

Contemplaciones literarias: estudios y letras en la investigación formativa

Fáber Andrés Piedrahíta Lara
Danny Jean Paul Mejía Holguín
Compiladores



Universidad
Pontificia
Bolivariana

Autores

Sebastián Montaña Escudero

María Sofía Cadavid Uribe

Karen Osorio Moncada

Jorge Iván Gómez Molina

Diego Esteban Higuera Manco

Andrea Restrepo Hernández

Felipe Gómez Patiño

Contemplaciones literarias: estudios y letras en la investigación formativa

Compiladores
Fáber Andrés Piedrahíta Lara
Danny Jean Paul Mejía Holguín

Este libro es un producto de investigación-creación, adscrito a los proyectos de investigación “Devenir del sujeto y su transformación en la literatura”, correspondiente a la línea de Educabilidad del Sujeto con radicado 382C-11/18-32 del grupo de investigación Pedagogía y Didácticas de los Saberes; y de “Hipertextualidad expandida” con radicado # 391C-11/18-50, correspondiente a la línea de Cultura, Lengua y Literatura del grupo de investigación Lengua y Cultura de la Escuela de Educación y Pedagogía de la Universidad Pontificia Bolivariana.

300

Piedrahíta Lara, Fáber Andrés, compilador
Contemplaciones literarias: estudios y letras en la investigación
formativa/ Fáber Andrés Piedrahíta Lara y otros ocho -- 1 edición--
Medellín: UPB, 2022 -- 159 páginas.
ISBN: 978-628-500-074-4 (versión digital)

1. Teoría literaria 2. Investigación e información
3. Estudios literarios

CO-MdUPB / spa / RDA / SCDD 21 /

© Sebastián Montaña Escudero
© María Sofía Cadavid Uribe
© Karen Osorio Moncada
© Jorge Iván Gómez Molina
© Diego Esteban Higuera Manco
© Andrea Restrepo Hernández
© Felipe Gómez Patiño
© Editorial Universidad Pontificia Bolivariana
Vigilada Mineducación

Contemplaciones literarias: estudios y letras en la investigación formativa

ISBN: 978-628-500-074-4

DOI: <http://doi.org/10.18566/978-628-500-074-4>

Primera edición, 2022

Escuela de Educación y Pedagogía

Facultad de Educación

CIDI. Grupo: Pedagogía y Didácticas de los Saberes, Lengua y Cultura. Proyecto: Línea de Educabilidad del Sujeto del grupo de investigación Pedagogía y Didácticas de los Saberes; e Hipertextualidad Expandida correspondiente a la Línea de Investigación Cultura.

Radicados: 382C-11/18-32 y 391C-11/18-50

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

Rector General: Pbro. Magíster Julio Jairo Ceballos Sepúlveda

Vicerrector Académico: Álvaro Gómez Fernández

Coordinadora (e) Editorial: Maricela Gómez Vargas

Coordinación de Producción: Ana Milena Gómez Correa

Diseño y diagramación: Editorial UPB

Corrección de Estilo: Juan David Villa

Dirección Editorial:

Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2022

Correo electrónico: editorial@upb.edu.co

www.upb.edu.co

Telefax: (57)(4) 354 4565

A.A. 56006 - Medellín - Colombia

Radicado: 2222-11-08-22

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

Contenido

Introito	7
Presentación	9
<i>Juan Carlos Echeverri-Álvarez</i>	
Parte I. Devenir del sujeto y su transformación en la literatura	13
<i>Fáber Andrés Piedrahíta Lara</i>	
El amor, la pasión y la crueldad: acontecimientos de transformación en la novela <i>Lolita</i>	16
<i>Sebastián Montaña Escudero</i>	
Eros como posibilidad de transformación dentro del totalitarismo de la novela <i>El cuento de la criada</i> (1985)	42
<i>Maria Sofía Cadavid Uribe</i> <i>Karen Osorio Moncada</i>	
La travesía de Holden Caulfield en Nueva York como evidencia de una transformación no planeada	61
<i>Jorge Iván Gómez Molina</i>	

Cándido o el optimismo: El problema del bien y el mal desde una perspectiva laica a una racional.....	89
<i>Diego Esteban Higuita Manco</i>	
Palabra de Literatura	118
<i>Taller literario La decadencia</i>	
Diego Esteban Higuita Manco	119
Sebastián Montaña Escudero.....	123
Jorge Iván Gómez Molina	125
<i>Taller de escritura libre</i>	
María Sofía Cadavid.....	126
Jorge Iván Gómez Molina	128
Diego Esteban Higuita Manco	129
<i>Taller Perturbaciones</i>	
Jorge Iván Gómez Molina	133
Diego Esteban Higuita Manco	135
Parte II. Investigar, formar, crear:	
posibilidades del semillero Aqueñarre	139
<i>Danny Jean Paul Mejía Holguín</i>	
Heteronimia: una realidad ficcionada.....	141
<i>Felipe Gómez Patiño y Andrea Restrepo Hernández</i>	

Introito

Este libro se concibe como un espacio para visibilizar los resultados de los proyectos de investigaciones, en el ámbito de la literatura y la narrativa, de los estudiantes de la Licenciatura Español e Inglés, en su modalidad presencial y a distancia, desde el horizonte de la investigación formativa que se da en los semilleros de la Escuela de Educación y Pedagogía. De manera particular, en esta edición se recogen los trabajos en literatura y narrativa de los semilleros Aquenarre y El hombre de arena.

Es importante reconocer que la investigación literaria al interior de la licenciatura se orienta en dos vertientes: el análisis y la creación literaria. Esto se debe a un proceso que se sigue con la ruta investigativa de la Especialización en Literatura: producción de textos e hipertextos y de la Maestría en Literatura, presencial y virtual, de la Escuela que, con el tiempo, ha ido adquiriendo la fuerza, la madurez y el caudal de conocimiento suficientes para impactar en la formación de maestros que no solo piensan, analizan y enseñan literatura, sino que también la practican a través de la escritura creativa y en su didáctica. Esto pone a la literatura y su escritura al alcance de todos, fundamentalmente en la mentalidad y sensibilidad del maestro.

En la presente publicación se recogen las experiencias investigativas de los dos semilleros anteriormente enuncados y que, a su vez, se convierten en sus dos partes. La primera, se deriva de un proyecto de investigación ti-

tulado “El devenir del sujeto y su transformación en la literatura”; la segunda proviene de un proyecto de investigación titulado “Hipertextualidad expandida”. El contenido, así como la metodología de trabajo, se amplían en los apartados respectivos. Es importante anotar que los textos que se presentan son de autoría de los estudiantes. Este no es un detalle menor, dado que no solo se trata de producción de conocimiento, sino del resultado de un proceso formativo en el que los docentes coordinadores de los semilleros son acompañantes en su sendero de convertirse en maestros y que culmina con este libro.

Fáber Andrés Piedrahíta Lara
Danny Jean Paul Mejía Holguín

Presentación

Juan Carlos Echeverri-Álvarez¹

“Ya viene el hombre de la arena”. Esta es una frase intimidatoria de la primera carta del cuento de Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, escrita por el protagonista Nathaniel para su amigo Lotario. Este cuento convierte al bondadoso hombre que arrojaba arena a los ojos de los niños para que pudieran dormir en el monstruo que aterrorizaba al personaje infantil con su práctica de arrojar arena a los niños en los ojos hasta sangrar, y sacárselos como alimento para sus hijos. Estas dos imágenes, entre el espanto y la ternura, fueron las que se me vinieron a la imaginación cuando, como director del grupo de investigación en Pedagogía y Didácticas de los Saberes (PDS), se me pidió hacer un texto para presentar un libro producto de un semillero de investigación cuyo nombre es, precisamente, Hombre de Arena, dedicado a la formación investigativa en los vastos territorios de la literatura universal.

Aunque la literatura ha demostrado durante centurias que la imaginación no necesita justificación y se solaza en la arbitrariedad, en este caso es

¹ Director del grupo de investigación en Pedagogía y Didácticas de los Saberes (PDS).

menester detenerse en los asuntos que hacen posible juntar el eco lejano de un cuento de terror y una práctica formativa en el presente. La primera explicación es evidente y casi banal: porque como en la filosofía, donde los conceptos remiten a otros conceptos, una propuesta literaria remite casi automáticamente a referentes de la literatura misma. Esa autorreferencia inicial, sin embargo, en términos formativos se complejiza, hace adaptaciones, variaciones, interpretaciones, no solo para describir lo que viene haciendo el semillero en el grupo de investigación, sino los caminos posibles para la formación de maestros con una mejor apropiación de lo sensible para la formación integral de niños y jóvenes en la sociedad.

El semillero, en mi interpretación personal, reitera de modo implícito la frase de la madre Nathaniel: “Ya viene el hombre de arena”. Lo hace también en sentido formativo, como en el original, pero no para producir terror sino prevención. Esa prevención está en varios órdenes. El primero, ya mencionado, es una prevención sobre lo sensible. Los maestros de hoy tienen la obligación de hacer, como dice Rancière, una revolución de la sensibilidad; esto es, permitir reconocer que lo estético no es una propiedad exclusiva de los artistas con licencia institucional para ejercer como tales, sino que la sociedad es un sensorium del cual emana la posibilidad creativa de cada persona y, al mismo tiempo, se nutre con esa individual creatividad sensible. Eso precisamente hace el semillero: potenciar lo sensible de la literatura, no como la pose de una afectación sensibilera del carácter, sino como un interrogante abierto sobre lo humano que tiene como campo de trabajo la literatura y sus potencias.

El semillero arroja arena en los ojos de los estudiantes no para enceguecerlos sino para propiciar que busquen mayor claridad para mirar, y para llegar a ver en ellos mismos, en lo otro y en los otros. Desde el punto de vista de la línea de investigación Educabilidad del Sujeto, al cual se adscribe el semillero *El hombre de arena*, lo que caracteriza a los seres humanos es su condición educable: las personas no están previamente determinadas, ni permanecen sujetas a los constreñimientos del instinto, ni a las especializaciones comunes en la naturaleza; por el contrario, están en un mundo abierto que construyen, mientras se constituyen a sí mismos con la ayuda de otros y en procesos educativos. La literatura es una opción privilegiada

para aprovechar los espíritus juveniles, mientras conservan su ductilidad, para aproximarlos a ser ellos mismo y reconocer la posibilidad de mejores formas de vivir juntos en la sociedad.

Arroja arena en los ojos de los estudiantes, además, para que no supongan que la literatura es solamente un espacio de solaz, goce y escapatoria –lo que siempre debe seguir siendo–, sino de investigación, interrogación y problematización. Varios son los terrenos en los cuales esta función es posible. Uno de ellos, la literatura misma como arte, como patrimonio, como expresión de lo que significa cultura en cualquiera de las épocas de la historia vital humana. Los estudios literarios son un espacio de formación para los estudiantes en este campo, pero también en las lógicas propias de la investigación en la constitución del perfil investigador de los egresados.

Otro tiene que ver con la reconocida potencia de la literatura para relacionarse con disciplinas y saberes de las ciencias sociales para interrogar los fenómenos de la sociedad. La literatura no solamente es una obra de arte para la contemplación como si se tratara de un monumento inerte en un museo para producir emociones deleznable, sino que es un documento privilegiado de la ciencia: la sensibilidad literaria logra, en muchas ocasiones, captar los fenómenos sociales mucho antes que la ciencia, los pone bajo su lupa y los hace visibles y pronunciables para otros campos de estudio. Por eso, el semillero puede ver diferentes fenómenos, épocas y procesos a través del lente privilegiado de la literatura: ver el capitalismo en Balzac, la emergencia de la mujer como sujeto de deseo y de derecho en Tolstói, o el futuro poshumanista en Huxley, por ejemplo.

Además, el semillero cumple una función formativa e investigativa esencial en relación con los propósitos de la Facultad de Educación, del grupo de investigación PDS y de los programas de pregrado y posgrado: formar la imaginación pedagógica. La investigación no se asume, en El hombre de arena, como el terreno tiranizado por áridas metodologías para resultados matematizables, sino como un modo particular de estimular la imaginación. La literatura introduce a los estudiantes, de modo cada vez más sistemático y profundo, en las temáticas de las cuales esa literatura es reflejo sensible y ampliado; pero no lo hace –por lo menos no como necesidad indeclinable– con conteos, muestras, cuestionarios; sino con el esfuerzo

de imaginar y de sentir las situaciones, las emociones, los sentimientos, las pasiones, que construyen los fenómenos situaciones sociales.

Por tanto, el semillero no es, como algún despistado podría pensar, un espacio lúdico creado como refugio para escapar de la seriedad de la investigación y de la producción de conocimiento educativo y pedagógico. Por el contrario, El hombre de Arena es el escenario mismo de la investigación, la creación, la meditación, la lectura y la escritura. Pero, y es el último comentario, el semillero encarna otra de las posiciones formativas del grupo PDS: pasar de la angustia de la escritura al goce de escribir. Por eso, guardando las proporciones, se trabaja con la idea que acompañó a Georges Duby durante su vida: que la ciencia porte la belleza de la literatura. Un esfuerzo que requiere la imaginación, la constancia de la investigación y las semillas propias para que, como decía Immanuel Kant, los gérmenes para la innovación que poseen estos jóvenes sean estimulados, al mismo tiempo, por la razón, la emoción y el asombro.

El libro que aquí se presenta es la expresión fáctica de parte de lo que se piensa, se siente, se imagina, se lee y se escribe en el Semillero. Como será fácil apreciar por los lectores una interlocución entre estudiantes y profesor muestra que efectivamente los gérmenes se están desarrollando en inclinaciones potentes. Esa potencia del pensamiento de los autores es a lo que Hombre de Arena le construye la posibilidad de convertirse en acto, en obra. Esta es la obra que los lectores disfrutarán con el sentido estético y pedagógico que porta. Es arena que llega a los ojos, no para enturbiarlos, sino para propiciar una más consciente relación con la propia vista, y con instrumentos que, como la literatura, permiten aclararla y aguzarla.

Parte I.

Devenir del sujeto y su transformación en la literatura

Fáber Andrés Piedrahíta Lara¹

Contexto investigativo

Este apartado es el resultado de un proceso de investigación que orbita alrededor de la literatura y la formación a través de la pregunta por la manera como deviene el protagonista, como sujeto literario, en un conjunto de situaciones que le acontecen. Se abordan cuatro obras: *Lolita*, de Vladimir Navokov (1991); *El cuento de la criada*, de Margaret Atwood (1939); *El guardián entre el centeno*, de J. D. Salinger (1995); y “*Cándido o el optimismo*”, de Voltaire (2015). Dicha propuesta se formula de acuerdo con la línea de Educabilidad del sujeto, del grupo de investigación de Pedagogía y Didácticas de los Saberes (PDS) al que pertenece el semillero Hombre de Arena.

¹ Coordinador del semillero de literatura El hombre de arena y del área de Español y Literatura de la Facultad de Educación. Integrante del grupo de investigación Pedagogía y Didácticas de los Saberes (PDS).

La idea de analizar el proceso de formación o de deformación de personajes literarios en historias de ascenso o caída se sustenta en la manera como Jorge Larrosa (2003) concibe la literatura y la formación. El autor, grosso modo, plantea que el análisis del sujeto es análogo al de un personaje literario; y al hacer referencia a las historias ejemplares, las desmarca de un moralismo ideal para precisar que estas historias son ejemplares porque, desde ellas, el lector puede proyectar sobre sí las implicaciones del decidir y del actuar en el sendero de lo vivido, sin las ataduras de una elevación moral del personaje.

Esta postura dota de soberanía moral a estos relatos; es decir, son relatos que no están sometidos a un desenlace que suponga un final feliz o un daño reversible para el protagonista. Por el contrario, el descenso irreparable –como sucede en *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, o *A sangre fría*, de Truman Capote, las tragedias griegas o shakespearianas, entre otros ejemplos– se constituye en la referencia de una experiencia en la que la imaginación, como facultad mediadora entre lo real y lo irreal, puede decirle al lector que esto también le puede suceder a él. Desde esta perspectiva, las obras citadas en el párrafo anterior se convierten en objeto de análisis en la praxis investigativa del semillero; y dada su estirpe educativa y pedagógica, explora espacios alternativos para llevar a los estudiantes a preguntarse por el sujeto a través de la literatura y el paso que atraviesa para llegar a ser; lo que en definitiva es la pregunta por la formación.

Este análisis se erige desde una perspectiva hermenéutica sustentada en la teoría de la recepción, en la que el lector tiene un papel protagónico en la lectura literaria para proponer un sentido (Eagleton, 1998); es decir, es un horizonte desde el cual la obra literaria se puede comprender a través del sujeto. Es así como los estudiantes emprenden este camino de escritura en el que llevan a cabo su ejercicio hermenéutico con el propósito de aportar otras lecturas y formas de pensar las obras citadas. En este punto, es importante resaltar que no solo se trata de un análisis literario en el sentido teórico de la palabra; sino que la propuesta tiene un pliegue didáctico, con una orientación creativa y que corresponde con el aparatado “Palabra de literatura”, textos literarios escritos por los estudiantes del semillero. Estos surgen cuando los mismos estudiantes miran las obras literarias como insumo para la didáctica de la literatura y las transforman en talleres literarios

que son lo que aquí se presentan y se convierten en el acicate de la escritura literaria. Esta doble mirada investigativa y estética, en conjunto, se constituye en el ethos de la formación del maestro para aportar al perfil que la Facultad se ha propuesto formar: un profesional de la educación.

El amor, la pasión y la crueldad: acontecimientos de transformación en la novela *Lolita*

Sebastián Montaña Escudero

Resumen

En este capítulo se analiza, bajo un proceso hermenéutico, la novela *Lolita* de Vladimir Nabokov. Dicho análisis consiste en abordar los acontecimientos de la novela desde un punto de vista filosófico y literario, a través de la comprensión de las emociones de los dos personajes principales y el tipo de vínculo sentimental que existe entre ellos. De este modo, se estudian algunas condiciones internas de los seres humanos, como lo son el amor, la pasión, la crueldad y la dignidad. Este texto hace uso de las ideas de grandes referentes de la filosofía universal, además toma como un gran eje las ideas propuestas por el mismo autor de la novela en relación con su perspectiva sobre los personajes. Además, las concepciones filosóficas de autores como Aristóteles y Platón son tenidas en cuenta para formar un criterio ante conceptos tan importantes como la pasión y el amor. También son fundamentales en la estructura del texto autores de diversas épocas e ideologías, planteando una línea temporal que pasa por Kant en el siglo XVIII, Bataille y Foucault en el siglo XX y se llega a autores modernos como Sponville, Byung-Chul y Mèlich.

Palabras clave: Amor, Pasión, Crueldad, Conocimiento, Sufrimiento.

Abstract

This chapter analyzes, under a hermeneutic process, the novel *Lolita* by Vladimir Nabokov. This analysis consists of approaching the events of the novel from a philosophical and literary point of view, through the understanding of the emotions of the two main characters and the type of sentimental bond that exists between them. In this way, some internal conditions of human beings are studied, such as love, passion, cruelty and dignity. This text makes use of the ideas of great referents of universal philosophy, also takes as a fundamental axis the ideas proposed by the author of the novel in relation to his perspective on the characters. In addition, the philosophical conceptions of authors such as Aristotle and Plato are taken into account to form a criterion for concepts as important as passion and love. Authors from different eras and ideologies are also fundamental in the structure of the text, proposing a timeline that goes through Kant in the 18th century, Bataille and Foucault in the 20th century, and modern authors such as Sponville, Byung-Chul and Mèlich.

Keywords: Love, Passion, Cruelty, Knowledge, Suffering.

Humbert Humbert, personaje creado por Vladimir Nabokov, es alguien con una personalidad compleja, la cual manifiesta contrastes en los que puede pasar de ser un hombre seguro de su atractivo físico e intelecto a ser alguien que puede delirar a causa de los celos. Esto es evidentemente una contradicción, puesto que se podría afirmar que los celos son, justamente, el resultado de la inseguridad. Así pues, la novela enfrenta al lector con un personaje que desde el principio se expone como un ser que oscila entre el dominio de la razón y la redención ante los deseos. Este conflicto entre lo que él desea dominar y los elementos que lo dominan a él, en última instancia, será lo que lo lleve a su propia decadencia.

A lo largo de la novela *Lolita*, el lector se encuentra con un hombre atormentado por el pasado, calculador y, sobre todo, apasionado. Esto se hace evidente desde la primera página de la narración cuando Humbert afirma: “¿Tuvo *Lolita* una precursora? Naturalmente que sí. En realidad, *Lolita* no hubiera podido existir para mí si un verano no hubiese amado a otra niña iniciática. [...] Aquel verano faltaban para que naciera *Lolita* casi

tantos años como los que tenía yo entonces” (Nabokov, 1991, p. 15). Cabe recordar que la novela está narrada desde el punto de vista de Humbert, por lo tanto, implícitamente se reconoce que la concepción de los hechos está marcada por su singularidad, lo que indica que es quien da los detalles de la historia e incluso tergiversarlos. Todo esto es, a fin de cuentas, una virtud narrativa de Nabokov, puesto que logró dotar a su personaje con notables habilidades de persuasión y una personalidad cautivadora y peligrosa en proporción.

El libro empieza con un prólogo creado por el mismo Nabokov, aunque atribuido a otro personaje ficticio llamado John Ray Jr. En dicho prólogo, Ray Jr. explica que la novela contiene las memorias de un hombre que acababa de morir en la cárcel y que había autorizado la publicación de su historia en el testamento. La labor de Ray, según él mismo, consistió en corregir algunos errores y suprimir algunos detalles que podrían considerarse grotescos para la opinión pública. Esto en gran parte explicaría el porqué de la abundancia de eufemismos en la narración y la casi absoluta ausencia de detalles de la vida sexual del atormentado recluso. Ray expresa lo siguiente en su intervención:

No tengo la intención de glorificar a Humbert. Sin duda, es un hombre horrible, abyecto, un ejemplo flagrante de lepra moral, una mezcla de ferocidad y jocosidad que acaso revele una suprema desdicha, pero que no puede resultar atractiva. Es afectado hasta rayar en lo ridículo. (Nabokov, 1991, p. 11)

Esta es una advertencia que hace el autor para que los lectores tomen el contenido del libro con la cautela necesaria y reconozcan que ni Humbert ni Lolita están totalmente descritos en la obra, pues ambos poseían detalles que quedaron ocultos. Sin embargo, la voz de Humbert siempre se logra imponer en la narración, por lo que se podría afirmar que la intención de este es lograr persuadir a sus lectores y así crear una complicidad con ellos. Esto con el fin de sentirse comprendido y justificado. Por esto, el lector debe estar atento para no caer en las intenciones del narrador y así lograr entender que está leyendo el proceso de decadencia de un hombre con problemas mentales y sociales.

Así pues, *Lolita* es una novela que describe la llegada de un literato francés a los Estados Unidos situados en la década de la posguerra de la Segunda Guerra Mundial. Este literato que acaba de atravesar un matrimonio frustrado, llega a América gracias a una pensión heredada por un familiar que le daba la posibilidad de tener una nueva vida relativamente cómoda. En el proceso de encontrar una habitación, conoce a la señora Haze, quien le ofrece un alquiler y así conoce también a su hija Lolita, con la cual se obsesiona inmediatamente. Humbert alquila la habitación y con el tiempo la señora Haze se enamora de él, por lo cual él aprovecha la situación para casarse con ella y así estar más cerca de su nueva hijastra. Humbert escribía todo lo que sentía por Lolita en un diario, el cual es descubierto por su esposa. La señora Haze tiene un accidente que cobra su vida justo después de la gran revelación, por lo que Lolita queda huérfana y oficialmente bajo la custodia de Humbert.

A partir de allí Humbert se lleva a la niña en un viaje por automóvil alrededor de todo el país. En este transcurso de tiempo, empiezan a tener relaciones sexuales y él se obsesiona aún más con ella. Después de un tiempo, Lolita se escapa con otro hombre adulto, lo cual desata la ira de su padrastro, quien los empieza a buscar desenfrenadamente. Luego de un par de años la misma Lolita se reporta con Humbert para pedirle dinero, ya que se encontraba embarazada de un chico joven con quien se había casado, esto luego de huir también de su segundo captor. Al final, Lolita se niega ante las súplicas de Humbert para que regresara con él, así que este se dispone a asesinar al hombre que le había arrebatado a Lolita en primera instancia. Luego de cumplir su cometido, Humbert termina en la cárcel y allí escribe las memorias que conforman su relato.

Las pasiones de Humbert

Ahora bien, ¿qué rasgos en la personalidad de Humbert generan dudas en cuanto a sus intenciones con la niña, por la cual él recalca, cada vez que puede, que siente un inmaculado sentimiento de amor? Hay varios detalles que hacen entrever a un Humbert trastornado, más allá de su voluntad por

crear empatía con los lectores. Dichos detalles son una prueba de que la novela más que narrar una historia romántica, relata un proceso en debacle de un hombre que, siendo víctima de sus pasiones, termina en medio de un caos psicológico que destruye su propia vida y la de otra persona. Estas pasiones serán fundamentales en el proceso para tratar de entender a Lolita más allá de lo narrado de forma explícita en la obra de Nabokov.

Por tanto, es necesario tener una concepción de lo que son las pasiones. Aristóteles en la Retórica daba una definición de este concepto que se reflejaba en la cotidianidad narrada por Humbert.

Porque las pasiones son, ciertamente, las causantes de que los hombres se hagan volubles y cambien en lo relativo a sus juicios, en cuanto que de ellas se siguen pesar y placer. Así son, por ejemplo, la ira, la compasión, el temor y otras más de naturaleza semejante y sus contrarias. (Aristóteles, 1999, 2, 1378^a, 20)

Según lo afirmado por el filósofo griego, el placer y el dolor son el inevitable resultado de las pasiones, puesto que estas nublan la razón y causan turbaciones en la mente y en el cuerpo de quien las vive. Entonces, es posible afirmar que eso es lo que le pasa a Humbert con Lolita, pues su pasión por ella lo perturba, y en el avance del relato, lo transforma en un ser que se entrega al placer y luego en uno que se enfrenta a un inconmensurable dolor causado por sus pasiones insatisfechas.

Esto es evidente en varias ocasiones en el libro. Por ejemplo, Humbert se desbordaba en reiteradas adulaciones hacia Lolita. Todo esto sucede antes de poseerla y cuando esta era solo un objeto inalcanzable, generando así una tensión entre sus ansias y sus angustias. Ansias por el placer de poseerla y angustias por la imposibilidad de hacerlo. Humbert decía:

Sabía que me había enamorado de Lolita para siempre; pero también sabía que ella no sería siempre Lolita. El uno de enero tendría trece años. Dos años más y habría dejado de ser una nínfula para convertirse en una jovencita, y poco después pasaría a ser el colmo de los horrores: una universitaria. (Nabokov, 1991, p. 82)

Humbert lamentaba que Lolita iría creciendo y convirtiéndose en una mujer paulatina y naturalmente. Esto se debe a que él es un hombre traumatizado que se quedó anclado en un acontecimiento del pasado: la muerte le arrebató a la primera chica que despertó sus instintos masculinos. Esta chica murió de tifus siendo aún una nínfula; a partir de ahí Humbert proyectó sus deseos a las niñas que pudieran revivir su primera experiencia sexual. A lo largo de su vida trató de contenerse, pero al descubrir a la pequeña Dolores Haze, Humbert sucumbió ante sus pasiones y se encaminó en una ardua lucha para satisfacerlas. El problema que Humbert reconoce es que en realidad lo que ansía de Lolita es su condición de nínfula y esas ansias tienen un origen en el interior de él, y no de esta niña en particular o de cualquier otra.

A propósito de las pasiones, Immanuel Kant tiene su propia concepción, en la cual se pueden identificar elementos comunes con los planteamientos de Aristóteles, como el dominio de las pasiones sobre el juicio humano. No obstante, el filósofo alemán tiene una perspectiva más pesimista. En Antropología, Kant hace distinciones entre varios conceptos relacionados con las conmociones humanas. Para él, las emociones y las pasiones son “enfermedades del alma” (metáfora evidentemente despectiva), pero tienen una característica que las diferencia y hace que las pasiones condicionen aún más a quien las posee. El filósofo afirma:

Las pasiones, puesto que son compatibles con la más tranquila meditación, no teniendo que ser irreflexivas como la emoción, ni tampoco tormentosas y pasajeras, sino pudiendo arraigarse y coexistir incluso con el sutil argüir, causan el mayor quebranto a la libertad, y si la emoción es una borrachera, la pasión es una enfermedad que rehúsa toda medicina y, por ende, es mucho peor que todas aquellas conmociones pasajeras del alma, que, al menos, excitan el propósito de corregirse; en lugar de lo cual la pasión es un hechizo que excluye también la corrección. (Kant, 1991, p. 203-204)

Para Kant, la pasión tiene elementos cognitivos, pero estos se oponen a la razón; además, es persistente, por tanto, sus efectos perjudican en mayor medida los principios del hombre. Sin embargo, la característica de la

irreflexión pertenece a las emociones que siempre son efímeras, de modo que las pasiones en su propia persistencia permiten al humano reflexionar; aunque en su naturaleza subordinante, enceguecen al alma y la impulsan a la decadencia.

En este orden de ideas, en la novela se encuentra un Humbert que es, sin lugar a duda, un hombre inteligente y reflexivo, aunque su obsesión por Lolita lo lleve a comportarse cada vez más errático a medida que avanza la historia. Humbert es un hombre calculador y sistemático al principio de la novela como para afirmar, en el marco de lo que dice Kant, que es un hombre impedido para reflexionar dadas sus emociones. Un ejemplo del uso de las meditadas artimañas del hombre en pos de conseguir su anhelado placer se evidencia cuando este planea el escape con la nínfula que acababa de convertirse en huérfana:

Mi proyecto era una maravilla por su simplicidad e ingenio: volaría al campamento, le diría a Lolita que su madre estaba a punto de sufrir una grave operación en un hospital inventado y me trasladaría con mi soñolienta nínfula de hotel en hotel, mientras su madre mejoraba y mejoraba hasta, finalmente, morir. (Nabokov, 1991, p. 131)

Aquí es evidente que Humbert, a pesar de estar dominado por sus pasiones, aún estaba en el proceso de transición en el que su juicio se nublaría.

Ahora bien, al retomar la concepción aristotélica sobre las pasiones, se puede ampliar aún más el concepto en cuanto se refiere a los sufrimientos causados por las afecciones. En el quinto libro de la *Metafísica*, Aristóteles se refiere al término *Páthos* de la siguiente forma:

Se denominan ‘afecciones’, en un sentido, las cualidades en las cuales una cosa puede alterarse, por ejemplo, lo blanco y lo negro, lo dulce y lo amargo, la pesadez y la ligereza, y todas las demás de este tipo; en otro sentido, las actividades y las alteraciones de tales cualidades, y de ellas, especialmente, las alteraciones y movimientos que producen daño, y muy especialmente, aquellos daños que producen sufrimiento. Además, se denominan ‘afecciones’ a las grandes desgracias y los grandes sufrimientos. (Aristóteles, 1994, 5, 21, 1022b, 15)

Una vez más, el filósofo sostiene que las pasiones alteran a quien las posee y lo sumerge en una transitoria caída hacia el sufrimiento. Ahí radica la tragedia de Humbert puesto que, al no poder dominar sus pasiones, todos los méritos por ser alguien racional, erudito, eminente y culto, pierden toda su relevancia y no logran evitar su fatal desenlace.

Así pues, en la novela se evidencia que Humbert entra en su máxima decadencia cuando el motivo de su placer se escapa con otro hombre. La ausencia de Lolita lo angustia estremecedoramente y el sufrimiento se evidencia ante la impaciencia y la desesperación por recuperarla. En un poema que escribe el penumbroso hombre para el objeto de sus afecciones, dice:

¿Dónde te ocultas, Dolores Haze? / ¿Por qué te ocultas mi bien amada? /
‘Hablo como en sueños, camino por un laberinto, / no puedo salir» dijo la
avecilla asustada. / ¿Me muero, Lolita Haze, me muero! / Levanto una y otra
vez mi puño, desesperado / y una y otra vez oigo tus lloros. / De odio y remor-
dimiento se muere tu enamorado’. (Nabokov, 1991, p. 315-316)

El mismo Humbert se refiere a este poema como la obra maestra de un maniaco; evidentemente el personaje termina perdiendo su juicio al verse privado de la niña que le proporcionaba sosiego. Humbert fue víctima de sus pasiones, pasó de ser un hombre analítico a ser un amante irracional, que buscaba huir del dolor y retomar el placer vivido.

La ausencia del Eros en Humbert

Ahora bien, al tener claro que Humbert es dominado por las pasiones, es necesario también mostrar las razones por las cuales se establece que dicho personaje (contrario a lo este que afirma incansablemente) no está dominado por el poder del amor erótico. Dicho sentimiento será entendido desde una perspectiva platónica, bajo los planteamientos de Georges Bataille y Byung-Chul Han. Así pues, primero hay que definir qué es el erotismo y luego plantear cuál es esa característica del sentimiento amoroso según el pensador griego.

En *El erotismo*, Georges Bataille propone que, en medio de la actividad sexual, lo que diferencia al humano de las demás especies animales es que los primeros tienen una búsqueda psicológica independiente a la reproducción natural de la especie; es decir, que el erotismo moviliza la vida interior del sujeto. Evidentemente, Humbert es un personaje complejo y culto, el cual trata de llevar a los terrenos de la conciencia todo lo que habita en él, incluyendo sus deseos. Él cree que su relación con Lolita va más allá de la pasión sexual y que en ella encuentra lo que llena su vida desde lo más intrínseco de su propia humanidad.

Bataille (2007) además afirma:

El erotismo es uno de los aspectos de la vida interior del hombre. En este punto solemos engañarnos, porque continuamente el hombre busca fuera un objeto del deseo. Ahora bien, ese objeto responde a la interioridad del deseo. La elección de un objeto depende siempre de los gustos personales del sujeto. (p. 20)

En la novela se evidencia que Humbert busca el objeto de su deseo en el exterior de sí mismo. Este cree que encuentra en Lolita lo que puede llenar su vida y la hace objeto de las sensaciones que mueven su interior. Pero Lolita solo cumple con ciertas características que Humbert busca para satisfacer sus deseos; más allá de eso, es una chica común pero sobrevalorada en la conciencia de Humbert por su propia búsqueda por complacer a su conciencia. El propio Humbert es capaz de explicar esto de forma más precisa:

Hay que ser artista y loco, un ser infinitamente melancólico, con una gota de ardiente veneno en las entrañas y una llama de suprema voluptuosidad siempre encendida en su sutil espinazo para reconocer de inmediato por signos inefables [...] al pequeño demonio mortífero entre el común de las niñas; pero allí está sin que nadie, ni siquiera ella, sea consciente de su fantástico poder. (Nabokov, 1991, p. 25)

En este apartado de la novela es notable que Humbert pudo concentrar sus deseos en cualquier otra chica que cumpliera con características de una nínfula porque, al fin y al cabo, dichas características procedían de la inte-

rrioridad del deseo de Humbert y no del exterior, en el que se encontraba Lolita, el objeto de dichos deseos. Por lo cual se podría decir que Humbert se busca a sí mismo en Lolita; busca en ella lo que lo compone a él, lo que le gusta y lo que lo satisface; pero al mismo tiempo ignora lo que realmente la conforma a ella.

Dicho esto, se puede afirmar que los deseos de Humbert están cargados de erotismo. Sin embargo, esos deseos se distancian mucho de los sentimientos románticos. Platón propuso en *El banquete* varios planteamientos que abordan la temática del eros; en uno de estos, el filósofo griego afirma:

Lo más importante aquí es que el Eros ni comete injusticia contra dios u hombre alguno, ni es objeto de injusticia por parte de ningún dios ni ningún hombre. Pues ni padece de violencia, si padece de algo, ya que la violencia no toca a Eros, ni cuando hace algo lo hace con violencia, puesto que todo mundo sirve de buena gana a Eros en todo, y lo que uno acuerde con otro de buen grado dicen las leyes reinas de la ciudad que es justo. (Platón, 2014, p. 88)

Hay varios puntos en lo afirmado por Platón que podrían sustentar el hecho de que Humbert en realidad no amaba a Lolita. Por un lado, Platón menciona que quien ama no puede cometer injusticia ante su objeto amado. Es evidente que a lo largo de la novela suceden varios acontecimientos en los que se puede afirmar que Humbert es injusto con la niña; por ejemplo, cuando este niega la verdad de la muerte de la madre de ella y la manipula con ello; también el padrastro es injusto cuando persuade, amenaza y hace promesas a Lolita para que deje sus diversiones infantiles y le preste su cuerpo de cuando en cuando. La misma Lolita expresa su inconformidad en reiteradas ocasiones. En una de ellas la niña se enoja por su cansancio ante el constante viaje y no poder tener un hogar: “Tu- vimos altercados, importantes y triviales. Los más serios ocurrieron en las Cabañas Lacework [...] dónde ella preguntó cuánto tiempo seguiríamos viviendo en cabañas hediondas, haciendo marranadas a todas horas y sin portarnos nunca como personas normales” (Nabokov, 1991, p. 195). Es claro que Humbert imponía su voluntad ante ella y no tenía en cuenta sus deseos y preocupaciones, solo la veía como un mero objeto de placer, el

cual justificaba proclamando un enamoramiento que era contradictorio a este tipo de acciones.

