

NOVELAS Y NO-VELACIONES

MAURICIO VÉLEZ UPEGUI

ENSAYOS SOBRE
ALGUNOS TEXTOS
NARRATIVOS
COLOMBIANOS

COLECCIÓN
ANTORCHA
Y DAGA



ÍNDICE

NOVELAS Y NO-VELACIONES
Ensayos sobre algunos textos narrativos colombianos

Primera Edición: Noviembre de 1999
© Mauricio Vélez Upegui
© Fondo Editorial Universidad EAFIT
ISBN: 958-9041-44-2

Dirección editorial:
Leticia Bernal V.

Diseño de colección:
Rafael García Z.

Diseño e ilustración de carátula:
Alicia Calle D., a partir de una obra de *Hundertwasser*

Diagramación:
Alicia Calle D.

Editado en Medellín, Colombia, Sur América.

INTRODUCCIÓN	7
<i>De El Carnero</i>	21
0. En el seno de la inconclusión	23
1. Virtudes dialógicas	26
2. Sombras problemáticas	30
3. Textos y discursos en pasado	33
4. La ficción en proceso	39
5. Referencias y correferencias	44
6. Inquisición en espiral	48
<i>De De Sobremesa</i>	51
0. El malestar de los atributos	53
1. La ventana de las dualidades	56
2. Lo textual en “interieur”	59
3. Algunas mediaciones babilónicas	71
4. Reabriendo el “doble” (diario-novela)	80
<i>De El Día del Odio</i>	83
0. El embudo unánime	85
1. Epoqué y acolutia	87
2. El espacio como habla	90
3. El espacio en visión	95
4. El día de los espacios	110
5. A manera de epifonema	113
<i>De Respirando el Verano</i>	115
0. Una visión prismática	117
1. La novela: una dramatización lírica	119

2. Filones poieticos y autopoieticos	126
3. Un círculo sin espiral	159
De <i>El Hostigante Verano de los Dioses</i>	161
0. Una cuestión de alteridad	163
1. El estatuto del personaje	170
2. La noción de cuadrado semiótico	175
3. El cuadrado en rotación	178
4. Inferencias de una rotación detenida	201
De <i>La Casa Grande</i>	205
0. De ciertos tópicos	207
1. La moción de Goldmann	213
2. Hacia una comprensión de la estructura significativa..	218
3. La explicación: una estructura englobante	238
4. A manera de cierre	249
De <i>Tarde de Verano</i>	253
0. Preliminares sobre la crítica	255
1. La crítica como metalenguaje	258
2. El <i>aldear</i> de los recuerdos	262
3. Amoblamiento del universo referencial	265
4. El despertar de las voces	275
5. La humanización de los objetos	280
6. La muerte de los recuerdos	288
7. Para antes del olvido	292
De <i>Asuntos de un Hidalgo Dislouto</i>	295
0. De géneros y congéneres	297
1. Un género novelesco en traslape	302
2. La parodización del amor cortés	307
3. Para concluir	328
CONCLUSIONES	331
BIBIOGRAFÍA	339

INTRODUCCIÓN

Lo que en seguida aparece hemos querido titularlo *Novelas y no-velaciones* y subtitularlo *Ensayos sobre algunos textos narrativos colombianos*. ¿Qué razones nos asisten para llevar a cabo tales elecciones designativas? Veamos: el título, en el primer componente del sintagma, *enuncia* el objeto de estudio desplegado a lo largo de las páginas que habrán de venir, el dominio literario, si se prefiere, que hemos deseado convertir en centro de nuestras preocupaciones o, dicho con una palabra que en la hora actual cuenta con cierta fortuna, en *campo de problematicidad*; y, en el segundo componente, *anuncia*, mediante un juego expresivo intencionalmente creado (de ahí el guión interpuesto en la raíz del vocablo *novelaciones*), el trabajo por venir: un ejercicio de lectura signado por la conjunción de dos matices: la impresión dadora de primarias intuiciones de sentido y la exégesis confirmadora de ellas. Por ende, *no-velar*, palabra consignada aquí en forma negativa, anuncia, paradójicamente, un contenido de naturaleza positiva: el acto de *frotamiento* disciplinario gracias al cual se pretende decir, de manera metalingüística, lo *no-dicho* por las novelas elegidas o, mejor, lo dicho por ellas a su manera, es decir, en términos literarios.

El subtítulo admite ser parafraseado por partes. Creemos, si nuestro juicio no acusa equivocación, que los ocho textos escritos no están muy lejos de acogerse al género del ensayo. En cuanto a la forma, hemos procurado dotarlos, sin excepción, de una técnica de composición común, compuesta de seis tópicos básicos, a saber: a) un epígrafe en latín (cuyo contenido condensa menos el análisis practicado que la sustancia referencial de la novela leída); b) un corto introito (en

el que a partir de una objeción velada o explícita a distintas fuentes consultadas restituimos una senda de trabajo viable); c) un largo párrafo de transición (en el que aparece formulado el problema y la hipótesis de solución a seguir); d) una exposición teórica (en la que dejamos constancia de las categorías metalingüísticas con base en las cuales abordamos analítica e interpretativamente las novelas configuradoras del corpus); e) el análisis propiamente dicho (en el que intentamos operacionalizar la hipótesis y darle solución al problema); y f) un apretado epílogo (en el que, sin abjurar de la solución propuesta, dejamos abierto el problema formulado). Cada tópico, a su vez, lleva la seña de una numeración elemental y un intertítulo cuya enunciación, lacónica y en ocasiones extraña, no lleva más intención que la de servir de abre bocas al desarrollo subsiguiente. En cuanto a la materia de los ensayos, estimamos que ella se funda en la convicción de que si su horizonte es el sentido de los textos, éste nunca es motivo de encuentro sino, esencialmente, objeto de construcción. Así, construir un sentido (y no El sentido) es el prurito de las líneas que vienen. No sobra advertir que cada una de las novelas que son analizadas se explora conforme a un modelo teórico vigente

Ahora bien, escribimos “sobre algunos textos narrativos colombianos”, y no sobre algunas novelas o sobre algunas obras, porque, de un lado, suscribimos la juiciosa distinción barthesiana entre obras -como algo cerrado- y textos -como algo abierto- (y, en consecuencia, nos situamos del lado de la noción de texto, noción que en su momento fundamentaremos teóricamente), y de otro, porque aún está en cuestión, en el caso concreto de *El carnero* de Juan Rodríguez Freile, su condición indiscutible de novela, caso éste que rompe la homogeneidad architextual del corpus adoptado pero que, de rebote, contribuye a la complejización del carácter heterogéneo del mismo.

Cabe anotar que, en la base de la elección de los textos, no hallamos otra inclinación que no sea la que nos dicta el deseo (o como quiera que se llame ese impulso vago y fascinante que hace que un lector defina aficiones y querencias literarias).

Por tanto, nada, en la selección convocada, obedece a intereses y razones distintos de los que cuajan en el afecto. Eso sí, alineamos los textos sobre un eje canónico de temporalidad, pero no porque pretendamos ocuparnos de la historia concreta que envuelve cada momento de producción en particular, cuanto porque de ese modo ofrecemos una línea de ordenamiento de lectura. Nada más. Dejamos la historia a quienes tengan formación en ella.

Entonces, ¿cuáles son los textos y cuáles sus problemas y perspectivas de abordaje? En principio, *El carnero*, de Juan Rodríguez Freile. En este ensayo pretendemos terciar en la ya atávica discusión que ve en la producción del escritor neogranadino, bien una relación documental de múltiples acontecimientos en el período de la Colonia, bien el primer texto de ficción dado a la imprenta en la Colombia de la época. Para tal fin, el *punto de amarre* teórico desde el cual adelantamos la averiguación es la pragmática literaria tal y como es desarrollada por las propuestas de John Searle y Carlos Mig-nolo.

Luego, *De sobremesa*, de José Asunción Silva. Aquí el propósito no consiste en acopiar razones para sustentar la idea de que el texto participa de los rasgos característicos de la estética modernista (por lo menos no es éste el propósito sustancial); más bien, es otra la intención: aventurar la conjetura de que la novela hace eco a los conceptos de *dialogización* y *ambivalencia* narrativas, conforme a los presupuestos teóricos de una alternativa de análisis e interpretación como es la poética histórica explicitada por los documentos de Mijaíl Bajtín.

En tercer lugar, *El día del odio*, de J.A. Osorio Lizarazo. He ahí una aproximación en la que, con base en los planteamientos que hace Raúl Dorra a propósito del espacio -y siguiendo las orientaciones de la semiótica narrativa de A.J. Greimas al respecto- arriesgamos de nuestra parte una redimensión de dicho instrumental metodológico y lo aplicamos en el texto citado. Aplicación que se concluye con la demostración del funcionamiento de la noción de *cronotopía* en el segmento correspondiente al desenlace de la novela.

Después, *Respirando el verano*, de Héctor Rojas Herazo. Tentativa por develar el modo como procedimientos composicionales -tales la dramatización novelesca, la espacialización de la forma, la figuratividad analógica y el binarismo simbólico- propios de lo que Jacques Sauvage denomina (siguiendo la tradición anglosajona) *novela anticonvencional*, hacen que en el texto del escritor caribeño el aparente caos organizativo se transforme en una auténtica máquina productora de efectos de sentido.

En quinto lugar, *El hostigante verano de los dioses*, de Fanny Buitrago. Ensayo de formalización de un complejo y denso repertorio de personajes, descrito semióticamente en sus recíprocas esferas de acción, relación y participación, y conforme a las tres líneas de orientación de lectura previstas por lo que el *Grupo de Entrevernes* denomina el *cuadrado semiótico*, a saber: la línea de oposición, la de complementariedad y la de contradicción.

Acto seguido, *La casa grande*, de Álvaro Cepeda Samudio. En este caso, la novela es sometida a dos de las más relevantes categorías de análisis previstas por el método sociológico preconizado por Lucien Goldmann: la categoría de *comprensión*, o establecimiento de la estructura significativa en la realidad empírica inmanente del texto estudiado, y la de *explicación*, o de inserción de la estructura significativa inmanente en una realidad trascendente que permite extrapolar la visión del mundo del grupo social al cual pertenece el autor individual, y que en última instancia es la que invalida o convalida la coherencia de la estructura postulada.

Más allá, *Tarde de verano*, de Manuel Mejía Vallejo. Ensayo de *acercamiento crítico* en que se interroga el estatuto semiótico de múltiples objetos de la novela en cuestión, de conformidad con la mediación enunciativa que sobre los mismos ejercen las diversas voces relatoras presentes en el texto. Y todo asistido por los predicamentos de la semiótica discursiva expuesta por Renato Prada Oropeza.

Finalmente, *Asuntos de un hidalgo disoluto*, de Héctor Abad Faciolince. Intento por mostrar cómo, bajo la superficie autobiográfica de la trama novelesca, uno de los episodios

configurantes de la intriga -justamente aquél que aglutina los hilos composicionales-, se apuntala en una tradición hipotextual -la tradición provenzal del llamado *amor cortés*- y da como resultado lo que Gerard Genette nombra como *realidad hipertextual parodiada*, o realidad derivada en la que la lúdica humorística sale ganando.

Así conceptualizado, una expresión desusada serviría para retitular nuestro trabajo: *florilegio* de ensayos sobre... Sea como fuere, una pregunta se impone: a sabiendas de la disímil postura del corpus y de las perspectivas de abordaje, ¿cuál es el elemento que insuflaría de unidad -cohesiva y coherente- la totalidad de las escrituras presentadas?, ¿qué aspecto diríamos que gravita en todos y cada uno de los ensayos y que, al obrar invisible pero eficazmente, los hace depositarios de una orientación unánime, más allá de su apariencia farragosa e irrelacionable?, ¿a qué nudo contundente le apostaríamos para delegarle la responsabilidad de la existencia de una urdimbre compacta, en medio de una constelación que simula excluir cualquier punto de encuentro plausible? La respuesta no puede menos de ser una: es la *dialogía* el elemento, el aspecto, el nudo que asegura la unidad del tejido pergueñado. Dialogía quiere significar varias cosas: en primer término, presencia y fricción de dos lógicas diferentes, en ocasiones refractarias a cualquier intento de emparejamiento pertinente: la lógica de la novela que es objeto de *revisión* y la del utillaje teórico que se le adosa con la intención de que aquélla empiece a destilar, por así decirlo, gotas significativas fecundas. Después, y a tono con la primera arista de sentido, dialogía quiere significar, no rechinante fricción, sino diálogo interactivo de las lógicas acotadas, es decir, interlocución recursiva entre la vocación ordenadora de alguna dimensión de la existencia humana que es recreada en toda novela, y la vocación intelectual -sin duda alguna creadora- que espolea toda pesquisa de tratamiento teórico de ese objeto reaccionariamente semiótico que es el texto novelesco. Y dialogía, en últimas, desea anidar el significado de lo emergente, de lo que brota como promesa (bajo la máscara positi-

vista de los resultados) a partir de la fecundación recíproca de las lógicas mencionadas.

Con otros términos: en cada uno de los ensayos elaborados sustentamos la tesis, tras una figurativización discursiva que quiere ser antes conjetural que asertiva, de que los textos novelescos que conforman el corpus (y que son develados gracias a la mediación metaliteraria de algunas nociones teóricas pertenecientes a ramajes locales del conjunto de la disciplina literaria), estructuran sus universos de referencia -y, por supuesto, sus formas composicionales- sobre el andamiaje, declarado o presupuesto, de la dicotomía verbal, sobre los cimientos del binarismo expresivo. De ahí que una palabra clave avale el campo semiótico de la figurativización dialógica: en *El carnero*, la palabra es retablo; en *De sobremesa*, la palabra es diario; en *El día del odio*, la palabra es plaza; en *Respirando el verano*, la palabra es díptico pictórico; en *El hostigante verano de los dioses*, la palabra es gemelo; en *La casa grande*, la palabra es reproducción isomórfica; en *Tarde de verano*, la palabra es espejeo; y en *Asuntos de un hidalgo disoluto*, la palabra es parodia. Tales palabras, en cada caso, fluyen y refluyen, a la manera de un oleaje silente, en el denso interior de los textos leídos y de los análisis practicados; y cual regentes de una masa expresiva que acata los mandatos de una significación apenas entrevista, ellas, en la misma constelación semiótica que forman, testimonian el sentido único de lo doble, de lo que tiende a duplicarse, a repetirse si se quiere, pero a condición de entender que en la repetición duplicada lo que el estudioso advierte no es el estereotipo insignificante (una suerte de patrón reconocible que ha desembocado en el grado cero de la significación), sino, antes bien, la diferencia generadora de nuevas posibilidades de interpretación.

Por eso, sólo por eso, inscribimos el conjunto de los ensayos, no en un *paradigma de la simplicidad* (no en un enmallado de nociones que separa y aísla, que evita las conjunciones de especies diferentes y que, en gracia de postular cierto halo de científicidad, divide un problema en tantas partes cuantas sean necesarias para favorecer una opción de solución), sino, muy al contrario, en lo que Edgar Morin bellamente rotula con el

nombre de *paradigma de la complejidad**. Sin espacio (y acaso sin la adecuada competencia intelectual) para desovillar medianamente las múltiples implicaciones de una cobertura metodológica como la que Morin propone, digamos tan sólo que el fundamento de esta nueva red de nociones es el término *complexus*, esto es, lo que está tejido junto, lo que trata a la vez de “vincular y de distinguir pero sin desunir”.

Pensamiento metodológico, el pensamiento complejo representa un bloque de principios, leyes, normas, orientaciones, apuestas abductivas, tanteos procedimentales que, en relación con un fenómeno de la cultura -tan representativo como el hacer literario- no tolera (si se lo quiere comprender en sus múltiples determinaciones rizomáticas) un abordaje apuntalado en los principios privativos de una pertinencia simplificadora, vale anotar, en los principios de la *disgregación atómica* y de la *consistencia monológica*; al revés, precisa de la copresencia de -cuando menos- tres procedimientos de manipulación. El primero, el procedimiento de *recursividad*: cualquier componente del fenómeno considerado es, al tiempo, productor y producto, causa y efecto, dínamo y resultado, o, mejor, todo componente del fenómeno participa de una lógica de contradicciones fértil, que no aporística; el segundo, el procedimiento de *dialogización*: cualquier aspecto del fenómeno tratado entra en relaciones polémicas, críticas, diagonales y transversales -pero no horizontales ni verticales- con los demás elementos que conforman parte de la totalidad del fenómeno; y, por último, el procedimiento *hologramático*: cualquier matiz del fenómeno interrogado, toda porción configurante de él, se condensa y se proyecta en el todo y viceversa, de suerte que, a la postre, el fenómeno mismo se yergue en una postura de complejión rearticulada. Por supuesto (y esto es una especie de petición de principio de la paradigmática convocada), los tres principios expuestos concitan, en el seno de una sola disciplina, los aparatajes conceptuales de

* Todo lo concerniente a los principios que animan dicho paradigma, los mismos que en seguida expondremos de una manera sucinta, pueden ser consultados en Morin (1994: 107).

las distintas teorías que quedan al amparo de la misma. Y más: concitan, en el seno de varias y distintas disciplinas, un intercambio permanente de información conceptual que cause la gestación de resonancias inter y transdisciplinarias. Sólo así puede sobrevenir, no un único punto de vista sobre el fenómeno considerado, sino un auténtico señalamiento poli-perspectivo sobre él.

Complejidad, entonces, en tanto sustancia metodológica de pensamiento, no significa lo que significa -peyorativamente- el adjetivo complejo: algo obscuro e ininteligible. Complejidad significa, en rigor, un camino de trabajo cuya pretensión primordial es iluminar (a partir de una reevaluación múltiple) el poco o mucho grado de consistencia de un fenómeno postulado como objeto de estudio. De ahí la ineludible necesidad de utilizar las *virtudes* conceptuales de las distintas teorías constituyentes de una disciplina determinada.

Guardadas todas las proporciones, justo eso es lo que nos anima en el trabajo que ahora ponemos a consideración: no una sola novela y menos un solo instrumento teórico (con todo lo complejo que pudieran llegar a ser); más bien, y en lugar de ello, varios textos novelescos y desemejantes herramientas teóricas de trabajo (o, para decirlo en términos figurados, varios *emplazamientos de lectura*). Insistimos: varias novelas, no para exponer, describir o justipreciar sus afinidades o diferencias de estatuto textual en el seno de la historia (filón que está por ser escudriñado pero al que renunciamos deliberadamente), sino para constatar, en el interior de un proceso intelectual tributario de vocación significativa, la multiforme y proteica riqueza ficcional que se desprende de la práctica creativa inherente al quehacer literario. Y varios emplazamientos de abordaje, no para revelar los alcances o límites de los fines perseguidos por las teorías que conforman la disciplina literaria (propósito que en ocasiones no toma en cuenta el capital de conocimiento comprometido en los esfuerzos que empuja toda empresa de conceptualización), sino para ejercitar, al modo de una antigua y venerable *ascesis* académica, el funcionamiento recursivo, dialógico y holográfico de una malla de nociones que, por una parte, preten-

dería operar en el *vientre* de cada una de las subtemáticas ya brevemente descritas y, por otra, en el interior de la tesis misma considerada en su conjunto.

En tal sentido, el trabajo acarrea una teleología implícita: la de convertirse, en relación con las novelas formadoras del corpus, en una aproximación crítico-semasiológica (dadora de sentido). Dicha expresión, de tesitura radical, le juega a dos sentidos: al de una *postura de lectura* y, luego, al de una *aventura de lectura*. Postura de lectura, puesto que acolitamos la idea de que todo sujeto lector, por definición *impuro* (y tramado simbólicamente de mil maneras), ocupa, en el fluido circuito de la comunicación literaria, una posición mediadora entre el escritor y el texto; posición de intermediación que, salvo en el caso de un impresionismo balbuceante, lo compromete en una tarea de concernida cooperación textual. En consecuencia, crítico, en el sentido que aquí delimitamos, no implica tanto el acto de juzgamiento estético en virtud del cual el lector distingue, respecto del valor de textos, las joyas de los guijarros, cuanto el complejo proceso de percepción, razonamiento, argumentación y acción metalingüísticas que conduce a un tratamiento del corpus fundado menos en simples filiaciones impresionistas que en densas aspiraciones racionales (en *apasionadas* aspiraciones racionales).

Y aventura de lectura, porque en el multivectorial trazado a que obliga el uso complejo de uno o varios instrumentales teóricos, nada deviene completamente cierto e irrecusable; antes bien, lo más que se puede vislumbrar son sólo *postulados de significación* (imperfectos pero siempre perfectibles, incompletos pero siempre completables). Aventura, además, porque reconocemos a conciencia el hecho de que los utillajes ofrecidos por la disciplina literaria son invaluableles ayudas para el lector, pero no finalidades en sí, no determinaciones últimas. Y aventura, de contera, porque el terreno de la significación, destino final al cual pretenden conducir las mismas teorías, es -hasta donde lo intuimos racionalmente- un terreno movedizo, frágil, plagado de espejismos, que tan pronto exhibe acercamientos pertinentes como extravagantes imaginérricas. De ahí que lo que se dice, a propósito de este dominio,

querría que fuese leído, no como algo palmariamente asertivo y rotundo, sino como algo relativamente apodíctico y provisional (única forma de prevenir el enquistamiento de dogmatismos y de suscitar sanas elucidaciones falseables, pues creemos a pie juntillas en la epifanía popperiana de que un trabajo es tanto más consistente y riguroso cuanto más falseable se muestre).

En cuanto a los alcances del proyecto... pocos, tal vez, aun cuando -ése es nuestro deseo- significativos y reveladores. En principio, contribuir a dismantelar un prejuicio que viene haciendo carrera entre innúmeros lectores y estudiosos del fenómeno literario: el prejuicio según el cual todo acercamiento al texto de ficción que haga intervenir una mediación razonable, léase con vocación de complejidad, conduce a un estado de esterilidad lamentable. Dicho prejuicio parece nutrirse de la "idea" de que la literatura es mero asunto de placer y disfrute improductivos (ni que decir que esta postura implica una ideología de lectura basada en una práctica cultural del gusto burgués). Intentaremos mostrar, a contrapelo de semejante prejuicio, que la razón y la pasión no son incompatibles y que el goce puede aumentar allí donde el discernimiento receptivo obra en consonancia con el acto creador. Después, poner en marcha una operacionalización ilustrativa de múltiples categorías de análisis literario, expuestas y argumentadas originalmente sin acudir, en muchos casos, a ejemplos probatorios correlativos, pues somos de los que estimamos que una teoría resulta insuficiente cuando no consiente llevar a cabo una ejercitación correspondiente. Luego, promover, con el lector avezado y con el que recientemente se ocupa de estos menesteres (en los campos cada vez más complejos de la disciplina literaria), un diálogo fecundo, crítico y audaz que traiga por consecuencia, no un simple intercambio verbal transido de simulada aquiescencia, sino una provocadora interlocución salpicada de veraz disenso (insistimos en la necesidad de la interlocución compleja, con las teorías y con los lectores mismos, para evitar incurrir, hasta donde sea posible, en la tentación del especialista -saber cada vez más de cada vez menos-, y contra la cual batalla la para-

digmática acogida). Y, por último, suscribir, en el seno de una práctica de lectura concreta, la lúcida recomendación de Barthes (1983a: 7) cuando, a propósito de la severa impugnación que le hacían en 1965 algunos profesores de La Sorbona por atreverse a leer los textos literarios con la ayuda de los discursos sociológico y psicoanalítico, él aducía en tono de sabia réplica: "nada tiene de asombroso que un país retome así periódicamente los objetos de su pasado y los describa de nuevo *para saber qué puede hacer con ellos*: esos son, esos deberían ser los procedimientos regulares de valoración".

Ya para concluir, un apunte sobre las limitaciones del trabajo. Sin duda alguna deben ser varias, aunque de desigual naturaleza. El más destacable, a nuestro parecer, es éste: desatender (pero nunca desestimar) las mediaciones socioculturales que condicionan la producción artística de cada uno de los textos novelescos mencionados. Somos conscientes de que un estudio inscrito en el dominio metodológico de la complejidad no puede ignorar tales mediaciones. Máxime cuando las teorías sociocríticas de Edmond Cros y Pierre Zima nos enseñan que cualquier estructuración textual es contracara transformada (y en ocasiones transformadora) de cualquier estructuración social. A modo de justificación de esta ausencia, esgrimimos tres razones: a) creemos que en los ensayos dedicados a *El carnero* y a *La casa grande*, si no dejan claras las implicaciones discursivas de sus respectivas mediaciones socioculturales, sí exploran, cuando menos, los ámbitos específicos de producción textual; b) las susodichas teorías sociocríticas, últimas hasta la hora actual y quizá las más consistentes de las tantas acuñadas, apenas se hallan en curso de elaboración y de aplicación. Sus gestores mismos, optimistas frente a lo que las teorías prometen, guardan prudente reserva ante los resultados obtenidos; y c) en nuestro medio la bibliografía con que contamos, o bien se encuentra escrita en lengua francesa y aún sin traducción, o bien es escasa por no decir mínima. Por tanto, lo poco que conocemos no es suficiente como para alcanzar una idea comprehensiva y cabal de la propuesta. Cosa que no ocurre, por ejemplo, con la teoría semiótica, trátase de la línea narrativa, trátase de la discursiva.

Enunciados y anunciados los distintos elementos que conforman y articulan este trabajo, no nos resta otra cosa que confiar en que su contenido aloje una pizca de valor académico e intelectual, y de este modo pueda, para algunos lectores, no pasar forzosamente en silencio (como si se tratara sólo de palabras condenadas al olvido).

Medellín, julio 30 de 1997

DE
EL CARNERO

*“Historici certant et adhoc
sub indice lis est”*

*Horacio**

0. EN EL SENO DE LA INCONCLUSIÓN

Destino incierto el que ha tocado en suerte al libro de Rodríguez Freile. Transcurridos hoy 359 años desde que el criollo santafereño dejara arrinconados pluma y tintero, y 138 desde que apareciera la primera edición con fecha de 1859, la historia de esta primera producción acaecida en tierras neogranadinas sigue envuelta en un aura de *inconsútiles sospechas*. Inconsútiles por tres razones: porque en lo que atañe a las motivaciones que pudieron haber espoleado al autor para que escribiera lo que luego devino escritura, el desconocimiento cabal de ellas impide llevar a cabo la costura de un tejido biobibliográfico más acabado; porque en lo relativo al manuscrito primigenio de donde después se extrajeron las distintas ediciones que ahora es posible consultar (Romero, 1984: xxiii y ss.), nada se sabe (como no sea la realidad fantasmática de su ausencia); y porque en lo atinente a los “biografemas”¹ de aquel hijo -de extinto oidor- que alguna vez emprendiera viaje

* *“Diserten los historiadores; aún está bajo juez el litigio”.*

La manera de titular los capítulos que en seguida aparecen quiere afincarse en un procedimiento formal ya inscrito en la historia: el de la frase adverbial compuesta de la preposición prementada y del nombre de los textos que serán objeto de estudio. No hay en ello vano capricho, sino, antes bien, el deseo de enhebrar, con las agujas del tiempo, un hilo afectivo con un autor -Michel de Montaigne- y con una obra -*Ensayos*-. Este capítulo fue publicado en: *Revista Universidad de Medellín*. Medellín, 66 (mayo/98): 71-86

¹ El término, afortunado a nuestro juicio, fue acuñado por Barthes (1978: 120) hacia el final de sus días. Con él quiere representar, no una mera reconstrucción de los avatares de vida de un escritor determinado, sino más bien una elaboración reflexiva de aquéllos que determinaron hitos relevantes en la escritura de aquél.

a Castilla para seguir el rastro de “sus nominativos”, sólo tenemos discretos silencios y una que otra esforzada intencionalidad. A su vez, tres razones la traman de sospecha (por supuesto, de fecunda sospecha): porque en relación con el “título-programa” que el libro enuncia y anuncia, el mismo calla o distrae de tratar-, o escamotea a sabiendas, algunos de los motivos que promete³; porque en lo que dice filiación con los dispositivos compositivos de los XXI capítulos de la obra, brota menos el consenso que el disenso descriptivo: *historietas* los llama Ramos, vale decir, no en rigor historias “ni leyendas, sino hechos presumibles de historicidad, tal vez tejidos con leyendas y matizadas por el genio imaginario del autor que toma el hecho, le imprime una visión propia, lo rodea con recursos imaginativos y, con agilidad, le da una existencia de relato corto”⁴; *casus* los denomina Camacho Guizado, esto es, “situaciones desgraciadas y de consecuencias trágicas en las que se ven envueltos los hombres por dar rienda suelta a sus pasiones y vicios, o por caer en las tentaciones del

² Bellísima y no menos fundada -en juiciosas y eruditas averiguaciones de atemperado y estudioso archivista- la semblanza biobibliográfica que de Rodríguez Freile hace Darío Achury Valenzuela (1979: ix -lxxxvii) en su edición, tal vez la más lograda, por lo exhaustivo de sus informes y argumentaciones, para la Biblioteca Ayacucho.

³ La expresión, que ya empieza a hacer carrera, fue troquelada por la hispanista italiana Silvia Benso (1986). Su estudio de la obra de Rodríguez Freile, menos histórico que estructural, se ocupa, entre otros aspectos, de interpretar la funcionalidad programática del prolijo título del autor santafereño. Allí mismo estima que, de los tres tipos de mensajes -jurídicos, militares, eclesiásticos-, algunos se emplean bajo la forma de catálogos, y uno no señalado, correspondiente a la fundación de ciudades, sí es incorporado en las páginas finales del libro de Freile. Ahora bien, por lo que toca, no ya al extenso título, sino al más abreviado con que ha pasado a la posteridad -*El Carnero*-, los trabajos dedicados a escudriñar la polisemia que le caracteriza están lejos de proferir una sentencia final. Con todo, sugerimos algunos: Ortega (1935:18), Núñez Segura (1961: 54), Vélez de Piedrahíta (1995: 53), Moreno Durán (1993: 57-58).

