeta es por un conjunto de intersubjetividades como ideal para las futuras sociedades. En cuanto a los resultados políticos, artísticos o filosóficos, se encuentra la desaparición del concepto de individuo en el estamento político, la extinción del concepto de expresión en el arte, y en la filosofía la sustitución de ella misma por la ciencia.

Campos se pregunta por el método para llevar a cabo esta empresa, encontrando una faceta desoladora en él mismo cuando advierte el desconocimiento de un propio método. La carencia de éste es reemplazada por un camino sin fin, pero con ideales, aspiracional; y del que se debe extraer la idea del superhombre, no como el más libre, sino como el más armónico.

En esta misma intencionalidad, Bréchon (1999) se refiere a las líneas finales del “Ultimatum”, las cuales hacen “pensar en Nietzsche, aunque el superhombre de Campos es muy distinto de Zaratustra. Pessoa le reprocha a Nietzsche ser un falso pagano, un falso griego, un falso mediterráneo” (p. 361).

Para finalizar este apartado y conectar con lo que se desarrollará en el siguiente, resultan pertinentes estas palabras de Crespo (1988):

El largo poema termina con una serie de estrofas en las que se profetiza la vuelta definitiva de lo Deseado. En adelante, el sebastianismo sería uno de los temas predilectos de la escritura pessoana. Si fueron más las páginas escritas sobre este tema que las publicadas por Pessoa, el libro *Mensaje*, aparecido en 1934, contiene juntamente con la elegía a Sidónio, lo esencial del sebastianismo pessoano o, cuando menos, su verdadera esencia poética. (p. 177)

Mensaje: el estado nuevo y el "mesianismo" político

Sobre el único libro que editó Pessoa, publicado en 1934, señala Crespo (1988):

Parte descollante de su pensamiento esotérico, el sebastianismo fue ganando progresivamente la conciencia y la imaginación de Fernando Pessoa hasta llegar a convertirse en el primer motor, durante sus últimos años, de su escritura sobre Portugal. [...] el sebastianismo propuesto por nuestro poeta no es propiamente una religión, sino el intento de revitalizar un mito destinado a orientar la acción política y cultural de la totalidad del pueblo Portugués (p. 284).

Para el análisis de *Mensaje*, resulta necesario revisar la figura del rey don Sebastián, ícono inspirador del poema en el que Pessoa acentúa un valor fundamental en la defensa de la monarquía o el sebastianismo, como se observa a continuación:

DON SEBASTIÁN, REY DE PORTUGAL

Loco, sí, loco, por querer grandeza
cual la Suerte no da.
En mí no cupo mi certeza;
por eso donde el arenal está
quedó mi ser que tuve, no el que hay.

Mi locura, otros que me la tomen
con lo que en ella iba.
¿Sin la locura qué es el hombre
más que la bestia sana,
cadáver postergado que procrea? (Pessoa, 2004, p. 47)

En el poema anterior se encuentra un carácter emblemático y simbólico de la locura asociada a la grandeza. La recreación de un mito asociado al regreso de un rey que se había perdido en una batalla y de quien nunca encontraron su cuerpo, alimentó muchas esperanzas en el poeta luso. Así como los judíos esperaban la llegada de un mesías, era común pensar que los portugueses siguieran anhelando la “divina” presencia de don Sebastián. Aquí la locura está puesta en el retorno de lo imposible, pero también en la posibilidad de creer en la salvación. Por eso el poeta se pregunta: “¿sin la locura qué es el hombre / más que la bestia sana, / cadáver postergado que procrea?” (Pessoa, 2004, p. 47). El poeta tiene derecho a soñar y el sueño que es una expresión de la locura, en el verso hace tomar distancia de la bestialidad.

Siguiendo con don Sebastián, es recurrente la aparición de su figura en “La última nave”, poema en el que Pessoa retoma el mito y se pregunta por la presencia del líder:

LA ÚLTIMA NAVE

Llevando a bordo al Rey Don Sebastián,
e irguiendo, como un hombre, alto el pendón
del imperio,
se fue la última nave, al sol aciago
yerma, entre llantos de ansia y presagioso
misterio. (Pessoa, 2004, p. 89)

Esta primera estrofa del poema aparece ligada con el último navío del imperio y es la última nave la que lleva también, probablemente, al último rey. Una nave perdida, un rey no encontrado, no es otra cosa que el signo trágico de la caída del imperio.

No volvió más. ¿A qué isla nunca vista
llegó? ¿Volverá de la suerte incierta
que tuvo?
Dios guarda el cuerpo y forma del futuro,
mas su Luz lo proyecta, sueño oscuro
y breve.

Ah, cuanto más al pueblo el alma falta,
más mi alma atlántica se exalta
y mana,
y en mí, en un mar sin tiempo y sin espacio,
veo en la cerrazón tu rostro opaco
que vuelve. (Pessoa, 2004, p. 89)

En la segunda y tercera estrofa existe en el poeta una conciencia de la pérdida. La ausencia de don Sebastián es notoria, pero la esperanza también está presente en el verso en el que se pregunta por la isla en la que puede estar. La muerte en el verso y la presencia de Dios como guardián, con su luz, le dan fuerza al mito de la llegada posterior a tierras portuguesas. Asimismo, el pueblo como factor de legitimidad en el poder reconoce el vacío de su alma: el alma vacía en el Atlántico espera llenarse en un tiempo determinado con la presencia de su rey.

No sé la hora, pero sé que hay hora,
que la demore Dios, llámela el alma ahora
misterio.

Surges al sol en mí y la niebla acaba:
la misma, y traes todavía el pendón
del imperio. (Pessoa, 2004, p. 89)

Las últimas dos estrofas del poema contienen elementos simbólicos importantes: el primero es la certeza en medio de la incertidumbre. No se sabe cuándo regresará don Sebastián, pero lo hará. Lo segundo, la consigna de lo sagrado. Sólo Dios sabe cuándo revelar el misterio del regreso. La presencia del poder de nuevo al trono aparece en el verso final con la presencia del pendón en el imperio.

Como poema final para el análisis de *Mensaje*, vale la pena citar “Tercero”, otro de los poemas que contiene los mismos rasgos de los anteriores; el poeta no abandona su causa: el mito, el poder, el mar, la pena y el regreso de don Sebastián, siguen presentes a lo largo de estos versos.

TERCERO

Mi libro escribo a orillas de la pena.
Mi corazón tener no tiene.
Tengo mis ojos que arden de agua.
Tú solo, Señor, me das vivir.

Sólo el sentirte y el pensarte
mis días vacuos colma y dora.
¿Pero cuándo querrás volver?
¿Cuándo es el Rey? ¿Cuándo la Hora? (Pessoa, 2004, p. 119)

En los dos versos citados, la *saudade* y lo político no se hacen esperar. Ante la ausencia del poder, la presencia del sentimiento desasosegado y la esperanza cifrada en lo divino. Pessoa insiste en estos versos, con tono melancólico, por el retorno de don Sebastián. El tiempo es la metáfora del regreso, indicado en la última línea del segundo verso: “¿Cuándo es el Rey? ¿Cuándo la Hora?”:

¿Cuándo vendrás a ser el Cristo
de a quien murió el falso Dios,
y a despertar del mal que existo
la Nueva Tierra y Nuevos Cielos?

¿Cuándo vendrás, oh Encubierto,
portugués sueño de las eras,
a hacerme más que el soplo incierto
de una gran ansia que hizo Dios?

¿Ah, cuándo querrás tú, volviendo,
hacer de mi esperanza amor?
¿Cuándo de niebla y de nostalgia?
¿Cuándo, mi sueño y mi Señor? (Pessoa, 2004, p. 119)

Las continuas preguntas, al mejor estilo del poeta-pensador, siguen presentes en la obra. El estilo mesiánico de los últimos versos es una de las notas estéticas del poeta. Un clamor, una insistencia y, finalmente, un llamado para la salvación con su presencia: la llegada de don Sebastián. La pregunta en “Tercero” es el vínculo de la necesaria relación con el poder y la salvación de Portugal.

Conviene señalar que *Mensaje*, junto con los textos de *Fausto* y el *Libro del desasosiego*, son los libros en los que Pessoa trabajó por más tiempo. Es notorio que, hacia el año de 1934, el pensamiento de Pessoa se concentra en el ocultismo, pero haciendo énfasis en la historia tradicional portuguesa y su política. De esta manera, el texto *Mensaje* recoge los estándares mencionados (el ocultismo, la historia, y la política).

Es posible indicar sobre el texto comentado que se organiza en tres partes: la primera hace alusión a Blasón y evoca los reyes portugueses, la segunda hace referencia al Mar Portugués, y, la tercera, denominada por Pessoa “El Encubierto”, en la cual aborda, propiamente, el asunto del mito de don Sebastián.

En el mismo orden, Bréchon (1999) señala:

El “mensaje” de Pessoa es una llamada a la unidad y a la universalidad. Es el ciudadano de un mundo ecuménico, multirracial y transexual. Quiere fundar “un imperio andrógino que una [...] todas las sutilezas del poder femenino y las estructuraciones del poder masculino”. Es la tarea que se asigna, que asigna a Portugal y, a través de éste, a Europa. Él, el Sebastián reencarnado y el súper-Camóes, creyó que su obra, una vez expandida por el mundo como otra “buena nueva”, arrastraría la cultura occidental a un proceso de unificación en torno a la cultura portuguesa, portadora de los valores universales. Ése era el orgullo de este hombre humilde. (p. 561)

Así, se mezclan entonces, poesía y política en la vida de este poeta, cuyos versos y prosa, bien como Fernando Pessoa o como tantos otros, evidencian su palpitar político, sus preocupaciones, sus tendencias de poder; y hacen de él un digno exponente en el estudio de los fenómenos políticos de Europa; pero toda su grandeza no termina aquí, su universo continúa con la exploración que realiza en los *Ensayos políticos* que escribe entre los años 1910 y 1935.

Conclusiones

De acuerdo con el análisis realizado en esta investigación y con el interés de rastrear la postura política de Pessoa en su obra, es posible afirmar, entonces, que el poeta se inscribe como un auténtico hombre moderno, en el sentido de convocar la “razón” y la idea del “yo” al servicio de los otros, así como el entorno de los acontecimientos y sucesos sociales y políticos que vivía Europa en general y su Lisboa natal de manera particular. Desde los albores de su producción intelectual, es evidente su inquietud por el tema político. Si bien no es posible afirmar que Pessoa es un pensador político sistemático, en el sentido de encontrar un texto, escrito o gran obra en la que se concentre todo su interés o su reflexión en torno al asunto del poder; no puede desconocerse los intentos y proyectos inconclusos que emprendió el poeta para expresar todas estas preocupaciones. Al mejor estilo de muchos pensadores, filósofos o intelectuales, Pessoa es atravesado por el poder en sus escritos poéticos, personales y ensayos.

Con respecto a la pregunta sobre el contenido político en la obra poética de Pessoa, de manera puntual en el texto *Mensaje* es posible identificar un interés por recrear el mito fundacional del Estado portugués que origina el llamado sebastianismo, en el cual aparecen raíces esenciales y significativas de lo político. Pero Pessoa no sólo escribía en esta obra poética sobre asuntos políticos, sino que también los vivía a su manera, y recreaba sus tendencias, a través de la heteronimia, como fue el caso en el “Ultimatum” de Álvaro de Campos o “El regreso de los dioses” de Antonio Mora, por citar algunos.

Finalmente, Pessoa conduce de la mano, y de tantas manos como heterónimos existen a su lado, para caminar hacia una “individualidad universal”, ideario que las sociedades actuales necesitan en estos tiempos decadentes o apáticos de consignas políticas autónomas y francas. Pessoa deja un legado para entender el quehacer político, proyectado éste en la formación de ciudadanos del mundo llamados a la reconstrucción de la historia.

Referencias bibliográficas

- Bréchon, R. (1999). *Extraño extranjero: una biografía de Fernando Pessoa*. Madrid: Alianza Editorial.
- Crespo, A. (1988). *La vida plural de Fernando Pessoa*. Barcelona: Seix Barral.

- Montejo, A. (2009). Introducción. En F. Pessoa, *Poemas de Alvaro de Campos: I. Arco de Triunfo*. Madrid: Ediciones Hiperión.
- Ordoñez, A. (1991). *Fernando Pessoa: un místico sin fe*. México: Siglo XXI Editores.
- Pessoa, F. (2004). *Mensaje*. Buenos Aires: Emecé.
- Pessoa, F. (2009). *Poemas de Alvaro de Campos: I. Arco de Triunfo*. Madrid: Ediciones Hiperión.
- Pessoa, F. (2013). *Poesía I. Los poemas de Alberto Caeiro 1*. Madrid: Abada Editores.
- Taibo, C. (2011). *Como si no pisase el suelo: trece ensayos sobre las vidas de Fernando Pessoa*. Madrid: Editorial Trotta.
- Vásquez, C. (2009). *La nada luminosa. Fernando Pessoa un poeta de la naturaleza*. Medellín: Fondo Editorial universidad EAFIT.

Literatura y transformación social

Las formas de la anomia en la novela *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo¹

ÓSCAR HINCAPIÉ GRISALES²

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA - COLOMBIA

Introducción: una novela híbrida

La editorial Alfaguara de España publicó en 1994 la primera edición de *La virgen de los sicarios*, una de las novelas más reconocidas en Hispanoamérica y, a la vez, una de las más polémicas en Colombia. Desde que esta obra vio la luz pública, su autor, Fernando Vallejo (Medellín, 1942), no ha cesado de recibir aplausos y distinciones, así como enconados vituperios por parte de quienes lo acusan de apátrida, inmoral y de haber falseado en dicho texto la situación social que vivió la ciudad de Medellín a principios de los años noventa del siglo XX.

Desde el punto de vista temático, *La virgen de los sicarios* narra sin tapujos ni miramientos algunas de las factuales que, con alarma

1 Este capítulo es un producto del Grupo de Investigación Lengua y Cultura de la Escuela de Educación y Pedagogía. Proyecto: Didáctica de las lenguas clásicas: aprendizaje y enseñanza en la formación universitaria. Radicado: 137C-05/18-42.

2 Doctor en Literatura por la Universidad de Antioquia. Magister en Hermenéutica Bíblica por la Universidad de Antioquia. Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana (Medellín). Profesor titular de la Maestría en Literatura, de la Maestría en Educación y del Doctorado en Educación de la Universidad Pontificia Bolivariana. Profesor de idioma Griego y Literatura griega en el pregrado de Filología hispánica de la Universidad de Antioquia. Profesor de la Maestría en Literatura de la Universidad de Antioquia. Miembro del Grupo de Investigación Lengua y Cultura de la Escuela de Educación y Pedagogía de la Universidad Pontificia Bolivariana. Ha publicado recientemente: *Teatro crítico americano* (2017), *Estudio biobibliográfico. La vida y la obra de Pablo Félix Cabrera* (2017), y *Ex-amen o ex-abrupto* (2015). Correo electrónico: oscar.hincapie@upb.edu.co

y zozobra, padecieron los habitantes de la capital antioqueña de ese entonces. Las circunstancias sociales que el autor empírico tomó para construir el mundo ficcional de esta novela pueden resumirse en los siguientes cinco puntos: 1) la presencia masiva de jóvenes sicarios o, como los llama la obra, de asesinos a sueldo; 2) la comparecencia de sujetos que, a nombre de algún ideal, acomodan la justicia a su antojo; 3) la existencia de un amplio conjunto de ciudadanos que no cumplen las leyes; 4) la concurrencia de un colectivo humano cuyas conductas se basan en el irrespeto; 5) la guerra entre bandas de sicarios “<<por cuestiones territoriales>>” (Vallejo, 2006, p. 52).

Desde el punto de vista formal, *La virgen de los sicarios* (a partir de ahora *LVS*) es una novela cuya estrategia discursiva demuestra rasgos de lo que los teóricos han denominado metaficción y autoficción literarias (Ardila Jaramillo, 2014, pp. 134-139). El texto, por tal motivo, utiliza un narrador en primera persona que, además de relatar los episodios que él mismo protagonizó en un tiempo pasado y de emitir comentarios punzantes contra los pobladores de Medellín, se asemeja al autor empírico. El protagonista del relato, por lo tanto, podría ser la autoficción del narrador y este, a su vez, podría ser la autoficción del mismo Fernando Vallejo. No obstante, y pese a las similitudes entre estos tres personajes, la estrategia discursiva de la novela demuestra que aquellos dos (el narrador y el protagonista) son, en realidad, el producto de la imaginación de este último (el autor empírico). Hay, sin duda, autorreferencias en el texto que permiten asociar al narrador y al protagonista con el autor empírico. Aquellas menciones, sin embargo, hacen parte de los recursos literarios “que se encuentran únicamente en el universo diegético” de la obra (Ardila Jaramillo, 2014, p. 157).

En otras palabras, Fernando Vallejo, nacido en el barrio Boston de Medellín y autor de un libro de gramática literaria llamado *Logoi* (1983), inventa para esta novela a un narrador con un nombre igual que el suyo, Fernando, quien en *LVS* se presenta como un escritor que ha nacido en el barrio Boston de Medellín (Vallejo, 2006, p. 92) y que ha publicado varios libros de gramática (p. 37). Éste, a su vez, inventa dentro de la novela a un personaje con características similares a las suyas para que protagonice la historia que está redactando en una máquina de escribir. El narrador advierte al lector sobre este episodio escritural cuando dice que el rodillo de su máquina recibe suavemente “una hojita finita de papel” (p. 22). También se refiere al acto de la escritura de la novela cuando describe el apartamento donde vive: en él, dice, se encuentra “la mesa desde la que les escribo” (p. 16).

Así que Fernando Vallejo, autor empírico de *LVS*, inventa, a través de la escritura, al narrador de la novela, es decir, a Fernando₁, quien, a su vez, también inventa por medio de la escritura al protagonista de la misma, es decir, a Fernando₂. Fernando₂ es, por lo tanto, una ficción literaria de Fernando₁, quien, por su parte, es una ficción literaria de Fernando Vallejo. Bajo esta estrategia metaficcional, el lector puede conocer la historia de un personaje que, después de haber vivido varios años por fuera de Colombia, regresa a principios de los noventa del siglo XX a su tierra natal, Medellín, para establecerse, protagonizar romances, rezar a María Auxiliadora en las iglesias católicas, recorrer la ciudad y añorar de forma incesante un poco de silencio. ¿Cuáles ideas y pensamientos del escritor Fernando Vallejo habrán sido transmitidos al narrador Fernando₁? y ¿cuáles de Fernando₁ habrán sido transmitidos al protagonista Fernando₂? ¿Los tres son la misma persona? Estas preguntas quedarán abiertas para que las respondan aquellos lectores que aún no han advertido el carácter metaficcional e híbrido de la novela, o para quienes construyan un perfil intelectual del autor empírico. Para elaborar el presente texto se tuvo en cuenta que Fernando₁ y Fernando₂ son personajes de ficción y que el relato de la novela es una amalgama entre lo factual (hechos reales) y lo imaginario (hechos inventados).

En Medellín, uno de los microcosmos donde ocurre buena parte de la novela, el protagonista, Fernando₂, establece relaciones homosexuales con dos sicarios mucho más jóvenes que él. El primero se llama Alexis; el segundo, Wilmar. Con cada uno recorrió varios sitios de la capital antioqueña y un municipio del área metropolitana: Sabaneta. Durante esas jornadas, a veces a pie, a veces en bus, a veces en taxi: Fernando₂ contempló impávido el asesinato de docenas de personajes a manos de sus dos amantes. El narrador de la novela, es decir, Fernando₁, en una ocasión comentó estos hechos como si hubieran sido obras de caridad hacia las víctimas (Vallejo, 2006, p. 70). Tal digresión aparece cuando el narrador detiene la exposición de algunos episodios homicidas para presentar la siguiente idea: “[encender la vida es] hacer que resulte, donde no lo había, el dolor” (p. 70). Así que para el narrador de *LVS*, las muertes propiciadas por los amantes de Fernando₂ son actos que liberan a los inmolados del dolor de la existencia.

Del primer sicario, la obra detalla dieciséis homicidios. Tal cifra, sin embargo, se queda corta frente al cálculo hecho por el propio narrador: “Cuando Alexis llegó a los cien [muertos] definitivamente perdí la cuenta” (p. 79). Ocho renglones después, quizás para enaltecer la imagen del joven

amante, Fernando₁ agrandó este número: “Para hablar en cifras redondas, pongámoslo en doscientos cincuenta” (p. 80). Del segundo sicario, la novela narra los pormenores de seis muertes. El lector, empero, advierte asombrado que, cuando el narrador resume los actos homicidas de este segundo “Ángel Exterminador”, aquel dato puede aumentar de forma colosal. He aquí las palabras que lo confirman:

Basuqueros, buseros, mendigos, policías, ladrones, médicos y abogados, evangélicos y católicos, niños y niñas, hombres y mujeres, públicas y privadas, de todo probó el Ángel, todos fueron cayendo por la su mano bendita, por la su espada de fuego. Con decirles que hasta curas, que son especie en extinción (Vallejo, 2006, p. 108-109).

Cabe agregar que el narrador pone a la mayoría de los personajes de la novela, y no solo a los dos amantes de Fernando₂, a actuar como si fueran los miembros activos de una cofradía que transgrede constantemente las leyes colombianas. A juicio del propio Fernando₁, él sería el único que estaría por fuera de esa condición. Pese a ello, no puede negar en ningún momento su complicidad muda, así como la de Fernando₂, en aquella orgía desmesurada de crímenes. Por estas razones algunos críticos ubican *LVS* dentro de un género denominado *novela colombiana de crímenes* (Forero, 2009) o *nueva novela policíaca* (Romero, 2009).

Junto al tema de los asesinatos en Medellín y junto al carácter metaficcional, *LVS* también exhibe una prosa poética cargada de ritmos, aliteraciones e imágenes de ensoñación. A continuación se presenta tres ejemplos: “[...] y la noche era tibia, y en la tibieza de la noche parpadeaban las estrellas incrédulas: no podían creer lo que veían” (Vallejo, 2006, p. 13). Fernando₂ pronunció este fragmento a Alexis la primera vez que caminaron juntos por Sabaneta. El siguiente fue emitido por Fernando₁, el narrador: “Después silencio, silencio en mis noches calladas que están cantando las cigarras, arrullándome el oído con su eterna canción, que oyó Homero” (p. 37). El tercer trozo fue dicho por Fernando₂ a un personaje llamado El Difunto: “¿o para qué te dio Dios esos ojos si no es para ver y el corazón para latir al sentir la belleza?” (p. 65). Al lado de estos motivos, *LVS* igualmente expone temas como el lenguaje de la ironía, la opinión política y la cuestión religiosa que algunos críticos han interpretado a partir del libro del *Apocalipsis*

(Joset, 2016, p. 568). El lector podrá entonces resaltar la materia que más le agrade de esta novela híbrida que combina temas y formas.

El presente capítulo solo observó el problema de las conductas criminales en *LVS*. Fue necesario, en consecuencia, construir un basamento teórico que permitiera entender por qué, en un texto literario como este, la mayoría de los personajes no asimila las leyes que “regulan” los comportamientos sociales. Se recurrió, entonces, a una teoría sociológica conocida desde el siglo XIX con el nombre de anomia. Dicha búsqueda exigió la lectura de algunas obras de Emile Durkheim (Épinal, 1858 - París, 1917) y Jean Duvignaud (La Rochelle, 1921 - 2007). No obstante, el análisis se apoyó principalmente en las explicaciones que el sociólogo alemán Peter Waldmann (Meiningen, 1937) expuso en su texto *Guerra civil, terrorismo y anomia social* (2007).

Waldmann señala allí dos principios que aclaran su concepción sobre la anomia. El primero se refiere al papel que desempeñan los cuerpos normativos o, si se prefiere, las constituciones legales dentro de una sociedad humana. Para Waldmann, la convivencia orgánica y pacífica en un sistema colectivo solo tendrá lugar cuando las leyes que regulan los comportamientos humanos adquieran consistencia y coherencia en la mente de los individuos, es decir, cuando las leyes hagan parte de los aprendizajes significativos de las personas. Señala, además, que los sistemas sociales únicamente se mantendrán en pie si sus respectivas estructuras legales cumplen de manera clara y perdurable las siguientes tres funciones: la tipificación, la regulación y la legitimación. Como se verá a lo largo del presente capítulo, el incumplimiento de cualquiera de estas tres funciones provocará el derrumbe paulatino del sistema social.

El segundo principio tratado por Waldmann se refiere a la génesis de la anomia y a las formas que esta puede presentar en una sociedad. En tal sentido, si un grupo de actores sociales bloquea con su comportamiento la marcha de, por lo menos, una de las tres funciones básicas de la estructura de las leyes (tipificación, regulación y legitimación), dicho grupo estará motivando indefectiblemente el surgimiento de situaciones anómicas. La anomia, en consecuencia, puede adquirir tres formas distintas: la atipificación, la desregulación y la deslegitimación. Cabe anotar que estas tres disfunciones no son entelequias que aparezcan de la nada; son, más bien, formas de nominar conductas generalizadas e ilegales dentro de una comunidad.