Por otro lado, el amor platónico no consiente la violencia en ninguna forma. Humbert, por su parte, durante todo el tiempo que posee a la niña ejerce una constante violencia psicológica que en ciertas ocasiones también pasa a ser física, además de la constante violencia sexual a la que Lolita se ve sometida. En una ocasión Lolita escapa de sus clases de piano y Humbert la descubre al ser llamado por su maestra; al verse descubierta, Lolita dice que ha estado ensayando la obra de teatro en el parque. En ese momento se desata una de las discusiones más violentas de la novela causada por los celos de Humbert:

Di una patada al taburete que mecía con su talón, y su pie cayó ruidosamente en el suelo. —¡Eh, tómatelo con calma! —gritó. —¡Para empezar, vas a irte arriba! —grité a mi vez mientras la agarraba por la muñeca y la obligaba a levantarse. A partir de ese momento ya no contuve mi voz, y ambos nos gritamos, y ella dijo cosas que no pueden imprimirse. Dijo que me odiaba. Me hizo muecas monstruosas inflando los carrillos y emitiendo sonidos diabólicos que recordaban ventosidades. Dijo que había intentado violarla varias veces cuando era inquilino de su madre. Dijo que se acostaría con el primero que pasara y que no podría impedirselo. Le dije que subiéramos a su cuarto y me mostraría todos sus escondrijos. Fue una escena estridente y odiosa. Seguía agarrándola por su nudosa muñeca, y ella se retorció de un lado para otro y pugnaba tratando de encontrar un punto débil en mi presión que le permitiera zafarse de mi garra a la primera ocasión favorable, pero yo apretaba todo lo que podía, y lo cierto es que le hice bastante daño, por lo que merezco que se pudra mi corazón; una o dos veces, Lolita contorsionó su brazo con tanta violencia, que temí que se me escapara; mientras ocurría todo esto, me miraba con aquellos ojos inolvidables en los que luchaban la fría ira y las lágrimas más ardientes. (Nabokov, 1991, p. 252-253)

En esta extensa cita se pueden evidenciar muchísimos elementos de violencia y de injusticia que se contraponen totalmente a lo que plantea Platón sobre el amor. Lolita demuestra que no es tonta como Humbert piensa;

ella es consciente de su propio dolor y de su sometimiento. El sentimiento de injusticia en el que vive la hace entender que su padrastro no la ama realmente, sino que la usa como paliativo ante la constante sensación de melancolía que dejó su primer amor y por esto decide huir de él en cuanto tiene oportunidad. Humbert a pesar de que nota el daño que hace, lo ignora por su propio egoísmo y se encarga de minimizar la inconformidad de la chica. Su amor debería mostrarse al no imponer sus deseos y pasiones sobre la propia tranquilidad y felicidad de su hijastra. Humbert viola, humilla, insulta, maltrata y manipula a Lolita; todas estas acciones se componen por injusticia y violencia, por tanto, se reitera hay ausencia de amor.

Además, no se puede ignorar una característica recurrente de Humbert a lo largo de la obra, que sirve como elemento probatorio de que este solo se desgarrar por el deseo físico hacia Lolita: la misoginia. Es evidente que Humbert considera a cada mujer con la que se relaciona como un ser inferior, alardea constantemente de su superioridad intelectual ante todas ellas, e incluso las deshumaniza; esto pasa con su primera esposa Valeria, a la que llega a llamar criatura grandullona, fofa y de escasa inteligencia; con Charlotte Haze, con su amante llamada Rita y por supuesto, con la misma Dolores Haze. Por ejemplo, Humbert hace este tipo de afirmaciones con respecto a su hijastra: “Mentalmente, la consideraba una chiquilla de lo más convencional; tanto lo era, que llegaba a resultar desagradable” (Nabokov, 1991, p. 181). Más allá de que Humbert de por sí les quitara valor a las mujeres, su comportamiento manipulador y desdenoso hacia Lolita es lo suficientemente desagradable como para que el lector dude de los desmesurados ataques de amor que el personaje asegura tener.

De la mano de lo que afirma Platón, el filósofo surcoreano Byung-Chul Han (2014) en su libro *La agonía del Eros* manifiesta su posición en cuanto al significado de poseer en el amor, mencionando un aspecto importante como el hecho de que en el Eros no se puede deshumanizar al otro, quitándole su condición como individuo y otorgándole simplemente características que lo cosifican:

El amor se positiva hoy como sexualidad, que está sometida, a su vez, al dictado del rendimiento. El sexo es rendimiento. Y la sensualidad es un capital

que hay que aumentar. El cuerpo, con su valor de exposición, equivale a una mercancía. El otro es sexualizado como objeto excitante. No se puede amar al otro despojado de su alteridad, sólo se puede consumir. En ese sentido, el otro ya no es una persona, pues ha sido fragmentado en objetos sexuales parciales. No hay ninguna personalidad sexual. (p. 13)

De acuerdo con Han, Humbert no amaba a Lolita, más bien la consumía; este despojó a Lolita de su alteridad o su capacidad para cambiar en su humanidad desde el momento en que la conoció. Aún más, la poseyó cuando siguió cosificándola en el momento en que él mismo estaba poseído por la melancolía de haberla perdido. Sus preocupaciones siempre estaban circundando el placer sexual y utilizaba toda clase de bajezas, desde las amenazas con internarla en un orfanato hasta sobornos con dinero o regalos, para así poder acceder a su cuerpo. Humbert en sus memorias relata esto sin ningún escrúpulo:

Casi siempre, con aquel aire cansino y hastiado que cultivaba, caía postrada y abominablemente deseable en una butaca de muelles roja [...] y necesitaba horas de persuasiones, amenazas y promesas para conseguir que me prestara durante algunos segundos su cuerpo de miembros morenos en la reclusión de aquella habitación de cinco dólares, hasta que se le ocurría entregarse a cualquier diversión y dejaba de lado mi humilde goce. (Nabokov, 1991, p. 180)

De acuerdo con esta cita, la prioridad de Humbert siempre fue el placer, tanto era así que llegaba a acusar a la niña de las peores formas ante su negativa de acostarse con él, y reducía a nimiedades y frivolidades cualquier actividad distinta al sexo en la que ella ocupara su tiempo. Lolita era el instrumento onanista de Humbert, por tanto, lo que ella deseara, pensara o sintiera era irrelevante. En su concepción del mundo, Lolita vivía para satisfacerlo y por esto mismo siempre estaba la preocupación constante de que Lolita dejara de ser útil en el momento en que perdiera las características que la hacían eficiente ante el deseo de su padrastro. Y cuando un objeto deja de ser útil, no queda más que reemplazarlo o desecharlo.

A partir de esta posible caducidad de Lolita, Humbert muestra uno de sus lados más oscuros, el cual reafirma el hecho de que es un hombre trastornado y que sus únicas aspiraciones vitales están enmarcadas en el hedonismo a costa de cualquier sacrificio ajeno a su propia humanidad. Esa búsqueda del placer inagotable es una de las características que más peligroso hacen a Humbert y que más vulnerable hacen a su hijastra. En este mismo sentido, una de las partes de la novela en las que se evidencia más fuertemente que Humbert es consciente de que Lolita perderá las características que la hacen ser deseable para él, es cuando este reflexiona en el hecho de que haberla llevado a México hubiese sido mejor opción que llevarla al este de los Estados Unidos, puesto que en el vecino país habría podido escapar más fácil e incluso casarse con ella. Pero la reflexión de Humbert que más llama la atención es la que hace con respecto al futuro de su amante:

Pues he de confesar que [...] en el transcurso de un día podía pasar de un polo al otro: desde cavilar apesadumbrado que hacia 1950 debía buscar la manera de librarme de una adolescente difícil que habría perdido su magia de nínfula, hasta acariciar la idea de que con paciencia y suerte podría, tal vez, hacerla concebir otra nínfula con mi sangre en sus exquisitas venas, una segunda Lolita que hacia 1960 tendría ocho o nueve años. (Nabokov, 1991, p. 214)

Esta parte de la novela es crucial para comprender hasta qué punto Humbert podía suprimir de su cabeza cualquier atisbo de compasión o de moral. Humbert era un hombre capaz de plantearse el hecho de deshacerse de un objeto que solo le estorbaría tras perder su valor sexual. Incluso ronda por su conciencia la idea de engendrar a una nueva nínfula que renovarían a su desgastada e inútil madre en la función de proporcionarle el placer carnal que él necesita. No importaría que fuese su hija, lo único crucial de esta hipotética nínfula o de la propia Lolita es que sus cuerpos habían sido hechos para el disfrute de un hombre que carece de amor.

El conocimiento literario como instrumento de crueldad

Ahora bien, la novela de Nabokov proporciona al lector un amplio retrato de su narrador y protagonista; dicho retrato carece de objetividad, ya que Humbert se pudo encargar de tergiversar la información y los acontecimientos a su conveniencia, como ya se ha mencionado. No obstante, a través de las descripciones y las narraciones de la cotidianidad de Humbert, el lector puede descubrir los elementos esenciales en la personalidad de este. Algunos de estos elementos son la intelectualidad y la perversión. Ambas características son usadas por el personaje de forma interrelacionada, ya que con una justifica a la otra. En el relato se evidencia en repetidas ocasiones que Humbert es consciente de que es un hombre culto, pero no de que es un hombre dominado por sus pasiones, lo que a su vez lo hace sucumbir ante Lolita y por tanto inhibir su manera de razonar.

Algunos autores se han referido a la relación que se da entre el intelecto y la perversión de Humbert. Por ejemplo, para Viviana Hernández, en su tesis llamada “Lolita y la intertextualidad”, Humbert se vale de varias referencias históricas y literarias, al mencionar a personajes como Catulo, Dante y Petrarca, para justificar las reacciones que Lolita genera en él. Humbert se apoya en su condición de intelectual para asegurar que dichos hombres tuvieron la oportunidad de amar a mujeres similares a Lolita sin ninguna persecución o señalamiento social, por lo que él encuentra incomprensible que su amor por ella tenga que ser furtivo y secreto.

De este modo, Hernández (2018) hace énfasis en las repetidas ocasiones en las que Humbert contrasta su situación con los ejemplos de los personajes históricos o literarios ya mencionados. Humbert plantea en su narración que Dante se enamoró de Beatriz cuando esta solo tenía nueve años, a quien se dedicaba a contemplar sin tener contacto con ella y a idealizarla al reconocer que jamás la podría tener. Por otro lado, Petrarca jamás fue correspondido por Laura, quien tenía doce años cuando él se enamoró; es descrita por Humbert, basado en los poemas que Petrarca le hizo a su musa, como una nínfula rubia con rasgos de preciosidad. Cayo Valerio Catulo fue un poeta latino que también fue cautivado por una nínfula llamada

Lesbia. Humbert hace referencia a él cuando Lolita va creciendo y pierde su pureza infantil, puesto que Catulo manifestó el mismo sentimiento en un poema cuando su amada se hizo prostituta y vagaba por las calles sin la pureza que lo hizo enamorarse.

Sin embargo, el personaje no tiene en cuenta un elemento muy importante en los casos de los hombres que menciona: todos ellos pertenecen a épocas y escenarios distintos a los que este vive. Si Humbert pudiera dominar realmente su capacidad para razonar, comprendería que no se puede descuidar la historicidad ética de sus referentes puesto que las concepciones morales divergen a través del tiempo y no es sensato juzgar situaciones contemporáneas con una moral arcaica y viceversa, dado que así se puede caer en anacronismos éticos. En lugar de esto, el padrastro de Lolita interpreta dichas situaciones en favor de su crápula ética, ignorando elementos como que en los contextos de Catulo, Dante y Petrarca el concepto de mayoría de edad no existía, por lo que los matrimonios entre jovencitas y hombres adultos eran muy comunes.

Por su parte, Wilson Orozco plantea en su artículo “La niña fatal y otros arquetipos femeninos en Lolita” que Humbert utiliza hipotextos referidos a arquetipos femeninos en los que Lolita se ve reflejada. De este modo, Orozco (2015) plantea cinco arquetipos. El primero de ellos es la mujer como deidad; Humbert hace alusiones a la diosa griega Venus para comparar su parecido físico con la pequeña Dolores y la perfección de ambas féminas. El segundo es la mujer como doncella; Humbert muestra una conexión con Edgar Allan Poe y su poema Annabel Lee, puesto que el primer amor de Humbert se llamaba Annabel Leigh y se conoce que Poe se casó con su esposa cuando esta tenía trece años y él veintisiete; a su vez que la muerte de esta lo inspiró a escribir el poema mencionado. El tercer arquetipo es la mujer como la representación demoníaca haciendo referencia a Lilith, la primera esposa de Adán en la mitología hebrea. Dado que Lilith también fue hecha de barro, protestaba porque se consideraba igual que Adán, y cansada de su subordinación, terminó marchándose del Edén. Humbert en su búsqueda del amor en las mujeres recurre a las prostitutas, pero su moral termina creando un rechazo hacia estas mujeres y las termina calificando como a la maléfica Lilith. Además, Humbert hace una similitud

entre Eva y Charlotte Haze, la madre de Lolita, y la misma Lolita con Lilit, puesto que a pesar de que su relación con la primera era moralmente más aceptable, creía que su conexión con la segunda era más perdurable y real, a pesar de lo políticamente incorrecta. El cuarto arquetipo es la mujer como persona libertina; Humbert utiliza la figura de Carmen (personaje de Prosper Mérimée), una mujer que promueve la libertad femenina y es descrita como grosera, exótica, sucia y frívola, características con las que el narrador suele describir a la pequeña Lolita. Hay otra gran similitud entre ambas mujeres y es que las dos mueren buscando sus propios deseos. El último arquetipo es el de la mujer como madre; Humbert primero pone de manifiesto la similitud de Charlotte con el icono de Marlene Dietrich y luego compara a Lolita con la misma actriz, asumiendo que esta terminará convirtiéndose en su propia madre.

Es evidente dadas estas muestras que Nabokov quiso crear un personaje que demostrara que era culto. Esto también se ve cuando Humbert enaltece a grandes hombres de la literatura como Paul Verlaine, T. S. Eliot, Lord Byron y Laurence Sterne. Sin embargo, la relación de Humbert con el conocimiento contrasta con la oscuridad de sus deseos, por lo que el lector puede dudar de la verdadera capacidad de raciocinio del personaje, ya que este no usa su saber como un instrumento para su búsqueda de la verdad sino como un trampolín con el cual busca otorgarle racionalidad a conductas irracionales.

Michel Foucault en *Hermenéutica del sujeto* aborda el término *épiméleia*, el cual se refiere al cuidado y al conocimiento que cada sujeto tiene de sí mismo. Así pues, Foucault (1994) plantea que un sujeto solo puede conocerse a través de la preocupación por sí mismo, lo que a su vez tiene como finalidad la conducta racional. No obstante, no se puede tomar este concepto como una justificación del egoísmo puesto que el mismo autor plantea que la *épiméleia* también se ve mediada por la relación con los otros y con el mundo. Por lo cual, preocuparse por sí mismo implica que el sujeto vigile su comportamiento y sus pensamientos en relación con el exterior, es decir, con los otros. Además, el objetivo fundamental de la *épiméleia* es que el sujeto logre modificarse en un sentido positivo o, en otras palabras, que el sujeto se purifique a través de la transformación.

A este propósito, podría considerarse que Humbert es un hombre que ni se conoce ni se cuida a sí mismo. Esto debido a su posición de subordinación ante sus propias pasiones, más allá de su creencia de que, mediado por su conocimiento del mundo y de la literatura –los cuales no lo transforman espiritualmente–, él aventaja a Lolita. Humbert a lo largo de la novela muestra su egoísmo y su absoluta falta de empatía con la niña y con las personas en general, entonces una vez que el personaje no consigue cuidar de sí, la tarea, subordinada a ello, de cuidar de los otros le resulta imposible. Por consiguiente, el personaje carece de autocritica y no evalúa sus acciones con respecto a las consecuencias que estas generan en los otros. Todo lo que Humbert hace es con la idea de dar rienda suelta a sus pasiones, por lo que incluso utiliza su conocimiento como una herramienta para someter a los demás. Al final Humbert se termina transformando, pero no de una forma acorde a la *épiméleia*, puesto que a lo largo del relato sucumbe tanto ante sus deseos que termina inhibiendo totalmente su razón. De este modo, cuando Humbert no logra imponerse antes sus pasiones, todo el conocimiento que promulga termina siendo inútil.

De acuerdo con lo planteado, se puede evidenciar que Humbert es un hombre convencido de que sus conocimientos literarios le otorgan una licencia para dominar y someter a Lolita. A su vez, que ella es su instrumento de satisfacción por lo cual no quiere aceptar la idea de que lo desborda (Lolita reconoce su propio erotismo y la debilidad de su padrastro antes las pasiones), aun cuando él es consciente de dicha superioridad. En este sentido se evidencia la pugna entre el racionalismo pragmático masculino contra la fantasía, el misterio y la imaginación propias de la feminidad. Por esto Humbert recurre a la crueldad cada vez que se ve superado por la chica que con su mera existencia lo somete y rige sobre su capacidad intelectual y experiencia, llevándolo al punto de parecer un hombre ingenuo e irracional. Así pues, la relación de los personajes muestra que el conocimiento no logra imponerse ante aquellas cosas que el ser humano no puede controlar como las pasiones, la muerte, la enfermedad, la locura o las fuerzas de la naturaleza.

Para analizar el hecho de cómo Humbert se vale de la crueldad para someter a su hijastra, hay que remontarse a lo planteado por el filósofo catalán

Joan-Carles Mèlich en su obra *Lógica de la crueldad*. Allí Mèlich aborda desde una perspectiva metafísica la idea del Bien y lo plantea como un principio absoluto. En el apartado “La tentación del bien”, Mèlich (2014) afirma que a través del Bien se llega a la Verdad, y cuando alguien posee la Verdad se ve obligado a imponerla a los demás para llevarlos por el “buen camino”. Cuando alguien posee la Verdad también tiene la legitimidad para exterminar cualquier disidencia de ese sentido de Bien, por lo cual la lógica de la crueldad se respalda en el hecho de que quien tiene la Verdad está tentado y posibilitado para erradicar el mal cueste lo que cueste. De esta forma, el Bien termina enmarcado en dicha lógica, dado que no permite que nada de lo que lo conforma se ponga en cuestión. No obstante, contrario a lo que piensa Mèlich (2014), la consecuencia de que el Bien fuese una categoría absoluta y metafísica, sería que este resultaría inalcanzable para el ser humano dada la naturaleza imperfecta de nuestra especie.

Dicho esto, el mismo Mèlich plantea que el Bien no conserva su categoría de absoluto en cada ser humano (lo cual tiene más sentido que su propia perspectiva del Bien absoluto) y por esto la subjetividad de cada uno puede desencadenar en una crueldad disfrazada de bondad o de una intención bondadosa. Ahora bien, Mèlich piensa que la bondad, por su parte, no es absoluta, sino que más bien es una relación de cada uno con las demandas ajenas. Referente a esto, en la novela se encuentra a un hombre que tiene su propia concepción del Bien basada en el conocimiento, por tanto, lo que él sabe lo legitima para imponerse ante quienes están fuera de esta categoría. Él como dueño del conocimiento tiene la autoridad de erradicar cualquier cuestionamiento de su comportamiento, puesto que su concepción del mundo lo respalda en el hecho de que está haciendo el Bien. Respecto a esto Mèlich (2014) dice:

Por eso a una lógica de la crueldad le trae sin cuidado lo que uno piensa o hace. Lo que realmente le interesa es ‘lo que uno es’, pero ‘lo que uno es’ lo es porque esa misma lógica lo ha clasificado así, al margen de su tiempo y de su espacio, de sus relaciones y de sus circunstancias, de su situación. (p. 184-185)

Por esto, según esta lógica, el amor de Humbert por su hijastra no debería ser cuestionado, puesto que a fin de cuentas él se ocupa de ella y su único fin es ocuparse de ella. No importa lo que ella piense o haga; lo que importa es lo que ella es una nínfula; y, además, solo importa la relación entre ellos, la cual ha sido determinada por el padrastro como buena.

Además, Humbert cumple con otras dos características estrechamente relacionadas respecto de la lógica de ser cruel: la deshumanización del otro (ya esbozada en este escrito) y la ausencia de culpa. Con respecto a la primera característica, Mèlich afirma que la moralidad se ha construido con base en que el otro merece respeto por su condición humana, de modo que la moral no se enfoca en lo singular de cada individuo sino más bien en lo genérico, como la dignidad y la persona. En esa lógica, solo el que cuenta con la característica común de la humanidad merece respeto, de modo que si a un individuo se le priva de la posibilidad de ser humano al mismo tiempo deja de merecer ese respeto y pierde cualquier dignidad. Así pues, quien conserva su humanidad no tiene por qué sentir culpa al irrespetar a quien no la conserva. En sus propias palabras, Mèlich (2014) explica:

Así funciona la lógica moral, una lógica que normativizan un 'trato' al margen del nombre propio, esto es, al margen de la situación, de las relaciones y de los contextos. Y hay que darse cuenta de que 'legitimar' significa tanto respetar al otro como no hacerlo, significa tanto protegerlo como aniquilarlo. Porque si no se respeta a alguien en función de su nombre propio sino de su clasificación categorial, necesariamente tampoco se respeta al que no tiene cabida en esa misma clasificación, y siempre habrá alguien, un 'ente', que quede al margen del manto protector de la lógica moral. [...] Es verdad que la moral exige un respeto al otro, pero lo decisivo, lo relevante, es que no exige un respeto al otro por ser singular sino por su pertenencia a un sistema categorial. El respeto moral al otro no es una exigencia o una demanda que provenga del otro, de su nombre propio, de su sufrimiento único (o de su rostro, como diría Levinas) sino de la lógica moral en la que habito. Así funciona la moral y, por eso, es una lógica de la crueldad. (p. 194).

De este modo, dicha concepción se puede observar en la novela, ya que Humbert categoriza a Lolita como una nínfula que existe en pro de la excitación del hombre adulto. Su voluntad queda anulada ante los deseos de su padrastro quien dado el poder que tiene por su condición de ser humano, intelectual, hombre, adulto y protector, tiene el derecho legítimo de poseerla e irrespetarla sin ninguna restricción moral. Esto se puede observar en distintas situaciones de la novela como esta en la que Humbert advierte a Lolita de lo que pasaría si lo denuncia ante las autoridades:

Finalmente, veamos qué ocurre si tú, una menor, eres acusada de tener relaciones sexuales con un adulto en un responsable establecimiento hotelero, y denuncias a la policía que te rapté y violé. Supongamos que te creen. Una menor que permite que una persona de más de veintiún años tenga acceso carnal con ella, hace que su víctima incurra en lo que legalmente se denomina violación o sodomía en segundo grado, según la técnica empleada. La pena máxima es de diez años de cárcel. Así que me envían a la cárcel. De acuerdo. Voy a la cárcel. Pero ¿qué te ocurre a ti, huerfanita mía? Bueno, eres más afortunada que yo. Pasas a depender del Departamento de Bienestar Social, lo cual me temo que no resulta demasiado prometedor. [...] Mientras yo me aferro a los barrotes, a ti, afortunada niña abandona, te enviarán a cualquiera de los establecimientos penitenciarios, más o menos iguales: el correccional de menores, el reformatorio, el centro de prisión preventiva de menores, a la espera de que el juez dicte sentencia, o el orfanato, una de esas residencias para niñas donde harás labores, cantarás himnos y, los domingos, comerás pasteles rancios. Irás a parar a un sitio así, Lolita. Mi Lolita, esta Lolita, dejará a su Catulo e irá a parar a uno de esos antros, porque es una niña descarriada. (Nabokov, 1991, p. 184-185)

Es evidente la manipulación psicológica a la que se ve sometida Dolores Haze por parte de su padrastro. Y aún más evidente la posición que asume Humbert de bienhechor que en caso de ser traicionado sería víctima de una malagradecida hijastra. Humbert asume que la niña como posesión suya es una privilegiada y que si en un momento dado ella decidiera huir, se vería sometida a penurias que a su lado no viviría. Además, utiliza un recurso explotado a lo largo del relato: recordarle que, sin él, ella no es

nada, que está absolutamente sola en el mundo, que sin su compasión y sus cuidados estaría perdida y que, en lugar de acusarlo como victimario, debería agradecerle. Humbert, en este pasaje como en tantos, priva a Lolita de su dignidad y la irrespeta profundamente aprovechándose de su vulnerabilidad y del conocimiento que él mismo tiene de la ley, de la literatura, del sexo y de la vida en general.

La otra característica en la lógica de la crueldad es la imposibilidad de Humbert para sentir vergüenza o culpa por sus acciones. Esto es consecuencia del hecho de que él no considera sus acciones como inmorales, por lo que su actuar está en un marco de lo normal. Humbert oculta sus acciones por el hecho de que reconoce que son delitos (por más que argumente que no debería ser así), más no por el hecho de creer que está haciendo un mal. Por ejemplo, en una ocasión Lolita huye con su amante del hospital; cuando Humbert tiene que resignarse a su huida porque no puede confesar lo que ha venido haciendo con la niña, este dice: “Firmé dócilmente aquel recibo tan simbólico y entregué a Lolita a todos aquellos monos. Pero ¿qué otra cosa podía hacer? [...] Un paso en falso... y tal vez hubiera tenido que explicar toda una vida entregada al delito” (Nabokov, 1991, p. 304). En esta y en muchas otras ocasiones, Humbert muestra pavor por ser atrapado y por ello se muestra furtivo dada su relación ilegal, más no inmoral, enmarcada en su forma de ver el mundo.

Retomando los planteamientos de Mèlich (2014) es pertinente mencionar lo que este plantea en cuanto a la vergüenza:

El sinvergüenza no nace, se hace. La vergüenza, como señaló Emmanuel Levinas, es la presencia ante nosotros mismos. No revela nuestra nada, sino todo lo contrario, revela la totalidad de nuestra existencia, nuestra extrema desnudez. La vergüenza surge en el momento en que uno se descubre clavado a sí mismo, en el momento en que no puede huir de sí, es la presencia irrevocable del yo en uno mismo, es la visión de nuestro ser total, en su plenitud. Lo que la lógica moral de la buena conciencia crea es una especie de ‘túnica’ que oculta la vergüenza no solo a los demás sino también a uno mismo, una túnica que justifica y legitima el propio yo, una ‘túnica desculpabilizadora.’ (p. 13)

Así pues, en la novela se evidencia cómo Humbert al estar convencido de realizar el Bien es propenso a ignorar que sus actos son crueles ya que está cobijado por la túnica de moral que le impide ver las situaciones como en realidad son, y así verse a sí mismo desnudo y en su plenitud. Su propio sistema moral lo convence de que su conciencia debe estar limpia y no hay razón para sentir culpa alguna. Esta imposibilidad de sentir culpa va de la mano con su imposibilidad de ser racional, es decir, ambas son consecuencias de la subyugación de Humbert ante sus pasiones.

Un triste suceso se relata en la novela cuando Lolita en medio de la agitada vida a la que se ve sometida por su padrastro entra en uno de sus tantos episodios de desasosiego a causa de la soledad, abandono y falta de comprensión. Humbert lo relata así: “En el hotel pedimos habitaciones separadas, pero en mitad de la noche vino a la mía sollozando, e hicimos el amor sin prisas. Es que la pobre no tenía ningún otro lugar a donde ir, ¿comprenden?” (Nabokov, 1991, p. 173). Humbert no es capaz de mirar más allá de sus propios deseos, es un hombre que destruye a una niña y su falta de razón le impide darse cuenta de ello. La chica pierde a su madre, a sus amigos, a su hogar; pierde su vida entera para ser el juguete de un adulto que solo piensa en sí mismo y no tiene suficiente discernimiento para entender que ella necesita a un padre y no a un amante. Todo el conocimiento que tiene solo le sirve para sentirse superior a ella y así liberarse del vértigo ético, pero este conocimiento nunca es usado para ofrecerle bienestar, protección y felicidad a la misma.

La dignidad de Lolita como resultado del sufrimiento

Humbert Humbert no ama a su hijastra Lolita; esta es la principal razón para afirmar que dicho personaje es un hombre cruel y tirano. Humbert es un hombre poseedor de un gran intelecto, pero en el sentido de la *épi-méleia* es alguien que carece de espiritualidad puesto que no es capaz de ejercer transformaciones sobre sí mismo para acceder a la verdad, es decir a la felicidad. Dichas transformaciones, según Foucault (1994), son expe-

riencias purificadoras, de renuncia, de ascesis, de conversiones de la mirada y modificaciones de la misma existencia que le permiten al sujeto llegar a la iluminación y por tanto a la tranquilidad del espíritu. Evidentemente, Humbert no consigue alcanzar la felicidad, ni la verdad sobre sí mismo; por el contrario, sus acciones lo llevan a la total decadencia espiritual y a la corrupción moral absoluta. Y todo esto se da porque Humbert jamás deja de confundir el deseo con el amor.

La caída de Humbert se da por su propio egoísmo, contrario a Lolita que a pesar de su muerte logra tener un ascenso vital por la búsqueda constante de su libertad sin importar la constante ofensa a la que se ve sometida. En este sentido, se puede traer a colación el hecho de que muchos lectores de la novela concluyen que la niña es en parte culpable de su infortunio, dada su naturaleza provocadora y manipuladora. No obstante, se debe recalcar el hecho de que Lolita es una niña que queda a merced de un adulto que se supone debería cuidarla. Lolita es víctima del egoísmo de un hombre incapaz de hacerse cargo de sí mismo y de los otros. Ella perdió todo lo que tenía y durante un tiempo pudo encontrar en este hombre una representación del padre amoroso que ella necesitaba para poder afrontar su destino con valor.

El mismo Vladimir Nabokov en una entrevista para el programa francés *Apostrophes* en 1975 se refiere a este tema de la siguiente forma:

Lolita no es una niña perversa. Es una pobre niña que corrompen y cuyos sentidos nunca se llegan a despertar bajo las caricias del inmundo señor Humbert. [...] Y es muy interesante plantearse, como hacen ustedes los periodistas, el problema de la tonta degradación que el personaje de la nínfula que yo inventé en 1955 ha sufrido entre el gran público. No solo la perversidad de la pobre criatura fue grotescamente exagerada sino el aspecto físico, la edad, todo fue modificado por ilustraciones en publicaciones extranjeras [...]. Representan a una joven de contornos opulentos, como se decía antes, con melena rubia, imaginada por idiotas que jamás leyeron el libro. En realidad, Lolita es una niña de 12 años, mientras que Mr. Humbert es un hombre maduro, y el abismo entre su edad y el de la niña produce el vacío entre ellos; entre ese vacío, ese vértigo, la seducción, la atracción de un peligro mortal. La imaginación

del triste sátiro convierte en criatura mágica a aquella colegiala americana tan trivial y normal en su género como el poeta frustrado lo es en el suyo. Fuera de la mirada maniaca de Mr. Humbert no hay nínfula, Lolita la nínfula solo existe a través de la obsesión que destruye a Humbert. (Canal TommasoDe-gliEsposti, 2009, 22s)

Nabokov creó una obra en la que quería reflejar la mente tergiversada de un sociópata y su intención con la novela jamás fue rendirle culto a la pedofilia. Él defendió el valor y el ascenso de su personaje femenino ante la perversidad de su personaje masculino. No importa mucho en realidad si ella lo provoca o no, puesto que la intención del hombre desde que la conoce es poseerla y su responsabilidad moral como adulto queda nula ante su perverso deseo.

Todo esto sustenta la idea de que Humbert jamás pudo trascender ante los impulsos de sus pasiones. Humbert nunca se hace dueño de sus placeres ni logra moderar sus deseos usando la templanza que menciona Sponville en su Pequeño tratado de las grandes virtudes; más bien, estos lo dominan a él, lo hacen su esclavo, le quitan el goce de la libertad e inhiben su capacidad de ser justo. Sponville (2008) lo plantea de la siguiente forma: “La no limitación de los deseos, que nos condena a la carencia, a la insatisfacción a la desgracia, solo es una enfermedad de la imaginación” (p. 49). Por lo cual, Humbert es un hombre insatisfecho y enfermo en su espíritu carente de la templanza que debería tener un hombre culto como él.

Por último, hay que tener en cuenta que Humbert ni siquiera logra amar a Lolita en los momentos en que se enfrenta a su pérdida, puesto que no logra redimir a su espíritu al renunciar a ella demostrando que su amor en realidad podía ser superior a sus deseos. Este tipo de escenarios se plantean en otras obras literarias como Memoria de mis putas tristes, de Gabriel García Márquez, o Noches blancas, de Fiódor Dostoievski, en las cuales se representan personajes masculinos que también afirman amar a sus respectivas compañeras de trama, y logran demostrar que su amor es verdadero dada su disposición de sacrificio en favor de la felicidad del objeto de sus sentimientos; esto, evidentemente, jamás pasa con Humbert en Lolita. De hecho, Humbert nunca se plantea la posibilidad de perder a la

niña, y si lo hubiera hecho así, habría podido darle un valor en su finitud, llegando así a amarla de verdad con un sentido melancólico, el cual los habría liberado de la tragedia.

Referencias

- Aristóteles (1994). *Metafísica*. Gredos.
- Aristóteles (1999). *Retórica*. Gredos.
- Bataille, G. (2007). *El erotismo*. Tusquets editores.
- Byung-Chul, H. (2014). *La agonía del Eros*. Herder.
- Foucault, M. (1994). *Hermenéutica del sujeto*. Ediciones de la Piqueta.
- Hernández, V. (2018). *Lolita y la intertextualidad*. [Trabajo de grado]. Universidad Santo Tomás, Colombia.
- Kant, I. (1991). *Antropología*. Alianza editorial.
- Mélich, J-C. (2014). *Lógica de la crueldad*. Herder editorial.
- Nabokov, V. (1991). *Lolita*. Anagrama.
- Orozco, W. (2015). "La niña fatal y otros arquetipos femeninos en *Lolita*". *Trama y fondo*, 39, 135-145.
- Platón (2014). *Banquete*. Gredos.
- Sponville, A. (2008). *Pequeño tratado de las grandes virtudes*. Paidós.
- TommasoDegliEsposti. (agosto 7 de 2009). *Nabokov su Lolita* [Video]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=xkr7Ts9GBBM&t=5s>.

Eros como posibilidad de transformación dentro del totalitarismo de la novela *El cuento de la criada* (1985)

Maria Sofía Cadavid Uribe

Karen Osorio Moncada

Resumen

El cuento de la criada (1985), *The Handmaid's Tale* en su idioma original, escrito por la canadiense Margaret Atwood, es una novela descrita como ficción especulativa por la misma autora; sin embargo, es reconocida como distopía. La obra, ambientada en un futuro posnuclear, muestra una fuerte crítica social al hacer énfasis en los roles de las mujeres en una sociedad ficticia llamada Gilead, creada por políticos teócratas tras el ataque a Estados Unidos por parte de grupos islámicos. Como estrategia de defensa, dichos políticos convierten el país libre que solía ser en un régimen autoritario, donde las personas son privadas de sus derechos y libertades, y donde las mujeres son las más reprimidas. Defred, el personaje principal de la novela, es quien narra la historia; por tanto, la obra, según la autora, es considerada como literatura testimonial. Defred registra su

historia, la narra con tal detalle que, en el futuro, el lector pueda comprender y compartir su historia. Es así también como Margaret Atwood compara la literatura testimonial que se desarrolla en su obra con la historia de Robinson Crusoe, Ana Frank, Samuel Pepys, entre otros que registraron sus historias con el propósito de ser escuchados en el futuro.

La autora empezó la novela en la primavera de 1984, en Berlín Occidental, tras poner en duda por dos años su escritura puesto que iba a ser su primer intento en escribir un libro de esta clase. A pesar de que ella leía obras de ciencia ficción, era algo atrevido en cuanto al riesgo que estaba tomando al entrar en un campo de escritura desconocido para ella. La principal norma de la autora fue no incluir en el libro ningún hecho que no hubiera sucedido en la realidad. Es claro que el libro es ficción; sin embargo, su propósito no era escribir ningún disparate imaginario. Es así como la autora menciona en la introducción del libro que incluye sucesos históricos, tales como: “[...] la historia de la poligamia en Estados Unidos, ejecuciones grupales, la historia de la esclavitud, quema de libros, leyes suntuarias, el robo de niños en Argentina por parte de los generales, entre muchos otros acontecimientos” (Atwood, 1998, p. 18).

Cabe resaltar también que la autora nació en 1939 y, por tanto, creció durante la Segunda Guerra Mundial; además, la novela fue escrita en una época donde el imperio soviético aún estaba en pie, por lo cual la autora experimentó la sensación de ser objeto de espionaje, los silencios, el miedo y frustración. Es así como todos estos aspectos también influyeron en gran medida en la escritura de la novela.

Otro aspecto importante sobre la obra es que, a lo largo de los años, ha sido traducida a más de cuarenta idiomas y ha sido adaptada a película, serie, ópera y ballet. Cabe mencionar también que la autora afirma en la introducción de la novela que no es un libro feminista, en cuanto a que no es ningún tratado ideológico que se empeñe en mostrar a la mujer como un ser vulnerable que es constantemente victimizado e incapaz de elegir moralmente. Su propósito fue mostrar a las mujeres como cualquier otro ser humano que tiene diferentes personalidades y comportamientos, y que son importantes en cuanto a que de ello depende la estructura y desenvolvimiento de la historia del libro. Otro aspecto que aclara la autora es que el libro no está en contra de la religión, sino que está en contra del uso de esta para realizar actos violentos. Es así como en la novela muchos símbolos bíblicos son utilizados, tales como la vestimenta que usan las mujeres en Gilead, que son los mismos utilizados en la iconografía religiosa occidental; al igual que las tocas que usan las criadas para tapar su rostro, que proceden de la época media victoriana y de las monjas.