⁴ El valor de la historietela sería fundacional. “Las historietas se asemejan al cuento: son, por tanto, precursoras del cuento hispanoamericano, y Rodríguez Freile, como historietista, se acerca a la vocación del cuentista.” (Ramos, 1985: 34).

demonio, el mundo o la carne”⁵; y *memorables* los rotula Lastra, es decir, datos estructurantes y subordinantes (un asesinato, una acusación de brujería, una trapacería de alcahueta, etc.), a los cuales se les adjuntan detalles diversos, acaso de índole histórica, cuya función es ya anticipatoria, ya retardataria de los datos subordinantes⁶. Sospechas, en fin,

⁵ Para este autor, los *casus*, como ejemplificación de esas *formas simples* de las que hablaba Andrés Jolles, acusan un fuerte carácter literario. Dicho carácter se manifestaría en procedimientos tales como: el diálogo (“que podría provenir en algunos casos de los interrogatorios judiciales consultados por Freile”), la intriga (suspense), manipulación de pormenores (“datos escondidos, antecedentes lejanos”), etc. Camacho Guizado (1982: 146).

⁶ Como Camacho Guizado, el crítico chileno invoca, para su propuesta de definición, el libro de Jolles (1972: 16): “*El Memorabile*, en tanto que relato corto apuntado en la dinámica psicológica propia de la actividad de la memoria y cuya característica básica es la de dotar a un hecho histórico real de una fundante fuerza imaginativa como es la que está en la base de la creación artística, *apenas si se diferencia de la forma artística Novelle*” (el subrayado es nuestro). Lastra (nov./82:148). Nótese cómo, en las tres propuestas acotadas [y en otras adicionales como la de Alessandro Martinengo (19 (64) y Susan Herman (mar./83)], el matiz taxonómico compartido es el literario. La tesis misma de Martinengo, que podría encajar en una historia literaria, admite ser resumida como sigue: pese a ser *El Carnero* la obra de un autor criollo del siglo XVII, la inscripción de su mensaje, que no necesariamente de su universo de referencia, cabe en una visión del mundo medieval en el sentido de que los hechos relatados no alcanzan significación *per se* (ni siquiera en sus disposiciones de relación proposicional), aun cuando sí valor, pero a condición de que aquellos -los hechos- se incorporen en una visión del mundo regulada por las sanciones de la teología prerrenacentista. Así dicho, el sentido último de la obra (si es que puede hablarse en esos términos) sería, conforme a los patrones de dicha visión, alegórica o anagógica, pero no literal. En consecuencia, su abordaje reclamaría no tanto los utilajes teórico-críticos de algún saber contemporáneo, cuanto los filones previstos por el dominio de la *hermenéutica patristica*. (Al respecto puede consultarse la obra de Todorov, 1981: 107-143.). Finalmente, quizá sea esta última perspectiva de lectura la que haya animado a no pocos críticos y lectores dotados de lo que Eco llama “competencia enciclopédica” a ver en la obra de Rodríguez Freile, antes que *historietas*, *casus* o *memorables*, una forma artística apta para expresar la digresión filosófica o el consejo moral: la forma del *excursus* o del *enxemplos*. Sea como fuere, en las aproximaciones parafraseadas parece quedar fuera de cualquier sombra de duda el “designio ficcionalizante”, la vocación irreductiblemente literaria, de *El Carnero* y de su autor.

puesto que en lo que concierne a la clase de género textual del cual participaría el libro, las exégesis buscadoras de clasificación son, como en el tópico anterior, variopintas: o bien transidas de una incontestable seguridad ordenadora, en cuyo caso el designador descriptivo al cual se acude es el de *crónica*⁷, o bien insufladas de movedizo dictamen, en cuyo caso el designador al cual se apela resulta siendo un híbrido alimentado de múltiples concurrencias: digresión-historia-crónica-novela-historia anovelada⁸.

1. VIRTUDES DIALÓGICAS

Cualquiera de los seis aspectos expuestos sumariamente en el apartado anterior reúne los méritos necesarios para trocarse en problema de estudio (inacabamiento de las pesquisas, supuestos de indagación cimentados en puntos de vista es-

⁷ Tal es el caso del autor chileno citado. Y como para que no quede vacilación, afirma: “Porque *sustancialmente* este libro, que declara desde su título una actitud de cronista... no difiere demasiado, en esencia, de otras crónicas sobre América, anteriores o contemporáneas. Examínese la elaboración de ciertos tópicos, como la dedicatoria - sorprendentemente próxima a la de *La Araucana*-, el exordio, la conclusión de las partes y del todo...”. Lastra, op.cit., p.148.

⁸ Tal la actitud de ciertos estudiosos que, en lugar de lanzarse a querer acertar en la diana de las atribuciones genéricas, optan por suspender el juicio, pero no sin aportar criterios de validez discernidora. Entre ellos, no debe pasar en silencio Arciniegas. Antes que adelantar sentencia, Arciniegas toma partido por la necesidad de distinguir algunos rasgos específicos propios de la crónica como género; cuatro, a juicio suyo, lo identifican: primero, es la cronología (en sus distintas modalidades de anual, decadal o diario) la que gobierna la articulación formal de la misma; segundo, genera en quien la lee un efecto de lectura doble: de realismo descarnado y de inquietante “maravillosidad”; tercero, implica una marcada tendencia inventarial de aquello mismo que se ocupa; y cuarto, cuenta, en muchas ocasiones, con una suerte editorial infausta: la censura (vale señalar, un proceso de cubrimiento a los descubrimientos que las crónicas persiguen). Y, como si invitara a jugar al lector en una práctica de develamientos cooperativos, le dice: “juzgue usted si el libro de Freile responde, en la *gestalt* de su postura configuradora, a los rasgos discernidos”. Dotada de una pizca de desapasionamiento (libresco), la respuesta resultaría negativa. Arciniegas (1993: 27-51).

tereotipados, zonas de umbral en los que se cruzarían solidarias pertinencias, etc.). Actuando en nombre de una *razón afectiva*, queremos demorarnos en el dominio de problematización a que concita el sexto considerando. Y exclamar, no sin ingenua jovialidad: a contrapelo del sentir postmoderno que “ve” e interpreta en la permanencia de ciertas zonas de interrogación muestras palmarias de “involución crítica”⁹, y en contravía de aquellas posturas que estiman como innecesaria la reformulación de algunos dilemas atrancados en cojas aporías sin alternativas de continuidad (ya porque el dilema o la aporía acolitan la prescripción de la ley de no-contradicción, ya porque ambos ignoran las *virtudes* racionales implicadas en la transgresión de dicha ley), nos queremos colocar en una situación de deseo-otro y responder al ardor urticante de una actitud-otra: justamente al deseo y actitud de volver a preguntar, de empezar a explorar las posibilidades que entraña una lógica aherrojada en el principio de la *dialogización*. ¿Qué presuposiciones teórico-metodológicas subyacen en semejante deseo y en semejante actitud?

Volver a inquirir con espíritu redoblado, sí, sólo que atisbando a través de una lente de cuño no comparativo. Pues comparaciones, implícitas las más de ellas y por desgracia desatentas en lo que toca a la elección de una fundamentación adecuada, es lo que cabe advertir en las acodaduras que someten a criba la naturaleza polimórfica y multidimensional de la obra de Rodríguez Freile. Hay que decir que los *emplazamientos comparativos* no son de suyo tributarios de infertilidad analítica o interpretativa; es sólo que demandan una racional obediencia a dos procedimientos orientadores:

⁹ Ciertamente a contravía del referente conceptual al cual alude la proposición anotada, trabaja López Castaño en su ensayo dedicado al autor de marras. No en vano su propósito -de una fina ironía intelectual-, que él precisa “como un arriesgarse en el seguimiento de la técnica narrativa de los capítulos XI y XII asistido por la curiosidad de registrar en embrión los recursos literarios que identifican a los autores del día”, revela su auténtico deseo: “...(a fin de que semejante riesgo) sirva de materia prima para reflexiones acerca de la vocación literaria o cronista de Rodríguez Freile”. López Castaño (dic./95: 20-21).

el procedimiento de economía, que consiste, de un lado, en precisar, con relativa claridad, *los vectores o aristas de manipulación* de los objetos confrontados, y, de otro, en contrastar, a título de condición metodológica, objetos o sistemas próximos (contiguos), no discontinuos y distantes en el tiempo. Y el procedimiento de homogeneidad, que, bien que mal, quiere significar un asemejamiento del carácter particular -en similares grados y niveles de funcionamiento- de los objetos en trance de comparación, de suerte que las desviaciones halladas -o los puntos de encuentro- sean en realidad significativas¹⁰.

Vaya una ilustración: oponer la “crónica” cotidiana de Rodríguez Freile a la crónica histórica de, por ejemplo, Bernal Díaz del Castillo -*Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, publicada en 1632- equivale a oponer elementos no homogéneos, aunque ambas “series culturales” admitan ser reputadas cercanas en el tiempo. El meollo narrativo de una y otra son heterogéneas, y no únicamente en cuanto a su *intencionalidad veridictiva* (que de eso hablaremos más adelante), sino, y sobre todo, en cuanto a sus respectivos estatutos verbales: que la obra de Rodríguez Freile emerge y “desaparece” para consolidar ella sola una formación textual desprovista de herederos, mientras que la de Bernal Díaz del Castillo se inserta en una formación textual de larga y compleja existencia. Igualmente, confrontar el cuerpo idiolectal y sociolectal de la obra del autor santafereño con la lengua estándar presuntamente utilizada por algunos escritores españoles contemporáneos de aquél -Luis de Góngora, Mateo Alemán, Vicente Espinel, Francisco de Quevedo, etc.-, como lo hace Vergara y Vergara (1958: 97), equivale a comparar vectores y aristas de manipulación que pertenecen, por una parte, a un campo desemejante de funcionamiento (la *parole*

¹⁰ Si, después de todo, el objetivo perseguido por el modelo comparativo es el establecimiento de las “desviaciones” y encuentros relevantes entre los objetos o series confrontadas, un obstáculo mayor, acaso de más trascendencia, sale al encuentro de la susodicha pretensión: la dificultad para convenir lo que se entendería por *desviación*. Di Girolamo (1982: 24-34).

de un autor particular contra la *langue* de un sistema actualizado literariamente), y, por otra, la disímil consistencia de dos sistemas de referencia: el uno, el de Rodríguez Freile, ansiando sobreponer el documento histórico al literario, y el otro, el de los escritores del siglo de oro, el documento literario al histórico.

Y empezar a escudriñar las posibilidades que ofrece el principio de la dialogización. Respecto de un fenómeno cultural determinado, este principio prevé la necesidad de alinear, sobre un eje problemático previamente circunscrito, dos lógicas enunciativas diferentes, incluso antagonicas (pues reconoce que buena parte de la existencia del fenómeno deriva del conjunto enunciativo que se refiere a él). Una vez alineadas, las dos lógicas entran en una suerte de *frotamiento* mutuo. Como resultado de esta fricción inicial, cada lógica intenta mantenerse al amparo de los haces fecundantes de la otra, en todo caso en una especie de actitud conservadora de su propia unidad. Con todo, debido a la presión constante que ambas ejercen entre sí, el antagonismo inicial, en el cual cada lógica cimienta su imaginario de identidad, va perdiendo poder y fuerza sustantivas; de modo que, adelgazadas en sus atributos respectivos hasta un punto de sutil adyacencia y transubstanciación, las dos lógicas entran en un proceso de cooperación recíproca. Al final sobreviene un estado de acoplamiento ubérrimo, de modo que la dualidad granjeada no sacrifica la unidad de partida¹¹.

De inmediato surge una inquietud: ¿en qué aspectos difieren entonces el recurso de la complejidad dialógica y la modalización contrastiva inherente al enfoque comparativo? En principio, en que el primero, respecto del segundo, evita apoyarse en fijos axiomas de base cuando de *enfrentar* a dos

¹¹ “Diré, finalmente, que hay tres principios que pueden ayudarnos a pensar la complejidad: *el primero* es el principio que llamo *dialógico*. Tomemos un ejemplo: ... orden y desorden son dos enemigos: uno suprime al otro pero, al mismo tiempo, en ciertos casos colaboran y producen la organización y la complejidad. El principio dialógico nos permite mantener la dualidad en el seno de la unidad. Asocia a la vez dos términos complementarios y antagonistas”. Morin (1994: 107).

objetos se trata. Más todavía: si por momentos, en lo que atañe al tratamiento categorial de los objetos que revisa, el recurso de la dialogización se empeña en crear (o en servirse de) un conjunto de conceptos-límite -del tipo: *hasta aquí esto, hasta aquí aquello-*, no lo hace más que para favorecer el advenimiento de un cruce de conceptos. Al punto que los entrecruzamientos generan enunciados, no del tipo “esto o aquello”, sino del tipo “esto y aquello” (no sobra advertir que los enunciados de conjunción deben acogerse a una pertinencia adecuada, pues de lo contrario corren el riesgo de transgredir aquello mismo que prohíben). Y luego, en que el primero, respecto al segundo, intenta construir con los conceptos empleados un espectro enunciativo de múltiples solidaridades. Para el asunto que nos ocupa, no bastaría con decir, en una primera aproximación, “esto es crónica” o “esto es literatura”, y, en una segunda, “esto es crónica literaria”. Allí la dialogización no sería otra cosa que un mero artificio retórico. Ciertamente que la expresión “crónica literaria” acusa la conjunción de dos lógicas antagónicas en la unidad de un solo enunciado. No obstante, el entrecruzamiento conceptual que el enunciado presupone no devela la complejidad de la pertinencia en la cual, de modo sobreentendido, “dice” asentarse. Con otras palabras: para que el enunciado crítico “crónica literaria” (referido a la obra de Rodríguez Freile) sea complejo, es necesario, antes que cualquier cosa, que revele los haces conceptuales en que funda su pertinencia de atribución.

2. SOMBRAS PROBLEMÁTICAS

Ahí está, pues, el nudo que queremos intentar desovillar. Muchos de los estudios leídos (y de cuyas orientaciones teóricas ya puede tenerse alguna noticia en las notas que este ensayo ha venido incorporando), a su manera, comportan un rasgo común, si no es que veladamente unánime: en ellos parece gravitar un concepto de literatura como *dado de una vez para siempre*, un concepto *resabido* pero, paradójicamente, a fuerza de *no sabido*, un concepto que silencia la sustancia misma a la cual señala. Y, de modo similar, en ellos parece

latir un concepto de género literario como una suerte de entidad metahistórica y dotada de una significación ideal (especie de *significante - maná* que serviría para cualquier propósito). Así, en el contexto de una pertinencia formalista, preocupada sobre todo por descubrir los mecanismos de composición de la obra de Rodríguez Freile, es sabido que literatura es el nombre concedido a la frecuencia dominante de la función poética en el reparto distribucional de las funciones lingüísticas comprometidas en la obra misma¹²; sin embargo, ¿no advierte Di Girolamo sobre el equívoco, en breve secular, de semejante postulado, justamente porque lo que él implica es una sutil -no obstante contundente- transgresión del criterio de homogeneidad que prescribe el enfoque comparativo? Igualmente, en el seno de la pertinencia formalista, género literario vendría a ser un conjunto de obras cohesionadas por rasgos compositivos específicos de calidad constante¹³; con todo, ¿no nos aclara Bajtín que “una entidad artística de no importa qué tipo, es decir, de no importa qué género, se relaciona con la realidad de doble modo; las particularidades de esta doble orientación determinan el tipo de esta entidad, es decir, su género. La obra está orientada, como primera medida, hacia los auditores y receptores, y hacia ciertas condiciones de la ejecución y de la percepción. En segunda medida, la obra está orientada hacia la vida, por así decirlo, de lo interior, debido a su contenido temático”? (cfr. Todorov. 1981: 127) Y más: si Bajtín nos ilustra sobre el hecho de que los géneros

¹² Para una visión sintética del origen, participantes, objeto de estudio y método del formalismo ruso, véase De Aguiar E Silva. (1984: 397-412). Así mismo, para una lectura original de algunos textos del formalismo, el ya clásico libro de Todorov (1980).

¹³ “En la viva realidad literaria, se observa un constante reagruparse de los procedimientos en sistemas que viven simultáneamente, pero que son utilizados en diversas obras. Se verifica así una diferenciación más o menos clara de las obras, según los procedimientos en ellas empleados... Los procedimientos constructivos se reagrupan en torno a determinados procedimientos perceptibles. Se forman así determinadas clases de obras, o *géneros*, caracterizados por el hecho de que los procedimientos de cada género se reagrupan de un modo específico en torno a los procedimientos perceptibles, o *características del género*”. Tomachevski (1982: 211).

ponen de manifiesto dos clases de realidad, “una lingüística (anclada en el uso cotidiano del lenguaje) y translingüística (forma estable, no individual del discurso), y una histórica (‘su estudio es imposible fuera del sistema en el cual y con el cual están en correlación’)¹⁴, ¿cómo, de contera, subscribir una idea de género literario como algo metahistórico y atemporal? ¿En nombre de qué decir de la obra de Rodríguez Freile que el género del cual participa es la crónica literaria, sin antes hacer *dialogizar* las orientaciones lingüística e histórica a que la obra reenvía permanentemente? ¿No equivale a forzar demasiado las cosas sólo para salvar un problema que se nos antoja insoslayable?

Sea de ello lo que fuere, insistimos en que aquí hay un problema y que podría ser formulado como sigue: si los estudios consultados se ahorran la pesquisa sobre el estado y la naturaleza genérica y discursiva de la obra de Rodríguez Freile, ya porque la emprenden de conformidad con un punto de vista que se queda en las determinaciones inmanentes de la obra misma, ya porque la ponen en marcha tomando en cuenta las determinaciones trascendentes (esto es, las condiciones de producción externa), pero sin develar el carácter mediador entre lo interno y externo que cumple la multiplicidad discursiva presente en ella; y si un ramaje de la disciplina literaria como la pragmática comunicacional se propone por objeto de trabajo explorar el orden significativo que subyace a los procesos discursivos que median entre la interioridad y la exterioridad de los hechos culturales como la literatura, luego, ¿cuál podría ser el estatuto textual y discursivo de la obra *El Carnero* a la luz de las premisas y presupuestos teóricos animados por ese filón disciplinario conocido en términos de pragmática comunicacional?

¹⁴ De abierta intención pragmática, el ensayo de Cuartas (sep.-dic./91:500) objeta, con argumentos probados, la conveniencia canónica del lexema *crónica* para aplicarlo a la obra de Rodríguez Freile. Su tesis resulta sencilla y no menos iluminadora: Rodríguez Freile, por razones históricas, simula el acatamiento de la forma de historiar típica de las Crónicas de Indias.

3. TEXTOS Y DISCURSOS EN PASADO

A fin de allanar el camino que conduciría a una respuesta provisional, permítasenos traer a colación una petición de principio insinuada por Mignolo. Si un género literario es una clase particular de discurso compuesto de enunciados (y no de frases y oraciones) que se naturalizan en la práctica significante de la escritura, no resulta vano, en consecuencia, someter a examen el tópico de la prosa narrativa elaborada durante la época de la Conquista. Para tal fin es menester, de entrada, abandonar el uso atávico del término *obra*, de suyo ligado al concepto de *opus* latino (vale señalar, como algo cerrado que no tiene razón de ser sino cuando se ejecuta), y, en su lugar, avalar el empleo del término *texto*, de suyo ligado al concepto de *tejido* (vale aclarar, de hacer *hifológico*, para decirlo en términos figurados¹⁵).

En este orden de ideas, para Mignolo la noción de texto responde a un *hacer discursivo*, a un acto verbal intencional que, por circunstancias no exentas de *vocación documental*, se ha conservado como parte constitutiva de la memoria social, y por ende, altamente valorado en los depósitos del *haber simbólico* de una cultura. A su juicio, esos actos verbales llamados textos implican, en relación con la trama cultural de la cual son, al mismo tiempo, causa y efecto, efecto y causa, dos nociones correlativas, a saber: la noción de *formación textual* y la noción de *tipología discursiva*. Aquélla significaría un *corpus* de textos acogidos en el interior de alguna institución

¹⁵ El cambio de la obra al texto no es el producto de un infantil devaneo o de los altibajos de una nueva moda doctrinaria, sino, en el sentir razonado de Barthes, de un desplazamiento epistemológico que exige la constitución de un objeto de estudio diferente. De las razones que aduce para justificar esta mutación, una se refiere al método (“la obra es un objeto, el texto es un campo metodológico”); otra, al género (“el texto es lo que se sitúa en el límite de las reglas de enunciación -la racionalidad, la legibilidad-. El texto siempre es paradójico: está detrás del límite de la *doxa*”); una más, al signo (“la obra se cierra sobre un significado... el texto, por el contrario, dilata el significado, lo hace retroceder: su campo es el del significante”); otra, al plural (“Esto no quiere decir que tiene varios sentidos, sino que el texto realiza el plural mismo del sentido”). Barthes (1987: 73-82). A su vez, la expresión *hifología* aparece en Barthes (1989: 104).

cultural, idónea para legitimar su existencia oficial de documentos garantes del devenir histórico, y ésta significaría la realización concreta de las virtualidades enunciativas y compositivas previstas por el acto mismo de la legitimación oficial. De suerte que un texto cualquiera producido en un momento determinado, en tanto que realización concreta de un abanico de virtualidades discursivas, no puede menos de entrar a *dialogar* con los textos que configuran (y son configurados por) la formación textual correspondiente.

De ahí se sigue una pregunta -de naturaleza constitutivamente dialógica-: si, de acuerdo con lo expresado por Bajtín, un género, una realización concreta de una tipología discursiva, nutre y se nutre tanto de realidades lingüísticas y translingüísticas como de realidades históricas, entonces, al tenor de las realidades históricas imperantes en la época de la conquista, ¿cuáles serían las características discursivas y pragmáticas de las *Cartas*, las *Relaciones* y las *Crónicas*, a sabiendas de que, pasados varios siglos, hoy existe acuerdo en afirmar que todas ellas articulan la formación textual dominante en la época señalada?

Henos ante un hecho relevante: entre la *situación* de escritura de Rodríguez Freile y el mundo referencial que su texto informa no se presenta un estado de pleno isomorfismo temporal; una y otro están lejos de ser completamente contemporáneos. Cuando el autor escribe -hacia el final de sus días (“... digo que nací en esta ciudad de Santa Fé, y que me hallo con 70 años a cuestas”. Cap.III. p.16)¹⁶- ya su mundo personal y local y el mundo al cual remite su texto, sin salirse del todo de los avatares de la Conquista, empiezan a dar cabida a las vicisitudes de la Colonia. “El día 7 de abril de 1550, al abrirse solemnemente la Real Audiencia de Santafé establecida por cédula del emperador Carlos V, sin que pueda considerarse terminada la Conquista, empieza el régimen Colonial que duró hasta la declaración de la Independencia en 1810” (Vélez

¹⁶ RODRÍGUEZ FREILE, Juan. *El Carnero: según el manuscrito de Yerbabuena*, 10ª edición, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1984. Cito por esta edición.

de Piedrahíta, 1995: 39). Y los avatares y vicisitudes, entre otros, son varios: “A tiempo de producirse los descubrimientos colombinos existía en España, desde el punto de vista político, una unidad dinástica, pero no una unidad nacional” (Otts Capdequí, 1957: 9-10). No habiendo tal unidad nacional, el régimen de administración pública trasplantado al Nuevo Mundo calcaría -y con debilidad- semejante carencia. Ordenanzas, decretos y providencias, impresas en finas letras de imprenta y plasmadas en blancos pliegos, habrían de des- acatarse al contacto con la realidad recién *intervenida*. El carácter multiforme y proteico de la nueva geografía descubierta obraría en contra de una *voluntad laminadora*, que elegía por centro la esmirriada totalidad que se quería aprehender a cualquier precio. Como sea, hubo manifestaciones concretas a este propósito: empezaría a circular una sentencia legal que prohibía la redacción, publicación y circulación de obras atravesadas por pruritos de fantasmagorías e invenciones juzgadas sediciosas. Correlativamente, las tímidas empresas editoriales que se ponían en actividad se centraban en el terreno de la mística (“vidas de santos, historias de imágenes milagrosas, o de conventos y alabanzas de mal gusto”). Entre tanto, prosperaban los “recitativos oficiales”, es decir, los textos que hacían eco a la voluntad hispánica ideologizante. Si España deseaba *ser allí donde no estaba*, requería para estar, cuando menos imaginariamente, de ciertas formas documentales en que la verdad -alguna pizca de verdad- se pusiera del lado de la información (“del informar inventariando”) advenida allende la mar océano.

Sólo que esas formas documentales pronto exhibirían los trazos de una codificación regular. Veamos: mientras la frontera cronológica entre la Conquista y la Colonia es todavía borrosa, la producción textual en América sigue estando determinada por la regulación española derivada del poder eclesiástico y del poder civil. Las figuras del Virrey, que encarna el gobierno de los asuntos materiales, y del Arzobispo, que encarna el gobierno de los asuntos espirituales, son las encargadas de llevar a buen término las tareas de aculturación de la aristocracia criolla (Cristina, 1978: 495-582). Pero antes

de que los dos poderes se constituyan en los pilares fundacionales de una administración vigilante e intransigente, dos voces son las que estructuran el relato *de lo visto y oído* en tierras neogranadinas, dos voces ordenan la narración testimonial de los principales sucesos acaecidos: la voz del militar (por ejemplo, Vasco Núñez de Balboa y su libro *Suma de Geographia*, y la voz del misionero, por ejemplo Fray Pedro Simón y su libro *De las noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las Indias occidentales*). En ambos casos la estructuración relatada y el ordenamiento narrativo adoptan por forma textual la *Carta*, la *Relación* o la *Crónica*, sin duda tres modalidades discursivas diferentes en cuanto a su estatus pragmático.

Como señala Mignolo, las *Cartas* obedecen a un mandato comunicacional: *se escriben puesto que se obliga a escribirlas*. Arrostran no sólo un acto verbal ilocucionario imperativo, sino además un acto verbal perlocucionario: el de dar informe veraz a la Corona del inventario de objetos encontrados y registrados. Un lexema se torna dominante en ellas: el de *maravilloso*, mismo que actúa como respuesta emotiva-intelectiva a las sorpresas del universo descubierto. Al mismo tiempo, dicho vocablo, que en ocasiones va a connotar un carácter mitificador y mixtificador de la realidad catalogada, pondrá en entredicho el valor objetivo y fidedigno de los referentes expuestos y comunicados por el informante. Como desconoce los nombres vernáculos que en lengua nativa se utilizan para designar los referentes de la realidad, el informante que redacta la carta destinada a un receptor oficial o bien los transcodifica a su antojo (en la creencia de que procede con tino y cautela de historiador), o bien los banaliza con el estereotipo de un atributo que hace resonar los imponderables racionales de lo milagroso. De ese modo, la comunicación, afinada en un paradigma etnocéntrico, que cree a pie juntillas en una superioridad racial sobre las nuevas gentes encontradas, genera, no la fortuna de una representación étnica desembarazada de prejuicios, sino el infortunio de un *ruido* comunicacional en el que la intención de verdad a buen seguro queda sacrificada en nombre de las constricciones de perspectiva del paradigma utilizado.

Por su parte, las *relaciones* se articulan como respuesta a las indicaciones formuladas por un cuestionario oficial. Largas y engorrosas actas de preguntas, ellas inquietan por la dotación antroponomástica, toponímica, económica, zoológica, biológica, hídrica, etc., del universo hallado. La índole de su compostura textual es menos valorativa que gnoseológica. De ahí que sus ejecutores, en su mayoría hombres letrados, de educación universitaria y académica, sean auténticos cosmógrafos. El repertorio de motivos tratados según los dispositivos de los distintos cuestionarios detenta una amplia cobertura: nombres de personas y de familiares de esas personas a fin de *dibujar* los ramajes de los primeros árboles genealógicos; nombres de lugares naturales -valles, mesetas, altos, hondonadas, estribaciones, cordilleras, bosques, sabanas, etc.-; inventario cuantificado de riquezas materiales y de actividades dadoras de ella -agricultura, ganadería, minería, comercio, trata de indios-; nombres, propiedades y características de la fauna y flora nativas; descripción exhaustiva de las fuentes hidrográficas y de sus complejos e intrincados afluentes -ríos, lagunas, lagos, riachuelos, cascadas, etc.-; descripción de costumbres, prácticas, ritos, ceremonias, festividades concernientes a las relaciones de parentesco, a las bodas, a la muerte, a los días libres santificados por la institución religiosa, a los encuentros colectivos. En fin, toda una formación textual recreadora de un *mundo posible* y destinada a favorecer la conformación de especies de tratados preenciclopédicos requeridos por el espíritu totalizante de la Corona.

Y por último las *Crónicas*. Diríase que las crónicas, excepcionalmente escritas por los protagonistas de los eventos relatados, son textos de enunciación indirecta, oblicua. Sus autores fungen en calidad de *testigos auriculares* convocados para que cuenten lo que otro les contó. Escribas de la memoria social o amanuenses del recuerdo particular y privado, los cronistas -criollos, por lo menos- son “moradores rutinarios de poblaciones centenarias”, dedicados a un quehacer (que todavía no alcanza la condición de oficio técnico) cuyas faenas se confunden con las del historiador. Sin poder emplear procedimientos como los de la observación directa o el escudriñamiento de archivos, se sirven de la evocación del

relato oral de tradición popular. Su intención es triple (y responde en esencia, como en el caso de Rodríguez Freile, a una motivación subjetiva): primero, contraatacar por escrito los embates implacables del tiempo, que todo lo borra; segundo, registrar no sólo la contundencia fáctica de ciertos acontecimientos sino el *alma* que los rodea; y tercero, intervenir el tiempo acontecido o el acontecimiento temporal con pasajes de marcado carácter moralizador (pues se trata de “enderezar la connatural infidelidad teológica de los nacidos en tierras de Indias”¹⁷). En suma, textos cimentados en fuentes poco fiables, las crónicas no estaban exentas de pasar por el control -por la censura- del Santo Oficio (he ahí una forma de cubrir lo descubierto).