El presente análisis intentará demostrar lo siguiente: en la novela *LVS* solo hay dos tipologías anómicas: la desregulación y la deslegitimación. Estas le permiten al lector visualizar las contradicciones y paradojas de una sociedad que, aunque sea el producto de una ficción literaria, se asemeja a la sociedad medellinense de finales del siglo XX. Se procurará demostrar, también, la manera novedosa como *LVS* presenta estas dos tipologías anómicas. A manera de ejemplo, en esta novela abundan episodios en los que un deslegitimador de la ley ataca ferozmente a quien actúa como un desregulador de la misma. Esta dialéctica de la violencia, en la que los personajes que practican la anomia por deslegitimación buscan exterminar a los que practican la anomia por desregulación, sucedió con frecuencia a finales del siglo XX y principios del XXI en Medellín y en Colombia. La novedad consiste en que los sociólogos ya citados no contemplan en sus teorías ejemplos en los que la anomia arremeta contra sí misma. El presente capítulo intentará esbozar, además, las formas usadas por el autor empírico de *LVS* para dibujar una sociedad medellinense en la que los desreguladores y los deslegitimadores son criminales a quienes el Estado no contrarresta con ninguna intervención. La novela, por ende, presenta al Medellín de los años noventa como un sitio donde hay un vacío de autoridad que, al parecer, pretenden llenar los personajes deslegitimadores.

Una novela anómica para una sociedad en transición

En medio de un mar desordenado de episodios en pretérito simple, analepsis y racontos en pretérito imperfecto y comentarios en presente, *LVS* hace que el lector tenga que esforzarse para buscar el sentido cronológico de la historia y “el hilo perdido del discurso” (Vallejo, 2006, p. 43) como señala el propio narrador. Tal esfuerzo, no obstante, puede provocar en aquel una intuición, una idea, una clave para la comprensión de la novela: la forma narrativa es caótica porque el contenido es igualmente caótico. Ello concuerda con lo que dice Fernando₁: “Pero estoy anticipando, rompiendo el orden cronológico e introduciendo el desorden” (p. 30). Este trastocamiento temporal, sin embargo, también “responde a una de las estrategias discursivas [...] de la novela autoficcional” (Ardila Jaramillo, 2014, p. 154).

LVS narra cómo transcurrió la estadía de su protagonista, el gramático Fernando (a quien hemos dado el nombre de Fernando₂), en la ciudad de

Medellín después de varios años de ausencia. En tal sentido, uno de los temas más importantes de la novela es el de la transformación social que el protagonista percibe y manifiesta cada vez que compara la Medellín de su niñez con la de su vejez. Aquí el personaje se refiere a la Medellín posterior a la firma de la Constitución Nacional de 1991. Con relación a este punto, la obra presenta la nueva Constitución colombiana como un acontecimiento que marcó el fin de la vieja sociedad y el inicio de la nueva.

Las referencias a la vieja sociedad en *LVS* son pocas. No obstante, cuando el narrador las presenta, éstas aparecen cargadas de una alta dosis de nostalgia furiosa. En ellas, Fernando₁ deja entrever que él y el protagonista, Fernando₂, experimentan enojo al momento de ver destruida la sociedad de antes. También entran en cólera al verse obligados a vivir en la ciudad de “ahora”. Cuando encara al Medellín del tiempo presente, el narrador adquiere de inmediato la voz de un romántico que añora ver de nuevo las casas de su niñez en el barrio Boston. Éstas, dice él, eran fantásticas porque tenían alerones para que los parroquianos se escamparan de la lluvia (Vallejo, 2006, p. 92). Fernando₁ también evoca los barrios de antaño porque era posible transitarlos libremente (p. 60). De igual forma, desea atisbar la casa cural de la iglesia de San Antonio porque “es una vieja casona del Medellín de antes, de dos plantas, con un alero caritativo para las lluvias de ayer, de hoy y siempre” (p. 98). Asimismo, rememora la casa paterna de la calle del Perú, en el barrio Boston, donde nació y donde quiere morir (p. 109). También trae a su memoria los pesebres antiguos de las casas campesinas de Sabaneta porque ellos están asociados a la noche más feliz de todas, la noche del veinticuatro de diciembre (p. 12).

En cambio, las percepciones del narrador referentes a la nueva sociedad aumentan numéricamente. En ellas aparece Medellín como una ciudad de atracos y homicidios (p. 18); como una urbe de mendigos acuchillados (p. 26); como un cuerpo femenino con alma asesina (p. 30); como un cúmulo de barrios a los que se puede ir pero solo bajo la custodia de batallones (p. 33); como un sitio de balaceras en parques (p. 53); como el alma muerta de algo que ya está muerto (p. 55); como el escenario donde se escuchan vallenatos aturdidores y partidos de fútbol a todo volumen (p. 58); como un sitio donde se cometen asesinatos por culpa de unos zapatos tenis (p. 59); como un microcosmos por el que transitan muertos vivos hablando de atracos, robos y otros muertos (p. 80); como un infierno de caldera azufrada, “capital del odio, corazón de los vastos reinos de Satanás” (p. 86); como una

sociedad en la que se desencuentran dos ciudades enemigas, la de arriba y la de abajo (p. 86); como un emplazamiento de ráfagas de miniuzi (p. 89); como una localidad propicia para los robos y las matanzas cotidianas (p. 120); y como una ciudad de comunas feas pero a la vez hermosas con “casas de dos pisos [siempre] a medio terminar” (p. 89).

El caos que el narrador percibe en el tiempo presente es el producto de la transformación que, de acuerdo con él, se dio en Medellín partir de la sociedad anterior, sociedad en la que él se crió y se formó cuando fue niño. En ese tiempo remoto convivió rodeado de casas campesinas, barrios más tranquilos, iglesias con alerones, pesebres de Nochebuena, conversaciones, lugares serenos y la presencia del abuelo. En la novela, el tránsito de esta sociedad a la nueva es realmente insoportable para el narrador y, por supuesto, para el protagonista. Por tal motivo Fernando₁, el narrador, invoca en la ficción literaria que está escribiendo (a máquina y en la mesa de su apartamento) a un ángel exterminador para que acompañe a Fernando₂, el protagonista, y al mismo tiempo para que destruya el producto de esa metamorfosis social.

Es claro que la colectividad que aparece retratada en *LVS* se encuentra en una etapa intermedia entre una vieja sociedad y una nueva, lo cual es una de las características de la anomia. Jean Duvignaud (1990), al respecto, comenta en sus estudios sobre sociología del arte que:

Los períodos de ruptura o de transición de un tipo de sociedad a otro acarrearán manifestaciones de disidencia y desorden que ni el sistema cultural de la antigua sociedad ni, a menudo, el sistema de valores de la sociedad naciente, pueden integrar o comprender (1990, p. 27).

Por culpa de la etapa de transición que menciona Duvignaud, el protagonista de la novela *LVS* no consigue entender el contexto que lo circunda. Consecuente con esta incomprensión, Fernando₂ retrata al Medellín de su vejez, o sea, al Medellín actual, del siguiente modo: “¿Las aceras? Invasadas de puestos de baratijas que impedían transitar. ¿Los teléfonos públicos? Destrozados. ¿El centro? Devastado. ¿La universidad? Arrasada. ¿Sus paredes? Profanadas con consignas de odio...” (Vallejo, 2006, p. 67). Como si esto fuera poco, también percibe a la población del centro de la ciudad (una vez que fue a caminar con Alexis desde Junín hacia la Avenida

La Playa) como una “turbamulta invadiéndolo todo, destruyéndolo todo, empuercándolo todo con su miseria crapulosa” (p. 67).

El protagonista, debido a lo anterior, piensa cómo destruir la nueva sociedad y cómo escapar hacia un exilio que lo rescate del tiempo presente. Fernando₂ quiere sustraerse de estas percepciones caóticas a través del silencio. Por ello busca refugiarse en un espacio vacío que esté libre de vallenatos, partidos de fútbol y ráfagas de ametralladora. Sin embargo, por mucho que camine la ciudad, no consigue encontrar ningún rincón que lo acoja, a no ser el cuarto de las mariposas en el apartamento de su “amigo José Antonio Vásquez, sobreviviente de ese Medellín antediluviano que se llevó el ensanche” (p. 8). Entonces decide buscar a Dios en todas las iglesias de Medellín, pero no lo halla porque ha dejado de creer en él; aún así persiste en encontrarlo. El narrador, quizás para detener el desasosiego del protagonista, toma la palabra e invoca las antiguas costumbres, es decir, las de la sociedad anterior. Pero observa con pesar que también estas se están muriendo. Por eso comenta lo siguiente:

[...] ese chocolate infalible que se tomaba de a pastillita por taza pero que ay, ay, ay, ya no se toma más. Perdimos la costumbre del chocolate y la de las musas y la de la misa, y nos quedamos más vacíos que el tambor de hojalata que el enano sidoso no volverá a tocar. Todo lo tumbaron, todos se murieron, de lo que fue mío ya nada queda (Vallejo, 2006, p. 76).

Es esta etapa de transición la que está echando por tierra todo lo que un día conformó el mundo urbano y social del Fernando narrador y del Fernando protagonista, que son el mismo pero distinto. Otro refugio que el protagonista buscó fue la muerte, pero, debido a que es un personaje literario inventado por Fernando₁, no puede o no debe morir. Fernando₂, de hecho, descubre que sin él no habría una historia para contar, por eso camina tan despreocupado en medio de balaceras: sabe que el narrador no permitirá que los proyectiles lo toquen. Por ello proclama, en un momento en que su voz se confunde con la de Fernando₁: “La muerte es mía, pendejos, es mi amor que me acompaña a todas partes” (p. 74). Debido a que Tánatos tampoco le abrió las puertas de su casa, el personaje descubre que está condenado a vivir en un presente que detesta.

Aplicando a esta novela la teoría de Jean Duvignaud, las palabras adoloridas del narrador, es decir, de Fernando₁, indican la destrucción de las “antiguas clasificaciones admitidas” por el protagonista (*Herejía y subversión*, 1990, p. 28). Tanto éste como aquel perciben que el viejo mundo se está yendo y que el nuevo está llegando con una fuerza inusitada. Un día martes, cuando Fernando₂ y Wílmor iban en un taxi rumbo a Sabaneta, al pasar por una vieja cantina llamada Bombay aquel se descubre llorando. En ese instante el protagonista recordó el mundo de su niñez y, concretamente, la canción *Senderito de amor* que oyó por primera vez hace muchos años en ese lugar:

Wílmor no lo podía entender, no lo podía creer. Que alguien llorara porque el tiempo pasa ... <<¡Al diablo con la Bombay y los recuerdos! -me dije secándome las lágrimas- ¡Nada de nostalgias! Que venga lo que venga, lo que sea, aunque sea el matadero del presente...>>. (Vallejo, 2006, p. 102)

De acuerdo con lo propuesto por Duvignaud sobre la anomia, *LVS* podría catalogarse como un texto anómico. No obstante, el fenómeno de la transición de una antigua sociedad a una nueva solo es el principio. Como ya se anunció, en esta novela cohabitan tipologías anómicas más complejas.

Desregulación y deslegitimación en *La virgen de los sicarios*

LVS ostenta personajes que actúan como si ninguna ley del Estado o ninguna norma moral o cultural pudiera controlarlos. En este aspecto la novela concierne con la teoría de la anomia de Emile Durkheim. De acuerdo con esta, Fernando₂, un gramático que ha sido cómplice de más de cuarenta homicidios, encarna un concepto llamado “deseo infinito”, el cual es la base de las conductas anómicas. A este tipo de personalidades, dice Durkheim, “nada les contenta y toda esa agitación se entretiene perpetuamente a sí misma sin llegar a saciarse” (*El suicidio*, Trad. 1965, p. 202). Este desenfreno puede superponerse al protagonista de la novela: la vehemencia con la que Fernando₂ quiere “desocupar a Antioquia de antioqueños malos” (Vallejo, 2006, p. 43) lo ha llevado a un estado en que sus apetitos “ya no saben dónde están los límites ante los cuales deben detenerse” (Durkheim, Trad. 1965, p. 202).

En el lenguaje de Durkheim, estas personalidades van hacia adelante, no se detienen, progresan a medida que cumplen sus metas: para el protagonista de la novela, por ejemplo, no hay duda de que Alexis, a quien denomina “mi portentosa máquina de matar” (Vallejo, 2006, p. 32), está haciendo una labor positiva al ir exterminando uno a uno los pobladores que le desagradan de Medellín. Esta forma de progreso, al que Durkheim llamó paradójicamente prosperidad, exalta *ad infinitum* los apetitos del personaje. Esto explica por qué a Fernando₂ y a otros personajes literarios de su laya:

La presa más rica que se les ofrece los estimula, los vuelve más exigentes, más impacientes a toda regla, cuando justamente las reglas tradicionales han perdido su autoridad. El estado de irregularidad o de *anomia* se ve, pues, reforzado por el hecho de que las pasiones son menos disciplinadas en el momento mismo en que tendrían necesidad de una disciplina más fuerte (Durkheim, *El suicidio*, Trad. 1965, p. 202).

Para Durkheim, el Estado es el que debe imponer las reglas que controlen el comportamiento de este tipo de personajes. Solo así, dice el pensador francés, sus conductas no se propagarán dentro de la colectividad y no amenazarán, en consecuencia, el equilibrio del sistema. Es en este punto donde la teoría sociológica de Durkheim comienza a ser insuficiente para explicar la construcción de los personajes en *LVS*. Esta novela, en realidad, busca ficcionalizar una sociedad distinta a la del ideal sociológico propuesto por aquel.

A partir de hechos factuales, visibles en los periódicos colombianos de la época, *LVS* reconstruyó una parte de la sociedad medellinense. Para ello, el texto presenta escenarios urbanos donde surgen, a la manera durkheimiana, personajes que actúan como si el universo les perteneciera, como si nada los pudiera inhibir. Sin embargo, también aparece en esa reconstrucción literaria, a contrapelo de Durkheim, la imagen de un Estado incapaz de regular a través de sanciones las conductas generadas por los deseos infinitos. El propio narrador, Fernando₁, lo dice de manera elocuente: “en Colombia hay leyes pero no hay ley” (Vallejo, 2006, p. 87).

Ante la incapacidad reguladora del Estado, la obra de Fernando Vallejo hace que las sanciones y los castigos provengan de un personaje que bien podría llamarse el “regulador”. Éste, al parecer, surgió naturalmente de

la misma sociedad que la novela reconstruyó. En este punto cabe subrayar lo siguiente: para una concepción del Estado basada en la sociología de Durkheim, la teoría del personaje regulador resultaría intolerable. En *LVS*, en cambio, dicho individuo es necesario para el sostenimiento de la estructura narrativa.

En *LVS* el regulador tiene dos rostros: por una parte está Fernando₁, haciendo el papel de narrador; por otra, Fernando₂, haciendo el papel de protagonista. Por este motivo y a partir de ahora serán nombrados simplemente como Fernando. Hecha esta aclaración, vale la pena señalar uno de los anhelos infinitos de este personaje regulador, esto es, el insaciable deseo por presenciar la muerte de personajes que, a su juicio, merecían morir. El regulador de esta novela, sin embargo, no se ensucia las manos asesinando a nadie; recurre, más bien, a terceros. Por ello, la trama lo emparenta con sus dos amantes sicarios.

Fernando, debido a su incapacidad para matar, aclara que él no es un capo ni un asesino ni alguien que vaya disparando por ahí. De hecho nunca ha usado un arma, salvo cuando jaló el gatillo del revólver de Alexis en el barrio Belén para matar un perro moribundo que había sido atropellado (Vallejo, 2006, p. 80 - 81). Así que los crímenes que él presenció (y provocó) fueron siempre ejecutados por otros. En una noticia que escuchó mientras iba en un taxi con Alexis, después de que este asesinara en defensa propia a dos matones, el locutor lo tildó de ser un sicario al servicio del narcotráfico. Ante esto, indignado, responde: “¿Yo un presunto «sicario»? ¡Desgraciados! ¡Yo soy un presunto gramático! [...] A ver, ¿quién me pagó? ¿Qué narcotraficante conozco yo como no sea nuestro embajador en Bulgaria [...]?” (p. 45). El regulador, entonces, no se asume como un asesino ni como un cómplice de homicidio. Más bien, se ve a sí mismo como “la memoria de Colombia y su conciencia y después de [él] no sigue nada” (p. 20).

Los personajes reguladores, para poder serlo, deben ostentar anhelos de infinitud. Por este motivo tipifican con claridad aquello que los distingue de sus potenciales víctimas, ya que muchas veces la víctima y el victimario pueden estar poseídos por anhelos infinitos similares. El regulador, en este caso, debe establecer una clara diferenciación. En *LVS*, por ejemplo, Fernando señala que, con las muertes propiciadas por sus amantes sicarios, se está sancionando a alguien que sí es un delincuente. Las víctimas, en esos casos, o no cumplieron las reglas establecidas por ley o no respetaron las normas mínimas de convivencia.

De acuerdo con Peter Waldmann (2007), la función reguladora de las leyes consiste en imponer sanciones o, si se prefiere, en generar una “reacción desaprobatória de la comunidad [...] o de un organismo especialmente designado para sancionar [a los infractores de las normas]” (p. 108). Esta función es la que permite que el contrato social dentro de una comunidad continúe vigente. No hacerlo, no sancionar al infractor, podría destruir, a juicio de Waldmann, el pacto colectivo. En otras palabras, el equilibrio de una comunidad se logra siempre y cuando existan mecanismos que impongan sanciones oportunas a las conductas basadas en el deseo infinito. La función reguladora de la ley implica, por lo tanto, la presencia de un Estado que controle o desapruebe los impulsos ilimitados, los anhelos sin freno, los apetitos sin dominio.

Cuando la ley no cumple su función reguladora, surge la estimulación del “deseo infinito”. Tal circunstancia permite que los miembros de una comunidad ejecuten cualquier cosa que se les ocurra, sin pensar en ningún momento en las sanciones posibles. Ello, como diría Waldmann, genera un caos que, en últimas, podría borrar de la conciencia de los ciudadanos las leyes o las normas. De tal modo que la carencia de sanciones implica la anomia por desregulación (Waldmann, 2007, p. 113). Cuando este tipo de anomia impera, no habrá en el sistema social ninguna “exigencia de comportamiento basada en sanciones” (p. 113).

A partir de hechos reales e imaginarios, *LVS* construye una sociedad con estas mismas desregulaciones, por eso el narrador comenta: “<<La ley debe castigar el delito>>. ¡Pero cuál ley, cuál delito!” (Vallejo, 2006, p. 20). Más adelante, él mismo señala “que en Colombia la posesión de lo robado y la prescripción del delito hacen la ley” (p. 61). Para evitar entonces la aniquilación de la sociedad, el narrador y el protagonista de *LVS* se unen en un mismo personaje, Fernando el regulador, que en la novela cumplirá la función social que el Estado no lleva a cabo. Lo paradójico es la forma en que opera el personaje regulador del texto: en primer lugar, éste provoca la muerte de quien desregula las normas (o de quien presuntamente las esté desregulando). En segunda instancia, después de ver el homicidio -y el cadáver- del supuesto personaje desregulador, el regulador elabora un discurso retórico en el que dicho asesinato no aparece como un crimen sino como un acto que ayuda a mantener estable el sistema colectivo.

LVS es una novela que dibuja una sociedad cuyo cuerpo de normas es inconsistente, es decir, imperfecto en cualquiera de sus tres funciones básicas:

tipificación, regulación y legitimación (Waldmann, 2007, p. 113). Fernando, por ejemplo, sabe con exactitud en qué consiste dicha disfuncionalidad; también reconoce cuáles son los comportamientos asociados a cada disfunción anómica. En este aspecto parece un sociólogo. Basta con leer su análisis sobre las comunas nororiental y noroccidental de Medellín (Vallejo, 2006, p. 86 – 90). Aún más, gracias a su personalidad observadora, reconoce que la desregulación de la ley y de los reglamentos de convivencia constituye la principal disfunción del cuerpo normativo en la sociedad de *LVS*.

Por eso la sociedad de la novela, caracterizada por ser un colectivo donde sus miembros cometen delitos y actúan como si no existieran las sanciones, molesta a Fernando de un modo superlativo. Le resulta inconcebible, por ejemplo, que a los ladrones y asesinos, y aún a los pequeños infractores, nadie los repruebe o los sancione penalmente. Por esta razón, en ciertos pasajes de la obra, este personaje permite que los lectores intuyamos uno de sus grandes deseos, esto es, ver en Colombia la instauración de un sistema legal capaz de sancionar a quien incumpla las leyes. No obstante, los lectores también nos damos cuenta de que las circunstancias le hicieron perder la confianza en el Estado. Fernando, en realidad, no cree en el establecimiento público por episodios bochornosos como el que va a narrar a continuación:

Al Sumo Pontífice o capo de los capos o gran capo, para protegerlo de sus enemigos, los otros capos, esta ocurrencia que tenemos de presidente le construyó una Fortaleza con almenas llamada La Catedral, y pagó para que lo cuidaran, con dinero público (o sea tuyo y mío, que lo sudamos), un batallón de guardias del pueblo de Envigado que el gran capo escogió: «Quiero a éste, a aquél, a aquél otro. A ese de más allá no lo quiero porque no le tengo confianza». Así fue escogiendo a sus guardianes o guardaespaldas. Un día, harto de la catedral y de jugar fútbol con tres compinches en el patio, con sus propias patitas el gran capo fue saliendo, dejando a su batallón comiendo pollo (Vallejo, 2006, p. 63).

La novela, entonces, construye la imagen de un Estado colombiano. Este no solo aparece allí como una entidad que incumple sus funciones de regulación, sino que también actúa como un delincuente que desregula la ley. Fernando, ante tal situación, decide intervenir. Por eso se lanza a llenar

el vacío que el Estado dejó. Solo mediante una participación oportuna podrá evitar que siga expandiéndose la anomia por desregulación. En otras palabras, el personaje principal de *LVS* opta por sancionar a quienes no respeten el cuerpo de las leyes y las normas, lo que lo convierte en una especie de custodio legal o, como ya se indicó, en “la memoria de Colombia y su conciencia” (Vallejo, 2006, p. 20).

El problema está en la manera como lo hace, ya que al actuar como un agente regulador de la ley (por fuera del Estado) incurre en otra de las formas de la anomia: la deslegitimación. Esta anomia, de acuerdo con Waldmann, sucede cuando “por lo menos una parte de los miembros de un grupo no considera que la norma sea legítima y obligatoria” (2007, p. 108). Para Fernando, la ley que impide el homicidio no es ciento por ciento obligatoria; es, más bien, relativa. Es decir, una norma de esta naturaleza no tendría por qué aplicarse de forma absoluta contra un personaje que sea capaz de asesinar a otro que esté desregulando la ley.

Al relativizar el crimen, Fernando deslegitima la ley. El homicidio de un punkero que no lo dejaba dormir por estar tocando en las noches una batería, no es un delito; es, según él, la imposición de una pena a quien está desregulando “la norma” que obliga respetar el sueño de los demás (Vallejo, 2006, p. 27). Estos actos constituyen, en el contexto de *LVS*, una mecánica paradójica con la que se pretende que el país, Colombia, vuelva a ser lo que era y vuelva a creer en la capacidad sancionadora del Estado, si es que alguna vez la tuvo.

Las actuaciones de Fernando, entonces, corresponden a la anomia por deslegitimación: los crímenes que promueve, o en los que es cómplice, no son para él delitos, sino actos de regulación. Por eso en la novela, así él mismo trate de disuadir a los lectores de lo contrario, no puede dejar de prescindir de algún tipo de código de leyes o normas. De hecho, el personaje se presenta como si fuera el rector de algún cuerpo legislativo. Uno de esos códigos corresponde al de la gramática: en el texto, por ejemplo, se muestra cual “gramático ilustre” (p. 99). A veces también se describe como un noble: “Irreconocible, espléndido como a veces me gusta aparecer, salí esa tarde [...] de mi apartamento como el rey Felipe” (p. 113).

Otro de los códigos normativos más frecuentados es el de la religión. Si bien el personaje ha expulsado de su vida las normas morales que le enseñaron los padres salesianos en Medellín, hay en ello una contradicción: Fernando reza con frecuencia y de rodillas ante María Auxiliadora y a veces

ante el mismo Dios. En total son veintinueve los episodios en los que el personaje busca el consuelo divino en una iglesia, le reza a la Virgen o hace alguna reflexión teológica (p. 7, 8, 10, 12, 14, 15, 18, 20, 21, 22, 23, 30, 32, 33, 42, 50, 52, 53, 54, 62, 65, 66, 81, 84, 110, 114, 119, 126). Otro de sus códigos defendidos es el respeto que los transeúntes deben observar cuando caminan por el centro de Medellín.