El amor como cimiento en la transformación de Defred

En la novela se puede apreciar desde el inicio una temática recurrente en la literatura: el amor. Se reconoce la reiteración de este en la relación de Defred con Luke, con su hija, con su madre, con su amiga Moira y Deglen, y, evidentemente con Nick. Si bien el amor permea la realidad de Defred y es clave para el desenvolvimiento de dicha distopía, es importante resaltar que Defred está guiada por un sentimiento de amor filial que le exige mantenerse viva y con la esperanza de reunir a su familia. Sin embargo, se evidencia un cambio notorio en la actitud de Defred, ya que, mediante el amor pasional ofrecido por su relación con Nick, aquella demuestra una actitud que la conduce a una posible transformación en cuanto a que está dispuesta a dejar de lado lo que en un principio la mantenía cuerda, por una situación que le puede costar la vida. En otras palabras, el amor como una posibilidad transformadora.

Lo anterior surge del análisis de la novela, la cual proporciona una vista del retrato del personaje principal, sus perturbaciones dramáticas (acontecimientos) y sus acciones en función de superar los acontecimientos. En este análisis se puede apreciar un ambiente que propicia el cambio en Defred, en especial gracias al retrato, el cual evidencia lo que dice y hace el personaje para saber quién es, ya que se hacen evidentes sus pensamientos en cuanto a su relación con su familia y ya, más adentrada en el régimen, su relación romántica e ilegal con Nick. Estas relaciones están atravesadas por el amor, al igual que cómo este se transforma al afectar la subjetividad de Defred y su relación con el pasado y presente.

Al inicio de la obra se puede apreciar una Defred sumisa que trata de cumplir las reglas a pesar de tener impulsos de rebeldía y de hacer algo en contra de lo establecido, todo por amor a su familia y su deseo de reencontrarse con ellos. Es así que llega a ser relevante estudiar cómo se conciben el amor filial (*philia* en griego) y el amor romántico o pasional (*eros* en griego), para así comprender los cambios que surgen en cuanto a la actitud del personaje en el transcurso de la obra. Si bien Moreno (2016), en “El cuento de la criada, los símbolos y las mujeres en la narración distópica”,

plantea que la transformación del personaje principal es señal de autoconciencia y resistencia por la simbología de los espejos, aquí se propone un análisis más enfocado hacia el redescubrimiento de las diferentes formas del amor y cómo este puede llegar a invertir las prioridades de Defred. Lo anterior se evidencia cuando aquella, antes de empezar a narrar su historia con Nick, afirma que: “I wish this story were different. I wish it were more civilized. I wish it showed me in a better light, if not happier, then at least more active, less hesitant, less distracted by trivia” (Atwood, 1998, p. 267).

El amor filial, mencionado en el Banquete de Platón, se piensa como sinónimo de amistad o como un sentimiento de afecto que se puede llegar a sentir por la familia, un amigo o un amante. Al compararlo con la perspectiva de Scribano (2019), donde el amor sirve como ente mediador en los momentos difíciles de las personas, los seres humanos cambian completamente su manera de pensar y de actuar, lo cual lleva a considerar que el apropiado comportamiento de Defred es precisamente por el amor filial. A pesar de sentirse humillada y obligada a hacer oficios que preferiría no hacer, ella opta por un buen comportamiento y el cumplimiento de sus deberes como criada:

My red skirt is hitched up to my waist, though no higher. Below it the Commander is fucking. What he is fucking is the lower part of my body. I do not say making love, because this is not what he is doing. Copulating too would be inaccurate, because it would imply two people and only one is involved. Nor does rape cover it: nothing is going on here that I haven't signed up for. There wasn't a lot of choice but there was some, and this is what I chose. (Atwood, 1998, p. 95)

Sin embargo, es el amor pasional lo que posiblemente causa el cambio de comportamiento en Defred; es lo que la hace tomar riesgos siendo consciente de las consecuencias que pueden traer en su vida como: no volver a ver a su familia; perder su lugar o trabajo en la casa; perder la vida como su amiga Deglen o ser enviada donde las no mujeres, las cuales son desterradas y olvidadas en la frontera, donde deben limpiar desechos tóxicos hasta el día de su muerte, debido a su inutilidad para el régimen por ser infértiles.

Por otro lado, Fletcher y Kininmonth (citados en Sánchez, 2007) exponen que el amor pasional es como un elixir mágico que hace que el ser humano se sienta realizado en la vida; además, que involucra ansias por el placer en su versión más perfecta y un anhelo por la pasión erótica. Comparando dicho argumento con el punto de vista de Caruso (citado en Díaz, 2014), quien afirma que en el amor pasional hay sufrimiento y vulnerabilidad, vive del exceso del sentir y del actuar y define al amante como un ser asocial que se supedita al principio del placer, hace llegar a la idea de que Defred necesitaba algo que la hiciera sentir viva, y fue la unión pasional con Nick lo que le dio a ella otro motivo por el cual vivir aparte de estar aferrada a la idea de reencontrarse con su familia y luchar contra el régimen, lo cual concuerda con lo planteado en el Banquete de Platón (1988) acerca de que el eros inspira a los amantes valor y sacrificio hasta el punto de que están dispuestos a morir. Es así como esta unión redirigió su forma de pensar y de actuar y la hizo pasar de estar en un estado de sumisión al régimen a actuar deliberadamente pensando en la pura satisfacción de sus necesidades e impulsos.

Ahora bien, para desarrollar el análisis propuesto, este capítulo seguirá la siguiente estructura: la gramática hegemónica que impera en el macrocosmos de Defred bajo la Lógica de la crueldad (2014) de Joan-Carles Mèlich. Luego situará la mirada en el microcosmos, de Defred particularmente; en la dualidad del amor, guiada por Platón en el Banquete (1998), en el cual se exponen los conceptos de eros y philia; y en El pequeño tratado de las grandes virtudes (2005) de Comte-Sponville y en La retórica (1999) de Aristóteles para entender el porqué de esta posible transformación. Teniendo en cuenta así factores internos y externos que crean al personaje y sus posibilidades; estos últimos se exploran a partir de Michel Foucault en Hermenéutica del sujeto (1994) y de Santiañez (2002) en Modernidad, historia de la literatura y modernismo.

El sentido de la crueldad en el universo de Defred

La lógica que opera en el régimen teocrático de Gilead es definida por Mèlich en Lógica de la crueldad (2014) como una obra, justamente, sobre

la crueldad. Si bien este autor no se refiere específicamente a *El cuento de la criada*, este sí hace alusión al nacionalsocialismo que imperó en Alemania entre los años de 1934 y 1945, y a cómo este totalitarismo, que opera bajo una lógica moral, reduce la singularidad de una persona a un concepto. En el caso particular de Defred, esta es reducida no a una característica religiosa o política sino, como ya se ha mencionado anteriormente, al valor de las mujeres reducido a su capacidad de engendrar hijos o no, a una característica netamente reproductiva, o como ella misma se siente: “We are two-legged wombs, that’s all: sacred vessels, ambulatory chalices” (Atwood, 1998, p. 136); en definitiva, como un objeto. Lo anterior se reafirma al conocer de dónde vienen los nombres de las criadas, asignado según a qué comandante le está brindando los servicios de reproducción; la protagonista se conoce como Defred porque es al comandante Fred a quien le pertenece por un periodo definido o hasta darle un hijo a él y a su esposa.

Basándonos en lo que afirma Mèlich (2014), Defred solo puede justificar su existencia y valor ya que significa algo bajo esa moral en la cual habita, al mismo tiempo en que es un camino o una herramienta para llegar a la verdad que propone el régimen. Su capacidad reproductiva significa que habrá más personas en esta hegemonía, quienes perpetúan la lógica moral que los guía y los admite como humanos o no. Esta gramática que permea su realidad y excluye virtudes que ella considera vitales, tales como el amor, no se puede desvincular de lo que aquí se trata de mostrar como su posible transformación; ya que es precisamente ese confinamiento interior, enajenamiento o, incluso, exilio dentro de sí, lo que permite que Defred se encuentre en una posición de preguntarse por su verdad, de desafiar lo que está condicionada a aceptar: un mundo sin amor en vez de una vida, significado en vez de sentido.

Lo anterior se vincula a la definición de moral y ética de Mèlich (2014). Es decir, hay situaciones en la vida que son únicas, sobrepasan la lógica de decisiones morales y se convierten en decisiones éticas. Esta es la confrontación en la que se encuentra Defred: arriesgar su oportunidad de vivir y encontrarse con su familia por amor, por eros. En otras palabras, Defred se encuentra ante una pregunta ética sobre el sentido de su vida. ¿Prefiere habitar bajo una lógica moral que le da un significado a su vida, al mismo tiempo que la reduce a un objeto? ¿O acaso Defred está dispuesta a encon-

trar su propio sentido, el cual, bajo estas circunstancias, se presenta como posibilidad de un mundo a través del eros?

Cuando el autor menciona las diferencias entre la ética y la moral, afirma que esta última es lo que nos une como sociedad, lo que nos permite que haya una continuidad por así decirlo, o lo que nos dirige providencialmente. Al hacer esta claridad, Mélich (2014) sostiene que:

La ética es lo contrario de la lógica, es la subversión de la lógica. La moral tiene razón de ser, la ética, en cambio, es un sinsentido, es el sentido del sinsentido. [...] Mientras que la moral nos dice qué debemos hacer, pensar, decir o responder, la ética nos dice que tenemos que responder a una situación sin saber a ciencia cierta qué debemos responder. (p.16)

Con esta precisión se observa que en el caso de Defred la pregunta por el amor, el riesgo y la dualidad de su ser y de la misma virtud en circunstancias extremas es la pregunta ética que se debe hacer, al dejar a un lado las instituciones que la controlan: la Iglesia, el Estado y, por supuesto, la moral. La particularidad de este cuestionamiento es que recae sobre el amor, sus diferentes matices y lo que pueden llegar a implicar.

Defred al narrar uno de sus encuentros con Nick, quien hace parte de la pregunta ética acerca del amor, menciona que hablar de su relación y del romance en este macrocosmos tiene otro significado: “‘No romance’, he says. ‘Okay?’ That would have meant something else, once. Once it would have meant: no strings. Now it means: no heroics. It means: don’t risk yourself for me, if it should come to that” (Atwood, 1998, p. 262). Es decir, estos dos ya están arriesgando sus vidas, ya que cualquier tipo de relación personal, ya sea amistosa o amorosa, está prohibida en este régimen, lo que quiere decir que, si descubren a cualquiera de los dos, ambos podrían terminar muertos, exhibidos en el muro donde terminan los cuerpos sin vida de los traidores.

De esta manera, se evidencia que dicha situación se presenta como ética ya que, según Mélich, (2014) “surge como una transgresión de las leyes y de las categorías, como una respuesta hic et nunc a la demanda del otro en una situación única e irrepetible, en una situación de radical excepcionalidad”

(p. 15-16). Así se revela que el actuar de Defred y su microcosmos está directamente relacionado con el macrocosmos hegemónico que la rodea; además, son cuestiones que se han desarrollado a lo largo de la historia de la humanidad y que aún siguen siendo pertinentes en un contexto donde el amor es pasado por alto, olvidado totalmente.

Matices del amor en Defred

Cuando Defred presenta su narración hace énfasis en cómo su soledad en el régimen la afecta: “I try not to think too much. Like other things now, thought must be rationed. There’s a lot that doesn’t bear thinking about. Thinking can hurt your chances, and I intend to last” (Atwood, 1998, p. 8). Su firmeza en perdurar tiene la base en su deseo de reencontrarse con sus seres queridos, al igual que por su afán de sentirse valorada y sentir el tacto de otra persona. De esta manera, se puede contrastar con lo afirmado por García, quien hace la introducción al Banquete de Platón, en relación con el deseo: “Al cuerpo se le adjudican las torpezas del conocimiento sensible y, además, los apetitos y tensiones pasionales, mientras que el alma está concebida como la parte noble del organismo” (García, 1986, p. 14). Así, Defred demuestra, desde muy temprano en la historia, que su cuerpo, en tiempos anormales, tiene el poder de decidir por ella.

Para poder desentrañar la hipótesis propuesta, es necesario definir cómo se entiende el amor filial y el pasional, o en griego *philia* y *eros*. Para Platón (1988), el amor es deseo y el deseo es percibido como carencia consciente de un objeto determinado que nunca se sacia; siempre anda en una búsqueda constante, puesto que solo se puede amar lo que no se tiene; y cuando se posee, ya no hace falta, este deja de ser amor. Desde su perspectiva, el deseo continúa privado incluso cuando logra su objetivo, ya que la insuficiencia es su esencia, la plenitud le está prohibida por definición. Asimismo, para Platón (1988), el *Eros* es una divinidad y como toda divinidad tiene una dualidad según su origen. En este caso, se propone que una parte del *eros* se compone por una atracción del amante que lo único que aspira a tener es el cuerpo del amado, ignorando que en una relación se busca la belleza del

compartir y el ayudarle a crecer al otro. De este modo, se define una cara como amor pasional, uno que no es verdadero amor. La segunda cara es aquella que debe inspirar al amante a buscar la belleza corporal y espiritual, lo cual implica que desea cosas felices y buenas para el amado y para sí mismo. Por otro lado, Sócrates vincula el eros con el amor, y además afirma que aquel es un deseo y no está delimitado a una relación afectiva, sino que va mucho más allá y supera los límites de la carne y la pasión. También afirma que cuando se ama se ve y cuando se desea se entiende, relacionándose así con la apreciación que da Fedro en el Banquete, pues presenta al eros como una fuerza o ente impulsor de buenas acciones, no solo se condiciona en el aspecto pasional, sino que trasciende e impacta de manera positiva al individuo. Con lo anterior se abre la pregunta: ¿Qué es lo que busca Defred en su relación amorosa con Nick? Si bien aquella quiere esconder la naturaleza del vínculo que comparten: “Neither of us says the word love, not once. It would be tempting fate; it would be romace, bad luck” (Atwood, 1998, p. 270). Más adelante, cuando revela que le es inevitable volver con Nick, admite lo contrario al decir que esta historia no se trata de amor o que solo no quiere utilizar específicamente ese término, pues, de otra manera, estaría tentando al destino, lo que le traería mala suerte.

En el curso de la novela se puede apreciar la transición de la personalidad de Defred; su realidad cambia y eso la vuelve una mujer insegura y con poca esperanza: “I lie in bed, still trembling. You can wet the rim of a glass and run your finger around the rim and it will make a sound. This is what I feel like: this sound of glass. I feel like the word shatter. I want to be someone” (Atwood, 19985, p. 103). No obstante, ella guarda la esperanza de ser amada de nuevo algún día, de encontrar algo que la haga sentir viva: “As long as we do this, butter our skin to keep it soft, we can believe that we will some day get out, that will be touched again, in love or desire. We hace ceremonies of our own, private ones” (Atwood, 19985, p. 96). Defred es consciente de que lo que piensa y siente no es relevante, lo único significativo que aporta al régimen son sus ovarios, ya que en Gilead todas las criadas son tratadas como máquinas reproductoras, pues son las únicas mujeres que son fértiles y tienen la posibilidad de procrear en un mundo donde la natalidad es un problema. Cuando la protagonista declara que

desea ser abrazada, valorada, más que valiosa y que le llamen por su nombre real, demuestra que lo que le ofrece el régimen no le es suficiente. Es así como después se evidencia el impacto que tiene Nick en la vida de Defred; esta cambia su visión del mundo y todas sus prioridades se transforman por completo: “The fact is that I no longer want to leave, escape, cross the border to freedom. I want to be here, with Nick, where I can get at him. [...] Truly amazing, what people can get used to, as long as there are a few compensations” (Atwood, 1998, p. 271).

Con lo anterior, se puede decir que Nick llena ese vacío que había en Defred. Como lo menciona Comte-Sponville (2005) en *El pequeño tratado de las grandes virtudes*, el amor pasional se da porque hay un deseo de suplir algo de lo que se carece, que en este caso es la cercanía con alguien, algo que Defred ha perdido al ser separada de su familia. Es en este punto que se marca la gran diferencia entre lo que se ha llamado amor pasional y filial, como bien es explicado por Comte-Sponville (2005), donde “philia es el amor cuando se desarrolla entre humanos, y sean cuales sean las formas que adopte, desde el momento en que no se reduce a la carencia o a la pasión (al eros)” (p. 262). Por la situación compleja en la que se encuentra la protagonista, la diferencia radica en que esta, al recrear su vida antes del régimen, goza de una libertad que le permite no solo hacer lo que le plazca, sino que no se encuentra en una situación en la que carece de algo en particular en cuanto a su relación con Luke y su hija, su amiga o su madre. Al recordar aquellos momentos en los que estaban juntos, Defred cuenta la historia del día en que tratan de cruzar la frontera para escapar del régimen que se viene instalando. Antes de ese momento, Luke mata a la gata de la familia ya que ellos no quieren que el animal se quede solo en una casa vacía y sin nada que comer. Con este acto, Defred se siente agradecida de tenerlo a él como un apoyo para tomar decisiones que a ella le cuestan. Con este hecho de gratitud se aprecia que su amor también está cargado de complicidad, de la fuerza de ser dos, de la vida compartida y la elección asumida que se basa en lo recíproco.

Otro aspecto que marca la diferencia entre el amor filial, en este caso hacia su hija, es que cuando Serena Joy le propone un trato: una foto que prueba que su hija está viva a cambio de que intente quedar en embarazo

con Nick, en vez del comandante. Ante esto Defred, aunque quiere insultarla por no haberle dicho desde antes que sabía algo acerca del paradero de su hija, afirma: “But I can’t say this, I can’t lose sight, even of so small a thing. I can’t let go of this hope. I can’t speak. (Atwood, 1998, p. 206). De esta manera, se observa lo planteado Comte-Sponville (2005) refiriéndose a Spinoza: la alegría que se produce al saber de la existencia del ser querido ya demuestra la grandeza del amor, el cual no está fundado en la posesión, se ama y se produce felicidad con el mero acto de saber de la existencia del otro. Asimismo, se demuestra que esta clase de amor es lo que permite que Defred se consuele y siga teniendo esperanzas del reencuentro cuando, por ejemplo, el comandante discute con ella sobre qué es lo que se obvió en el régimen, y ella afirma que es el amor. Al tener esta discusión, Defred recuerda lo que era enamorarse y la libertad que había para hacer tales rituales. Recordar el amor trae alegría y aliento a su vida.

Al tener en cuenta que *philia* proviene del verbo abstracto *phileîn*, que significa querer o amar, se diría que todas las relaciones que se encuentran concebidas dentro de la estructura del querer o del amar son relaciones de *philia*. Es así como la familia se convierte en un punto clave para la supervivencia de Defred al principio de la obra. Además, como se ha mencionado anteriormente, si Defred no se hubiera aferrado a los recuerdos de su familia o a la idea del reencuentro con ellos, probablemente no hubiera sido capaz de sobrellevar todos los cambios acontecidos en su vida en cuanto a la privación de su libertad y a los abusos, tanto físicos como emocionales.

Por otro lado, la *philia* desde el punto de vista de Aristóteles, se enfoca en la amistad y se efectúa solo en las relaciones de reciprocidad. Además, este limita y vincula los conceptos con otros dos: *eúnoia* y *homónoia*. Según Aristóteles el primero se interpreta como benevolencia y de acuerdo con Palomar (2014) en *La philía como investigación fenomenológica particular del saber práctico en Aristóteles: significado y fundamentación*, “[...] la benevolencia es el querer el bien de los otros, aunque no exista por parte de estos el mismo querer” (p. 55); lo cual llevaría a convertirse en una clase de amistad inactiva, ya que en realidad es solo una experiencia pasajera del anhelo de querer; sin embargo, no es algo constante. En segundo lugar,

la homónoia se puede entender como concordia y según Palomar, en esta clase de relación sí existe una reciprocidad constante, puesto que ambas personas quieren lo mismo y se convertiría así en un objetivo común. Por ello, se podría afirmar que la homónoia es la amistad de la convivencia política en la sociedad cuando se establece desde el bien colectivo común. Asimismo, Palomar concreta que “[...] la homónoia define una forma de relación social originaria muy parecida, por ejemplo, a la que se da entre los amigos o a la que se da entre familiares” (p. 57), ya que cuando se tienen intenciones similares que son buenas, va a existir cierta clase de complicidad que permitirá el trabajo en equipo para así lograr el bien común.

Asimismo, Aristóteles ofrece una definición de *philia* en la *Rétorica* –citado en la *Amistad y reconocimiento*. Sobre la *philia* aristotélica. Lo que Aristóteles vio y Hegel pasó por alto (2017)– al afirmar que: “Sea pues amar (*philein*) querer para alguien lo que se considera bueno, en interés suyo, y no en el nuestro, y estar dispuesto a llevarlo a efecto en la medida de nuestras fuerzas. Y amigo es el que ama y es correspondido en su amor. Y creen ser amigos los que creen encontrarse en esa disposición mutua” (*Ret.*, II 4, 1380b35-1381a3). Esta afirmación lleva a demostrar que a pesar de todo lo que pasó Defred, sus acciones fueron hechas con base en el amor que sentía por su familia y su deseo de protegerlos. Fueron acciones libres de egoísmo o con falsas intenciones; en otras palabras, fue su relación de *philia* lo que la llevó a ello.

Al tener en cuenta lo que afirma Platón (1988), “Y dejar atrás al amado o no ayudarlo cuando esté en peligro ninguno hay tan cobarde a quien el propio Eros no le inspire para el valor, de modo que sea igual al más valiente por naturaleza” (v. 179a), se puede inferir que el amor, sea pasional o filial, guarda en sí características de bondad, lo cual hace que se evidencie una aporía en esta situación. Es decir, el amor en Defred tiene matices que hacen que se pueda reconocer el eros o la *philia*, como bien se ha tratado de hacer en este ensayo, lo cual no quiere decir que uno sea mejor que el otro; sino que en ambos casos se puede reconocer la valentía de la protagonista para seguir amando incluso bajo circunstancias tan radicales.

El eros como posibilidad de transformación a partir de la Épiméleia

La transformación, en el caso particular de Defred, es algo que, a simple vista, es fácil de percibir ya que, como se ha mencionado antes, esta vive bajo un régimen totalitario, lo que permite que la diferencia entre su realidad actual y su pasada sea un determinante del cambio de su forma de ser, actuar y percibir el mundo. La protagonista revela cambios perceptibles a medida que va avanzando el tiempo bajo la opresión del régimen. Pasa de ser una mujer independiente, que trabaja en lo que quiere, dice lo que piensa y actúa en consecuencia con sus ideas e impulsos, a ser una mujer o, más bien, un ente dependiente de sus superiores; es decir, alguien completamente privado de su libertad y de sus derechos: “Luke and I used to walk together, sometimes, along these streets. We used to talk about buying a house like one of these, an old big house, fixing it up. We would have children. Although we knew it wasn’t too likely we could ever afford it, it was something to talk about, a game for Sundays. Such freedom now seems almost weightless” (Atwood, 1998, p. 23).

Allí se puede observar una Defred sin esperanza y por eso, los recuerdos de su pasado con su familia son lo que la mueve, lo que le da fortaleza para seguir actuando correctamente y cumplir, de una manera eficaz, su papel de criada, a pesar de sentirse ultrajada y desvalorizada: “I wait. I compose myself. My self is a thing I must now compose, as one composes a speech. What I must present is a made thing, not something born” (Atwood, 1998, p. 66). Al hacer referencia a que todo lo que hace es a causa de su adoctrinamiento en el Centro Rojo, donde las tías le enseñaron a modificar todo lo relacionado a su forma de pensar y comportarse, debe componerse, dejar a un lado aquellos pensamientos que la harían meterse en problemas y enfocarse en lo que es correcto a ojos del régimen. La protagonista llega a un punto en el que no se reconoce a sí misma, no reconoce su cuerpo:

My nakedness is strange to me already, My body seems outdated. Did I really wear bathing suits, at the beach? I did, without thighs and back were on display, could be seen. Shameful, immodest. I avoid looking down at my body,

not so much because it's shameful or immodest but because I don't want to see it. I don't want to look at something that determines me so completely. (Atwood, 1998, p. 102)

Sin embargo, Defred se encuentra más adelante en una nueva etapa de su vida en la que se transforma completamente, y pasa de cumplir las normas a querer realizar hasta el mínimo acto que desafíe las mismas: “I would like to steal something from this room. I would like to take some small thing [...] hide it in the folds of my dress or my zippered sleeve, keep it there until this evening is over [...] Every one in a while would take it out and look at it. It would make me feel that I have power” (Atwood, 1998, p. 123). Es así como el concepto de *épiméleia*, abordado en *Hermenéutica del sujeto* por Michel Foucault, entra en función de dicha transformación. De acuerdo con Foucault (1994), este concepto está enfocado en la actitud que tiene el sujeto consigo mismo y con el mundo, pues dicha actitud determina un modo de actuar específico que lo lleva a “hacerse cargo de sí mismo”, lo que permite que el sujeto se transforme, se modifique o incluso se transfigure.

No obstante, este proceso (hacerse cargo de sí mismo) está determinado por la espiritualidad que, según el autor, se podría considerar como “la búsqueda, práctica y experiencias a través de las cuales el sujeto realiza sobre sí mismo las transformaciones necesarias para tener acceso a la verdad” (p. 38). En otras palabras, son todos los recursos que utiliza la persona para encontrarse a sí misma y la tranquilidad de su ser en el mundo. Dicha transformación es impulsada por el eros, puesto que el sujeto debe someterse a trabajar en sí mismo, empezar una búsqueda que va a cambiar todo lo que un día fue por algo completamente diferente; dicho proceso de transformación y aceptación del nuevo ser va a ser impulsado por el amor, por el deseo de encontrar el camino que conlleva a la iluminación del ser humano.

Al considerar lo anterior, se podría inferir que Defred se somete a esa búsqueda de la verdad con el propósito de conocerse a sí misma, de buscar la verdad en el mundo y, a través del proceso mismo, se transforma. Cambia su actitud de sumisa y obediente a un ser arriesgado que utiliza todos los recursos posibles para encontrarse a sí misma y seguir lo que siente y cree

que es correcto. Cabe resaltar también que, a partir de la búsqueda constante de la sabiduría, el alma (es decir uno mismo), adquiere el conocimiento necesario para distinguir lo que es bueno o malo, a partir de su criterio moral, lo cual lleva a pensar que todo lo que Defred hace es a conciencia, pues sabe todos los riesgos que está tomando, tanto así que podría perder la oportunidad de reencontrarse con su familia algún día o incluso perder su posición como criada y ser expulsada donde las no mujeres.

En ese sentido, decir que el comportamiento de Defred surge a partir del amor que experimenta sería negar el contexto en el que habita o, al menos, trata de sobrevivir, y cómo éste ha permitido que Defred se percate de su realidad: “It’s strange to remember how we used to think, as if everything were available to us, as if there were no contingencies, no boundaries; as if we were free to shape and reshape forever the ever-expanding perimeters of our lives. I was like that too, I did that too.” (Atwood, 1998, p. 227). De esa manera, Defred hace alusión a cómo era su realidad antes del régimen, cuando tenía la posibilidad de elegir qué hacer en su vida y cómo hacerlo sin límite alguno. En su nueva realidad, todo lo que para ella era normal y rutinario, ahora le parece una ilusión, algo lejano que ya no hace parte de vida:

—“Excuse me” —says the interpreter again, to catch our attention. I nod, to show I’ve heard him—. —“He asks, are you happy” —says the interpreter. I can imagine it, their curiosity: Are they happy? How can they be happy? I can feel their bright black eyes on us, the way they lean a little forward to catch our answers, the women especially, but men too: we are secret, forbidden, we excite them. Ofglen says nothing. There is silence. But sometimes it’s as dangerous not to speak. —Yes, we are very happy —I murmur. I have to say something. What else can I say? (Atwood, 1998, p. 29)

En ese sentido, Defred, tras experimentar esos cambios en su vida, pasar de vivir una vida normal a ser una criada sin nombre ni voz para expresar lo que piensa y siente, ser apartada de su familia y pasar a vivir a un lugar habitado por extraños, con los cuales no tiene la posibilidad ni siquiera de hablar libremente, se hace cargo de sí misma, pues es su realidad la que le

hace sentir la necesidad de buscar la verdad, su lugar en el mundo y en el proceso mismo, se transforma.

La narración como ofrenda

La historia de Defred tiene dos aspectos que permean su posibilidad de transformarse y, al mismo tiempo, limitan lo que le puede ofrecer al contexto: el poder que se ejerce en la moral y en el individuo al estar sumergido en un contexto totalitario; y cómo el amor no es un tema estático al atravesar por situaciones extremas como las que vive Defred. Al analizar esta última condición que le es natural al ser humano y más que ella considera el amor como una virtud fundamental para el bienestar, se pudo demostrar que Defred tiene posibilidades sobre cómo actuar, ya sea para reencontrarse con su familia, tener un romance con Nick, unirse a la rebelión Mayday que le revela Ofglen o, como lo decidió, narrar su historia.

Bajo la mirada de Santiañez (2002), se puede enmarcar el personaje de Defred bajo la luz del héroe decadente. Para el autor, esta figura está marcada por el intento de conciliar la armonía entre cuerpo y alma a través de la filosofía, al igual que por una conciencia desventurada, la cual, para compensar el sentimiento de destierro, busca una salida a través del arte, la revolución social o el ascetismo. En la situación de Defred, la discordancia entre cuerpo y alma está dada por la manera en que aquel determina su existencia y, como lo menciona Santiañez (2002): “El individuo ya no es hijo de Dios, sino tanto el principio trascendental de toda empiria, como un objeto más de ese mundo empírico” (p. 178). Asimismo, como salida a ese exilio, Defred encuentra que el reflexionar sobre su situación, conocerse a sí misma y, por ende, seguir sus instintos, es una manera de crear resistencia a la lógica del macrocosmos que la define.

Si bien la protagonista no tiene un impulso artístico, ya que en ningún momento de la narración revela tales inclinaciones, sí se tiene como evidencia su historia, la cual fue registrada en una grabadora de voz durante el régimen, gracias a unas anotaciones históricas que aparecen al final de la novela. Esto quiere decir que si bien ella no tiene la aspiración de narrar

su historia, las condiciones bajo las cuales se ve sumergida, la incitan no solo a llevar la contraria con sus actos, deseos y pensamientos, sino que determinan también en qué se transforma. Con su cuento declara que es más que una máquina reproductiva, que por más que se le haya reducido a un objeto que le pertenece a alguien, aún tiene la posibilidad de darle sentido a su vida.

De esta manera, el amor, tanto filial como pasional, cumple un papel fundamental en la vida de la protagonista. El amor filial es lo que al principio de la obra le da la fuerza y motivación necesaria para seguir lúcida ante la opresión en la que vive. La esperanza de volver a encontrarse con su familia y amigos hace que Defred opte por comportarse adecuadamente, cumpla con sus deberes como criada, así sienta que todos los derechos que alguna vez tuvo en su vida normal no existan más en su nueva vida. En esa etapa de su vida, el amor filial es un pilar fundamental de supervivencia. Por otro lado, el amor pasional le brinda la satisfacción de sentirse valorada y querida de nuevo, lo cual hace que las prioridades de su vida cambien por completo. Defred se convierte en una mujer arriesgada, sin miedo a perder la posición como criada, la oportunidad de volver a ver a su familia y amigos. El amor pasional que siente por Nick la consume, hace que todo lo que un día fue su prioridad y lo más importante para ella pase a un segundo plano.

Es así como se plantea la posibilidad del eros como ente transformador en la vida de la protagonista. De acuerdo con la definición de *épiméleia* planteada por Michel Foucault, este cumpliría un rol importante en la transformación de Defred, puesto que al iniciar el proceso de encontrarse a sí misma y el deseo de encontrar lo que realmente la hace sentir feliz y completa en la realidad a la que se enfrenta, cambia su visión del mundo, por ende, se transforma. Cabe resaltar que dicha transformación es impulsada por el eros, ya que el sujeto debe trabajar en sí mismo y estar abierto a aceptar los cambios necesarios en su vida para así cumplir con sus objetivos. Así pues, tanto el amor filial como el pasional son trascendentales en la vida de la protagonista, ya que son lo que le dan un propósito en todo el desarrollo de la historia.

El testimonio que presenta es uno que está atravesado por el amor como virtud, sea *philia* o *eros*, los cuales están presentes como pilares en su historia y, como bien se ilustró en el trabajo, estos, a su vez, dependen del contexto en que se desarrollan para tener ciertas cualidades. Esto no quiere decir que la historia de Defred sea única e irrepetible; por el contrario, como bien lo expone la misma autora, su historia es una ofrenda de testimonio a un suceso traumático en la sociedad ficticia que plantea Atwood. Esta entrega se presenta, entonces, como una oportunidad de reconocer lo general en la historia de Defred, al mismo tiempo que permite vislumbrar aspectos particulares de la protagonista, lo cual, como todo relato de testimonio, evoca lo singular de todas aquellas experiencias distópicas que ha creado la humanidad; al mismo tiempo que hace de su individualidad un relato común, ya que comparte la historia de muchas otras víctimas, en este caso las criadas, quienes se vieron sometidas a una vivencia inhumana, pero que en aquella situación de miedo y tristeza, el *eros* fue una posibilidad de transformación que permite el cuestionamiento al individuo, a sus posibilidades, riesgos y esperanzas.

Referencias

- Aragón, R. S. (2007). Significado psicológico del amor pasional: lo claro y lo oscuro. *Revista Interamericana de Psicología/Interamerican Journal of Psychology*, 41(3), 391-402.
- Atwood, M. (1998). *The handmaid's tale*. First Anchor Books Edition.
- Comte-Sponville, A. (2005). *El pequeño tratado de las grandes virtudes*. Paidós.
- Foucault, M. (1994). *Hermenéutica del sujeto*. Ediciones Endymión.
- Martí, M. (2017). Amistad y reconocimiento. Sobre la *philia* aristotélica. Lo que Aristóteles vio y Hegel pasó por alto. *Contrastes*. *Revista Internacional de Filosofía*, 22(3).
- Mélích, J. C. (2014). *Lógica de la crueldad*. Herder Editorial.
- Moreno Trujillo, M. P. (2016). El cuento de la criada, los símbolos y las mujeres en la narración distópica. *Escritos*, 24(52), 185-211.
- Scribano, A. (2019). El amor filial como acción colectiva y confianza. *Sociologías*, 21, 104-131.

- Palomar Torralbo, A. (2014). La philía como investigación fenomenológica particular del saber práctico en Aristóteles: significado y fundamentación. *Franciscanum. Revista de las ciencias del espíritu*, 56(162), 51-73.
- Platón (1988). *Diálogos: Fedon, Banquete, Fedro*. Vol. III. Gredos.

La travesía de Holden Caulfield en Nueva York como evidencia de una transformación no planeada

Jorge Iván Gómez Molina

Resumen

El planteamiento que se realiza en este capítulo con respecto a la novela “El guardián entre el centeno”, trata de cómo su protagonista, Holden Caulfield, realiza una travesía que le permite sufrir una transformación no planeada, pues esta se da de manera fortuita y no proyectada por él. Para poder visibilizar esto, se realizó una ardua labor de lectura de la obra, a la vez que se plasmaban elementos a rastrear en una “rejilla”, luego se utilizó el análisis hermenéutico como base del planteamiento y de los argumentos que permiten sostenerlo. De esta manera, se concibe un texto que permite no solo visibilizar una realidad más de esta obra de Salinger, sino que permite hacer nuevos aportes al compendio de los estudios que se han realizado sobre la misma, como el entender más a fondo su impacto en la cultura o el cómo se evidencia que la travesía de Holden pudo haber sido malinterpretada en algunas ocasiones, debido a que se ha carecido de la transversalidad de ciertos elementos para esto, como el de la influencia zen lo que convierte a este texto en un resultado de una investigación literaria y lo proyecta como un aporte a la crítica literaria.

Palabras clave: Literatura, Filosofía, Formación, Bildungsroman, Budismo, Zen, Transformación, Travesía, Salinger, Holden, Nueva York.

Abstract

The approach made in this text to the novel *The Catcher in the Rye* describes how its protagonist, Holden Caulfield, makes a journey that allows him to undergo to an unplanned transformation, since it occurs fortuitously and not projected by him. In order to make this visible, an arduous reading was carried out, at the same time that elements to be traced were captured on a “grid”, then hermeneutical analysis were used as the basis of the approach and the arguments that sustain it. In this way, a text is conceived not only to make visible one more reality of Salinger’s work, but also brings new contributions to the compendium of studies that have been carried out on it, such as a more in-depth understanding of its impact on the culture or how it is evidenced that Holden’s journey could have been misinterpreted on some occasions, due to the lack of transversality of certain elements for this, such as the Zen influence in it, which makes this text in a result of a literary investigation and projects it as a contribution to literary criticism.

Keywords: literature, philosophy, formation, bildungsroman, buddhism, zen, transformation, journey, Salinger, Holden, New York.

Introducción

Este texto busca mostrar en la obra de *El guardián entre el centeno*, escrita por J.D. Salinger, la transformación no planeada del personaje principal, Holden Caulfield, que se da durante su estadía en Nueva York, la cual es toda una travesía compuesta de distintos acontecimientos y de elementos presentes en su vida desde antes de su viaje y que se modifican paulatina y azarosamente junto a su comportamiento y terminan, como ya fue mencionado, en una transformación no planeada. Para hacer más visible este cambio, es necesario conocer la historia de Holden y los elementos que la componen.