¿Habría habido espacio, en consecuencia, para que lo literario se colara -y llegara a ser preponderante- en tales tipologías discursivas? ¿No eran acaso desfavorables, y, por qué no, hostiles, el tiempo y las circunstancias históricas para que se desplegara con cierta fortuna cultural un ejercicio literario de índole narrativa? ¿No estaba claro el hecho de que la libre imaginación creativa, consubstancial a la literatura en tanto que propiedad específica, estaba prohibida por la censura para aquellos quienes, como Rodríguez Freile, se esforzaban por traspasar (y trascender con la escritura) el estrecho marco de una existencia provinciana condenada al olvido? Entonces, no deja de inquietar el que todavía muchos estudiosos de *El Carmero* se obstinen en considerar el texto como el primer asomo de literatura en la Nueva Granada. Por lo menos así lo estipula Moreno-Durán (1993: 55): “(*El Carmero*) aun siendo concebido como crónica, se resiste a ser ubicado en una nomenclatura específica. El dato histórico convive con la pericia narrativa, terminando por dominar lo literario”; así lo cree Camacho Guizado (1982: 146) cuando declara: “desde el punto de vista literario lo más importante son los *Casos...*”; Lastra (nov./82: 147, 150), no sin vacilación, oscila entre dos

¹⁷ A juicio nuestro, un ensayo clarificador y animador de rutas de trabajo fecundas es el trabajo de Mignolo (1982), que aquí seguimos con cierta libertad, pero sin perder de vista su núcleo estructurante.

pronunciamientos: o bien tributario de un “designio ficcionalizante”, o bien de una escritura cuyo designio no puede menos de ser histórico; y Benso, aunque no lo cataloga como literario, realiza una descripción de los “signos de narratividad” del texto de conformidad con la jerarquía de instancias que el análisis estructural aplica a las producciones discursivas asumidas como literarias.

4. LA FICCIÓN EN PROCESO

En diálogo negativo -polémico, contestatario- con los dicámenes antes reproducidos, y en una dialogización disciplinaria con los predicamentos de pragmática literaria acuñados por Searle y Mignolo a propósito del concepto de *ficcionalización* (en tanto que concepto subyacente al manido y aún no resuelto concepto de literatura), es que pretendemos terciar en la disputa que interroga por el presunto designio literario del texto de Rodríguez Freile.

Para Searle (1978: 38-39), el primero con quien queremos inducir esta reflexión, el punto de partida ha de ser la distinción entre el concepto de literatura y el concepto de ficción. Respecto de aquél, a su juicio, tres son los escollos con que se enfrenta quien quiera resolverlo: a) no existe un cuerpo de rasgos comunes que sea atribuido a todo aquello que, de tiempo atrás, hemos venido denominando literatura; b) lo literario, más que una propiedad intrínseca y connatural de los textos, es sobre todo un juicio de recepción cuando no de producción; y c) todavía se siguen sin fijar con claridad inobjetable los límites teóricos que separarían lo literario de lo no literario.

No habiendo modo, por ahora, de solucionar las aporías a que conducen cualesquiera de los tres escollos mencionados, Searle se da a la tarea de tratar el concepto de ficción. Y lo hace a sabiendas de que no es conducente hablar de ficción en abstracto, sino más bien en tanto que acto, es decir, la ficción actualizada en una acción discursiva. Por eso, a renglón seguido, no puede menos de separar el discurso de la no-ficción del discurso de la ficción (separación apuntalada en un fundamento de naturaleza lógico-lingüística).

Así, un acto discursivo de no-ficción se caracteriza por realizar afirmaciones. Y en cuanto acto (huelga advertir que de índole ilocucionaria), debe ser proferido en atención a tres mandatos semántico-pragmáticos, a saber: a) el mandato “esencial”, consistente en la adecuación existencial entre aquél que profiere la afirmación y la verdad misma de la afirmación (verdad entendida, incluso, en sentido filosófico, vale anotar, “como reflejo fiel... de la realidad en el pensamiento, comprobado... mediante el criterio de la práctica”. (Rosental: 479); b) el mandato de “preparación”, consistente en poder allegar las evidencias de verdad de la afirmación proferida; y c) el mandato de “sinceridad”, según el cual el que profiere la afirmación cree en lo mismo que profiere. Ahora bien, transgredir cualesquiera de los tres mandatos equivale a incurrir en el principio de incompletitud proposicional. En consecuencia, si se viola (a), la afirmación deviene falsa; si se viola (b), deviene infundada; y si se viola (c), deviene mentirosa. Con todo, viólese el mandato que se viole, la afirmación, aun cuando llegue a ser imperfecta, continua siendo un acto discursivo ilocucionario.

Pues bien, una primera confrontación de lo anteriormente expuesto con la superficie discursiva de *El Carnero*, nos deja la sensación de que como lectores de este tiempo estamos ante un texto cuya articulación discursiva no hace otra cosa que distender afirmaciones lógico-pragmáticas que les son reclamadas.

Sirvan de ilustración a la primera condición, al mandato “esencial”, las siguientes afirmaciones:

He querido hacer este breve discurso, por no ser desagradecido a mi patria, y dar noticia de este Nuevo Reino de Granada, de donde soy natural... (p.3)

... y volviendo a mi propósito, digo que aunque el padre F. Pedro Simón en sus escritos y noticias (F.1, v) y a los del P. Juan de Castellanos que tratan del, al conquistar ciertas partes, porque nunca trataron con individualidad de lo contenido en este Nuevo Reino, por lo que me animé yo a decirlo, aunque en tosco estilo, diré la razón sucinta y verdadera... (p.4)

No puedo pasar de aquí sin contar, cómo un clérigo engañó al demonio y a su jeque o mohán en su nombre... Esto fue en mi tiempo... (p.35)

A su vez, que las siguientes citas sean ejemplo del segundo mandato, del mandato de “preparación”:

... Refiríome esto don Juan de Guatavita, cacique y señor de aquellos pueblos, y sobrino del que mandó esconder el oro. Y antes que pase de aquí, quiero probar cómo el Guatavita.... (p.58)

Otros muchos soldados del adelantado Alonso Luis de Lugo quedaron en este reino, otros subieron al Perú, cuyos nombres no se acordó el dicho capitán Juan de Montalvo, a cuya declaración me remito, que se hallará en el archivo del cabildo de esta Ciudad de Santa Fé... (p.72)

... el caso vino a descubrirse del modo siguiente... (p.83)

... De todo lo dicho, y que adelante dijere, se hallan autos, a los que remito al lector, si esto no satisficere (p.177)

Y por fin, sean las siguientes proposiciones (mucho más difíciles de enunciar para alguien que, como Rodríguez Freile, sabe que el oficio de relator es un oficio social y religiosamente vigilado), modos de probar la conformidad con el tercer mandato, con el mandato de “sinceridad”:

La otra cosa es, que en todo lo que (he) visto y leído, no hallo asercitivamente de dónde vengan o desciendan estos naturales y naciones de indios (p.64).

(En este caso la negativa a afirmar lo improbable coloca al sujeto textual del lado de la honestidad narracional, es decir, en uno de los grados del mandato).

Llegó el día de la ejecución de la sentencia habiéndose hecho el cadalso entre medio de la picota, y las dos casas reales. El primero que vino fue el señor arzobispo don fray Luis Zapata de Cárdenas. Ya veo que me están preguntando, ¿Que a que vino el señor arzobispo a un cadalso, donde hacían justicia de un hombre? Yo lo diré... (p.134)

(Hémos aquí ante una situación en la que el sujeto hegemónico de la enunciación sobrepone el principio de autoridad al de sinceridad).

Confrontado esto, pasemos al punto en que Searle desentraña el asunto del discurso de la ficción. Éste, a semejanza del discurso de la no-ficción, también se constituye con base en afirmaciones; pero en él, a diferencia de aquél, no se cumplen ninguno de los mandatos referidos. Surge, al parecer, un contrasentido que puede ser formulado mediante una pregunta: si la afirmación se define en atención al cumplimiento de los mandatos anotados, y si en los textos de ficción se dan afirmaciones que no cumplen ninguno de ellos, entonces ¿cómo pueden seguir siendo afirmaciones los enunciados contenidos en los textos de ficción? Dejando de lado, por su problematicidad constitutiva, la respuesta que distinguiría una clase especial de afirmación para los discursos de no-ficción, y otra igualmente especial (pero en todo caso no homologable a la clase anterior) para los discursos de ficción, Searle ofrece la siguiente tentativa de solución: en los discursos de ficción el tipo de afirmación que se realiza es un *fingimiento* , es la *mimesis de una afirmación* . Y nosotros agregaríamos: es que no podría ser de otra manera dado que el término ficción procede, etimológicamente hablando, del latín “fictio-onis”, que significa “acción y efecto de fingir”.

Luego, ¿qué clase de fingimiento, más allá de su sentido etimológico, es el que se produce en los textos de ficción? Es un fingimiento por *simulación* (y aquí bien podría ensayarse un paralelo con Sarduy¹⁸, pero ello escapa al propósito de esta escritura). Como diría Searle, “es un rasgo esencial del concepto de simulación que uno puede fingir realizar un orden más alto o una acción compleja realizando en realidad un orden más bajo o acciones menos complejas que son partes constitutivas del orden más alto o de la acción compleja”. Parafraseemos uno de los ejemplos de Searle para que lo anterior se entienda: uno puede fingir fumar, haciendo los

¹⁸ Teoría similar, aunque apuntalada en las investigaciones sobre el mimetismo animal, es posible encontrar en Sarduy (1982: 9-20).

movimientos del brazo y del rictus que adoptaría la boca, y que como tales son propios de los ademanes del acto de fumar. Entonces, si el acto de fumar es fingido, los movimientos son reales. Un idéntico principio se aplicaría a los textos de ficción: “el autor que finge realizar actos ilocucionarios, pero que realiza, enuncia, escribe realmente frases”. El acto enunciativo -escribir- es real; pero el acto ilocutivo es fingido. Aclaremoslo con un ejemplo simple: un narrador de textos de ficción podría decir “ella lo mató”. El acto de escribir es real; pero el evento mismo -la muerte de él- es fingido, pues no tiene que haber acaecido para poder ser referido por escrito.

Se sigue, a la sazón, una pregunta inevitable: ¿participa *El Carnero* de la condición *sine qua non* -del fingimiento por simulación- de los textos de ficción? Si no fuera porque el adverbio causa de inmediato un énfasis desmedido, habría que responder con un “no” expletivo. Sin embargo, favorezcamos el relativismo, y respondamos simplemente no; y no por varias razones: en principio, porque en el individuo real que escribe (en quien por lo demás se funden, diría la textolingüística hoy, el rol social y el rol textual) existe la cabal intención de relatar lo acaecido (y lo acaecido veraz, y no tanto verosímil como sí sería el caso del discurso de la ficción) y de desechar cualquier forma manifiesta de fingimiento:

... *diré la razón sucinta y verdadera sin el ornato retórico que piden las historias, ni tampoco llevará ficciones poéticas; porque sólo se hallará en ella desnuda la verdad...*
(p.4)

En segundo lugar porque, conforme a la misma exigencia semántico-pragmática del lexema “fingir”, no se puede hablar de verdadero fingimiento a menos que se tenga -y se pueda verificar- la intención de fingir hacer algo. Y por la citas ya registradas, mal se haría en endilgarle a Freile dicha intención, máxime si se tiene en cuenta que, en virtud de las condiciones de producción textual imperantes en la época, existe por parte de cualquiera que quiera habérselas con las “relaciones históricas” una suerte de sometimiento voluntario a los cánones discursivos prescritos por la escritura oficial (por no decir,

prescritos por los mismo géneros discursivos que nacen y se imponen con ocasión de la Conquista y la Colonia). Ello es lo que tal vez explique las palabras de Rodríguez Freile:

... y están luchando conmigo la razón y la verdad; como dice que diga la verdad, ambas dicen la verdad; y pues los casos pasaron en audiencias públicas. La misma razón me dice y da libertad para que la diga. Y si es verdad que pintores y poetas tienen igual facultad, con ellos se han de entender los cronistas, aunque indiferentes, porque aquellos pueden fingir pero en éstos correles obligación de decir verdad, so pena del daño de la conciencia... (p.118)

Y, finalmente, porque contrario al caso del discurso de la ficción (en que una invitación retórica a la *prueba* no podría menos de pasar por ser la figurativización composicional de una intención paródica), en el caso de Rodríguez Freile, es decir, en el caso del discurso de la no-ficción, se está permanentemente invitando al lector a que se sirva de las fuentes primarias en las que el cronista ha fundamentado su relación histórica.

En suma, parece quedar claro que, a la luz de estos mínimos presupuestos teóricos adelantados por Searle, no resulta pertinente atribuir a *El Carnero* el calificativo de “ficción”, y menos el de “literario”.

5. REFERENCIAS Y CORREFERENCIAS

Ahora bien, Walter Mignolo (1986: 163), para allanar el camino relativo al estatuto de la ficcionalización literaria, parte de una pregunta abiertamente problemática: “¿cómo aceptar la paradoja de que, a sabiendas de que aceptamos la creencia de que el autor y el narrador son dos entidades distintas y que producen dos discursos distintos, leemos, sin embargo, un solo discurso, palabra por palabra?”

Para ir resolviendo esta cuestión, habría que invocar la operación cognitiva-taxonómica de la que parte Searle, a saber: la operación que distingue los discursos no-ficcionales de los

discursos ficcionales. Pero sometiéndola al discernimiento de un criterio suplementario: el de la enunciación (entendida como el acto mismo de quien comunica). Sólo de ese modo la cuestión se tornara más precisa, pues ahora se trataría de distinguir el tipo de enunciación que identifica a los discursos no-ficcionales, del tipo de enunciación que signa a los discursos ficcionales.

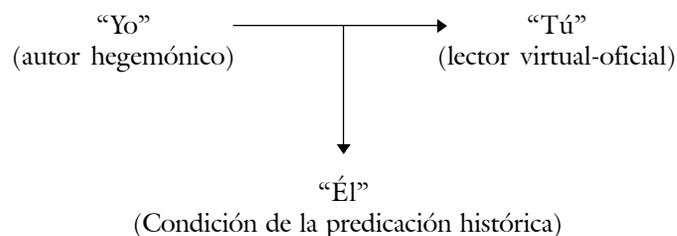
En relación con el primero, Mignolo señala que en los discursos no-ficticios el tipo de enunciación se caracteriza por establecer una relación de co-referencialidad entre el pronombre “yo” y la persona real que dice “yo” (ya sea en forma oral, ya sea en forma escrita). Co-referencialidad doble: existencial e indicial. Existencial puesto que el pronombre “yo” -el signo “yo”- representa al objeto, a la persona que dice “yo”; e indicial puesto que el pronombre “yo” -el signo “yo”- se torna índice, en función reflexiva, de quien dice “yo”.

En cambio, en relación con el tipo de enunciación que corresponde a los discurso ficticios, Mignolo llama la atención sobre la inexistencia de la relación de co-referencialidad que se presenta entre el pronombre “yo” y la persona real que lo pronuncia. Relación de no-correferencialidad que es precisamente la que determina la disyunción semiótica entre autor y narrador.

Así conceptualizado, se imponen dos conclusiones: a) si en los discursos no-ficcionales, por razón expresa de su tipo de enunciación, predomina la categoría del autor (en tanto que el sujeto real que enuncia con una explícita vocación de predicar lo verdadero), en los discursos ficcionales, por idéntica razón, predomina la categoría de narrador (en tanto que sujeto ficticio cuyos actos ilocutivos son pretendidos o simulados); y b) si bien los discursos del autor y el narrador son el mismo, palabra por palabra, ambos se distinguirían en que sus roles y personalidades son diferentes: en el discurso no-ficticio se conjuntan los roles social (relator) y textual (narrador); en el ficticio, por oposición, se separan los roles. Entonces, ¿a qué ideas nos conduciría una puesta en relación de estas proposiciones con lo que ocurre en *El Carnero* de Rodríguez Freile?

Se diría que, en términos generales, en *El Carnero* predomina un tipo de enunciación cuya característica principal es la relación de co-referencialidad existencial e indicial entre la instancia ilocutiva donde está contenido el “yo” y la persona real que lo pronuncia a lo largo de la relación histórica. Más todavía: co-referencialidad organizada sobre la base de tres organizadores lingüísticos: los indicadores pronominales, los deícticos y los temporales.

Los indicadores pronominales constituyen, por decirlo del modo más simple, los anclajes que conforman el código de la comunicación de este texto no ficticio. Código que puede ser sintetizado en un movimiento direccional dominante:



Los deícticos, a su vez, aparte de matizar las relaciones de retrospcción o de anticipación referenciales, constituyen, a nuestro juicio, un recurso de composición del que se sirve el autor social y textual para dotar de cohesión sintáctica, de coherencia semántica y de organización composicional la forma genérica del texto configurado, pues como afirma Lastra:

El cronista se debate entre la concurrencia simultánea de varios eventos históricos que aspiran a ser tributarios de veracidad, y la obligatoriedad que tiene de seguir el principio lingüístico de la linealidad. (op.cit., p.150)

Finalmente, los tiempos verbales -predominante, el presente y el pretérito indefinido, y en menor proporción el futuro inmediato- vienen a articular el doble régimen de la subjetividad y objetividad discursivas. Subjetividad y objetividad que, siguiendo a Genette (1988), pueden ser precisadas de este modo:

Un discurso es subjetivo donde se indica, explícitamente o no, la presencia de un ‘yo’, pero este ‘yo’ no se define sino como la persona que pronuncia este discurso, así como el presente (tiempo por excelencia del modo discursivo) sólo se define como el momento en que se pronuncia este discurso.

Se diría que éste es el régimen que, en *El Carnero*, domina todas aquellas partes que en la organización composicional hacen las veces de “marco” de la relación histórica. Como cuando, por ejemplo, Rodríguez Freile escribe:

... entre los cuales se ven algunos rasguños, o rastro de la conquista en este Nuevo Reino, de lo cual no he podido alcanzar, cuál haya sido la causa por la cual los historiadores, que han escrito las demás conquistas, han puesto silencio en este... (p.7)

Por lo que toca a la objetividad, Genette (haciendo eco a Benveniste) la matiza como sigue:

Un discurso es objetivo cuando se define por la ausencia de toda referencia al narrador. A decir verdad, ya ni siquiera hay narrador. Los acontecimiento aparecen como se han producido a medida que surgen en el horizonte de la historia. Nadie habla aquí; los acontecimientos parecen narrarse a sí mismos. (1988: 205)

De suerte que, en *El Carnero*, éste es el régimen que domina todas aquellas partes que en la organización composicional hacen las veces de “relatos enmarcados” de la relación histórica. O dicho más específicamente: el régimen de la objetividad discursiva -cuya marca temporal es el uso del pretérito indefinido- es el régimen que legisla la articulación composicional de los denominados *casus*, principal elemento donde lo literario (en el sentido de Searle y Mignolo) campea sin problematicidad con el componente histórico. Y campea, en última instancia, puesto que, si adoptamos en concreto el argumento de Mignolo, en ellos parece disyuntarse la asimilación entre el rol social del escritor y el rol textual del narrador.

6. INQUISICIÓN EN ESPIRAL

Después de este recorrido, ¿hemos llegado a algún resultado menos incierto? Quizá no, aun cuando quisiéramos creer lo contrario, pues sospechamos que el libro de Rodríguez Freile demanda, cuando menos, no uno sino dos emplazamientos de lectura. Un primer emplazamiento capaz de develar, respecto del *agenciamiento* enunciativo que regula el conjunto textual de *El Carnero*, su condición de producción discursiva no literaria. Si, al tenor de la pragmática comunicacional que hemos convocado, lo literario se define por el acatamiento a los criterios de fingimiento y de no-correferencialidad, el texto de Rodríguez Freile, tomado en su totalidad, no parece fingir y, menos, suscitar confusión entre los roles social y textual. Máxime cuando estaba de por medio una institución disciplinaria como el Santo Oficio, seguramente muy atenta a vigilar cualquier deseo de enmascaramiento escritural que, mediante procedimientos artificiosos, quisiera jugar a la ambigüa dinámica del *parecer* (una cosa, un testimonio historiográfico de una época nueva que apenas disponía sus propios espejos culturales para ensayar mirarse a sí misma) y del *ser* (otra cosa, un libro de “posibilidades literarias, de virtualidades novelísticas”. Camacho Guizado, 1982: 149). Y más todavía si se tiene en cuenta que el presunto destinatario al cual el texto podía llegar carecía de la “competencia enciclopédica” necesaria y suficiente para cooperar, al filo de una inversión generativa, en el desocultamiento perspicaz de los mecanismos y estrategias discursivos empleados por Rodríguez Freile para escapar a la voluntad mutiladora de la censura oficial. Por lo demás, aunque el autor santafereño diera muestras de una amplia cultura libresco, pues en su texto se oyen resonar permanentemente citas, plagios, inflexiones y alusiones de textos diversos -el Antiguo Testamento, clásicos griegos, cánticos místicos de tradición española, etc.-, no parece que hubiera podido contar con un marco de referencia literario-narrativo feraz -debido a las interdicciones reales de Carlos V para con los “romances”-, en relación con el cual su texto fuera pensado y escrito como una manifestación concreta derivada de aquél.

Y un segundo emplazamiento de lectura que demorase, por así decirlo, sus baterías analíticas, no en el relato-marco, sino en los relatos enmarcados configurantes del entramado discursivo total. La tarea de este segundo emplazamiento sería similar a la del primero: establecer la frecuencia modal de los casos en que, una vez sopesados el cumplimiento de los mandatos semántico-pragmáticos consubstanciales a los enunciados afirmativos y los índices pronominales, temporales y deícticos de la instancia narracional, pueda declararse de modo concluyente, en la intención gramatológica de Rodríguez Freile, una voluntad de fingimiento por simulación y la inexistencia de correferencialidad entre los componentes de la instancia de la enunciación. Y ello a pesar de las adversas condiciones de producción textual imperantes durante la época de la conquista. Tal vez así quepa aceptar, en la articulación de cada uno de los relatos enmarcados, la presencia no-impertinente de recursos composicionales -tales como la anticipación diegética, la retrospección temporal, la acumulación de suspensos retardatarios, etc.- que, en tanto operadores eficaces de producción textual, no pueden menos de suscitar plurales efectos de sentido endilgables a la naturaleza intes- tinamente literaria de *El Carnero*. Sólo un trabajo, de los tantos consultados, va en la dirección que acabamos de señalar. En efecto, López Castaño, en su ensayo *El carnero: o de la técnica narrativa*, luego de dilucidar las serpeantes direcciones que toma el discurso con ayuda de algunos recursos composicionales en el capítulo XI concerniente a las vicisitudes del oidor Andrés Cortés Mesa, llega a la conclusión de que “el narrador actúa no con la celeridad del cronista (que busca la verdad) sino con el equívoco del narrador literario”, de manera que la “distribución discursiva de *El Carnero* es la que lo hace un texto ficticio literario más que de otro tipo”. Ciertamente que este último juicio crítico, derivado del análisis de un solo relato enmarcado, no puede y debe hacerse extensivo a la totalidad del texto. Hemos dicho que la forma más adecuada de tener seguridad en la atribución incontestable del atributo *literario* al texto de Rodríguez Freile, consiste en el análisis demorado de cada uno de los relatos enmarcados que con-

forman la *poiesis* total. Aun así, insistimos en que ésa podría ser una dirección fecunda y todavía sin explorar. De todos modos, el litigio sobre este particular debe seguir (única manera de que el texto de Rodríguez Freile no sea objeto de apropiación *monumentalmente* dogmática).

DE
DE SOBREMESA

“Manibus date lilia plenis.”

*Virgilio**

0. EL MALESTAR DE LOS ATRIBUTOS

“Nada más esencial para una sociedad que la *clasificación* de sus lenguajes. Cambiar esa clasificación, desplazar la palabra, es hacer una revolución”, escribe Barthes (1983a: 47). Y de Silva, inclasificable -por incomprendido- en su época, los tiempos que suceden a su muerte, acaecida en una presunta fría madrugada de domingo de 1896, no han hecho otra cosa que fatigar designaciones, unívocas e inmóviles designaciones. La serie de atributos empleada para encerrar el decurso truncado -por voluntad propia- de su vida parece ya delimitada, aun cuando no termina: que aristócrata antojadizo, dicen los más; no, que rastacuero impenitente, dicen los menos; tampoco, que poeta enfundado en orlas refulgentes de comerciante fallido, murmuran algunos; que va, que socarrón don Juan de discretas aventurillas de salón, susurran esotros. Si al momento de su muerte pendían 52 ejecuciones judiciales, un siglo después de ella las ejecuciones morales aún prosiguen.

La obra de Silva no ha escapado a esta voracidad clasificatoria del comentario. Sus poemas, inéditos mientras vivió, fueron presa rápida del furor taxonómico una vez se publicaron. El dictamen, por fortuna, no ha sido unánime: que romántico tardío, no, que simbolista inconfeso, no, que parnasiano declarado, no, que tímido naturalista, no, que neomístico profano, no, que decadente antihumanista, no, que

* *“Dáale lilas a manos llenas”.*

Publicado en: IKALA: *Revista de lenguaje y cultura*. Medellín, U. de A. V.3, 5 (ene.-jun./98): 95-128

esteticista dogmático, no, que moralista enmascarado, no, que... Sin embargo, la crítica y la historia literaria hispanas luchan por conseguir el consenso *identitario* respecto de un conjunto de poemas (150 en total) que, por su misma naturaleza discontinua, está transido de sustancia y forma heterogéneas. Vaya una ilustración de esta clase de búsqueda a la que tanto ofusca el disentimiento: “Porque hay que comenzar por decir que José Asunción Silva es un escritor modernista pleno y no un precursor, o un premodernista, como con frecuencia se le designa” (Carranza, 1997: 36). Así, Silva, o su obra (pues la metonimia en este caso parece resultar inevitable), queda fijado para siempre en las sentencias irrevocables del discurso oficial. De nada valen los ayes con vocación de ironía que alguna vez pronunciara, frente a sus amigos, el riquísimo bogotano José Fernández y Andrade: “para el público hay que ser algo. El vulgo les pone nombres a las cosas para poderlas decir y pega tiquetes a los individuos para poderlos clasificar. Después el hombre cambia de alma pero le queda el rótulo”¹. Su producción poética es modernista... y punto (juicio que a todas luces ignora la sobre-determinación referencial de aquello mismo que declara).

Y de la producción en prosa de Silva, ¿qué acotar? ¿La misma unidireccionalidad de identificación que nos lo presenta como modernista consumado, sólo que ahora en un terreno artístico donde las notas características son la descripción minuciosa y suntuosa de decorados interiores, y la transposición -en el seno de las diversas articulaciones narrativas- de motivos procedentes de la pintura y psicología decimonónicas? Pero, entonces, ¿no equivale esto a incurrir en la misma dejadez y desidia crítica que otrora denunciara Gutiérrez Girardot a propósito de los manuales literarios y de los cuales cabría decir “lo que Borges pone en boca de Averroes cuando el filósofo contempla la ‘tierra de España’: ‘en la que hay pocas cosas, pero donde cada una parece estar de un modo sustan-

¹ SILVA, José Asunción. *De Sobremesa*. Prólogo de Rafael Gutiérrez Girardot. Bogotá: El Ancora Editores, 1993. p. 33. En adelante todas las citas las haremos de acuerdo con esta edición.

tivo y eterno”)? (Gutiérrez Girardot, 1986: 87). Decir que *De Sobremesa* es el testimonio autobiográfico dejado por Silva días antes de atentar contra su vida, ¿en qué ayuda al discernimiento de su anticánónica estructura?, ¿qué matiz denso de comprensión aporta (un dato puro como ése) en la elucidación de los complejos contornos culturales y textuales que intervienen mediadoramente en la configuración de la novela? En el reconocimiento de que las respuestas a muchas de las preguntas formuladas no pueden menos de ser negativas, dejaremos de lado, por lo que toca a la producción en prosa de Silva, la faena de las infecundas atribuciones y emprendemos otra faena, menos obtusa y acaso harto más reveladora, a saber: de un lado, explorar descriptivamente algunos elementos de la organización compositiva de la novela, a sabiendas de que, como novela-diario en la cual se substituye la peripecia de hecho por una genuina peripecia espiritual, se trata de una forma artística heterodoxa; y de otra, poner en marcha una confrontación cuidadosa entre el universo ficcional formalizado (en su doble funcionalidad de relato-marco y de narración enmarcada) y el denso espectro social y cultural en relación con el cual la novela dialoga de manera no menos recursiva que compleja.