Fernando se apropia con beneplácito de algún cuerpo de leyes: lo custodia y evita que cualquiera venga a desregularlo. Él es un regulador. Sin embargo, la anomia por deslegitimación, generada por su conducta, consiste en que los asesinatos cometidos por sus amantes, en favor de su actitud reguladora, no son asumidos por estos o por aquel como actos criminales. Así que ellos no participan de la conciencia colectiva según la cual un homicidio es un crimen. En este caso, al deslegitimar la ley que prohíbe el asesinato, Fernando representa lo que Waldmann señala con el nombre de asocialización de la norma. Para Waldmann, la norma debe socializar al grupo, es decir, cohesionarlo de modo que todos sus integrantes crean en la ley. Pero

si por lo menos una parte de los miembros de un grupo no considera que la norma sea legítima y obligatoria, dicha norma carece, en cierto sentido, de fundamento y pierde a la larga su efecto de directriz del comportamiento (Waldmann, 2007, p. 108).

O sea que Fernando logra sustraerse en la novela de la valoración colectiva que, en algún momento de la historia, determinó cuáles conductas son criminales y cuáles no. Para que una ley sea legítima, todos los miembros de la sociedad deben haberla construido o elegido por común acuerdo. Si hay discordias insalvables en torno a las normas, como sucede por ejemplo en *LVS*, la comunidad podría dividirse en grupos contrarios y autoaniquilarse. Por tal motivo, si la formulación de la ley que impide el homicidio (aún de los sujetos desreguladores) no es lo suficientemente clara para que Fernando controle a sus dos ángeles exterminadores, dicha ley es ilegítima y relativa puesto que no cobija al grueso de la sociedad.

Entre el amor y el odio

El protagonista de *LVS* habita con desprecio “la actual” ciudad de Medellín. Esta malquerencia, no obstante, se debe a que en dicho microcosmos se desregula continuamente la ley, esto es, no hay quien imponga sanciones a los que infringen las leyes y las normas. Por este motivo, por no haber un castigo para el infractor, Fernando busca un “remedio” que le permita regular la ley dentro del entorno urbano. A él le duele que su amado Medellín esté muriendo, que esté siendo arrastrado hacia el caos de la ilegalidad. Como no es policía ni juez ni superhombre, el personaje opta por dos caminos reguladores:

En primer lugar, Fernando se asocia amorosamente con dos sicarios, si bien tuvo escarceos eróticos con otros jóvenes asesinos: La Plaga y El Difunto. Los dos primeros fueron erigidos por el narrador de la novela como un par de ángeles exterminadores cuya labor consiste en asesinar a cualquier sujeto que, de acuerdo con los códigos de Fernando, desregule las leyes o las normas. Esto explica por qué las parejas compuestas por Alexis y Fernando y, más tarde, por Wilmar y Fernando se ven sometidas a una intensa actividad física: el texto, de hecho, los dibuja asesinando desreguladores de la ley a través de una geografía amplia que va desde la comuna nororiental hasta el municipio de Sabaneta, pasando por Aranjuez, Laureles y Belén.

Un mundo donde la anomia por desregulación sea la norma (circunstancia a la que Peter Waldmann prestó atención en sus estudios sobre Latinoamérica) constituye uno de los asuntos que Fernando Vallejo analizó en la *LVS*. La novela, no obstante, no se queda allí. El texto también demuestra cómo al destruir la anomia por desregulación, el personaje de Fernando incurre en la anomia por deslegitimación. Esta segunda forma anómica, como se expuso anteriormente, sugiere que el delito de homicidio no es comprendido como tal por todos los miembros de la sociedad. Para Fernando, por ejemplo, no es un delito asesinar a un taxista que en su vehículo esté oyendo vallenatos a todo volumen, molestando con ello a sus pasajeros, a quienes además trata de “¡hijueputas!” cuando estos le solicitan un poco de silencio; es, como ya se indicó, un acto que pretende regularizar la norma que exige respeto hacia los demás.

El segundo camino por el cual transita el personaje principal de la novela es la normativa idiomática, de allí que admire profundamente a Rufino

José Cuervo (Bogotá, 1844 – París, 1911) cuyas *Apuntaciones críticas* (1867 y 1872) aprovecha para explicar una regla de gramática con la que condena al presidente de la República. El primer mandatario, de acuerdo con Fernando, manifiesta la anomia por desregulación, pues no sanciona a sus hermanos corruptos, quienes también encarnarían la anomia por desregulación ya que actúan como si las posibles sanciones no los fueran a tocar nunca:

Más de cien años hace que mi viejo amigo don Rufino José Cuervo, el gramático, a quien frecuenté en mi juventud, hizo ver que una cosa es «debe» solo y otra «debe ser». Lo uno es obligación, lo otro duda. Aquí les van un par de ejemplos: «Puesto que sus hermanos se enriquecen con contratos públicos y él lo permite, también el presidente debe ser un ladrón». O sea, no afirmo que lo sea, aunque parece que lo creo (Vallejo, 2006, p. 20).

El conocimiento de las leyes de la gramática constituye, al parecer, otro camino por el cual transita Fernando para compensar un poco la desazón que le produce la desregulación de las leyes y las normas. Al darse cuenta de que este tipo de anomia ya es inevitable en la que antaño fuera su amada ciudad, la Medellín de su niñez, el protagonista de *LVS* se refugia en las regulaciones idiomáticas: si el lenguaje es la casa del ser, tal vez el cuerpo normativo del idioma sea una de las habitaciones que Fernando está buscando para morar tranquilamente. Éste, en consecuencia, es un vigilante que custodia la ley del correcto lenguaje, una ley que, según la propia novela, fue impuesta por los gramáticos que gobernaron a Colombia hace más de cien años. *LVS*, sin embargo, construye a este personaje no solo como un vigilante de las irregularidades del idioma, sino también como un custodio de las normas del comportamiento social.

El segundo crimen que cometió Alexis en el texto fue el asesinato de tres soldados que estaban en el Parque de Bolívar requisando transeúntes (Vallejo, 2006, p. 38). Alexis, al asesinarlos, incurre en la anomia por desregulación, pues la imagen de los soldados muertos en medio de la calle es una prueba suficiente para demostrar que el joven sicario fue capaz de anular de su conciencia el concepto de sanción social. Alexis, poseído por un “anhelo infinito”, pareciera creer que ni el ejército está en capacidad de atraparlo. Llama la atención que su conducta corresponda a la anomia que Fernando tanto detesta, es decir, la anomia por desregulación, la misma

que él quiere erradicar de la ciudad de Medellín. Pese a ello, ni Fernando₁ ni Fernando₂ condenan al sicario, ni siquiera lo recriminan. Este triple homicidio, del que el protagonista fue testigo y el narrador, comentarista, pareciera no haber sido un crimen.

Este silencio hace que Fernando incurra en la anomia por deslegitimación. Para él, el asesinato de los soldados no fue un asesinato. Lo mismo sucede en el resto de la novela: ni el protagonista ni el narrador reprochan a los amantes sicarios nada relativo a los homicidios que cometen. Quizás el amor que Fernando siente hacia Alexis excusa a este último de la falta cometida. Aún más, después del primer asesinato perpetrado por Alexis en la novela, éste y Fernando se emborrachan y tienen sexo; y después del segundo homicidio, Fernando invitó a Alexis a almorzar y a tomar cerveza como si no hubiera pasado nada:

Almorzamos sancocho, que es lo que se come aquí. Y para abrir más el apetito, cada quien una Pilsen, y no es propaganda porque son muy malas, es la pura verdad. Una cerveza Pilsen nos tomamos y yo pedí para el sancocho un limón. A todo le pongo (Vallejo, 2006, p. 39).

Este acto alimentario, a través del cual se banaliza el crimen contra los tres soldados, está asociado a un acto de limpieza. Como sucedió con el primer homicidio, el del punkero baterista, Fernando y Alexis se olvidaron, gracias a una borrachera, del asesinato recientemente cometido. Después del sancocho y el limón, Fernando₂ y luego Fernando₁ dicen:

«Y nos trae, señorita, unas servilletas, caramba, ¿o con qué cree que nos vamos a limpiar?» Esta raza es tan mezquina, tan mala, que aquí las servilletas de papel las cortan en ocho para economizar: ponen a los empleados cuando no hay clientes a cortarlas: pa que trabajen, los hijueputas. Así es aquí.
Me limpié con el papelito la boca y se me embarraron los dedos... (Vallejo, 2006, p. 39).

Si el personaje bíblico de Poncio Pilatos necesitó un poco de agua para lavar de sus manos un crimen que no cometió, Fernando necesitó una servilleta completa para limpiarse no directamente del homicidio que Alexis acababa de ejecutar, sino de la suciedad producida por el acto de comer un

sancocho después de ver el homicidio de tres personas. La complicidad silenciosa, la grasa de un almuerzo y la servilleta limpiadora son señales que dejan entrever la deslegitimación de la ley que, supuestamente, debe prohibir el asesinato.

El tercer crimen cometido por Alexis le permitió al narrador develar dos formas de la anomia: una en sí mismo y otra en la sociedad de la novela. La víctima, en este caso, fue “un transeúnte grosero: un muchachote fornido, soberbio, malo” (Vallejo, 2006, p. 41). La causa de su asesinato fue la siguiente: “Por Junín, sin querer, nos tropezamos con él. «Aprendan a caminar, maricas-nos dijo-. ¿O es que no ven?»” (p. 41). Por haberlos insultado, Alexis le disparó en la boca y no en la frente como a las otras víctimas.

El símbolo, aquí, es claro: el disparo en ese lugar del rostro demuestra el fastidio que les produjo aquel agravio. De acuerdo con Fernando₁, no está bien que el personaje los hubiera injuriado con esa palabra. Según él, esta fue una transgresión contra la norma que obliga a los transeúntes a ser respetuosos con los demás. Así que el sujeto murió por desregular una simple norma de convivencia ciudadana. Más adelante, al preguntarse si estuvo bien o mal que Alexis hubiera asesinado a este personaje, Fernando₁, alias el narrador, contesta:

¡Claro que sí, yo lo apruebo! Hay que enseñarle a esta gentuza alzada la tolerancia, hay que erradicar el odio. ¿Cómo es eso de que porque uno se tropieza con otro en una calle atestada le van soltando semejantes vulgaridades? No es la palabra en sí (porque los maricas son buenos en esta explosión demográfica): es su carga de odio. Cuestión pues de semántica (Vallejo, 2006, pp. 42-43).

En este comentario, el narrador solicita, a la manera de Peter Waldmann, tipificar una infracción, pero lo hace deslegitimando la ley que prohíbe el homicidio. Para que se pueda tipificar una falta de esta naturaleza, Waldmann se pregunta: “¿qué es una ofensa, cuándo estamos frente a un ataque o cuándo se puede hablar de defensa propia [...]?” (2007, p. 111). Tales preguntas encajan en este pasaje de la novela. ¿Alexis y Fernando fueron ofendidos y atacados por el transeúnte que iba por Junín? Un simple tropezón es motivo para que él les hubiera dicho: ¿«Aprendan a caminar, maricas»? Probablemente las respuestas sean variadas, inclusive contradictorias. Sea como sea, en este episodio no hay una tipificación que defina si el insulto es o

no una infracción o un delito. En otras palabras, no resulta fácil determinar, en la ficción de la novela, el carácter semántico de los agravios verbales. Frente a esta circunstancia, Waldmann propone:

Los procesos de tipificación y la formulación de tipologías de este estilo no son ni tan fáciles ni tan poco problemáticas como podría pensar quien vive inmerso en un orden legal establecido y medianamente operante. Estos procesos requieren algo más que un mero acuerdo acerca de las expresiones idiomáticas (...), pues detrás de las fórmulas lingüísticas hay tradiciones culturales y preferencias morales; es decir, sólo se puede lograr un consenso comunicativo en este tipo de temas si quienes comparten las decisiones también comparten ciertas premisas (Waldmann, 2007, p. 112).

Mientras el insulto no sea entendido por los miembros de una sociedad como una contravención a las normas civiles, morales o culturales, su manifestación no reflejará ningún nivel de ofensa. Para el regulador en *LVS*, sin embargo, esta injuria sí es una afrenta; por eso se enerva cada vez que escucha un vituperio. De acuerdo con Fernando₁, deberían erradicarse de Medellín la burla callejera, la palabra vulgar, el gesto desobligante y el tono ofensivo. El narrador de la novela quisiera que el insulto fuera tipificado como un delito, o al menos que los demás lo viesan como tal, ya que los improprios son uno de los vehículos en que viajan, de generación en generación, los odios que han convertido a esta ciudad en la hidra de dos cabezas. Los insultos, según él, impiden la convivencia pacífica.

El que no sea capaz de convivir que se vaya: a Venezuela, a ultratumba, a Marte, adonde sea. Sí niño³, esta vez sí me parece bien lo que hiciste, aunque de malgenio en malgenio, de grosero en grosero vamos acabando con Medellín. Hay que desocupar a Antioquia de antioqueños malos y repoblarla de antioqueños buenos, así sea éste un contrasentido ontológico (Vallejo, 2006, p. 43).

3 En toda la novela, Fernando₁ y Fernando₂ llaman niño a Alexis.

Estimar que el agravio no es un vehículo para el odio y considerar que el insulto no equivale a la violación de una norma son posiciones que, en ciertas sociedades, corresponden a una de las formas de la anomia. Peter Waldmann se refirió a este punto al señalar los efectos que traen consigo las confusiones lingüísticas, los mutismos y las ausencias de comunicación dentro de una colectividad humana (2007, p. 113). Aún así, cabe la siguiente pregunta: ¿un insulto, por ofensivo que sea, justifica el asesinato del transeúnte?

Este personaje, es cierto, no reconoció la norma que obliga respetar a las demás personas, razón por la cual es, desde el planteamiento de Waldmann, un ciudadano anómico. Fernando, por su parte, al aprobar su homicidio se convierte en otro ciudadano anómico. La diferencia entre ambas anomias radica en que la de Fernando se basa en la deslegitimación de la ley que prohíbe el homicidio, mientras que la del transeúnte se apoya en la desregulación de la norma que condena el irrespeto. De este modo, *LVS* construye una sociedad ficcional en la que la anomia intenta contrarrestarse a sí misma. ¿La anomia contra la anomia? Esta pregunta podría ser el resumen de una novela que complejizó la literatura en Colombia.

Conclusiones

La novela *LVS* del escritor colombiano Fernando Vallejo dibuja una sociedad cuyo cuerpo de normas es inconsistente. Tal situación se asocia a lo que los teóricos conocen, desde el siglo XIX, con el nombre de anomia. En esta novela existen personajes que encarnan solo dos tipologías anómicas: la desregulación y la deslegitimación. La interacción entre estas le permite al lector observar las contradicciones y paradojas de una sociedad que, aunque sea el producto de una ficción literaria, se asemeja a aquella que habitó la ciudad de Medellín a finales del siglo XX.

Cabe agregar que *LVS* presenta de manera novedosa la interacción entre estas dos anomias: abundan episodios, por ejemplo, en los que un deslegitimador de la ley ataca ferozmente a quien actúa como un desregulador de la misma. Esta dialéctica de la violencia, en la que los personajes que practican la anomia por deslegitimación buscan exterminar a los que ejercen la anomia por desregulación, sucedió con frecuencia a finales del siglo XX y principios del XXI en Medellín y en Colombia. La novedad consiste en

que los teóricos de la anomia no contemplaron que esta pudiese arremeter contra sí misma. En otras palabras, *LVS* construye una sociedad ficcional en la que la anomia busca auto contrarrestarse.

Por otra parte, el autor empírico de *LVS*, Fernando Vallejo, logró dibujar una sociedad medellinense en la que los desreguladores y los deslegitimadores son criminales a quienes el Estado colombiano no contrarresta de ninguna manera. La novela, en tal sentido, presenta a la ciudad de Medellín de los años noventa como un sitio donde hay un vacío de poder y autoridad que, de alguna manera, pretenden llenar solo los personajes deslegitimadores, no los desreguladores. Cabe anotar que las sociedades compuestas por sujetos desregulados constituye uno de los escenarios literarios que más le gusta analizar al escritor Fernando Vallejo en sus distintas obras literarias.

Referencias bibliográficas

- Ardila, A. C. (2014). *El segundo grado de la ficción. Estudio sobre los procesos metaficcionales en la narrativa colombiana contemporánea (Vallejo, Abad Faciolince y Jaramillo Agudelo)* (1ª edición). Medellín, Colombia: Fondo Editorial Universidad EAFIT-Universidad de Antioquia.
- Durkheim, E. (1897, 1965). *El suicidio*. Buenos Aires, Argentina: Schapire.
- Duvignaud, J. (1990). *Herejía y subversión*. Barcelona, España: Icaria.
- Forero, G. (2009). La novela de crímenes en Colombia a partir de la teoría de la anomia: el caso de Comandante Paraíso de Gustavo Álvarez Gardeazábal. *Lingüística y Literatura*. 55, 72-85.
- Joset, J. (2016). La filología contra la Biblia (Fernando Vallejo y La Puta de Babilonia). En D. Attala, G. Fabry (Ed.), *La Biblia en la literatura hispanoamericana* (pp. 567-577). España: Trotta.
- Romero, L. M. (2009). El género policíaco colombiano. *Lingüística y Literatura*. 55, 15-31.
- Vallejo, F. (2006). *La Virgen de los Sicarios*. Madrid, España: Punto de Lectura.
- Waldmann, P. (2007). *Guerra civil, terrorismo y anomia social*. Bogotá, Colombia: Norma.

Le musée imaginaire de Walter Benjamin: notes sur le sens politique des objets de mémoire

PABLO CUARTAS¹

CATEDRÁTICO DE LA UNIVERSIDAD EAFIT - COLOMBIA.

"—Alors, tu vas vraiment faire ça?
Évoquer tes souvenirs d'enfance"

Nathalie Sarraute, *Enfance*

L'enfance: bien peu de matières se révèlent si fascinantes pour l'acte créateur; rares sont les expériences aussi incitatives que «faire ça»: évoquer ses souvenirs d'enfance. Nouvelle dans la «carte» des expériences à *penser* —sa «découverte» ne daterait que de l'époque moderne²— l'enfance relève d'un immense pays sur le plan imaginaire, tel ce vaste domaine où Rilke exhortait le jeune poète à récolter l'aliment de son écriture: «Même si vous étiez dans une prison, dont les murs étoufferaient tous les bruits du monde, ne vous resterait-il pas toujours votre enfance, cette précieuse, cette royale richesse, ce trésor de souvenirs ?» (Rilke, 1937, p. 20). S'agissant d'une expérience universelle, nous serions tous enclins à dire «oui» à la place du jeune poète, tant le dessein de reconstituer l'enfance par l'écriture s'estime réalisable. Et pourtant, si heureuse semble-t-elle, si nécessaire même, quiconque s'aventure à l'écriture de l'enfance passe peu à peu de l'enthousiasme à l'embarras. Car

1 Politólogo de la Universidad Nacional de Colombia y Doctor en Ciencias humanas - Sociología por la Université René Descartes - Sorbonne Paris V. Autor de *El rey está desnudo. Ensayos sobre la cultura de consumo en Medellín*. Medellín: La carreta, 2010 y de artículos publicados en revistas de Francia y Colombia. Correo electrónico: cuartaspablo@gmail.com

2 On fait appel ici à l'idée, admirablement traitée par Philippe Ariès, que le «sentiment de l'enfance» n'apparaît véritablement, et tel que nous le connaissons aujourd'hui, qu'au XVIII^e siècle. Philippe Ariès. *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris, Seuil, 1973.

l'écriture de l'enfance, comme toute écriture de soi, s'apparente fort bien à l'idée suicidaire: elle est facile à envisager mais très difficile à réaliser. C'est au travers de cette image, quelque peu outrée, que Roland Barthes entendait son propre dénudement par l'écriture. Or, une telle analogie devient d'autant plus éclairante lorsqu'il s'agit de quelqu'un qui a franchi le pas de l'acte suicidaire, tout en essayant de sauver quelques souvenirs d'enfance «comme on arrache un seul objet à un incendie» (Lacoste dans Benjamin, 2000, p. 5).

L'incendie, bien entendu, c'est la guerre: cette brutale persécution antisémite qui obligea Walter Benjamin à se donner la mort à Portbou, en 1940. Assiégé comme il était par les sinistres agents du nazisme, Benjamin décide «d'en finir» dans ce village des Pyrénées où nul ne le connaissait. Une vie consacrée à l'intelligence s'achevait ainsi sous le signe de la violence. Et le «seul objet» arraché au désarroi, à la haine, au meurtre, ce sont en vérité plusieurs objets: un manège, une bague, un pupitre, une horloge. Si «matérialisme» il y a dans l'œuvre de Benjamin, c'est d'abord dans ce sens premier qui renvoie au plus immédiat, aux choses banales, à l'objet domestique, à tout ce qui se donne à voir et compose le paysage quotidien. Michel Maffesoli notait, pertinemment, qu'il s'agit là d'une écriture qui appelle à la *présentation* et revient laborieusement à la chose même (1990, p. 103). Toutefois, la chose, et à plus forte raison l'objet domestique, porte une mémoire que l'adulte s'efforce de rétablir. Tout laisse entendre que Benjamin suit l'intuition de Proust, selon laquelle «chaque heure de notre vie, aussitôt morte, s'incarne et se cache en quelque objet matériel». Il sait aussi que la mémoire s'empare du «monde sensible» pour mieux s'accomplir, puisque que le souvenir s'attache inlassablement aux lieux que l'on a autrefois habités. D'où ces objets domestiques que l'on «voit» dans *Sens unique* et *Enfance berlinoise*, ce véritable *musée imaginaire* où l'écriture le dispute à la destruction, la mémoire à l'Histoire et la grâce enfantine à l'imminence de la mort volontaire.

Une reconstruction matérialiste du souvenir

Il est donc question d'une enfance, indirectement mais obstinément. Car toute la remémoration de Benjamin s'adresse *d'abord* au sensible, lieux ou objets, et ce n'est que dans un second temps que l'enfant qui les perçoit apparaît. Ce n'est pas une entreprise autobiographique ou égocentrique qui anime Benjamin, sans que le regard personnel soit pour autant nié: il s'agit

plutôt de restituer cette continuité radicale entre le moi et le monde qui se produit si naturellement chez l'enfant. Ce n'est nullement la seule récréation d'états d'esprits ou de vagues souvenirs familiers, ni une interprétation psychanalytique de ceux-ci: ce que l'on voit en revanche est une espèce de prééminence du monde, une volonté d'atteindre, par le souvenir personnel, la mémoire collective. Ce n'est pas, en somme, *son* enfance privée ni *l'enfance* abstraite (la sienne n'est pas la seule à avoir existé, la deuxième n'existe pas); c'est bien *une* enfance telle qu'elle a pu être dans *ces* lieux, à *ce* moment de l'Histoire, entourée de *ces* objets, ce qui rattache son expérience à l'expérience de ses contemporains.

C'est pourquoi l'on peut identifier, dans cette série de «tableaux», l'écho du *Spleen de Paris*, tout comme *Le paysan de Paris* avait vivement influencé *Le livre des Passages*. À l'exemple de ce qui avaient fait Baudelaire et Aragon pour Paris, «capitale du XIX^e siècle» et de ce fait carrefour de l'histoire moderne, Benjamin se propose de recréer à son tour, et par le biais du souvenir personnel, le paysage berlinois dans un moment charnière: le passage du XIX^e au XX^e siècle. Si l'entreprise des deux écrivains français, que Benjamin avait lu et traduit avec l'intérêt que l'on sait, consistait notamment à rendre la vie quotidienne de la ville, en restituant lieux et pratiques, l'auteur de *Sens unique* et *Enfance berlinoise* rétablit d'abord sa propre expérience, par laquelle se dévoile l'ensemble qui lui sert de contexte. Il ne s'agit pas seulement d'exprimer, au moyen de la première personne, une description individuelle et non «objective» de la ville, mais notamment de retracer un *monde* révolu. À ce propos, outre Baudelaire et Aragon, il convient d'évoquer ici le nom de Marcel Proust, que Benjamin avait aussi lu et traduit avec dévotion. À la sensibilité que le surréalisme projetait sur la ville, dans laquelle s'inscrivait *Le paysan* d'Aragon, Benjamin va rajouter l'élément mémoriel, qui lui venait de sa lecture attentive et passionnée d'*À la recherche du temps perdu*:

Chez Breton, Benjamin est sensible à un paysage d'errances et de rêves, à l'attention aux objets, à la mythologie de la ville, qui sont au cœur de *Sens unique* [...]. Mais à la haine surréaliste de la mémoire, à sa glorification de l'instant, de l'inattendu, s'oppose chez Benjamin la certitude proustienne que toute est remémoration (Palmier, 2006, p. 82).

Et ce travail de remémoration se réalise souvent, comme il arrive dans le récit proustien, à l'aide des objets domestiques, au point qu'un tel

travail peut être associé à une tentative de «reconstruction matérialiste du souvenir» (Palmier, 2006, p. 82). Ce principe agit lorsque Benjamin s'adonne à l'évocation du téléphone familial, un objet symbolisant la transformation de mœurs qui entraîne le développement technique. Dès que le téléphone fait son «entrée royale dans les pièces lumineuses et plus claires qu'habitait maintenant une génération plus jeune», et pour laquelle «il devint la consolation de la solitude» (Benjamin, 2000, p. 22), la sieste des parents, jadis imperturbable, se voyait constamment menacée par un appel imprévu: «Le bruit avec lequel il sonnait entre deux et quatre heures, lorsqu'un camarade d'école voulait encore me parler, était un signal d'alarme qui ne troublait pas seulement la sieste de mes parents, mais aussi l'époque de l'histoire du monde au milieu de laquelle ils faisaient cette sieste» (Benjamin, 2000, p. 22).