El guardián entre el centeno es un relato sobre los días que Holden Caulfield, un adolescente con problemas de conducta, pasa en Nueva York luego de escapar de la Pencey Prep. Esta historia, contada por él mismo, desde un hospital mental, inicia al confesar que ha sido expulsado de varias escuelas, y que luego, estando en la Pencey Prep, una prestigiosa escuela, ha sido nuevamente expulsado. Ante esto, Holden decide escapar a Nueva York, donde atraviesa por toda una travesía de naturaleza Zen, traspasada por algunos acontecimientos de su vida al escape y que juegan un rol fundamental por ser inesperados, lo cual arroja a Holden a realizar un acto reconciliador y a sufrir una transformación. Al final de la obra Holden, a pesar de los obstáculos y el cómo finaliza la travesía, es consciente de su cambio y del rol del azar.

Al tener en cuenta dicha introducción a la historia de Holden, en la cual se menciona que hay unos elementos que delatan su transformación, en este capítulo se analizan seis de estos para evinciar este proceso: la pregunta por los patos del lago de Central Park que se convierte en un acertijo y una revelación de su deseo: la gorra de caza que usa constantemente y que afecta su comportamiento: la muerte de su hermano Allie, que detona en otros dos elementos: unos episodios de alucinaciones y su estado de depresión y finalmente su deseo por reencontrarse con su hermana Phoebe, una “joven guía”. Estos elementos han formado su comportamiento y su historia son transversales durante todo el viaje en Nueva York y evidencian la transformación inesperada de Holden al final de este.

La obra ofrece, además, un valor agregado para su análisis, se narran en primera persona, pensamientos, emociones y reacciones del protagonista, incluso de sus propias contradicciones. Esto es importante porque, como lo diría el actor Edward Norton (2014)

[...] You are witness of the true of the exchanges that he has with people and them you hear his interpretations, and sometimes there is a distance between what you know he just said and what just happened, and the way he spends it, and somehow it is like in the distance between de dialogue in the book and his internal monologue, you actually kind of learn where holden (sic) is not being strictly honest with himself.

La travesía de Holden es prueba de aquella famosa frase de John Lennon (1982): “Life is what happens to you While you’re busy making other plans”. Y también, de múltiples planteamientos de la filosofía Zen que están a favor de que la transformación del ser se realiza principalmente de forma no planeada, o incluso de manera errática e impredecible y que tiene en cuenta ideas dispersas o contradictorias dentro de sí que parecieran no ser formadoras, inicialmente, pero que al final permiten evidenciar un sentido en su conjunto.

Sobre la obra

Esta obra fue escrita por J. D. Salinger, novelista estadounidense, y publicada oficialmente en Estados Unidos en 1951. Su personaje principal, Holden Caulfield, enfrenta una serie de acontecimientos que revelan su constante transformación física, mental y moral, que permiten evidenciar una primera característica de la obra, que se clasifica como una novela de formación o bildungsroman (López, 2013, p. 3). Esta clasificación se hace evidente al conocer los rasgos mencionados por Dilthey (citado por López, 2013), como lo son: el protagonista es un personaje joven y varón cuya formación inicia en un conflicto con el medio en el que vive. También cumple con una condición mencionada por Luckács (citado por López, 2013): el personaje es solitario y busca un sentido para su vida. Todas estas condiciones se evidencian en Holden en su travesía y son características esenciales de la obra.

Otro rasgo distintivo de la obra es su lenguaje. Holden utiliza un lenguaje abierto, juvenil y sin censura que termina siendo disruptivo para el modelo de vida de la época. El lenguaje “[...]es sistemáticamente el de un joven hablando con otros jóvenes” (Gamerro, 2001, p. 2) y también, un lenguaje que se ocupa de criticar constantemente el modelo de vida estadounidense del momento. Un ejemplo sería cuando Holden expresa lo siguiente: “Tienes que estudiar justo lo suficiente para poder comprarte un Cadillac algún día, tienes que fingir que te importa si gana o pierde el equipo del colegio, y tienes que hablar todo el día de chicas, alcohol y

sexo” (Salinger, 1995, p. 37). De esta forma, Holden se queja de la idea de estudiar no por adquirir un conocimiento, sino para adherirse al modelo de vida que propone la sociedad, que se puede ver ejemplificado en otra de tantas ideas de Holden: “Odio vivir en Nueva York, odio los taxis y los autobuses de Madison Avenue, con esos conductores que siempre te están gritando que te bajes por la puerta de atrás” (Salinger, 1995, p. 85). Holden se queja de la rutina neoyorkina y es ejemplo del lenguaje abierto que usa constantemente para criticar el estilo de vida de la época.

La última gran característica de la obra es el impacto que ha causado en la sociedad, viéndose envuelta en actos delincuenciales o influyendo obras escritas, fílmicas o canciones muy famosas. Sobre los actos delincuenciales se encuentran unos muy trágicos e impactantes. Uno de ellos fue el que cometió Mark David Chapman, quien mató a John Lennon el 8 de diciembre de 1980, ese día había comprado un ejemplar de la novela y escribió en él: “Esta es mi declaración”. Tras matar al ex Beattle, sacó la novela y se quedó leyéndola hasta que llegó la policía y lo arrestó. En su declaración a la policía, tres horas después, Chapman dijo: “Estoy seguro de que la mayor parte de mí es Holden Caulfield. El resto de mí debe ser el Diablo” (Fuentes, 2016). A pesar de lo atroz de este acto y de la pérdida que representó, no fue el único que llamaría la atención. Otro famoso acto delincriminal en el que El guardián entre el centeno juega un rol importante es el realizado por John Hinckley Jr. quien intentó asesinar a Ronald Reagan en 1981 y declaró que estaba obsesionado con el libro (Álvarez, 2013; Linder, 2019). Finalmente, se encuentra el acto realizado por Robert John Bardo, quien en julio de 1989 asesinó a la joven actriz Rebecca Schaeffer y llevaba consigo una copia de esta novela (Dawsey y Heldman, 1989).

A pesar de verse mencionada en actos trágicos como estos, la obra ha llegado a inspirar obras artísticas muy influyentes y mencionadas y la creación nuevas obras literarias en la se refleja a un adolescente desadaptado de su cultura, cansado de ella y rebelde. De esta manera, “El guardián entre el centeno” puede verse como una obra referente sobre el adolescente rebelde moderno. García Maiquez, (citado por Campos, (2016) menciona que obras posteriores como “El juego de ender” o “Harry Potter” “poseen un patrón de comparación que es ‘El guardián entre el centeno’, y eso es

un mérito”; es decir, son protagonizadas por adolescentes que poseen un sentimiento de rebeldía contra lo establecido y que sufren un proceso de transformación durante su travesía. De esta forma, ser la inspiración de obras literarias posteriores o presentarse como punto de partida o relación, es el mérito que ha adquirido la obra gracias a su trascendencia.

También ha influenciado obras fílmicas. Un ejemplo es la serie anime “Ghost in the Shell: Stand Alone Complex”, donde en la Sección 9, se investiga a un misterioso hacker que parece inspirarse en las obras de Salinger, especialmente en “El guardián entre el centeno” (Vasquez, 2014). Incluso Haberski (citado por Mills, (2002) afirma que: “Most young male characters in the movies are based on the character of Holden Caulfield, it’s been a very steady influence in the last 30 years. Every young man goes through the experiences of Holden Caulfield”.

Al continuar con las obras inspiradas por la obra de Salinger más allá de lo literario, encontramos una larga lista de canciones inspiradas en esta o que la mencionan. según Villalobos (2015), *El guardián entre el centeno*, de hecho, tiene referencias usuales en las canciones pop y rock. Entre las referencias en la música se destacan: “We Didn’t Start the Fire” (Billy Joel, 1989), “Who Wrote Holden Caulfield?” (Green Day, 1992), “Get It Right” (The Offspring, 1992), “Shadrach” (Beastie Boys, 1999), “6 Minutes” (Jonas Brothers, 2005), “Teenagers” (My Chemical Romance, 2007), “Catcher in the Rye” (Guns N’ Roses, 2008), “Holden Caulfield” (Piezas & Jayder, 2013), “Catcher in the Rye” (The Dandy Warhol’s, 2016) y “El Guardián Entre el Centeno” (Ateo Ft. Jotepé, 2017). De esta manera, la obra de Salinger ha infuido en el recurso principal, cada vez que un artista piensa en rebeldía e inconformismo adolescente. La idea anterior, también la sustenta McCourt (2005), al comparar a la obra con otras como *Rebelde sin causa*, *Rebelión en las aulas* o *West Side Story*, e incluso, con la prensa de la época, en las cuales, dice, se refleja “el gran descontento de los adolescentes norteamericanos” (p.12).

La obra, además, posee rasgos que la convierten en una novela de formación, como un lenguaje abierto y disruptivo que causó controversia en el contexto de su publicación y por ser una fuerte influencia en la cultura, como ya se evidenció anteriormente. Por estas razones, se comprende lo

transcendental de la influencia de los pensamientos y acontecimientos que suceden a Holden, pues es el reflejo de una manera de pensar y de ver el mundo.

Los elementos principales en la vida de Holden antes de iniciar su travesía en Nueva York

Para entender la transformación de Holden en *El guardián entre el centeno* es necesario conocer los elementos anteriores a su travesía en Nueva York. De todos estos elementos se destacan seis, columna vertebral de este análisis. El primero es la pregunta “¿A dónde van los patos de Central Park en invierno?” que Holden se hace constantemente; el segundo elemento es la gorra de caza y cómo esta afecta su personalidad; el tercer elemento es la muerte de su hermano Allie, que es traumática para Holden y desemboca en otros dos elementos relacionados, los episodios de alucinaciones y una profunda depresión; por último, la influencia de su hermana Phoebe. Al conocer y hacer visibles estos seis elementos, se hace visible también, el rol que estos juegan en la transformación del personaje.

Ahora Bien, es preciso aclarar cómo estos elementos son introducidos en la historia de Holden, la cual inicia en medio de su rutina y de su mal comportamiento en la Pencey Prep. Le había pasado antes, cuando fue expulsado de otros internados; ahora le iban a notificar que sería expulsado de esta también, pero en su mente tuvo la idea de escaparse primero. El miedo de enfrentar a sus padres por la expulsión, junto a un altercado con Stradlater, su compañero de dormitorio, fueron los hechos que lo impulsan a hacerlo.

Antes del altercado con Stradlater y de decidir escapar, Holden va a la casa del profesor Spencer, el cual lo reprende por su mal comportamiento y sus malos resultados académicos; mientras todo esto pasa, Holden solo puede hacerse la pregunta que se convierte en el primer elemento de análisis: “¿A dónde van los patos de Central Park en invierno?”. Esta pregunta sale aparentemente de la nada y parece ser infantil, pero posee un propósito y es trascendental, pues cumple con las condiciones de un Koan que, según

la definición de Bustos, (citado por Campos, 2016), significa: En la tradición Zen, el Koan es un acertijo que el maestro le plantea al alumno para comprobar sus progresos. El Koan suele ser absurdo, o ilógico, y sólo puede ser respondido abstrayéndose del pensamiento racional con el objetivo de ir más allá del sentido literal de las palabras”.

La relación entre el Koan y la pregunta de Holden es clara: “El libro revela el Koan con el que se acaba la adolescencia” (Bustos citado por Campos, 2016). Así, de esta pregunta, aparentemente ingenua y azarosa, acompaña a Holden durante todo su viaje y se convierte en un reflejo de sus más profundos deseos y en un acertijo, cuyo entendimiento en la historia aporta a la transformación de Holden, su paso a la madurez y la finalización de la travesía.

Antes de escapar de Pencey, se encuentra otro aspecto importante en la travesía de Holden: su gorra de caza; al usarla, adquiere una nueva personalidad, más arriesgada y atrevida, y esto se hace evidente durante todo el viaje, “De hecho, se la pone en momentos puntuales, momentos que son importantes” (Escolar, 2015). Por ejemplo, cuando a Holden le preguntan el porqué usa esa gorra, contesta: “Es una gorra para cazar gente” (Salinger, 1995, p. 17), lo que demuestra la facultad que le da para ser más arriesgado; también cuando huye de Pencey se pone la gorra y grita: “¡Que durmáis bien, tarados!” (Salinger, 1995, p. 35), lo que demuestra arrojo para realizar un acto indiscriminado. Dados estos ejemplos, se puede inferir que la gorra es aquello que le da a Holden no solo una personalidad más arriesgada, sino la valentía que no tiene, como confesará más adelante. Escolar (2015) también sustenta esta idea: “En aquellos momentos en los que decide ponérsela se encarga de recordarnos una y otra vez que no le importa lo que nadie piense de él”. De esta forma, la gorra de caza es un elemento importante y trascendente para que este personaje adquiriera el arrojo que le permita encarar la travesía en Nueva York.

El otro elemento para tener presente y entender el inicio del viaje de Holden es la muerte de su hermano menor Allie de manera repentina años atrás. Holden habla constantemente de su hermano e incluye información muy detallada y siempre orientada a recuerdos alegres. Por ejemplo, al decir que recuerda “hasta el verde de la tinta que Allie usaba para escribir

sus poemas” (Salinger, 1995, p. 26). Pero luego de esos detalles, Holden confiesa que su Allie: “Ahora Allie está muerto. Murió de leucemia [...] mientras pasábamos el verano en Maine” (Salinger, 1995, p. 26). De esta confesión y de sus constantes relatos detallados se pueden extraer varias ideas. La primera, según Sampler (2019) es: “Holden’s story about Allie is a flashback to when Allie was alive and well. This shows that Holden does not want to believe that Allie has died and chooses to focus on the positive memories. Holden is in denial”. Es posible observar cómo Holden no logra admitir de una manera adecuada la muerte de su hermano Allie, lo que lo hace mantenerse en negación sin encarar la pérdida. A pesar de que esta visión de la negación en Holden pueda resultar incompleta, puesto que a la luz de lo Zen o el estoicismo el enfrentar el sufrimiento con recuerdos alegres del pasado puede ayudar en el camino, se crea en él las condiciones para la aparición de otros dos elementos transversales en la travesía: Las alucinaciones y la depresión. La conjunción de estas dos ideas, la negación de Holden y lo repentino del acontecimiento, permite la aparición de otra idea que el mismo Holden confiesa: “Cuando murió tenía sólo trece años y pensaron en llevarme a un siquiatra y todo”. (Salinger, 1995, p. 27). En esta confesión se pueden conocer las reacciones de Holden por el fallecimiento de su hermano y se visibiliza una posible falta de un proceso de duelo adecuado que desemboca en el hecho mencionado.

El cuarto elemento que, como se ha mencionado, posee relación directa con la pérdida de Allie corresponde con episodios de alucinaciones que Holden sufre. Sobre esto, confiesa: “Recuerdo una vez, el verano en que cumplí los doce años, que estaba jugando y de repente tuve el presentimiento de que si me volvía vería a Allie. Me volví y allí estaba mi hermano, montado en su bicicleta” (Salinger, 1995, p. 26-27). Holden sufre de alucinaciones por culpa del fallecimiento de su hermano Allie, pues a lo largo de la historia se puede evidenciar que casi todas se dan en relación con él y sobre momentos felices que vivieron. Esta contradicción nacida de la pérdida de Allie deriva en un quinto elemento, también transversal en toda la historia: su estado de depresión.

Sobre el constante estado de depresión, se puede evidenciar que Holden lo sufre durante toda su travesía en Nueva York. Por ejemplo, cuando

arriba al hotel Edmont, expresa: “Me dieron una habitación inmunda con una ventana que daba a un patio interior, pero no me importó mucho. Estaba demasiado deprimido para preocuparme por la vista” (Salinger, 1995, p. 41); también se evidencia cuando deambula por las calles y oye las carcajadas a millas de distancia, eso lo deprime aún más (Salinger, 1995, p. 54). La depresión podría deberse a la negación y al inadecuado proceso de duelo ante la pérdida de Allie y a la vez, al no poder revivir esos añorados momentos del pasado, por medio de recuerdos detallados y las alucinaciones que padece. De esa forma, se observa un elemento fundamental para entender el desenlace de la travesía de Holden; pero también, la verdadera naturaleza de su transformación.

A pesar del sentimiento de depresión, de las alucinaciones y todo lo errático que viene desde años atrás por la muerte de su hermano Allie, Holden también muestra un anhelo o deseo positivo: el ver a su hermana menor Phoebe. Esto se evidencia constantemente, como cuando se encuentra en el salón Malva y expresa que prefiere estar con su hermana (Salinger, 1995, p. 45), o cuando deambulaba por las calles de Nueva York y piensa nuevamente que le sería mejor estar con ella (Salinger, 1995, p. 54). Este deseo de ver a Phoebe no solo se trata del cariño que siente Holden, sino por lo que hace ella en vísperas del final de la travesía: “[...] ella cumple con el rol de ser quien enseña a Holden” (Hamilton, 1988, p. 191), lo cual convierte al deseo de ver a Phoebe en el deseo por encontrarse con su guía. Todos estos pensamientos evidencian que Phoebe es una constante adicional, que nutre el desarrollo y desenlace del viaje, junto a la transformación de Holden.

La travesía de Holden en Nueva York y el desarrollo de los elementos descritos en su vida durante su viaje

En este acápite, luego de conocidos los seis elementos en la vida de Holden. Se narra el desarrollo que cada uno experimenta y su influencia durante la travesía de Holden en Nueva York hasta su transformación. Los elementos son constantes en el devenir de la travesía y pasan por un proceso de des-

envolvimiento, en el que cada uno empieza a mostrarse constantemente y a influir en la transformación de Holden, que termina por ser un proceso hacia la iluminación Zen. De esta forma, conocer el desarrollo de cada elemento durante la travesía permite entender el cambio que cada uno presenta al final y a la vez, evidenciar la transformación de Holden.

¿A dónde van los patos de Central Park en invierno? La pregunta que podría evidenciar el deseo oculto de Holden

La pregunta de los patos de Central Park, luego de haber sido introducida por primera vez durante la escena del regaño del profesor Spencer, se presenta una vez más en Nueva York. Esto sucede cuando Holden toma un taxi hacia el hotel Edmont y le hace la pregunta al conductor, el cual termina por creer que “[...] le está tomando el pelo” (Salinger, 1995, p. 41) debido a lo extraño y repentino de la pregunta. Más adelante, se presenta nuevamente cuando Holden toma un taxi para dirigirse al bar Ernie (p. 54 - 55). Es aquí cuando, por primera vez alguien se interesa tanto como él en su pregunta. Sin embargo, la respuesta del taxista, llamado Howitz, le da un punto de vista distinto: muestra mayor preocupación por los peces del lago y concluye que si estos tienen la manera de sustentarse por sí mismos durante el invierno con los patos debiera ser igual, lo que significa que están bien en el invierno sin importar lo que suceda con ellos, lo que no parece convencer a Holden. De esta forma, sale a flote el verdadero sentido de esta pregunta, del Koan: más que importar a dónde van los patos de Central Park durante el invierno, lo realmente importante es ¿Quién cuidará de ellos? Esa es la verdadera pregunta de Holden, donde queda de manifiesto su preocupación por cuidar a los desprotegidos y un posible afloramiento de lo que va a ser su transformación. A pesar de eso, finalizada esta escena, la pregunta no se resuelve pues, pese a conocer el verdadero sentido de la cuestión el destino de los patos durante el invierno sigue sin saberse:

La pregunta de Holden por los patos posee una característica adicional que se puede distinguir: el invierno. Este podría simbolizar un destino

inevitable y poseer una connotación negativa, pues Holden se muestra preocupado por proteger a los patos durante dicha época. De esta forma, también entra en juego la idea del destino como algo inevitable pero además cómo un asunto preocupante para Holden, pues él parece mostrarse pesimista ante el devenir. Por eso, la pregunta de los patos parece ocultar un deseo por saber que sucederá y cómo puede ser evitado.

Durante el recorrido de Holden se presenta un importante encuentro entre él y un viejo amigo, Carl Luce, que muestra una serie de indicios sobre la naturaleza de la pregunta y en general, de toda la travesía. Holden conversa con él y se maravilla con todo lo que le escucha. La idea principal de esta conversación la expresa Luce al decir: “[...]se da la circunstancia de que la filosofía oriental me resulta más satisfactoria que la occidental” (Salinger, 1995, p. 94). Esta opinión trata sobre su idea de la mayor utilidad del pensamiento oriental con respecto al occidental, y tiene que ver más específicamente con el pensamiento Zen, el cual influye de manera relevante en la vida y obra de Salinger, que contempla la idea de una transformación no planeada, pues el Zen da prioridad a la intuición sobre lo programado (Hamilton, 1988, p. 154). Esta intervención del Zen también refuerza la idea del Koan a través de la mencionada pregunta debido a que “El sistema Koan fue desarrollado en la Escuela Zen Lin-chi (Rinzai)” (Watts, p. 182), esto es, que el Koan es una herramienta del Zen. La conversación en el bar con Luce es una intervención directa del pensamiento budista Zen de Salinger, que permite entender la presencia de un Koan y por supuesto, el azar como fuente de una transformación Zen.

Luego, Holden inicia una caminata en la que piensa de nuevo en la situación de los patos del lago y decide ir a averiguar por sí mismo sobre esto: “Al final encontré el lago. Estaba helado sólo a medias, pero no vi ningún pato. Di toda la vuelta alrededor por cierto, casi me caigo al agua, pero de patos ni uno” (Salinger, 1995, p. 100-101). Al darse esto, el objetivo de la pregunta que Holden se propone indagar queda cerrado, si bien no se sabe qué sucede exactamente con los patos del lago de Central Park en invierno, se puede ver que la preocupación inicial no termina en una mera pregunta que pasa por su cabeza. Aunque la pregunta no se resuelve, si queda en evidencia que Holden ha dado el paso inicial de su transformación al asumir

su rol de guardián protector. Este es el verdadero papel de la pregunta en la historia: el desciframiento del Koan, una expresión anticipada de su deseo.

La gorra de caza, “la ayuda y el obstáculo”

El desarrollo de este elemento en la travesía se da después del escape de Holden de Pencey. Holden toma un tren hacia la estación Pennsylvania en Nueva York y allí describe lo acogedor del momento: “[...] me quedé allí sentado sin hacer nada. Todo lo que hice fue quitarme la gorra y metérmela en el bolsillo” (Salinger, 1995, p. 36) un gesto que representa que se siente a gusto y no necesita estar a la defensiva. De esta manera, se marca una transición entre un episodio infantil como lo fue la confrontación con su compañero Stradlater, y el encuentro con situaciones adultas más retadoras, como la llegada a Nueva York.

La gorra de caza aparece en otras escenas importantes también. Una de ellas es cuando llega al hotel Edmont, en la cual se consolida el inicio de la travesía: “En el taxi me había puesto la gorra de caza, pero me la quité antes de entrar al hotel. No quería parecer un tipo estafalario” (Salinger, 1995, p. 41). Acá se aprecia cómo Holden se quita la gorra al entrar al hotel para cambiar a una actitud más tranquila y pasar desapercibido. También se evidencia el uso de la gorra para este mismo fin cuando decide devolverse a pie del bar Ernie al hotel (p. 59). Todo esto lo realiza por la necesidad de encarar con valentía cualquier situación, valentía que solo puede obtener usando su gorra.

Luego del constante uso de la gorra durante la travesía, Holden hace un acto que se puede destacar la entrega a su hermana Phoebe cuando finalmente se encuentra (Salinger, 1995, p. 116). La trascendencia de esta escena consiste en que, al entregar la gorra a la persona en quien más confía, muestra que ya puede encarar la travesía por sí mismo y sinninguna herramienta que le ayude. Dada la naturaleza Zen de la travesía, en este punto interviene el concepto del juego divino. Este posee la idea de que todo suceso o elemento juega un rol en el devenir de una travesía, incluso “[...] el lado oscuro de la vida forma parte integrante del juego” (Watts, 2005, p. 70). En este juego divino, la cobardía es puesta en ese lado oscuro junto

a lo libertino, lo lunático y “hasta de los mismos demonios” (Watts, 2005, p. 70), y vista como algo contrario a lo iluminado. Entonces, Holden, que ha de vivir la naturaleza real de la travesía Zen, requiere el desarrollo de su propia valentía y no la que le brinda un objeto para alcanzar la transformación el estado de tranquilidad consecuente. Así, el uso de la gorra debe detenerse, pues al usarla parece adquirir cualidades que él no ha desarrollado eso significaría una forma de hacer trampa en el juego divino.

La gorra de caza aparece por última vez en la travesía cuando la transformación de Holden se encuentra cerca de concretarse. Phoebe se la devuelve a Holden de una manera significativa: “Luego hizo una cosa que me hizo mucha gracia. Me metió la mano en el bolsillo del abrigo, sacó la gorra de caza, y me la puso” (Salinger, 1995, p. 134). Aquí, Phoebe hace un acto que impacta a Holden porque no solo le muestra su cariño y afecto, sino la verdadera aceptación de lo que Holden es, es decir, con este acto Phoebe ha aceptado a su hermano y sus ideales. Dicha acción también significa que ella intenta demostrarle que cuando se dé su transformación, que está ad portas, ya no necesitará la gorra, lo que efectivamente sucede y se confirma cuando Holden expresa mientras ve a su hermana en el carrusel:

¡De pronto empezó a llover a cántaros! Un diluvio, se lo juro. Todos los padres y madres se refugiaron bajo el alero del tiovivo para no calarse hasta los huesos, pero yo aún me quedé sentado en el banco un buen rato. Me empapé bien, sobre todo el cuello y los pantalones. En cierto modo la gorra de caza me protegía bastante, pero aun así me mojé. No me importó. De pronto me sentía feliz viendo a Phoebe girar y girar. (Salinger, 1995, p. 134)

De esta forma, Holden demuestra, por primera vez en la historia, valentía por sí mismo. Ante una situación de adversidad, una lluvia tan fuerte que hace a todos los adultos correr. Él expresa que, a pesar de que tiene la gorra puesta y que esta cumple su función de proteger “bastante bien”, no está protegido por completo pues se ha empapado, y no le importa. Esta sensación de tranquilidad es el verdadero reflejo de la valentía que Holden obtiene a partir de dicho momento, no como alguien que ignora todo lo que le pasa a su alrededor, sino que lo acepta y no permite que lo perturbe:

una verdadera transformación Zen que le da a Holden el verdadero ideal sobre el futuro, al pasar de una rebeldía sin norte a una rebeldía de carácter espiritual, que le permite convivir con sus demonios.

Los tres demonios de Holden: La muerte de Allie, las alucinaciones y la depresión

En este apartado se busca mostrar cómo la muerte de Allie, el hermano menor de Holden, se distingue como un primer demonio que él debe enfrentar, y que desencadena otros dos, las alucinaciones y un constante estado de depresión. Sobre las alucinaciones, estas se presentan cuando Holden expresa que se encuentra sumamente deprimido e incluyen a Allie en medio de situaciones infantiles y muy detalladas. Ya sobre la depresión se debe entender que, aunque Holden expresa que literalmente siente depresión, tanto en la versión en español como en inglés de la obra y al final del relato Holden termina en un hospital mental, la función de la depresión puede considerarse literaria, pues la naturaleza Zen de la travesía no requiere que al personaje le sea diagnosticado esta condición a modo de tratarla, sino que requiere que Holden aprenda a convivir con sus demonios, más que vencerlos. Aceptar la realidad, más que forzarla para que cambie, es la verdadera revelación de una iluminación Zen, la idea de que toda culminación consiste en “entrar en el despertar sin exterminar las impurezas” (Watts, 2005, p. 141), es el verdadero llamado para Holden.

Los tres elementos se muestran en la travesía por primera vez en la escena en que el ascensorista del hotel ofrece a Holden compañía femenina y que acepta aun cuando no lo desea: “Eso es lo malo de estar tan deprimido. Que no puede uno ni pensar” (Salinger, 1995, p. 61). Este tipo de respuestas impulsivas y nacidas de la depresión son repetitivas durante todo su viaje y repercuten siempre en sus decisiones, algo que se ve mezclado con su falta de valentía, lo que justifica el uso de la gorra de caza. En este punto, Holden llega a esta otra experiencia adulta y para nada planeada, estar a solas con Sunny, una prostituta con la cual no logra mucha empatía y a la que finalmente rechaza. Sin embargo, este rechazo no es directo, Holden lo

realiza por medio de mentiras y excusas, de una forma para nada valiente, como es habitual en él: “Me puse tan nervioso que seguí mintiendo como loco” (p. 64). También se nota el sentimiento de depresión constante: “Estaba mucho más triste que excitado. Era todo deprimentísimo” (p. 64). La situación termina cuando Sunny se marcha y le llama “pelagatos”, lo cual agrava la ya difícil depresión de Holden y provoca una alucinación: “No se imaginan lo deprimido que estaba. De pronto empecé a hablar con Allie en voz alta. Es una cosa que suelo hacer cuando me encuentro muy deprimido” (p. 66) Holden revela algo muy importante que refuerza la presencia del elemento de las alucinaciones, que son constantes y una costumbre cuando se encuentra deprimido. Estas incluyen a Allie y cumplen con el hecho de que se tratan de situaciones infantiles y muy detalladas lo que revela ese anhelo de escapar y de evadir su realidad. En otras palabras volver al pasado es todo lo contrario a lo que debería aprender: convivir con sus demonios y lo que es la premisa de su transformación.

Más adelante, Holden revela otro dato aportante cuando relata algo sobre su madre: “Es nerviosísima. Se pasa la mitad de la noche levantada fumando un cigarrillo tras otro” (Salinger, 1995, p. 103). Un dato sobre el comportamiento de la madre de Holden que puede relacionar con algún trauma debido a la muerte de Allie, lo cual refuerza la idea de que este hecho también resulta ser bastante traumático.

Al final de la travesía se hace visible lo que sucede con cada elemento. La depresión de Holden desaparece por completo durante la escena de su transformación (p. 134). Por primera vez se relata un real sentimiento de felicidad y tranquilidad en Holden, lo cual tiene que ver también con su extinta cobardía y el desuso de la gorra de caza. La transformación de Holden refleja la verdadera serenidad que debe tener alguien que ha recorrido el camino del Zen, el cual a partir de un evento que cambia su ser entiende el mundo de otra manera a pesar de las adversidades. Todo esto tiene relación con el sentido de algunos versos Zen

*El viento trae
suficientes hojas caídas
para hacer el fuego.* (Watts, 2005, p. 311)

De aquí se interpreta que una persona que no posea aquello externo que le da la felicidad y que no alcanza por mano propia, como la tranquilidad y la valentía en el caso de Holden, no debe ser motivo de preocupación, sino que se debe manejar con calma, pues es algo que se puede obtener con la transformación nacida del Zen. A pesar de que la tristeza pueda ser vista como algo natural y humano, la iluminación apunta a que esta no debe ser la reacción única y constante a todo lo que sucede.

Sobre los otros dos elementos, la muerte de Allie y las alucinaciones, se logra inferir su desenlace con el relato final de Holden, que cuenta como después de todo lo sucedido y su transformación, vuelve a casa y se enferma, lo que hace que sea internado en un sanatorio mental. Sobre esto último Holden detalla:

Mucha gente, especialmente el psiquiatra que tienen aquí me pregunta si voy a aplicarme cuando vuelva a estudiar en septiembre. Es una pregunta estúpida. ¿Cómo sabe uno lo que va a hacer hasta que llega el momento? Es imposible. Yo creo que sí, pero ¿cómo puedo saberlo con seguridad? Vamos, que es una estupidez (p. 135).

Con esta última información que brinda Holden se evidencia que la travesía se ha completado, se ha dado su retorno a casa. Sin embargo, este retorno a casa no solo se refiere a su hogar paterno, sino también al sanatorio mental, donde llega debido a dos situaciones transversales en el viaje y que han quedado sin resolver: el trauma por la muerte de Allie y las alucinaciones nacidas del mismo. Este sanatorio mental también cumple funciones de claustro, como la escuela militar de la que escapó Holden, lo que se puede interpretar como un regreso al hogar, a otra “escuela”. Este final, dada la naturaleza Zen de la travesía, es el alcance de un estado de iluminación, de serenidad en el cual Holden comprende finalmente lo azaroso de la vida –que se refleja, por ejemplo, al calificar como estúpido el preguntarse por el futuro– y también, su condición psicológica nacida de la muerte de su hermano y sus alucinaciones. Este final posee características Zen y se relaciona, por ejemplo, con una historia Zen contada por Borja (2017):

[...]Hay un maestro Zen que está deprimido, y un buen día se ilumina, un buen día hace “clic”, un buen día entiende lo que no se puede compartir con palabras, lo que se ha de vivir, y su discípulo le dice: “oye, maestro ¿qué ha cambiado con la iluminación?, ¿qué ha cambiado con esa revelación?” El maestro contesta: “Te voy a decir la verdad, sigo deprimido, totalmente deprimido, pero mira, antes de la iluminación estaba deprimido y eso me perturbaba, luchaba contra la depresión, ¿por qué a mí? ¡Maldita sea!, después de la iluminación, sigo deprimido, pero ya no me perturba, comprendo la naturaleza de la depresión y dejo que siga su curso, la acepto”.

De esta forma, se entiende que un ascenso en la visión Zen no tiene que ver necesariamente con la gloria al final de una travesía, sino con la transformación personal y el alcanzar la serenidad tras afrontar aquellas situaciones que no se pueden cambiar, al menos, fácilmente. Esto mismo podría evidenciarse con Holden que ahora parece poseer la visión correcta de su situación, nacida de su transformación y que también parece estar en el lugar adecuado para enfrentarla: el sanatorio mental, su nueva escuela y a la vez, su antiguo hogar.

Este regreso de Holden a casa, además de poseer una naturaleza Zen, es decir, un viaje que termina por enseñar a Holden la tranquilidad ante qué es la realidad y la iluminación, la no resistencia, significa la aceptación y convivencia con sus demonios. Pero también posee las características del “viaje del héroe”, descritas por Campbell (1990) y que Zunzunegui, historiador y escritor mexicano, explica de la siguiente forma:

El viaje del héroe se resume en un ciclo, el héroe está ahí en su vida cotidiana, sobreviviendo, de repente tiene un llamado que lo sacude y emprende pues su cotidianidad lo cansa y desea cambios [...] enfrenta diferentes circunstancias que le dan diferentes aprendizajes, se encuentra al sabio, al niño, la bruja, el maestro, se encuentra a todos. Al final regresa justo a donde empezó y ahí estaba la respuesta, el cambio que buscaba... la pregunta es: ¿entonces no se hubiese ido para encontrar la respuesta?, pues no, tenía que haberse ido para poder haberse dado cuenta de eso, para llegar siendo otro y poder verlo.

Este final que describe Zunzunegui, en su interpretación de las ideas de Campbell es el mismo final de la travesía de Holden, un viaje en el que enfrenta sus demonios y aprende que debe convivir con ellos no enfrentarlos de la misma manera que aprende que todo llega sin ser planeado, como su transformación y el futuro. Podría parecer obvio que estos dos elementos, incluso, ya estaban con él antes de iniciar la travesía, solo que, después de esta, se comprende mejor. La manifestación de la idea del futuro en el sanatorio mental también puede representar para Holden una prueba final superada, puesto que Holden se mantiene firme en su recién nueva versión transformada, en su tranquilidad.

Phoebe, la joven guía

Holden presenta un constante deseo por ver a Phoebe durante la travesía, Hamilton (1988) lo justifica al leer en Phoebe “el rol del personaje juvenil clarividente”, que es quien brinda las respuestas y el apoyo emocional a Holden. Este deseo por verla aparece constantemente en diferentes escenas, incluso en los momentos menos esperados. Uno de estos se presenta cuando Holden va al bar Malva, donde a pesar del ambiente nocturno, termina por pensar en su hermana y en lo mucho que la extraña. Otra escena en la cual aparece este deseo es cuando Holden, casi sin dinero, recorre Nueva York y decide comprar un regalo para ella (Salinger, 1995, p. 75). De esta forma, vuelve la presencia de Phoebe al pensamiento de Holden, pero también, la idea de que pronto se va a reunir con ella, y el regalo es signo de esa esperanza y anhelo, pese a que no sabe cuando se reencontrarán.

Finalmente, Holden se encuentra con Phoebe. Ella se pregunta por qué Holden está en casa tan pronto y al caer en cuenta que seguramente fue expulsado de nuevo, arremete con un: “papá va a matarte” (Salinger, 1995, p. 106) no paraba de repetirle esa frase hasta que Holden le confiesa: “No va a matarme. Piensa un poco. Para empezar, voy a largarme de aquí una temporada. Buscaré trabajo en el Oeste” (p. 106-107). Ante la confesión del plan de Holden de huir, ella lo confronta con una frase inesperada: “Que a ti nunca te gusta nada” (p. 110). Holden intenta defenderse, pero

Phoebe continúa: “No te gusta ningún colegio, no te gusta nada de nada. Nada” (p. 110). En este punto, y viéndose “contra las cuerdas”, Holden se confiesa y le cuenta lo único que le gustaría, su visión de ser “El guardián entre el centeno”:

Le dije, pero, verás. Muchas veces me imagino que hay un montón de niños jugando en un campo de centeno. Miles de niños. Y están solos, quiero decir que no hay nadie mayor vigilándolos. Sólo yo. Estoy al borde de un precipicio y mi trabajo consiste en evitar que los niños caigan a él. En cuanto empiezan a correr sin mirar adónde van, yo salgo de donde esté y los cojo. Eso es lo que me gustaría hacer todo el tiempo. Vigilarlos. Yo sería el guardián entre el centeno. Te parecerá una tontería, pero es lo único que de verdad me gustaría hacer. Sé que es una locura. (p. 112)

Esta revelación de Holden pone en evidencia la intencionalidad de su transformación, que se refleja también en su pregunta sobre los patos en Central Park. Aquí se ve cómo lo no planeado se manifiesta en la realidad de Holden de manera azarosa, lo que refuerza la influencia Zen en su travesía.