Con otros términos, esta doble tarea, sujeta por definición a los vaivenes de una especie de movimiento pendular (que oscila desde el interior textual hacia el exterior textual), no pretende generar elementos que conduzcan a un intento más de clasificación diferenciadora (pues no ignoramos que el acto de nombrar una realidad artística mediante el recurso de la adjetivación no equivale, forzosamente, a producir sentido); antes bien, se propone desbrozar la solidez y consistencia de un atributo de partida y determinar, en consecuencia, si la masa considerable de variables teóricas que él presupone coadyuvan en la faena reguladora de la producción de sentidos metaliterarios. El atributo básico de partida es éste: *ambivalente*. Y con él queremos adelantar una hipótesis de lectura que sea aplicable al texto en prosa de Silva. La hipótesis admite ser enunciada como sigue: la novela-diario *De Sobremesa*, tanto en lo que concierne a su interioridad textual como en lo

relativo a su inscripción mediadora en la exterioridad socio-cultural, acusa la intrincada condición de un texto ambivalente y, por ende, reclama del concurso de variables emergentes (en los dominios enunciativo, formal, axiológico, lógico y estético) para sustentar su misma condición de producción narrativa ambivalente. De ahí la necesidad de exponer el tramado nocional que subyace en la urdimbre del concepto ambivalencia.

1. LA VENTANA DE LAS DUALIDADES

Inserto en el contexto de la *poética histórica* desarrollada por Bajtín, el concepto de ambivalencia es la punta final de un tejido teórico cuyos hilos develan la compostura discursiva de las tres manifestaciones de palabra presentes en toda novela (y que por ello mismo, por ser manifestaciones en pleno devenir, a pesar de su fijación ulterior en la materialidad impresa, la convierten en una estructura dinámica²). Con otras palabras, en toda novela, y quizás en todo texto literario narrativo, se produce una interacción entre tres dimensiones de lenguaje: el lenguaje presente en el sujeto de la escritura, el lenguaje presente en el objeto de la escritura y el lenguaje presente en la cultura sincrónica y diacrónica que signa a cada uno de aquéllos. Los dos primeros, que entre sí se tornan correlativos, conforman el “texto” que informaría de la situación personal del autor y de la situación ficticia del personaje. A su vez, el tercero conforma el “texto” que informaría de la situación socio-histórica en la que los dos primeros convalidan o invalidan algunos sentidos. Más explícitamente, el proceso

² A juicio de Kristeva (1981a: 188), si la propuesta de Bajtín tiene algún valor disciplinario, ese valor deriva de un hecho sustancial: el hecho consistente en superar el estructuralismo estático de algunos de los formalistas rusos para acceder a un estructuralismo inseparable de los avatares históricos. En efecto, Bajtín aboga por un modelo en que “la estructura literaria no está sino que se elabora con relación a otra estructura. Esta dinamización no resulta posible más que a partir de una concepción según la cual la ‘palabra literaria’ no es un punto (en sentido fijo) sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras”.

de dialogización, complejo como el que más, avanza en dos direcciones complementarias: “sintagmáticamente”, cuando el diálogo se establece entre las palabras del autor y del personaje; y “paradigmáticamente”, cuando el diálogo se establece entre éstos y el entorno sociocultural. Por eso bien afirma Kristeva que la descripción del funcionamiento específico de cada una de estas unidades de intercambio verbal-literario exige, no un trabajo de lingüística, sino un trabajo de traslingüística, de suerte que una tentativa de análisis se centre menos en microunidades semántico-estilísticas que en las grandes unidades del discurso. Y por eso afirma Bajtín (1989: 411 y ss): “El lenguaje de la novela es un sistema de lenguajes (variantes corrientes de las tendencias, de los géneros, del lenguaje literario de la época, del lenguaje que se halla en proceso de formación, etc.) que se iluminan recíprocamente de manera dialogística. No puede ser descrito y analizado como un solo y único lenguaje”³.

Ahora bien, aceptando que la novela, en tanto específica formación discursiva, constituye el espacio de entrecruzamiento de lo *intrasubjetivo* (la palabra directa del autor y la palabra *objetal* del personaje) y de lo *intersubjetivo* (la palabra extranjera de otros autores y otros personajes), de modo que como espacio es por constitución terreno de dualidades lingüísticas o discursivas, también tendríamos que aceptar que las lógicas inherentes a dichas dualidades obligan a una acción de *religamiento* recíproco. En virtud de una acción de

³ En aras de unificar la escurridiza terminología empleada por Bajtín, Kristeva propone llamar *diálogo* al *texto sintagmático*, y *ambivalencia* o *intertextualidad* al *texto paradigmático*. A nuestro juicio, esta precisión conceptual arrostra unas implicaciones *lexeográficas* que todavía no han sido advertidas por los teóricos de la lecto-escritura: si Bajtín afirma que *la escritura es la lectura del corpus literario anterior*, nosotros creemos poder afirmar, por inversión sustantiva y formal, que *la lectura es la escritura del corpus literario ulterior*. Por lo demás, y volviendo al propósito de esta llamada de atención, la noción de intertextualidad bajtiana va a motivar las variantes que después Genette reunirá en el macroconcepto de *transtextualidad* (máxime si Bajtín demanda, para el caso de los textos ficcionales narrativos, no del concurso de la vieja lingüística, sino de los empujes de una nueva translingüística). Como sea, véase Genette (1989: 9-22).

religamiento cabría decir que lo intrasubjetivo es *ambivalencia interna* y que lo intersubjetivo es *ambivalencia externa*. Forma ambivalente de intersubjetividad, el *diálogo* -la religazón de la palabra del autor y de la palabra del personaje- supone una complementariedad no disyuntiva entre los signos verbales de uno y otro sujetos de la escritura. Y por extensión, una complementariedad entre los marcos de enunciación y de enunciado en relación con los cuales aquellos signos definen una articulación compositiva novelesca. Así mismo, la *ambivalencia*, forma externa de subjetividad, implica la inserción del texto en el discurso histórico (asumido igualmente como texto) y la inserción del discurso histórico en el texto, en un *complexus* de relaciones recíprocas.

Como en uno y otro caso el lenguaje es *doble* (en el espacio constelado que conforman los territorios del diálogo y la ambivalencia), la dualidad, al tenor de una determinación lógica, se extiende *desde cero a dos*, no desde cero a uno. Sería de condición unitaria un lenguaje -y por tanto un texto- que clamara por una significación definitiva, que buscara una verdad última, esto es, significación y verdad refractarias a infinidad de combinaciones y acoplamientos integrales; en una palabra, significación y verdad de una lógica simplificada, que no dialógica como es la que vertebra a la lógica configuradora del texto novelesco.

Más todavía: según el juicio de Kristeva (1981a: 197), la novela que domina todo el siglo XIX se compone de un sistema lógico de base *0-1*, donde el *0*, el principio de todo, representaría lo falso, la nada y lo malo, y el *1* lo cierto, la notación y lo bueno. Novelas cuyos universos ficticios resultan siendo maniqueos: el héroe se contrapone al villano, la prostituta se opone a la mujer pudorosa, el santo se contrapone al libertino, etc. Diríase que a dicho sistema pertenece la novela realista y naturalista, puesto que la definición de un carácter, la creación de un personaje y el desarrollo de un tema se ven regulados por la imposibilidad de destruir la disyunción estructurante: *o son una cosa o la otra*. Por eso en estas novelas todavía no se contempla la posibilidad de que un elemento, un personaje por ejemplo, sea al mismo tiempo

una cosa y la otra. En consecuencia, devienen novelas monológicas, dogmáticas.

En cambio, un sistema lógico de base *0-2* no acolita las nociones de identidad, substancia o definición (pues ellas implican una suerte de continuidad atributiva en relación con el *sujeto u objeto marcados*), sino más bien las nociones de devenir, distanciamiento (o extrañamiento) y oposición no excluyente (en relación con el sujeto u objeto marcados y, sobre todo, no marcados). En el seno de dicho sistema, por antonomasia transgresivo y subversivo (léase, de potencialidades referenciales varias), el *0* representaría lo denotado, el *1* lo implícitamente transgredido y el *2* la mostración de la ambivalencia misma. Referido a un componente cualquiera de un texto novelesco narrativo, éste -llámese personaje, comportamiento, acontecimiento, sentimiento, etc.- puede devenir al mismo tiempo una *cosa y otra*, así ambas se yergan incompatibles y antagónicas. En suma, “lógica que podría denominarse del ‘tercero incluido’, en la que el blanco y el negro son indistintos, en que lo bello coexiste con lo feo, el adentro con el afuera, el buen objeto con el malo” (Guattari, 1996: 49-50). Lógica, a la sazón, de las novelas rebeldes a definir de una vez para siempre la “verdad” de algo, la significación verdadera de algo y, por tanto, características del último tercio del siglo XIX y del primero del siglo XX.⁴

2. LO TEXTUAL EN “INTERIEUR”

En *De Sobremesa* la organización compositiva estructural acusa los rasgos propios de la dualidad. De una parte, el texto

⁴ Aun a riesgo de incurrir en lo mismo que estamos intentando denunciar, esto es, en la inconveniencia de las *laminaciones* atributivas, digamos que la novela de base lógica *0-2*, a la cual Bajtín da el nombre de novela dialógica, corresponde, guardadas algunas proporciones, a lo que Kundera denomina novela *polihistórica*, es decir, la que, con el propósito de transformar las coordenadas temporo-espaciales típicas de la *imagen literaria*, utiliza todos los instrumentos intelectuales (ensayo, poesía, historia, etc.) y todos los procedimientos literarios (gradación, alternancia, paralelismo, etc.) “para esclarecer lo que únicamente puede esclarecer: *el ser del hombre*”. Cfr. Kundera (1987: 75 y ss): “Notas inspiradas por *los sonámbulos*”.

define *un marco de narración*, justamente el que comienza por delinear la situación que pone en movimiento la diegesis: José Fernández comparte con sus amigos más caros -el médico Óscar Sáenz y Juan Rovira- una velada íntima en la que, además de una atmósfera de falansterio que invita a la intimidad y al recogimiento, se invoca como tópico conversacional la negligente actividad poética del anfitrión; el marco se completa, hacia el final de la novela, con una descripción en claroscuro del acto de Fernández de cerrar el diario que escribió dos años atrás en Europa y cuya lectura ante sus amigos fue motivada por éstos como pretexto de sobremesa. Los dos componentes del marco se disponen en relación de *dialogismo disimétrico*: el comienzo está regido por un ámbito (y aquí las oposiciones no excluyentes entran a operar) de *íntima publicidad*: *íntima*, puesto que la reunión se hace en la casa bogotana de Fernández, a puerta cerrada, en el fondo de una habitación donde la densidad de la obscuridad apenas es hendida por los rayos mortecinos de una lámpara embarazada de gasa y por las bujías tenues de un candelabro colocado sobre el piano (las volutas de humo de los cigarros encendidos apenas si serpentean fantasmáticamente); y *pública*, porque los objetos descritos por la pupila avizora del narrador no marcado revelan, una vez sacados de su propio letargo “existencial”, los valores de emergencia y de procedencia del más fino cosmopolitismo finisecular (en efecto, son objetos procedentes de los más variados lugares -y que en su momento fueron exhibidos en las más costosas tiendas de comercio-, que emergen a la luz débil de focalización del narrador para que vuelvan a exhibir toda la exquisita refulgencia de su compostura material). *Íntima*, además, porque la interacción discursiva que se produce entre los circunstantes vespertinos trae a colación el requerimiento formulado por Sáenz a Fernández para que explique las razones psicológicas calladas de su abandono de la escritura poética (es, pues, una petición de resonancia romántica en la cual gravita la idea de que el estro poético anida en lo más hondo -en lo más íntimo- del yo subjetivo creador); y *pública*, porque, en contraste con la actividad superior del espíritu que los ami-

gos le reconocen a Fernández, ellos declaran para sí llevar una existencia de fútiles dicotomías mundanas, de inútiles y fatigantes ejercicios profesionales; como cuando confiesa Sáenz:

... suponte, paso la semana entera en las salas frías del hospital y en las alcobas donde sufren tantos enfermos incurables; veo allí todas las angustias, todas las miserias de la debilidad y del dolor humano en sus formas más tristes y repugnantes... no visito a nadie y los sábados entro aquí a encontrar el comedor iluminado a giorno... el brillo mate de la vieja vajilla de plata... las frágiles porcelanas decoradas a mano por artistas insignes; los cubiertos que parecen joyas; los manjares delicados, el rubio jerez añejo... el café aromático como una esencia, los puros riquísimos y los cigarrillos egipcios que perfuman el aire... (p.29)

Al final el marco se cierra con un ámbito de *pública intimidad*. El narrador no marcado, sirviéndose de un tono de severo confesionalismo, declara que José Fernández, a la vista sobrecogida de sus amigos, cierra el libro-diario que acaba de leer (y leer un diario supone una cierta violación del carácter íntimo que lo distingue) y lo deposita con mano nerviosa sobre el escritorio de la habitación. En ese instante, de máxima tensión psicológica, sobreviene el concurso simultáneo de varios sonidos cuyas particularidades articulatorias se orientan a definir un conjunto isotópico de ruidoso movimiento (en contraposición con el silencio absoluto que guardan los contertulios):

Se oía el ir y venir de la péndola del antiguo reloj del vestíbulo, el murmullo de la lluvia que sacudía las ramazones de los árboles del parque, el quejido triste del viento y el revoloteo de las hojas secas contra los cristales del balcón (p.224)⁵.

⁵ Nótese como Silva, aun en el dominio de la prosa, no prescinde de sus determinaciones de hombre tramado profundamente por los códigos retóricos que inflan el hacer poético. La cita reproducida, sopesada sobre uno de los fieles de la balanza retórica antigua, corresponde a la figura de las supresiones sintácticas conocida con el inusual nombre de *Zeugma*: el

En el interior de dicho marco de narración, se presenta lo que pretendemos llamar *el relato enmarcado*. La forma narrativa que éste adopta, como ya lo hemos insinuado, es la de un *diario*. Antes de someterlo a una exploración descriptiva, digamos de él que, confrontado con el dispositivo estructural que le sirve de sostén, modifica las marcas del régimen enunciativo: ahora el narrador dominante no es un sujeto enmascarado (aunque sí presupuesto), sino un sujeto marcado pronominalmente por un *yo* que a lo largo de la reconstrucción vivencial que hace se torna francamente ambivalente (de esto hablaremos un poco más adelante). En calidad de *yo hegemónico*, su palabra, detentaria de una aguda voluntad escrutadora, no está dirigida más que a un destinatario implícito, es decir, a sí mismo. En ese sentido, el diario se torna espejo. Y como tal, la imagen *especular* que devuelve es, al tiempo, la de una identidad y la de una *anonimidad*. Identidad doble, pues en el acto de releer lo consignado en ciertos días el narrador -José Fernández- se contempla a sí mismo como actor (de modo que por momentos el lector real de la novela asiste a la puesta en escena de una obra en la que se ensaya la superposición indistinta de dos roles enunciativos habitualmente no correferenciales: el rol social y el rol textual del personaje); además, identidad doble en otra perspectiva: si el diario se lee en voz alta por solicitud expresa de los amigos burgueses de Fernández, la lectura arrostra una situación *cronotópica* no contemporánea de la situación temporo-espacial de producción, con lo cual se genera un efecto de distanciamiento (y, por supuesto, de extrañamiento) en

verbo *oir*, conjugado en pretérito imperfecto, rige -sin que se repita- la totalidad del período subsiguiente. El efecto poético es perentorio: la ausencia del verbo dice más que su presencia. E intensifica el efecto de audición *in absentia* por la gradación ecológica -de profunda naturaleza onomatopéyica- de los complementos yuxtapuestos: ir y venir de la péndola del reloj, el murmullo de la lluvia, el quejido del viento, el revoloteo de las hojas. En la nueva teoría retórica, dichos complementos serían constituyentes de una *isotopía clasémica*, es decir, de un conjunto de elementos con fuerte valor significativo. Para el efecto, consúltese Castro García (1995: 135-139 y 1994: 175-181). Igualmente, el texto ya clásico de Rastier (1976: 107-140).

relación con el reconocimiento actancial que el personaje (¿o, habría que decir, el narrador?) puede hacer de sí mismo.

Ahora, el carácter de anonimidad es similarmente doble: por una parte, porque en la aventura que consiste en dejar plasmado un testimonio de una porción de subjetividad, la conciencia que vuelve sobre sí es la misma y es otra (la misma, ya que ella de todos modos forma parte de una envoltura corporal cuyas mutaciones se perciben sin mayor variación - máxime cuando el diario señala los meses y una referencial anual incompleta: 189...-; y otra, ya que ella participa de los efectos retroactivos que sobre el *imaginario* -que no el *real*- de identidad llevan a cabo los eventos y las circunstancias: “acabo de levantarme, después de pasar cuarenta y ocho horas bajo la influencia letárgica del opio, del opio divino, omnipotente, justo y sutil, como lo llama Quincey” (p.91); y, de otra parte, anonimidad, en últimas, por cuanto el sincero esfuerzo que Fernández hace por retratar hasta la más sutil de sus discretas sensaciones no alcanza con mucho para abrazar si quiera, medianamente, la complejidad y totalidad de su ser dual: de su ser existencial común y de su ser artístico poco común. Dicho con más énfasis: el artista burgués decimonónico, como José Fernández, no conoce la quietud espiritual y corporal, y menos la voluntad por contraer su movediza percepción a un solo aspecto de *lo real*; muy por el contrario, para él lo real ha de ser asumido, sentido, vivido y pensado como un *imposible*, como lo imposible que ordena y regula lo posible de una existencia comprometida en la entrevisión de la totalidad inalcanzable. De ahí su entrega a múltiples aspiraciones intelectuales (“Fue un año inolvidable, aquel en que, desprendido de toda preocupación material, libre de toda idea de goce... me dediqué a conversaciones en que los nombres de Platón, de Epicuro, de Empédocles, de Santo Tomás, de Spinoza, de Kant y de Fichte... irradiaban como estrellas fijas sobre la majestad negra del cielo nocturno.” p.58), su ejercitación en variopintos quehaceres materiales (“... ya habías girado tres cheques para atender los pagos de la semana; llamado al teléfono para darle órdenes al arquitecto de Villa Helena; comenzado en el laboratorio un ensayo del mi-

neral de Río Moro...” p.31), su afán, en suma, por ensanchar el campo inaprehensible de las experiencias de vida.

En la cuerda floja de dominios antitéticos, donde por igual campea el riguroso hermetismo intelectual y la desalmada fascinación frívola por los hechizos que ofrece la huidiza cotidianidad, el artista clama por la necesidad de *vivir la vida*, extiende su desgarrado clamor por el imperativo de unas vivencias exentas de concesión normativa o convencional. Cada acción, idea y sentimiento portan la intensidad contundente de la muerte, la fantasmagoría maldita de las situaciones-límite, la exquisitez plena e inefable de aquello que se fuga al instante. Sin la compleja coexistencia de valores antinómicos (sin el choque brutal de dos órdenes de vida en apariencia inconciliables), la subjetividad del artista burgués, inserto en los vaivenes de una tradición que se evoca con probada nostalgia y en los ritmos frenéticos de una modernidad que apenas despunta, deviene enfermizamente incompleta, pues, quiéranlo aceptar o no los demás seres que conforman el círculo de sus allegados, él se sabe a sí mismo sujeto de plurales conciencias, *sujeto sujetado* por varias conciencias.

Como sea, dos aspectos adicionales resultan relevantes en la composición del diario. El primero se apuntala en lo que quisiéramos llamar un *motivo de despliegue*. ¿En qué consiste? Sin sombra de duda, en un elemento compositivo de nítida naturaleza especular. Veamos: una vez Fernández llega a Europa, en concreto a París, se pone en tarea de leer dos libros: *Degeneración*, del alemán Max Nordau y los dos volúmenes del *Diario* de la “dulcísima rusa... muerta de genio y de tisis” María Bashkirtseff⁶. El primero es un tratado psicopatoló-

⁶ Insistimos: no debe ser insignificante el hecho de que el diario de Fernández se abra con la referencia a la muerte de la joven rusa y que se cierre con la mención del hallazgo de la tumba de Helena, joven italiana de 15 años que Fernández ha idealizado como objeto de devoción salvadora (más adelante nos ocuparemos de este fenómeno de *sacralización de lo profano*). En la hipótesis de asimilación de las dos mujeres, y cuyo desarrollo ulterior permitirá comprender la condición de *sujeto anfibio* de Fernández, no deja de sorprender la siguiente acotación: “La obsesión de Silva por Moussia (M.B) debió iniciarse en París donde la muerte de la muchacha produjo

gico que se ocupa de reseñar las innúmeras variantes de la locura y los personajes famosos que han encarnado cada una de ellas. Por supuesto, Fernández la emprende críticamente contra semejante libro. Sin embargo, su invectiva crítica, respecto de la economía general del diario, desempeña una *función irónica*: el personaje se verá, hacia el final de su estadía en Europa, reviviendo muchos de los matices neuropáticos descritos por Nordau. De alguna manera, el libro es un anticipo condensado de lo que después la *sintaxis vivencial* de Fernández desplegará. En una palabra, el periplo existencial del personaje llega a ser una duplicación especular del ensayo pseudocientífico adelantado por el médico alemán.

Por lo que toca al diario de la rusa, la situación no es muy diferente. La lectura que de él hace Fernández le suscita una inmediata identificación imaginaria (una identificación, por qué no, narcisista y dual). Ella afirma querer abarcarlo todo, desde lo más bajo hasta lo más alto (en las escalas material y espiritual); desea un objeto de apariencia mudable que tan pronto muestre la cualidad de lo unitario como la propiedad de lo diverso; así mismo, la dualidad de los afectos, de las apetencias de deseo es el rasgo más manifiesto de su personalidad: “¡Y el vestido la ha entusiasmado! Por una hora se olvida de la artista que es, del filósofo que funciona dentro de ella y que analiza la vida a cada minuto y a quien preocupan los problemas eternos...” (p.47); con todo, el centro de su atención, en medio de un campo espiritual donde tienen cabida muchas manifestaciones artísticas, es la pintura. Fernández, en un raptó de composición ignaciana, la imagina como *impresionista* en ciernes: “el proyecto del cuadro con que sueña, del cuadro que ha de inmortalizarla, la ha hecho ir a Sevres, donde la espera el modelo y, allí, en el luminoso paisaje de

conmoción en el grupo de artistas e intelectuales que el colombiano frecuentaba. Una exhibición de los cuadros de la rusa se hizo en 1885 y su familia propició el culto a su memoria transformando en museo una casa parisina mientras se construía en el cementerio de Passy una tumba conmemorativa que luego se convirtió en lugar de peregrinaje”. Cfr. Orjuela (1985: 472-477). Una vez más, en contra de lo que algunos estiman, los límites entre lo real y lo ficticio se tornan borrosos.

primavera... realizar el milagro de trasladar al lienzo la frescura de los renuevos, la tibieza del sol que ilumina el campo...” (p.46)⁷ Acto seguido, Fernández, en cuyo espíritu exaltado se va anidando la conciencia del doble que imagina una vida similar para sí, declara el proyecto último de la Bashkirtseff: convertirse en una nueva madame Récamier con su lujoso salón donde se junten los intelectos más excepcionales de la época (¿acaso un calco fallido del salón bogotano donde él se encuentra reunido con sus amigos?). Y después, la cruda realidad del diario: la rusa está tísica, la tuberculosis está a un paso de convertirla en un *cuerpo sin órganos*. De las páginas se levanta un quejido de vitalidad desvanecida, el sueño de una grandeza impracticable: “¡Morir, Dios mío, morir así tísica a los veintitrés años, al comenzar a vivir, sin haber conocido el amor, única cosa que hace digna a la vida de vivirla, morir sin haber realizado la obra soñada...” (p.49) Fernández en su diario, luego de padecer las experiencias de un mundo sin amor, de un mundo de conquistas femeninas fáciles y entregas interesadas, expone también su quejido vital; un quejido que sigue al pie de la letra, por así decirlo, el *programa narrativo* de la rusa: estuvo a punto de morir a los veintiséis años por culpa de un amor nunca declarado, el amor que despertó en él Helena de Scilly Dancourt, hija del Conde Roberto de Scilly, y jovencita que, en el eje de transferencias librescas que la cultura enciclopédica de Fernández dispone, es asimilada a la Helena troyana (y cuya figura se proponía pintar algún día la

⁷ En la página anterior de la novela se lee lo siguiente: “Quiere Mauricio Barrés, en las sutiles páginas que intitula ‘La leyenda de una cosmopolita’, y en que estudia a la Bashkirtseff, darnos de ella, *ya que no un retrato definido, tres impresiones instantáneas de tres actitudes suyas...*” (El subrayado es nuestro). Estas páginas y las dedicadas por José Fernández a componer la semblanza ficcional de la rusa están todas henchidas de *impresionismo poético*, especie de transposición al papel de los rasgos que, hacia 1870-1880, década en la que vivió sus últimos días la pintora rusa y década en que Silva viaja a París, definen la postura del impresionismo pictórico. “Para el impresionismo, la inauguración por un grupo de artistas independientes -víctimas de los rigores del jurado oficial- de una serie de exposiciones privadas, en 1874, sería la fecha cómoda y generalmente aceptada”. Cfr. Francastel (1983: 17).

rusa) y a la Beatriz italiana de Dante, o la J.F. Siddal de Dante Gabriel Rossetti -el célebre prerrafaelista-.

No obstante, esa disposición proteica y prometeica de ambos (pintora y poeta) por abarcarlo todo⁸, por querer rechazar toda forma de manifestación anticomprensiva, los torna inclasificables, irreductibles a ilusorias certezas de clasificación. Al tenor de un principio caleidoscópico -de un régimen hologramático-, se podría predicar de ellos lo siguiente: a sabiendas de que una porción minúscula del universo es la cifra condensada del universo mismo, y de que éste no es tanto la suma cuanto la integración multidimensional de las partes, los dos buscan en las partes la esperanza de vislumbrar el todo... y al revés. Por supuesto, la imperecedera inconformidad que ambos reconocen en semejante propósito no los exime de comprender -y de aceptar sin halo de vacilación- la vocación de fracaso que el mismo lleva consigo. En síntesis, *anfíbios* de hogares encontrados, José Fernández y María Bashkirtseff, “*Nuestra Señora del Perpetuo Deseo*” (hipocorístico de irreverente *desmiraculización* religiosa, como diría Max Weber), encarnan a la perfección la especiosa y significativa sentencia de Heráclito: “vivir de muerte y morir de vida”.

El segundo motivo del diario, ya no de *despliegue* sino de *empuje actancial*, tiene que ver con el pasado familiar del personaje. Por lo que nos cuenta, sobre la especificidad de sus líneas de consanguinidad, es “hijo único del matrimonio de amor de dos seres”; sólo que en el tramado de esas relaciones de parentesco, el síntoma, otra vez, es la dualidad: *la dualidad opuesta*. Y el antagonismo de esos dos lazos de sangre, en el pasado de las respectivas familias -la paterna y la materna-,

⁸ Repárese si no en la siguiente extensa cita: “morir dejando el mundo, sin haber satisfecho los millones de curiosidades, de deseos, de ambiciones que siente dentro de sí, cuando el conocimiento de seis lenguas vivas, de dos lenguas muertas, de ocho literaturas, de la historia del mundo, de todas las filosofías, del arte en todas sus formas, de la ciencia, de las voluptuosidades de la civilización, de todos los lujos del espíritu y del cuerpo, cuando los viajes por toda Europa y la asimilación del alma de seis pueblos, sólo han servido para desechar la vida con ardor infinito y concebir planes cuya realización requeriría diez vidas de hombre”. Ibid.

buscan reconciliación en el presente del hijo unigénito. Por eso ese presente, cuya actualidad temporal se intenta revivir en la escritura testimonial, es otro de los dinamos que sirven para estructurar la forma del diario. Dicho más claramente: si en los vestigios históricos que animan la constitución de las dos familias nucleares de Fernández, la constante es el conflicto de los intereses y motivaciones de vida (conforme a una especie de vetusta división entre lo espiritual -lado paterno- y lo material -lado materno-, que por lo demás hace eco a la división de lo espiritual y lo corporal preconizado por el recitativo canónico de la religión cristiana), en el presente que intenta volver a presentar el diario, la forma que éste entraña -en una clara actitud de piadosa descendencia- no puede menos de duplicar, bajo la figura de la *alternancia regularizada* (que por tal razón a un pasaje del diario en que priman los eventos de *espiritualidad* sucede otro en los que priman los eventos de signo contrario), la determinación de esa nología familiar. Acaso es el motivo -ambivalente- que induce a Gutiérrez Girardot (1993: 14) a escribir lo siguiente: “Las ‘hojas de dos espadas cruzadas en panoplia sobre una rodela’ y el abigarrado ‘interieur’ son signos de que el personaje central de la novela, Fernández, estaba crucificado: tenía una honda raíz en ese mundo tradicional de simulada aristocracia y la otra en el camino hacia la modernidad burguesa.”