Une fois de plus, et compte tenu de l'admiration que Benjamin portait à l'égard de Proust, permettons-nous de rappeler ici les doutes de Mme Cottard sur ce nouvel objet: «Il me semble que je n'aimerais pas avoir le téléphone à domicile. Le premier amusement passé, cela doit être un vrai casse-tête» (Proust, 1988, p. 176). Pour ce qui est spécifiquement de Benjamin, le téléphone familial sert de motif à une réflexion plus large sur un monde en gestation; il est, simultanément, un objet lié à la mémoire personnelle de Benjamin et un indice des changements quotidiens que l'enfant avait témoigné. Souvenir ambivalent, car il relève aussi bien de la mémoire personnelle que de la mémoire sociale, cette évocation du téléphone illustre l'hypothèse de Halbwachs (1950), à savoir qu'il n'est de mémoire que collective, c'est-à-dire vécue, toujours, dans des cadres sociaux. Mais ce passage révèle aussi la volonté de Benjamin d'appartenir à son époque, de relier son corps à la ville, sa mémoire à l'Histoire, sa subjectivité aux objets. Dès lors, «dans les notations qu'il consacre aux événements les plus intimes de son enfance, Benjamin restitue l'étrangeté de ce Berlin fin de siècle. Chaque objet, chaque lieu habité du don de prophétie permet d'y lire l'histoire toute entière. À travers la description d'un portail, de l'atmosphère d'une rue ou des vieux appartements, il rend perceptible le climat de l'époque» (Palmier, 2006, p. 76).

C'est ainsi que le «musée imaginaire» de Benjamin se constitue, au fur et à mesure qu'il retrouve le passé dans l'objet et l'objet dans le passé. Mais la sensibilité mémorielle ne constitue point un atout de l'homme adulte. Dans le texte intitulé «Chasse aux papillons», par exemple, c'est l'enfant lui-même qui remémore, à l'aide d'une chose matérielle, quelques expériences passées: «La vaste boîte accrochée au mur de ma chambre d'enfant me rappelait longtemps

après ces séjours: elle abritait les débuts d'une collection de papillons dont les spécimens les plus anciens avaient été capturés dans le jardin du mont de la Brasserie» (Benjamin, 2000, p. 23). Lorsqu'il essaie d'évoquer la peur de l'enfant au sein de l'institution scolaire, Benjamin fait appel à un objet tout autant investi d'une charge symbolique que le téléphone: «L'horloge dans la cour de l'école paraissait offensée de ma faute. Elle marquait "En retard"» (p. 27). S'il est question de remémorer un désir enfantin, Benjamin sollicite encore l'image d'un objet domestique: «Dans la fente du garde-manger entrouvert ma main s'enfonçait comme un amoureux dans la nuit» (p. 32). Quand l'adulte pense à ses passions actuelles, il en trouve aussitôt l'origine dans un objet de mémoire:

Il y a pour tout homme des choses qui développent des habitudes plus durables que toutes les autres. Ce sont elles qui forment les aptitudes qui déterminèrent ensemble son existence. Et comme en ce qui me concerne ce furent la lecture et l'écriture qui jouèrent ce rôle, rien de tout ce qui m'échut dans mes premières années n'éveille de nostalgie aussi grande que la boîte de lecture (p. 55).

Cette procédure «matérialiste» se multiplie tout au long de ses souvenirs d'enfance. Ces allusions constituent comme des «points de repère» dans la vaste carte de la mémoire, car «l'enfance de Benjamin est inséparable d'une topographie où, à chaque instant, se spatialise le souvenir» (Palmier, 2006, p. 75).

Le souvenir se spatialise, certes, mais il se matérialise davantage, il s'enracine dans l'objet domestique. L'objet *signifie* le temps et devient la présence d'une absence. Cet «attribut signe» de l'objet s'exprime nettement dans le texte le plus intime et le plus marqué par l'influence de Proust, intitulé «Société». L'adulte s'y revoit en enfant, admirant le bijou de sa mère:

Ma mère avait un bijou de forme ovale. Il était si gros qu'on ne pouvait pas le porter sur la poitrine et chaque fois qu'elle le mettait il apparaissait à sa ceinture. Mais le portait quand elle allait à une soirée; elle ne le portait à la maison que lorsque nous en donnions une. Il exhibait au centre une grosse pierre jaune étincelante et, autour, un certain nombre de pierres de grosseur moyenne, de toutes les couleurs: vert, bleu, jaune, rose, pourpre. Dès que je la voyais, ce bijou faisait

mon ravissement. Car je percevais dans les mille petits feux qui jaillissaient de ses arêtes comme une musique de danse. La minute importante où ma mère le tirait de l'écrin où il était couché faisait apparaître sa double puissance: c'était pour moi la soirée toute entière qui avait lieu en vérité sur la ceinture de ma mère; mais c'était aussi pour moi le talisman qui la protégeait de tout ce qui pouvait dehors la menacer. J'étais moi aussi à l'abri sous sa protection (Benjamin, 2000, p.51)

Benjamin semble transposer ensuite l'épisode du baiser manqué de la mère de Proust, manqué qui fait tant de peine à l'enfant Marcel, d'autant plus qu'il est forcé par la sévérité du père:

Et lorsque ma mère, bien qu'elle restât à la maison, n'entraît qu'un bref instant pour me dire bonne nuit, je sentais doublement quel présent elle déposait autrement à cette heure sur le couvre-lit: le savoir des heures que le jour avait encore en réserve pour elle et que j'emportais, consolé, dans mon sommeil, comme jadis la poupée. C'étaient des heures qui, à son insu et sans qu'elle le sache, tombaient dans les plis de ma couverture qu'elle ajustait et ces heures-là qui, même les soirs où elle devait sortir, me consolait lorsqu'elles me touchaient sous la forme de la dentelle noire de son châle qu'elle avait déjà autour de la tête. J'aimais cette intimité et tout le parfum qu'elle m'offrait; cet instant que je gagnais à l'ombre de ce châle et à proximité de la pierre jaune me rendait plus heureux que les bonbons à pétard qu'elle me promettait pour le lendemain matin en me donnant un baiser. Lorsque ensuite, du dehors, mon père l'appelait, je n'étais plus rempli à son départ que de l'orgueil de la laisser, aussi splendide, aller à la soirée (Benjamin, 2000, p. 54).

La réminiscence d'objets matériels, à savoir le châle et le bijou de la mère de Benjamin, prend ici plus d'importance qu'elle n'avait dans l'épisode proustien, duquel il semble pourtant s'inspirer. La sensation de tristesse, si profonde pour Marcel, se transfigure chez Benjamin en expérience bienheureuse où l'objet matériel apparaît, sinon comme talisman protecteur, du moins comme symbole de l'amour maternel.

Ces quelques exemples n'ont guère une intention d'exhaustivité mais veulent seulement être un indice, et dans le meilleur des cas, une «invitation» à une lecture-visite de cette écriture-musée. Il serait possible de citer à loisir d'autres épisodes, également illustratifs de cette volonté benjaminienne de reconstituer le paysage sensible de son enfance, et de rétablir ainsi le répertoire précis, l'inventaire de ses objets de mémoire. Il suffit pourtant d'en rappeler quelques-uns pour s'apercevoir de la puissance que détenait chez Benjamin l'idée d'«un savoir immédiat des objets insaisissable par l'expérience purement rationnelle», savoir qui visait à comprendre «la langue muette des choses» (Ciantelli, 2013, p. 361). Voilà bien le sens de ces «rêveries de l'enfance» que sont *Sens unique* et *Enfance berlinoise*, belle tentative de déchiffrer une telle langue, muette mais persistante. Dans la «prose du monde», les objets domestiques détiennent une parole dont Benjamin a voulu saisir le sens et la beauté.

Coda

S'il fallait un mot pour évoquer Benjamin ce serait «errance»: intellectuelle, d'une manière gaie, à en juger par la diversité des thèmes qu'il traita; physique, d'une façon progressivement dramatique, puisqu'il a été condamné à la fuite. Et son «musée imaginaire» naît de la conjonction de ces deux errances: une sensibilité intellectuelle attentive à son temps et à son monde (autrement dit: à l'actuel et au quotidien) et l'effort d'un homme errant qui cherche à rétablir cette autre errance, celle des promenades et des flâneries de l'enfance. «En rêvant à l'enfance, dit Gaston Bachelard, nous revenons au gîte des rêveries, aux rêveries qui nous ont ouvert le monde» (Bachelard, 1960, p. 87). Est donc à l'œuvre dans cette écriture-musée l'un des désirs les plus persistants dans l'histoire humaine: celui d'échapper par la mémoire au délabrement. Car la guerre, son désordre, est un dépaysement brutal qui met en suspens le présent et assombrit l'avenir. C'est alors que l'enfance, ce grand pays sur la carte de l'imaginaire, devient un abri et une joie. Voilà en quel sens peut-on comprendre la phrase de Roland Barthes: «au fond, il n'est Pays que de l'enfance» (Barthes, 1995, p.723).

Références

- Ariès, P. (1973). *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris: Seuil.
- Bachelard, G. (1960). *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF.
- Barthes, R. (1995). *Œuvres complètes III*. Paris: Seuil.
- Benjamin, W. (2000). *Sens unique*. Précédé de *Enfance berlinoise*. Paris: 10-18.
- Ciantelli, V. «La magie de la matière. Perceptin et expérience dans les premiers écrits de Walter Benjamin». Dans: *Cahier de l'Herne - Walter Benjamin*. Paris: L'Herne.
- Halbwachs, M. (1950). *La mémoire collective*. Paris: PUF.
- Maffesoli, M. (1990). *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*. Paris: Plon.
- Lacoste, J. (2000). «Préface». Dans: *Sens unique et Enfance Berlinoise*. Paris: 10-18.
- Palmier, J-M. (2006). *Le chiffonnier, l'ange et le petit bossu: esthétique et politique chez Walter Benjamin*. Paris: Klincksieck.
- Proust, M. (1988). *À l'ombre des jeunes filles en fleur*. Paris: Gallimard.
- Rilke, R.M. (1937). *Lettres à un jeune poète*. Traduit de l'allemand par Bernard Grasset et Rainer Biemel, suivies de *Réflexions sur la Vie créative* par Bernard Grasset. Paris: Grasset.

Las formas literarias de la narración de sí¹

SELEN ARANGO RODRÍGUEZ²
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA - COLOMBIA

Introducción

El género no es una capacidad y no es innato como el lenguaje. De esta manera, no se puede afirmar que todos los seres humanos nacemos con él. El género es una construcción social, cultural y psíquica (Butler, 2007/2017; Lamas, 1996/2013) que constituye y limita a los sujetos. Es una construcción social porque al nacer se registran nuestro nombre y género, el cual se asigna por nuestros progenitores a partir de nuestro sexo biológico, es decir, sexo femenino para las bebés y sexo masculino para los bebés. Es una construcción cultural en tanto las personas que integran a una cultura esperan ciertas costumbres y comportamientos en razón del género asignado en el nacimiento por el sexo biológico. Es una construcción psíquica ligada con el deseo y la diferencia sexual, pues el sujeto elige las prácticas sexuales que más le generan placer sin que correspondan con su sexo biológico³.

-
- 1 Este texto retoma elementos de la investigación doctoral *Narrarse a sí misma. El sujeto de la de/formación femenina como constitutivo de la pedagogía en tres novelas publicadas en América en los 80s*, desarrollada en el Posgrado en Pedagogía de la Universidad Nacional Autónoma de México entre 2010 y 2015.
 - 2 Poeta, Doctora en Pedagogía por la Universidad Nacional Autónoma de México, Magíster en Educación y Licenciada en Literatura y Lengua Castellana de la Universidad de Antioquia. En la actualidad es profesora de Pregrado y de Posgrado, asesora de prácticas pedagógicas y de proyectos de investigación en educación, literatura y feminismo en la Universidad de Antioquia. En sus publicaciones desarrolla las siguientes líneas de investigación: las relaciones entre la pedagogía, la literatura y los estudios culturales y feministas, narración de sí y creación literaria, pedagogías feministas, de/formación y prácticas desidentificadoras. Correo electrónico: selen.arango@outlook.com
 - 3 En la actualidad, para Marta Lamas, el sexo no puede asimilarse como un asunto meramente biológico en tanto: "Hoy se acepta que la sexualidad no es natural, sino que ha sido y es construida: la simbolización cultural inviste de valor, o denigra, al cuerpo y al

Pero, además de asignarnos un género y con él ciertas costumbres, se espera una performatividad (Butler, 2007/2017), esto es, una forma de relacionarse con el cuerpo que es calificada por las demás personas como adecuada o no según la manera como se repita. Elegir el vestido según el género es un acto que ejecutamos todos los días y que es censurado cuando no lo hacemos correctamente. Si una mujer decide ir a su trabajo vestida como un hombre, no performará adecuadamente aquello que sus colegas esperan de su género.

Los anteriores ejemplos dejan leer que “Si el género es los significados culturales que acepta el cuerpo sexuado, entonces, no puede afirmarse que un género únicamente sea producto de un sexo” (Butler, 2007/2017, p. 54). También, que es producto de varias “tecnologías sociales y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto de la vida cotidiana” (de Lauretis, 1989, p. 8) como de la íntima. Estas tecnologías, prácticas y discursos hacen parte de un sistema de sexo-género que preexiste al individuo, que prescribe lo que se entiende en cada cultura como femenino y como masculino, que asigna identidad y prestigios, y otorga ubicaciones en la jerarquía social.

Cada sujeto al observar al otro tiene como punto de partida lo que cree saber acerca de cómo deben ser las personas que son mujeres o hombres. Sin embargo, este saber es cuestionado cuando se presenta un cuerpo que “engaña la mirada” o que “no sabe performar bien su género” al combinar rasgos femeninos y masculinos al mismo tiempo. Las funciones atribuidas a los sujetos según su género hacen parte de un engranaje social y cultural que delimita su aparición o no en contextos sociales y políticos. Y este engranaje tiene como motor narrativas que refrescan en cada momento estas disparidades de género.

Si el género al parecer es objeto del registro, de la norma y de la censura por la sociedad y la cultura, ¿cuál sería la agencia de los sujetos para transformar estas representaciones? Una posibilidad para la agencia es la desidentificación. Según Muñoz (1999), la desidentificación se basa en el reciclaje de significados estables que en una cultura específica son usados

acto sexual. Bajo el término *sexo* se caracterizan y unifican no sólo funciones biológicas y rasgos anatómicos, sino también la actividad sexual. No sólo se pertenece a un *sexo*, se tiene *sexo* y se hace *sexo*” (1996/2013, p. 357; cursivas de la autora).

constantemente. Esta acción expone los universalismos y prejuicios, a la vez que incluye en esta significación a comunidades marginadas y excluidas.

En este texto se analiza la creación literaria como un espacio de agencia. Este espacio le permite, especialmente a las mujeres, el diseño de formas literarias para narrar su propia historia, para ser las agentes de su autorepresentación. Antes de analizar las formas literarias para la narración de sí, es necesario describir el campo de la literatura latinoamericana y de la literatura chicana escrita por mujeres en tanto en él emergen las dos maquinarias que impulsan su desarrollo: una crítica a los ideales de formación y una crítica a las narrativas nacionalistas.

La creación literaria y las mujeres

La literatura latinoamericana escrita por las mujeres es de vital importancia para analizar los procesos de consolidación de su visión crítica y desidentificatoria frente a los ideales de formación femeninos nacionales en el continente. Es una literatura menor (Deleuze & Guattari, 1978; González, 2009), una literatura no canónica que no se inscribe dentro de los circuitos de la literatura universal. Son letras que describen a un grupo de personas en razón de las señales que indican su carácter minoritario y sujeto a diferentes tipos de mecanismos patriarcales.

Como lo escribe Anderson (1983/1993), conocer la nacionalidad de una persona se tornó tan importante como tener una idea acerca de su género. Este saber acerca del otro hace parte de una propuesta formativa que funge a la par de las ideas de nación. Las comunidades imaginadas necesitaban de unos personajes, hombres y mujeres, que actuaran con relación a tiempos y espacios simultáneos, de los cuales no tenían conocimiento, pero sí quien los había imaginado; personajes creados a partir de imágenes, de formas a las cuales debían llegar a ser si cumplían con unos requerimientos específicos. Desde una mirada antropológico-pedagógica, los ideales de formación son imágenes de mujer y de hombre a formar dispersas en los discursos que circulan en una determinada época en tanto remiten al

[...] cúmulo de símbolos colectivos que todos los miembros de una sociedad conocen, [donde] se halla disponible un repertorio de imágenes con el que visualizamos una completa representación de

la realidad social y del paisaje político de la sociedad, el repertorio mediante el cual podemos interpretar estas imágenes y gracias al cual recibimos interpretaciones (Scheuerl, 1985, p. 19).

Las imágenes de hombre y de mujer en una determinada época y en un contexto geopolítico específico aparecen como resultado de un largo proceso que se vincula directamente con los discursos aceptados o no de una época, y con el concepto de hombre y de mujer, es decir, con un saber antropológico.

Estas literaturas son escritas por Sherezadas criollas⁴ (Araújo, 1989) para prolongar su libertad y posponer la condena de los tributos patriarcales de la maternidad y del cuidado, del postergamiento de sus búsquedas personales. En el marco del *boom literario femenino hispanoamericano* (Cantero, 2004), la Sherezada criolla, a partir de los ochenta, logró hacerse narradora de sí misma, afinando su voz en la transformación y decisión de crear sus propias representaciones. Esto mismo sucedió en el ámbito de la literatura chicana⁵ escrita por mujeres.

La literatura chicana antes de los ochenta no era reconocida en el ámbito académico, era una literatura minoritaria. Su reconocimiento es posible a través de las luchas de las mujeres de color, del movimiento feminista de la tercera ola, siendo acusadas en muchas ocasiones como traidoras (Alarcón, 1989; Gutiérrez, 2015) por algunos hombres que las consideraban como opositoras de las “buenas tradiciones mexicanas”. La literatura chicana es *un* puente que en este texto sustenta el desplazamiento de la voz narrativa a través de diferentes formas literarias que dan cuenta de la emergencia de una narrativa en la que los sujetos cuentan su propia historia. Relatos que escriben los alzamientos de su voz sobre la maquinaria del género en sus

4 Helena Araújo, en *La Sherezada Criolla. Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*, reapropia el término “criolla” en términos políticos y culturales. Criollo o criolla en la época de la colonia latinoamericana tenía dos acepciones. La primera hace referencia a los/as hijos/as nacidos de europeos/as en América Latina; la segunda se refiere al criollismo, movimiento de los hijos/as de españoles/as y de americanos/as nacidos en América que querían buscar una identidad propia a través del pasado indígena.

5 Se nombra como chicana a una persona con ascendencia mexicana nacida en los Estados Unidos. Se ha nombrado su literatura como literatura chicana tanto por la ascendencia de sus autores/as como por el reconocimiento que en ella se puede leer de las implicaciones de la migración y del habitar en dos culturas: la mexicana y la estadounidense. Especialmente, lo que significa vivir en la frontera de ambas culturas.

contextos de origen. Narrarse a sí es la trayectoria formativa de quienes tienen otras lenguas, otras formas de decir y de habitar los espacios.

Para el estudio de las formas literarias para la narración de sí me apoyaré en tres novelas, publicadas y ubicadas geoespacialmente en diferentes puntos de América: *The Mixquiahuala Letters* (1986) de Ana Castillo (Nueva York, Estados Unidos), *La forma del silencio* (1987) de María Luisa Puga (Ciudad de México, México), y *Reptil en el tiempo. (Ensayo de una novela del alma)* (1986) de María Helena Uribe de Estrada (Medellín, Colombia).

*La forma del silencio*⁶ (LFS), publicada en México (1987) por María Luisa Puga, trata la transformación como un proceso que necesita del silencio propio de la creación literaria. Escribir literatura es un ejercicio que requiere atención tanto en su forma como en su contenido; es un ejercicio solitario que lo pueden anteceder prácticas de socialización, pero que necesita del alejamiento de las demás personas para su concreción. El silencio que rodea a la escritura literaria da cuenta del proceso reflexivo implicado en la búsqueda de las palabras que podrían traducir los pensamientos y que se concretan en una historia. La creación literaria es la frase que abre a LFS y sin ella no sería posible entender la decisión de la narradora personaje por fusionar en su narración la historia de dos personas: una mujer, de quien no conocemos su nombre, y de Juan.

En LFS, la niña y Juan son dos personajes totalmente diferentes; con sus historias la narradora personaje analiza la diferencia radical entre la formación femenina y la formación masculina en América Latina. Esta diferencia no sólo se enseña en la escuela, sino también en otras instituciones como la familia y el Estado que prescriben ideales de formación en correspondencia a las pautas de género de las sociedades y no con las búsquedas personales que cada sujeto perfilará con relación a sus procesos identitarios y prácticas sexuales.

*Reptil en el tiempo*⁷ (RET) es la novela de María Helena Uribe de Estrada, publicada en Medellín (1987). La figura del reptil es la base de la narradora personaje para escribir acerca de su proceso de desidentificación.

6 De ahora en la adelante en las citas directas como LFS, seguido del número de página en el que se encuentra la cita.

7 De ahora en la adelante en las citas directas como RET, seguido del número de página en el que se encuentra la cita.

El reptil es un animal que puede sobrevivir en dos hábitats: la tierra y el agua, pero que en ninguno de ellos puede estar mucho tiempo. Esta ambivalencia hace referencia al encierro desde el cual escribe la narradora personaje: un cuarto en una cárcel administrada por monjas con una ventana para mirar a las otras presas con las que comparte la marca del encierro.

La causa de su condena es el asesinato accidental de su mejor amiga mientras tenían una discusión. Su amiga afirmaba que ya no la conocía. La mató tirándole un cenicero a la cabeza. En la cárcel escribe ESTOS PIES NUESTROS (sic), una novela capitulada acerca de las historias de Mateo, Maligda, Renato, Magdalena, Mariana y Julián.

En *The Mixquiahuala Letters*⁸ (TML), publicada en Nueva York (1987), la narradora personaje viaja a México desde los Estados Unidos en dos ocasiones: la primera para conocer el lugar de donde proviene su familia y la segunda para encontrar un lugar al cual pertenecer luego de su separación. Cada visita reseñada narra un tiempo de transformación en la vida de Teresa, en el que justamente necesita volver a México como si retornara a sus raíces. En la novela, la madre es el territorio que acoge Tenochtitlán, el símbolo antiguo de lo mexicano, oculto, conquistado, silencioso. La novela tiene dos personajes: Alicia, quien nació en los Estados Unidos, habla inglés y es hija de padres españoles exiliados; y Teresa, autora de las cartas, nacida también en los Estados Unidos, hija de dos hispanoparlantes mexicanos que cruzaron la frontera.

TML es una novela compuesta por cartas que pueden leerse de manera indistinta para comprender la de/formación como una historia fragmentaria cuyos hilos conductores son los de los aprendizajes extranjeros, a través del viaje a otros espacios a los cuales se intenta pertenecer, sin serlo totalmente. Es la búsqueda de la extranjera y de quien huye de su nación para darse cuenta que pertenece a la escritura, a la creación de sí misma.

Un aspecto a tener en cuenta a la hora de analizar al personaje es su discurso, el cual puede ser de naturaleza verbal (tomar la palabra) y no verbal (señalar, correr, oler). El personaje cuando toma la palabra dentro de

8 De ahora en la adelante en las citas directas como TML, seguido del número de página en el que se encuentra la cita. TML cuenta con traducción al español realizada por Mónica Mansour. Para la traducción al español de los fragmentos seleccionados se usará Traduc. para indicar el número de la página.

la narración es un narrador delegado. En una novela pueden coexistir varios narradores delegados, dando lugar a lo que Bajtín denominó como polifonía: alternancia entre la voz del narrador y la de los personajes. Estas voces delegadas, que se agencian la posición de narrador aún siendo personajes, actantes de la novela y ejes sin los cuales no habría historia que contar, son las que en este texto se denominarán como narradoras personaje.

La figura del narrador-personaje desde el ámbito de la narratología es definida en el marco de la narración homodiegética. En este tipo de narración, la voz tiene la responsabilidad sobre el mundo narrado, haciendo que incremente el grado de subjetividad. De esta manera, “toda narración homodiegética *ficcionaliza* el acto mismo de la narración. El narrador deja de ser una entidad separada y separable del mundo narrado para convertirse en un narrador personaje.” (Pimentel, 1998, p. 141; cursivas de la autora).

En las tres novelas elegidas existe un grado de subjetividad superior, necesario para identificar las formas literarias para la narración de sí. Estas prácticas se ubican a nivel identitario de las mujeres narradas, pero también a nivel del acto de la creación literaria. Todas ellas se interesan en ficcionalizar el género literario de la novela desde los límites que sostiene con las novelas epistolares, la novela corta, el cuento, la poesía, y con la autoridad de la voz que narra al conocer toda la información relacionada con su proceso, mientras selecciona fragmentos que comparte con los/as lectores/as.