Luego de esta revelación, Phoebe guarda silencio un largo rato y le contesta: “Papá va a matarte” (p. 112) Holden ignora ello contestándole: “Por mí que lo haga” (p. 112), lo que muestra cierta tranquilidad en él luego de su confesión, que fue en sí, un proceso de catarsis. Tras todo esto, Holden se dispone a retirarse, no sin antes mostrar nuevamente, su profunda depresión: “De pronto me eché a llorar. No pude evitarlo. Lloré bajito para que no me oyeran, pero lloré. Phoebe se asustó muchísimo. Se acercó a mí y trató de calmarme” (p. 116). En este sentimiento de tristeza se muestra que, a pesar de lo fuerte de la posición de Phoebe, que cumple con el rol de joven guía incluso cuando Holden le confiesa su mayor deseo, finalmente se conmueve e incluso se asusta de la profunda tristeza que ve en él, permitiéndole realizar un proceso de catarsis nuevamente, pero más elaborado, que se ajusta a ese otro aspecto de ser la joven guía y dar un apoyo emocional.

El rol de Phoebe finaliza en la escena de la transformación de Holden (p. 134), en la que ella sube al carrusel y él, al observar, tiene una sensación de

felicidad absoluta que rompe con ese sentimiento de depresión. La imagen tiene que ver con el hecho de ver a su hermana menor, la persona por la que mayor aprecio tiene, dar vueltas en el carrusel, como símbolo de que su niñez es como un ciclo que nunca termina y que, a la vez, es él quien la protege en ese hecho. Esta escena es un acto simbólico que refleja el deseo cumplido de Holden de ser el guardián entre el centeno, aquel que cuida de que los niños no caigan por el abismo, directo a la adultez y que también cierra el rol de Phoebe en la travesía, como la joven guía, que le instruye y apoya emocionalmente. De esta manera, Phoebe se convierte en “una niña que brinda la salvación” (Hamilton, 1988, p. 212), un rol que, según el mismo Hamilton, está presente en otras obras de Salinger como: *A Perfect Day for Bananafish* y en *For Erme: With Love and Squalor*. En esta última y también en la no publicada, *The magic foxhole*, a los protagonistas: “[...] les llega la terapia bajo la forma de una joven de radiante inocencia” (Hamilton, 1988, p 155). Este componentese muestra como un patrón dentro de las obras de Salinger fruto de su acercamiento al Zen.

El rol de ser un joven que brinda salvación o niña guía que ilumina también hace que este elemento cumpla un rol de naturaleza Zen. El ser una niña que brinda salvación se evidencia en que aquellas características propia de un niño, como la alegría, la espontaneidad o la inocencia, son admiradas dentro del Zen y vistas como aquello a imitar y alcanzar, como es el caso de del monje y ermitaño Zen Soto Ryokan (1758-1831), del cual Watts (2005) dice: “A menudo se piensa que un santo es alguien cuya sinceridad le acarrea la enemistad de la gente, pero Ryokan tiene la distinción de haber sido alguien a quien todo el mundo amaba, quizá porque era como un niño” (p. 310). Esas facultades de espontaneidad y sencillez hacen parte de aquello que busca la iluminación Zen, que son tan auténticas y propias de los niños que se llegan a amar. El otro rol de Phoebe, además de una niña que brinda salvación, es el de ser guía para Holden. La presencia de jóvenes guías también es muy común en el Zen. Un ejemplo es el joven monje Seng-chao (384 - 414), que había comenzado como copista de los textos confucianos y taoístas, pero luego se convirtió al budismo y logró ser un gran guía después de leer el *Vimalakirti Sutra* (Watts, 2005, p. 140), texto que ha ejercido considerable influencia sobre el Zen.

De esta manera, se aprecia en Phoebe como alguien importante para Holden al cumplir con las funciones de una niña guía que ilumina, lo cual es parte de la filosofía Zen, la cual influyó de gran manera a Salinger y que es un rol presente en otras de sus obras. Phoebe es un motivo de inspiración para su hermano durante su travesía al recordarla constantemente, incluso en situaciones muy adultas en las cuales un recuerdo infantil sería extraño que irrumpiera. Finalmente, en la escena del carrusel, es por medio de Phoebe que Holden evidencia su transformación, su sensación de felicidad al cumplir con su anhelo de ser un guardián.

La transformación no planeada y el regreso a casa: Una reflexión sobre el valor de una historia personal e íntima

Tras el recorrido hecho hasta ahora, es posible pensar sobre el impacto de esta historia en la vida interior de cada lector, de todo aquel que decida reflexionar sobre el valor de su travesía personal, por supuesto, manteniendo el enfoque Zen. Por eso, en este acápite se analizan ideas Zen en torno a la visión de la obra en cualquier travesía personal, como lo son: la trascendencia del viaje personal y la transformación no planeada. Lo que permite tener una visión más clara, no solo de las ideas Zen en cuanto al viaje personal de cada lector y reflejadas en los elementos de la travesía de Holden, sino de cómo la travesía misma de Holden incluye todas estas ideas y la convierten en un viaje tan significativo y modélico como el de cualquier otro ser.

La trascendencia del viaje personal

Sobre la travesía personal y única de cada individuo, son muchas las posturas que se podrían pensar, algunas de ellas tendiendo a lo intrascendente, pues un viaje personal, al contrastarse con lo infinito del universo que en su inmensidad se sobrepone a cualquier relato de vida singular, puede verse minúsculo ante dicho abismo. A pesar de esto, la visión Zen de una trave-

sía apunta a lo personal, a lo íntimo, y esta característica si llena de valor y trascendencia a cualquier travesía personal como la de Holden o como la de algún otro personaje. Para el Zen, lo mínimo hace parte indivisible de la totalidad.

El Zen toma ideas del taoísmo para referirse a esa totalidad, al universo, al cosmos, a lo que es tan abstracto y enorme que no se puede describir o llegar a conocer por completo, más específicamente al mismo concepto de Tao, que según el Tao Te King de Lao Tse, se refiere a “aquello que no puede ser expresado” o a “la madre de todas las cosas” (Lao Tse, I). Sin embargo, esto que es llamado como Tao también incluye lo mínimo, una hoja seca siendo llevada por el viento, una huella en la arena, el reflejo de la luz en un espejo de agua, lo es todo, como enseña la filosofía Zen:

El gran Tao fluye por todas partes,
hacia la izquierda y hacia la derecha.
Todas las cosas dependen de él para existir,
y él no las abandona.
Él no pretende para si sus perfecciones.
Ama y nutre todas las cosas, pero no las señorea. (Watts, 2005, p. 44)

Así, el Tao no prescinde de la existencia o el viaje de cada personaje. El viaje del más mínimo ser es el viaje del Tao, el Tao viaja a través del viaje de cada uno. La conciencia de este fenómeno puede llevar a que cada personaje se apodere de su viaje, de su historia de vida, como le sucede a Holden con su transformación, pero con la espontaneidad que este predica, pues no posee, sino que nutre al ser para que se deje llevar y fluir a través de él, como concluye un conocido relato Zen escrito por Chuang-tzu: “[...] ignoraba si yo cabalgaba el viento o si el viento cabalgaba en mí” (Watts, 2005, p. 51).

La transformación no planeada

Otra idea importante dentro de este viaje personal Zen, y que es constante en Holden, es la transformación no planeada que, por supuesto, se refleja

en el título de este texto y sobre el que el Zen reflexiona constantemente. Otro de los relatos que pueden ejemplificar esto es:

Un borracho que se cae de un carro, aunque puede sufrir, no muere. Sus huesos son como los de los demás, pero hace frente al accidente de otra manera. Su espíritu está en situación de seguridad. No es consciente de andar en el carro ni de caerse de él. Las ideas de vida, muerte, temor, etcétera, no entran en su pecho; y por ello no sufre al ponerse en contacto con las existencias objetivas. Y si esta seguridad puede obtenerse con el vino, ¿cuánto más no se obtendrá con la espontaneidad? (Watts, 2005, p. 51)

El Zen, como se ve reflejado en el análisis de los elementos de la travesía de Holden en el acápite anterior, prioriza lo intuitivo y azaroso sobre lo planeado y lo estructurado. Este relato pasa a ser también un reflejo de lo importante que es el azar para el Zen, tanto que no solo lo relata en historias como esta, sino que lo considera como parte importante del universo, del Tao, y, por supuesto, de cualquier travesía personal, que terminan siendo evidencia y dimensión del mismo Tao.

Este azar, la no planeación y la espontaneidad, que son reflejo del Tao, que el Zen proclama y toma como idea, no logran ser explicadas a cabalidad por este; es decir, al ser el Tao indescriptible, todo lo que nazca de este también lo será, por lo que la no planeación y lo que resulta de ella son componentes vistos como fuerza, lo que nuevamente se refleja en la literatura Zen:

Sin embargo, dentro de él hay cosas
¡cuán oscuras y confusas!
Sin embargo, dentro de él hay poder mental.
Porque este poder es muy real
dentro de él hay confianza. (Watts, 2005, p. 42)

Este relato Zen menciona la confusión y la oscuridad, ideas que pueden relacionarse con el azar o lo esporádico, presentes en el Tao y, por ende, en todo lo que hay en él. Sin embargo, no son vistas con algo negativo o contraproducente, sino como fuerzas o poderes reales, como ideas confiables que terminan en el resultado adecuado. En el caso del viaje de un personaje, la no planeación puede resultar en la transformación y el regreso a casa. En el caso de Holden fue justo lo que parecía necesitar, justo lo que no planeó. En ambos casos, el resultado parece adecuado, pues la transformación de Holden podría considerarse como necesaria para él tras cambiar su forma de ver el mundo. De esa rebeldía hacia todo lo establecido muta a una nueva rebeldía que le permite tener un sentido crítico de la realidad y una postura más tranquila sobre el futuro.

Estas dos visiones de rebeldía, la incorrecta, la de estar harto del mundo y quejarse hasta de lo más mínimo, como de un conductor de bus o las risas de otros en la noche y la correcta a la luz de lo Zen, la de revelarse ante la incertidumbre del futuro con una calma absoluta que permite también resistirse pacíficamente y convivir con sus demonios internos, en vez de combatirlo. Estas dos visiones han entrado en lucha más allá de la travesía de Holden. Por ejemplo, es posible que aquellos lectores de esta, que han cometido crímenes de renombre, hayan podido quedarse solo con la primera interpretación de rebeldía e incluso llegar a identificarse con Holden, y por ende con la primera visión, pero pasar por alto, la rebeldía más valiosa dada la naturaleza Zen de la travesía, que los hubiese podido llevar a entender a Holden de otra forma, la del Holden iluminado, tranquilo, prudente, consciente de sus defectos, del azar de la realidad y del futuro, y de su incapacidad de lucha lo que lo lleva a tomar una actitud de rebeldía distinta, como diría Holden sobre el futuro: “Vamos, que es una estupidez” (p. 136).

Finalmente, además de estas visiones de rebeldía, se puede decir que el viaje personal de Holden está nutrido de elementos azarosos y que lo guían a una transformación no planeada y a su regreso a casa. Este viaje, al poseer una naturaleza Zen es, por ende, trascendente no solo para Holden, sino para el mismo universo, como lo puede ser cualquier otro viaje

de cualquier otro personaje y posiblemente lo sucedido es más adecuado en torno a su no planeación, pues esta espontaneidad, según la filosofía Zen, es una fuerza que brinda confianza y justo lo que el viajero necesita. Así, cualquier lector podría tener estas ideas de trascendencia y azar en su propio viaje personal, como una visión oriental y Zen, de lo que representa en realidad su historia.

Referencias

- Álvarez, L.M (20 de junio de 2013). Los demonios de El guardián entre el centeno en un documental sobre J.D. Salinger. Hipertextual. <https://hipertextual.com/2013/06/documental-sobre-jd-salinger> Campos, C (7 de julio de 2016) ¿Por qué <El guardián entre el centeno> es el libro preferido de tanta gente? Revista GQ <https://www.revistagq.com/noticias/cultura/articulos/por-que-el-guardian-entre-el-centeno-es-el-libro-preferido-de-tanta-gente/24234>
- Escolar, M. (8 de febrero de 2015) *La gorra de cazar gente*. La poésie est dans la rue. <https://poesiedanslarue.wordpress.com/2015/02/08/la-gorra-de-cazar-gente/>
- Dawsey, D. Heldman, P. (21 de julio 1989) Police Directed to Evidence in Actress' Death. Los Angeles Times http://articles.latimes.com/1989-07-21/local/me-4311_1_los-angeles-police
- Gamerro, C. (15 de julio de 2001) ¿Cómo nos habla Holden Caulfield? Revista Ñ <https://campus.ort.edu.ar/secundaria/almagro/lengua/articulo/1629926/-como-nos-habla-holden-caulfield>
- Fuentes, H. (7 de marzo de 2016). “*El guardián entre el centeno*”: *El libro maldito de Salinger que inspiró varios asesinatos*. Guiteca <https://www.guiteca.com/mitos-y-enigmas/el-guardian-entre-el-centeno-el-libro-maldito-de-salinger-que-inspiro-varios-asesinatos/>
- Lennon, J. (24 de agosto de 2010). *Beautiful Boy (Darling Boy) - John Lennon (official music video HD)* [Video] YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=Lt3IOdDE5iA>
- King, T. T. (21 de septiembre de 2021). *Obras Clásicas de Siempre. Biblioteca Digital ILCE*. http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/ObrasClasicas/_docs/TaoTeKing_LaoTse.pdf
- Linder, D. (Recuperado 25 de agosto de 2019). *The Trial of John W. Hinckley, Jr.*: Famous Trials <http://www.famous-trials.com/johnhinckley/537-home>

- López Gallgo, M. (2013). *Bildungsroman: historias para crecer*. Tejuelo. Didáctica de la lengua y la literatura. Educación.
- McCourt, F. (2005) *El Profesor*. Círculo de Lectores
- Mills, N. (25 de agosto de 2002). *Holden Caulfield's many pretenders / Protagonist of 'The Catcher in the Rye' is a continuing influence on Hollywood* <https://www.sfgate.com/entertainment/article/Holden-Caulfield-s-many-pretenders-Protagonist-2778929.php>
- Salinger, J.D. (1960). *El Cazador Oculto*. Editorial Sudamericana.
- Salinger, JD. (1995). *El guardián entre el centeno* Alianza Editorial
- PBS (2014). *American Masters: Edward Norton's Analysis of "The Catcher in the Rye"* | Salinger | PBS. Traducido por Gómez J. [Video]. YouTube.
- Vásquez, A. (10 de agosto de 2014) *El guardián entre el centeno*. El robot que leía libros de papel. <http://robotqueleia.blogspot.com/2014/08/el-guardian-entre-el-centeno.html>
- Villalobos, R. (7 de marzo de 2015). *Música explosiva y literaria*. Prensa libre <https://www.prensalibre.com/revista-d/musica-explosiva-y-literaria/>
- Watts, A. (2005). *El camino del Zen*. Ediciones Perdidas.
- Zunzunegui, M (26 de Octubre de 2016). *Eso que llaman Dios*. [Video]. YouTube. <https://youtu.be/UhbMJbTnqa0>

Canciones

- Jotepé Music (13 de febrero de 2017). "Ateo ft Jotapé - *El guardián entre el centeno* (Prod.Hanto) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=qkq-8DqZMrY>
- Beastie Boys (31 de marzo de 2017) *Shadrach* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=H0OCjq418V4>
- Billy Joel (2 de octubre de 2009) *We Didn't Start the Fire* (Official Video) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=eFTLKWw542g>
- Epitaph Records (30 de julio de 2014). The Offspring – *Get It Right* (Full Album Stream) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Poz4BPdBH2Y>
- Green Day (26 de julio de 2017) *Who Wrote Holden Caulfield?* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=IAGnKrFk0HQ>

Guns N' Roses (29 de julio de 2018) *Catcher in the Rye* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4PNNzSNtIH>

Jonas Brothers (8 de mayo de 2019) 6 Minutes. <https://www.youtube.com/watch?v=vvLaVATxSco>

Murcia Finest (3 de septiembre de 2013). Piezas & Jayder - *Holden Caulfield* (VIDEOCLIP OFICIAL) Producido por: Surce Beats [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=DK3QTNFdv8>

My Chemical Romance (30 de mayo de 2007) Teenagers [Official Music Video] [4K] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=k6EQA0mJrbw>

Dandy Warhols (4 de octubre de 2016). *Catcher in the Rye* Official [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=EMZVFrM4PMA>

Cándido o el optimismo: El problema del bien y el mal desde una perspectiva laica a una racional

Diego Esteban Higuera Manco

Todos los acontecimientos están encadenados en el mejor de los mundos posibles
Voltaire

Hay hombres que luchan un día y son buenos, hay unos que luchan un año y son mejores, hay quienes luchan muchos años y son muy buenos, pero hay los que luchan toda la vida. Esos son los imprescindibles
Bertolt Brecht

Resumen

Lo que despierta mayor interés en la novela *Cándido o el optimismo* de Voltaire es la tremenda crítica, desde la pluma irónica del autor a las ideas cristianas en una época prerevolución francesa y su contraste racional para los siglos venideros. Este personaje, Cándido, es el personaje que encarna las ideas rebeldes y racionales

de un hombre nacido en medio de acontecimientos e interpretaciones laicas y poco convencionales, a su modo de ver el mundo real y nada optimista. En sí, todos los acontecimientos, desde la mirada de Slavoj Žižek, en la vida de Cándido serán acciones transformadoras a medida que se confrontan la racionalidad y el optimismo junto con las concepciones entre el bien y el mal. Esta novela trágica y de formación de doscientos sesenta años es para esta y las próximas generaciones el puente entre la verdad del propio yo y la del mundo que se nos instruye.

Palabras clave: racionalidad, bien, moral, transformation, modernidad

Abstract

Candide or optimism results in the most rational and ironic novel in Christian society in pre-French revolution. Voltaire had written the novel with the aim of criticizing the Leibnitian optimism idea in a violent and bloody eighteenth century. This character, Candide, shall be the mold of Voltaire's rational ideas against the Leibniz proposal of that we live in the best of the possible worlds. Thus, the events, from Slavoj Žižek, that happen to Candide's life would be transformative actions for the appearance of rationalism as much as the resolutions of the concepts about good and bad. Likewise, this Bildung novel from 1759 is for us and for posterity a bridge for the rebirth of ourselves and the distance of the always laic world.

Keywords: rationality, good, morality, transformation, modernity

Introducción

Para empezar, cuando se menciona a Voltaire y su obra magistral, Cándido o el optimismo, no se puede obviar que este es un discurso de una misma cultura, la francesa; en una época histórica semejante a todos los movimientos sociales, que pasaba por formaciones ideológicas y tipologías artísticas, y que en el libro van a estar acompañadas de frases explicativas, contrapuestas a la corrupción moral de la vida cortesana e hiperbolizadas, además, por la incongruencia racional iniciada dos siglos atrás, en

los tiempos del descubrimiento del Nuevo Mundo, tal como lo nombra García (2006) en su texto “El discurso de ficción en las novelas Gargantúa y Pantagruel de François Rabelais y Cándido de Voltaire: diatribas cifradas y cosmovisiones humanistas”.

Así, el escritor, François Marie Arouet, más conocido con el nombre de Voltaire, ha resaltado en el campo de la filosofía y el mundo de la Ilustración por sus obras, aunque, por lo general y con escasa fortuna, no se le aborda mucho en nuestra cotidianidad, sobre todo porque, como dice Montes (2012),

[...] la asignatura de Historia de la Filosofía no puede abarcar a todos los filósofos de una determinada época, ya que tiene un determinado tiempo al que apegarse, por ello pone de relieve solamente a los filósofos “más influyentes”, dejando a Voltaire fuera de esta clasificación. (p. 11)

Por otra parte, según Macarrón (2009) en “Madame Du Châtelet, Leibniziana Malgre”, Voltaire era un moderno que ejercía de moderno y que consideraba incompatible el progreso con cualquier forma de connivencia con el pasado. En sus palabras: “Todo debía superarse definitivamente en aras del único y verdadero saber, en el que no cabía reivindicación alguna de orden metafísico, sino un saber experimental y matematizado, sinónimo de la verdad absoluta e incontestable” (p. 71). Este principio, en esencia, fue el que marcó sus ideologías en términos conflictivos con las ideas de la Iglesia y sus elocuentes creencias, pues creía absurdo la predicación de un Dios que desvirtuaba la auténtica naturaleza de Dios.

En consecuencia, Montes (2012), en “Voltaire, Balmes y el cristianismo. La lucha por la tolerancia religiosa”, afirma esta idea puesto que a tal Dios se le atribuían particularismos judaicos, supersticiosos e irracionales, que solamente entorpecían el desarrollo de la inteligencia de la sociedad. Lo anterior es una hipótesis cuya búsqueda se direcciona en salir del determinismo absoluto y al voluntarismo, aspectos que atentan contra la capacidad de optar y proceder de acuerdo con la razón suficiente, cualidad de los seres racionales, tal como lo dice Sánchez (2003) en Cándido o un sueño en la tierra.

Además, la obra *Cándido o el optimismo* atiende la cuestión del optimismo en un mundo atroz y cruel. La crítica de Voltaire es contra Leibniz, filósofo, matemático y escritor alemán que dice sucintamente en la *Teodicea*, escrita cincuenta años antes que el *Cándido* (1710), que Dios ha creado el mundo a su imagen y semejanza, y dado que él es perfecto, debemos deducir que no se puede concebir mundo más perfecto que el nuestro (Sánchez, 2003, p. 38). En adicción, Montes (2012) habla de la obra como un texto que muestra elementos de la Biblia, y sobre todo del Antiguo Testamento, “plagado de incongruencias, de mentiras que lo judíos se encargaron de crear, distorsionando totalmente la historia, como lo que hacen los ropavejeros [...] con los trapos muy usados: reforman y los venden como nuevos al precio mayor que pueden” (p. 18).

Entonces, el hilo conductor del *Cándido* de Voltaire, para Macarrón (2009), prevalecerá en la burla de Voltaire sobre un supuesta una armonía preestablecida, que es el elemento clave que sostiene la racionalidad y el orden del universo y sus componentes para sus adversarios, y que procede del entendimiento divino que ha elegido este mundo entre los muchos posibles debido a su grado de perfección. Lo anterior se enmarca en un asunto que ha quedado en el uso sarcástico de las palabras y ha hecho, en fin, una interpretación tendenciosa y sin profundidad sobre el mundo y los hombres.

El texto, es, como antes se había dicho, una contraposición a las ideas de Leibniz, sobre su texto la *Teodicea*. Leibniz, que siempre subordinó su filosofía a las exigencias de la hora, sostenía que este mundo era el mejor de los mundos posibles. Voltaire, para burlarse de tan inverosímil doctrina, ideó la palabra Optimismo, que es el subtítulo de *Candide* y el paradigma en *La Teodicea*. Este texto no ejemplifica, a guisa peyorativa, un asunto de acumular desdichas humanas sino, con un estilo ingenioso de escritura, tal como lo permite la ironía y el sarcasmo, lograr todo lo contrario hacia una crítica pura y racional de las tendencias religiosas.

Así es como Tissera (2003), en “Modelos de justicia: Borges, Voltaire y Stevenson”, dice que allí “se suscita un debate sobre las preferibles ventajas de la pena y el padecimiento frente a la nada” (p. 137). Finalmente, podría decirse que, tras el nombre de *Cándido* –que significa blancura, sencillez, inocencia– hay más que una propuesta de vida ajena a los conflictos

históricos. Se habla de una buena dosis de ironía y una salida exasperada, “suscitada por la imposibilidad humana de vencer ante la indiferente mirada de Dios, los males que escudriñan este mundo” (p. 138). Por esto, lo que interesa en este artículo es dar a entender que los acontecimientos suscitan acciones que aportan a la transformación del personaje a medida que se desarrolla el universo intra e interpersonal de la novela, al desligarse él mismo del paradigma laico a uno netamente racional.

También, es importante para la resolución de este análisis hermenéutico dar un breve argumento del porqué fue escrita esta corta novela, pues hay unas razones fundamentadas. La primera hace referencia a una querrela religiosa; la segunda, a un acontecimiento más bien íntimo, que toca, sin mucha documentación al caso, la sensibilidad del autor, permitiendo un momento dichoso para la escritura y el reconocimiento de este ante el mundo del siglo XVIII. La última tiene que ver con la escritura, esa ironía que plasma en la novela.

Lo primero, en palabras del propio Voltaire, se debe a un hecho natural, un terremoto que sacudió la ciudad de Lisboa a finales de noviembre del año 1755, según Armiño (2015), causando la matanza espantosa de más de cuarenta mil víctimas y de lo cual escribió: “Ahí tenéis, señor –escribe en la primera carta en que aborda el terremoto– una física muy cruel. Ha de costar mucho trabajo adivinar cómo las leyes del movimiento provocan desastres tan espantosos en el *mejor de los mundos posibles*” (Armiño, 2015, p. 31). Eso lo constató en su escrito “El poema del desastre de Lisboa” que sirvió para la gestación y comprensión de el *Cándido*. Asimismo, Ramos (2011) nos ayuda a comprender el porqué de ese pensamiento lleno de consternación y su ataque a la teoría de “todo está bien”, según Armiño (2015); pero sobre el cual Ramos adjunta una problemática más de índole social, cuando Voltaire se muda a Ginebra por sus ironías hacia el fanatismo religioso de aquella época, en el año de 1753, lo que “le trajo consecuencias adversas al chocar con la mentalidad calvinista” (Ramos, 2011, p. 6) que se gestaba en ese tiempo.

Lo segundo, y en una línea documentada por Ramos Vallejo (2011), Voltaire es un personaje que nace en el seno de una familia noble y de alta adquisición económica, lujosa y de una influencia social bastante culta.

Pero, así como la tragedia de Lisboa, el destino también lo sacudió de la misma forma cuando en el año de 1701, a la edad de siete años:

[...] sufre el doloroso acontecimiento de la muerte de su madre: Marie Marguerite d'Aumar. Evento que algunos analistas consideran trascendental, ya que, esa falta de amor materno a tan temprana edad trajo, por consecuencia, una distorsión en la formación de su carácter, dando como fruto su "crítica aguda y su pluma sarcástica [...]" (p. 4)

Lo último, en contraste con el sarcasmo característico que plasmaba en determinados textos, en el *Cándido* prevalecerá un tono más irónico. También, parece ser que otro acontecimiento marcó esos tres años de terribles tragedias, cuando tenemos que en 1742 estalla la guerra de sucesión austriaca, dando más crítica a las labores de Dios que hostigaba muchos inocentes. Esto se describe en las primeras páginas de la obra, pero no es un tema para indagar por ahora.

Por otro lado, la obra se terminó de escribir hacia el año de 1759 la cual tuvo tres etapas. Siguiendo a Armiño (2015): "se inició en el invierno entre 1757 y 1758, continuó la primavera y concluyó en el otoño de ser último año" (p. 32). No hay que olvidar, por otra parte, que en una sociedad en pleno auge de la prerrevolución francesa, más la teoría leibniziana del "todo está bien", le permitió a Voltaire dar ese toque característico a su novela de aprendizaje, pues creía absurdo la predicación de un Dios que falsea la verdadera naturaleza divina. Es decir, a ese Dios que se le atribuían particularismos judaicos, una "sabiduría bíblica que nos transmite una preocupación existencial bajo el temor de Dios, o lo que es lo mismo, la obediencia a Dios" (Vilanou, 2001, p. 3).

De este modo, Voltaire sostiene que esas ideologías son un azote que "contiene un hormiguero de destrucciones para los seres humanos 'átomos atormentados en este amasijo de barro / que la muerte engulle y cuya suerte se juega'" (Armiño, 2011, p. 32). Lo anterior es un razonamiento que deviene de sus múltiples lecturas de Isaac Newton y, en sí, revela los desastres de esa guerra austriaca que dejaba los campos alemanes llenos de cadáveres; una carnicería inaudita con ríos de sangre. En fin, el *Cándido* va gestándose

desde el desastre de Lisboa junto con otras referencias amorales, la cuales Voltaire “sintió hasta la exasperación de su propio candor” (Armiño, 2015, p. 33), y de las cuales trataba de amoldar su personaje, que incluso contiene, después de la enemistad con Federico II de Prusia, los maltratos, las humillaciones y el encarcelamiento en la cárcel de la Bastilla a Voltaire. Lo anterior dará paso al siguiente acápite en el que se hablará de este curioso nombre, su personaje más famoso.

Cándido, la antítesis de Voltaire

Lo primero que llega a ser cuestión de crítica y de estudio es el mismo nombre de Cándido, tanto para el personaje como para el hilo conductor de la historia. En sí, la cuestión por la candidez es un asunto que va a ser muy controversial en la novela, pues esta no deja de contar varios acontecimientos que desvían y deforman en su significado este término. Ya bien se mencionaba al principio de la obra dicha antítesis, es decir, este contraste lógico de palabras o ideas, donde el mismo Voltaire plasmará en su personaje todo el desespero de su vida, haciendo de la obra todo un relato picaresco, obviamente de carácter autobiográfico. Así, “las obras picarescas son, o quizá sea mejor decir, contienen, relatos autobiográficos. Esta es una de sus características más destacadas” (Cabo, 1992, p. 48).

Entonces, Cándido ni siquiera es, del todo, un personaje, sino una simple idea de la decadente ingenuidad del hombre de aquel siglo, y un pasatiempo para los mismos incautos que observan el mundo desde una perspectiva optimista. Se esperaría que fuera un soñador iluminado, pero es, en concreto y siguiendo la obra misma, un joven de la aristocracia, al igual como nació Voltaire y como antítesis de un personaje pícaro, bastante crédulo, pues se dirigía a mejores lugares donde seguro todo estaría bien. Un personaje que temblaba como una hoja ante el mundo, se escondía ante las carnicerías de las guerras austriacas, para al fin reconocer que había “poca virtud y poca felicidad en la tierra” (Armiño, 2015, p. 110).

Lo que establece Voltaire con Cándido es una antítesis, un contrapuesto, al pícaro de la novela picaresca, “que es más bien un sujeto que nace

pobre, desalineado de su entorno social [...] que abre las puertas a la ironía, la parodia, y desde otro punto de vista, a la moralización” (Cabo, 1992, p. 76). Por otro lado, desde la etimología, se puede encontrar una visión muy llamativa del origen de esta palabra; del latín *candidus*, que significa en general algo blanco brillante, blanco resplandeciente, radiante, luminoso y referido a cualidades morales: franco, leal, limpio moralmente, sincero y sin mancha. En el texto, Cándido, contrario al pícaro, es caracterizado como un ser humilde cuya fisonomía descubría su alma y donde se daban la rectitud de juicio junto a la espontaneidad de carácter (Armiño, 2015).

Asimismo, desde el plano emocional e interpretativo, el propio adjetivo de cándido expresa cualidades y formas percibidas en tanto a un ser lúcido, fúlgido o pálido. En otro caso, la palabra se deriva del verbo *candēre*, en las que palabras como candente, candil, candela, encandilar, incendio se vinculan a esta raíz indoeuropea *Kand*, que en última instancia significa brillar. Contrario a lo anterior, lo que plasma Voltaire en Cándido es su propia vida, muy poco iluminada al principio, nada semejante a estas últimas referencias, y que permite analizar el trasfondo de este nombre, donde el autor mismo se oculta.

Pero antes, esta candidez, sinceridad o inocencia, vista desde la RAE y bien planteada en la obra, será el exceso de las causas, que desencadenan el primer acontecimiento y que propicia un punto extra a la antítesis que propone Voltaire. Basta leer el principio de la obra para darnos cuenta cómo se yuxtapone esta sencillez ante el efecto traumatizador de un acontecimiento, que “parece suceder de repente y que interrumpe el curso normal de las cosas” (Žižek, 2014, p. 16), simplemente desde el ímpetu que provoca el engaño del amor causal con la princesa Cunegunda. Tema que se convertirá en el segundo acápite de esta investigación.

Cabe mencionar que tal acontecimiento se llevó a cabo desde la reflexión del maestro de Cándido, Pangloss, quien decía que todo estaba lo mejor posible y demostraba admirablemente que no hay efecto sin causa, la misma crítica de Voltaire a Leibniz, y que es lineal a la educación que recibió Voltaire de su padrino, “el abate de Châteauneuf, cuya condición de libertino de la época, no era precisamente lo más apropiado para el joven

Arouet” (Ramos, 2011, p. 4). Cunegunda, al igual que Cándido, cae en ese juego de palabras que mezcla y dista mucho de un carácter sabio a la obediencia de una religión, o sea, en el sentido que plasmaba de que Dios es justo, como lo creía la princesa Cunegunda y el maestro Pangloss.

Entonces, con este pensamiento sobre sus mentes, Cándido y Cunegunda *inocentemente* se encuentran, inocentemente se besan e inocentemente son echados del castillo. Lo que quiere decir, en últimas, que esa mezcla de teología con causalidad es la variante de tan inocente hecho. Como dato esencial, Voltaire, en vida real, fue adscrito en un colegio jesuita donde adquirió su crítica verás sobre la realidad, un carácter audaz e irreligioso con el cual conquistó una reputación de indisciplinado ante sus profesores que, sin embargo, le prepararon muy en las artes, cosa que él siempre reconoció como un ingenio maligno para esa época y que fue de gran brillantez para su crítica, bien plasmada en Cándido (Ramos, 2011).

Así, Voltaire tuvo que conocer fatídicamente, como lo dice Armiño (2015), los acontecimientos históricos de su época, ver su ciudad en escombros con sus cadáveres, la carnicería y los ríos de sangre en que la guerra ha convertido los campos de batalla de Alemania, y la correspondencia de un periodo que rezumaba entre el horror y las calamidades. Voltaire, todavía pasando el año 1757, en Les Délices, “sueña con un lugar en el mundo donde pueda vivir libre de las convulsiones del espanto” (Armiño, 2015 p. 32), así como Cándido sueña con un lugar en el mejor de los mundos posibles.

En nuestra modernidad, un hecho más cercano, y que aún deja desasosiego en muchas personas, son las guerras mundiales, que no apartan ese terror y la conclusión más afín de Voltaire de que para el hombre no hay lugar, comarca ni país donde pueda esconderse del horror. Así que de Cándido no queda siquiera el nombre en este personaje, ni tenerlo como fuente de inspiración racional. El mismo, como los hombres que padecen con él, tendrá que desintegrarse de su nombre incauto, que según Domínguez (2007), en la teoría del nominalismo, no es real, ni singular, sino que es el referente de lo general hacia algo abstracto, es decir, a la sustitución del ser de lo real por sus nombres. Cándido no tiene nada de cándido sino de exuberante.

Atravesar la realidad

La propuesta del filósofo, sociólogo, psicoanalista y crítico cultural esloveno Slavoj Žižek, con su texto *Event o Acontecimiento* (2014), presenta una definición de Acontecimiento que sirve como revisar los acontecimientos múltiples en la vida del personaje Cándido. En su perspectiva, dicho concepto se refiere a “[...] una manifestación de una estructura circular en la que el efecto acontecimental determina retroactivamente sus causas y motivos” (p.16). En Cándido, la estructura narrativa circular describe a un joven a quien la naturaleza dotó con las más excelsas virtudes (Armiño, 2015), que tras besar a Cunegunda y ser descubiertos por el padre de esta (acontecimiento), pasa a ser desterrado del más majestuoso de todos los castillos.

De ahí en adelante, en palabras de Varkoy (2010), *The journey*, como la relación de lo que ha aprendido en el día a día y entre lo que es nuevo, va a llevar a Cándido a transformar su pensamiento laico en una perspectiva más racional, en ese problema entre el bien y el mal que Voltaire narra irónicamente en su obra. Ese resultado de determinados problemas irresueltos (Žižek, 2014), como lo es su amor por la princesa, creará un continuo proceso sin objetivo y sin fin, sin una meta y sin un conocimiento en absoluto (Varkoy, 2010), de lo que es Cándido en el mejor de los mundos posibles. Conviene subrayar que en este trabajo no se pretende hacer un resumen de la obra. Más bien, se subrayan los acontecimientos subsecuentes a este principal (el beso), más los personajes que conviven en ese marco del evento, en *The journey* formativo de Cándido, en esta novela, valga el pleonasma, de formación.