Con todo, la ambivalencia de su condición no reside en el hecho de su vida doble, en el hecho de su condición anfibia. Más bien, la ambivalencia de su condición radica en la imposibilidad de vivir plenamente cualquiera de los dos mundos en que su existencia se ha *topologizado*. Con otras palabras: el problema de Fernández no es que reconozca la escisión de su ser; su problema reside, de un lado, en que su ser material y su ser espiritual se conjuntan excluyendo la contrastividad; y de otro, en que pudiendo situarse sólo del lado de uno de ellos, atisba, en un último instante, la contracara faltante de la otra dimensión. Así, cuando lo vemos entregado por entero a la meditación (“Interlaken, 25 de junio”), en un intento por desembarazarse del hastío que le produce su frecuentación del mundo que vindica los *valores materiales*, llega un

instante en que siente la ineluctable necesidad de volver a vivirlos, y ahora con ánimo y disposición remozados: “borracho de ideas y cansado de pensar salí de mi escondite hace ocho días a gastar las fuerzas que la quietud, los baños helados y el ejercicio habían aumentado en mí... Pensé en la Orloff, en las sábanas de raso negro sobre las cuales extiende las curvas del cuerpo ambarino perfumado de magnolia...” (p.86) Parecidamente, cuando lo vemos entregado por entero a la satisfacción de sus apetitos sexuales, o al consumo incontinente de licor y de estimulantes de toda índole, Fernández, ya sea por iniciativa suya, ya sea por indicación de su médico, o incluso por mediación de su objeto triangular -Helena-, siente la necesidad de restituir sus sueños iniciales y entregarse a la sazón a una vida más quieta y tranquilizante: “Me estaba ahogando por falta de aire intelectual, acostumbrado al silencio que también forma parte de la naturaleza de Lelia, porque en días enteros de estar juntos no atravesaba una palabra, hundiéndome lentamente en una atonía intelectual increíble.” (p.68)

La ambivalencia ni con mucho termina aquí. Más bien diríamos que, dado que la escritura literaria se gesta al contacto con las “escrituras” de su entorno, la ambivalencia comienza aquí. Veamos: si la palabra “directa” de Silva orienta la concreción ficticia de la palabra “objetal” del personaje, eso no significa que el sentido derivado de dicha orientación haya de ser forzosamente unívoco. Muy al contrario, puede resultar que del cruce de ambos enunciados, intervenidos aparentemente por una intención denotativa, sobrevenga un sentido plurívoco. Y creemos que eso es precisamente lo que ocurre en *De Sobremesa*. Es como si, de modo *especular*, en la base genealógica de Fernández se escuchara la confirmación de los rasgos propios del entorno socio-cultural. No por menos, en la designación onomástica del personaje leemos “Sotomayor y Andrade”, no Sotomayor Andrade. La partícula copulativa “y” sanciona la conjunción de dos determinaciones genéticas de signo antitético. Pero, insistimos, dichas determinaciones antitéticas son las caras complementarias de la unidad *entitativa* de Fernández. Por la línea paterna, repre-

sentada por los Sotomayor, “vienen la frialdad pensativa, el hábito del orden, la visión de la vida como desde una altura inaccesible a las tempestades de las pasiones; por el de los Andrades, los deseos intensos, el amor por las acción, el violento rigor físico, la tendencia a dominar a los hombres, el sensualismo gozador.” (p.126)

Finalmente, si para Bashkirtseff su diario, en tanto escritura autobiográfica, es una forma más de lo que Foucault denomina *tecnologías del yo*⁹, esto es, un camino de autocontemplación de la subjetividad bajo la doble mirada sujetadora del otro destinatario de la escritura misma y del estado cultural al cual ella *inscribe* explícita o subrepticamente -la sociedad burguesa decimonónica-, para Fernández su diario, que de cualquier forma no escapa al intento de una revalorización -reivindicativa- de lo “personal sobre lo común y de lo particular sobre lo masivo”¹⁰, adquiere un estatuto de confirmación de clase (la clase aristocrática de un país latinoamericano cuyos individuos van a Europa a cultivarse) y, al mismo tiempo, de desafío a una sociedad pacata, pues en el imaginario social bogotano del siglo XIX, París se erige como un territorio estimado negativamente por partida doble: cívico-política -que recuerda la invasión napoleónica en España- y religiosa -que evoca los desmanes de una “Babilonia moderna”- (Cfr. Gutiérrez Girardot, 1993: 15).

⁹ Para este concepto de *tecnología del yo*, que compromete una noción de autobiografía en sus variantes de diario, memoria o carta personal, pero sometidas a la doble sujeción de las instituciones disciplinarias y de las varias apariciones de interioridad autoconsciente, consúltese Foucault (1990). Así mismo, para una revisión historiográfica de las formas autobiográficas producidas en la historia de Occidente, consúltese, de la vasta bibliografía existente, el ameno texto de May (1982: 73-107).

¹⁰ “Decir autobiografía, por tanto, es instaurar una axiología en donde ‘lo vivido’ (entendido como lo más lleno de significación para determinado ser humano) es colocado en un lugar preponderante”. Vásquez Rodríguez (dic./95: 5-6).

3. ALGUNAS MEDIACIONES BABILÓNICAS

Hasta este punto hemos intentado operacionalizar el primer componente del *doble novelesco* (del que habla Bajtín y que después parafraseara Kristeva). Nos resta llevar a cabo la operacionalización del segundo componente, del componente *de la ambivalencia* que presupone la relación *dialógica* entre el texto -considerado en su inmanencia compositiva- y el contexto -considerado en su trascendencia cultural-.

Los últimos párrafos del apartado 2 algo han adelantado en este sentido. No obstante, sea éste el lugar para emprender un desarrollo de mayor envergadura. Permítasenos formular la siguiente hipótesis de trabajo: en el intento de precisar el carácter ambivalente de esta novela, entran a jugar un papel importante algunos discursos culturales como el dandismo y decadentismo. Dichos discursos delinear la sintaxis narrativa de José Fernández, el personaje artista del texto. Parafraseando a Gutiérrez Girardot,¹¹ el personaje hegemónico es un ser “anfíbio”, a caballo del sistema de valores preconizado por la sociedad burguesa y del intento por realizar valores absolutos. En efecto, durante buena parte de la novela, como ya lo hemos indicado, vemos moverse a José Fernández entre dos mundos. Ya sea en América, en su propia casa, ya sea en Europa, en distintos hoteles, Fernández conjunta su condición de ser espiritual con su condición de ser mundano. Del lado espiritual, lo sabemos poeta o, en todo caso, alguien que otrora escribiera dos libros de versos bien recibidos en un ámbito de recepción reducido, el de sus amigos burgueses; lo sabemos, igualmente, teórico, y no sólo de cuestiones de arte (pinturas, libros, ideas estéticas, representaciones teatrales, etc.), sino además de transformaciones civiles: no en vano,

¹¹ Para acotar la idea en términos más extensivos, vaya lo siguiente: “El hombre en la sociedad del siglo XIX es un ‘anfíbio’ que tiene que vivir en dos mundos que se contradicen: por una parte se ve enredado en la realidad vulgar, en la temporalidad terrenal, acosado por la penuria, la necesidad y la naturaleza, dominado y arrebatado por los instintos y las pasiones; y por otra, se eleva a las ideas eternas, al reino del pensamiento y la libertad...” Cfr. Gutiérrez Girardot (1987: 28).

concibe un plan de reforma social, en el que la fuerza, directa o enmascarada, se pondría al servicio de una sociedad de la ciencia, donde más que políticos habría “aristócratas del espíritu”; lo sabemos, finalmente, escritor, ya no de versos, sino de un diario, cosa íntima que sin embargo es “publicado” con ocasión de la lectura en voz alta ante sus amigos. Del lado mundano, lo sabemos amante de los objetos suntuosos y suntuarios, casi un místico de las obras de arte, en todo caso afecto a todo aquello que represente “japonerías y chinerías” objetuales; así mismo, lo sabemos ávido de placeres sensuales y carnales, de placeres generados por la piel de la mujer que se entrega a seducción y planes eróticos en los que no media más que el deseo y la satisfacción episódica del deseo; lo sabemos, también, propietario de riquezas y dinero en especie, comprador y vendedor de bienes materiales, defensor del oro y de todo aquello que puede ser intercambiado con él; finalmente, lo sabemos cosmopolita e itinerante internacional, huésped de ciudades europeas y anfitrión de ninguna (en el sentido fuerte del término). En fin, artista aristocrático que vive en el seno de una sociedad burguesa moderna.

Ya dijimos que, composicionalmente, la ambivalencia de los orígenes del personaje queda representada en la disposición de los componentes estructurales de la novela. Todo el pasaje inicial del texto, marcado por una atmósfera de sereno refinamiento, por una atmósfera de intimidad compartida en que despunta la conversación cuyo objeto de intercambio verbal es el arte y, en concreto, la poesía, hace eco al pasado patrilineal de Fernández; el núcleo “contenidista” del diario, por el contrario, hace eco al pasado matrilineal. Tanto que el viaje por los países de Europa sirve como escenario para la actuación de Fernández en su papel de dandi. Varios rasgos definen ese papel: a) oposición a lo natural y a lo vulgar por medio del artificio imaginativo e ingenioso (de ahí el cuidado puesto a la indumentaria personal, a la postura personal y a la inscripción ritualizada en el medio social); b) pesimismo y cinismo moral frente a la aceptación convencional de los que creen que el progreso científico y material se fundamenta sólo en el trabajo pagado (“¿tú no sabías nada de eso, obrero

que con tus manos encallecidas por el trabajo haces todavía la señal de la cruz y te arrodillas para pedir por los dueños de las fábricas donde te envenenan los vapores de las mezclas explosivas?” p.176); c) creación de paraísos artificiales como forma de impugnar la medianía individual y la hipocresía social de un medio donde las aventuras estético-espirituales quedan contaminadas por el valor dorado de la mediación de cambio (“suntuosa fiesta, al decir de los diarios bulevarderos, que me fastidiaron con los detalles de lujo en ella desplegados...” p.196); d) conciencia de desencanto y desazón espiritual que no es más que la expresión de una “intensificación de la vida de los nervios”; y e) una actitud de evasión y fuga ante las impurezas e imperfecciones de la vida real, mediante el uso del alcohol y la droga (“acabo de levantarme, después de pasar cuarenta y ocho horas bajo la influencia letárgica del opio, del opio divino, omnipotente, justo y sutil...”).

El decadentismo sería el segundo discurso cultural que late en la diada que estamos intentando desplegar. Más que un movimiento o una escuela literaria, el decadentismo fue una actitud de época -1880/1886- encarnada por jóvenes artistas franceses que, frente a los dictámenes del utilitarismo y positivismo en boga, buscaron una estética que los acercara a experiencias límite de sensibilidad. “La prensa de la época empleó el término ‘decadente’ como etiqueta o calificación despectiva para designar a estos artistas rebeldes y anticonformistas que cultivaban la melancolía, el refinamiento y el cinismo crítico frente a las normas y valores sociales”¹². Silva, que por lo que se sabe pisó París en 1884, en pleno apogeo del decadentismo, no parece haber sido ajeno a influencias de este corte. Su personaje, extensión dialógica de su conciencia

¹² “La idea de *decadencia* está, pues, en relación con la idea de *renovación y transformación*. Esta renovación se aplica también a la lengua y a la literatura, que para expresar la complejidad de sensaciones, de impresiones y de angustias del hombre moderno, ya no puede seguir repitiendo indefinidamente los moldes y los esquemas del clasicismo y de la retórica tradicional, sino que el artista tiene que descomponerlos construyéndose un lenguaje autónomo personal de gran plasticidad expresiva y sugestiva”. Herrero (1984: 18).

artística, se siente vivir en una época de degradación, no obstante participar de todas las tentaciones hedonistas y materialistas derivadas de una economía de mercado. Diríase que su constante búsqueda del goce carnal, su ostentoso placer obtenido en la consecución de objetos artísticos y su incesante presencia en salones “cortesianos” donde mora y campea la conversación mundana, lo convierten en un anti-héroe burgués. Sin embargo, como quiera que después de cada una de esas experiencias que exacerban hasta la locura y el delirio sale hastiado, hebetado y asqueado, su comportamiento no puede menos de tornarse “problemático” (en el sentido que Lukács confiere a este término). Y es precisamente esa permanente interrogación de su inmediato pasado y de su presente lo que reafirma su carácter decadente. Pero ahora con un sentido positivo, con el sentido de renovación y transformación. Tal vez por eso, José Fernández, como la novela toda, “está en un constante vaivén entre decadencia y pureza formal” (Contino, 1985: 523).

El decadente Silva-Fernández, así considerado, una vez descubre que la única posibilidad de redención social e individual se encuentra en Helena, mujer mitad real, mitad ficticia (pues, de alguna manera, todas sus excelencias parecen ser el producto de la proyección imaginaria del personaje, fascinado y orientado por las frases del diario de María Bashkirtseff), somete todo su ser y el de algunos de sus amigos a la vorágine de una búsqueda con vocación de fracaso. María/Helena son, si así cabe anotar, las heroínas auténticas que proveen a este aristócrata de un objeto de deseo. Empero, por no ser un deseo espontáneo sino mediatizado por el Otro (el lenguaje mediante el cual se afirma la autenticidad del objeto), la historia del diario de Fernández que consigna su aventura estético-espiritual (“¿Qué hay de extraño, en cambio, en que un hombre a quien las veinticuatro horas del día y de la noche no le alcanzan para sentir la vida, porque quería sentirlo y saberlo todo...?” p.56), no puede menos de concluir en la nada, en el vacío, en la ausencia no sólo de las condiciones para alcanzar el objeto sino también en la ausencia del objeto mismo: el hallazgo de la tumba de Helena.

El decadentismo, pues, con sus notas de esplendor existencial en el seno de una sociedad de “rastacueros y mesócratas”, de obsesión por un arte sugestivo y misterioso que reacciona contra las certidumbres referenciales del realismo y del naturalismo, de exaltación de las dimensiones de la fantasía y de la sensibilidad neuropática, anima, en cierto modo, al advenimiento en América del modernismo. Dicho con más tino histórico, “en la segunda mitad del siglo XIX se abrieron paso en las naciones de la Europa occidental diversas tendencias renovadoras o revolucionarias, tanto en la literatura como en arte, y cada uno de los movimientos que se promovieron con tal motivo en distintos países tuvo su nombre propio: simbolismo, prerrafaelismo, impresionismo, etc. El vocablo *modernismo* fue empleado para señalar, desde temprano, el movimiento de renovación literaria en la América española”¹³. La relación queda convalidada cuando se descubre que la prosa modernista, si no sigue la vía de la evasión temporal (privilegio de épocas pretéritas) o espacial (Grecia, países orientales), pone en escena “individuos problemáticos” en medio de contextos humanos que favorecen la reflexión estética o el desenvolvimiento de una suerte de aristocracia mental y artística. Quizá no se comete un despropósito histórico-crítico si se afirma que los modernistas, aun cuando reaccionaron contra los excesos de un romanticismo mal asumido (melodramático y sensiblero), no se desprendieron por completo de cierto gesto romántico: el culto al “yo” artista que se sabe incomprendido en la sociedad que inevitablemente lo ve nacer y desarrollarse. Sea lo que sigue, entonces, un intento por develar, como una prueba más del carácter ambivalente de la novela de Silva, algunos rasgos estilísticos-ideológicos que permiten inscribir *De Sobremesa* en la estética modernista:

a) si antes decíamos que la novela de base 0-2 se funda en una lógica de innumerables acoplamientos y desplazamientos, de innumerables combinaciones y entrecruzamientos, un primer rasgo modernista de *De Sobremesa* es el fusionismo ar-

¹³ Para una revisión de los principales elementos destacables en dicho movimiento, véase Henríquez Ureña (1988: 11).

tístico. Y si hay una dominante en este sentido, ella es la tendencia a fusionar literatura y pintura. Dejaremos de lado, por razón de haber sido ya objeto de atención de la crítica¹⁴, los casos en que Fernández alude a cuadros de pintores famosos como Fra Angélico, Van Dick, Holman Hunt, Whistler y Burne Jones, o en que focaliza y describe el cuadro de J.F. Siddal que representa a Helena. Nos centraremos más bien en un aspecto que igual ilustra esta idea del fusionismo: la casa de Fernández en América (en Bogotá). En principio uno diría que la casa, como componente espacial del relato, constituye el centro de una cábala situacional. ¿Qué significa la casa como cábala situacional? Varias cosas: de entrada, no es el objeto final de una tarea de negación, es decir, la casa, como objeto, no constituye la negación de la ciudad cosmopolita (por lo menos de la ciudad que Fernández conoció en Europa); antes bien, es el objeto inicial de una tarea de afirmación, es decir, la casa, como objeto, es un substituto análogo, homológamente proporcional de la ciudad. Con otras palabras: el cosmopolitismo de las ciudades europeas que el personaje conoció y que se apuntalaba en el más inauténtico pero real eclecticismo de estilos, técnicas y objetos, es el que encontramos, por razón del fusionismo, en el interior de la casa de Fernández: “tazas de China”, “dos espadas cruzadas en panoplia sobre una rodela”, “la cabeza de un burgomaestre flamenco”, “el olor enervante y dulce del tabaco opiado de Oriente se fundía con el cuero de Rusia en que estaba forrado el mobiliario”, etc.

¹⁴ “El afán pictórico de la literatura de Silva queda muy claro si recordamos una apetencia suya anotada en el texto que lleva por título *Carta abierta*: ‘lograr que las palabras digan ciertas impresiones visuales’”. Loveluck (1985: 494-496). El mismo autor declara esto: “como los modernistas se desplazan en una zona bastante cargada de ‘experiencias de cultura’, no es raro que su prosa sea museica y neobarroca -lo fundamental de este neobarroquismo se da en el orden de estrechar, como en el siglo XVII, las relaciones entre la pintura y la poesía, en cabal *fusionismo*-. Por lo mismo no sólo encontramos ‘arte dentro del arte’ -la pintura incorporada de varios modos a la literatura, entre ellos las *trasposiciones*- sino la ostensible tendencia a detener el avance en ‘cuadros’ y ‘escenas’ pictóricas y plásticas, llenas de refinamiento cromático”. p.494

La casa, por lo demás, representa el valor de una paradoja: cierto que a la intemperie, ella ocupa, para quien la mira desde afuera, el volumen de una visión total (quedando a resguardo la realidad invisible de sus adentros). Pero no es menos cierto que la casa, ya no considerada en su intemperie sino en su intimidad, permite contemplar, gracias a la puntillosa descripción que realiza el narrador (y no hay que olvidar que el puntillismo es una técnica pictórica derivada del impresionismo), la realidad visible de sus adentros. La paradoja, para decirlo de una manera más clara, reside en lo siguiente: el mundo de adentro queda invisible para el que la mira desde afuera (o sea, para el que no la lee); en cambio, el mundo de adentro queda visible para quien la mira desde adentro (o sea, para quienes como nosotros la leemos). Por eso, al comienzo de la novela, Fernández no hace otra cosa que encerrarse y encerrar a sus amigos (y, claro, a nosotros lectores). Entonces permítasenos, a este respecto, un raciocinio encadenado que tiene por intención develar la función estructurante de la casa y de lo que en ella va a acaecer: la lectura del diario:

1. Si, respecto de la casa de Fernández, lo que aparece a la vista del lector (el habla renovada de unos referentes artísticos: cuadros, libros, objetos)...
2. no es lo que parece (el silencio museico y caduco de unos objetos)...
3. entonces lo que no se dice (el significante de un secreto, y de ahí la connotación de intimidad que guarda todo diario)...
4. es lo que debe ser leído (el significado de una verdad guardada).

b) Un segundo elemento modernista, en el cual resuena una porción del arte decadentista de Jean Des Esseintes, el personaje de la novela de Huysmans, es el intenso cromatismo que funda una suerte de estética sensorial. Casi sin excepción, cada página de la novela de Silva incluye una amplia y selectiva gama de matices cromáticos. “La claridad tibia”, “el terciopelo carmesí”, “doradas en el fondo”, “brillaban partículas de oro”, “en una penumbra de sombría púrpura”, “su blancura

brillante”, “el negro mate de ébano”, “el rojo de la pared”, “opaco tapiz de luna”, son, sólo en la primera página, las expresiones que designan este componente abiertamente pictórico. Una lectura exhaustiva de las marcas cromáticas presentes en la novela, a buen seguro, conduciría al establecimiento de las frecuencias más altas y más bajas en el empleo de los colores. Lo que sorprende es que dos son los tonos cromáticos más empleados: *el oro y el azul*. Ideológicamente, dicho tonos corroboran la idea de ambivalencia que hemos venido trabajando: el oro, de fijo y fuerte simbolismo intertextual en Occidente, reuniría en sí dos valencias no excluyentes: de un lado, la valencia del valor de cambio (y valga el pleonazgo), expresión de la burguesía económica y de la aristocracia social, y signo contundente del estilo de vida llevado por Fernández durante su estancia en Europa; y de otro lado, el valor de lo estimable, de lo imperecedero y estimable (y, entonces, por inaceptable que parezca, signo de poder espiritual). A su vez el azul representaría la intención de trascendencia espiritual, el sentido virginal de la naturaleza (rasgo no sólo del modernismo sino también del romanticismo), la expresión de lo trascendente e inefable (no hay que olvidar la importancia de este color en Darío). Así dicho, el empleo de los colores, que de cualquier modo se tornan vehículos para suscitar amalgamas de colores, esto es, cinestésias y sinestésias, no se queda en el mero plano monosémico sino que llega a encarnar connotaciones extratextuales.

c) Cabe en esta reflexión un tercer rasgo, caro a los modernistas y no ajeno al complejo movimiento intelectual que se gesta en Europa hacia el final del siglo XIX. Ese rasgo es la tematización, en las distintas producciones en prosa, del conflicto entre el erotismo perverso y el amor idealizado. De nuevo es Huysmans quien, en su novela *A Contrapelo*, matiza algunas aristas de este tema. Sólo que en su indagación (pues, como en Silva, el ensayo se sobrepone a la presentación narrativa) no hay empacho para mostrar todo tipo de relaciones sexuales: heterosexualidad, bisexualidad, homosexualidad. No más que al final, cuando Des Esseintes reconoce el germen de degradación humana contenido en dichas prácticas, apa-

rece un tamiz de moralidad, un trazado de moralización mejor, sobre el uso de los placeres corporales. El personaje cree contemplar la personificación de una mujer sensual, a quien llama “La Gran Sífilis”, que le persigue galopando a caballo, sin que él pueda hacer nada para evitar su penetrante y aterrador mirada. La mujer, a la sazón, aparece como la causante de la caída del hombre, y el personaje, Des Esseintes, se *retira de su retiro*. Emerge, así, el estereotipo de la mujer diabólica¹⁵.

En Silva, no menos presente que en Huysmans, este motivo también se da, aunque no con la mostración exacerbada que advertimos en el autor francés. De hecho cuando Fernández se entrega a la satisfacción de sus apetencias sexuales, lo creemos despojado de cualquier atadura moral o social, incluso dispuesto a experimentar todo tipo de vivencias en este campo. Con todo su liberalidad para con los asuntos del sexo no raya en la indiferencia irreflexiva. Tanto que su acción dolosamente criminal, cuando descubre que Lelia Orloff y Angela de Roberto son amantes, nos descubre a un ser atado todavía a ciertas determinaciones culturales, a pesar de su negativa a admitirlas (“¿Celos? Sería grotesco ¿Odio por lo anormal? No, puesto que lo anormal me fascina como una prueba de rebeldía del hombre frente al instinto...”). Y es que dichas ataduras, aun cuando tiendan a ser veladas o escamoteadas por el discurso del personaje, en realidad tienen una razón determinante: la idealización del amor, del amor representado por una mujer núbil, depositaria de todos los atributos inherentes a la *figura mariana*. Dicha figura, por lo demás, aparece en la novela como un aparente débil telón de fondo: el recuerdo de su abuela muerta (“murió como una santa, como había vivido... Estaba segura de que aquel cadáver era el de una santa de la raza de las Mónicas, y que su alma había recibido ya el premio de la existencia sin mancha”). No

¹⁵ Uno de los libros más famosos de Barbey d'Aurévilly, coetáneo de Huysmans y decadente como él, y conocido por Silva durante su estancia en París, se titula precisamente *Las Diabólicas*. Barcelona: Bruguera, 1975. 333p.

obstante, no es insignificante su función. Al revés, señala la contracara perfecta del tipo de mujer que frecuentaba Fernández. Por esto, tal vez, siempre que el narrador la nombra o la evoca lo hace asociándola al nombre o a la evocación de Helena. Y con ello, en otra dimensión, la conjunción de los contrarios.

4. REABRIENDO EL “DOBLE” (DIARIO-NOVELA)

Todo... menos dogmático es el texto de Silva. Máxime si él se inscribe en el dominio de las llamadas *novelas de artistas*. Pluriestilísticas y pluritonales, las novelas de artistas, igualmente cimentadas en regímenes lógicos de base 0-2, parecen querer encarnar lo que Baudelaire, como testigo reflexivo de los cambios de su época, denominó en su momento la *prosa del mundo* (siguiendo por supuesto a Hegel): “una sociedad en que los individuos son medios para fines de otros individuos, en la que dominan el ‘egoísmo’ y la racionalidad, y cuyo horizonte vital no es, como en Grecia y aún en la Edad Media, el de la ‘totalidad substancial’ que formulaba el hombre.” (Gutiérrez Girardot, 1986: 91) Escindidos, rotos, fragmentados en componentes hostiles, los artistas, a su modo, descubren la necesidad de responder con otros instrumentos estéticos al quiebre de los referentes caducos y al nacimiento de los nuevos referentes que ven en derredor, y que anuncian el ineluctable advenimiento de la modernidad. Si por modernidad Baudelaire dice entender “lo efímero, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es eterna e inmutable”, entonces debe de haber también una modernidad en la prosa que da razón de la modernidad social: “una prosa poética musical, sin ritmo y sin rima, lo suficientemente ágil y suficientemente áspera como para adaptarse a los impulsos líricos del alma, las ondulaciones del ensueño, los saltos y sobresaltos de conciencia.” (Citado por Berman, 1982: 147)

He ahí el *quid* del asunto: no prosa con adherencias líricas ni poesía con agregados prosaicos (que en uno y otro caso la disyunción sería simplificadora y no menos reduccionista).

No, *prosa poética*, dicho así, al tenor de una unidad compuesta de ambivalentes dualismos, en tensión de diálogo constante e irresoluto. *Prosa*, para marcar, de manera antipastoral, la inminencia del nuevo mundo, mundo de secularización religiosa y artística y de mitificación de los objetos; y *poética*, para marcar, de manera pastoral, la nostalgia del viejo mundo, mundo de *entronización* individual y de *deificación* subjetiva. Prosa poética, en suma, para probar, como en *De Sobremesa* de Silva, que “todo lo sólido se desvanece en el aire” (Berman, 1982: 143).

DE
EL DÍA DEL
ODIO

Et via vix tandem voci laxata dolore est

*Virgilio**

0. EL EMBUDO UNÁNIME

A veces los críticos literarios, esos nuevos archivistas de la cultura, sorprenden por el modo como llevan a cabo su tarea: o bien hacen de los documentos que manipulan el lugar donde mejor prende la flor de sus inmodificables prejuicios, o bien hacen de ellos el más avaro pretexto para no tener que decir más de lo que ya se ha dicho. Una y otra actitud soslayan una realidad de hecho: todo documento, si hemos de conceder crédito a una vieja y fecunda convicción medieval, es *uno y tres*. En efecto, en tanto manifestación verbal (ya lingüística, ya discursiva), el documento -en este caso literario- presupone más de lo que dice (con lo cual dice que sus signos festejan la inscripción en una instancia del pasado), dice más de lo que dice (con lo cual dice que sus signos festejan la inscripción en una instancia del presente) y promete decir más de lo que dice (con lo cual sus signos festejan la entrevisión de un horizonte de locución por venir). De manera que el documento literario, realidad transida de una triple determinación temporal, deviene manifestación signica de *destinación* plural. Destinado por naturaleza a una presuposición, a una acción o a una entrevisión futura de locución significativa (y no tanto a una objetividad demostrativa), el documento literario excluye la inmovilidad crítica o la continencia de percepción y recepción decodificadoras.

* “Y el dolor por fin dejó pasar su voz”

Publicado en: *Estudios de literatura colombiana*. Medellín, U. de A. 1 (jul.-dic./97): 107-125.

Sin embargo, inmovilidad y continencia de recepción literaria es lo que florece en el sombreado campo de la crítica. Si no, que lo diga el *fatum* que se ha cernido sobre la producción novelesca de Osorio Lizarazo. Acaso sin excepción¹, el juicio crítico, como a través de un embudo unánime, ha venido destilando las gotas viscosas -por lo inmóviles y continentales- de un pronunciamiento que no pretende decir más de lo que ya se ha dicho. He aquí algunas de esas gotas: sus novelas terminan siendo malogradas o fallidas; revelan un desconocimiento de los experimentos técnicos, formales y estilísticos de los novelistas europeos y americanos de los últimos años; se tornan depositarias de una visión del mundo inaudiblemente pesimista y trágica; abundan en iteraciones y digresiones innecesarias; tienden a caer en situaciones obvias y fáciles; dejan traslucir un *gestus* individual y social de amargura que calca las circunstancias biográficas y epocales del

¹ Decimos sin excepción, pero no sin vacilar, porque uno de los pocos textos que emprende la defensa de la obra novelística de Osorio Lizarazo - *Introducción*, de Santiago Mutis Durán (1978)-, no logra transponer - pese a la intención contestataria en relación con las aproximaciones críticas que reproduce- el umbral que separa el comentario del análisis textual. Ciertamente, en contraste con el carácter negativo de los abordajes de críticos como Antonio Curcio Altamar, Helena Araújo, Eduardo Camacho Guizado, Uriel Ospina, Eduardo Castillo, Pedro Gómez Corena, etc., respecto de la producción textual de Osorio Lizarazo, el texto de Mutis Durán está animado por el deseo de conseguir una rehabilitación crítica. No en vano llega a afirmar (entre muchas otras cosas): “Osorio Lizarazo es la forma más acabada, la única, podríamos decir, de nuestra memoria de bogotanos de los años 20 y 30: ejemplo impreciso, precario testimonio, tal vez, de una vida ubicada, por añadidura, en la gestación de la que hoy llevamos” (p. xi). Con todo, debemos ser obstinados en señalar que a un autor no se lo saca del olvido simplemente promulgando la necesidad urgente del recuerdo, con herramientas que decretan menos el análisis demorado de las obras que el clamor por la evocación de una obra estimada como “la única verdaderamente urbana que tenemos” (p. xi). Sea de ello lo que fuere, el solo llamado de atención de Mutis Durán es de suyo válido, máxime cuando nos informa que de las veinte obras de Osorio Lizarazo (entre novelas, crónicas y monografías), solamente de una -*El hombre bajo la tierra*- ha habido reediciones (y a casi 20 años de haber sido escrita la nota hoy la situación sigue siendo similar), pocos estudios críticos y más escasas las reseñas.

autor; carecen de voluntad verosímelmente ficcional; cierran la puerta a cualquier intento de intrusión de la fantasía; acusan los rasgos propios de una “espiritualidad subalterna”; se apuntalan en obstinados procedimientos compositivos de realismo fotográfico y fidelidad documental; sobrevienen como extensión directa de una existencia personal cuya voz no hace otra cosa que dejar pasar el dolor; delinean ámbitos del más repugnante naturalismo de subfondos y transfondos urbanos; adoptan el registro discursivo típico del alegato social o de la invectiva política; demuestran la paradoja de un autor que *insiste* pero no *consiste*: insiste en novelar a la ciudad bogotana de entre los años veinte a los años cincuenta pero acaba sin perfilar los trazos completos de la cartografía total; en fin, son novelas que se deslizan sobre un eje de *decisiva indecisión*: a mitad de camino entre el ensayo doctrinal y la novela de tesis ruidosa. Al final, y después de tanto consentimiento crítico, queda la impresión de que el juzgamiento, de tanto decir, nada ha dicho, como no sea la confirmación de que todo está por decir (cuando menos un decir que empiece por demorarse en el interior de alguna de sus novelas y acate la juiciosa recomendación griega de la *epoqué*, de la suspensión del juicio).