Una maquinaria en contra de los ideales de formación nacionales

En *Comunidades imaginadas* (1993), Benedict Anderson argumenta que los proyectos nacionales de creación de identidad se sustentaron en procesos imaginativos que van desde la fe de adscripción a un territorio que ningún poblador ha visto en su totalidad, pasando por el reconocimiento de las características de las personas que allí habitan, y de sus fronteras con otras naciones. Pero también, las naciones se fundaron a partir de discursos que prescriben cuáles son las características de los hombres y de las mujeres que representan la identidad nacional. Estas prescripciones categorizaron como anormales a personas homosexuales, lesbianas, transgénero y transexuales.

Aparecen, entonces, ideales de hombre y de mujer a formar para una nación, pues eran los únicos géneros válidos. Estos ideales se producen a partir de imaginarios sociales, culturales y de género en el marco de una

nación; de manera característica, estos ideales sustentan los proyectos de nación. Bourdieu (1999), en *La dominación masculina*, escribe que las feministas se han dedicado a estudiar, con mayor frecuencia, cómo la diferencia entre los sexos⁹ es sostenida a través de la familia, optando menos por una mirada a la escuela y al Estado, dos estancias que instauran principios de dominación masculinos a través de un programa social de percepción.

Este programa se conforma a partir de lo que Bourdieu (1999) denomina “experiencia experimental” (p. 17) y que puede comprenderse como las formas de clasificación con las cuales construimos el mundo. Incorporamos tal programa a partir de una división de los objetos y de las actividades (sean o no sexuales), y de un conjunto de oposiciones homólogas, “[...] alto/bajo, arriba/abajo, delante/atrás, [...] fuera (público)/dentro (privado), etc., que para algunos corresponden a movimientos del cuerpo (alto/bajo // subir/bajar, fuera/dentro // salir/entrar)” (Bourdieu, 1999, p. 20).

La posible similitud entre estas oposiciones, a través de su diferencia, mantiene a nivel de la significación lo diferentes que son los sexos. La estrategia discursiva más relevante de este programa es agrupar en el conjunto de “lo natural” y “de preexistente” lo disímil entre los sexos, y borrar las preguntas alrededor de cómo el orden social se estructura a partir del orden masculino. Para Bourdieu (1999),

[...] el orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: es la división sexual del trabajo, distribución muy estricta de las actividades asignadas a cada uno de los dos sexos, de su espacio, su momento, sus instrumentos; es la estructura del espacio, con la oposición entre el lugar de reunión o el mercado, reservados a los hombres, y la casa, reservada a las mujeres, o, en el interior de ésta (p. 22).

9 Bourdieu entiende por sexos al sexo masculino y el sexo femenino, y los estudió a partir de cómo se oponen en el orden social por medio de unas actividades y características que son asignadas a un sexo y a otro, y que establecen y naturalizan su diferencia. Su trabajo no aborda el género como construcción social, cultural y psíquica de la diferencia, pero entrega elementos relevantes para la reflexión que en esta tesis se emprende acerca del vínculo entre género, experiencia y nación.

Esta máquina simbólica reproduce históricamente tal orden con la ayuda de unos agentes específicos: Familia, Iglesia, Escuela y Estado, los cuales distribuyen las funciones en el espacio social según los sexos, correspondiendo a las mujeres el espacio doméstico o el estar adentro, y no afuera, en el ámbito público. Esta construcción no sólo es posible por medio de un orden ahistórico y diferenciado, como lo escribe Bourdieu (1999), sino también a través de estrategias narrativas fundacionales que apoyaron a los ideales de formación.

Una maquinaria en contra de los géneros literarios para la nación

Doris Sommer (2004), en *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, visualiza el programa analizado por Bourdieu (1999) desde las prácticas narrativas, específicamente en los romances publicados en América Latina en el siglo XIX, en plena constitución de sus naciones. Sommer (2004) escribe en su introducción:

Por *romance*, entiendo una intersección entre nuestro uso contemporáneo del vocablo como historia de amor y el uso del siglo XIX, que distinguía al género como más alegórico que la novela. Los ejemplos clásicos en América Latina son las inevitables historias de amantes desventurados que representan, entre otros factores, determinadas regiones, razas, partidos e intereses económicos. Su pasión por las uniones conyugales se desborda sobre una comunidad sentimental de lectores, con el afán de ganar tanto partidarios como corazones (p. 22).

Estos romances, o novelas, fueron escritos, por lo general, por autores relacionados con el desarrollo pleno de la nación en ciernes; podían redactar, desde una posición privilegiada, las características a las que debían amoldarse los hombres y las mujeres por medio de la creación de héroes. Sin embargo, y de manera paradójica con lo expuesto por Bourdieu (1999), estos héroes no tenían siempre actitudes masculinas; estaban pasando, mientras defendían a la nación, de un lado a otro entre los rasgos generalmente asociados a lo masculino y a lo femenino, como la pasión y las lágrimas.

Para Sommer (2004), durante el tiempo de una generación: entre 1850 y 1880, “[...] los romances idearon sociedades civiles mediante patrióticos héroes afeminados” (p. 32); muestra de ello son “[...] las finísimas manos de Daniel Bello en *Amalia*, la fragilidad femenina de Rafael San Luis en *Martín Rivas*, y la facilidad con la que, a la menor provocación, los héroes se desatan en lágrimas en todas estas novelas” (p. 33). Estos héroes, como Werther, el joven protagonista de la novela de formación de Goethe *Los sufrimientos del joven Werther*, dan cuenta de los primeros esfuerzos por narrar la experiencia de la formación.

Para Fabre (2011), el *Bildungsroman* (novela de formación) cuenta con dos características: desde la narrativa, desarrolla los preceptos de la *Bildung* alemana, y se posiciona frente al carácter consumado del héroe de la epopeya para describir la formación de un carácter. Así, en esta novela no concierne la hazaña, sino el héroe en la búsqueda de su identidad; todo esto en el marco de un ámbito de aprendizaje informal, en el que interesa, más que asistir a la escuela, la comprensión de sí mismo a través del viaje. Este género literario corresponde a la comprensión de los románticos ademanes de la vida: “[...] como un libro y la novela como una vida bajo forma de libro” (Fabre, 2011, p. 224).

La estrategia narrativa del *Bildungsroman* resultó muy acorde para dar forma al discurso de los romances fundacionales de América Latina del siglo XIX como lo muestra Sommer (2004). En ellos, la experiencia del héroe tuvo lugar a través de su reflexión y de permitir que sus sentimientos fuesen plenos, pero siempre, sin dejar a un lado la búsqueda principal: contribuir a su nación en ciernes con su descendencia y con la producción de conocimientos científicos. De esta manera, como anota Sommer (2004), los héroes de los romances fueron como Werther, “[...] pero sin dejar que la pasión jamás ofuscara la razón, idealizados jóvenes que compartían la apariencia delicada y los sentimientos sublimes de sus también idealizadas compañeras para poder fomentar lazos íntimos” (p. 32).

Para Sommer (2004), estas novelas complican la noción de ideal femenino, en especial, “el supuesto de que las pasiones domésticas resultan triviales frente a los ideales patrióticos” (p. 33). Un ejemplo de estas narrativas es la producción de Soledad Acosta de Samper: esta autora colombiana edita como libro en 1888 a *Una holandesa en América*, novela que conjuga el relato enunciado por una voz testigo que introduce las situaciones de los personajes y que se desplaza al silencio cuando aparecen las epístolas

intercambiadas entre Mercedes y Lucía, y entre Lucía y Rieken, su prima. En esta narración, el vínculo del viaje de Lucía con la transformación de su subjetividad y de sus imaginarios sobre América, lleva a considerarla como novela de formación (Arango, 2010).

Novelas como las de Soledad Acosta de Samper enseñan que las mujeres escriben acerca de sus pensamientos en el marco de la constitución de las naciones, a pesar de que la sociedad ponga en tela de juicio su capacidad para razonar acerca del ideal femenino decimonómico. Para Jean Franco, este fenómeno se debe, como escribe en *Conspiradoras. La representación de la mujer en México*, a “[...] una virilización de la literatura como respuesta compensatoria al lugar humilde de América Latina en el sistema mundial, para que las mujeres quedaran sorprendidas por la trivialidad de sus propias preocupaciones” (Franco, 1994, citada en Sommer, 2004, p. 74). Así, a las mujeres se les hacía saber que no tenían nada que escribir pues su experiencia era trivial y común.

La contradicción en los ideales de lo que debe ser una mujer y un hombre a través de una educación especializada para las mujeres en razón de lo que se pensaba podían hacer, y de las heroínas y de los héroes en las narraciones fundacionales, da cuenta de un conflicto identitario en la constitución misma de las naciones.

Las formas literarias al margen

Los géneros literarios al margen, *outlawgenres*, son usados por quienes no cuentan para el discurso hegemónico y han decidido usar formatos discursivos “desprestigiados”, como los propios de la escritura de las mujeres: la carta, el diario, los testimonios; para apropiarse de su palabra y para sus disertaciones acerca de su proceso de transformación. Estos géneros:

[...] se caracterizan por tener orígenes debatibles y categorizaciones variadas o difíciles de estipular con limpieza. La emergencia de estrategias narrativas y de adopción de voz y autoridad a partir de estos géneros representa el cuestionamiento a los cánones y convenciones que tradicionalmente habían despreciado o considerado como menor dicha producción narrativa, lejos de poder acceder a la categoría de “obra maestra” (Belausteguioitia & Mingo, 1999, p. 24).

Si bien la emergencia de estos géneros no es muy clara para la crítica literaria hegemónica, es visible su importancia para quienes no cuentan, sobre todo para las feministas de color¹⁰ y para las feministas negras. La aparición de estos géneros se debe a una afectación radical relacionada con las políticas de la ubicación y de la mirada. Caren Kaplan (1992), en el marco de la escritura autobiográfica, considera que estos géneros representan no sólo a la autoría individual, sino también a un discurso sobre la situación y la localización.

Estos géneros literarios constituyen la estructura mediante la cual las narradoras personaje desarrollan su crítica a la idea de experiencia femenina a través de prácticas pedagógicas feministas. En las novelas que aquí se analizan, las circunstancias del proceso de transformación afectan la localización y la mirada. Para Gore (1992), el estudio de la práctica feminista no debe enfocarse en cómo el otro se relaciona con su género y con el de los otros, sino, justamente, en aspectos invisibles, casi no notables, como lo es el proceso de la invención de sí mismo; de manera más concreta, “las relaciones poder-saber como aparecen en el discurso” (p. 157).

Las relaciones de poder-saber que circulan no sólo en la sociedad, sino también en instancias discursivas como los ideales de formación (Scheuerl, 1985), configuran tales relaciones y hacen posible la autovigilancia de una mujer sobre su proceso de formación por miedo a no ser aceptada en su entorno social. Estas relaciones no afectan la manera como los sujetos son vistos, sino las formas como ellos enfocan la mirada hacia sí, en este sentido, la forma como establecen relaciones consigo mismos.

10 Usamos el término de color para referirnos, especialmente, a las mujeres que, a través de su lucha contra la dominación racial, han emprendido, como escribe Lugones (2008), “un movimiento solidario horizontal” (p. 75). Este término fue adoptado en Estados Unidos por las mujeres que a través de un vínculo luchan por no ser separadas por mecanismos coloniales como el racismo; estas mujeres son, para Lugones (2008): “indígenas, mestizas, mulatas, negras, cherokees, puertorriqueñas, sioux, chicanas, mexicanas, pueblo, en fin, toda la trama compleja de las víctimas de la colonialidad del género” (p. 75).

La fragmentación de la experiencia

La fragmentación de la experiencia es una forma literaria para la narración de sí. En *Reptil en el tiempo* abunda el uso de fragmentos de un diario escrito: “Ayer murió Martina María. No fui a su entierro porque estuve enferma” (RET, p. 70). El diario es una modalidad discursiva que tiene como fin ser el espacio donde los sujetos, además de describir sus vivencias, despliegan reflexiones acerca de sí. Esta modalidad pertenece al género discursivo de la confesión. Para Foucault (1977), “la confesión es un ritual del discurso en el cual el sujeto que habla coincide con el sujeto del enunciado” (p. 78). La confesión no sería posible sin que exista otro al cual se dirige el discurso. Parafraseando a Foucault, en este ritual también circula el poder en tanto hay un alguien al cual estamos confesando algo. En RET, esta confesión, como se ha visto, se da de manera ambivalente en la narradora personaje. Ella confiesa para cuestionar los ideales de formación que debe seguir y para ser escuchada por Dios.

En *La forma del silencio*, el ritual de la confesión lo hace una escritora a su narradora. En cada momento le confía sus ideas acerca de la sociedad en la cual está inmersa: “Contar para poder ver. Para saber qué es lo que uno ve. No es lo mismo saber que uno vio. Hay que contar para redondear. Para poner en marcha una serie de cosas que no sabía que había visto.” (LFS, p. 111).

The Mixquiahuala Letters es una novela epistolar escrita con el arte de la fragmentación. La fragmentación es característica de la escritura de un viaje, el cual es diferente al que emprende el héroe masculino de la novela de formación o *Bildungsroman* (Arango, 2010). La narradora personaje escribe su cuerpo en la experiencia de la escritura y no le interesa que sus historias queden fragmentadas en las cartas y que con ellas no pueda construirse una historia de principio a fin. La fragmentación de las experiencias de de/ formación en la novela muestra la imposibilidad de comprender un viaje en su totalidad, pues algo se escapa de lo que las palabras pueden abarcar: las sensaciones, las emociones, los olores y los colores vistos. La novela constituye todo un esfuerzo por la búsqueda de la transformación, abandonando la necesidad de comprenderlo todo, característica de la *Bildungsroman*. TML rescata la incomprensión, los espacios vacíos en la novela, como una forma de aprendizaje.

En RET y en LFS, la escritora le cuenta a la voz narradora lo que entiende por el acto de contar y esta práctica parece que se traslada de la

escritura de diarios tanto de parte de María Helena Uribe de Estrada como de María Luisa Puga, las autoras. En el caso de Puga, la escritura de estos diarios se dio durante toda su vida, publicando de manera completa *Diario del dolor*, un texto en el que aborda su relación con el cáncer, enfermedad que causó su fallecimiento.

La escritura epistolar

Otra forma literaria para la narración de sí es un género literario considerado como *menor*. Darcie Castillo (2002) ubica la carta junto con otras literaturas menores como el testimonio, la memoria, la crónica, el diario de viaje e íntimo. La literatura menor, escriben Deleuze & Guattari (1978), es aquella hecha en una lengua mayor –como el español– por personas que representan la minoría y que contienen un alto contenido político y colectivo. La preocupación de la novela por problemáticas individuales no es de interés para la literatura menor, en donde, por ejemplo, “el triángulo familiar establece su conexión con otros triángulos, comerciales, económicos, burocráticos, jurídicos, que determinan a aquél.” (p. 29). Estas producciones tienden a abarcar a un grupo de personas solidarias con diferentes causas. Es una literatura revolucionaria:

Lo que equivale a decir que “menor” no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida). [...] Escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: para encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto (Deleuze & Guattari, 1978, p. 31).

Las cartas que conforman a TML tienen una estructura característica. Inician, por lo general, con un saludo: el más común es Alice, el nombre de la persona a la que van dirigidas, encerrado por signos de admiración y precedido por un *Poor* [pobre] o por una Hermana o con dos puntos como aviso del desarrollo de la carta. Algunas no tienen saludo. El contenido de las cartas entremezcla el desarrollo de historias que no parecen tener conexiones con las de otras cartas, haciendo imposible un hilo conductor que las amarre

a una historia más amplia. Las despedidas, por su parte, terminan por lo general con la expresión “Siempre, Teresa”, “Tere” o “T”.

La estructura clásica de las cartas es saludo, desarrollo y despedida; la cual se cumple en TML, pero se transforma al no permitirnos conocer las respuestas que Alicia le enviaba a Teresa. Las cartas están dirigidas a Alicia, presente a lo largo de la novela, pero ausente desde el plano de la palabra. Su plano es el del silencio y desde allí actúa sobre la narradora personaje, a pesar de que conozcamos que sí hay intercambio de cartas entre ambas y un gran sentimiento de hermandad y de solidaridad, como escribe Teresa en la carta tres: “Our first letters were addressed and signed with the greatest affirmation of allegiance in good faith passion bound by uterine comprehension. In sisterhood. In solidarity. A strong embrace¹¹.” (TML, p. 24).

Ortega (1996) encuentra este recurso de la ausencia de la remitente como un juego de la narradora personaje, en consonancia con la relación directa que presenta con Julio Cortázar en las páginas preliminares de la novela: *In memory of master of games, Julio Cortázar*. Analizándola desde la crítica literaria feminista, escribe Ortega, TML se plantea como un juego, ya que la misma narradora invita a jugar desde el inicio, apareciendo el interrogante: ¿no serán Teresa y Alicia producto de la escritura? La narradora está en un proceso de autoreconocimiento mientras escribe cartas a un personaje que no responde. Ortega formula el siguiente interrogante: “¿O, no serán Alicia y Teresa los opuestos/complementarios, los gemelos de todo mito fundacional?” (p. 109).

Este juego refiere a un mito fundacional de la literatura escrita por mujeres: la reapropiación del silencio como una estrategia capaz de narrar la situacionalidad de la condición de las mujeres en América Latina. Esta condición silenciosa en las conversaciones de hombres, en silencio ante las graves faltas a sus derechos humanos y el no acceso a la justicia, en silencio frente a la exclusión por género de la política, la educación y el acceso a un trabajo remunerado; es usada estratégicamente no sólo por las narradoras, sino también por las mujeres que han organizado su lucha a través de movimientos feministas que no han tenido la necesidad de agarrar las armas para que su silencio sea escuchado.

11 Nuestras primeras cartas estaban dirigidas y firmadas con la mayor afirmación de lealtad en buena fe, pasión ligada por la comprensión uterina. En hermandad. En solidaridad.

Las tretas del débil, como escribiría Ludmer (1985), no son otras que la capacidad de escribir cartas a un destinatario que parece no responder, pero que las autoras saben que leen sus mensajes; estos mensajes, en TML, tratan sobre la casa. Esta casa tiene que ver con el hogar materno, pero se vincula mucho más con la lengua, con las palabras que le fueron otorgadas por ancestros/os a los sujetos. Ortega (1996) elige el final quijotesco (de los tres índices propuestos para la lectura de la novela: cínico, quijotesco y conformista) porque la “trae de vuelta al comienzo, a la carta número uno, al principio de la escritura dándome los pensamientos de Teresa en este juego, que corroboran la búsqueda mítica de ella y la nuestra” (p. 113). El retorno a la casa siempre está marcado a través de la narración como un pensamiento que marca a Teresa: su búsqueda de un lugar geoespacial al cual pertenecer, México o Estados Unidos, no es otra que la pregunta por la genealogía de sí misma. Esta genealogía corresponde al proyecto de cuestionar la formación orientada a resolver ideales de formación que son dados.

La sensación de incompletud que genera la lectura de las breves historias en las cartas es uno de los efectos pedagógicos que desencadena la estructura de las epístolas en TML. También el uso del silencio para el aprendizaje tanto de la narradora personaje como de las personas que leen la novela.

Este uso estratégico del remitente cuya respuesta es ausente se localiza también en RET. Entre las páginas 46-47 aparece una carta que la narradora personaje, desde la cárcel, dirige a su hija e hijo:

Tendrás quince, veinte, treinta años, y toda la frescura del agua, a pesar de un sol ardiente de mediodía. Soñamos con esa mujer que tú serás, pero antes padeceremos juntos el dolor de crecer y envejecer, que es lo mismo (RET, p. 46).

A ti, mi príncipe de ayer, mi astronauta de hoy, dije lo mismo que a tu hermana, cuando eras un pedacito de hombre entre mis brazos (RET, p. 47).

Bajo el texto escrito de la carta, quien escribe se postula/envía un mensaje a sí mismo. Este mensaje es producto de un aprendizaje que, en el caso de las novelas, reflexiona sobre la constitución de la subjetividad de las mujeres allí narradas. Esto hace que las novelas pidan ser leídas con conceptos

en borradura (Derrida citado en Hall, 2003, p. 14), esto es, sin la expectativa de hallar experiencias formativas femeninas social y culturalmente aceptadas: madre, esposa, silencio, maternidad. Es, más bien, la lectura del desencuentro con esas experiencias, desencuadradas, volcadas como letras que van detrás de una postal a la cual solamente se le conoce la imagen que está adelante –imagen de mujer o de hombre a formar.

La escritura poética

La tercera forma literaria para la narración de sí es la escritura poética. La poesía es el *outlawgenre* por excelencia. Es un género literario dinámico, pero también hermético para su lectura debido a la combinación de las palabras para lograr expresiones diferentes y cuya escritura requiere del conocimiento de las formas literarias. A su vez, es el género más corporal en tanto requiere de una comunicación continua con las emociones y los sentidos: ambos son su materia prima. Y, como la carta, es el género de la intimidad y de la expresión de lo vivido. De esta manera, resultaba ser imprescindible para las novelas que aquí se analizan en tanto es un género plástico. Debe recordarse que, a lo largo de la historia, la poesía se ha transformado a la par de la humanidad.

Ana Castillo, la autora de TML, además de ser feminista, chicana y novelista; es también poeta. En la novela, existen cartas-poema complementarias a la de/formación de Teresa, quien escribe poesía. El primer poema es la Carta Dos acerca de lo que ha significado el proceso de de/formación de los viajes de Teresa y de Alicia a México; llama la atención sobre el vínculo amistoso, empático, *uterino* que han logrado construir y que su juventud ha terminado. Esta carta muestra las características de los demás poemas en la novela: el verso libre y el trabajo de contar una historia a través de líneas cargadas de frases con una combinación amorosa y cómica, y en algunas ocasiones, melancólica y triste.

El último poema, cierre también de las cartas, cuenta la situación por la que está pasando Alicia. Se ha casado con Abdel, con un exsoldado norteamericano, quien conoció en un grupo de oración. Se apoderó de Alicia tanto que no le permitía moverse sin su autorización a la vez que dependía de ella. Fueron a visitar a Teresa, quien ya tenía a su bebé Vittorio. Abdel comenzó a jugar con el pequeño y se atrevió a decirle seriamente a

Alicia si él encargaba uno así con Teresa. Ya en su casa, Alicia comenzó a ser violentada por Abdel, quien veía la pronta renuncia de su esposa. Comenzó a tenerle rencor, a intentar empujarla por las escaleras; luego a dañar su obra pictórica. Un día Alicia se va con la excusa de ver a sus padres, Abdel ya sabía que pronto terminaría su matrimonio y decide suicidarse. Este drama es acompañado por los siguientes poemas (algunos fragmentos):

Abdel didn't know!
 He had brought his children
 to you
 children he had not been responsible for
 and expected you to be mother
*to them as well as to him*¹². (TML, p. 136)

There was one thing left to do.
 He would get even.
 He would make you pay.
 You'd be sorry. And how you would cry.
 i'm sorry too, Alicia¹³. (TML, p. 137)

This is only a dream.
Abdel, tell me you didn't do something
*to make me feel sorry for you*¹⁴. (TML, p. 138)

La narración de estos últimos trazos de la vida de Abdel en la de Alicia son el cierre de la novela. Se trata de una tragedia, acompañada por los pensamientos de Teresa, coros que reflejan lo que podría pasar por esos instantes en la mente de su amiga. El coro en la tragedia griega viene junto al drama, en la secuencia en donde el personaje trágico está sintiendo sobre

12 ¡Abdel no sabía! / Te había traído a sus niños / niños de los que no había sido responsable y esperaba que tú fueras su madre / *como también de él*. (TML, p. 189).

13 Quedaba una cosa por hacer. / Él se vengaría. / Te haría pagar. / Lo sentirías. Y cómo llorarías. / Yo también lo siento, Alicia. (TML, p. 190).

14 Esto es un sueño. / Abdel, dime que no hiciste algo / para que me dieras lástima. (TML, p. 191).

sí la carga de las acciones de los dioses. La poesía en TML, al pertenecer a las cartas mismas, refuerza la intimidad que se comparte a las/os lectoras/es.

En RET, la forma poética privilegiada es el epigrama. Esta forma literaria condensa brevemente un punto de vista a partir de expresiones que actúan como una verdad a secas. Algunos de ellos son:

(Cuando se detiene el futuro hay que recobrar los recuerdos y chuparlos y, como limones maduros, mascarlos en la sed) (RET, p. 39).

(No importa. Nadie me busca, nadie me aguarda. Soy la hoja perdida de un libro incompleto) (RET, p. 75).

(Las mujeres felices también tienen miserias. Yo devoré las mías con desesperación) (RET, p. 225).

La poesía en las novelas ubica la mirada sobre la amplitud del proceso de de/formación. Su extensión va desde la prosa, desde la narración, hasta la poesía, el verso, que con su contundencia da un golpe de dados sobre las experiencias de de/formación. Los poemas detienen la lectura y logran que el/la lector/a fije su atención en la capacidad de la narradora personaje para apelar a sus emociones.