Asimismo, todo lo acontecimental se puede ver reflejado en los treinta títulos de cada capítulo. Esto es, que todos los actos *acontecimentales* se vuelven un motivo de cambio directo en la vida de Cándido. Me refiero a que “cuantos más motivos históricos presenta, más enigmáticas e inexplicables se vuelven la extraordinaria fuerza y longevidad de esta noción ‘ilusoria’” (Žižek, 2014, p. 17) de la realidad que enfrenta. La guerra, la decepción, la imperfección, el fracaso, la muerte, la enfermedad vendrán a enfrentarlo y a hacerlo reevaluar las enseñanzas de Pangloss. Lo segundo, tercero, cuarto... que le acontece son efectos que exceden sus causas para la

gestación de un conflicto lógico existencialista en Cándido. Por demás, hay que recalcar en este análisis ciertas preguntas que él mismo Žižek (2014) plantea en su texto:

[...] ¿están todas las cosas conectadas por vínculos causales? ¿Tiene todo lo que existe que estar justificado por motivos suficientes? ¿O existen cosas que de algún modo ocurren porque sí? ¿Cómo puede entonces la filosofía ayudarnos a determinar lo que es un acontecimiento –un suceso que no está justificado por motivos suficientes– y cómo es posible? (p.17)

Entonces, conviene empezar por esbozar estos encuentros y sus motivos hermenéuticos en la comprensión de eso que le pasa al personaje. Cuando este sale del castillo (después del beso), días después es reclutado con grilletos en los pies y se lo llevan al regimiento (capítulo 2) donde discute por las voluntades libres y que no quería ni una cosa ni otra: ser reclutado. Hecho que le hace recibir “cuatro mil baquetazos que, desde la nuca al culo, le dejaron completamente desollado” (Armiño, 2015, p. 54). Como el acontecimiento es un efecto que parece exceder sus causas, esto no deja de ser ilusorio, más en una Francia absolutista (Armiño, 2015) que sigue pisoteando a Cándido, a Voltaire, y donde el rey de los búlgaros lo percibió como un joven metafísico que ignoraba las cosas de este mundo.

Aun, como esta novela de formación no deja de ser filosófica, ahonda entre lo ontológico y trascendental (conceptos que alcanzaron su apogeo con el filósofo Martin Heidegger¹), es decir, entre lo que es para el Ser mismo de Cándido y para lo que trasciende en su vida, y que el Journey de este trotamundos culmina en ambos enfoques que se amalgaman en una determinada noción de acontecimiento (Žižek, 2014). Lo trascendental² se fija en su miedo ante la guerra; en el triste encuentro con su maestro de filosofía Pangloss enfermo de gravedad, y la noticia de la muerte de Cune-

¹ Se discute sobre ello en el cuarto y quinto capítulo.

² La filosofía trascendental no exige un abandono de la experiencia inmediata del mundo sino un cambio de posición (Einstellung) frente a lo que nos es dado en nuestra relación natural con el mundo” (Aibinder, 2011, p. 8).

gunda (trató de averiguar por la causa y el efecto); y en la falta de “amor, ese soberano de los corazones, esa alma de nuestra alma” (Armiño, 2015, p. 58).

Para aclarar desde una mirada hermenéutica, según Cárcamo (2005):

[...] para poder interpretar comprensivamente se requiere el esfuerzo por reconstruir todo lo que rodea a este sujeto, lo cual es imposible. El reconocimiento de esta imposibilidad de reconstrucción holística, supone reconocer que es el intérprete y el propio contexto de él, el que condiciona en alguna medida el sentido y utilidad del texto producido por ese otro. (p. 206)

Se puede constatar que este desplazamiento acontecimental trae dos consecuencias interpretativas para la obra, donde lo trascendental es solo aquello que le sucede a Cándido en *The Journey* al lado de los personajes que luego va encontrando en el camino; y una consecuencia óptica de formación interna, muy propia, en el entendimiento de su mundo y del amor. Igualmente, todo lo que le sucede resulta “[...] indispensable, replicaba el doctor tuerto, y las desgracias particulares hacen el bien general, de suerte que cuantas más desgracias particulares hay, tanto mejor va todo” (Armiño, 2015, p. 58).

En contraste, otra de las mayores críticas de Voltaire al cristianismo tiene que ver con la perspectiva de que todo lo que le pasa a Cándido no es un asunto ligado a los males del mundo. Ante la mirada de esta dualidad cristiana, fuera de lo racional y acontecimental, los castigos, las muertes, el padecimiento y la tristeza por el amor de Cándido a Cunegunda están condicionados por el mal. O sea, aquello que se cree perjudicial e injusto por el castigo de Dios. Se pensaría, en esa mirada, que Cándido fue o ha sido desobediente según las leyes divinas. El bien, que no sería entonces evidente, representaría “what is fair; what alleviates or does not cause suffering; what is compassionate; what is honourable; what is reasoned and balanced”³ (Myatt, 2018, p. 6).

³ “Lo que es justo, lo que alivia o no causa sufrimiento, lo que es compasivo, lo que es honorable, lo que es racionalizado y balanceado” (traducción propia).

Es así que el mal de Cándido está ligado a un acontecimiento y veintinueve acciones acontecimentales:⁴ primero es expulsado del mejor de los castillos por un beso; lo reclutan los búlgaros y huye de ellos; encuentra a su maestro de filosofía; charla con un anabaptista; una anciana cuida a Cándido y encuentra a Cunegunda; Cunegunda cuenta su historia; Cándido asesina a un inquisidor y a un judío; viajan Cándido, Cunegunda y la vieja a Cadiz; cuenta la historia y la enseñanza de vida a la vieja; la separación de Cándido de la vieja y Cunegunda; Cándido hace un nuevo amigo, Cacambo, y son recogidos por los jesuitas del paraguay; Cándido mata al hermano de Cunegunda; Cándido filosofa sobre la aventura de dos muchachas y dos monos; Cándido llega con Cacambo a Eldorado; Cándido viaja a Surinam y conoce a Martín...

En este capítulo, haciendo una pausa, Cándido empieza a abandonar, de manera superficial, la teoría leibniziana del todo está bien, un aparente abandono del optimismo. La depresión que terminó con la paciencia de Cándido, quien realmente había soportado mil desgracias peores (Armiño, 2015), le conlleva a tomar sus propias decisiones. Es esto, por ende, una escisión del pensamiento en la que Martín, su logos opuesto en la obra, le pareció más sabio que su maestro y el amor por Cunegunda, sin alejar el cariño por ellos. El viaje al país de Eldorado muestra, históricamente, que en aquel país todo marchaba de maravilla menos en el resto del mundo. Entonces, Cándido filosofa con Martín en el mar de viaje Francia en donde él, siendo la encarnación filosófica griega sobre el *pathei mathos*, le trata de demostrar el problema entre el bien y el mal:

Ya veis que a veces el crimen se paga, le dijo Cándido a Martín; ese granuja de patrón holandés ha tenido el destino que merecía. — Sí, dijo Martín; pero ¿era preciso que también pereciesen los pasajeros de su barco? Dios ha castigado a este granuja, y el diablo ha ahogado a los demás. (Armiño, 215, p. 98)

Llegados a este punto, en el capítulo XXI, Cándido es un hombre más reflexivo que irá construyendo, en palabras de David Myatt (2018), su pro-

⁴ Podría hacerse un rastreo histórico sobre mediados del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

pio *Numinous way* sobre el mundo. En este capítulo ya razona con Martín sobre los hombres y su naturaleza: ¿han sido siempre los hombres asesinos de sus hermanos, como en la actualidad? ¿Siempre han “sido mentirosos, trapaceros, pérfidos, ingratos...”? Luego le dice Martín: “[...] ¿Creéis que los gavilanes se hayan comido siempre a los palomos cuando los han encontrado? —Desde luego, dijo Cándido. —Pues bien, dijo Martín, si los gavilanes siempre han tenido el mismo carácter, ¿por qué pretendéis que los hombres hayan modificado el suyo?” (Armiño, 2015, p. 100). Cándido se va afinando hacia una personalidad más realista y menos optimista, en adelante, hasta los finales nueve capítulos.

Lo que sucede, por consiguiente, es el fin del acontecimiento que atraviesa la fantasía cándida del personaje, porque, en palabras de Heidegger en Žižek (2014), el desplazamiento del pensamiento de Cándido lo lleva a enfrentar una serie de acontecimientos “de un modo acontecimental: *pasar de una noción de acontecimiento a otra destacando los callejones sin salida que los impregnan, para que nuestro viaje se produzca a través de las transformaciones de la universalidad misma*” (p. 19). Este argumento final es, entonces, el viaje nuevo de la vida de Cándido, acontecimientos trascendentales y ónticos que le designarán una nueva revelación de la trascendencia de sí mismo: el surgimiento de un nuevo mundo que debilita el mundo estable de Cándido. El de Voltaire.

La condición humana

Así pues,⁵ llegados al capítulo XXII, “De lo que les sucedió en Francia a Cándido y a Martín”, Cándido escucha, en una cena como la mayoría de las cenas en París, a un sabio invitado a la comida de la marquesa que hablaba sobre las tragedias y la vida misma. Lo que sucedió en ese momento,

⁵ Empezaré por considerar que este penúltimo acápite tiene que ser la filosofía misma en la novela.

en esa universalidad concreta en palabras de Hegel⁶ (citado por Rubín, 2013), fue una acción que Cándido realiza, un acto “mediante el cual una subjetividad se puede relacionar con el acontecimiento” (p. 160), o sea, la sorprendente realidad que se le presenta a Cándido al escucharlo. Luego, el mismo personaje se acerca al sabio y le hace una pregunta:

Señor, seguro que pensáis que todo va de la mejor manera posible en el mundo físico y en el moral, y que nada puede suceder de otro modo. —Yo, señor, le respondió el sabio, no pienso nada de todo eso; me parece que todo va mal entre nosotros; que nadie sabe ni cuál es su rango, ni cuál su cargo, ni lo que hace, ni lo que debe hacer, y que, salvo la cena, que es bastante alegre y donde parece haber bastante unión, el resto del tiempo se pasa en querellas imperinentes, jansenistas contra molinistas, gentes del parlamento contra gentes de la iglesia, gente de las letras contra gente de las letras, cortesanos contra cortesanos, financieros contra el pueblo, mujeres contra maridos, parientes contra parientes; es una guerra eterna. (Armiño, 2015, p. 105)

Pese a que la obra es picaresca (Armiño, 2015, p. 35), es el tinte que le da Voltaire como crítica contextual. Lo que le replica Cándido al sabio es el asunto a recalcar:

He visto cosas peores. Pero un sabio que luego tuvo la desgracias de ser ahorcado, me enseñó que todo va de maravilla; todo eso no son sino sombras en un hermoso cuadro. —Vuestro ahorcado se burlaba del mundo, dijo Martín, vuestras sombras son manchas horribles. —Son los hombres los que hacen las manchas, dijo Cándido, y no pueden dejar de hacerlas. —Entonces no son culpables, dijo Martín. (Armiño, 2015, p. 105)

Esta pequeña conversación entre estos tres filósofos, dos realistas y uno optimista, es la forma en que podemos ejemplificar el cambio en el pensa-

⁶ Que no es solo el contenedor vacío de su contenido particular, sino que engendra este contenido mediante la utilización de sus antagonismos (incompatibilidad, oposición o rivalidad entre personas, opiniones o ideas) inmanentes, puntos muertos e inconsistencias (Žižek, 2014).

miento del personaje, pues esa pregunta revela un conocimiento en conflicto entre la doctrina de Pangloss y esas respuestas que le llevan a retractar el argumento sobre las sombras en un hermoso cuadro. Lo que esconde someramente este juego simbólico de las sombras es la ciega apariencia y visión del hombre como un ser benévolo, pues al ser así no harían las manchas. Es la doctrina la que enceguece toda posibilidad de lógica y hace que muchos hombres actúen en contra del bien universal sin ser *culpables*, como lo argumenta Martín. El aparente olvido del *optimismo*, adjetivo del latín *optimuus*, muy bueno, buenísimo, acuñado por Leibniz en *La Teodicea*, se vuelve un tema de desgracias subsecuentes en la *inocencia* de Cándido.

Entonces, Cándido ya había racionalizado, en los capítulos anteriores, sobre los hombres –mentirosos, trapaceros, pérfidos, ingratos– sin fundamento alguno porque la *esperanza* de volver a ver a Cunegunda, más su fantasía optimista, le hacía olvidar tal conjetura. Por eso, es tan importante lo dicho por el sabio, “todo va mal entre nosotros”, porque hace denotar la característica que Voltaire apunta en su personaje. Una antítesis a lo que debería ser iluminado e ilustre. Ahora se puede decir que parece ser que Cándido poco reflexiona (filosofía óptica) lo que le dicen los múltiples sabios en la obra, porque es él quien debe establecer su *pathei mathos* hacia la final concepción de su *numinous way*.⁷

Así, Cándido, este antihéroe, sigue viajando con Martín hacia las costas de Inglaterra tras ser estafado por una bribona que se hizo pasar por Cunegunda y tras ser encarcelado en una mazmorra con su amigo sabio. También gasta tres pequeños diamantes “de unas tres mil pistolas cada uno”, que trajo desde el país de Eldorado. Allí, en las costas de Inglaterra, quedó estupefacto al ver cómo mataban a un hombre bastante gordo tras disparar tres balas al cráneo con la mayor tranquilidad del mundo. Al preguntar el por qué del hecho a algunas personas, le replicaron que lo hicieron por no haber matado a mucha gente al librar un combate con un almirante francés. Luego, le ordenó al patrón holandés, del barco que le condujo a Inglaterra,

⁷ Cándido nos aclara que en un principio nacemos racionales, pero luego lo olvidamos en el acontecer de la vida. Esto nos obliga, a quien lo predisponga, a replantearse por medio de los acontecimientos y los actos que propone la existencia.

que le llevase lo más pronto posible hacia Venecia, donde posiblemente estaría Cunegunda (filosofía trascendental).

El fracaso del deseo de Cándido, la tragedia o, según Rubín (2013), la “desdicha de la existencia no parece fruto de la contingencia, sino necesaria [...] Si aceptamos esta premisa, la única solución posible sería seguir el hilo del propio deseo, aún sabiendo que está llamado a fracasar (p. 161). **Sin saltarse hasta el final de la novela, hay aún actos** acontecimentales,⁸ que llevan a Cándido a una pretransformación de su manera de pensar, cuando en una cena con Paquette y Fray Alhelí escucha las desgracias de ellos. Cándido, que pensaba que era el más desgraciado de los hombres sobre la tierra, se enfrenta con sus tragedias. Asunto que arruina la cena y que hace que pierda la apuesta que, desde el capítulo XIX, había hecho con Martín. El mismo “Martín no cesaba de probarle que había poca virtud y poca felicidad en la tierra, salvo tal vez en El Dorado, a donde nadie podía ir” (Armiño, 2015, p. 110). Inmarcesible

Hay, en general, un acontecimiento frágil sobre la idea del optimismo, casi solventado del pensamiento de Cándido, que le llevó, en últimas, a probar suerte en la visita del señor Pococurante, noble veneciano, que cándido deseaba ver y “que vive en ese hermoso palacio a orillas del Brenta [...] un hombre que nunca ha tenido penas [...] una especie tan rara” (Armiño, 2015, p. 113). Allí escuchó grata música que fue criticada por Pococurante; también cenó y hablaron de Homero (gran libro para Pngloss) que igual fue criticado por Pococurante; hablaron sobre Virgilio del segundo, el cuarto y el sexto libro de su Eneida; y hasta de Horacio que para Pococurante solo algunas máximas resultaban interesantes: leía, entonces, lo que a él le acomodara, cosa que no soportaba Cándido por haber sido educado para no juzgar.⁹

Cándido, otra vez muy optimista, pensó que este hombre era el más feliz del mundo, “Qué gran genio es este Pococurante”, porque nada puede gustarle. Martín, que es un sabio, le comentó que no lo podía ser, ya que

⁸ El acontecimiento en estado puro es directo e insospechable. El acto acontecimental se da después de predisponerse a ejecutar algún acto.

⁹ Lo mismo hicieron cuando Cándido llamó al Pococurante todo un Cicerón; también de Milton.

estaba “asqueado de todo lo que tiene”. Al escuchar esto, Cándido solo se reconfortó con la idea de que no había “nadie más feliz que él cuando vuelva a ver a Cunegunda”. Ya en el capítulo XXVI Cándido encuentra a su amigo Cacambo y se contenta porque es él quien le traerá noticias de Cunegunda. Luego se malcontenta porque ella se encuentra en Constantinopla y su amigo es un esclavo de uno de los seis reyes con los que, en el capítulo, se sentó a cenar.

Antes de examinar la transformación, hay por conclusión una noticia acontecimental. Lo es porque Cacambo es quien le da a conocer¹⁰ algo “catastrófico o traumático –inasimilable, inesperable, inconcebible–” (Rubín, 2013, p. 166) sobre Cunegunda, cuando le pregunta si ella aún lo ama, sobre qué hace ella y por cómo se encuentra. Cacambo le dice:

—Mi querido amo, respondió Cacambo, Cunegunda friega escudillas a orillas de la Propóntide, en casa de un príncipe que tiene muy pocas escudillas; es esclava en casa de un antiguo soberano llamado Ragotski, a quien el Gran Turco da tres escudos diarios en su asilo; pero lo más triste es que ha perdido su belleza y se ha vuelto horriblemente fea. —Ah, bella o fea, dijo Cándido, soy un hombre honrado y mi deber es amarla siempre. (Armiño, 2015, p. 121)

Ante esta noticia, como un acto dialógico que redefine la identidad del sujeto, es decir, “no simplemente se realiza la naturaleza interna del sujeto, sino que se redefine el centro mismo de su identidad –y con ello las fantasías repudiadas–” (Rubín, 2013, p. 176), Cándido siente confianza en sí mismo para pagar, con los diamantes que le quedan, por Cacambo y liberar a Cunegunda así sea “una lástima que se haya vuelto tan fea”. Conversó después con Martín de la compasión que merecía tras esa cadena de infortunios, a lo que Martín no supo responder. Cándido, por consiguiente, deseó que Pangloss estuviera ahí para darle una grata contestación, asunto al que su mismo maestro le acostumbró. No obstante, ante la ausencia del *filósofo leibniziano*, Cándido se dio cuenta de que hay en la tierra millones

¹⁰ La palabra noticia viene del latín *notitia* (algo que se da a conocer, notoriedad, también en latín idea o concepto).

de hombres cien veces más para compadecer que los mismos emperadores y reyes, y más que a él.

Examinemos brevemente ahora los tres últimos capítulos de la novela sobre cómo Cándido recupera a su maestro, al hermano de Cunegunda, a quien no supo asesinar, y a la vieja, después de pagar una suma carísima por Cacambo. Luego, muy cerca al mar Negro, Cándido, Cacambo y Martín vieron que un *levanti* apliacaba de vez en cuando unos latigazos a dos forzados que remaban y en los que reconoció en sus rostros desfigurados a Panglos y al jesuita hermano de Cunegunda. Pagó por ellos cincuenta mil cequíes exactamente en las galeras en Turquía.¹¹ Los dos contaron luego sus historias tras abrazarse mucho y pedir perdón. Lo que hace Cándido, según Myatt (2018), es un acto de empatía, la cual “involves a numinous sympathy with another living-being; a becoming –for a causal moment or moments– of that other-being, so that we know, can feel, can understand, he suffering or the joy of that living-being”¹² (Myatt, 2018, p. 6).

El maestro metafísico, Pangloss, al preguntare Cándido si seguían en pie con su ideal, así hubiese sido colgado, disecado, molido a golpes y azotado remando en galeras en Turquía, contestó que lo sostenía porque simplemente era filósofo:

No me conviene desdecirme, ya que Leibniz no puede haberse equivocado y, además, porque la armonía preestablecida es la cosa más hermosa del mundo, igual que lo son lo pleno y la materia sutil. (Armiño, 2015, p. 125)

Escuchaba Cándido aquello mientras contaban sus desventuras. Luego atracaron a las orillas del Propóntide, donde directamente vieron a la vieja y a Cunegunda tendiendo servilletas en unas cuerdas para que se secaran.

¹¹ A Pangloss se le había ahorcado supuestamente y al barón jesuita Cándido lo había matado.

¹² Involucra una numinosa simpatía con otro ser vivo, un volverse –por un momento causal, o momentos– ese otro ser para que sepamos, podamos sentir, podamos entender, el sufrimiento o el placer de ese ser vivo” (traducción propia).

Más allá de la forma

Hay algo, con el propósito de conocer la transformación del personaje, que lleva a Cándido a ser su propio maestro y, al fin, encarar su dolor a guisa formativa. Según Myatt (2018):

[...] for we human beings, *pathei-mathos* possesses a numinous, a living, authority; that the wisdom, the understanding, that arises from one's own personal experience, from formative experiences that involve some hardship, some grief, some personal suffering, is often or could be more valuable to us (more alive, more meaningful) than any doctrine, than any religious faith, than any words one might hear from someone else or read in some book.¹³ (p. 8)

Cándido en sí mismo “combined *pathei-mathos* and empathy to be a guide to wisdom”¹⁴ (Myatt, 2018) al dejar de filosofar, y más bien al preocuparse por hacer algo más que estar quieto. En resumen, Cándido se encuentra con Cunegunda¹⁵ y ella abraza de felicidad a su hermano, a Pangloss y al mismo Cándido. Ella ni sabía que se había vuelto fea. Luego se establecieron en una alquería tras casarse Cándido y Cunegunda, sin mucho ánimo. Al seguir el hilo de su propio deseo, y habiendo fracasado sus fantasías de ser feliz al lado de Cunegunda, que cada día se hacía más fea, Cándido, Martín y Pangloss seguían discutiendo de metafísica y moral. Lo lógico sería que fuera feliz, pero un acto acontecimental “cumple lo que, dentro del universo simbólico dado, parece ser imposible, pero cambia sus condiciones de manera que crea retroactivamente las condiciones de su propia posibilidad” (Rubín, 2013, p. 167).

¹³ “Para nosotros los seres humanos, *pathei mathos* posee una numinosa, una viva, autoridad, en la que la sabiduría, el entendimiento, se eleva sobre la propia experiencia personal de uno, hacia las experiencias formativas que involucran algo de sufrimiento, algo de dolor, algún sufrimiento personal que es a menudo o puede ser más valioso para nosotros (más vivo, más significativo) que cualquier doctrina, que cualquier fe religiosa, que cualquier palabra que uno podría oír de alguien o leer de algún libro” (traducción propia).

¹⁴ “Combina *pathei mathos* y la empatía para ser un guía hacia la sabiduría” (traducción propia).

¹⁵ “Renegrida, con los ojos legañosos, el pecho seco, las mejillas llenas de arrugas, los brazos enrojecidos y escamosos” (Armiño, 2015, p. 126).

Lo logrado, o posible, en ese acontecer de la vida de Cándido seguían siendo más espectáculos contingentes de un *hastío vivencial*. *Martín solo concluía que se está igual de mal en cualquier parte. Un acto libre que sorprendió mucho a estos tres seres racionales fue el regaño de la vieja*,¹⁶ y es que un acto libre es actuar con riesgo sabiendo que no hay nada que asegure el éxito (Rubín, 2013), pero sí el surgimiento de nuevas reflexiones. Martín concluyó que el hombre había nacido para vivir en medio de la inquietud, o en el letargo del hastío. Pangloss seguía sosteniendo que todo iba de maravilla. Cándido no estaba de acuerdo, pero tampoco aseguraba nada.

Asimismo, Martín acabó de confirmar que haría dudar¹⁷ cada vez más a Cándido cuando un día vieron llegar a Paquette y a Fray Alhelí hallados en la miseria. Se cuentan, en eso, sus miserias, aunque, a pesar de ellas, se les notaba una felicidad más envidiable que la de Cándido. Esa nueva aventura los llevó a filosofar más que nunca. Días después, estos tres personajes fueron a ver un derviche de la vecindad quien, tras preguntarle sobre la creación de un animal tan extraño como el hombre, les contestó de modo descortés, incluso cuando Cándido le preguntó por la existencia de los males en el mundo. Cuando Pangloss trató de preguntarle y conversar un poco sobre los efectos y las causas, sobre el mejor de los mundos posibles, sobre el origen del mal, sobre la naturaleza del alma y la armonía preestablecida, el derviche le dio con la puerta en las narices. Este acto, aparentemente grosero para Cándido y Pangloss, según Rubín (2013), es simplemente un acto libre, a pesar de que este no pueda ser aceptado por el sujeto por ser demasiado traumático y un acto real.

A fin de cuentas, los acontecimientos son acciones que aportan a la transformación de la esencia del personaje. Un acontecimiento no es algo que ocurre en el mundo, sino un cambio del planteamiento a través del cual percibimos el mundo y nos relacionamos con él (Žižek, 2014, p. 23).

¹⁶ "Me gustaría saber que es peor, ser violada cien veces por piratas negros, tener una nalga cortada, pasar por las baquetas con los búlgaros, ser azotado y colgado en un auto de fe, ser disecado, remar en galeras, experimentar, en fin, todas las miserias por las que nosotros hemos pasado, o quedarnos aquí sin hacer nada" (Armiño, 2015, p. 127-128).

¹⁷ Un acto ético asume la contingencia, sabe que no podemos depender de ningún "Otro" simbólico que (des)apruebe nuestras acciones (Rubín, 2013).

El último acto acontecimental que acaba de extinguir el optimismo en Cándido, para pasar a una perspectiva racional, es la noticia del estrangulamiento de “dos visires del blanco y al muftí”,¹⁸ en Constantinopla. De vuelta a la alquería, Cándido, Pangloss y Martín encontraron a un “buen viejo que tomaba fresco a la puerta de la casa bajo un cenador de naranjos”, y Pangloss, por ser buen hablador, le preguntó sobre la noticia; a lo que el viejo les respondió que ni sabía. Era la mezcla en esos asuntos políticos lo que les hacía perecer miserablemente.

Luego, el hombre hizo pasar a los tres filósofos a su casa y fueron atendidos por sus dos hijos y sus dos hijas, quienes les presentaron varias clases de sorbetes, naranjas, limones, ananás, pistachos, café de Moka; y las dos hijas perfumaron sus barbas. Aquel anciano solo tenía veinte *arpendes* y era ayudado en el cultivo por sus hijos, cuyo trabajo les quitaba tres males: el hastío, el vicio y la necesidad. Cándido hizo profundas reflexiones sobre las palabras del viejo turco que le pareció haberse labrado mejor futuro que el de los seis reyes con quienes cenó él y Martín.

Algunas de esas palabras hicieron desplazar su subjetividad, en tanto esta significa dudas, cuestionamiento, incoherencia, introduciendo un nuevo significante maestro que estabiliza el pánico, en este caso sus miserias y el caos (Žižek, 2014). De igual manera, la reflexión final de Cándido permite entender que toda la vida orgánica muestra variaciones y distinciones, incluso entre especímenes de la misma especie orgánica (Arendt, 2007, p. 206). Aquel campesino pudo distinguirse y hacer una distinción sobre las formas de vivir, y solo él puede comunicar su propio yo, es decir, la pluralidad que inspira, que comparte con todo lo que es y con todo lo vivo que lo hace ver y convertirse en ejemplo de unicidad de ser distinto (Arendt, 2007). De pensar y vivir diferente.

Aquel viejo, como un acontecimiento final que redefine la situación de Cándido, ya no es un mero cambio de planteamiento; es la destrucción del planteamiento como tal (Žižek, 2014, p. 34), la abolición del optimismo.

¹⁸ “Los visires del blanco son los ministros del consejo del Gran señor. En cuanto a los muftíes, eran los miembros del clero musulman que tenían por misión hacer respetar la ley religiosa” (Armíño, 2015, p. 307).

La autodestrucción, el trans¹⁹ de la vida del personaje principal: del acontecimiento como imposición –como un cambio en nuestra relación con la realidad– al acontecimiento como un cambio radical de la realidad en sí misma, siguiendo a Žižek (2014). Pangloss, en sus meditaciones sobre metafísica empezó a hablar de las grandezas,²⁰ a lo que Cándido interrumpió diciendo que sabía, también, que debían cultivar su propio huerto e, indirectamente, dejar de filosofar únicamente. Pangloss y Martín estuvieron de acuerdo porque el hombre le fue puesto el jardín del Eden *ut operaretur eum*,²¹ para que lo trabajase, “lo cual prueba que el hombre no ha nacido para el descanso”²² y es el único medio para volver soportable la vida.

Para que sea comprensible la trans-formación de Cándido, entendiendo que Cándido está al otro lado de su forma, en la otredad, con el término formación, como en el deber que cada uno tiene de darse forma (Ríos, 1995), hay que determinar el aspecto final de Cándido como un hombre libre que realiza la elección correcta, precisamente, la decisión de cultivar un huerto. Pangloss decía algunas veces a Cándido que todos los acontecimientos están encadenados en el mejor de los mundos posibles:

[...] porque en última instancia, si no hubierais sido expulsado de un hermoso castillo a puntapiés en el trasero por amor a la señorita Cunegunda, si no hubierais caído en manos de la Inquisición, si no hubierais recorrido a América a pie, si no hubierais propinado una buena estocada al barón, si no hubierais todos vuestros carneros del buen país de Eldorado, no comerías aquí cidros confitados y pistachos (Armiño, 2015, p. 130)

¹⁹ Prefijo de origen latino trans- que significa, básicamente, detrás de, al otro lado de o a través de.

²⁰ “Las grandezas son muy peligrosas, dijo Pangloss, según el informe de todos los filósofos; porque, a la postre, Eglón, rey de los moabitas, fue asesinado por Aod; Absalón quedó colgado de sus propios cabellos y atravesado por tres flechas; el rey Nadab, hijo de Jeroboam, fue muerto por Baza [...] Ya sabéis cómo perecieron Creso, Astiages, Darío, Dionisio de Siracusa, Pirro, Perseo, Nerón, Oto, Vitelio, Domiciano, Ricardo II de Inglaterra...” (Armiño, 2015).

²¹ Para servirle.

²² “Para que la trabaje”, en Génesis 2,15. Una nota de los Carnets de Voltaire recoge la frase: *Posuit eum paradiso voluptatis ut operaretur*. Así pues, el hombre ha nacido para el trabajo como el pájaro para volar, dice Job: por tanto, el trabajo no es un castigo (Armiño, 2015, p. 208).

Lo dicho por el sabio no le causó mucho placer a Cándido. Solo comentó que aquella opinión estaba bien, pero que tenían que cultivar su huerto.

En pocas palabras, tuvo Cándido que caer en la cuenta de que él estaba perdido desde el principio con su candidez o sus ilusiones forjadas, y tratando su propio ser de manera poco eficiente escuchando días enteros a Pangloss, y que debía recuperar eso perdido: la capacidad innata humana de labrar la tierra, de trabajar o accionar. La autodestrucción del optimismo es en fin el inconsciente freudiano, el “conocimiento que no se conoce a sí mismo” (Rubín, 2013, p. 22). Cándido solo es cándido al final de la obra. El optimismo resulta ser el mayor problema para su identidad es consciente de que no sabe lo conocido desconocido (Žižek, 2014). Al final, él se vuelve el líder de esa pequeña sociedad tras perder la frágil esperanza de todo ese inconsciente providencialismo leibniziano (Armiño, 2015, p. 34). Entonces, si estaba dotado de las más excelsas virtudes, ¿por qué llegó a tal punto de padecimiento aliciente? Esto fue lo que dio hincapié al tratamiento de los acontecimientos.

La formación de Cándido

Llegados a este punto, Cándido comienza su formación en conflicto con el medio en que vive, dejándose marcar por los acontecimientos y aprendiendo de ellos (López, 2013). Asimismo, él hace una reflexión de su formación tutorizada por Pangloss en un proceso óptico de supresión fantasmal de aquello que le dio forma; es decir, con eso que él internó en sí mismo para entender el mundo desde la filosofía leibniziana de Pangloss. Su conflicto interno no es más que la reformulación filosófica de un ente laico en un discurso del Ser que se preocupa por el ente, laico; en esa verdad acontecimental de un mundo que no es el mejor de los mundos posibles. Desde Hernández (1996), en la teoría de Heidegger sobre el Ente y el Ser, lo que fundamentalmente sucede en Cándido es el desentendimiento de una verdad de un discurso domesticado con base en la teodicea, para pasar a ser visto como la característica fundamental del Ser por el ente como descubrimiento.

Es decir, Cándido en toda la historia no deja de preguntar a cada personaje acontecimental –la vieja, a Cacambo, a Martín, a Pangloss, a Pococurante, al sabio en Francia– por su experiencia en el mejor de los mundos, por la manifestación del acontecimiento impactante de ser arrojado del mejor de los castillos, en un evento que se mostraba en una estructura circular que se determinaba retroactivamente en sus causas y motivos (Žižek, 2014). En sí, para que ocurra un desplazamiento del entendimiento encausado de Cándido debía de haber un conflicto, en este caso el problema del beso y una atención subjetiva sobre él. Para este conflicto fenomenológico la pregunta por el Ser del Ente se convierte en algo que permite una apertura en un sentido propio por la trascendentalidad de todo lo posible (Žižek, 2014), o sea, una atención explicativa sobre los males que intrigan a este personaje.

Así, atravesar la fantasía, la inocencia óptica, que estructura la vida del personaje y que dimensiona la realidad de este, conlleva al nacimiento de una actitud realista que asuma los acontecimientos como lo más verídico, dejando atrás el involucramiento a las ideas metafísicas como un todo, para desplazarlas y derrotarlas (Žižek, 2014). Cándido, empero, es el ente que se preocupa por su propio ente en la manera que lo acontecimental óptico le releva una pregunta indirecta por el ser de su esencia (Hernández, 1996). Su esencia no había sido pensada, pero lo fue precisamente en la medida que ese sentido le conllevó a interrogar al fantasma. En palabras de Han (2012), eso le llevó a un amable desarme y autoafirmación del yo, donde Foucault (citado por de la Peña, 2008), lo distingue como “la búsqueda, la práctica, la experiencia mediante las cuales el sujeto efectúa en sí mismo las transformaciones necesarias para tener acceso a la verdad” (p. 20).

Asimismo, las circunstancias terminan obligando a Cándido cuando una serie de acontecimientos empiezan a revelar un horizonte oculto sobre cómo percibe su realidad y se percibe a sí mismo, tras un exceso de circunstancias transformadoras (Žižek, 2014). Las mismas le hacen pasar por un desarmarse, a transformarse, en búsqueda de esa vigilancia autoconsciente del discurso teodiceo. Desde Santiañez (2002), Cándido (héroe exiliado) es un individuo sensible alienado por la sociedad y atravesado en ella por la obligación circunstancial. Desde Varkoy (2010) sobre el concep-

to *The journey*, se sabe que el desplazamiento en la manera de pensar hace que la persona se enfrente a lo desconocido y busque lo que necesita para sí mismo, para expandir sus propios límites y dar solución a sus conflictos, problemas y verdades, vista como lo que Gadamer (citado por Varkoy, 2010), llama como religión de la espiritualidad.

Además, para acceder a ello, desde de la Peña (2008), “es preciso que el sujeto se modifique, se transforme, se desplace, se convierta en distinto de sí mismo para tener acceso a la verdad” (p. 20), ya que pasar de ser individuos a sujetos, compromete “la destrucción del mundo que nos hemos construido” (Campbell, 1959, p. 13) –en este caso que le construyeron a Cándido–, tras una “metamorfosis subjetiva” (de la Peña, 2008, p. 20). En él deja de circular la creencia de esta filosofía leibziniana porque hubo motivos para no creer, solo cuando comprendió los motivos para creer (Žižek, 2014) el camino que emprendió. Para Jorge Larrosa (1996), ese principio de alteridad, en definitiva, conllevó a atravesar su propio yo para formar una configuración externa (el Ser del ente) a lo que se era antes (ente inocente).

En consonancia con lo anterior, “la libertad de su elección en esa microsociedad condujo a que Cándido pudiera autogobernarse a sí mismo, y modelar la existencia propia por medio de un conjunto de ejercicios” (de la Peña, 2008, p. 20) netamente racionales. Su *mentor* (López, 2013), al fin, fue el viejo que tomaba fresco bajo un cenador de naranjos. Así, la formación de Cándido, entendida como la obligación de darse forma a sí mismo (Ríos, 1995), consistió en un proceso de autoconocimiento y “also a way of being. The educated have not only learnt facts, but have also learned to differentiate between the important and the unimportant”²³ (Varkoy, 2010, p. 89). Para Richard Rorty, desde el mismo autor antes citado, ser autoeducarse o autoformarse significa buscar nuevas formas de pensar y actuar: de “make journeys” (p. 89).

Cándido es un *wise practitioner*, desde que *Bildung*²⁴ signifique formarse con nobleza. Esto lo hubo entendió al caer en la cuenta de que ninguna

²³ “También como una forma de ser. El educado no solamente diferencia hechos, sino que también aprende a diferenciar entre lo importante y lo intrascendente” (traducción propia).

²⁴ Término alemán que significa educación (López, 2013).

cultura o doctrina que esté en detrimento del hombre es eficiente, porque los esquemas culturales no están por encima de la moral. Similarmente, esto muestra que la formación del hombre se encuentra en la ética. Voltaire lo que quiere plantear es el fracaso de las ilusiones, de la caída de la frágil esperanza, iniciales de Cándido –ahora debiendo casarse con la fea Cunegunda– para pasar a un axioma de paz –cultivar nuestro huerto– y libertad, además de orden económico que el propio autor realizaba en Fernex (Armiño, 2015), tras el desastre de Lisboa, las guerras y la persecución de la inquisición por sus ideas –cargadas de mucha racionalidad–.

Esta novela de formación, por otra parte, facilita el entendimiento de una estructura de formación en el modelamiento de una personalidad que ha de superarse en el transcurso de la narración, llevada a cabo en un proceso de iniciación hacia una fase vital: el renacimiento del yo (López, 2013). Además, Han (2012) argumenta que debe haber una negatividad para construir el rasgo fundamental de la inmunidad (rechazar lo que no es conveniente) donde el sujeto, estos sujetos, si no son capaces de ser conscientes de ello puede hacer que su personalidad perezca o se aliene. Anteriormente se había dicho que, en palabras de Varkoy (2010), la transformación hacia los aprendizajes de Cándido puede verse desde el concepto *The journey*, como la relación de lo que ha aprendido en el día a día y entre lo que se convierte en novedad. Entendiendo, entonces, que su formación (*Bildung*), en un amplio sentido, es igual a un movimiento o desplazamiento de lo que hubo creído y lo que está conociendo.