1. EPOQUÉ Y ACOLUTIA

“La *epoqué*, noción escéptica, es la suspensión del juicio” (Barthes, 1986: 363). ¿Cómoda postura? De ningún modo. Ella define el silente clamor de un combate: justamente el combate donde se tensan los lenguajes. De un lado, el lenguaje del consenso acrítico: especie de punto muerto de la interrogación (o, en todo caso, zagúan que puede asistir al advenimiento del estereotipo, de la opinión enfundada en traje de especialista); y de otro lado, el lenguaje del disenso polémico: especie de punto vivo de la interrogación: lugar de liberación del estereotipo, de desanudamiento de la *mala fé consensual*. Los griegos daban a esa figura el nombre de *Acolutia*. Y, además del sentido de la superación de la tensión contradictoria, implica otro sentido: “El cortejo de amigos que me acompañan, que me guían, por los que me dejo llevar. Me gustaría

designar con esta palabra ese raro terreno en el que las ideas se dejan penetrar por la afectividad, en el que los amigos, por medio de ese cortejo con que acompañan nuestra vida, nos permiten pensar, escribir, hablar” (Barthes, 1986: 364). Si nos tocara juntar los dos sentidos de las palabras, diríamos: respecto del combate de las posturas críticas sobre la novelística de Osorio Lizarazo, preferimos la *epoqué* de un juicio que se libera para encarar las cosas de otra manera conforme a la *acolútia* de una afectividad que funda su pasión en el intento de habitar aquello que es signo, causa y efecto de un trabajo intelectual: la obra misma.

Con otros términos: hemos dicho que la nota unánime de la crítica a propósito de las novelas del autor bogotano es ésta: sus novelas (para no hablar de las crónicas) son una radiografía *verista* de lo social; pero no de lo social en su amplia y contrastiva gama de matices y atmósferas, sino de lo social en uno solo de sus cuadros: el de los bajos fondos de una humanidad urbana reducida, paradójicamente, a la condición naturalista de bestias y animales. En una palabra, la crítica sostiene que sus realizaciones literarias desembocan en la construcción de una monótona *sociografía*. Misma que, para la obtención de sus fines, no exentos de denuncia civil, apela a ciertos recursos de composición caros al realismo testimonial y documental, a saber: la agudeza óptica (en sus múltiples variantes de focalización: ya panorámica, ya sobre primeros planos, o bien desde adentro, o bien desde afuera) y la decoración descriptiva de escenarios reducidos (con sus matices de claroscuro, sepia sórdido, carboncillo diluido, etc.).

Nos preguntamos: ¿Por qué si la crítica reconoce los procedimientos básicos del quehacer novelesco de Osorio Lizarazo se queda en el siempre señalamiento de ellos, sin indagar por la mecánica operativa de su funcionamiento? ¿Acaso olvida que de una indagación semejante puede advenir una plausible masa de sentidos que asuma la obra misma, no como un objeto en el cual se manifiesta la vocación de un sujeto que relata, por encima de cualquier cosa, las vicisitudes del dolor humano, sino como el intento de formalización sustantiva de tópicos como el dolor, la pobreza o la desespe-

ranza humanas, dotados de significación precisamente por la acción formalizadora? Por supuesto, no hablamos aquí de juegos intencionales de formalización que deriven en hueros virtuosismos técnicos, pues el mismo Osorio Lizarazo entendía su práctica en términos de una actividad que no podía menos de comprometerse socialmente. Sin descartar las complejas relaciones que podrían establecerse entre una estructura textual (relaciones de mediación transformadora y no de ingenua mimesis), hablamos en concreto de una forma que produce sentido por el hecho de someter a tratamiento consciente y voluntario una materia que es elegida como motivo de creación. Y si es la materia espacial la que con mayor fuerza trabaja Osorio Lizarazo en la hechura de la forma novelesca -con herramientas esenciales de valor óptico-, ¿por qué, a la sazón, no hacer del espacio una especie de lenguaje y decir, en consecuencia, a modo de conjetura, que el *espacio habla*?

Pues bien, en lo que sigue -acerca de la novela *El día del odio*- procuraremos explorar, en algunas de sus implicaciones semióticas (única opción para hacer del espacio una suerte de habla), la siguiente intuición de partida: sabemos que nuestra lengua, por constitución estructural, proporciona los indicadores temporales de los enunciados que ella misma refiere (y, por lo tanto, sitúa en el tiempo los referentes configurados); pero ella no porta una dimensión similar para lo que concierne al espacio (claro, salvo en los casos en los que, en el seno de la novela, el narrador la hace explícita²). Por ende, es necesario construir dicha dimensión³.

² Al respecto, léase Serrano (nov./81: 62 y ss).

³ Creemos que si la hipótesis según la cual el espacio novelesco opera conforme a una especie de habla resulta plausible, es porque en dicha habla espacial es posible leer tres tipos de enunciados: a) *informativos*: no en vano el espacio configura un segmento del universo ficcional regulado por signos ópticos, o mejor, destinados a la focalización -por parte del narrador- y a la *re-visión* -por parte del narratario-; b) *estructurales*: no en vano los constituyentes de esos signos no están disgregados sino sometidos a una trama de relaciones interdependientes; y c) *hápticos* (en griego, tocar, apresar, ser apresado): no en vano habitar un espacio es poseerlo, apresarlo

2. EL ESPACIO COMO HABLA

Representación verbal de realidades simuladas cuya matriz de base es la realidad no verbal, el relato literario (o lo que llamamos también el texto narrativo) puede ser definido, al hilo de un fundamento semiótico⁴, como una *encerujada* de códigos signados por relaciones de dependencia recíproca. Tanta fortuna ha acarreado este *terminus a quo* que muchos estudiosos se han dado a la tarea de intentar consolidar los rudimentos conceptuales de ciertos códigos, normalmente estimados ancilares respecto de la teoría general del relato. Angelo Marchese, por ejemplo, ha demorado sus reflexiones en torno de la importancia que, para efectos de intelegibilidad de la narración, comporta lo que ha denominado *código topológico*. Código tanto o más importante que el mismo *código proairético* (o de las acciones), que ha sido precisamente el código en que otros más se han detenido⁵.

Así conceptualizado, pretendemos, en los párrafos que siguen, exponer, de un lado, los elementos teóricos que el autor mencionado acuña a propósito del código topológico y, de otro, operacionalizarlos en la novela *El día del odio*, del escritor

afectivamente, no obstante toda la carga de ilusión que puede haber en ello. Y más: a fuerza de hablar, el espacio admite *ser hablado* (la forma pasiva resulta inevitable). Surge, entonces, una conexión implícita: el espacio, en tanto que dominio activado por la visión, reclama de un saber correlativo: precisamente el saber que deriva de la re-visión. De ahí la necesidad de un habla que *sabe ver* y de un habla que *ve la necesidad de un saber*. Pero como no todo puede ser visto hay, por así decirlo, que regular la visión, a sabiendas de que habrá algo de *impre-visión*. Aunque en otro contexto, consúltese el bellissimo texto de Derrida (1994: 165 y ss).

⁴ A pesar de que, hoy por hoy, la disciplina semiótica del relato, más recientemente conocida con el nombre de narratología, distingue dos orientaciones básicas -la narratología de la expresión, capitaneada, por así decirlo, por los trabajos de Genette, y la narratología del contenido, capitaneada, por así decirlo, por los trabajos de Greimas-, es común a ambas reconocer el carácter codificado de esa macroproposición denominada relato.

⁵ No huelga advertir que tanto los trabajos de V. Propp relativos a la morfología del cuento, como los de los estructuralistas franceses relativos a la intriga del relato, han enfatizado el componente sintagmático de la narración. Al respecto, cfr. Gothot-Merche (1989: 90 y ss).

bogotano J.A. Osorio Lizarazo. Operacionalización que, en última instancia, está animada por el deseo de probar que, dicho sentenciosamente, el espacio habla o, mejor, que el espacio, como eje sobre el cual giran las distintas acciones del relato, es, como el tiempo, un elemento portador de profunda significación. Así mismo, queremos llevar a cabo, como elemento complementario del código topológico, el análisis de la *situación cronotópica* de la novela: situación que, así lo estimamos, se presenta durante el desenlace, cuando el narrador no marcado (u omnisciente) relata los desórdenes ciudadanos desencadenados por la noticia de la muerte del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán y que dan origen a lo que en la historia de Colombia se conoce como *Período de la Violencia*⁶.

En consecuencia, ¿cómo podríamos caracterizar dicho código? ¿Cómo ensayar una tentativa de abordaje? Pues bien, a juicio de Marchese (1989), si, mediante la acción discursiva del narrador, se postula el relato como una transformación lógica que se sitúa entre dos estados narrativos permanentes o, dicho con otras palabras, si, architextualmente hablando, todo relato, conforme al hacer del narrador, está compuesto de tres situaciones de base (una inicial de equilibrio, otra me-

⁶ Desalienta -por lo dispar- la abundante bibliografía que sobre el tópico de la violencia (y de la narrativa de la violencia) se ha producido en Colombia. No obstante (y a riesgo de parecer reduccionistas), uno de los artículos que, a nuestro juicio, mejor se ocupa de tratar el fenómeno es el de Augusto Escobar Mesa, titulado "Reflexiones acerca de la literatura sobre la violencia". En efecto, dicho autor, fundamentado en fuentes literarias y no literarias, realiza un distingo esencial: una cosa es la literatura *de* la violencia y otra es la literatura *sobre* la violencia. El cambio de preposición resulta revelador y aclara, con argumentos persuasivos y convincentes, muchos malentendidos que hasta ahora se venían cometiendo. Entre muchas otras razones que el autor despliega, la principal es ésta: a las novelas que forman parte del primer grupo les interesa el *qué*, no el *cómo*; a las segundas, al revés. Somos de los que creemos que la novela *El día del odio* participa lo mismo de un grupo que del otro. Más específicamente: estimamos que la novela de Osorio Lizarazo se encuentra a caballo entre las novelas del primer grupo y las novelas del segundo. Por supuesto, una afirmación como ésta amerita de una argumentación probatoria. No es éste el lugar para hacerlo. Sólo confiamos en que el análisis que vamos a emprender sea el principio de dicha argumentación. Cfr. Escobar Mesa (en.-jun./90: 92-125).

dial de desequilibrio y una final de restablecimiento o no restablecimiento del equilibrio inicial), entonces es posible particularizar, en el seno de él, dos espacios básicos: un espacio (a), *tópico*, y un espacio (b), *heterotópico*.

El espacio tópico es el espacio englobante del relato. Se ubica a caballo de lo real veraz y de lo verosímil literario. Normalmente funciona como telón de fondo referencial respecto del cual se convalidan los demás significantes espaciales del relato. En tanto telón de fondo acarrea, extratextualmente considerado, una estructura axiológica regida por significados convencionales. Así, si su configuración entitativa hace preponderar lo *exterior*, induce una lectura donde sobresalen valores semánticos tales como *inseguridad*, *sociabilidad*, *publicidad*, etc.; si, por el contrario, hace preponderar lo *interior*, induce valores tales como *seguridad*, *individualidad*, *intimidad*, etc. Induce, pues, en cada caso, valores establecidos, no universales pero si generalizados en la mayor parte de las culturas. En una palabra, es un espacio-límite a mitad de camino entre la intención literaria del autor real y la ejecución literaria del sujeto ficticio⁷.

⁷ En atención a la significación de los prefijos de corte helénico con los cuales se troquelan las designaciones de estas clases abstractas de espacio, proponemos realizar una sutil modificación a la terminología elaborada por Marchese. A lo que él denomina espacio tópico nosotros proponemos llamarlo heterotópico y viceversa. Las razones que nos animan en este atrevimiento son varias:

a) Asumimos el radical *hetero* en dos sentidos: primero, como manifestación de lo múltiple, no de lo unitario idéntico a sí mismo (eso explicaría porque, en seguida, hablaremos de él como el lugar de aparición de otras manifestaciones espaciales. Él es, pues, el lugar de aparición de un principio de recursividad: englobado, respecto del espacio tópico, y englobante, respecto de los espacios paratópico y utópico); y segundo, como manifestación de lo transformado dinámico, no de lo estático abstracto (eso explicaría que, respecto del espacio tópico -por lo demás lugar de asiento de virtualidades miméticas-, el heterotópico representa una realización concreta).

b) No empleamos aquí el radical *homo* para referirnos al espacio tópico, puesto que reservamos dicho prefijo para designar otra modalidad de funcionamiento que más adelante explicaremos.

El espacio heterotópico es el espacio englobado del relato. Cubre la totalidad del hacer discursivo del narrador y de las acciones significativas de la intriga. Representa, en una palabra, la jurisdicción topológica de la narración, los *mojones* respecto de los cuales se ubican las situaciones inicial y final del relato. Su recreación por parte del narrador es de dos clases: *explícita*, si se lo designa lexemáticamente y se lo caracteriza descriptivamente. Esta caracterización descriptiva sigue una ley textual que puede ser expuesta como sigue: dado un significante espacial determinado, el narrador propone un tema introductorio (ti), un núcleo formado por una nomenclatura o por una enumeración (n), y unos predicados (pr) conformados por precisiones complementarias que se apuntalan en la categoría gramatical del adjetivo⁸. E *implícita*, si se lo sugiere por presuposición enciclopédica y se lo caracteriza por medio de alusiones marginales. En cualquiera de los dos casos, el espacio heterotópico cumple todas o algunas de las siguientes funciones: a. *decorativa*, si su papel es meramente ornamental; b. *dilatoria*, si retarda alguno de los elementos de la diegesis; c. *demarcativa*, si señala y mide “el ritmo de la historia, abriendo o cerrando, por ejemplo, una secuencia o un episodio”; y d. *indicial*, si connota sutilmente la psicología de alguno de los personajes.

En una palabra, el espacio heterotópico es ese espacio en cuyo interior se actualizan, por parte del narrador, las transformaciones de los estados permanentes, el espacio que faculty la dinámica de las acciones (del “código proairético”) y posibilita el comienzo de la configuración sintáctica (actan-

⁸ Es posible encontrar ilustraciones concretas del modo de funcionar de esta ley descriptiva en Dorra (1989: 229-244). Parecidamente, Bal afirma que las descripciones se componen de un *tema*, que sería el objeto descrito, y de unos *subtemas*, que serían los componentes del objeto descrito. El conjunto de los subtemas conforma lo que denomina la *nomenclatura*, la misma que a su vez se compone de *predicados calificativos*, en los casos en que indican un rasgo del objeto, y de *predicados funcionales*, en los casos en que indican el uso o función de él. En consecuencia, es posible plantear dos relaciones retórico-descriptivas entre el tema y los subtemas: a) *de inclusión* (sinécdoque) y b) *de contigüidad* (metonimia). Cfr. Bal (1987: 134-140).

cial, psicológica y ontológica) de los actores comprometidos en la historia. Por lo tanto, en un relato, este espacio, usualmente, como en el anterior, puede ser desglosado en dos vectores: exterior e interior. Y como en el anterior, es el narrador quien va definiendo, de conformidad con el entramado de las acciones, los valores semánticos pertinentes.

Ahora bien, el espacio heterotópico se abre en dos espacios constitutivos: un espacio (c), *paratópico*, y un espacio (d), *utópico*. Espacio paratópico quiere decir espacio de mediación (espacio de prueba, espacio de umbral, espacio representante de un mundo conocido, espacio configurante de un *campo semántico A*) entre el espacio heterotópico y el espacio utópico (espacio de ejecución positiva de la prueba, espacio representante de un mundo desconocido, espacio configurante de un *campo semántico B*). Dicho más claramente: el relato, por intermedio de un narrador que dirige su discurso a un narratario, define un espacio heterotópico determinado y a partir de él constituye una serie de transformaciones accionales que, salvando diferentes espacios paratópicos, tienden a desembocar en la ocupación y apropiación de un espacio utópico, precisamente *el espacio del deseo* que motiva la sintaxis accional del personaje hegemónico del relato. El tránsito desde el espacio paratópico hacia el espacio utópico implica una participación definitiva, por parte del personaje, de los contenidos configuradores del segundo espacio, una suerte de mutación existencial que, o bien determina su acción de retorno (llevando consigo lo conquistado), o bien su acción de permanencia e integridad.

Es importante anotar que estas consideraciones acerca de la dimensión espacial del relato, tal y como son adelantadas por Marchese, corresponden sólo a aquellos casos en que un personaje no reúne la doble condición de narrador y de actor, es decir, a aquellos casos en que el discurso, desde un “yo” invisible (no marcado o implícito), remite a un “él” representado que define su esfera de actividad en el interior de una dimensión espacial reconocible. Con todo, ello no anula nuestra idea de que es igualmente operacionable en aquellos casos en que el relato exhibe una instancia de enunciación

caracterizada por tener un narrador que, al mismo tiempo, satisface los requerimientos diegéticos propios del actor. El asunto consiste en no perder de vista la identificación, en las secuencias de la historia, de los roles correspondientes: ya el sujeto ficticio obrando en calidad de narrador, ya obrando en calidad de actor. Y en calidad de uno y otro, *al mismo tiempo y en el mismo lugar*, a condición de que, como lectores, aceptemos el contrato mimético que se nos propone⁹.

En síntesis, creemos que este elemento de análisis semiótico se torna altamente significativo cuando no sólo es tratado descriptivamente por la voz enunciativa, sino además cuando ésta deja que el personaje hegemónico hable, casi como si se tratara de un constituyente autónomo y autosuficiente (el cuadro de la página siguiente esquematiza lo expuesto e incorpora el componente de la cronotopía, noción cuya exposición y análisis dejaremos para el final).

3. EL ESPACIO EN VISIÓN

Antes de emprender el análisis espacial de la novela de Osorio Lizarazo, permítasenos reproducir el paratexto con el cual se inicia:

El más hermoso y perfecto de los mandamientos, al cual he procurado ceñir los actos de mi vida, es éste: amar al pueblo sobre todas las cosas. Y no amarlo con intención utilitarista, para especular con su fe ni para exigirle recompensas. Amarlo sincera y profundamente, aun cuando se obstine en crucificar a sus apóstoles y en exaltar a quienes le

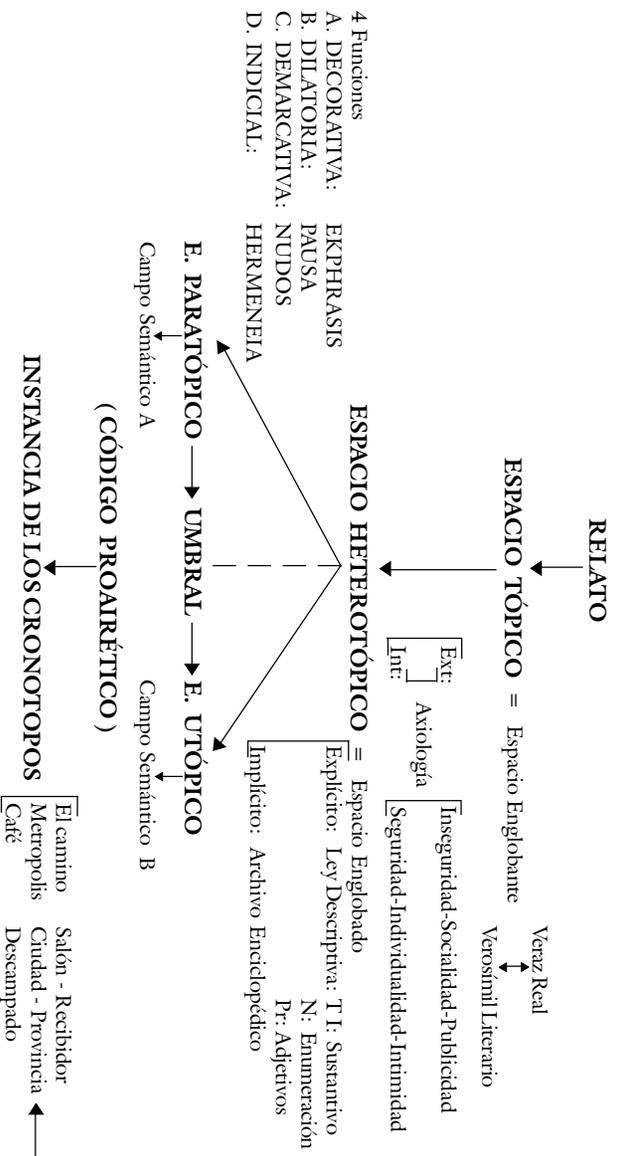
⁹ Contrato en virtud del cual se impone acotar un sutil complemento teórico: (no vislumbrado por Marchese y sí previsto por Serrano): el espacio heterotópico, en aquellos relatos que muestran asimilación del narrador con el actor, puede ser de dos tipos: *heterotópico propiamente dicho*, si el espacio de la enunciación donde presumimos ubicado al narrador no guarda identidad con el espacio de la acción donde presumimos ubicado al actor; y *homotópico*, si cabe establecer relación de identidad entre el espacio donde se colocaría el narrador y el espacio donde lo haría el actor (o donde lo harían ambos en caso de ser el mismo sujeto, aun cuando encarnando funciones diferentes).

*humillan o le engañan. Amarlo intensa y deliberadamente, aunque lleve en la mano las piedras con que ha de lapidarnos, porque es el pueblo, porque es el resumen del hombre escarnecido, despojado, laborioso y puro; porque es el constructor de toda riqueza y el autor de todo progreso, cuyos frutos acaparan unos cuantos privilegiados, los cuales le mantienen hundido en la abyección, aplastado por la miseria, cubierto de llagas, víctima de la injusticia y del egoísmo social. Y amarlo especialmente porque siempre, en el fondo de su corazón, se agita una fuerza prodigiosa de odio vindicativo, cuya explosión hará al fin encender antorchas de justicia y de reivindicación capaces de iluminar al mundo. Bajo la inspiración de ese inmarcesible mandamiento de amar se ha escrito esta novela*¹⁰.

Pronto es posible notar en él -en el pretexto que hace las veces de paratexto- una alusión paródica al texto de la Biblia. En efecto, merced a una expedita sustitución de enunciados (“amar al pueblo sobre todas las cosas” en lugar de “amar a Dios sobre todas las cosas”), el contenido del mandamiento mosaico -y que resuena, por obra de la alusión, de un modo intertextual- queda profundamente alterado. La razón obedece a una toma de partido por parte del autor: frente a un determinismo de carácter naturalista, que haría de la incapacidad e ineptitud congénitas el fundamento de la *animalización* del pueblo (y cuya argumentación probatoria bien podría emprender una sociología al servicio del capitalismo enmascarado), Osorio Lizarazo esgrime un determinismo de carácter social: son justamente las atávicas prebendas y privilegios de las clases favorecidas por la fortuna las que han conducido a dicha bestialización. Por eso a lo largo de la novela alternará el destino infausto del personaje hegemónico, Tránsito -síntesis envilecida de esa entidad vaga y abstracta al que los sociólogos denominan *pueblo-*, con la reflexión que se propone develar (y de ahí, tal vez, la presencia de locuciones de espíritu modali-

¹⁰ OSORIO LIZARAZO, J.A. *El día del odio*. Bogotá: Carlos Valencia, 1979. 239 p. En adelante todas la citas se harán conforme a esta edición.

REPRESENTACIÓN SEMIÓTICA DEL ESPACIO



zador como “hundido”, “aplastado”, “cubierto”, “fondo” y “bajo”), gracias a una mirada escrutadora (y de amplia focalización marginal), los motivos que gravitan sobre la consolidación irredenta de esa vieja condición antihumana que padece el pueblo.

Y para ello Osorio Lizarazo se sirve (se servirá) de una visión doble: *regulada y reguladora*. Regulada, puesto que, dadas las implicaciones religiosas que contiene la misma alusión intertextual (y que en el curso de la novela mostrarán su eficacia de tesis), sigue una dirección que podríamos describir como de *abajo hacia arriba* (la Biblia - los mandamientos - Dios). Expresado más claramente: ante la situación de infamia, ignominia, incompreensión e indolencia sociales que habrán de soportar los actores de la novela, el autor es claro en desatender una opción de salida que provenga de los púlpitos religiosos. Eso implica el hecho de que nunca, en el desarrollo de la acción novelesca, el filón de lo religioso aparezca ni siquiera como telón de fondo sugerido. Sin embargo, lo que sí va a estar presente es una especie de *punto de visión* que calcaría, no una aspiración de trascendencia divina, sino una aspiración de explosión social: del *abajo* de impenitente miseria y abyección al *arriba* de un odio vengativo y volcánico. Y reguladora, puesto que, dada la declaración de amor que el autor confiesa para con el contenido del mandamiento parodiado, lo que la visión novelesca intentará captar es el viaje de Tránsito por las márgenes de una ciudad -Bogotá-, en sus recurrentes intentos abortados, no por escalar la pirámide social (que esto no forma parte de la pobre conciencia social de la que son tributarios los distintos actores), sino por avanzar un paso, un sólo paso -pero de abajo hacia arriba- respecto de la bajeza subterránea en que ha caído por un expedito *destino disciplinario*¹¹.

¹¹ Acuñamos esta expresión *-destino disciplinario-* para sugerir lo siguiente: a poco de internarse en los vericuetos de la acción novelesca, el lector puede inferir una *ley de repetición* (pero es una ley que, contrario a lo que los críticos citados afirman, no representa un descuido compositivo, sino, antes bien, un efecto psicológico de vasto “rendimiento”). Palabras más, palabras

Entonces, al tenor de la teoría expuesta, ¿cómo produce sentido esa visión que hemos llamado regulada y reguladora? Veamos: en la novela de marras es claro que si bien el campo - “Lenguazaque”- es el primer referente espacial que se menciona lexemática y semánticamente (“... sobre su infancia se abría el cielo sin límites ni excepciones, y sobre su vida gravitaba una bucólica rutina...” p.9), no constituye con todo el espacio tópico del texto. Entre otras razones, porque conforme va avanzando el despliegue argumental de la novela, el narrador hegemónico (exodiegético, desde el punto de vista de la participación narrativa, y omnisciente, desde el punto de vista del saber narrativo) nos hace saber que el campo es, ni más ni menos, el espacio utópico al cual quiere regresar Tránsito luego de soportar cada una de sus iterativas andanzas. Espacio utópico, sin embargo, no muy diferente, en sus contenidos proairéticos, de los demás espacios que la novela plantea, pues incluye el hacer de menudos oficios (“... cuidar de las gallinas y vigilarles la reproducción, alimentar a tiempo el cerdo negro que engordaba su indolencia en el chiquero, ahuyentar la pajarería que abatía su ruido de alas sobre el grano recién sembrado...” p.9) que, merced a un procedi-

menos, opera así: una vez Tránsito es arrojada a las calles, las andanzas que realiza por ellas no duran mucho. Pronto es atrapada por un policía (no importan las razones aducidas para la captura) e internada en un centro de encierro. El centro de encierro es la Central o el centro de Inspección Sanitaria o la Casa de Correccionales. Diríase que ellos son centros institucionales, pero, en rigor, todos los espacios de la novela, sin excepción, son, para Tránsito, centros de encierro. El encierro se fundamenta en un imaginario, ya real, ya simbólico: el de la vigilancia. Y ambos, la institución y el efecto -la vigilancia- definen un tipo de sociedad: *disciplinaria*. En este tipo de sociedad, por lo demás propia de las ciudades que -como la Bogotá de los años 50- todavía están en proceso de conformación, lo que interesa es el *control*. Y la forma típica de control es la ficha, el ser fichado. Ser fichado equivale a ser controlado, vigilado, disciplinado. ¿Por quién? Por un ojo real -la policía- y por un ojo imaginario -el Panóptico-. Por eso Tránsito (y los demás personajes), cuando no es capturada, se sabe vigilada. Y esto inhibe la esfera de su acción. He ahí uno de los logros artísticos de esta novela. A sabiendas o sin saberlo, Osorio Lizarazo ya empezaba a entrever el destino disciplinario que aguarda a todo ciudadano, sea de la condición y clase que sea. Al respecto, véase Foucault (1984: 139-230).

miento de anticipación irónica, son los mismos que hará la adolescente cuando empiece su recorrido por las márgenes de una ciudad para ella totalmente desconocida. Ciertamente que el campo, en relación con la ciudad, pone en marcha los dispositivos accionales que violan, por así decirlo, la inercia de la situación de partida. No en vano, vemos a madre e hija abandonar la placidez del terruño que cultivan y desplazarse hasta el mercado de un centro urbano del que apenas si conocen algo más que el propio mercado. Con todo, como la acción presupone el regreso a la casa campesina, y, pasado un tiempo, el desplazamiento recurrente a la ciudad, no conviene considerar estas acciones recursivas como las constituyentes del espacio tópico de la novela. La fina tensión de dicha recursividad sólo se romperá cuando Tránsito sea traída a la ciudad por su madre para ser entregada como empleada a cualquier persona que así lo solicite.