Conclusión: Escribir acerca de la constitución de sí misma

Las formas literarias mencionadas, como la escritura fragmentaria, la epistolar y la poética; constituyen prácticas desidentificadorias. Las prácticas desidentificadorias reapropian el poder que circula en los discursos y hacen que el excluido produzca significados. El extranjero de los discursos es quien los constituye. El discurso que regula aquello que deben hacer las mujeres se basa en narrativas que las representan como malas/buenas madres o hijas, amantes, brujas o putas. Este discurso produce advertencias, pero también significados. Al haber introyectado las anteriores imágenes de mujer, las narradoras personaje se desidentifican con el proyecto de nación y encuentran en la creación literaria un espacio para el diseño de una lengua propia con la cual sea posible resignificar estos mandatos nacionales.

El anterior recorrido a través de las formas literarias de la narración de sí permite considerar que el género es una construcción social, psíquica, sexual y cultural de la diferencia, y que, como la literatura, se va haciendo: sin nación, como búsqueda del deseo y como un proceso que puede desmentir nuestras más feacientes convicciones acerca de lo que creemos ser o esperan que seamos.

En tierra de nadie, las narradoras personaje de las novelas analizadas emprenden un doble proceso: el de la escritura de sus textos y el de su propia desidentificación al interior de un espacio que no tiene narrativas a igualar. Su experiencia es la de su búsqueda. No se dirige a un tipo de mujer específico. Su trabajo requiere del viaje como proceso del cual se encuentra con la mirada del otro que la intenta clasificar –como sucede con Teresa y Alicia en TML–, o que es capaz de obligarla a ser la niña que todos esperan a través de figuras de poder como el padre y la abuela en LFS. O del viaje reptil, arrastrándose a través del tiempo, de su necesidad de renunciar a la civilidad que normativiza a las mujeres como madres y esposas –como sucede en RET.

Las formas literarias abordadas en este texto, al encontrarse en el margen, representan la vida misma narrada en la ficción, o la del sujeto de la autobiografía en dónde las figuras de narrador y personaje se fusionan. En estas formas literarias, mediante sofisticados mecanismos estéticos, se alteran las miradas que proyectan los ideales de formación sobre las mujeres y los hombres, así como la heterosexualidad obligatoria sancionada por la heteronormatividad. Estas formas literarias dan una mirada desde abajo, de ladito –diría la narradora personaje de LFS– a la construcción de la idea de género en América Latina.

Referencias bibliográficas

- Alarcón, N. (1989). Traddutora, Traditora: A Paradigmatic Figure of Chicana Feminis. *Cultural Critique*, 13, 57-58.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Arango R, S. (2010). De la poesía a la prosa, o imágenes de la formación femenina en el proyecto de nación colombiano del siglo XIX. *Historia Caribe*, 17, 67-88.
- Araújo, H. (1989). *La Sherezada Criolla. Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. Bogotá: Editorial de la Universidad Nacional de Colombia.

- Bajtín, M. M. (1979/2009). "Autor y personaje en la actividad estética". En M. M. Bajtín (Ed.), *Estética de la creación verbal*. (pp. 13-199). México: Siglo XXI.
- Belausteguigoitia, M., & Mingo, A. (Eds.). (1999). *Géneros prófugos. Feminismo y educación*. México: Paidós.
- Bourdieu, P. (1999). *La dominación masculina* (J. Jordá). Barcelona: Anagrama.
- Butler, J. (2017). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (M. A. Muñoz, trad.). Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 2007)
- Cantero, M. Á. (2004). *El "boom femenino" hispanoamericano de los años ochenta. Un proyecto narrativo de "ser mujer"*. Granada: Universidad de Granada.
- Castillo, A. (1986). *The Mixquiahuala Letters*. New York: Anchor Books.
- Castillo, A. (1994). *Las cartas de Mixquiahuala* (M. Mansour, trad.). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Editorial Grijalbo.
- Castillo, D. D. (2002). La carta privada como práctica discursiva: algunos rasgos característicos. *Revista Signos*, 35(51-52), 33-57. Recuperado de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09342002005100003&lng=es&tlng=es. 10.4067/S0718-09342002005100003.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor* (J. Aguilar, trad.). México: ERA.
- De Lauretis, T. (1989). Tecnología del género. En *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo* (pp. 33-69). Madrid: Horas y horas.
- Fabre, M. (2011). Experiencia y formación: la *Bildung* (A. Rendón, trad.). *Revista Educación y Pedagogía*, 23(59), 215-225.
- Foucault, Michel. (1977). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Traducción de Ulises Guiñazú. Madrid: Siglo XXI.
- González, H. (2009). *Género y Nación. La construcción de un espacio literario* (S. Ferreiro, trad.). Barcelona: Icaria.
- Gore, J. (1992). La ética foucaultiana y la pedagogía feminista. *Revista de Educación*, 297, 155-178.
- Gutiérrez, M. del S. (2015). *Autobiografía política y latinoamericana: una producción cultural contrahegémónica. Proyectos culturales que revelan procesos sociales que difieren y escrituras que convergen (palabras, vidas y utopías de Gloria Anzaldúa y Roque Dalton)* (Tesis doctoral sin publicar). Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., México. Recuperada del Sistema Bibliotecario de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hall, S. (2003). Introducción: ¿quién necesita "identidad"? En S. Hall & P. Dugay (Comp.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Buenos Aires: Amorrortu.
- Kaplan, C. (1992). Resisting autobiography: outlawgenres and transnational feminist subjects. En J. Watson & S. Smith (Eds.), *De/Colonizing the Subject: Politics*

- and Gender in Women's Autobiography Practice* (pp. 115-138). Minneapolis: University of Minnesota.
- Lamas, M. (2013). (Comp.). *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG/UNAM – Porrúa.
- Ludmer, J. (1985). Tretas del débil. En P. González & E. Ortega (Eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas* (pp. 47-54). Puerto Rico: Ediciones Huracán.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, 9, 73-101. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600906>
- Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications: queers of color and the performance of politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ortega, E. (1996). *Lo que se hereda no se hurta (ensayo de crítica literaria feminista)*. Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Pimentel, L. A. (1998). *Relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM – Siglo XXI.
- Puga, M. L. (1987). *La forma del silencio*. México: Siglo XXI
- Scheuerl, H. (1985). *Antropología Pedagógica*. Barcelona: Herder.
- Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Uribe de Estrada, M. H. (1986). *Reptil en el tiempo. (Ensayo de una novela del alma)*. Medellín: Editorial Molino de Papel.

Los *Ensayos* de José Saramago: entre la discrepancia política y la indignación ciudadana

SAMUEL RICARDO VÉLEZ GONZÁLEZ¹
UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA - COLOMBIA

Introducción

Saramago, señalado como un hombre apasionado y triste, en quien la melancolía en ocasiones permea a sus personajes y como él mismo lo anotara en su diario el 9 de agosto de 1996: “Tal y como lo entiendo, la novela es una máscara que esconde y al mismo tiempo revela los trazos del novelista. Probablemente (digo probablemente...), el lector no lee la novela, lee al novelista” (2001b, p. 203), trasluce su pensamiento político a través de sus textos. Es entonces cuando toma mayor sentido la lectura de su producción literaria como un ejercicio hipertextual donde se vinculan fragmentos de sus novelas y escritos con otros fragmentos de su producción intelectual para relacionar su pensamiento político con su producción literaria, intentando corroborar, en el mundo imaginario de sus novelas *Ensayo sobre la lucidez* y *Ensayo sobre la ceguera* –las dos escogidas para abordar el tema de los

1 Arquitecto (1984), Doctor en Filosofía (2012) con la investigación orientada desde la Antropología Filosófica en la línea de trabajo de Filosofía, Literatura y Arquitectura titulado: *El habitar humano de los espacios arquitectónicos en la obra de José Saramago*; y estudios de posgrado en la Especialización en Gestión Empresarial para la Arquitectura (1996); Decano de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Universidad Pontificia Bolivariana sede Medellín -2004 al 2010-, y Director del Programa de Arquitectura – 2004-2009, 2015 hasta la fecha en la misma institución. Par evaluador del Ministerio de Educación Nacional. Representante por Colombia en el Area de Arquitectura del Proyecto Tuning América Latina, y Coordinador Latinoamericano del Area (dentro del Proyecto ALFA III, 2006-2013). Miembro de la red académica Latin America-ENHSA -European Network of Heads of Schools of Architecture- para la formulación de currículos de Arquitectura basados en competencias. Presidente de la Asociación Colombiana de Facultades de Arquitectura -ACFA- del 2018 al 2020. Correo electrónico: samuel.velez@upb.edu.co

ciudadanos y la política, apoyados además en sus múltiples entrevistas y en su diario personal publicado bajo el título *Cuadernos de Lanzarote I y Cuadernos de Lanzarote II*– si “la historia de la humanidad es una interminable sucesión de ocasiones perdidas”, como lo dejó escrito en su penúltima obra *El viaje del elefante* (2008, p. 233).

Su propia condición y realidad como escritor es el resultado de un acto político: en 1969 se afilió al Partido Comunista Portugués, trabajando como periodista, escritor de poesía, funcionario del Ministerio de Comunicación Social –sus principales empleos–, hasta 1975, cuando el 25 de noviembre es despedido del *Diario de Noticias* en el cual se desempeñaba como director-adjunto: “cargo que desempeñé hasta noviembre de ese año y del que fui despedido como consecuencia de los cambios ocasionados por el golpe político-militar del 25 de aquel mes, que frenó el proceso revolucionario” (Baptista-Bastos, 2011, p. 107). En ese momento decide no buscar trabajo estable y dedicarse a escribir, formando parte del Movimiento Unitario de los Trabajadores Intelectuales para la Defensa de la Revolución –MUTI–; comenzando el trasegar literario como novelista y dramaturgo, con el cual obtuvo reconocimiento mundial, permitiéndole, de esta forma, presentarse como conferencista en universidades por todo el mundo, y conceder entrevistas para los más diversos diarios y revistas del hemisferio.

Saramago comenzó su vida literaria –como oficio para la vida– a la edad de 53 años, luego de un trasegar autodidacta por la literatura y los idiomas en la Biblioteca Municipal del Palacio de las Galveias en Lisboa desde sus años de adolescencia y juventud. Termina los estudios de técnico mecánico y comienza un bagaje laboral en oficinas administrativas hasta llegar a las editoriales y la prensa. La madurez en edad, en pensamiento político y en cultura leída y aprendida de la vida, le permite tener claridad de la dimensión y el compromiso al asumir el oficio de escritor: “En mi oficio de escritor pienso no haberme apartado jamás de mi conciencia de ciudadano. Defiendo que a donde uno vaya, el otro deberá acompañarle [...] es que a la hora de escribir estoy expresando la totalidad de la persona que soy” (Saramago, 2001b, p. 242). El pensamiento político saramaguiano emerge –con fuerza y contundencia– desde la lectura de sus novelas, y es enriquecido al contextualizarlo con sus reflexiones, consignadas en las declaraciones públicas o en su diario personal.

Este compromiso de Saramago como ciudadano, con su oficio, y con su conciencia política, es el tema por desarrollar en los dos apartados

siguientes: el primero, a partir de las situaciones de la vida que generaron la indignación manifestada de forma reiterativa por el escritor luso en sus entrevistas y escritos; el segundo, a través del análisis y las opiniones sobre el sistema democrático, sus repercusiones en la vida y en la consciencia del hombre contemporáneo.

Cuando los dolores son muy grandes, los ojos no soportan verlos

La lápida de su tumba, según su voluntad –así lo expresó a Susana Reinoso en Brasil–, debería decir: “Aquí yace, indignado, José Saramago. Por dos motivos indignado: primero por no estar vivo. Y luego por haber venido a un mundo tan malo y que en lo esencial no ha cambiado [...]” (Sorel, 2007, p. 227). Y es que la obra literaria del Premio Nobel de literatura de 1998 es el reflejo de sus reflexiones y posiciones críticas frente a las situaciones cotidianas de la vida de un ciudadano comprometido políticamente con el momento histórico en el cual le ha tocado vivir: el capitalismo dominante, la supremacía de los Estados Unidos en las negociaciones con otros países, la guerra en Palestina, el genocidio israelí frente a sus vecinos, la guerra del golfo, el sistema económico europeo posterior a la Unión Europea, la pérdida de liderazgo y de ideas de la izquierda política, el sistema democrático y sus degeneraciones, la primacía del comercio y el consumo en la vida social, los procesos desenfrenados de urbanización, el aislamiento político de España y Portugal del resto de Europa, la realidad de la pobreza latinoamericana, y los totalitarismos gubernamentales; todos temas de vigencia cotidiana en la vida del hombre contemporáneo, tratados por el escritor como parte de sus guiones novelísticos, dentro de su especial narrativa. Ello fue la razón expresada en el acta del jurado al momento de reconocer el premio Nobel de literatura: “who with parables sustained by imagination, compassion and irony continually enables us once again to apprehend an elusory reality” (Nobel Prize, 2014, s.p.).

La coherencia entre su vida como ciudadano y escritor le permiten ser crítico frente a los colegas de oficio, cuestionando su papel dentro de la sociedad, los compromisos como ciudadanos en ese vínculo indisoluble entre el escritor y el individuo dentro de una sociedad del presente, aunque

como escritores crean estar trabajando para el futuro. Su argumentación es aún más precisa e incisiva, como lo publicó Andrés Sorel (2007) partiendo de la entrevista que dio lugar al texto *Saramago, una mirada triste y lúcida*:

El problema está, más crudamente, en que el escritor por regla general dejó de comprometerse como ciudadano, y que muchas de las teorías en que se fue dejando envolver acabaron por constituirse en escapatorias intelectuales, modos de enmascarar, ante sus propios ojos, la mala conciencia y el malestar de ese grupo de personas –los escritores– que, después de haberse considerado a sí mismos faro y guía del mundo, añaden ahora a la oscuridad intrínseca de todo acto creado las tinieblas de la renuncia y de la abdicación cívica [...]. Después de dejar este mundo el escritor será juzgado por aquello que hizo. Mientras esté vivo, reclamamos el derecho de juzgarlo también por aquello que es (p. 225).

En el mismo texto explica el por qué de su percepción de un mundo tan malo y sin evolución ni cambio: la inequidad en la repartición de la riqueza, donde los que más tienen cada vez son más ricos y los que menos tienen cada vez más pobres; el monopolio del conocimiento en una minoría que cada vez sabe más y una mayoría más iletrada; la necesidad de trabajar y las formas de tener el conocimiento fácil y disponible propician y globalizan la ignorancia social; no hay estrategias justas para redistribuir la riqueza y la explotación laboral se expande sin distinción de edad, raza o etnia de manera globalizada al servicio de las multinacionales y los poderes económicos, con evidencias continuas y en aumento en todas las naciones, con énfasis en los países del tercer mundo. Su pesimismo aflora frente al mundo y la consolidación del poder económico sobre todo lo demás:

No sé si las sombras o las imágenes nos ocultan la realidad. Eso se puede debatir indefinidamente, pero estamos perdiendo la capacidad crítica de lo que pasa en el mundo. [...] El neoliberalismo a mi juicio, es un nuevo totalitarismo disfrazado de democracia y manteniendo las apariencias. El centro comercial es un símbolo de ese nuevo mundo del que hablo. Pero hay otro pequeño mundo que desaparece. El de las pequeñas industrias o el artesanado [...]. Está claro que todo muere, pero hay gente que tiene derecho a vivir, a construir su propia

felicidad y son eliminados. Pierden la batalla por la supervivencia, pero ellos mismos ya no soportan vivir bajo las reglas del sistema. Se marchan como vencidos, pero con dignidad, diciendo que no quieren ese mundo (Sorel, 2007, p. 236).

Saramago fundamenta su indignación en la pérdida de capacidad crítica del hombre contemporáneo por lo que pasa en el mundo, abandonando la responsabilidad intrínseca de la humanidad de pensar y de pensarse para actuar. Para él, el hombre de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI ha abandonado la responsabilidad de pensar y de actuar: “Nos hemos convertido en seres inertes sin capacidad de indignación, de inconformismo y de protesta que nos caracterizó durante muchos años [...]. Hemos llegado al final de una civilización y la que viene no me gusta [...]” (Sorel, 2007, p. 237).

Es en esta actitud reflexiva y crítica, realizada de manera permanente por el autor lusitano por medio de su obra literaria y su vida pública, donde se manifiesta su activismo político, en la medida como interviene o trata de intervenir en los procesos que permiten llegar a decisiones respecto a la forma de gobierno, sus planes y estructura gubernamentales; demarcando las condiciones dentro de las cuales ejerce su libertad individual y el cumplimiento de la justicia (Ferrater, 2004). Saramago fue un crítico abierto y frentero del régimen del dictador António de Oliveira Salazar, quien ejerció como primer ministro de Portugal entre el 5 de Julio de 1932 hasta el 25 de septiembre de 1968, en consonancia –y consecuencia– con sus ideas políticas y militancia dentro del partido comunista, siendo por ello sujeto de persecución y aislamiento laboral por parte del régimen, como se mencionó anteriormente.

Indignado también porque la sociedad ha abandonado y desaprovechado su competencia natural para indignarse, como lo expresó en *El Imparcial* de Madrid el 26 de octubre de 2006: “Hemos perdido la capacidad de indignarnos. De lo contrario, el mundo no estaría como está” (Gómez, 2010, p. 177). Saramago no encuentra en la sociedad contemporánea evidencias de indignación espontánea frente a todas las injusticias y atropellos que se le imponen a sus ciudadanos, sino más bien una enfermedad del espíritu, aquella que diagnostica como “mal de la indiferencia ciudadana” (Gómez, 2010, p.506). Indiferencia traducida como egoísmo, por querer tener más, consumir más, satisfacer los propios deseos por encima del otro o de la misma naturaleza. El 3 de enero del año 2000, en *El Mundo* de Madrid, Saramago declaró:

Estamos construyendo una sociedad de egoístas. Si a ti te dicen que lo que importa es lo que compras, y según lo que compras te consideran más o menos, te conviertes en un ser que no piensa sino en satisfacer sus gustos, sus deseos y nada más. En ninguna facultad hay una signatura de egoísmo, pero no es necesario, la propia experiencia social es la que nos está haciendo así. Las iglesias y las catedrales, a lo largo de la Historia, eran los lugares donde se buscaba un valor espiritual determinado. Ahora los valores se adquieren en los centros comerciales. Son las catedrales de nuestro tiempo (Gómez, 2010, p. 513).

Entonces, ¿cómo manifiesta Saramago su indignación? Como lo expresa en su libro *Las maletas del viajero* (2003), es por medio de la ironía dentro de su escritura y sus palabras: “Pero he de confesar que esta ironía me sirve como receta de buen médico cuando la otra puerta de salida tendría que ser la indignación” (p. 184). Y, ¿por qué la ironía? Porque la ironía es como una máscara de dolor convertida en la defensa arrastrada y usada por quienes son personas frágiles y sensibles ante la realidad y la impotencia; pero Saramago no esgrime una ironía agresiva, sino una ironía fatal y trágica ante la vida: fatal porque es pesimista con –y por– el hombre, y trágica porque al expresarla es consciente de su inutilidad, pero continúa utilizándola acorde con su personalidad: un hombre irónico siempre será melancólico (Gómez, 2010).

Indignado e irónico, el escritor de Azinhaga abre el epígrafe de su novela *Ensayo sobre la lucidez* (2004) con la sentencia: “Aullemos, dijo el perro”. Es su obra con el tema de la política como argumento evidente y directo, una muestra de indignación y de protesta en contra del sistema democrático. La trama de la novela comienza con la narración sobre unas elecciones municipales, en una ciudad sin nombre y lugar indeterminado, ejercicio electoral donde el 83% de los electores vota en blanco:

Sufro la manía de mirar que hay detrás de las cosas y digo lo que todo el mundo sabe: la democracia es un sistema bloqueado, vigilado. Tenemos todas las libertades, pero estamos dentro de una burbuja. En las elecciones podemos quitar a un gobierno y poner a otro, pero no podemos cambiar el poder. El poder real es el económico y es el Fondo Monetario Internacional quien determina nuestras vidas. (Mora, 2004, s.p.)

En esta novela, el voto en blanco ejercido por los ciudadanos es la manifestación de una revolución pacífica, inconformes con lo que pasa con quienes los gobiernan, y por ello salen a ejercer su derecho al voto, no se abstienen, sino que votan, pero en blanco. Aflora entonces la reacción de los políticos de oficio –según la imaginación del escritor–, quienes prefieren la abstención al voto en blanco, porque para la primera se pueden argumentar variadas explicaciones –desde el desinterés o la dejadez de la ciudadanía–; pero el voto en blanco es un ejercicio de elección democrática contundente, un dedo que señala el inconformismo del ciudadano con el sistema o con las opciones políticas. En la obra, la revolución originada autónomamente por los votantes, quienes no se han puesto de acuerdo sobre cómo votarán previamente, sino que obran acorde con su vivencia y su derecho ciudadano personal e intransferible, acaba de manera trágica por la represión ejercida por el poder, quien se siente vulnerado y acorralado: en nombre de las instituciones democráticas y de la razón de Estado se cometen asesinatos, mas nunca se plantea el gobierno que el problema pueda estar en él. Para Saramago, el después, generado por esta situación, no hace parte del libro, sino de la realidad misma.

¿Dónde estaría entonces el vínculo –y el límite– entre la literatura y la política en la obra de José Saramago? Se podría encontrar una primera respuesta en las temáticas de sus obras tempranas, en las cuales es evidente la posición del autor como un crítico europeísta (temática abordada en la novela *La balsa de piedra*²), como un defensor de la paz y un comunista convencido (en ello fundamenta el argumento de su novela *Levantado del suelo*³), conocedor de la Historia de su país y actualizado frente a los acontecimientos mundiales, preocupado ante el avance del capitalismo radical, e “inconformista con aquellos que piensan que la política es el arte de no decir la verdad” (p. 17), según las palabras escritas por César Antonio Molina en el prólogo de los *Cuadernos de Lanzarote I 1993-1995* (2001a),

2 Novela publicada en 1986, en la cual cuenta la historia ficticia de la separación geográfica de la Península Ibérica del resto del continente europeo como consecuencia de una grieta abierta espontáneamente a lo largo de los Pirineos, por la cual se aleja de Europa flotando en el Atlántico.

3 El título original en portugués *Levantado do chao*, publicada en 1980. Relata la historia de los labriegos del Alentejo portugués desde 1910 hasta 1979, incluyendo la Revolución de los Claveles ocurrida el 25 de abril de 1974 y la represión de la masa campesina. Es considerada como la primera gran novela del autor.

diario publicado por Saramago para compartir sus reflexiones y pensamientos en el período anterior al premio Nobel de literatura.

Una segunda respuesta la otorgó Saramago cuando fue preguntado en una de sus múltiples entrevistas: ¿si todas las novelas son políticas o reflejan malentendidos políticos?, a lo cual respondió:

Incluso cuando reflejan malentendidos políticos son necesariamente políticas. En sentido lato, todas las novelas son políticas. Madame Bovary es evidentemente una novela política. Incluso, insisto en esto, si reflejan malentendidos, porque la política también se hace de eso. ¿Por qué no se iba a hacer en la literatura? (Baptista-Bastos, 2001, p. 49).

Al leer su obra, poblada de ficciones y de personajes psicológicamente descritos que pareciera pudieran encontrarse a la vuelta de la esquina, se descubre al hombre que está detrás de la literatura, en toda su humanidad, una persona del común con sus dudas e inquietudes, sus limitaciones y sus temores, alguien descrito por él mismo: “Un escritor es como otra persona cualquiera, no puede saberlo todo, ni puede vivirlo todo, tiene que preguntar e imaginar” (Saramago, 2000, p. 390).

Imaginación que lo llevó a escribir en el año de 1995 la novela *Ensayo sobre la ceguera* (2000), con la cual se hizo merecedor del Premio Camões, libro definitivo para evidenciar la consistencia de su obra literaria y llevarlo a merecer el Premio Nobel. La trama de la novela ha sido vista como una síntesis de los acontecimientos atroces vividos por la humanidad durante el siglo XX (guerras, regímenes opresores, dictadores sanguinarios, fundamentalismos religiosos y políticos, desastres naturales) y la “ceguera blanca” que va contagiando paulatinamente a toda la sociedad, como una metáfora de la deshumanización expandida por todo el hemisferio, afectando finalmente la integridad de la sociedad: “For Saramago, blindness is a type of illumination, and what the white blindness, ‘like the sun shining through mist’, reveals is the dependence of people on one another and the necessity of society’s deliberate organization” (Kunkel, 2001, s.p.). El sentido de la ceguera podría interpretarse como una ilustración de nuestra mutua dependencia interpersonal, la cual se oculta en una sociedad neoliberal: el autor revierte aquí los términos de vida de la era post-totalitaria en la cual vivió bajo la dictadura de Salazar, llevando a la novela, con la ironía que lo caracteriza, las llamadas y declaradas virtudes

de orden e información con las cuales el estamento policial controlaba el ordenamiento y la convivencia social.