La novela de formación, desde López (2013), no contempla la muerte del personaje, un antihéroe, y suele terminar con un final feliz o, al menos, un final que no suponga para el protagonista daños irreparables. El protagonista es un personaje joven, normalmente varón, que tiene por maestro al mundo y va integrando en su carácter las experiencias por las que va pasando. Sufre por el contraste existente entre la vida que había idealizado y la realidad que tendrá que vivir. Para Roy Pascal (citado por López, 2013) se define el género de esta novela como la historia de la formación de un personaje que deja de centrarse en sí mismo y empieza a centrarse en la sociedad, y de ese modo comienza a forjar su verdadera identidad (Cándido y su huerta). Igualmente, para Franco Moretti, el tema central

del bildungsroman es el pacto o acuerdo al que debe llegar el protagonista con la sociedad –su microsociedad– (Citado por López, 2013). Por último, la novela picaresca sí podría ser considerada un buen antecedente, pero hay un pequeño detalle que distancia ambos géneros: mientras que en el bildungsroman el protagonista acaba por ocupar un lugar en la sociedad, el pícaro se aísla de ella, vive al margen. Sin embargo, hay que esclarecer que Cándido no es ningún pícaro, lo son los otros personajes, porque él, hasta el último capítulo de la novela, había sido un personaje inocente. Con miras a entender a Cándido como un antihéroe, Según Capello (2008), hay que esclarecer que, si bien los héroes han sido la síntesis y el representante mayor del espíritu y los valores de su época, los antihéroes han sido los encargados de hacer evidente el daño colateral de ella, que sencillamente quieren sobrevivir. Cándido, tras la pérdida de la inocencia, le queda un camino por elegir: aprender a vivir con el desencanto porque todas las cosas que le pasan son la vida misma (Cappello, 2008). Lo heroico del antihéroe es ajeno a las glorias y a los fastos modelos de su época.

Referencias

- Ainbinder, B. (2011). *Donación y posibilidad. Heidegger y la filosofía trascendental. Heidegger hoy. Estudios y perspectivas*. Grama.
- Arendt, H. (2007). *La condición humana. Capítulo V Acción*. Paidós.
- Armiño, M. (2015). *Voltaire: Cándido o el Optimismo*. Penguin Clásicos.
- Cabo, F. (1992). *El concepto de género y la literatura picaresca: la autobiografía*. Universidad de Santiago de Compostela.
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de cultura económica
- Cappello, G. (2008). “Configuración y tiempo del antihéroe”. *Contratexto*, (16), 171-181.
- Cárcamo, H. (2005). “Hermenéutica y Análisis Cualitativo”. *Cinta moebio*, (23), 204-216.
- Domínguez-Ruiz, F. y Sellés, J. F. (2007). *Nominalismo, voluntarismo y contingentismo*. <https://core.ac.uk/download/pdf/83561955.pdf>

- de la Peña, F. (2008). “El psicoanálisis, la hermenéutica del sujeto y el giro hacia la ética en la obra tardía de Michel Foucault”. *Sociológica*, (66), 11-25.
- García, Y. (2006). “El discurso de ficción en las novelas Gargantúa y Pantagruel de François Rabelais y Cándido de Voltaire: diatribas cifradas y cosmovisiones humanistas”. *Islas*, (48), 133-146.
- Han, B. (2012). *La sociedad del cansancio*. Herder.
- Hernández, J. (1996). *Corrientes actuales de filosofía: V. Heidegger*. Editorial Tecnos, S. A.
- Larrosa, J. (1996). *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. Laertes ediciones.
- López, M. (2013). “Bildungsroman. Historias para crecer”. *Tejuelo*, (18), 62-75.
- Macarrón, A. (2009). “Madame Du Châtelet, Leibniziana Malgre Voltaire”. *Revista de filosofía*, (42), 51-75.
- Montes, K. (2012). *Voltaire, Balmes y el cristianismo. La lucha por la tolerancia religiosa* [Tesis para obtener título de licenciado en filosofía]. México: UAQ.
- Myatt, D. (2018). *The Numinous Way of Pathei-Mathos*.
- Ramos, P. (2011). “Ágora François-Marie Arouet «Voltaire» (1694-1778)”. *Crisol ideas*, (87), 1-26. <http://www.crisoldeideas.com/wp-content/uploads/2014/08/Crisol-de-Ideas-087.pdf>
- Ríos, C. (1995). “Un acercamiento al concepto de formación en Gadamer”. *Revista de Educación y Pedagogía*, (14-15), 14-35.
- Rubín, A. (2013). “El acto fantasmal. Repercusiones políticas del concepto acontecimiento en la obra de Slavoj Žižek”. *Revista internacional de Filosofía*, (18), 159-177.
- Sánchez, E. (2003). *Cándido o un sueño en la tierra*. Plaza y Valdés S. A.
- Santiañez, N. (2002). *Modernidad. Historia de la literatura y modernismos*. Crítica.
- Tissera, A. (2003). “Modelos de Justicia: Borges, Voltaire y Stevenson”. *Tabanque*, (17), 135-144.
- Vilanou, C. (2001). “De la Paideia a la Bildung: Hacia una pedagogía hermenéutica”. *Revista Portuguesa de Educação*, (14), 1-27.
- Varkoy, O. (2010). “The concept of Bildung”. *Philosophy of Music Education Review*, (18), 85-97.
- Žižek, S. (2014). *Acontecimiento*. España.

Palabra de Literatura

Taller literario La decadencia

Este taller se propone, desde la pregunta por la caída inexplicable del hombre en el que pierde la dicha, una especie de paraíso perdido o un destino hacia el que caminan personajes como Humbert Humbert, de Navokov, o Holden, de Salinger. La modalidad de escritura es libre. Es así como algunos estudiantes se decantaron por la poesía y otros por el cuento.

La caída de un personaje

Diego Esteban Higuera Manco

Lo lamento si hay por comer y no lo hago
Lamento cobijarte, conmigo
Perdón por el desdén
Mi presencia no está aquí.

El olor a nada
Inexistente son las cuatro paredes
Las sin caricias
De un deceso vivo.

La muerte es mi posibilidad de vida,
paseando gacho en el cementerio.
Una ola fría sin caricias
Deplorando un abrazo finito del viento.

Atragantarse con la saliva,
aclarar los ojos, fingir no estar muerto.
La gota es fría a contraviento.

En la ladera, en un mundo de cemento,
he llorado el sentimiento.
Exánime, yo lo siento.

Héroes decadentes

Diego Esteban Higuera Manco

A veces pienso que todos somos héroes así, como lo dice Santiañez. Cuando leí las quejas del personaje tan aislado de la sociedad, no alejé el recuerdo de los pasos dados el día anterior. Por ejemplo, ayer me encontré con un amigo muy joven que me dijo que había consumido dos clonazepam y buscaba, mareado y tambaleándose, la fuma de marihuana. Alguna calada, para calmar su dosis miorrelajante. Lo que me asombró de todo fue que no era capaz de reconocerse; pues yo sí sabía quién era él. Así pasa mucho con la literatura: con Montag, cuando Mildred descubre que él actúa diferente; con Prometeo, cuando Océano evidencia que su hermano no piensa como antes; con mi amigo Marcos, el que se tambaleaba, cuando yo evidenciaba que ya no era un niño que debía estar haciendo cosas de niños. Ahora andaba drogándose y caminando solo por el Jardín Circunvalar de Medellín, como sin razón.

Anteayer, también, cuando estaba plantando unas matas de naranja en un solar abandonado, caí en la cuenta de que la humanidad era como un árbol de aguacate, de guayaba, de arrayán, de eucalipto o de laurel. Me di cuenta de esto en sus consecuentes ciclos de crecer y renacer. Caí en la cuenta, también, porque en las hojas secas que adornaban el suelo, el mismo árbol dio lo mejor de sí. Tras ese morir de las hojas dejaba en su historia la posibilidad de que en el futuro fuera el mejor de los árboles de aguacate, de eucalipto, de yarumo.

Nosotros, con lástima, morimos y seguimos siendo los mismos. De ahí una frase que se celebra mucho en la fe, sobre el revivir a los muertos. Yo digo, para ver si abonamos la humanidad con todos esos ilustres exánimes (Aristóteles, Kant, Platón, Hesse, Camus, Chomsky, Chéjov). Tener un piso compostado para los mejores seres humanos del futuro. Yo a Marcos le dije que dejara ese vicio tras poner mi mano en su gorra, pero lo único que hizo fue lanzar un golpe a mi hombro del brazo izquierdo. La verdad, me sentí en capacidad de hacerlo, de joderlo por lo que hacía, porque an-

teriormente yo también solía hacer lo que él emprendía aquella noche que lo encontré.

Me di el valor de decirle eso porque un día reconocí en mí el otro que podría ser si dejaba de consumir ciertas sustancias psicotrópicas. Me di el gusto de hacerlo porque preveía que, en él, quizás, su razón lo haría pensar dos veces su acto disociador de la realidad. Por eso soy o somos decadentes. Con mi hermano, como última anécdota, también pasó lo mismo un día que me dijo que yo no podría ser el único que tendría la razón en el momento justo cuando él dijo que el Guasón, viendo esta película de DC Comics, estaba *rayado* por haber matado a unos tipos en el metro. Me lo dijo porque había contradicho su argumento. Yo ya sabía, por mis clases de literatura de formación, que había más de una razón que solo decir que él estaba *rayado*.

Así, me intrigó bastante la racionalidad de mi hermano, que es bien instalada, de ver u observar empáticamente la vida del mismo Guasón donde, someramente, hacía una búsqueda personal para el conocimiento de sí mismo, del porqué era tal como es y del porqué vivía de esa manera. Ni siquiera estaba rayado. Me sorprendió que no era capaz de ver la verdad que la película mostraba. El mismo personaje también es un héroe decadente porque la necesidad de autotranscender su conciencia desventurada, en definitiva, no lo conllevó a una grata felicidad, sino a la alienante transformación de sí mismo en otro: de una personalidad escindida a una inauténtica integrada.

Así, como todo héroe decadente, un día empecé a sentir mi vida como un constante ir y venir, un reubicarse, autoevaluar continuamente y cuestionar lo que ya hasta el momento existía y conocía. En fin, yo reconocí que si quería salir adelante y que si quería dejar de pensar en la incertidumbre del otro que yo era, antes de los encuentros, debía ejercer un poco de libertad y una hermenéutica sobre mí, porque el mundo y una decadencia me cobijaban.

De este modo, pensé en aquello que sería lo más valioso humanamente hablando hasta que compré unas semillas de samán, de eucalipto, de caoba, y maldita suerte que no encontré de yarumo; y empecé a regalar las semillas a mis compañeros del curso de literatura y a hacer un pequeño semillero

en la plancha de mi casa. Quién sabe qué pasó en ese cuidar y observar las plantas. Mucho tiempo pasó mientras las cuidaba. Mil veces subí las mismas escalas para ver las mismas bolsas con la misma tierra negra y nada del verde. Conmigo aprendí la persistencia y el desespero del cambio. El desasosiego y el silencio me cobijaban día y tarde en que la lluvia mojaba el semillero y las bolsas. Pensaba mucho en el destino de los otros, en el del mundo, y solo sentía miedo.

Días después, por la negritud del pensamiento, abandoné las visitas al cielo y me aislé a pensar con profundidad el pozo que creé en el desespero del cambio. Luego, tras cuentos de Rusia, México, Colombia y del mundo, llegó la escisión a mi conciencia desventurada. Una conciencia que llegó amarga e implicó una separación de mi vida, haciéndome saber que yo yacía en otra parte. Lleno de nostalgia y desespero por un más allá inasequible subí a la terraza, con el cabello hirsuto y malcarado, mientras me llegaba una brisa desde la terraza. Después se me iluminaron los ojos. Quieto y pasmado, vi unas sombrillitas verdes en las bolsas negras al fondo del semillero. Lo único que se me vino a la mente y me hizo caer en cuenta de la verdad de todo asunto fue el crecimiento mismo de los árboles. El crecimiento de mí mismo

Supe, entonces, que el progreso estaba en cultivar lo mejor de sí, cuidar, y retomar lo que estaba en nosotros, y lo que fue escrito sobre nosotros. Noté que aquello tomaba mucho tiempo. No tuve que inventar algo, en cuanto a lo técnico... gran crítica de Heidegger. Como todos los héroes decadentes logré aclarar mi mente al internarme en mí mismo, y me inicié en la última evolución del *homo sapiens*. Por nada del mundo me ligaría, porque espiritualmente no podía, al mundo del *homo faber* ni a las aventuras prometeicas.

En fin, tejí en sí la labor decisiva, social, de plantar aquellas plántulas verdes cerca de mi casa con el fin de transmitirle al mundo la verdad esencial del hombre, del ser y el tiempo, de los espíritus y de las pestes. A esas personas les regalaría vida en el maquinista y utilitario mundo contemporáneo.

Esperanza

Sebastián Montaña Escudero

Todos saben que ha intentado recuperarse
De las heridas causadas por los alfileres
Que una vez conglomerados en el tiempo
Atacaron su pasión por erguirse tras la caída.
Mira su cara estropeada, y apretando su mandíbula
Como si sus labios estuvieran cosidos
Le brinda una caricia agónica al espejo
Tratando inútilmente de limpiar el agua marina
Que se desliza por el párpado de su maniatado reflejo.
Custodia a su sombra hacia el abrigo de la calle
Esa misma calle le lanza una mirada severa
Y le insinúa que este día no vacilará en su hostilidad.
Su cuerpo da un respingo cuando colisiona
Con el saludo de la húmeda pared de aire
Que espera suspendida como una campana
A que cada transeúnte se ponga de rodillas.
Aunque no se vislumbra una gota de sangre
Las puntas de sus uñas se funden con el rostro de sus manos
Y sus puños parecen cargados de claveles rotos.
A la vuelta penumbrosa reconoce que no cambió
Cree que un día tendrá la oportunidad de ser valiente.
Todos los días barre el polvo acumulado en su alma
Y se convence de que vivir no es su tragedia.
Todos los días ignora la certeza de que un día no despertará
Todos los días ignora que pierde su vida esperando;
Esperando el día sin fracasos
En el que la felicidad, en vez de transitoria,
Pueda ser una eterna recompensa.

Tempestades

Sebastián Montaña Escudero

Recuerdo el día en que me vi triunfante
Y pisé las colillas fumadas por mis enemigos
Aquel día miré hacia abajo y vi una pila de escarabajos agonizantes...
Danzaban con sus patitas flojas en el aire
Danzaban una danza de las espaldas que besan la tierra.
Y yo no pude contener una sonrisita petulante
Que dejó pasar por las rejillas de mi boca
La brumosa sensación de sentirme vivo.
Estiraba mis manos contra el viento
Evitaba los relámpagos y la lluvia presurosa
Todo por tratar de darle una caricia al sol.
Armé una escalera con los tediosos silencios
Pegué un par de plumas con cera
Junté todos los adioses del mundo
Llené mi estómago con las disculpas tardías
Y me aferré al sueño de encontrar calor.
Al final, caí.

Allí estaba yo, la propia tempestad
Gemía ante la indiferencia divina
Nadaba en arena roja junto aquellos que escupí
Limpiaba el viscoso sentimiento de victoria
Escondía el picante orgullo de haber vivido.
Allí estaba yo, la propia tempestad
Visitando el lugar de mi decadencia
Construyendo mi camino hacia el infierno
Recorriendo descalzo un jardín de pichones heridos
Buscando que la muerte no dure tanto tiempo.

Sean felices, no lean

Jorge Iván Gómez Molina

(Amén de aquella tertulia en la cual hablamos de las caídas de los personajes).

Lucy, nombre que se le dio a los restos encontrados de una homínida primitiva, y que simboliza el inicio de la humanidad, también inspiró una película protagonizada por Scarlett Johansson, en la que básicamente, por un incidente, se convierte en una mujer cada vez más y más inteligente y capaz a cada momento, al pasar de poder usar el 10% de su capacidad cerebral, a alcanzar un 100%, que finalmente la consume (y se vale aclarar que este argumento del 10% es más un mito que una realidad). Lo que más se puede destacar de este caso es la caída que sufre la protagonista a medida que libera su mente, y no es que su vida fuese buena antes de iniciarla, pero pasar de una mujer con problemas económicos y malas amistades, a una perseguida internacional y una enemiga de la mafia no es que sea un cambio positivo.

De dicha situación se infiere esa idea de que “entre más conocimiento se adquiere, más se sufre”, lo que parecería ser ya un axioma, e incluso un recurso de libreto (o si no recordemos ese episodio en que Homero Simpson descubre el sufrimiento tras el conocimiento, luego de extraerse un crayón del cerebro). Sin embargo, esto de no leer pero ser feliz es también una poderosa arma política, ya denunciada por Rousseau en su idea del *Buen y feliz salvaje* (ese título lo explica, ¿no?), y que ha quedado en evidencia en épocas más modernas, como aquella vez en que Vicente Fox, otro presidente neoliberal de México, al conversar con un humilde ciudadano le preguntaba: “¿Qué dicen de mí en los periódicos?”; a lo que este le contestó: “No sé leer, aquí solo vemos televisión”; finalmente, Fox replicó: “¡Mejor! Van a ser más felices entonces”. A este punto ya saben la moraleja, no lean, eso los va a hacer más felices... y a las élites de siempre también.

Taller de escritura libre

Como agua para surco

Maria Sofía Cadavid

De todas las veces que Gotica había sido vapor, líquido o sólido, siempre había soñado con ser chocolate. No importaba lo que los demás dijeran. Ella quería tener un sabor, en especial uno dulce que nadie pudiese resistir; no como el agua, que casi nadie disfruta y, a veces, tiene trabajos desagradables. Su madre le contó el mito más famoso conocido por las gotas para tratar de borrarle esa idea loca: “Érase una vez una gotica tan, pero tan pequeña, que siempre se caía del vaso, nunca llegaba donde las demás sí...” Era tan triste y solitaria que hasta la Madre Naturaleza quiso hacer algo por ella.

—¿Qué te hace llorar como los cocodrilos? —Preguntó la Madre Naturaleza, con una voz dulce como el mangostino.

—Todos parecen tener un destino tan claro que a veces me pregunto si no debí haber sido otra cosa.

—Si para que dejes de sufrir debo convertirte en gota de otro sabor, el que tú quieras, estoy dispuesta a hacerlo.

—¡No te confundas! Ser agua me encanta y, la verdad, encuentro un poco de felicidad en estar triste.

—¡Si yo hubiera sido esa gota, me habría hecho chocolate! —Dijo Gotica.

—Ya llegará el momento en que entiendas el valor que tiene ser agua.

Cada cierto tiempo una gota tiene el placer de emprender un viaje río abajo. La primera vez que Gotica comenzó el viaje, no estaba entusiasmada y trataba de parecer triste con bastante dificultad para que la Madre Naturaleza la convirtiese en gota de chocolate. El recorrido se le hizo largo, aburrido y turbulento, pues recorría el río más caudaloso de Colombia, el Atrato. Su madre le insistía en estar preparada para cuando aquel momento llegara. Gotica no entendía a qué se refería su mamá, pues, aunque este era

su primer viaje por río, no encontraba la diferencia en los otros viajes que ya había hecho. De repente sintió un vacío tan abrumador que agarró la mano de su madre por impulso.

—¡Prepárate para sentir lo que es ser agua! —Dijo, casi gritando de emoción, su madre.

Gotica sintió cómo chocaba con una piedra, casi saliéndose de sí misma, y, en conjunto con las demás gotas, cavaban una pequeñísima hendidura que jamás se podría borrar.

—El propósito del viaje es la dicha de dejar una marca permanente. Si fuéramos de chocolate no podríamos repetir eternamente este trayecto y emoción.

Los recién paridos

Jorge Iván Gómez Molina

Despierto para lo de siempre, ir a trabajar a la oficina; me levanto por mera inercia; ni desayuno, solo un café y a tomar el bus. Cuando subo veo otros oficinistas asalariados que, al igual que yo, debemos meternos en él como renacuajos recién paridos, nadando en el agua pestilente de nuestra rutina, viéndonos las caras de aburrimiento. Veo alrededor y nada cambia, siguen esas caras como quienes miran que les ponen una pila de carpetas en el escritorio a las 4:25 de la tarde y el bus zigzaguea las esquinas y nos hace mover como palmeras sembradas en caracolillo y en fin... Hoy decidí solo mirar a la nada, pero fue de la nada que ella salió, la volví a ver, muerta en vida, pero con su rostro iluminado, por destellos celestiales o por la pantalla de su celular, no lo sé. Me miró y me reconoció, se acercó zigzagueando en medio de la turba como si definitivamente fuese otro renacuajo en agua puerca esquivando a sus atumultuados nuevos hermanos, llegó a mí y dijo un “hola” muy suave, yo solo pude sonreírle y mientras cruzábamos dos o tres palabras, recordaba otra vida que tuve en otro tiempo, en otra dimensión, donde la tomaba de la mano y éramos uno. Luego vi de reojo detrás de su hombro a otro renacuajo zigzagueando y tomándola por detrás. En ese momento ella simplemente dijo: “te presento a mi novio”, yo tenía en la cara la sonrisa más porcelánica que alguien podría tener y finalmente me dijo que él trabajaba como oficinista con ella, a lo que solo pude responder: ¡Ahh... otro recién parido!

Un hijo¹

Diego Esteban Higuera Manco

Simplemente veía un programa en el televisor cuando me llegó un mensaje de un contacto desconocido. Al desbloquear el celular me di cuenta, por la foto, que era mi tío político quien lo había enviado. Decía someramente que prestara mucha atención a lo que debía hacer después de haber escuchado la noticia. Adjunto, me envió el número de la enfermera y el número del Hospital San Juan de Dios, en Santa Fe de Antioquia. Al ser su retoño, como en una especie de llamado humano, me dispuse a organizarme y a estar pendiente de las 9:40 p. m., hora en que posiblemente llegaría al Hospital San Vicente Fundación, acá en Medellín. Y así fue más o menos. Yo ya me hallaba en la Policlínica del hospital esperando aquellos paramédicos. Las horas pasaban e igualmente muchas ambulancias, pero sin noticias de mi progenitor. La noche era objetiva, las personas se hacían pasado, y solo permanecían los árboles que limitaban la calle con la vía del Metroplús.

A las once de la noche yo ya estaba un poco cansado del jueguito ambulatorio y de la preguntadera al celador por el paciente en espera. A esa misma hora me acerqué a la anciana que vendía cositas y café. Me tomé uno sin dejar de sentirme responsable y ansioso por o que se venía. Mi hermano estaba igual que yo. Los dos seguimos esperando el viaje eterno e informábamos a la familia cada cinco minutos. Secretarios de aquel conductor adormecido y contusionado pasamos esa hora larga de esperanza pandora. De repente, como a las 11:45 p. m., mi hermano corrió a la entrada del hospital de niños y no volvió. El palpito se ceñía a mi cuerpo y el anhelo se convirtió en lámpara en media noche. Luego mi hermano me escribió y me dijo que me fuera para la casa y que mejor mañana lo remplazara en el hospital. En verdad que me sentía raro tras la noticia que recibí a las 7:00 p. m. Ya la 1:00 a. m. me encontraba en mi casa tratando de dormir la incertidumbre.

¹ Texto basado en "Un cuento chino", de Rufino Lasasa.

Al día siguiente fui al hospital y reemplacé a mi hermano como a las 10:30 a. m. Me dijo que todavía no lo podía ver porque los médicos seguían realizándole exámenes y revisiones. Mi hermano tenía la cara lívida y el ajeteo se le notaba en la camisa sangrada y las quince hojas arrugadas que luego me dio. Al fin se fue a descansar y yo me quedé solo en la sala de espera en aquella fundación. En sí, se trataba de un paciente de cuarenta y siete años en contexto de politrauma con hematoma epidural y subdural en el hemisferio izquierdo de la cabeza. Además, con fracturas costales de la cuarta a la séptima costilla derecha. El diagnóstico médico que leía decía que él no necesitaba una cirugía general puesto que no había ni hemorragias internas ni peritoneo. Lo único que proseguía eran procedimientos ortopédicos y neurocirugía. Yo seguía leyendo todos aquellos papeles y la cantidad de dinero que se subrayaba en todos ellos. Casi veinte millones en todo el procedimiento que, por suerte, estaban cubiertos por el seguro Mundial de Seguros.

En el momento que dejé de leer los papeles rebujados logré observar su traslado en la camilla para una última revisión. Ya era yo quien sentía esa intuición paternal, gracias a la conexión consanguínea que me unía con él. En sí, observé que tenía la muñeca izquierda vendada y la derecha cubierta de yeso. Ambas manchadas de sangre. Le dije al camillero, impaciente, que yo era su hijo y él solamente me dijo que lo siguiera para que estuviera pendiente de él y del bloque donde pasaría varias semanas antes de su recuperación. Debo decir que el accidente fue fuerte, pero más el shock que lo desconcertaba del tiempo, de su familia y de sí mismo. Fue muy intenso verlo como un niño perdido y que dormía tras ser drogado con tramadol y dexametasona. No niego el miedo y el frío en mi cuerpo que me daba la idea de que no me pudiera reconocer luego. Un miedo profundo de perder a mi padre en vida.

El hospital es muy bello, al ser un campus de medicina. Me hacía pensar el tiempo que pasaba en la manga de la UPB, entre el bloque seis y siete, con amigos hablando de literatura, de los maestros, de nosotros y nuestra profesión. El hospital me traía todos estos bellos recuerdos cuando paseaba rápidamente bajo los árboles, cada vez que salía a almorzar fuera del

San Vicente o al llevarle algún jugo a mi padre. Almorzaba lo más rápido posible porque él necesitaba que le ayudase en todo. Sus manos vendadas no le permitían ningún movimiento. Yo lo bañaba, lo veía llorar, le daba la comida, lo veía marearse, y lo dejaba solo cada día cuando llegaban las seis y media de la tarde. Por cuestiones de la cuarentena no podía quedarme en el hospital ya que corría un riesgo por un posible contagio, ya sea por la pandemia o por cualquier otra enfermedad. Eso me solían decir. Me daba dolor de pecho abandonarlo y el sentimiento de desamparo siempre me hacía llorar, máxime cuando me ponía el casco de la moto, ya fuera del hospital, y veía el bloque donde él quedaba huérfano todas las noches.

Un día en el hospital, cuando le daba el almuerzo, toda la familia mandaba mensajes al grupo que teníamos en WhatsApp. Yo no presté mucha atención y solo me dediqué a mi padre quien cada día se veía más repuesto. Me confortaba mucho escuchar de nuevo sus historias y el desconcierto del accidente. Solía decirme que él estaba vivo de milagro. Además, me decía que lo estaba porque Dios necesitaba que él obrara en su hermano Nelson, quien estaba dializado hace tres años, y que él mismo se lo había dicho en un sueño. Incluso, me hacía reír con su gracia más no con las anécdotas. En una de ellas, graciosa pero peligrosa, me contaba de sus hazañas con dos primos míos con quienes trabajaba en una empresa de telecomunicaciones. La aventura se trataba de robos millonarios en la venta de fibra óptica abandonada y todos esos cables de *energía* que, en el mercado negro, bien vendidos, les daba a los tres aproximadamente de a cinco a veinte millones de pesos, dependiendo de los kilos del cobre. ¡Muy arriesgado en verdad! Tras ser contado el lance le di de beber a mi padre y él se recostó para descansar. Cinco minutos después salí a revisar el ajetreo de los mensajes y me encontré con la sorpresa de que, a mis primos, los mismos con lo que mi padre vendía el cobre, los habían encarcelado tras ser pillados por Carabobo, a las 5:00 a. m., halando cobre de una vieja recámara subterránea. Ipso facto, no supe responder al cuestionamiento de si lo del accidente de mi padre fue una suerte del destino, o un suplicio para consigo. Agradecí con hipocresía que él estuviese en el hospital y no en una cárcel en donde quizás ni hubiese podido cuidarlo.

Taller Perturbaciones

Se propone la idea de alterar dramáticamente la vida de un personaje para sacarlo de su cotidianidad al exponerlo a una situación inesperada e imprevisible. Esta propuesta se plantea para el espacio de la tertulia literaria del semillero en la que se comparten las creaciones de los estudiantes.

A las 10:00 te puedes morir

Jorge Iván Gómez Molina

No es por nada, pero eso de morirse debe ser hasta bueno. “Todo proyecto es una forma de esclavitud”, leí por ahí alguna vez de un grande; el asunto es que cada pequeña necesidad humana ya se ha vuelto un proyecto, más que eso, una verdadera hazaña. Recuerdo a un viejo decir que la complejidad de la vida radicaba en que no se le fuese la mano corrigiendo a un hijo y lo matara, ese era el máximo proyecto del adulto, no matar a su hijo por accidente, no pasarse de cincuenta correazos o algo así, supongo. Hoy el asunto es diferente, hay que ser un verdadero emprendedor para elegir la marca de dentífrico adecuada, la que más represente tu *filosofía de vida*, de paso que no se puede confiar en nadie, ya los ortodoncistas se volvieron vendedores de *invisalign*, y las campañas a *favor* del medio ambiente terminan siendo otra forma de cambiarte un producto por otro. Todos quieren un pedazo del pastel mosqueado. Con todo esto, lo único simple debería ser morirse..., si..., así como el viejo que lo único que tenía que pensar era en que no se le fuese la mano y matara a su hijo, que, de pasar, tampoco hubiese sido un asunto tan grave, ya tenía otros quince de reemplazo y otro en camino, más el de la amante a dos millas que nadie conoce aún. Pero bueno, el asunto aquí es el presente y el hecho de que solo la muerte, la bella, es la única sencilla de realizar, *sin proyecciones* o *el qué dirán* o si es *políticamente correcto* o si apoya una *tendencia* en Twitter. No, nada de eso. simplemente tirarse de un puente y se acabó el asunto. Sin embargo, no era tan fácil como pensé, resulta que uno debería tener la *responsabilidad social* de no afectar negativamente a otros con sus decisiones. A las 7:00, los pobres asalariados navegan en sus carrozas fúnebres de metal, y caer en una vía arteria sería causarles un retraso; lo mismo que si a las vías del tren a las 8:00, a las 9:00 o a las 11:00, y casi a cualquier hora. Caer a la 1:00 en las redes de alta tensión interrumpe el noticiero de los cadáveres; igual que a las 3:00, que por la telenovela. De un edificio alto a las 6:00 mancharía los arbustos de la entrada y quebraría los vidrios de lobby, aparte sería una forma extraña de ganarse un *know how* para ellos. Cortarse las venas en plena

calle a las 7:00 tampoco porque a esa hora salen de estudiar las colegialas del liceo trilingüe inglés-francés-alemán campestre del norte, ya que sería *muy escandaloso y traumático*. Pensé en ahogarme a las 8:37 en la bañera del hostel La metamorfosis, donde vivo, pero la pobre anciana custodia del alquiler puede que no soporte ser una primera testigo, aparte puede que nadie cuide mis libros cuando no esté y que terminen abarrotados en el estudio de algún abogado o periodista sin criterio y eso sí sería peor que mi muerte. Finalmente, a las 9:50 salgo al patio del hostel –prisión de nombre kafkiano–, fumo un cigarrillo y pienso: “No hay que pensar más”. Sacó el lápiz medio afilado que siempre cargo para escribir mis asuntos y estupideces, “creo que con un flechazo en el cuello bastaría”, tomo impulso y a las 10:00 cuento hasta 10:1... 2...; me salto a 8... y en 9..., rozando el 10, por fin me surge la verdad: “Me muero cuando deje de escribir”.

Los quince años de Jamaric Blanco²

Diego Esteban Higuera Manco

12:00 p. m.

Fue un día común en el colegio Sol de Oriente, hacía bastante calor, el día estaba despejado, pocas nubes cubrían el cielo, y yo ya estaba saliendo por las puertas de la institución con los ojos achinados por el resplandor del sol. El calor me hacía sentir pereza, agobio y no sé por qué pensaba que algo me iba a pasar ese día. Tal vez porque era 2 de septiembre, día de mi cumpleaños. Era tal la agonía que compré un vasito de guayabas con sal y limón en donde el manguero: estaban frescas, húmedas y chorreaba el limón por todas partes. Pasada la 1:30, me dediqué a subir las dos grandes lomas que hacían falta para llegar a mi casa. En el recorrido llenaba mi boca de mucha sal y limón de las guayabas; algunas pepitas en los dientes tronaban; bebí el líquido estancado al final del vaso y este era tan ácido que mi rostro llegó a fruncirse como el de mi abuelo. Miraba al subir las casas de adobes que estaban a lado y lado de las calles muy mal tenidas. Unas encima de otras y la pintura se caía en muchas de ellas. En algunas vendían *bolis* de *yogur* a cincuenta pesos; en otras las *solteritas* con crema anaranjada, cremas de coco y muchas paletas de mora y mango, dentro de esas neveras viejas llenas de escarcha. No estaba para nada mal, estábamos muy cerca de junio y el calor de las próximas vacaciones iba a ser feroz. Además, los techos de zinc de todas las casas resplandecían y emitían mucho calor.

Finalmente llegué a casa, sediento y lleno de limón y sal en todos los dedos. Abrí la puerta gris de mi casa, arrojé el bolso en el sofá, fui a la cocina a beber agua. Después entré a mi cuarto para tirarme en la cama. Pero algo me desconcertó mucho: todo parecía muy diferente en comparación con la mañana. Las cosas comunes del cuarto estaban en otros lugares; la ropa desdoblada, los cuadernos entreabiertos, el tendido desdoblado y el colchón desubicado. Pensaba que alguien había irrumpido en mi cuarto,

² Texto basado en "La rebelión", de Rómulo Gallegos.

buscaba algo, pero yo no sabía qué cosa, pues no ocultaba nada ni tenía objetos de valor o cosas por el estilo. Me senté en mi cama y empecé a pensar en muchas cosas.

Asentí en ese pensamiento y sentí un gran miedo. ¡Qué había hecho con los cigarrillos de marihuana! Mi estómago se revolvió con gran intensidad y el agobio de la tarde se había instalado en mí. Pero yo ya no los tenía, ya se los había dado a mis compañeros del colegio y no tenía ninguno. Alguien, alguna persona me había delatado. Sin embargo, no recordaba con nitidez quién podía ser y me tomé el tiempo para pensarlo. Así que decidí pasar toda la tarde fuera de casa puesto que no quería ver más mi cuarto rebujado. Me hacía sentir muchas ansias y un terror terrible.

Después subí a la plancha y le silbé. Él corrió hacia mí y montó sus dos pesadas patas en mis piernas.

—Cómo estás mi chiquito? Venga, vamos a andar.

Le puse el collar de trenzas a Dante y luego bajamos las escaleras corriendo, casi tropezando, en las paredes estrechas. Él era un pitbull pequeño, pero sin duda muy fuerte. Siempre me halaba incesante por todos lados, ansioso por correr y dichoso de haber salido de esa plancha sucia no muy acogedora. Así la pasamos toda la tarde, corriendo, jugando y haciendo desastres como siempre en el Jardín Circunvalar de Medellín.

7:00 p. m.

Siendo las 7:00 p. m., Jamaric estaba un poco agotado por jugar y correr con su mascota por todo el Jardín Circunvalar. Dante jadeaba con mucha precipitación y tiraba saliva por todo el lugar, mientras cruzaban el callejón poco iluminado para llegar a su casa. Jamaric notó que las luces de su casa estaban encendidas y la moto de su padre, una Pulsar 180 UG negra con rojo, estaba parqueada al final del callejón. Los dos subieron las escaleras, muy silenciosos. Luego soltó a su perro en la plancha y llenó sus cocas con agua y cuidado. Jamaric volvió a sentir las mariposas negras dentro de su estómago. Estaba en frente de la puerta, no quería entrar. Sentía pavor por lo que le pudieran pasar allí adentro. Al fin tocó la puerta, pasaron unos segundos, y abrió su padre. Este tenía una mirada seria, y aquel padre amoroso

no dijo ni una palabra. Jamaric entró y luego cerró la puerta. Observó a su madre, que estaba en el sofá, y lo saludó de una manera muy descortés. El ambiente en ese lugar estaba un poco pesado, muy silencioso, y él ya sentía un poco lo que le esperaba.

—Siéntese en el sofá —dijo su padre. Jamaric se sentó y su padre en reciprocidad se hizo a su lado.

—Dígame la verdad. ¿Usted está fumando marihuana?

—No pa, usted sabe que yo no hago eso.

—Yo no le creo...

Jamaric estaba asustado, y más cuando su padre salió por un momento. Su corazón latía sin parar, tan fuerte que hasta se podían escuchar patentes en el aire. Después de unos cortos segundos, que para Jamaric fueron horas, entró su padre, y furioso lanzó su correa de cuero a las piernas de él, asimismo como su padre lo había hecho con él tiempo atrás. Los largos movimientos sucumbían en el aire y aterrizaban en la piel del joven. El ambiente se llenó de gritos, de sonidos estridentes de golpes en las manos y la espalda. Jamaric lloraba y se movía alrededor de la sala mientras más golpes de ese látigo encuerado terminaban sobre él. Por un momento miró a su padre con ojos enfurecidos, con un rescoldo resoplando en sus ojos y se lanzó contra él tomando el látigo de cuero y escapando de aquella flagelación.