En consecuencia, el espacio tópico de la novela es la ciudad misma, Bogotá. Sólo que no es, si así cabe decir, una ciudad de cuerpo entero la que va a ser recreada. Es decir, contraria a la ciudad naturalista de un Zola -que pretendía capturar hasta el último repliegue del París decimonónico, a expensas de la verosímil caracterología de sus distintos personajes (por exceso de estimación del mundo exterior, Zola “no supo construir un solo personaje conforme a las leyes de la fisiología o de lo que por tal cosa entendiera.” Volkening, mar.-abr./72: 330)-, la ciudad de Osorio Lizarazo o, más bien, la ciudad que interesa al narrador de la novela no es aquella que se organiza en torno de un núcleo urbano definido (y a partir del cual se va develando el tejido social correspondiente), sino la ciudad no vista por los detentadores del poder, la ciudad marginal y escamoteada, vivida y “creada” por los desheredados del poder, la ciudad de los alrededores que, a modo de antiguo *peripoloi*, dota a quienes viven en ella de una carta de ciudadanía ambigua: se está y no se está en la ciudad, se es y no se es de la ciudad. En cuanto ciudad presentada en las márgenes, a través de un mecanismo de focalización de estrecha cobertura, Bogotá permanece ausente o, cuando menos, desprovista de constituyentes que podríamos llamar

centrales (en sentido urbano). Los actores, por esa carta de ciudadanía ambigua de la que hablamos, no transitan nunca, (excepción hecha en el último capítulo), hacia el centro de la ciudad. No “habiendo” centro, los recorridos no pueden ser radiales; de ahí que devengan contingentes y tangenciales.

Sin embargo, el carácter tangencial de las andanzas que emprenden los personajes no carece de significación. Para ellos, la ciudad que horadan, la que de todos modos recorren en una duratividad temporal que prefiere lo nocturno, representa, casi sin falta, la inminencia de una captura policiaca. Más temprano que tarde, en los personajes brota una tímida y primitiva conciencia de que la ciudad es el espacio donde prepondera la inseguridad, lo social insolidario y la publicidad delatora. Los agentes que encarnan semejantes valores semánticos no son otros que los que están al servicio del control y de la vigilancia urbanos. Entonces, estos agentes, garantes de lo urbano, paradójicamente, inhiben, en los personajes, la emergencia de la conciencia urbana. Así, en la novela, la ciudad se yergue en contra de sus mismos ciudadanos. Baste el siguiente ejemplo:

La ciudad miraba con desprecio al Paseo Bolívar y a sus habitantes, y la policía se encargaba de expresar la recatada repugnancia colectiva. Sus agentes, inspirados por el apostólico celo de tranquilizar a los contribuyentes, recorrían los vericuetos, se metían en las hondanadas de los cerros, ambulaban, amenazantes y feroces, por los alrededores de las casas de madera o de las cuevas escondidas donde se fermentaba la chicha o se ocultaban los productos del latrocinio, y arrastraban hasta los calabozos de la Permanencia al personal más andrajoso del Paseo. (pp.154-155)

Ahora bien, en tanto que espacio tópico, esta Bogotá marginal, siempre recostada sobre la base de los cerros orientales (Monserate y Guadalupe) y arrinconada hacia el sur cardinal, es contraída por el narrador a una suerte de cuadrícula cartesiana (acaso cinco calles y cinco carreras a la redonda, en un reducido perímetro que comprende “barrios” tales como La Perseverancia, La Esmeralda y El Carmen, si descontamos

el barrio Alfonso López donde vive la señora Alicia), en cuyos segmentos acaece -¿discurre?, ¿transcurre?- la historia contada. Dicho en una palabra: la ciudad que es objeto de focalización por parte del narrador (usualmente siguiendo una dirección de visión que va de abajo hacia arriba) no es más que un apéndice reticular, que no rizomático, de la Bogotá de mediados de siglo. Apéndice, por lo demás, refractario a toda clase de visión policromada. De ahí su tonalidad monocroma: plomiza, diluida en matices de claroscuro, como si el único color fuera, al mismo tiempo, trasunto fidedigno de la retícula urbana recreada y, por extensión, calco sutil de la aposutura exterior e interior de los distintos personajes. Una Bogotá con un mínimo de espacio, precisamente aquél en que la acción, la poca acción novelesca, va a ser narrada.¹²

Diríase de este espacio tópico, además, que es lo mismo explícito que implícito. Explícito puesto que engloba espacios heterotópicos recurrentes: casas en cuyo interior, a su vez, los espacios se distribuyen -se territorializan- en atención a las funciones, sobre todo, a aquéllas que implican lo fisiológico orgánico del ser humano: comer, dormir, copular; remedos de piezas en cuyo interior, a su vez, los espacios se distribuyen para anular los espacios, de modo que, por inversión de los signos de contenido espaciales, lo interior se

¹² Abundantes -por no escribir iterativos- son los pasajes espaciales que en la novela portan el rasgo cromático típico de los ambientes sórdidos. Salvo en el último capítulo, en el que el narrador amplía la gama de los adjetivos relativos a la coloratura de los referentes descritos (y esto por razones obvias, ya que se trata de focalizar la situación incendiaria a la que se ve abocada Bogotá una vez se comunica la noticia de la muerte de Jorge Eliécer Gaitán), en los demás se tornan dominantes la sensación de enclaustramiento que generan los espacios habitados, así como los tonos y matices de cerrazón que coadyuvan a producir aquella sensación. Vayan algunas ilustraciones: “la luz grisácea del amanecer destiñó la sombra” (p.33); “el grupo penetró sin protesta bajo una bóveda sombría” (p.39); “Tránsito vaciló, atemorizada por la obscuridad del antro” (p.51); “salían como ratas los efímeros inquilinos de la sórdida pocilga” (p.87); “En el interior del bodegón un denso vapor ensombrecía la tarde...” (p.111); “Había pasado su infancia entre aquellos vericuetos, huyendo siempre, y avanzaba entre la tiniebla con paso seguro...” (p.151), etc.

vuelve exterior, lo privado (sema configurante del lexema “pieza”) se vuelve público, y así vemos dormir, en gesto de inconsútil promiscuidad, racimos de seres humanos que no se conocen; calles donde la ilusión de mediana libertad se torna vocación de segura reclusión, pues por una especie de determinismo policiaco (y esto sí que configura un curiosísimo “naturalismo urbano”) se sale a la calle para en seguida ser guardado en uno de los tantos resguardos oficiales; patios de reclusorio en cuyo ordenamiento interior lo extensivo espacial se vuelve temporalidad intensiva (pues la percepción de duración temporal siempre se aguza en el momento en que los personajes son condenados a la espera); en fin, todos estos microespacios heterotópicos, que dan la impresión de girar sobre sí mismos, esto es, que se disponen para conculcar la posibilidad de movilidad accional y, por ende, para “contestar” el significado inmerso en la palabra “tránsito”, generan una dialéctica significativa en virtud de la cual las valencias convencionales del “adentro” y del “afuera” invierten permanentemente sus certezas ideológicas. Así, por ejemplo, la casa, atávicamente lugar de refugio y seguridad, se transforma en espacio de inseguridad y sinsentido existencial (cuando menos para Tránsito); así, por ejemplo, la calle, usualmente lugar de inseguridad, en determinados momentos (aquéllos en que los mismos personajes no toleran las “emanaciones metafísicas” que desprenden los cuerpos arracimados) se torna espacio que promueve la consecución de un nuevo hábito vital.

E implícito puesto que, por oposición a esa mirada de topo que actualiza el narrador dentro de las covachas, caletas, piezas de latrocinio, bodegones, chicherías y cuevas empotradas en las faldas de los cerros capitalinos (mirada que sólo devuelve la anonimidad, que no la identidad, de todos sus moradores, “bestezuelas irredentas” que conforman la capa más baja de la sociedad), se yergue otra mirada, menos aguda en sus descripciones pero igualmente acechante, cuyo objeto es sugerir la existencia de otra ciudad, la ciudad compuesta de casas de fachadas dignas y pulcras que se alinean, en corredor, desde el sur hasta el norte pasando por la plaza Bolívar, y la misma que, por llevar una existencia indiferente e hipócrita,

no amerita de parte del narrador más que una contemplación rápida pero suficiente para señalar su condición de arquetipo de medianía social. Es como si, en la tentativa de tomarle el pulso a Bogotá, el narrador quisiera dejar en claro que sólo se puede conocer verdaderamente la ciudad si se empieza por reconocer aquello que quiere ser ignorado (aquello mismo que sociólogos y antropólogos quieren ignorar).¹³

Sea como fuere, este espacio tópico, que así exponemos, engloba los demás espacios textuales, espacios que hemos convenido en red denominar como heterotópicos. Y no es insignificante que el primer espacio englobado sea el Mercado. El mismo que al principio, en el capítulo primero, es sólo mentado y en el capítulo octavo descrito con exhaustivo detenimiento. Si juzga con atención, el lector a poco descubre que sus dos apariciones en la novela obedecen a razones diferentes. En el capítulo I, el mercado sirve de escenario, no a una transacción de alimentos, sino a una transacción humana. En efecto, Tránsito, como si fuera uno más de los objetos que su madre comercia, es literalmente vendida a la señora Alicia. Tanto que se la repara como si se tratara de una mercancía: “Como su madre, envolviase en un pañolón y cubriase con un absurdo sombrero de fieltro. Una desconocida ascendencia rubia le había clarificado la sangre indígena, y la piel tostada escondía un fondo de blancura que se atenuaba en las piernas amoratadas...” (p.11) Se trata, pues, de un comercio singular en el seno de un espacio apenas referido. Por el contrario, en el capítulo VIII el narrador, sirviéndose de la ley textual que indicábamos al comienzo a propósito del acto descriptivo,

¹³ Al respecto, repárese en una digresión sociológica del autor: “Los mismos sociólogos y antropólogos cuya ciencia se funda en el prejuicio social, descubren en los individuos que forman la chusma taras y signos de evidente degeneración. Denuncian sus actos como los efectos de una regresión... Encubren malignamente el hecho de que ese hombre plebeyo, de insensibilidad moral, suele ser el resultado de siglos de abominación consuetudinaria; y suelen falsear sus conclusiones estudiando sujetos después de que la miseria y la persecución social los ha desfigurado, de que la inanición les ha depauperado la fisiología, de que el alcohol oficial los ha degenerado”. (pp.106-107).

ilustra el paradigma que interrumpe el *continuum* narrativo: define el TI (el mercado), los N (al sur, La Casa de La Central; al Oriente, la antigua torre de Santa Inés; al Norte, los comerciantes de baratijas; y al Occidente, el grupo de los parias) y los PR (La casa de La Central, “sitio de concentración de rateros y maleantes...”; la Torre de Santa Inés, “algunos comercios de oxidada quincallería, que confieren al lugar un aspecto de zoco”; al Norte, “categoría inferior de comerciantes”; y al Occidente, “donde residen los exhombres y las exmujeres”). No más que aquí, en esta especie de descripción cartográfica, nada se indica acerca de comercios singulares, sino más bien generales; y comercios más de objetos que de personas. Así las cosas, de entrada y hasta el final de la novela, el narrador remarca el carácter de reificación humana en el seno de una sociedad capitalista, así como el carácter de valor de cambio a que queda reducida la condición humana y su consiguiente estatuto de “circulante” sin finalidad definida (como no sea la del odio adquirido, no instintivo, que se acumula en la masa amorfa y tentacular). En síntesis, el espacio heterotópico del mercado, tal como es descrito en este capítulo, cumple una función indicativa y dilatoria, pero no demarcativa ni ornamental.¹⁴

¹⁴ La perspectiva de focalización adoptada por el narrador para describir el Mercado es un complejo ejemplo de punto de vista panorámico y sincrónico. Sin duda, el lector percibe que las cosas son vistas *desde arriba*; pero igual percibe que, como si el tiempo se hubiera detenido, las cosas se describen *desde abajo*. Lo primero trae consigo el efecto de una composición de lugar que termina por representar, de modo unificado, las aristas cardinales que componen la cartografía de la Bogotá recreada; lo segundo genera una especie de *cuadro en retablo* en el que quedan plasmados los abigarrados y dispersos motivos que componen cada una de las envilecidas porciones de humanidad de que está configurado el tejido social de la ciudad. El primer elemento (el de las aristas cardinales) no es forzosamente demarcativo, aunque así lo parezca. No obstante, respecto de la economía general del relato, cumple, para el lector, una función de *didascalía*: le ayuda a seguir medianamente los desplazamientos recursivos (de idas y venidas) que llevan a cabo algunos de los personajes. A su vez, el segundo elemento (cuadros en retablo) tampoco es por fuerza ornamental, aunque así lo parezca. Diríamos más bien que su función es *motivacional*: motiva - al hilo de un realismo descarnado- la semblanza biográfica del compañero

Ahora bien, una vez Tránsito es conducida a la casa de la señora Alicia, y de ésta a la casa de la señora Enriqueta, el espacio tópico empieza a definir, por un principio de frecuencia iterativa, distintos espacios heterotópicos que, a la postre, no son más que variaciones de un espacio paratópico o de mediación. En principio, estas dos casas son, *mutatis mutandi* y por lo que toca a Tránsito, una sola casa. Salvo una descripción apresurada de las faenas domésticas que la joven adolescente debe realizar con abnegada resignación, el narrador no se detiene mucho en ellas. Tanto que, merced a una elipsis temporal, reduce el tiempo de la historia y nos hace saber que ya han pasado dos años. Dos años que transcurren sin mayor espesor transformacional para Tránsito: la misma ingenuidad, la misma candidez rubicunda, la misma impasibilidad irreflexiva ante los desmanes de su patrona y de la arrendadora. Como lector, uno siente que la historia, parafraseando a Lukács, “progresas sin avanzar jamás”. Es menester, a la sazón, romper esta inercia diegética con algún incidente que desoville la historia. Viene, así, el episodio de la cadenita, casualmente inmotivado pero eficaz (otra cosa es si verosímil o no). A partir de este momento, la novela insinúa su lógica de composición: de un lado, un acontecimiento menudo impredecible que rebasa la posibilidad de comprensión por parte del personaje (incomprensión que precipita al sujeto paciente en una “vorágine” inexorable); y de otro, un doble registro discursivo, que combina la *oratio recta* del personaje con la *oratio obliqua* del narrador, quien siempre entra a explicar lo no comprendido por los mismos personajes.¹⁵

de Tránsito, el Alacrán. Sobre la noción de *cuadro en retablo*, que a nuestro juicio puede estar intervenida por el principio de “testigo ocular” (eyewitness principle), léase Gombrich (1993: 71 y ss). Y sobre el concepto de Motivación realista, léase Tomachevsky (1982: 196-200).

¹⁵ Dicho más claramente: la novela obedece a un doble régimen discursivo. De un lado, el régimen del estilo indirecto que marca la presencia de un narrador en tercera persona (régimen dominante por lo demás); y de otro, el régimen del estilo directo o discurso mimetizado que marca la presencia de los personajes. Se nos antoja pensar que aun en este aspecto la novela es coherente. Si desde el comienzo el grado de conciencia social de los

Ya en la calle, todo el valor semántico inherente al antropomástico de Tránsito empieza a desplegarse (aun cuando veremos que sólo en apariencia). Dicho despliegue involucra una miríada de pequeños espacios (de espacios a los cuales se “entra” y de los cuales se sale), regulados por la alternancia de composición. He aquí un compendio enumerativo de ellos (enumeración que bien puede unirse en parejas):

Casa de doña Alicia-Calle; Calle-Hotel; Hotel-Calle; Calle-Permanencia; Permanencia-Inspección de policía sanitaria; Inspección-Calle; Calle-Plaza de Mercado; Plaza de Mercado-Chichería; Chichería-Casa de misía Duviges; Casa de misía Duviges-Calle; Calle-División de Policía; División de Policía-Calle de La Esmeralda (Prostíbulo de doña Julia); Casa de doña Julia-Calle; Calle-Casa de doña Duviges; Casa de doña Duviges-Chichería en La Peña; Peña-Estación de Policía; Estación de Policía-Calles adyacentes al Mercado; Mercado-Bodegón; Bodegón-Barrio La Perseverancia; La Perseverancia-Chichería; Chichería-Caleta de Domitila; Caleta-Calle; Calle-Casa de Jacinta; Casa de Jacinta-Calle; Calle-Casa del obrero anónimo; Casa de obrero-Calle; Calle-Permanencia; Permanencia-Calle; Calle-Hospital La Hortúa; Hospital-Calle; Calle-Caleta del Alacrán; Caleta-Calle; y Asesinato de Tránsito en la Plaza de Bolívar.

Como puede observarse, a un espacio cuya representación semántica corresponde al *adentro*, le sigue un espacio cuya representación semántica corresponde al *afuera*. Ésos son, en últimas, los “tránsitos” de Tránsito. Por eso su discurrir no transcurre. Y si transcurre (o da la impresión de que transcurre) no es, sin duda, para generar un real avance de existencia. Y no se da tal avance por dos razones: primera, porque ninguno de los anteriores espacios cobra el matiz topológico de una auténtica mediación o umbral. Habría auténtica me-

personajes es prácticamente nulo, mal haría el narrador en poner en boca de ellos parlamentos que exudan una conciencia social manifiesta. Otra cosa es decidir si dichos parlamentos -de expedito carácter doctrinario y expresados en la forma de una disertación académica- alcanzan el estatuto de ensayo apodíctico, no asertivo (única forma que la novela toleraría, a juicio de Kundera).

diación si -tomando cualquiera de los términos espaciales citados, pongamos por caso el prostíbulo de doña Julia- el personaje asumiera el umbral como el obstáculo que debe salvar (en rigor, que debe transgredir) para conquistar, bien un saber determinado que va a posibilitar su itinerancia accional, bien un objeto genérico que va a hacer las veces de especie de talismán. Pero en Tránsito nunca vemos conciencia de que en los umbrales está contenida una prohibición implícita, la misma que determina la transgresión y su posterior redimensión actancial. Lo que vemos es un sentimiento natural -de repugnancia, cuando don Pedro inicia la *danza digital* sobre sus pechos-, desprovisto de una cabal comprensión del nuevo papel que las circunstancias le están sugiriendo que desempeñe.

Si es notorio el hecho de que en la alternancia de espacios arriba enumerados la calle ocupa un lugar preponderante, entonces la segunda razón tiene que ver precisamente con la calle; pero ahora en relación con las implicaciones que guarda el código antroponomástico utilizado por el autor. Por lo que toca a Tránsito dicho código, como ya lo hemos insinuado, se apuntala en la figura de una explícita ironía: el personaje no transita por la calle -lugar de tránsito por antonomasia-; y si lo hace -por unas cuantas cuadras- su discurrir pronto es impedido por algún representante de la fuerza pública que, a su vez, en el informe que rinde ante su superior inmediato, la llama, irónicamente, “callejera” (o “nochera”). De ahí que, para ella, la calle se convierta en un lugar de prueba (o así podría serlo); y como tal, dotado de obstáculos actanciales que salvan. Con todo, los obstáculos que Tránsito debe salvar en la calle no son, con mucho, callejeros (o cuando menos los que, por convención referencial, se llamarían callejeros): nadie intenta robarla, nadie intenta violarla, nadie intenta asesinarla. Para ella, en cambio, el único obstáculo es la policía. Sin embargo, nunca logra salvarlo, pues siempre es arrestada. De suerte que forja una inversión: si la calle es espacio público, para Tránsito es espacio privado. Y en dos sentidos: ya porque la priva de recorrerlo, de transitarlo, ya porque si lo transita la fuerza pública le despierta el imaginario de que la calle es

privada (mejor, privativa de ser ambulada a condición de que exhiba los signos sociales que la policía exige para ello).

Cobra tanta fuerza el imaginario de la calle como algo privado, como algo que, *en privado*, habría que limpiar de toda clase de impurezas sociales, de toda clase de desperdicios humanos, que el narrador no economiza las designaciones zoomórficas cada vez que quiere referirse a la situación de Tránsito o a la situación de los demás personajes que la acompañan en sus *recorridos intransitables*. Citemos, a modo de ilustración, un apretado muestrario de tales designaciones: “Pudo regresar y acurrucarse en el umbral como un perro castigado” (p.22); “después de que todas salieran, se quedaron inmóviles, como un rebaño asustadizo” (p.34); “Los chapas andan encima de uno como piojos” (p.37); “sobre Tránsito cayó una pesadumbre insoportable, que la aplastaba contra el suelo como a un gusano” (p.45); “al fin, el martirio de sentirse como una pobre bestezuela silvestre recién capturada” (p.75); “pero el desdichado sufría el recelo del animal acosado y después de cada una de sus rapiñas...” (p.79); “Durante el día recorría las calles, husmeando el suelo en busca de algún residuo” (p.80); “vivía acosado por la autoridad, por los compañeros huérfanos, por los mismos perros callejeros” (p.81); “como una partida de liebres todos trataron de escapar” (p.91), etc. Y algo similar acontece con el Alacrán, el compañero de Tránsito. Sus andanzas por la calle arrostran el signo prohibido; pero, a diferencia de lo que ocurre con Tránsito, en el Alacrán ha habido *aprendizaje de mediación*: los obstáculos callejeros son burlados (así sea episódicamente). Tanto que, en el submundo de una ciudad que quiere ser descrita en términos cínicos (y de ahí la permanente comparación que hace el narrador con la vida de los perros), el Alacrán se convierte -para Tránsito- en el nuevo lazarillo urbano que la guía por la márgenes citadinas de Bogotá.

Para uno y otro, en consecuencia, la calle es el lugar de residencia de toda clase de animales, el lugar privativo de lo animalesco. Lo curioso es que después de ingresar y salir de cada uno de esos espacios que pueden quedar contenidos en la designación “adentro”, Tránsito, ineluctablemente, invoca,

como espacio de deseo, su casa en el campo, así como la imposibilidad de reunir los dos pesos con setenta que necesita para emprender el regreso. Lo que quiero decir es que si bien la casa de campo es evocada, y evocada como *leit motiv*, no constituye por fuerza el espacio utópico de que habla la propuesta de Marchese. Este espacio se constituye si y sólo si es posible avalar la existencia de espacios de prueba y transformación para el personaje. Y tales espacios no se dan, a pesar de su aparente diversidad.¹⁶

4. EL DÍA DE LOS ESPACIOS

En la visión evocativa de Tránsito la casa de campo quedará, pues, en la distancia, exactamente como un espacio utópico que jamás podrá actualizarse. La razón última de este impedimento halla su explicación en el acontecimiento final de la novela. Dicho acontecimiento no es otro que el torbellino popular y violento que desencadena el asesinato del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán. Por vez primera -y última para algunos, entre los que se encuentra Tránsito-, la masa de desheredados humanos que se han pasado la vida andando por las márgenes de la ciudad, o escondiéndose del acecho policivo como ratas y perros sarnosos, se desplaza hacia el centro de Bogotá, marcado aquí por la Plaza Bolívar.

¹⁶ A partir de la mitad de la novela, la evocación -invocación, apelación- que hace Tránsito de su casa de campo (como lugar de deseo en que recobraría una parte de su antigua felicidad perdida), se torna obsesiva. Veamos: “Tener dinero, llegar a la estación, regresar a su casa” (p.161); “apenas reuniera lo suficiente para el pasaje hasta su pueblo lograría llegar de alguna manera a la estación, burlar a los policías y cerrar la página siniestra de su oscura biografía” (p.166); “porque en cuanto reuniera los dos pesos con setenta centavos regresaría a la humilde casa rural y se limpiaría de aquella suciedad” (p.168); “pero tal vez a su lado lograra por fin reunir lo del pasaje y volver a su casa” (p.171); “Dos pesos que eran la base de su manumisión, tasada en el valor del pasaje de ferrocarril hasta el pueblo” (p.189); “si hubiera alcanzado a reunir los dos pesos con setenta centavos que eran la meta de su ambición” (p.195); “¡Y tal vez lograra por fin que le ayudara a regresar a su casa rural!” (p.211); “y añoraba su quietud campesina, tan imposible y remota, a la cual no podría regresar nunca, porque la vida se obstinaba en neutralizarle sus sencillos anhelos” (p.228).

La Plaza es el centro que atrae, bajo el fragor de una fuerza colectiva irrefrenable, hombres y mujeres anónimos (de todas las edades y de bajísima condición) dispuestos a entrelazarse en una unánime explosión de odio y venganza, acumulada por años de desatención, explotación y vejamen sociales. Esos hombres y mujeres advenidos de todos los lugares no se conocen entre sí, y no se conocerán; no han contado con oportunidades de trabajo que dignifiquen su condición humana, y no contarán con ellas; no han recibido apoyo de un estado que empieza a asomar su rostro a un capitalismo naciente, y no lo obtendrán; no han recibido una cálida mirada de conmiseración sincera, y no la recibirán; son, a la sazón, el pueblo, es decir, nadie. Y ahora exhibirán, en la conjunción unitaria y potente de un mismo espacio (que es todos los espacios) y de un mismo tiempo (que es todos los tiempos), el empuje primitivo, irreflexivo, atroz y deletéreo de la destrucción.

En verdad, esa conjunción hace del acontecimiento una *unidad cronotópica*¹⁷. En cuanto unidad, el acontecimiento cronotópico, relatado y descrito por el narrador (igualmente en una fusión unitaria), es a la vez formal y sustantivo. Formal, por cuanto la destrucción de que va a ser objeto Bogotá, acaecerá *al mismo tiempo* y en *el mismo lugar*. Fundidos en un tiempo-espacio inseparables, los hombres y mujeres que provienen de las márgenes urbanas -y con ellos Tránsito y el Alacrán-, portan consigo los objetos indicadores de su vacuidad existencial: sacos vacíos para ser llenados de comida y así alcanzar en un instante de contundente desobediencia civil la ilusoria sensación de *plenitud intestinal*; gritos y clamores colectivos cuya ruidosa polifonía se adelgaza en la univocidad de una sola petición: “¡Que muera, que muera!”. ¿Qué? La por años inmóvil condición de opresión y desidia estatales. Y sustantiva, por cuanto, en un mismo espacio-tiempo, se han de cruzar, a la manera de un caótico enmallado, las series na-

¹⁷ “A la intervencionalidad esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura, la llamaremos *cronotopo* (lo que traducido literalmente, significa tiempo-espacio”. Cfr. Bajtín (1986: 268).

rrativas configuradoras de la diegesis de la novela. Justo en la Plaza Bolívar convergen, con imantación centrípeta, las figuras del Manoosedá, del Ignacio, de la Cachetada, de Tránsito, del Alacrán y de otros más, para reunirse y disgregarse, para comunicarse y suspender la comunicación, para robar y consumir lo robado, para asesinar y pasar por encima de los cuerpos muertos, para agredir y ser festivamente agredido, en ondas de movimiento que avanzan en todas direcciones, hacia aquí y hacia allá, sin orden ni concierto, como no sea en la concertación de una sola acción tumultuosa y vesánica que tiene por refulgente decorado el fuego iridiscente de una ciudad a la que se intenta quemar en el interior de sus más sensibles entrañas.

Bogotá, entonces, es la presa a devorar, y del festín carnívero no deja de participar la misma fuerza pública, que ahora, una vez desanudados los grilletos de la normativa imaginaria, se reconoce a sí misma como aliada de la misma basura humana a la que antes tanto persiguiera. Por eso, las balas empiezan a zumbiar; las detonaciones extienden sobre el humo vano de la conflagración el hueco estertor de sus latigazos; los cuerpos caen y son pisoteados como carne en putrefacción; el tiempo parece no discurrir; el espacio cesa de ofrecer consistencia vital; y la masa enfurecida y orate crea un carnaval sangriento y mortecino. Por ende, lo interdicto se profana, se anulan las jerarquías de clase, lo central -la Plaza- se torna excéntrico, y, al final, el mundo conocido se vuelve *al revés*. Cambia la fortuna y en uno de sus reveses Tránsito cae al suelo, sacudida por el fogonazo de un proyectil perdido que le lacera brutalmente el cuerpo. Comprende, en el último momento, minutos antes de haber entrevisto en la distancia la brumosa figura del Alacrán, que su vida no ha acabado y que su sueño obsesivo -retornar a la casa campesina de sus padres- se ha frustrado definitivamente. En el día de los espacios, en el espacio de los días, en suma, en la cronotopía de un acontecimiento que hubo de sacudir la historia reciente de un país carcomido por la voracidad de una clase privilegiada y abúlica, Tránsito deja de transitar luego de haber realizado el único tránsito de su corta y difícil existencia.