La ceguera blanca de la sociedad contemporánea es otro motor para la indignación saramaguiana, porque –de manera voluntaria o impuesta– el hombre va claudicando sus principios hasta llegar a perder –o vender– su dignidad, avalando o siendo indiferente frente a las injusticias e inequidades, y rompiendo los valores que lo dignifican como ser humano y lo hacen ciudadano dentro de un colectivo. La mujer del médico, en la novela citada, reflexiona: “[...] que la dignidad no tiene precio, que una persona empieza por ceder en las pequeñas cosas y acaba por perder todo el sentido de la vida” (p. 229). Hasta en los momentos cumbres de su vida, Saramago llamó la atención sobre la injusticia y la desigualdad; en la cena de celebración por el Premio Nobel en Estocolmo, declaró durante el brindis su preocupación por la multiplicación de la injusticia y las desigualdades, el crecimiento de la ignorancia y de la miseria, la falta de solidaridad y respuesta ante la muerte por inanición de millones de personas, llegando a afirmar que se llega más fácilmente a Marte que a nuestros semejantes (Gómez, 2010).

María Alzira Seixo, citada por Saramago dentro de su diario en la página correspondiente al 8 de septiembre de 1995, analiza el *Ensayo* a partir de la ceguera epidémica –porque es un mal contagioso y endémico para la sociedad– como un mar de blancura luminosa, una ausencia de humanidad; inversa a las tradicionales tinieblas oscuras asociadas a la privación de la vista, “y cómo, desde el punto de vista poético y simbólico, Saramago nos guía a través de esa pérdida en la luz por los caminos abarrotados de la inmundicia física y moral de una comunidad inorgánica y carente (...)” (2001a, p. 626).

El tiempo narrado en *Ensayo sobre la ceguera* (2000) es denominado por el autor como el período de la “ceguera de la razón”, porque desvela la descomposición social a la cual ha llegado el sistema democrático, soportado por el poder que se encuentra respaldado en la fuerza opresiva y represiva, y en el gran egoísmo tanto de gobernantes como de ciudadanos. Saramago, crítico del sistema, se encargó durante los años 2003 al 2008, período posterior a la adjudicación del Premio Nobel de Literatura, a expresar en los múltiples foros, eventos y encuentros culturales y académicos a los cuales asistió, su posición crítica frente a la realidad mundial y a la farsa del sistema democrático actual, presionado hasta perder la autonomía de cada país por las políticas monetarias internacionales. Así lo expresó el 12 de marzo de 1997:

[...] hablé, por tanto, de política, del poder real y del poder aparente, de los dos modos de la democracia, el verdadero de las ideas y el falso de la práctica, hablé del mercado y de sus procesos, del capital especulador no productivo, de la necesidad de comprender los mecanismos directos e indirectos de coacción en la sociedad globalizada en que vivimos, hablé de dudas y de perplejidades, de indagaciones y de interrogantes, de aprender a dar la vuelta completa a las cosas como única forma de llegar a saber (tal vez) lo que son las cosas (2001b, p. 345).

Una tercera respuesta al interrogante está en la condición de ciudadano del escritor, y como tal, es en ese rol cuando hace política; pero también la hace desde su oficio alrededor de la escritura en la medida que narra, de manera novelada o ficticia, su realidad, no en el sentido autobiográfico, sino en el literario, como lo escribió en su diario el 9 de agosto de 1996:

Lo que el autor va narrando en sus libros no es su historia personal aparente. No es eso que llamamos el relato de una vida, no es su biografía linealmente contada, cuántas veces anodina, cuántas veces sin interés, sino otra, la vida laberíntica, la vida profunda, aquella que difícilmente osaría o sabría contar con su propia voz y en su propio nombre (2001b, p. 204).

Ha quedado manifiesto cómo en los textos de sus novelas Saramago recurre a la ironía para expresar su inconformismo e indignación, mientras que en las entrevistas y artículos es claro y directo para develar su percepción del mundo; pero, ¿cómo concilia el autor de *Ensayo sobre la lucidez* su pensamiento ciudadano con la participación en la política? Las experiencias de su vida lo conducen a revisar críticamente –entre la razón y desencanto– el sistema comunista, el socialismo y la democracia.

Los grandes males piden grandes remedios

La condición de ciudadano dentro de un sistema democrático motiva la reflexión de Saramago en una doble vía: de una parte, considera importante

la democracia por cuanto es un sistema participativo donde el hombre asume su condición de ciudadano; pero al mismo tiempo, lo considera un sistema imperfecto porque es evidente la limitación y carencia de posibilidades que tiene el hombre para intervenir en las circunstancias de la vida pública, en el marco de la libertad que permita a cada ciudadano ser un político en todos los aspectos de su existencia. Sólo si se tiene libertad –humana y política–, se comienza a tener riqueza espiritual y cívica como auténtico ciudadano (Gómez, 2010). Con su característica ironía, el 7 de diciembre de 1997, opina sobre el asunto en su diario: “[...] abusando de la ingenuidad de unos y con el cinismo de otros, seguimos llamando Democracia” (2011b, p. 495).

Argumenta su percepción sobre la democracia, citando a Winston Churchill en su blog: “[...] Churchill decía que era el menos malo de los sistemas conocidos (la democracia). No dijo el mejor, dijo el menos malo” (2009, p. 40); escribiendo más adelante en la misma publicación sobre la importancia que tiene un sistema donde el gobierno es ejercido desde el pueblo y para el pueblo, reclamando el derecho que tiene el mismo pueblo en ejercer la administración total para alcanzar su propio beneficio y su felicidad, en una armonía y equilibrio que Saramago denominó “la ley de la conservación de la vida” (p. 43).

A renglón seguido, su pluma se viene lanza en ristre contra el ideario democrático y denuncia que los gobernantes de los países democráticos han olvidado al pueblo que les dio el mandato, de tal forma que el pueblo pierde su condición de gobernarse a sí mismo por la falta de representatividad y compromiso de sus dirigentes, pasando de la democracia a la plutocracia; y más grave aún, denuncia una injerencia de los gobiernos de los países más poderosos sobre aquellos más débiles económicamente, de tal forma que la globalización absorbe también los sistemas de gobierno de las democracias más pobres (p. 43). Su discurso continúa hilvanando las condiciones impuestas a los gobiernos por el poder económico y financiero –en concreto por el Fondo Monetario Internacional–, condicionando la ayuda al cumplimiento de las recomendaciones para llevar a cabo ajustes económicos y fiscales en el gobierno apoyado, en lo que es una clara afectación de su autonomía política. Su disertación concluye con la claudicación de la democracia ante el sistema, el cual finalmente la desplaza en la toma de decisiones sobre el pueblo, reflexión que nos comparte en su diario de internet: “[...] único e inobjetable poder, el poder económico y financiero mundial, ese que no es democrático porque no lo eligió el pueblo, que no es democrático porque

no está dirigido por el pueblo, que finalmente no es democrático porque no contempla la felicidad del pueblo” (p. 44). Con antelación a su blog (2009), había escrito en su diario el 2 de agosto de 1997:

Me preguntaron por la democracia, y les respondí que la democracia, tal y como la estamos viviendo, es una mentirosa falacia, que no se puede hablar de democracia cuando sabemos que los gobiernos, resultando de actos electorales democráticos, en seguida se convierten en meros mandatarios del único poder real y efectivo que es el de los grandes grupos económicos y financieros transnacionales (2001b, p. 421).

Saramago (2009) reivindica a través de su obra los cuatro principios sobre los cuales se debe sustentar un sistema democrático y nunca abandonarse: la justicia, la libertad, la igualdad y la solidaridad. Pero, las falsas democracias gobernantes, controladas por el poder financiero mundial y afectadas por la corrupción de las conciencias, el clientelismo partidista, y la cultura de la banalidad, entre otros vicios, son una muestra más de la ceguera que padece la sociedad actual (2001b). La condición fundamental que un sistema democrático debe tener, y más aún evidenciar, es la efectiva y concreta democracia económica, acompañada de la democracia cultural, aspectos fundamentales para garantizar la soberanía de los pueblos en su capacidad para elegir sus gobernantes y definir su destino cuando son convocados a votar. Por ello, tanto los ciudadanos como los gobernantes, deben evidenciar en sus decisiones y en sus actuaciones sabiduría y prudencia, cualidades necesarias para el ejercicio de la política. Los grandes enemigos del ejercicio democrático son la ambición personal y el egoísmo:

[...] con los modelos supuestamente democráticos en uso, a mi manera de ver, pervertidos e incoherentes, que, no siempre con buena fe, cierta especie de políticos intentan convertir en universales, con promesas falsas de desarrollo social que apenas consiguen disimular las egoístas e implacables ambiciones que las mueven (2009, p. 59).

La democracia no se puede convertir en un puñado de palabras retóricas: “Estamos en una situación en que una democracia, que, según la definición antigua, es gobierno del pueblo, para el pueblo y por el pueblo, en esa democracia precisamente está ausente el pueblo” (Gómez, 2010, p.

431). Tampoco puede resumirse en una sucesión de gobiernos democráticos formalmente legítimos, debe consolidarse como una democracia sustancial. El riesgo de los ciudadanos es no poder cambiar mediante la democracia el modo como se está ejerciendo el poder; no es solo cambiar el gobernante y su gabinete, sino cambiar la conciencia de quienes gobiernan y de quienes los eligen: “Los ciudadanos tenemos todas las libertades democráticas posibles, pero estamos atados de manos y pies porque con el cambio de gobierno no podemos cambiar el poder”, tal como lo publicó *El Correo* bilbaíno el 27 de abril de 2004 (Gómez, 2010, p. 433).

Finalmente, podemos extraer de los escritos de Saramago otro riesgo que atenta contra el sistema democrático: la falta de verdad en los hombres que ejercen la política. En *Clarín* de Buenos Aires, publica la frase lapidaria para la democracia: “Cuando un político miente, destroza la base de la democracia” (Gómez, 2010, p. 483).

Ante este panorama de un sistema democrático en crisis, ¿qué salida encuentra Saramago para los ciudadanos? El 30 de junio de 2005, en el *Semanario Universidad* de San José de Costa Rica, el ciudadano del mundo José Saramago convoca a los demás ciudadanos a reinventar la democracia como una condición indispensable para tener un futuro como habitantes de una ciudad y de un país: “El problema central hoy es la democracia, porque de su reinención depende nuestro futuro como ciudadanos. Si no se reinventa la democracia, seguiremos en esta farsa periódica electoral” (Gómez, 2010, p. 434). En la revista *In Formación* no. 8, de julio de 2000, insiste en el engaño que es la democracia actual, y llama la atención sobre el riesgo del consumismo como nueva ideología de control social: “Esta democracia es un engaño. La ciudadanía está anestesiada, el consumismo es la nueva ideología” (Gómez, 2010, p. 513).

El sistema democrático es imperfecto y, dadas las condiciones antropológicas del habitar del hombre en el mundo actual, es un sistema riesgoso por la apatía y la falta de compromiso ciudadano por participar y vigilar. Pero, ¿cuál es el concepto de Saramago sobre el ideario comunista y el sistema socialista? Ya en el ocaso de su vida, reflexiona sobre el comunismo y el socialismo, sistemas políticos de los cuales fue militante y designado electo, pudiendo verificar a través del ejercicio del poder sus principios e ideales, siendo –fiel a su temperamento– crítico con el resultado histórico de esta experiencia:

El comunismo mereció la pena. A pesar de todos los errores, de todos los crímenes, mereció la pena. Pero el comunismo no existió nunca. Probablemente no podrá haber socialismo sin socialistas [...]. Los hechos han demostrado que tres generaciones del socialismo no formaron hombres nuevos. Cuando digo que no existe socialismo sin socialistas, estoy invirtiéndolo todo, porque creo que ser socialista es una aptitud de espíritu (Sorel, 2007, p. 217).

El escritor prefiere hablar de política y de sus propias reflexiones en las múltiples conversaciones y conferencias que ofrece a diferentes periodistas e instituciones alrededor del mundo. En esta ocasión, sus ideas emergen en medio de la conversación publicada por Baptista-Bastos (como es citado en Sorel, 2007):

Saint-Just en la Convención de París dijo: La República francesa proclama que la libertad es posible entre los hombres. Pero la felicidad no se hizo con proclamas. Los partidos llamados socialistas dejaron de ser de izquierdas. Es preciso asumir esta realidad. No vale la pena continuar con una ficción que es la de juzgar que los partidos socialistas aún son de izquierda. Ya no son de izquierda, son de centro [...]. Para mí resulta claro que la izquierda no se reconstruirá con los partidos socialistas de hoy. La izquierda tiene que construirse de otra manera, porque los partidos comunistas, los que se mantienen como tales, sufren, en muchos casos, de una excesiva presencia del pasado. Están condicionados por hábitos mentales, conceptos de vida, interpretaciones de textos del pasado. En este momento, para Europa, la ideología carece de importancia. Preténdase conciliar lo que en principio resulta inconciliable: la izquierda con la derecha y reducir las al centro. Esto es una operación mental e ideológica extraordinariamente hábil que cuenta con la complicidad de todos (p. 220).

Sin embargo, por encima de su vivencia como comunista, no deja de reflexionar y de criticar el fracaso de las iniciativas políticas y las experiencias de gobierno que se han fundamentado en los principios marxistas:

La izquierda está como está porque no tiene ideas y, sobre todo, porque las guerras de mañana no se hacen con las armas de ayer. Lo que se ha hecho al marxismo es algo absolutamente criminal: glosar y glosar

interminablemente a Marx y Engels, no añadiendo nada que fuera fruto de una reflexión. Nos encontramos en lo que llamo un desierto de ideas (Gómez, 2010, p. 408).

El hombre contemporáneo no ha planteado un sistema político acorde con sus realidades, ni tampoco se ha comprometido con su deber de participar por medio de la elección y luego la vigilancia a sus gobernantes; en algunas ocasiones por la falta de convicción, pero en otras, como lo ha mencionado el nobel lusitano, por el egoísmo y la apatía, la desinformación, y, finalmente, por la falta de humanidad imperante en las relaciones del mundo contemporáneo. El escritor recrea su pensamiento a través del personaje de “la chica de las gafas oscuras” en el libro *Ensayo sobre la ceguera* (2000, p.369), quien pronuncia las palabras clave: “Dentro de nosotros hay una cosa que no tiene nombre. Eso es lo que somos”. Ahí se encuentra la esencia, la respuesta a lo que necesitamos buscar y darle nombre: quizá, sencillamente, lo podamos llamar “humanidad”. Pero, si la humanidad no retoma la razón, el sentimiento para comenzar nuevas relaciones humanas más limpias y vinculantes, con mayor conocimiento del otro; Saramago no cree que sea posible alcanzar una vida más humana, porque el camino de la sociedad actual está conduciendo al hombre a un no futuro, hacia algo indudablemente desastroso (Gómez, 2010).

Ante esta situación, el autor de *Ensayo sobre la lucidez* convoca a disentir como derecho de todo ciudadano, actitud con la cual evidencia la imposibilidad de renunciar a actuar en conciencia, tal como lo expresó en Madrid, el 15 de octubre de 2003, a través del medio digital *www.cubaencuentro.com*: “Disentir es un derecho que se encuentra y se encontrará inscrito con tinta invisible en todas las declaraciones de derechos humanos pasadas, presentes y futuras. Disentir es un acto irrenunciable de conciencia” (Gómez, 2010, p. 424). Pero, para disentir, el ciudadano tiene la condición y el deber previo de participar, comprometiéndose como sujeto partícipe y activo dentro de la vida social: “la única alternativa a todo lo que tiene que ver con la vida social es la participación” (Gómez, 2010, p. 424). El acto de disentir tiene una primera reacción natural en el hombre: la posibilidad de exclamar *no*, acto sencillo, pero contundente de una expresión democrática de oposición al sistema o a una conducta indeseada por el gobernante:

La palabra que más me gusta decir es *no*. Siempre llega un momento en la vida en que hay que decir *no*. El *no* es la única cosa efectiva

y transformadora que niega el statu quo. Lo que está ahí tiende a instalarse, a beneficiarse injustamente de un estatus de autoridad. Entonces llega el momento de decir *no*. La fatalidad del *no* –o nuestra propia fatalidad– está en que no hay ningún *no* que no se convierta en sí. El *no* es absorbido y tenemos que vivir más tiempo con el sí. [...] Aunque nosotros no somos poseedores de la verdad, porque esto no existe, somos los que decimos la palabra *no*. El sí es rutinario, está siempre allí. Siempre hay que introducir un *no* para enfrentar al sí, que es el consenso hipócrita en que más o menos estamos viviendo (Gómez, 2010, p. 421).

Disentir empleando la palabra *no* es una expresión que simboliza la lucha, que tiene significado de opinión, y que desafortunadamente condiciona la soledad de quiénes la usan: “Estoy convencido de que hay que seguir diciendo *no*, aunque se trate de una voz predicando en el desierto” (Gómez, 2010, p. 423). En su novela sobre la lucidez, el voto en blanco tiene el sentido de una revolución, porque es la manifestación de un grupo de ciudadanos pensantes y críticos sobre el proceso electoral, quienes supieron decir *no*, y el sentido del *no* cuando es colectivo, tiene la contundencia de una voluntad comunitaria. En esta línea de pensamiento, el 22 de septiembre del 2000, en la isla de Lanzarote, publica en *Lancelot*: “Lo peor que puede pasarnos es resignarnos a no saber. Hay que aprender a volver a decir no, y a preguntarse por qué, para qué y para quién. Si encontráramos respuestas a estas preguntas, a lo mejor entenderíamos el mundo” (Gómez, 2010, p. 423).

Finalmente, disentir para Saramago es defender la libertad a través del compromiso ciudadano, ser un libertario. Así lo expresó a *La República* de Montevideo el 26 de octubre de 2003:

Soy un comunista libertario, alguien que defiende la libertad de no aceptar todo lo que venga, sino que asume el compromiso junto con tres preguntas que deben ser nuestras guías en la vida: ¿por qué?, ¿para qué?, ¿para quién? Esas son las tres preguntas básicas y, efectivamente, uno puede aceptar un conjunto de reglas y acatarlas disciplinadamente, pero tiene que mantener la libertad de preguntar: ¿por qué?, ¿para qué?, ¿para quién? (Gómez, 2010, p. 409).

Conclusiones

Saramago, a través de su particular manera de observar la realidad y de interpretar la Historia, ha creado en sus novelas *Ensayo sobre la ceguera* y *Ensayo sobre la lucidez* una sociedad imaginada, producto de la ficción, de cualquier lugar en un mundo globalizado, y con ciudadanos que viven carentes de su principal característica como seres humanos: son egoístas y carecen de humanidad. En la primera de las novelas recrea un escenario dantesco y humanamente al borde del colapso, y la degradación máxima es causada por la ceguera blanca, limpia de sentimientos hacia el otro, vacía de emociones compartidas y con esperanza de recuperación al final. En la segunda novela, la lucidez es el paralelo entre la blancura de la ceguera que la antecede en cuatro años de creación, y el voto en blanco como expresión del disentimiento y la indignación cuando se piensa y se reflexiona sobre los principios de gobernabilidad y ordenamiento social.

La personalidad del autor, directamente relacionada en su manera de observar la sociedad con su filiación política, se manifiesta en defensa de la paz allí donde está amenazada (en Palestina, Asia, incluso Colombia; por mencionar algunos de los territorios donde denunció atropellos y violencia); como un crítico a la Unión Europea que a través de las políticas económicas destruye la cultura y los valores de cada país de la comunidad; y como un comunista convencido a pesar de los fracasos del sistema en los países del Este y de la antigua Unión Soviética. En sus escritos y conversaciones es evidente la preocupación del autor por el avance del capitalismo radical que se expande por encima de gobiernos y civilizaciones, siendo elocuente con su inconformismo hacia aquellos que piensan –y obran– sobre la política como el arte de no decir la verdad.

Una realidad social y política posterior a la muerte del nobel luso, el movimiento “Indignados” en España, podría ser asociada como la apropiación por la juventud inconforme, molesta y sin esperanzas de las reflexiones de José Saramago:

Los indignados ratificaron las propuestas en una vertiginosa serie de cuestiones, desde la política alimentaria hasta el feminismo, el desempleo y la inmigración, levantando ambos brazos y moviendo los dedos. Pero las demandas más ampliamente apoyadas fueron sorprendentemente restringidas: diputados más responsables; la

abolición del Senado, considerada una tienda parlante para haberes sobrepagados; una nueva ley electoral para premiar la apertura de un sistema bipartidista dominado por los asediados socialistas gobernantes de José Luis Rodríguez Zapatero y la oposición conservadora del Partido Popular (PP). “Tenemos alternancia sin alternativas”, dijo Olga Arnaiz, una manifestante estudiante de 26 años. La reforma electoral puede parecer una demanda modesta para esta generación perdida. Pero en España, como en otras partes de la zona euro, los políticos y los banqueros se unen a la moda en su respuesta a la crisis económica (Robinson, 2011).

Saramago, encuentra diferencias entre la crítica lanzada al capitalismo y la que se escucha del socialismo. En el primer caso, manifiesta que los capitalistas tienen menos que perder en cuanto a la crítica, porque no prometen nada a los ciudadanos diferente a la sobrevivencia en un mundo de libre mercado; mientras que el socialismo, como promete mejorar las condiciones de los ciudadanos en una sociedad más justa y equitativa, se llena de promesas que no cumple por diversas razones, especialmente por el egoísmo de sus líderes, llenando su espacio político de decepciones. Así lo expresó a la publicación *Faro de Vigo* el 20 de noviembre de 1994: “Nunca oiremos a nadie decir que está decepcionado con el capitalismo. ¿Por qué? Porque el capitalismo no promete nada. Sin embargo, como el socialismo es una ideología repleta de promesas también lo está llena de decepciones” (Gómez, 2010, p. 404).

Por sobre todo, su interés como humanista es la preservación del hombre en su condición individual y como ser social, por encima de ideologías, sobre las cuales, habla sin preferencias ni subjetividades en la revista *Pensar*, publicada en Brasilia el 25 de octubre de 1998: “Para generar seres humanos son necesarias circunstancias humanas. Yo diría que el capitalismo no quiso hacerlo, y el comunismo no supo hacerlo” (Gómez, 2010, p. 406).

Referencias bibliográficas

- Baptista-Bastos, A. (2011). *José Saramago. Un retrato apasionado*. Madrid: Clave Intelectual, S.L.

- Ferrater, J. (2004). *Diccionario de Filosofía Tomo III (k-p)*. Barcelona: Ariel, 2004.
- Gómez, F. (2010). *José Saramago en sus palabras*. Bogotá: Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.
- Kunkel, B. (2001). Societies of Mutual Isolation. *Dissent*, 48(4). Recuperado de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=hlh&an=5783048&lang=es&site=ehost-live>
- Mora, R. (2004, 27 de abril). Saramago critica los males de la democracia en 'Ensayo sobre la lucidez'. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2004/04/27/cultura/1083016804_850215.html
- The Nobel Prize in Literature 1998: José Saramago. (2014). *Nobelprize.org*. Recuperado de https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1998/
- Robinson, A. (2011, 27 de junio). Spain's 'Indignados'. *Nation*, 292(26), 6-8. Recuperado de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=lgh&AN=61138737&lang=es&site=ehost-live>
- Saramago, J. (2000). *Ensayo sobre la ceguera* (3ra ed., B. Losada, trad.). Madrid: Suma de Letras S.L.
- Saramago, J. (2001a). *Cuadernos de Lanzarote I (1993-1995)* (E. Naval, trad.). Madrid: Grupo Santillana de Ediciones S.A.
- Saramago, J. (2001b). *Cuadernos de Lanzarote II (2001-1997)* (P. del Río, trad.). Madrid: Grupo Santillana de Ediciones S.A.
- Saramago, J. (2003). *Las maletas del viajero* (Editorial Ronsel & B. Losada, trad.). Madrid: Santillana Ediciones Generales S.L.
- Saramago, J. (2004). *Ensayo sobre la lucidez* (P. del Río, trad.). Bogotá: Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A.
- Saramago, J. (2008). *El viaje del elefante* (P. del Río, trad.). Bogotá: Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A.
- Saramago, J. (2009). *El cuaderno. Textos escritos para el blog. Septiembre de 2008 - Marzo de 2009* (Pilar del Río, trad.). Madrid: Santillana Ediciones Generales S.L.
- Sorel, A. (2007). *Saramago. Una mirada triste y lúcida*. Madrid: Alga Ediciones, S.L.