No pasaron muchos segundos cuando Jamaric salió de su casa y corrió sin parar mientras su padre lo seguía muy de cerca. Atravesó el callejón sin problema alguno hasta llegar a la entrada del Jardín Circunvalar. Huía y se alejaba cada vez más, mientras bajaba una pequeña pendiente que marcaba el inicio del recorrido del lugar. ¡Corría y qué corrida dio por todo el lugar! Luego el pequeño prófugo giro a la derecha en una pequeña curva y notó al frente del Jardín el pequeño puente donde solía posarse a mirar la ciudad de Medellín. Su ritmo cardiaco aumentaba con gran fuerza y pensó en no detenerse. En ese momento llegó a su mente la idea de encontrar un escondite, habiendo ya perdido a su padre en la persecución. Faltaba muy poco para llegar al puente y seguía planeando su estrategia. En un abrir y cerrar de ojos frenó la huida, se subió a las barandas de madera del puente y se arrojó a la izquierda en unos arbustos.

Allí se mantuvo por unos cuantos segundos, tirado, camuflado bajo los arbustos y vio cómo su padre seguía corriendo en persecución muy agitado. Su padre atravesó el puente y su figura se desvanecía bajo los ojos de Jama-ric, quien permaneciendo intacto en su improvisado escondite ocultaba su inmadura y rebelde razón.

Parte II.

Investigar, formar, crear: posibilidades del semillero Aquenarre

Danny Jean Paul Mejía Holguín³

Contexto investigativo

Desde el inicio de Aquenarre, como grupo de estudios a cargo del profesor Juan Rodas y ahora como semillero de investigación acompañado por los profesores María Lopera y Jean Paul Mejía, la intención ha sido instaurar en los procesos de creación literaria unas metodologías correspondientes a la investigación en literatura y el rigor que acompaña la escritura creativa.

Es importante mencionar que las narrativas como metodologías de la investigación propenden por confirmar que

[...] la vida es un despliegue continuo de acontecimientos que, en todo caso, hacen aparecer eso que llamamos subjetividades, una dimensión interior que se

³ Coordinador del semillero Aquenarre. Integrante del grupo de investigación del Lengua y Cultura.

torna pública en la escritura de sí y que instituye un compromiso social sobre quien debe ser el autor. (Lopera Rendón y Piedrahíta Lara, 2013, p. 97)

Estas denotan un aprehender de las herramientas narrativas y las particularidades de la investigación como posibilitadores de la producción intelectual y creativa de la que Aquenarre y sus integrantes han dado cuenta en un trayecto de actividades como la escritura y publicación de *Heteronimias* (Cardona Caro y otros, 2019); la participación continua en eventos de ciudad como Fiesta del Libro, Parada Juvenil y Entidades Aliadas que hacen parte de el Plan Ciudadano de Lectura, Escritura y Oralidad, en el que también se hace presencia en el comité interinstitucional que lo promueve y lo lidera.

En esta ocasión, y a través de estos ejercicios de investigación, se da cuenta de una trayectoria que tomó como muestra el trabajo de los escritores e investigadores María Lopera y Felipe Pabón en su texto *Calle EscOMBros* (2018) en el que demuestran, de manera epistémica, todo el recorrido ejecutado y el rigor investigativo para la escritura creativa. Entonces, a manera de correspondencia con ese trabajo y como camino a seguir, se da cuenta del trabajos de Cygnus, que ha sido el enfoque de elaboración de los participantes de Aquenarre en los ámbitos de la crónica, el cuento y el hipertexto, como temas fundantes en nuestra formación y que desde hace algún tiempo han sido los motivadores y promotores de las escrituras creativas; los talleres de creación y las pesquisas epistémicas de los integrantes actuales y los que dieron pie a la formación de este variopinto semillero de investigación, que no solo está formado por estudiantes de la Licenciatura en Español-Inglés, sino, también, por egresados de la Maestría en Literatura, Ingenieros y otros profesionales que han encontrado en Aquenarre y el Grupo de Investigación Lengua y Cultura un lugar para ser y hacer en la literatura, la investigación, la formación y la creación.

Heteronimia: una realidad ficcionada

Felipe Gómez Patiño y Andrea Restrepo Hernández

Resumen

La heteronimia es un recurso literario que permite el desligamiento del yo-autor, pues la escritura desde un heterónimo es independiente a la identidad de quien lo escribe; de esta manera la práctica de la escritura va más allá de la narración basada en experiencias bibliográficas y el juego con la escritura creativa se amplía. El heterónimo, a pesar de ser una creación literaria ligada a la ficción, marca la frontera de la realidad donde se ve presente el relato verosímil que hace posible la existencia de un personaje. Ya sea desde la katharsis, la narración experiencial o la investigación de conceptos, la literatura se nutre de la realidad de cada autor para apropiarse de la ficción de un heterónimo desmultiplicado y autónomo al momento de escribir. En este trabajo de investigación-creación se propone una dinámica de escritura que permite explorar los conceptos ya mencionados con gran influencia de la crónica.

Abstract

Heteronymy is a literary recourse that allows the self-author to be detached, since writing as a heteronym is self-sufficient of the person who writes. Therefore, the practice of writing goes beyond bibliographic experiences and the dynamic of creative is enlarged. The heteronym despite being a literary creation linked to

fiction, the frontier of reality is presented from the mere credible story that makes the existence of this character possible. Whether katharsis, experiential narration or concept research, literature draws on the reality of each author to appropriate the fiction of a de-multiplied and autonomous heteronym at the moment of writing. In this research creation work, a writing dynamic is proposed to allow us to explore the afore mentioned concepts with a great chronicle influence.

Realidad y ficción, una diada de la literatura

Para la comprensión de los conceptos de realidad y ficción, se pueden estudiar sus significados individuales y la relación con otros conceptos ligados; pero si se busca tener un espectro más amplio, ambos deben estar en constante conversación y relación. Abordar la ficción desde lo literario requiere definir, en un primer momento, conceptos como realidad y mundo porque “los referentes materiales y formales de la literatura se sitúan en el mundo real” (Maestro, 2006, p. 58), y son los que hacen posible la arquitectura de un mundo literario verosímil, cargado de sentido y significado, aunque nunca llega a ser una réplica de la realidad humana. Si se tiene en cuenta el planteamiento de P. L. Berger y T. Luckmann (1968), donde exponen que los grupos humanos crean pautas de comportamiento en una dinámica existente dentro de su mundo, cualquier idea de ficción se liga a lo que dichos grupos conciben para darle sentido a su realidad. De esta misma manera trabajan los escritores en cuanto a la construcción de sus realidades ficticias.

Estudiar estos conceptos desde una perspectiva filosófica es adecuado por su preocupación por los problemas fundamentales de la existencia. A simple vista parece que ambos conceptos son opuestos, si se tienen en la cuenta solo las nociones más simples, y sin investigaciones previas. No obstante, se expondrá la manera en cómo ambos conceptos, más que existir gracias al otro, se conjugan y que, desde el planteamiento de Sa-nagogo (2007), se deja a un lado la creencia común de que la realidad es un sinónimo único de verdad y la ficción es uno de mentira. Al hacer el

análisis filosófico del concepto de realidad, según Platón en el *Mito de la Caverna*, se empieza a borrar la frontera categórica de la verdad absoluta que se pretende lograr con lo que es real:

La alegoría de la caverna pretende poner de manifiesto el estado en que, con respecto a la educación o falta de ella, se halla nuestra naturaleza, es decir, el estado en que se halla la mayoría de los hombres con relación al conocimiento de la verdad o a la ignorancia. (Eggers, 1992, p. 1)

En suma, lo que delimita la realidad es un conjunto de acuerdos, creencias e ilusiones, donde además se permite la evolución de la verdad a través de un proceso de asimilación en el tiempo. Es aquí que la realidad y la ficción empiezan a conversar pues, en ocasiones, lo que en un principio fue categorizado como ficción, es decir, invención del hombre, termina por ligarse a la realidad común de nuestra naturaleza; realidad como el mundo tangible, lo visible y la experiencia; y la ficción como el mundo de las ideas, la imaginación y la creación.

Para Maestro (2006), la realidad es “una construcción de los sujetos humanos en función de sus operaciones prácticas” (p. 30), es decir, el espacio reservado para la existencia de los elementos tangibles dentro del mundo conocido, existente y verdadero. Pero es importante aclarar que, al hablar de algo existente, no necesariamente se refiere a algo verdadero, pues “la existencia se refiere a la coexistencia operatoria de términos en un contexto” (p. 91); y por su parte, la verdad no es un criterio, es un hecho, un punto donde se reúnen las diferentes esferas del conocimiento humano. Así pues, una realidad construida por un sujeto operatorio, en la cual él mismo forma parte esencial y material en relación con otros sujetos, tiene como “referencia a otras realidades con las que existe y coexiste, esto es, con las que se conjuga” (p. 31), y esas realidades deben ser no posibles, sino, existentes y en este sentido, la ficción es interpretable y posible al ser una construcción más entre las construcciones de realidad o realidades.

Por otro lado, tenemos a todo lo que corresponde como ficcional, la invención de mundos o elementos posibles desde la imaginación, verbi-gracia: la literatura. Así, como lo dice Sanagogo (2007): “De la necesidad

de expresar los contenidos del hombre hacia los demás, nacen las disciplinas expresivas y en cuanto esta expresión admita y adopte forma lingüística, estaremos en literatura” (p. 55). Siguiendo la línea de comunicación constante entre la realidad y la ficción, la literatura es un claro ejemplo de cómo ambos conceptos coexisten para su correcta complementación. De este modo, el hombre usa técnicas de expresión para ficcionar su propia realidad, para llenar sus vacíos, salir de sus existencias incompletas y así vivir otra vida como muestra del rasgo de inconformidad propio de los seres humanos:

[...] fantaseamos y soñamos lo que no vivimos, porque no lo vivimos y quisiéramos vivirlo. Por eso lo inventamos: para vivirlo de a mentiras, gracias a los espejismos seductores de quien nos cuenta las ficciones. Esa otra vida, de mentiras, que nos acompaña desde que iniciamos el largo peregrinaje que es la historia humana, no nos refleja como un espejo fiel, sino como un espejo mágico, que, penetrando nuestras apariencias, mostraría nuestra vida recóndita, la de nuestros instintos, apetitos y deseos, la de nuestros temores y fobias, la de los fantasmas que nos habitan. (Vargas Llosa, 2008, p. 29)

En esas historias que soñamos lo que quisiéramos vivir, donde ocurre lo que Maestro (2006) define como ficción literaria, la cual es posible porque los personajes literarios, fuera de la existencia estructural y formal de la que hacen parte, “carecen de existencia operatoria fuera de la realidad literaria, o lo que es lo mismo: frente a la existencia operatoria de los seres humanos” (p. 92). Desde este argumento, el autor introduce lo que difiere el mundo real con el de la literatura al definir la idea de ficción como una existencia no operatoria, es decir, una realidad impotente. Aquí se refiere al hecho de que si un personaje literario existe dentro de su existencia estructural, únicamente posible dentro de la obra literaria, nunca podrá compartir una realidad física y genética con el autor o el lector.

A pesar de esta diferencia, no cabe hablar de ficción de una manera aislada como se ha venido reiterando: “[...] la literatura es un diamante de múltiples facetas y cada una de ellas refleja un momento y una gama de la luz de la realidad exterior e interior, física y mental, política y psicológica”

(Cortázar, 2013, p. 280), y por eso se puede decir que existe una relación directa, incluso íntima, de la realidad con la ficción en la literatura, porque, siendo un sistema complejo de posibilidades, brinda la oportunidad de que se note más el mundo conocido y así, lograr expandir el campo de visión de la misma realidad:

Desde luego algunos pensarán que aproximar tan estrechamente la noción de realidad y de literatura es una perogrullada, en la medida en que toda literatura es siempre una expresión directa o indirecta de algún aspecto de la realidad. El solo hecho de que cualquier libro esté escrito en un idioma determinado, lo coloca automáticamente en un contexto preciso a la vez que lo separa de otras zonas culturales, y tanto la temática como las ideas y los sentimientos del autor, contribuyen a localizar todavía más este contacto inevitable entre la obra escrita y su realidad circundante. (Cortázar, 2013, p. 281)

La expansión del campo de visión de la realidad mencionada por Cortázar es uno de los elementos que permite nutrir la recreación del escenario de la historia al utilizar la mimesis que alude Aristóteles y que para Díaz (citado por Spang, 1984), es una representación comprensiva de la realidad y la naturaleza, lo que quiere decir que a través de la capacidad del lenguaje se logra representar una serie de fenómenos y sucesos que son abarcados por un mundo ficcional, extraño, paradójico y dicotómico. “La literatura es imitación por el lenguaje, así como la pintura es imitación por la imagen. Específicamente, no es cualquier imitación, porque no se imitan las cosas reales sino las ficticias, que no necesitan haber existido” (Todorov citado por Sanagogo, 2007, p. 54). A partir de esta lógica, se puede entender cómo la unión de los conceptos de realidad y ficción posibilitan la calidad de verosimilitud y el aporte a la construcción de la realidad literaria de la obra, lo que podemos llamar como el surgimiento de una realidad ficcionada.

La literatura, como balanza entre la ficción y la realidad, puede desarrollar cualquier construcción que pretenda, siempre y cuando esté bien fundamentada, o como se escucha en el argot popular “La literatura puede con todo”. Así pues, no sería descabellado proponer la creación de una realidad ficcionada en la parte creativa de esta investigación-creación; aunque

es importante no olvidar que, dentro de esta dualidad permisiva, hay ciertos elementos exclusivos de la realidad que no pueden cambiar por ser los responsables de que se alcance cierto grado de verosimilitud dentro de los pactos creados por el autor. Esto es lo que permite, finalmente, que, desde el planteamiento de una ficción, se den las condiciones de posibilidad para lograr una transición del plano ficcional hacia el real y asegurar que no caiga en los campos de la fantasía, un objeto de estudio totalmente aparte. Así, una vez más, se evidencia que ambos conceptos tienen una relación simbiótica.

Ejercicio de escritura

La dinámica que se plantea para lograr esa realidad ficcionada es un juego de heteronimia que, involucrando a diferentes autores, establece una ruta de escritura que trabajará con diferentes recursos literarios. El primero de ellos provocará la escritura a partir de la dinámica de creación de heterónimos, la cual debe contar con un desarrollo del heterónimo como personaje y, en consecuencia, permitir el segundo, que sería el surgimiento de un mundo posible gracias al conjunto de lugares, interacciones y experiencias de vida que irán siendo narradas. Mientras en el mundo literario ocurre lo anterior, en el mundo de los autores/ortónimos –realidad– se estará siguiendo una ruta de escritura que propone aspectos y características narrativas que aportan a la formación literaria.

En este mismo sentido, mana la posibilidad de hacer una cartografía, no solo como instrumento para ubicar los lugares espacialmente, sino para permitir el surgimiento de las nociones afectivas de los personajes con dichos lugares dentro del mundo posible. Al darle una identidad a cada lugar desde las narraciones de sucesos propios y compartidos de cada personaje, el desarrollo de los lugares será notorio y adquirirán cierto grado de madurez narrativa que permitirán la semejanza con la realidad que se quiere lograr.

Otro elemento que aporta a la creación de una realidad ficcionada bien estructurada es el género de la crónica, la cual interpreta verdades y ficciones al unísono. Se eligió como referente un género versátil que trabaja

con elementos cercanos a la realidad que, como lo dice Villoro (citado por Jaramillo, 2012), se caracteriza por su condición de ser el Ornitorrinco de la prosa. La crónica, o el estilo narrativo de la crónica, es el elemento elegido para comenzar a proponer la ruta de escritura que provocará a diferentes personajes aportar a la historia ficcionada y que permitirán a los autores jugar con las infinitas posibilidades de la literatura.

La crónica permite en su narración, además, utilizar características de otros géneros literarios; sin embargo, “usado en exceso, cualquiera de esos recursos resulta letal. La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser” (Villoro citado por Jaramillo, 2012, p. 15). Estos recursos literarios tomados de otros géneros son: la condición subjetiva de la novela, los datos inmodificables del reportaje, el sentido dramático en espacio corto del cuento, los diálogos de la entrevista, entre otros elementos de géneros que van nutriendo, pero a la vez complicando, la definición *per se* de crónica. De este modo, es fundamental no caer en demasía en los estilos narrativos que cada género le aporta; por eso, la ruta de escritura propuesta en cada ejercicio enmarcará los elementos necesarios para no caer en este error.

Crónica

Narrar el mundo, nuestro mundo por medio de sus orígenes, hazañas, maneras y existencias ha sido uno de los afanes que ha tenido el ser humano a través de los tiempos en libros como la Biblia, el Mahabharata, la Ilíada entre otros. En términos de contar realidades, encontramos la crónica como una de las herramientas existentes en la literatura que ha funcionado para lograr este fin; surgida a mediados del siglo XVI, contribuyó a la consolidación de la perspectiva occidental a partir del significado que el Nuevo Mundo obtuvo a través de los relatos de los primeros cronistas y que, sin ser considerada como un género netamente literario, aportó desde sus inicios, según Peña (1987), a lo que comenzó a expresarse como literatura hispanoamericana.

Es pertinente, entonces, volver a esos inicios en calidad de escritores nacidos por cuestiones del azar en este espacio geográfico. En la inmersión en las primeras manifestaciones escritas de los cronistas de Indias, cargo asignado por la Corona acerca de ese Nuevo Mundo bárbarico recién descubierto, es posible advertir que fueron dirigidas a un público que no solo buscaba ser informado, sino también en su medida maravillado; y se encontrará que, inevitablemente, por la subjetividad del cronista y el asombro ocasionado por la desmesura y riqueza encontrada, la mística y lo fantástico toman un lugar protagonista en el estilo de escritura.

Por esta razón, la crónica no es considerada como un material formalmente historiográfico, pero sí un lugar importante donde por afecto, obligación, asombro o necesidad de narrar lo inenarrable “hablan de nuestros ancestros, de nuestra tierra, del ser cultural que se engendraba” (Peña Gutiérrez, 1987, p. 12). Así pues, mientras la crónica se alimenta de la perspectiva de sujetos escuchados y no escuchados para contar lo ocurrido en algunos acontecimientos públicos y así construir una realidad colectiva, aparece un lugar propicio para la configuración del carácter y la subjetividad del que relata y para que el que escribe intervenga desde lo propio en relación con ese acontecimiento relatado.

Los inicios de lo que hoy se conoce como crónica se remontan a los relatos de los testigos de la conquista militar y espiritual, como Cristóbal Colón, Américo Vespucio, Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Bartolomé de las Casas, Felipe Guamán Poma de Ayala, Hernán Cortés. Así pues, estos sujetos se dedicaron a registrar inicialmente de manera personal sus memorias de lo visto y creído en sus viajes: los asentamientos y el modo de vida de los indios americanos, descripciones de la geografía, impresiones de las maravillas naturales, sufrimiento de las masacres y derrotas y los méritos de las luchas y victorias, información importante para la planeación y organización política y administrativa de la colonia en el Nuevo continente y que han servido para esquematizar y estereotipar las costumbres nativas americanas (Peña Gutiérrez, 1987, p. 14).

Sin embargo, el estilo de la crónica no se limitó a seguir siendo un informe desde una perspectiva personal, pues con escritores como Alonso Ercilla o Juan Castellanos y su obra *Elegías de varones ilustres de In-*

dias, la voluntad de informar se conjugó con la estructuración del relato, la ficción que aporta la poética del lenguaje y la recolección de informes de otros testigos presenciales, todo esto con el fin de darle mayor verosimilitud al relato (Círculo de Lectores, 2007). A partir de allí, el concepto de polifonía de Bajtín (1988) podría acuñarse en este caso para entender que en la crónica existe una “pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles” (p. 15); es decir, una diversidad de voces encontradas dentro de un texto que dan cuenta de las diferentes conciencias, ideologías y visiones del mundo.

Heteronimia

Ocultar nuestra identidad por diferentes razones ha sido un rasgo presente a lo largo de la historia de la humanidad y la literatura. Uno de los recursos que un escritor utiliza es la experiencia que, en ocasiones, resulta ser más sencillo de comunicar si se hace de manera anónima. Autores como Lope de Vega recurrieron a procedimientos básicos de ocultamiento de nombres en sus obras con la utilización de pseudónimos o anagramas (López, 2016). Pero las maneras de ocultar identidad en la literatura no terminan aquí.

El concepto literario de heterónimo fue trabajado y ejecutado a lo largo de la vida y obra de Fernando Pessoa, autor portugués reconocido por su constante necesidad de crear a través de la invención de personajes sensibles y llenos de asombro, desde la manifestación simbolista de las percepciones de sus sentidos como filosofía. Nacidos con el objetivo de darle vida a las personalidades, identidades y el sinnúmero de voces que conforman la vida de un ser humano, un heterónimo se presenta a sí mismo como un personaje independiente, en el sentido de que es un sujeto desmultiplicado y despersonalizado creado desde las posibilidades que brinda la escritura creativa. Esa identidad completa, que si bien es inventada, es lo que según Escandell (2011) difiere los heterónimos del fenómeno más frecuente de los pseudónimos.

Una vez creado y haciendo uso de la escritura como estrategia discursiva, un heterónimo tiene la capacidad de pensarse, repensarse, construirse,

destruirse y reconstruirse, que define características físicas, emocionales, poéticas y estéticas; nociones, percepciones del mundo, y formas de narrar y de expresarse. Así, este contribuye a la formación de la amplitud y complejidad de los pensamientos de un *yo autor* a través la capacidad que permite al heterónimo pasar desde un plano ficticio a uno real.

La identidad, entendida como la construcción que permite la pertenencia social e individual del sujeto, cambia de manera constante y aporta elementos para el reencuentro con uno mismo a lo largo de la vida; por esto, sería erróneo afirmar que un sujeto es; está construido y hecho: si un sujeto se va haciendo, son múltiples las identidades que, aceptadas en dialéctica y creando una narrativa sobre uno mismo, se construyen a partir de las dinámicas de autoexploración y reflexión.

No obstante, como “el problema de la identidad no puede entenderse a cabalidad sin el reconocimiento pleno de la alteridad como un factor constitutivo” (García, 2006, p. 48), es pertinente que exista una dinámica, como la del juego heteronómico, que provoque una conversación entre identidades (autor-heterónimo, heterónimo-autor, autor-otro heterónimo, heterónimo-otro heterónimo, etc.), que profile, mejore y caracterice la/s escritura/s del/los “yo/es autor/es” y que termine afectando la configuración de la identidad del ortónimo, personalidad creadora de heterónimos:

Escribí más de treinta poemas seguidos, en una especie de éxtasis cuya naturaleza no consigo definir [...] Comencé por el título, “El guardador de rebaños”. Lo que ocurrió luego es que apareció dentro de mí alguien a quien di enseguida el nombre de Alberto Caeiro. Disculpen lo absurdo de la expresión: quien apareció en mí fue mi maestro. (Pessoa citado en Escandell, 2011, p. 41)

Sin embargo, no es suficiente el simple hecho de lograr que en un texto narrativo haya una descripción y construcción de un heterónimo; es necesario, además, “atravesar ese camino que en el tiempo ha hecho que el autor insista en algunos temas, que profundice en sus símbolos y en los asuntos que lo van inquietando, que explore sus diversas entonaciones, su voz, las variaciones que expresan sus imágenes” (Posada Agudelo, 2014, p. 04). Así pues, es la continuidad, la constancia, la medida, la observación

y la definición de los límites y alcances del autor, aquello que logra aportar a la construcción de su identidad como yo autor.

En una de las tareas de heteronimias, ejercicio de escritura que tenía como objetivo la creación de personajes, resume lo básico para construir a un heterónimo:

[...] Esta es una propuesta de criterios para dar forma a los trasuntos humanos que solemos llamar “personajes”; si bien les presentamos una lista, se trata de construir un texto descriptivo (en primera o en tercera persona, en presente, sin contar, necesariamente, la historia pasada del personaje –excepto algunos datos que se consideren de sana trascendencia–; cada autor del personaje puede decidir en qué orden contarlos sin omitir, en lo posible, ninguno de los aspectos sugeridos). Frente a cada criterio se dan una serie de posibilidades, tómenlas como sugerencias de lo que puede describirse y, por favor, no incluyan los títulos en sus descripciones, déjenla fluir –como todo lo nuestro–. ¡Ah! Una cuartilla alcanza para hacerlo –no ser demasiado conciso; no explayarse tanto–:

IDENTIDAD:

- a. Identificación: nombre(s), edad, sexo, género, oficio, profesión, ocupación, estudios...
- b. Cuál es su posición: moral, ética, social, cultural, religiosa, filosófica, económica...

SUSTANCIA:

- a. Atributos: cualidades, maneras de ser que le dan puntos, cosas a favor.
- b. Contradicciones: en qué cosas el personaje es incoherente o contradictorio (por ejemplo, dice una cosa, pero hace otra...).
- c. Relaciones (con otros personajes, o con otras cosas, con ciertos espacios, o la ausencia de relaciones...
- d. Enigmas, cosas raras que hace y que son inexplicables como ciertos rituales o mañas...
- e. Rupturas. Eso, rupturas...

ORGANIZACIÓN:

- a. Estrategias: modos que tiene para lograr lo que quiere, sus armas, su arsenal.
- b. Objetivo manifiesto; lo que dice que quiere.
- c. Objetivo latente: lo que realmente quiere.

FORMA:

- a. Aspecto: accesorios, cómo se viste, qué prendas suele o no usar...
- b. Sensorialidad; le gusta oler las cosas, tocarlas, odia que lo toquen, todo lo prueba, es un gran escucha...
- c. Oralidad; cómo habla (y cómo escribe), qué tipo de lenguaje usa, cuáles son sus muletillas, o cuándo gaguea, ¿dice groserías?...
- d. Motricidad. Cómo se mueve, cómo son sus gestos, su ritmo, sus velocidades... (Lopera citada por Gómez, Mejía y Restrepo, 2019)

Cygnus Expandida

Todos habitamos un lugar en este planeta, algunos le llaman a su pedacito de tierra ciudad, otros lo categorizan como estado, unos pocos le llaman calles y otros, como yo, le llamamos cotidianidad. Del mismo modo existe y funciona Cygnus. Podría decirse que Cygnus es el todo, la verdadera realidad que todos habitamos. Sin embargo, nos hemos encargado de nombrar heteronómicamente estos lugares a través de sistemas fronterizos; desde mares a continentes, hasta política y religión. Aun así, nadie escapa de la enfermedad del Automatismo Carrillero, confundido comúnmente con la rutina de la cotidianidad.

Cygnus se encuentra paradójicamente condenada al fracaso, sumida en la perdición. Probablemente se deba a su constante expansión, esa necesidad de abarcar el todo opaca cualquier realidad fuera de sus límites. El funcionamiento de Cygnus podría entenderse desde la teoría de la expansión del universo: en la relatividad general es llamada el Horizonte de eventos. Aro astronómico que la ciencia ha determinado como panorama de visión del cual tenemos conocimiento. Albert Einstein afirmó que nin-

gún objeto puede moverse más rápido que la velocidad de la luz, con una sola excepción: la expansión del universo. La velocidad de la expansión es exponencial a la distancia, es decir, que aquello que se encuentra más alejado de nosotros se aleja cada vez más rápido. Así es hasta el punto en donde la velocidad de la luz, trescientos mil kilómetros por segundo, es superada por el espacio que hay entre nuestro punto de partida, la tierra, y el destino que se encuentra fuera del Horizonte de eventos. Toda esa luz es consumida por su contraparte, la energía oscura, esa que se encarga de llenar ese vacío que la expansión va dejando.

Esto limita nuestra realidad debido a que aquello que está lo suficientemente lejos de nosotros parece que no existiera. Es así como Cygnus funciona también; aquellos que caen en las Carrilleras no logran ver más allá de su realidad. Sin embargo, esto no es del todo un caso perdido. En la ciencia todavía no se tiene la certeza de que la energía oscura seguirá funcionando a la velocidad que lo hace en la actualidad, y en un futuro ese alejamiento exponencial podría detenerse, esto nos daría la oportunidad de ver más allá, lo que permite, de esta forma, que el Horizonte de eventos sea más amplio. También la enfermedad del Automatismo carrillero que padece Cygnus tiene la esperanza de detenerse en ese afán de abarcar el todo, permitiendo construir a sus habitantes un sin número de interpretaciones, de realidades, de ciudad, de calles, de cotidianidad, a través de las memorias de sujetos actores de la sociedad.

Esta vez, la dinámica no será de correspondencia sino de hipertextualidad. A partir de allí iremos construyendo memorias y, a su vez, una realidad colectiva desde diferentes perspectivas, que pueden ser llamadas ciudad. El juego será guiado por un heterónimo, Hélix Deneb, quien fue la primera persona en reconfigurar su visión Carrillera y darse cuenta de que en Cygnus, algo estaba pasando. A través de las tareas, Hélix y los heterónimos por llegar, desenredarán el nudo existencial de los habitantes de Cygnus, aquellos que se encuentran sin identidad individual y perdidos en el automatismo colectivo.

Debido al ejercicio hipertextual, el destino del juego no está concretado; si bien hay un plan de tareas ya estipulado, se tiene en la cuenta una variable azarosa. Será, pues, el producto de las tareas venideras quienes

construirán el hilo narrativo, brindando así un abanico de posibilidades ante la existencia de sus heterónimos. Esto significa que existe la posibilidad de intervenir los textos para el uso de una tarea nueva, cabe mencionar que dichas intervenciones no afectarán las características básicas que definen al heterónimo y tampoco trastocarán sus deseos más latentes.

A manera de cierre

El ir y venir de la realidad ficcionada se complementa con la escritura. De esta manera, podemos organizar su significado en una tríada literaria: realidad, escritura y ficción. La escritura permite y soporta la realidad dentro de la ficción, funcionando como puente conector hacia la literatura. La heteronimia existe porque está escrita, trascendiendo así la frontera ficcional del imaginario. El heterónimo carga con la pesadez de nuestras vidas como autores, pero con la autonomía suficiente y desligada para existir como ser sensible y pensante ante escenarios narrativos.

Dentro del mundo posible creado en este trabajo (Cygnus), los heterónimos no fueron creados con un propósito carente de sentido, sino que fueron desarrollados con la capacidad de mutar ante los diferentes fenómenos y problemas que puede presentar una sociedad. La mutabilidad la permite Cygnus y Hélix Deneb es el hilo conductor ante la realidad propuesta por los demás heterónimos. Esta dinámica heteronómica está sustentada desde la perspectiva de la humanidad misma, la cual nos hace ser diferentes en tantos aspectos y que a través de un ejercicio catártico es capaz de purificar las emociones ante eventos trágicos.

El potencial del ejercicio catártico en conjunción con la heteronimia le da voz a las identidades y personalidades de los distintos yoos que conforman al ser humano, en especial las que duelen y hacen mella en nosotros. Ambos conceptos cumplen un papel importante en los ejercicios de escritura creativa al utilizar la inconformidad humana y diferentes técnicas de expresión para ficcionar su realidad, llenar sus vacíos y vivir otra vida en las letras.

Por consiguiente, la práctica docente se nutre de estos ejercicios de escritura para la enseñanza de la literatura, ya sea desde la escritura, la lectura, hasta la oralidad. El rol docente en esta dinámica funciona en cuanto a que somos maestros que escriben y tienen la capacidad de narrarse a partir de la reflexión propia. Esta dinámica complementa la formación como escritores y maestros, ya que mejora el manejo del lenguaje, la fluidez en la escritura y el análisis textual. Esto último es una estrategia excelente para su aplicación en las aulas, para formar en literatura y en la importancia de la escritura; fomentando así diferentes horizontes de pensamiento a través de los heterónimos ya que, al ser un ente completamente independiente de nosotros, nos puede permitir comprender las diferentes personalidades que envuelven nuestra existencia.

El estudiante, a través de la voz de un heterónimo, puede llegar a decir cosas que teme decir desde su individualidad. Un heterónimo no es un personaje, se caracteriza, sí, así como todos los humanos que son “caracteres”, como todos nos caracterizamos, como una persona de la cotidianidad lo hace. Un personaje en la literatura generalmente tiene una linealidad que no los deja salir de allí. Tal cual se caracterizan, van mostrando eso en toda la obra, se muestran idénticos, no mutan. La persona que es el heterónimo, va madurando en la escritura, va haciendo pertinencias con respecto a lo que trabajó, se nota lo que va leyendo y modifica algo. Eso es lo que nos tiene que mostrar el heterónimo, porque el personaje es constante; el heterónimo no. El heterónimo muta, cambia, se acomoda a una ciudad, como lo fue Cygnus en este trabajo. En esta Heteronimia: en una realidad ficcionada hubo una mutación visible y esto es gracias a un trabajo consiente de que hay una persona y no un personaje.

Para Camus una persona nunca termina de ser, nunca es un ser absoluto, terminado; el día que eso pase es porque ya no existe. Nos entendemos tan poco que tenemos que buscar diferentes personas en nosotros que nos hagan entender mejor quienes vamos siendo. Reflexión del yo: quién soy, cómo soy, para qué soy y qué estoy siendo. Esto es una perspectiva humana, social que nos puede proveer el heterónimo para comprender esto. Una persona, así como un heterónimo, va siendo a medida que vive: existe. La mutabilidad que los seres humanos acogen dista del personaje literario,

el cual es predecible, no cambia; cuando el libro se cierra, el personaje no sale de ahí. El heterónimo se mueve y existe después de su obra. Es una analogía o metáfora que se logra con Cygnus, ni siquiera con los heterónimos que allí habitan, sino que es Cygnus la que nos muestra la mutación conjunta y el progreso colectivo de las sociedades, es la que evidencia como permea todo ese mundo posible hecho letras.

Referencias

- Aristóteles (1974). *Sobre la Poética*. Gredos.
- Bajtín, M. (1988). *Problemas de la poética de Dostoiévski*. Trad. Tatiana Bubnova. Fondo de Cultura Económica.
- Berger, P. L. y Luckmann, T. (1968). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu Editores.
- Cardona Caro, X. et al. (2019). *Heteronimias*. Universidad Pontificia Bolivariana.
- Círculo de Lectores, S. (2007). *Gran enciclopedia de Colombia, edición especial. Literatura 1 (Vol. 4)*. Casa Editorial El Tiempo.
- Cortázar, J. (2013). *Clases de literatura de Berkeley, 1980*. Alfaguara.
- Platón (1992). *República, Libro VII*. (Trad. C. Eggers). Gredos.
- Escandell, A. (2011). “El enigma Pessoa y el caso de Alberto Caiero, heterónimo y maestro”. *Revista de lengua y literatura española*.
- García, J. (2006). “Identidad y alteridad en Bajtín”. *Acta poética*, 27(1).
- Jaramillo Agudelo, D. (2012). *Antología de crónica latinoamericana actual*. Alfaguara.
- López, I. (2016). “Itinerario de la ocultación de la identidad en Lope de Vega: del pseudónimo al heterónimo”. *Heterónima: revista de creación y crítica*, (2), 58-63.
- Lopera, M. (2019). Carta No. 9 Caracterización. En F. Gómez, J. Mejía, y A. Restrepo. *Heteronimias*. Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.
- Lopera Rendón, M. y Piedrahíta Lara, F. (2013). Un diseño metodológico entre la investigación educativa y la narrativa. En *Pedagogía, Monográfico Maestría en Educación* (p. 87-98). Universidad Pontificia Bolivariana.
- Lopera, M. A. y Pabón, J. F. (2018). *Calle Escombros*. Universidad Pontificia Bolivariana.

- Maestro, J. G. (2006). *El concepto de ficción en la literatura (desde el materialismo filosófico como teoría literaria contemporánea)*. Mirabel Editorial.
- Núñez Cabeza de Vaca, A. (1984). *Crónicas de América: naufragios y comentarios*. (Ed. R. Ferrando). Dastin.
- Peña Gutiérrez, I. (1987). *Manual de la literatura Latinoamericana*. Educar Editores.
- Posada Agudelo, I. (2014). *Poeta Soy...: poemas selectos*/Leon de Greiff. Editorial Universidad de Antioquia.
- Sanagogo, B. (2007). *Realidad y ficción: literatura y sociedad en Estudios Sociales. Sección temática: semiótica y análisis de textos*. Publicaciones de CUCSH.
- Spang, K. (1984). "Mimesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria". *Anuario Filosófico*, 17,153-159.
- Vargas Llosa, M. (2008). *El viaje a la ficción: el mundo de Juan Carlos Onetti*. Santillana.



Universidad
Pontificia
Bolivariana

SU OPINIÓN

Para la Editorial UPB es muy importante ofrecerte 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. Para darnos su opinión, comuníquese a través de la línea (57)(4) 354 4565 o vía correo electrónico a editorial@upb.edu.co Por favor adjunte datos como el título y la fecha de publicación, su nombre, correo electrónico y número telefónico.

Este libro es el producto de un proceso de formación y de investigación en el escenario de los semilleros “Aquenarre” y “El hombre de arena” en el que la literatura ocupa un lugar privilegiado desde el cual se desatan las preguntas en relación con las transformaciones que acontecen en las obras literarias como “El cuento de la criada”, “El guardián entre centeno”, “Lolita”, “Cándido y el optimismo”. Aunque también se pregunta por la creación literaria a partir del proceso investigativo. Ambas perspectivas propenden por la formación de un maestro investigador con una conciencia literaria y pedagógica que, en el ámbito de su desempeño, le permita desatar procesos que favorezca la formación de niños, niñas y jóvenes. Es por esta razón que este libro pretende mostrar este pliegue de los estudiantes de los semilleros en la esfera de la escritura; por un lado, como alguien que lee, piensa y analiza la literatura como objeto de su formación; por otro lado, como sujeto que propone didácticas teniendo como referencia esencial a la literatura y como creador historias desde las obras, las heteronomías y el hipertexto literario.