The Interpretation of Literature and Reception Theory: Reconstructing the “Logic of the Poetic Event”

JOCHEN DREHER¹
UNIVERSITY OF KONSTANZ – ALEMANIA

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore,
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
“Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door—
Only this, and nothing more”
Edgar Allan Poe, *The Raven*

Introduction

With this outline I will demonstrate how Alfred Schutz theory of the life-world including his theory of symbol includes a specific theoretical potential for the interpretation of literary texts. It specifically serves for the analysis of the triad of author, literary work and reader involved in the aesthetic process and furthermore, it is suitable to develop a reception theory. Processes of meaning giving by the recipient in this context are decisive for the functioning of the work of art as such. Edgar Allen Poe’s famous poem “The Raven” (Poe, 1965 [1845]) serves as an example I will use to demonstrate how reception aesthetics forms part of the functioning of the work of art in general. From

1 Dr. in Sociology, University of Konstanz. Chief executive officer of the Social Science Archive (Alfred Schutz Memorial Archive), University of Konstanz, Germany, and lecturer in sociology, University of Konstanz as well as the University of St. Gallen, Switzerland. His scientific research concentrates on sociology of knowledge, sociology of culture, phenomenology, social theory, qualitative social research, sociology of organization, intercultural communication and the sociological theory of the symbol. Email: Jochen.Dreher@uni-konstanz.de

a phenomenologically based perspective of literary interpretation following Alfred Schutz's theory of the life-world, I will outline how the literary or poetical text establishes an aesthetic reality within the interrelationship of author, recipient and work of art. The aim is to phenomenologically underline the relevance of the reader involved in the functioning of the literary work of art. As far as Poe's narrative poem of melancholy, grievance and horror is concerned, only certain aspects will be presented that are significantly relevant for my argumentation. "The Raven" was written in 1845, first published in *The New York Evening Mirror* and tells the story of a student's lost lover named Lenore. The lonely man, the unnamed narrator cannot find release in his sorrow over the death of his lover Lenore. During a late December night, when he opens the window, a raven enters and perches "upon a bust of Pallas" above the door. The poem opens up diverse layers of symbolism that allow the recipient to interpret and experience the poem to conceive – how Poe himself argues – "Beauty" which "is the sole legitimate province of the poem" (Poe, 1965 [1846], p. 201).

Phenomenological reflections have been decisive for art theory, especially for literary theory. Alfred Schutz's theory of the life-world and his theory of the symbol had an impact on literary theorists such as Wolfgang Iser and Hans Robert Jauss who are considered to be the founders of the so called Konstanz School of reception theory. Schutz' interpretative approach is especially apt to the analysis of aesthetic forms, as it is capable of comprehending the interrelationship between the author, the artistic work and the recipient. Reception theory also refers to this triangular relationship, in which the recipient is not to be viewed as passive: without the active participation of an addressee, the literary work would not be possible. Only with the help of readership's accomplishment does the work step into the horizon of experience of continuity. In this process, the production exceeds established aesthetic norms through active reception. In this sense, the reader and interpreter of Poe's poem "The Raven" is in part responsible for the meaning giving involved in the aesthetic process of the poem.

According to reception theory, the literary text is completed by the reader in the process of reading through "concretization" (Ingarden, 1994, p. 47). The literary work possesses an artistic and an aesthetic pole — the *artistic pole* is created by the author, the *aesthetic pole* is the concretization accomplished by the reader. Therefore, the literary work is not identical with the text; it is more than the text since it obtains life by concretization. Through

the reader's active participation in the aesthetic process, the work obtains a virtual character in the world of thinking. The work can only unfold in the process of reading and it comes into being through constitution activities of the recipient consciousness. The work is the state-of-being constituted in the consciousness of the reader.

The Schutsonian life-world analysis specifically captures the major premises of reception theory due to its origin at the interface of phenomenology and social science. First of all, it offers a potential to investigate the particular "interaction process" between author and recipient, taking into consideration the possibilities of interpretation to be potentially realized by the imagined reader. Furthermore, the Schutsonian differentiation between multiple reality spheres of the life-world and their symbolically established interrelations allows the deciphering of the literary work. It allows the reconstruction of the "logic of the poetic event." A particular interpretation method based on life-world analysis following Schutz will be explained which serves to investigate what he calls the "logic of the poetic event which runs contrary to both everyday life and rational thinking, just as there are grammatical categories in the language of verse that run contrary to the grammar of colloquial speech" (Schutz, 2013 [1948], p. 357; Dreher, 2012a, p. 245).

Life-world theory and analyses of art and literature

The life-world theory is influenced by the reflections on art by Schutz. It is subsequently also being used as a tool to analyze art, in particular for the interpretation of contexts of literary works. The life-world theory, and Schutz' symbol theory as an essential part of it open up the opportunity to identify multiple realities in works of art, to differentiate these realities and to reconstruct the interference between them (Dreher, 2012a, p. 245). According to Schutz, the subjectively focused life-world of the individual does not only consist of a world of the solitary I, but also the social world characterized by intersubjectivity and "multiple realities." Not only everyday life is part, but also dream worlds or worlds of phantasy and imagination, the worlds of religion, of politics, of science, the playing world of the child etc., as well as and in particular aesthetic realities of the arts (Schutz, 1962 [1945]). A connection between everyday transcendent reality spheres and

the everyday world is made with symbols as specific forms of signs – the life-world as a meaningful entity is “held together” with the help of signs and symbols. With regards to the analysis of aesthetic forms, uncovering and deciphering symbolically established relationships between the layers of meaning in a work of art now come to the fore. It is assumed that the interpretative approach used by Schutz, developed from life-world theory and symbol theory, is particularly useful for the analysis of aesthetic forms because of the systematic inclusion of the triangular relation between the author, the work of art and the recipient (Dreher, 2012b, p. 195).

It can be theorized that the analysis of art forms by Alfred Schutz —as Ilja Srubar argues— was in this case not just the random activity of a member of the educated classes, but is instead a systematic layer in his oeuvre. Schutz, with his early concentration on the structure of works of art, develops the understanding that social reality is an intersubjectively, communicatively formed construction. With this in mind, it is particularly relevant that literary fiction is bestowed a character of reality in the interaction between author, work and recipient, and for Schutz, the structural components of the construction of reality in the life-world become accessible through this. In this context, the aesthetic foundation of the structures of the life-world as well as the construction of social reality can be worked out (Srubar, 2007, p. 72). Literary art forms are understood as empiric study fields, with which the communicative functions of reality constructions can be analyzed, assuming that specific aesthetic realities are established in the difference between everyday and everyday transcending use of language.

The narrative poem *The Raven* on the one hand uses the words of everyday language with which the narration presents a plot with, until the last stanza, can be considered realistic. On the other hand, the words of everyday language are presented in poetical form with a specific rhythm and a design which – in Poe’s own words – was a composition “with the precision and rigid consequence of a mathematical problem” (Poe, 1965 [1846], p. 195). This composition of course transcends the everyday use of language and allows to open up everyday transcending provinces of meaning as aesthetic realities.

In a comparison between Schutz’s approach towards the interpretation of phenomena of art and, for example, Karl Mannheim’s reflections on art that come from a viewpoint of cultural sociology and sociology of knowledge, it becomes clear that both Schutz and Mannheim seek to gain access to the social construction of styles of thought and cultural worlds via the analysis of

works of art as social products. Mannheim's analytical concept of the aspect structure of styles of thought and world views (Mannheim, 2013, p. 237) starts from an analysis of the documentary meaning of art forms (1965), which is expressed paradigmatically in works of art. This attempt to gain access to the social character of the cultural world in a non-Marxist way was accompanied by a historicist view of art history as common intellectual history. However, this variant of interpreting phenomena of art as chosen by Mannheim, which originates from historicism and eventually from epistemological relativism, is not Schutz' choice. The latter goes into the search for an interpretive method of the social sciences and for a general theory, and the concept of a general life-world theory takes into consideration the necessity of the historical relativity of respective cultural worlds.

When Schutz regards works of art as social products, according to Srubar, he is not concerned with their respective historically determined style, but the universal principles of meaning of art, which allow the transformation of individual experiences into different intersubjective reality constructs of the art forms (Srubar, 2007, p. 74; Schutz, 2013 [1926]). It is important to note that the work of art as a social product always has to be viewed in a way that focuses on the relationship of creation and interpretation of meaning. As Schutz argues in one of his early works, "Sinn einer Kunstform (Musik)" ("Meaning Structures of Drama and Opera" (Schutz, 2013 [1924])), the work of art, understood as a social construct, needs to be analyzed with regards to its particular relationship with the Thou-Problem (*Du-Problem*), in which the work of art is embedded both in its purpose and also in its effect.

The mere material form of a work of art lends itself to a dual interpretation of its meaning. On the one hand, an interpretation of the objectified concrete work of art refers to the meaning posited by its creator. On the other hand, its meaning interpretation finds its problematics and its limitations in the objective meaning content in which the work of art presents itself to the art appreciator (Schutz, 2013 [1924], p. 172).

These reflections on the meaning-giving function of the work of art again refer to the triadic relation —particularly central for analyses of literature— between the intention of the *author*, the *work of art* itself as the objectification of this intention and also as a social product *sui generis* and

the *recipient*. In addition to this theoretical focus on the communicative relationship between author, work of art and recipient as a core idea of literature analyses, a second focus proves particularly relevant; the focus on the interdependent relations between multiple realities, which are decisive for the functionality of the literary work. The difference between the multiple realities that exist in the work of art and those of the everyday world is particularly characterizing for the literary aesthetics. This can be expressed by Schutz's remark mentioned before on the logic of the poetical event that runs just as contrary to those of everyday life as those of rational thinking (Barber, 2009; Schutz, 2013 [1948], p. 357).

As far as the meaning-giving function of the literary work of art is concerned, we ask the following question: Where does the potential of language to change the respective context of reference, and thus to open up multiple realities of meaning, come from? There is a principal difference between the grammatical structure and the semantic structure of language. The latter —and this is decisive— is ambivalent. The semantic structure is shapeable and changeable and allows for a subjectifying use of the language material, which is not bound to the pragmatics of everyday communication. It permits paradoxical linguistic formulations, which again have the potential to create everyday transcendent layers of reality. By using the mechanism of estrangement, language can be deprived of its everyday pragmatic symbolic character, and the linguistically used signs can be changed into symbols. This creates an everyday transcendent reality on the one hand and simultaneously makes it accessible on the other (Srubar, 2007, p. 79).

In our example “The Raven,” the bird of ill-omen that monotonously repeats the word “nevermore,” establishes a symbolism of death, the death of a loved person. The poem symbolically expresses the never-ending mourning of the narrator's lover; the story of the “The Raven” symbolizes the narrator's mournful and never-ending remembrance. It is the ongoing repetition of the word “nevermore” in the refrain of the poem which signalizes that the mourning and remembering will never come to an end, which somehow expresses the fate of the student dealing with the great loss of a loved person.

Reception Theory - Reception Aesthetics

The influence of Alfred Schutz' paradigm on the development of specific theories of literature is in fact noteworthy, which can especially be seen with regard to his essay "Don Quixote and the Problem of Reality" (Schutz, 1964 [1953]). The impacts of Schutz' way of thinking, especially the impacts of his life-world theoretical considerations, are particularly recognizable in the context of the development of a reception theory in literature studies, which began to form at the end of the 1960s. For this theory, the irreversible dialectic between the production perspective and the reception perspective of symbolic acts and their mediation through a commonly accepted scheme play a crucial role (Stierle, 1975). This is a result of the phenomenological analyses of Schutz' "Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt" (The Phenomenology of the Social World) (Schutz, 1970 [1934]). The action-theoretical reflections contained therein are explicitly applied to linguistic acts from a literary studies viewpoint, picking up the idea that the understanding of others is based on the understanding of one's self, which in itself requires the understanding of others. The phenomenologically oriented action theory of Schutz can thus be applied to achieve a mediation of "production aesthetics" and "reception aesthetics". Originating from Schutz' concept of *Verstehen* (understanding), which refers to symbolic action, different modes of reception, from understanding to realization can be distinguished. If the understanding of texts is understood as the successful accomplishment of the act of communication, i. e. that the creator and the recipient assume a certain action plot, realization in terms of texts needs to be understood in a way that the reflective view is ascribed to the "logic of its produced-ness" on the one side, the existence of the text in the reflective consciousness on the other (Stierle, 1975, p. 11).

Two of the most important German-speaking representatives of the Konstanz School of reception theory influenced by Schutz, Wolfgang Iser and Hans Robert Jauß, critically discuss Roman Ingarden's phenomenological literature theory, but take on his concept of "concretization", which describes the creative activity of the reader. The reader, on his or her own initiative and with the power of his or her own imagination "fills" or "completes" undetermined parts or blank spaces with elements from the abundance of what is available or valid (Ingarden, 1994, p. 47). As a consequence, a renewal

of literature history is called for with which the preconceptions of historical objectivism can be overcome, and that also allows for a foundation of the traditional production aesthetics within a reception aesthetics. According to Jauss, the historicity of literature is not based on a post festum established context of 'literary facts', but on the prior experience of the literary work by its reader (Jauss, 1982b). In reception theory's understanding of literature, *the text is only completed in the act of reading by the reader's concretization.*

The literary work has, as mentioned, an artistic pole as well as an aesthetic pole. The artistic pole is the text created by the author, the aesthetic pole is the concretization accomplished by the reader. Following from this, the literary work is neither identical with the text, nor with its concretization: the work is more than the text, because it only comes to life with its concretization (Iser, 1978, pp. 20-22). With the active participation of the reader in the aesthetic process, the work gains a virtual character. It is decisive in this context that the work can only develop in the process of reading and becomes a reality only through the constituting contribution of the receiving consciousness. *The work is the state-of-being constituted in the consciousness of the reader* (p. 21). According to Iser, there are specific undetermined parts in the literary text that do not represent a shortcoming, but provide elementary communication prerequisites of the text, which involve the reader in the creation of the text's intention. These undetermined parts or blank spaces open up a certain spectrum of realization, which is not to be understood as a random comprehension, but proves to be the central condition in the interaction between text and reader (p. 24). In this context, Iser talks about the "implicit reader": the implicit reader does not actually exist, but instead embodies all preliminary orientations a fictional text offers its potential readers as a prerequisite for reception.

Following the reflections on reception theory, the poem "The Raven" functions through the accomplishments of the reader. The reader fills undetermined blank spaces created and 'left open' by the author. The aesthetic quality results from the variety of different levels or modes of interpretation of what is narrated in The Raven. The chamber in which the narrator is positioned is richly furnished; it reminds the narrator of his lost love, does create the effect of beauty. The isolation of the man is expressed by the tempest outside, since the tempest of the dark night establishes a sharp contrast to the calmness and coziness of the chamber. One other potential interpretation leads to melancholy. In his own deciphering of "The Raven,"

Poe himself describes the most poetical of all topics related to melancholy. “When it most closely allies itself to Beauty: the death then of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world, and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover” (Poe, 1965 [1846], p. 201).

The poem in its specific composition characterizes the artistic pole of the work of art which is designed by the author Edgar Allan Poe. But the aesthetic pole of the poem, if we follow reception theory, only comes into being through the interpretation process of the recipient.

Parting from Schutz’ differentiation of topic and horizon in “Reflections on the Problem of Relevance” (Schutz, 1970), Iser develops considerations regarding the interaction of the inner perspectives of the fictional text, while the so-called “perspective carriers”, i. e. the narrator, figures, plot and reader fiction are ultimately always being referred to each other. The reader creates the aesthetic matter after the sketched-out guidance of a variable viewpoint constellation. The different perspectives are focused on a common aesthetic manifestation, however due to the selective character of perspectivity, the manifestation is never completely represented. On the one hand, the inner perspectivity of the text frames the combination of selective elements, and traces out the specific structure that directs the combination on the other. This combination is understood as topic structure and horizon structure, which organizes the contributions of the reader; at the same time it allows for the constitution of the text as a system of perspectivity (Iser, 1978, pp. 96-97). The important aspect here is that whatever the reader focuses on becomes topical for him or her, and this means that if one position becomes a topic, another position is unable to also be topical. However, the position that is not in focus does not disappear, it simply loses its topical relevance and creates a blank space with regards to the position that is raised to a topic (pp. 197-199). Contrary to pragmatic communication, in which the range of possibilities is continually limited and eventually hidden completely by the increasing individualization of the act of speaking, the connectability interrupted by blank spaces in fictional texts follows a very different direction in literary communication. In texts a range of possibilities is created and this either calls for the reader to make a selective decision or puts the responsibility for the connectability onto the reader (p. 184). The recipient as the reader in this sense is responsible for an update of the repertoire of interpretation

possibilities offered in the text, is responsible for a filling of the blank spaces with meaning.

One possibility for a certain topical interpretation of our poem “The Raven” concentrates on the continuous repetition of the word “nevermore” which gives a circular structure to the poem. This aspect is related to what Poe calls the “unity of the effect,” which means that each word and each line of the poem adds to the larger meaning of the poem. The interpreter and recipient has to fulfill the task to decipher the “composition” of the author. The cyclic structure of the poem with the continuously returning concept of “nevermore” somehow “forces” the recipient into the belief in a never ending mourning which is eternal. The author in this case establishes a strong topical relevance with respect to the mournful and the never ending remembrance which is to be interpreted by the recipient. The involved appresentation processes of the author who is filling up the blank spaces in The Raven with meaning are based on various past experiences related to feelings of melancholy and mourning. These past experiences therefore interfere in the interpretation of the poem and are important for the functioning of the poem as a work of art as such.

If we at this point reflect on the difference between fiction and poetry with respect to reception theory, it becomes obvious that Edgar Allen Poe’s poem The Raven leads the reader and recipient into a certain pre-composed interpretation not only through the words of the narrative. It is also the rhythm and the grammatical structure of the poem which is the basis for the communication of author and recipient. Reciting the poem in the co-presence of an audience of listeners and also the sole reading of the poem in solitude establishes a synchronization of the inner time of author and recipient which is involved in the interpretation process. This form of communication is related to the listening and interpreting of music. In this sense the poem establishes a different form of communication between author and recipient if we compare it to fiction which is not necessarily based on a rhythmic structure.

Schutz’ theory of multiple realities has also made an impact in literature studies and has influenced Hans Robert Jauß’ theory of aesthetic reception in particular. The concept of *sub-universes of meaning* is especially important here. Schutz highlights the sub-universes of religion, science, phantasy and dream which are not constituted of different subject areas, but instead by the different meaning the same reality can acquire when it is

perceived from a religious, theoretical, aesthetic or other approach (Jauss, 1982a, pp. 120-121). Dependence on Schutz' life-world theory becomes apparent when Jauß highlights that aesthetic perception is able to create a world of its own without removing the reference to the "suspended" everyday world or other spheres of meaning of the life-world. Aesthetic perception can form a communicative relationship with the everyday world and any other reality, as Jauß argues in agreement with his colleague Wolfgang Iser — it can overcome the polar opposition of fiction and reality. In the words of Iser, instead being the exact opposite, fiction tells us something about reality (Iser, 1978, p. 54). In a similar way, Schutz assumes a literary-symbolic focus on the life-world boundaries, for example the discussion of the fundamental fear of death, which represents a shock to the everyday life.

Conclusion

Outlining Alfred Schutz's major contribution to literary interpretation and reception theory could demonstrate that his theory of the life-world including his theory of symbol are the decisive theoretical "tools" for an interpretation of the work of art. His standpoint on literary interpretation highlights the triangular structure of author, work of art and recipient with a specific focus on the recipient. From a phenomenological perspective, the recipient is involved in the aesthetic process of the literary work since interpretation activities involving meaning giving of the *reader* are crucial. While the *artistic* pole of the work of art is presented by the author, in our case by Edgar Allan Poe, the *aesthetic* pole is established by the recipient through concretization. This means that the active participation of the reader is required so that the work of art is able to obtain an aesthetic quality. The work of art can only unfold through constitution, specifically appresentation processes of the recipient's consciousness. Schutz's theoretical framework allows the reconstruction of the "logic of the poetic event", which is a specific logic functioning contrary to rational thinking. Taking author, work of art and recipient into consideration, Schutz is able to present ideas for a holistic theory of art including the subjectivity not only of the artist, but also of the recipient as part of the work of art as such.

And the raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
 On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
 And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
 And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the
 floor;
 And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
 Shall be lifted - nevermore!

Bibliographic references

- Barber, M. (2009). The Logic of the Poetical Event. In: Hisashi N., Lester E., Embree, G. (eds.), *Alfred Schutz's Goethe Writings in Alfred Schutz and his Intellectual Partners* (pp. 471-492). Konstanz: UVK.
- Dreher, J. (2012a). Life-World Analysis and Literary Interpretation - On the Reconstruction of Symbolic Reality Spheres. In: Staudigl, M. (ed.), *Schutzian Phenomenology and Hermeneutic Traditions*. Dordrecht: Springer.
- Dreher, J. (2012b). The Universe that others call the library - Reconstructing the Mystifications of the World of Everyday Life. In: Barber, M. & Dreher, J. (ed.), *Phenomenology, Social Sciences, and the Arts*. Dordrecht: Springer.
- Ingarden, R. (1994). Konkretisation und Rekonstruktion. In: Warnung, R. (ed.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis* (pp. 42-70). München: Fink.
- Iser, W. (1978). *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. London and Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Jauss, H. (1982a). *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Jauss, H. (1982b). Literary History as a Challenge to Literary History. In: Godzic, W. & Schulte-Sasse, J. (eds.), *Toward an Aesthetic of Reception* (pp. 3-45). Dordrecht: Kluwer.
- Mannheim, K. (1965). On the Interpretation of Weltanschauung. In: Kecskemeti, P. (ed.), *Essays on the Sociology of Knowledge* (pp. 33-84). London: Routledge.
- Mannheim, K. (2013). *Ideology and Utopia*. London: Routledge.
- Poe, E. (1965) [1846]. The Philosophy of Composition. In: Harrison, J. (ed.), *The Complete Works of Edgar Allan Poe, Vol. XIV* (pp. 193-208). New York: AMS Press Inc.
- Poe, E. (1965) [1845]. The Raven. In: Harrison, J. (ed.), *The Complete Works of Edgar Allan Poe, Vol. VII* (pp. 94-101). New York: AMS Press Inc.

- Schutz, A. (1962) [1945]. On Multiple Realities. In: Natanson, M. (ed.), *Collected Papers, Vol. I. The Problem of Social Reality* (pp. 207-259). The Hague: Nijhoff.
- Schutz, A. (1964) [1953]. Don Quichote and the Problem of Reality. In: Brodersen, A. (ed.), *Collected Papers II. Studies in Social Theory* (pp. 135-158). The Hague: Nijhoff.
- Schutz, A. (1970) [1934]. *The Phenomenology of the Social World*. Evanston: Northwestern University Press.
- Schutz, A. (1970). *Reflections on the Problem of Relevance*. New Haven: Yale University Press.
- Schutz, A. (2013) [1924]. Meaning Structure of Drama and Opera. In: Barber, M. (ed.), *Collected Papers VI. Literary Reality and Relationships* (pp. 171-195). Dordrecht: Springer.
- Schutz, A. (2013) [1926]. Meaning Structures of Literary Art Forms. In: Barber, M. (ed.), *Collected Papers VI. Literary Reality and Relationships* (pp. 151-170). Dordrecht: Springer.
- Schutz, A. (2013) [1948]. On Wilhelm Meister's Years of Travel. In: Barber, M. (ed.), *Collected Papers VI. Literary Reality and Relationships* (pp. 331-405). Dordrecht: Springer.
- Srubar, I. (2007). Zur Bedeutung der Kommunikation in der Frühphase des Schütz'schen Denkens (Konstruktion sozialer Realität und die Struktur des literarischen Werkes). In: *Phänomenologie und soziologische Theorie. Aufsätze zur pragmatischen Lebenswelttheorie* (pp. 71-88). Wiesbaden: VS.
- Stierle, K. (1975). *Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft*. München: Fink.

 Universidad Pontificia Bolivariana	SU OPINIÓN	
<p>Para la Editorial UPB es muy importante ofrecerle un excelente producto. La información que nos suministre acerca de la calidad de nuestras publicaciones será muy valiosa en el proceso de mejoramiento que realizamos.</p> <p>Para darnos su opinión, comuníquese a través de la línea (57)(4) 354 4565 o vía correo electrónico a editorial@upb.edu.co</p> <p>Por favor adjunte datos como el título y la fecha de publicación, su nombre, correo electrónico y número telefónico.</p>		

“El presente volumen, cuya riqueza está en su variedad, muestra el tenor político de la literatura (...) Las grandes obras literarias y más específicamente las novelas y las obras de teatro, en tanto discurso, tienen, ora en el fondo ora en la superficie, intención política, contenido político. Luchas por el poder y/o luchas de clases; señores y vasallos; amos y esclavos llenan las páginas de obras fundacionales como el *Mío Cid*, *El cantar de Roldán*, *Beowulf* (todas ellas poemas épicos antecesores de las novelas) y *La historia de Genji*, tal vez la primera obra narrativa del mundo y, ni qué decir del teatro shakespeariano, el de Molière o el de Lope (*El mejor alcalde el rey*, ya lo dice todo); la novela inglesa del siglo XVIII (con *Gulliver* como botón de muestra es más que suficiente) y por supuesto toda la novelística contemporánea con Kafka, Ivo Andrić, Günter Grass, Solzhenitsyn, Saramago y Herta Müller a la cabeza, por mencionar apenas algunas (...). Este afortunado libro trae, como se dice, de todo como en la botica, como ya se verá: narrativa, poesía y hasta ensayos en otros dos idiomas”.

Jorge Iván Parra, Articulista y columnista de *El Tiempo*.



ISBN: 978-958-764-624-5
<https://repository.upb.edu.co/>