5. A MANERA DE EPIFONEMA

En fin, que la novela de Osorio Lizarazo no cumpla a cabalidad (a pesar de las intuiciones que consignamos al comienzo de este ensayo) la propuesta de Marchese, no significa ni con mucho que aquélla esté mal construida o que ésta es insuficiente. Significa no más que una y otra están allí para fecundarse en lo que sea pertinente y para distanciarse en lo que sea necesario. Por nuestra parte creemos poder explicar la no conformidad que se presenta entre el final de la novela y el final de la propuesta de Marchese. Queda claro, en la propuesta utilizada, que la existencia del espacio utópico viene concitada por la existencia de espacios paratópicos precedentes. Y que éstos pueden ser considerados como tales a condición de que incluyan umbrales diegéticos cuya transgresión genera una consecuyente transformación en la caracterología de los personajes. Queda claro, igualmente, que en la novela, aunque hay un espacio con vocación de utopía -la casa de campo-, éste no constituye un real espacio de deseo puesto que los espacios precedentes no se han definido en términos de transgresión transformacional para Tránsito. Y es que en la novela no podía ser de otro modo porque, si se nos permite intentar recorrer al revés el trayecto que va de la recepción a la producción textuales, en la intención del autor real lo que parece importar no es la idea (y hay que hablar en estos términos, habida cuenta de que estamos ante una novela-tesis) de discurrir, de transcurrir, de transformar, sino más bien la idea de condensar, de acumular, de “revolucionar”. Por eso, tal vez, el empleo recurrente de palabras tales como “vorágine”, “torbellino”, “revuelta”, etc. Por eso, tal vez, el alegato en favor de una evolución social, pero mediante unos personajes cuyos comportamientos dan la sensación de una involución individual. Por eso, tal vez y para terminar, la necesidad de involucrar unos espacios sórdidos, cerrados en sí mismos, sobre sí mismos, donde la acción se torna inacción y, sobre todo, exacción, y en los cuales moran unos personajes designados con apelativos zoonómicos (la pulga, el alacrán, el piojo, el tigre, etc.), cuya presunta naturalización

no es más que el resultado de una cultura ciega a las culpas sociales y a remordimientos de última hora. Como sea, somos de los que creen, como Marchese (1989: 341), que en la literatura “la diegesis misma, el código de las acciones y de las funciones, se desarrolla sobre una isotopía espacial que el análisis debe reconocer, bajo pena de empobrecimiento o, directamente, bajo pena de deformación del sentido global del mensaje”.

DE
RESPIRANDO
EL VERANO

*Multa diess variusque labor mutabilis aevi
Rettuli; multos alterna revisens Lusit,
et in solido rursus fortuna locavit.*

*Virgilio**

0. UNA VISIÓN PRISMÁTICA

Ya es sabido que el acto verbal de nombrar persigue la contundencia simbólica del conjuro; como éste, aquél pretende atrapar la realidad tras los barrotes de las palabras (por fortuna, sin conseguirlo nunca). Aun así, nos queremos obstinar en una ilusión y nombrar, en consecuencia, esa realidad ficticia llamada *Respirando el verano*, con un conjuro de letra-da compostura: es una novela *prismática*. ¿Qué significa? Que ella no está hecha para ser leída sino para ser vista (a través de la lectura). Lo que ella propone, en tanto organismo vital¹, es una visión para ser contemplada menos con los ojos que *a través* de ellos. Con otras palabras: la novela invita -a través de la mirada lectora- a una doble observación: a la observación que construye lo real y a la que, al contrario, deja entrever su propia forma de construcción visual. Es, a la sazón, una

* *“Más de una vez, los días, los movimientos cambiantes del tiempo nos han llevado a lo mejor; con frecuencia la fortuna nos engaña y, después, retractándose, nos devuelve a un lugar seguro.”*

¹ Un viejo -y actual- texto de Rojas Herazo (25 nov. 1956; No. 140 s.p.) expone esta concepción del libro-novela: “Personalmente no puedo ver el libro en otra forma que como un ser viviente, como un hermano zoológico... Me gusta sentir el esqueleto, el sistema óseo de su tema y manosearle la musculatura de sus cláusulas y pasar la memoria, como una mano, por la epidermis del estilo. Porque el libro, cualquier libro, está vivo. Vivo y latente. Y tiene boca, y ojos y sangre. Ha sido hecho, como cualquiera de nosotros, para atravesar diversos climas existenciales”. Algo similar escribirá después: “La novela ha entrado a participar, como construcción verbal, de la palpitación y el azar de los organismos vivientes... Está viva, viva y sufriendo, como un órgano dentro de un cuerpo viviente”. (1962: 600-601).

propuesta de índole recursiva que busca escudriñar -estéticamente- las interacciones formales de dos dinámicas diferentes (pero complementarias): la acción verbal que dice que ve y cuenta lo visto, y la acción verbal (lectora) que asiste a la exposición de los procedimientos mediante los cuales aquélla dice ver lo que ve y contar lo que cuenta.

¿Abierta confesión de experimentalismo técnico? Por supuesto. Pero de un refinamiento sutil. De un lado, porque si el universo referencial de la novela recorta las cuadrículas de una familia que pasa del esplendor a la ruina en el curso de unos cien años aproximadamente, ¡que mejor procedimiento para asistir a dicho cambio de fortuna que el de una visión que se contempla a sí misma en el mismo acto de contemplar!; y, de otro, porque si el deterioro total de seres y objetos atrapa la meticulosa percepción de la voz narradora, ¡que mejor forma de escenificar la ruina -en ocasiones fantasmagórica- que concitando una mirada ávida por detenerse en las formas de los mismos seres y cosas para denunciar su paulatina *deformación*! De ahí, quizá, la ilusoria *informidad* estructural de la novela. Pero *informidad* no es lo mismo que carencia de forma; es forma que transita hacia atrás el trayecto que separa los efectos de las causas, forma, pues, que enseña los tanteos de configuración de su virtual procedencia y de su tambaleante emergencia. Forma, en suma, que no es mera envoltura para la ulterior recepción de una sustancia de contenido narrativo, sino contenido compuesto de unos aconteceres que *conforman* la idea novelesca de destrucción. De ahí que no podamos suscribir el juicio de Ayala Poveda (1984: 326) cuando afirma: “Infortunadamente la magia pura de esta novela se echa a perder por el desorden narrativo. Aquí la técnica mata la historia de Celia. Es tal la confusión que la crónica queda despedazada en la mente del lector”².

² Y menos suscribimos esta otra crítica de Uriel Ospina: “La fuerza expresiva, sin someterla a un trabajo estricto de refinación, afecta en cierto modo el contenido y el acabado de sus novelas. Hay demasiada materia verbal en la que algo de poda no estaría mal”. Citado por Alzate (ag. 24/86). Ospina parece ignorar el hecho de que en toda obra por crearse el universo en

Mirar, ver y remirar las formas de un contenido sería la aspiración de esta novela. Repárese en la formulación potencial del predicado: si el texto de Rojas Herazo crea un espacio de ficción para mirar, ver y remirar las formas de un contenido que luego se transcodifican en los contenidos formales de un discurso que deambula por entre los intericios de conciencia de unos personajes destinados a volver, desde un presente evanescente a un pasado purificador, como lectores asistimos al revés del paso de la potencia al acto. Los hechos ya han acaecido, los personajes ya han actualizado sus programas de acción, el espacio-tiempo ya ha enseñado sus expansiones y contracciones. Sólo que el pacto mimético al que impele la novela no se centra en el presente de ninguna forma actualizada, sino en el pasado de una potencialidad en vías de formalización. Ello explicaría la doble presencia de una mirada y de un discurso que se repliegan sobre sí, que resbalan hacia un fondo de impreciso fin: justo hacia un estado de *preordinación* referencial. Y lo propio de todo estado de *preordinación* son los flujos de entropía productiva. De ahí que en el universo por crear, la mirada vaya y venga, y que el discurso ensaye una y otra vez *amagues e imagos* de configuración estable.

Así conceptualizado, ¿cómo no experimentar?, ¿cómo evitar mostrar los pliegues, despliegues y repliegues que, más acá de un acto de construcción, entraña el mismo proceso de deconstrucción de una historia familiar?

1. LA NOVELA: UNA DRAMATIZACIÓN LÍRICA

Muchas veces, cuando se quiere impulsar el reconocimiento de formas literarias autónomas (esto es, delimitadas en territorios architextuales independientes), se trae a colación, como argumento probatorio, la especificidad de la función discursiva que cabe asignar a cada una de ellas. En virtud de dicha especificidad, se argumenta que la novela es una manifestación

trance de configuración formal es el que impone su propia “racionalidad” discursiva.

formal del quehacer literario, caracterizada por un discurso que funciona presentando o representando lo real de modo exhaustivo y prolijo (de ahí su necesidad de una extensión considerable); la poesía, en cambio, en su dimensión lírica, acorta la extensión y se sirve de un discurso signado por la fina concentración que se requiere para llevar a cabo su tarea esencial, a saber: la aguda objetivación de la subjetividad interior. Una y otra forma, al parecer, eligen vías diferentes para los propósitos miméticos que persiguen: la novela elige la vía del tratamiento referencial de lo real (en la medida en que ella vuelve predominante la función cognoscitiva del discurso), mientras la poesía privilegia el modelado emotivo de lo real (en la medida en que ella pone el énfasis en el dominio sintomático del discurso)³. Si la novela procede por desplazamientos y dispersiones, acumulando progresivamente sus procedimientos y efectos, se ampara entonces en las virtualidades expresivas de una figura: la metonimia; si la poesía, al contrario, procede por condensaciones y concentraciones, generando inmediatamente sus procedimientos y efectos, ella se refugia en las posibilidades expresivas de otra figura: la metáfora⁴. La primera, al pretender apresar -o crear- el mundo exterior como una totalidad, “representa la interacción del hombre y del medio histórico y social que lo envuelve” y, de ese modo, amplía *el decorado* de la realidad objetiva; por su parte, la segunda, al aspirar a una confesio-

³ Como puede inferirse, esta distinción se apuntala en el modelo de la funcionalidad comunicativa propuesto por Jakobson. Con todo, dicho modelo no debe asumirse en términos restrictivos, pues resulta claro que en la configuración de un macroenunciado literario lo que se da es la concurrencia simultánea de varias funciones discursivas. Cfr. Jakobson (1981: 352-362).

⁴ La oposición de procedimientos y efectos es sancionada por Sauvage (1981: 12-28). En apoyo de esta sanción cita una consideración de H. James (1957: 66-67): “El poeta es más que nunca el poeta cuando es preponderantemente lírico... Lo que así expresa no es tanto la *imagen* de la vida como la vida misma, en sus fuentes, como en su propia intimidad, sus estados esenciales y sus sentimientos. Cuando empieza a recoger anécdotas, a contar historias y a representar escenas... es que ya está adentrado en el camino de dejar de ser el puro y simple poeta...”

nal toma de conciencia interior, “arraiga en la revelación y en la profundización del propio yo, en la imposición del ritmo, de la tonalidad, de las dimensiones, en fin, de ese mismo yo, a toda la realidad” (De Aguiar Silva, 1984: 180-196). Y por último, si a la novela se le endilga una apropiación dinámica de las coordenadas de tiempo y espacio, de suerte que en ella las notas básicas de su inscripción natural son la fluidez de la temporalidad y la multidimensionalidad espacial, a la poesía, antes bien, se le atribuye una apropiación estática de esas mismas coordenadas, habida cuenta de la necesidad que tiene el sujeto lírico de inmovilizarse sobre algún sentimiento y suscitar la sensación de movimiento mediante la variación de las formas expresivas del tema verbal. En suma, la novela y la poesía serían *feudos genéricos* que rehuyen toda opción de conexión recíproca.

La separación sería pertinente si estuviéramos ante formas literarias definitivamente acabadas (o, incluso, ante discursos de cobertura especializada). Pero sucede que una forma discursiva como la novela, cuya aparición en el siglo XVII marca “la transición de un orden feudal del mundo a un orden del mundo basado en las relaciones sociales entre personas individuales” (Sauvage, 1981: 110), lejos de haber agotado sus estructuras significativas y referentes naturales, se halla todavía en trance de conformación, se halla aún en proceso de estructuración. Aunque resulte contradictorio afirmarlo, la ley canónica que legitima la *poética* novelesca es la de su propio e irrestricto inacabamiento. Siempre en tránsito hacia inéditas configuraciones, ella juega al auto-olvido de las invariantes estructurales; o, por lo menos, juega a dejar márgenes de exploración en los cuales cimentar su pervivencia artística. Allí donde la novela fije, merced a una técnica razonada, patrones definitivos de *imitación* de lo real, muy seguramente pierde su -hasta ahora- ineludible potencia. En consonancia con esta reflexión es que Kristeva adelanta la siguiente consideración: “Si el *contenido* novelesco parece limitado por el principio y el fin del texto (que es siempre un texto biográfico, sean cuales sean las apariencias concretas), la *forma* novelesca es un juego, un cambio constante, un movimiento

hacia un fin jamás alcanzado, una aspiración hacia una finalidad defraudada, o, dicho en palabras actuales, una *transformación*. Esta mutación de la estructura novelesca hace que la novela se convierta en el propio discurso del *tiempo*⁵.

Estructura inconclusa por antonomasia (en lo que concierne a su estatuto de género), la novela, hoy, exhibe las huellas de su obstinada -y vital- renovación. Frente a una técnica de composición fundamentada en la regularidad de la presentación del ambiente y de los agentes novelescos, y en contra de “la sólida urdimbre de una trama diseñada con nitidez y rigurosamente ajustada a una progresión regular.” (De Aguiar E Silva, 1984: 217) Elementos específicos de un modelo narrativo en el que el discurso responde a los mandatos de la vieja retórica, se yergue una estrategia novelesca de composición⁶, que da como resultado una novela *dramatizada* o de *duración múltiple*. En principio, esta estrategia prevé -con confesa intencionalidad- el entrevero funcional de las especificidades discursivas antes expuestas. Por lo tanto, es parte de ella el aliento que desemboca en la *confusión* de los géneros y de sus operadores expresivos. Porque parte del supuesto de que lo real es inabarcable e intotalizable es por lo que no renuncia a insertar, en un tejido de múltiples filigranas, significantes narrativos, dramáticos, líricos y ensayísticos. Diríase, así, que su prurito es el de inscribir una nueva *babel genérica*: todos los lenguajes caben en ella o se procura su aceptación coparticipativa. La intención es explícita: reproducir hasta el colmo, por vías verbales, la polidentidad reaccionaria de lo real.

⁵ Kristeva (1981b: 22). En esta misma página agrega: “Encerrada en su *contenido*, la novela desata una multiplicidad de *formas*, de modo que Blanchot ve en ella ‘el género más simpático... Su canto profundo es la diversión. Cambiar sin cesar de dirección, ir como al azar huyendo de toda finalidad, por un movimiento de inquietud que se transforma en distracción feliz, tal ha sido su primera y más segura justificación”.

⁶ “Dramática” es el nombre que propone Sauvage (op.cit., p.54), y “De duración múltiple” es el nombre que propone De Aguiar E Silva (op.cit., p.218). Creemos que los dos términos resultan intercambiables.

En segundo lugar, la novela dramatizada apoya un régimen de enunciación dual. De un lado, dispone sobre el prosencio una voz omnisciente, pero invisible (al modo como en el teatro el autor se retira y esconde tras los listones del cortinaje); y de otro, concede el discurso a los personajes -como en el drama a los actores- para que sean ellos mismos quienes con su palabra se existencialicen en la acción monológica o dialógica. Bajo el primado de esta segunda modalidad de enunciación (en la que el diálogo no es más que una adyacencia de monólogos, y el monólogo no es más que una subordinación de diálogos abortados), la historia genera la impresión de que ella se cuenta a sí misma y, al tiempo, de que ella borra la presencia de sujetos exteriores autorizados para relatar. En realidad, lo que en la novela dramatizada acontece, respecto de la enunciación, no es otra cosa que la alternancia de dos actitudes discursivas: la actitud que hace hincapié en el contar y la actitud que enfatiza el mostrar. De ahí que haya pasajes textuales en que no se cuenta sino que se muestra, y en los que no se describe sino que se presenta (un estado de cosas o conjunto de eventos de lo real ficcionalizado). Una y otra actitud no necesariamente se excluyen; antes bien, las dos se imbrican en un nuevo patrón de sutil inclusividad: se “entremezclan escenas dialogadas (que podrían ser representadas) y referencias sumarias de lo que ocurre”⁷. El resultado de ello es una *diversión* enunciativa que recubre de complementos entitativos los objetos nombrados: si una versión no dice todo cuanto sabe, la otra, desde una perspectiva diferente, tiene la obligatoriedad de completarlo. El basamento de este artificio expresivo, que redunda en beneficio de la cooperación interpretativa, no puede ser otro que la alusión, entendiendo por ésta un enunciado cuya comprensión precisa de la inflexión de otro enunciado, normalmente dispuesto a distancia del primero (vale anotar, alineado sobre un eje de contigüidades lejanas). En cualquiera de sus dos modalidades, el discurso, en consecuencia, se llena, por así

⁷ WELLER, René y WARREN, Austin. *Teoría de la literatura*. Citado por Sauvage, op.cit., p.83.

decirlo, de murmullos secretos, de caracolas misteriosas, de estertores vagos que precisan, para su cabal intención, de una permanente labor de *atadura transferencial*.

Y una tercera instancia, en la novela dramatizada, o novela de duración múltiple, “la trama lineal y de progresión dramática es abolida en favor de una acción de múltiples vectores, lenta, difusa y muchas veces caótica. No se pretende sólo captar la duración y la textura de una experiencia individual, sino la duración, sobre todo, de una experiencia colectiva, ya de una familia, ya de un grupo social, ya de una época. Del entrelazamiento y de la concomitancia de numerosos hechos, acontecimientos, vivencias individuales, etc., resulta la pintura fuerte, amplia y minuciosa de la totalidad de la vida.” (De Aguiar e Silva, 1984: 218-219) Y más: la obtención de esta especie de abigarrado mural no se logra más que apelando a un concurso de filones organizativos. Conviene exponer algunos de ellos. Primero: *el flujo de conciencia*. Si bien la designación es figurada, ella designa un hacer narrativo en el que el acento básico se pone en el buceo de los niveles pre-verbales y verbales de la conciencia de los personajes, a fin de revelar la caprichosa movilidad de los afectos, los perceptos y los conceptos que son revelados una vez se transcodifican al discurso. Segundo: *la distensión y contracción temporales*. El tiempo, en este caso, no es una coordenada que se elabora y se percibe conforme a una extensión lineal. En tanto magnitud física y psicológica, ella se dilata y se contrae en movimientos generadores de un alegre relativismo cuyas ondulaciones se tornan discontinuas y heteroformas. Así, las categorías convencionales de medición y datación -fechas inscritas en el pasado, el presente y el futuro- devienen co-concurrentes y hacen de la novela un lugar de temporalidades simultáneas. Tercero: *la espacialización de la forma*. El procedimiento consiste en ensanchar, por medio de la interrupción de la duración o instantaneidad del tiempo, el campo de configuración de las imágenes o visiones icónicas. El espacio, en cualquiera de sus manifestaciones -escena, cuadro, ambiente, etc.-, admite la yuxtaposición o sobreposición de las imágenes mismas y amplía el foco de percepción configurado. Cuarto: *la*

discursividad analógica. Como la novela empieza a surgir menos del área racional que del dominio intuitivo, y su coherencia depende más de filiaciones con cierto orden de la naturaleza y menos de alianzas con cierto orden lógico-cultural, se faculta la emergencia de analogías y homologías no sólo entre los constituyentes internos del texto, sino también con referentes contextuales del medio en el cual es posible presuponer su proceso de producción artística. Y quinto: *la vocación binaria*. El texto novelesco funda un principio de *autopoiesis* (o de auto-organización), que lleva por propósito controlar y dotar de significación el caos aparente que detenta, de un lado, el carácter fragmentario del universo recreado, y, de otro, las relaciones de sus constituyentes inmediatos. En suma, estos filones organizativos (y otros más que aquí no se exponen, como la rebelión contra toda forma de tradición lingüística, la vecindad entre el ensayo y la novela, “la disminución de la estatura tradicional del héroe como criatura ejemplar y la adecuación de su figura a un mundo caótico, vacilante, degradado y anteheroico”, etc. Loveluck, 1969) definen un espectro de potencialidades y realizaciones plásticas que hacen de la novela una de las tipologías discursivas más fecundas de nuestro tiempo.

Explicitar los modos específicos como los recursos arriba mencionados operan en la novela de Rojas Herazo⁸ es la finalidad de este capítulo. Trabajaremos con la hipótesis de que dicho texto, en apariencia desordenado, revela -en sus articulaciones intestinas- una profunda vocación ordenadora, y participa -como pocos en la novelística colombiana- de una inscripción en los códigos metaliterarios que nos hablan de la existencia de una novela conocida como “de dramatización de lo real” o “de duración múltiple”.

⁸ ROJAS HERAZO, Héctor. *Respirando el verano*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1993. 209 p. En adelante todas las citas se harán conforme a esta edición.

2. FILONES POIETICOS Y AUTOPOIETICOS

2.1. *Flujos y reflujos de conciencia.* Digamos de entrada que la novela de Rojas Herazo autentica las vicisitudes domésticas de una saga familiar. Diríase que lo que se ofrece al lector (lo que se abre a su contemplación) son los fotogramas de un álbum de familia. El álbum no sigue una cronología convencional. Cierta que las semblanzas filiales y fraternales que en él se incluyen aparecen transidas de tiempo y circunscritas en espacio; pero aquéllas no conservan la nítida apostura de su primera ocurrencia, de su primera toma, de su primera fijación; más bien, yacen difuminadas, veteadas de polvo, jaspeadas de óxido corredizo. Pese a su naturaleza diluida, juntas o por separado conforman un pedazo de historia genealógica. La genealogía, si bien adolece de un tronco (en principio patrilineal), ignora el pasado y, acaso, carece de futuro⁹. Es, dicho lo cual, una genealogía inconclusa: dotada de descendientes y privada de antecedentes. Los descendientes personifican la condición de un *parentesco ambulante* (de una familia sin familiaridad). Parentesco *desocializado* pero no *desclasado*: lo social, salvo en el último capítulo (de un neorealismo maravilloso), no entra en el espacio de la casa (permanece sólo como escena de lenguaje, vaporosa en su misma lejanía indiferente). A fuerza de insistirse en los haberes de la herencia -una hacienda cuya venta habrá de trocarse en monedas-, uno diría que la burguesía es la clase que campea en la novela, burguesía *anómica* para ser más exactos. Anómica, no tanto porque no se apegue a un sistema de valores, cuanto porque los valores no son precisados de modo inobjetable. En efecto, por lo que dejan traslucir los fotogramas, la familia no organiza sus prácticas cotidianas (de intercambio material y simbólico) en torno de un valor cardinal; al contrario, *deriva* en una luminosa e irreflexiva *atopía* ideo-

⁹ En la novela sólo hay un pasaje que pone en entredicho lo afirmado; es éste: “Esto, nos decía papá Antonio a Delfina y a mí, es una herencia de familia. En nuestra casa siempre ha habido un favorito varón. Pero creo que es a Horacio, sí claro que es a él, al que siempre -aún en vida de su padre y de su hermano mayor- he amado por sobre todos”. p.171

lógica. A horcajadas sobre una especie de hamaca pletórica de emociones inconfesas (de estados de desazón afectiva no conceptualizados), cada miembro de la familia, ido en un cierto momento del nicho paterno, regresa para mecer los recuerdos, para sacudirse de los fantasmas interiores. Bote al garete sobre un océano de resquemores, el cuerpo familiar nunca aporta en playa segura. Va y viene a merced de un oleaje que fatiga apetencias de vida y segrega sus miembros hasta ponerlos frente a acantilados de muerte. Por eso, en la agonía que antecede a la suspensión vital definitiva de la familia, el lenguaje (el discurso) se yergue en el único testigo de las erratas individuales, de los desencuentros interpersonales: su rostro enigmático aparece, pues, para expresar lo que silencia cada una de las imágenes del álbum esmirriado. Y como las grietas y abolladuras del álbum, el discurso que irrumpe para detener el olvido de las cosas familiares detenta la similar materialidad de lo ajado, la parecida discontinuidad de lo desencuadrado. Así, la palabra cuarteada (discreta, inmotivada y de trazos fragmentarios) viene a ser un correlato isomórfico de la imagen desarticulada.

La palabra cava en el pasado de la imagen y trata de sacar a la superficie el espíritu que hubo de animarla. La faz que adopta esa palabra discursiva es la del *monólogo*. De Aguiar e Silva (1984: 222), citando a Dujardin, lo caracteriza en estos términos: “El monólogo interior, como cualquier monólogo, es un discurso del personaje puesto en escena, y tiene como fin introducirnos directamente en la vida interior de ese personaje sin que el autor [o el narrador] intervenga con explicaciones y comentarios y, como cualquier monólogo, es un discurso sin oyente y un discurso no pronunciado; pero se diferencia del monólogo tradicional por lo siguiente: en cuanto a su materia, es una expresión del pensamiento más íntimo, más próxima al inconsciente; en cuanto a su espíritu, es un discurso anterior a cualquier organización lógica, y reproduce ese pensamiento en su estado naciente y con aspecto de recién llegado; en cuanto a su forma, se realiza en frases directas reducidas a un mínimo de sintaxis.” Sea que satisfaga o no, al mismo tiempo, esas tres notas distintivas, el monólogo es la herramienta básica del flujo de conciencia.

El texto de la novela comporta un solo monólogo, el de Celia -que cubre toda la extensión del capítulo vigésimo-. Dicho monólogo es interior directo, pues la voz omnisciente, hegemónica en el resto de la novela, no interviene para nada con glosas explicativas. En virtud de él, la madre repasa, uno a uno, los fotogramas de su álbum familiar, desde el momento de su matrimonio hasta... El final es interrumpido (en el instante en que Julia, la hija mayor, le grita: “-¡corre, corre, mamá, Horacio se está muriendo!” p.183). La función del monólogo es clara: fingir un diálogo con la voz enunciativa dominante. El diálogo no se produce, cuando menos de manera explícita. Pero es claro que la interlocución, así sea de modo implícito, sí se ensaya, o, mejor, sí se dramatiza; y ello a pesar de que las composturas discursivas de las dos voces son -y terminan siendo- diferentes. La diferencia básica consiste en esto: la primera voz acusa una *formulación desperdigada* (de ahí que cada capítulo se riegue en múltiples fragmentos que dan la impresión de un rompecabezas desarmado); la voz interior de Celia, en un flujo de conciencia controlado, acusa, en cambio, una formulación concentrada (de ahí que abarque un solo capítulo cuya imperfecta totalidad representa la imagen del rompecabezas ya rehecho). Que en un solo monólogo se encuentre sintetizada la casi totalidad de la discursividad novelesca, no significa si no que el texto se articula, en el seno de una undívaga corriente de conciencia, bajo el primado de un principio *hologramático*: una parte está en el todo y el todo se manifiesta en una de sus partes. En consecuencia, si ampliamos todavía más la metáfora pictórica del álbum, estamos autorizados para decir: cada fragmento representa una estampa de la familia y cada estampa una unidad separada; el fragmento-síntesis de Celia, en cambio, representa, ni más ni menos, el equivalente icónico de la foto familiar, el equivalente discursivo de un *diálogo hologramático*. Veamos, a renglón seguido, las danzas y contradanzas de este diálogo.

2.2 *Duraciones distendidas e instantes contraídos*. Antilineal, discontinua, discreta en el señalamiento de sus *puntos de embrague*, la novela de Rojas Herazo pergueña -al parecer

con toda deliberación- una lúdica composicional caracterizada por encarnar una instancia de tiempo que puede ser percibida por el lector con un valor de alegre relativismo. Nada de lo relatado y evocado por las distintas voces enunciativas es tributario de la propiedad de lo absoluto, y menos de lo absoluto temporal, aunque así, por momentos, lo parezca. Sea que el contenido de cada uno de los fragmentos constituyentes enseñe un acontecimiento, sea que enseñe una madeja compacta de sentimientos, en cualquier caso el tiempo que los signa es doble, a la vez durativo e instantáneo. Lo primero, porque el acontecimiento y el sentimiento no se presentan como acabados ni cerrados sobre sí mismos (y ello a pesar del carácter fragmentario que gobierna toda la organización novelesca); antes bien, se los acompaña de otros acontecimientos y otros sentimientos que, reunidos entre sí, van sembrando un campo de secuencias correlativas dispuestas sobre un *eje de sucesividades* temporales. De suerte que, en el interior de una secuencia -y muchas devienen igualmente fragmentarias-, un acontecimiento puede verse acompañado de un incidente, de un suceso o de un hecho, del mismo modo como un sentimiento puede verse apareado a un matiz psíquico, una inflexión comportamental o un pliegue alusivo. Y todos aunados hasta conseguir una sensación de dilatación temporal, de duración serial que dinamiza paulatinamente la caleidoscópica fábula del relato. Y lo segundo (la naturaleza instantánea del tiempo), porque la casi totalidad de los fragmentos resultan siendo especies de *instantáneas*. Lo cual explica la preferencia de las voces relatoras por apelar a locuciones temporales de ínsita vaguedad: “aquella mañana” (¿cuál?), “dos días antes” (¿de qué?), “catorce años atrás” (¿en relación con qué?), etc. En dichas instantáneas, alineadas sobre un *eje de simultaneidades*, no es que el tiempo se haya vuelto sincrónico, es que en ellas la densidad temporal pretende diluir cualquier circunscripción de calendario; no es que en ellas se ignore una duración precisa, es que en ellas importa sobre todo suscitar el sabor de una afectividad intensa. Por eso, tal vez, dan la impresión, respecto del tiempo, que se cierran sobre sí, indiferentes al desarrollo diacrónico,

pero sólo para preparar su propia inscripción en el seno de una serie mayor que ha de comprenderlas: en la serie temporal de la historia total de la novela.

De ahí que el texto rechace toda inmovilidad sobre un mismo foco de acontecimientos o sentimientos. Por lo que toca al tiempo, la misma enunciación lo hace distender y contraer. En los casos de distensión, esto es, cuando las acciones formadoras de un acontecimiento dejan traslucir la exterioridad de su propio contenido, la voz relatora despliega, si así cabe decir, su cobertura de manipulación y trae al centro de atención a uno de los hijos de Celia para recrear su respectivo pasado, pero ahora desde la perspectiva de un presente capaz de describir todas las mutaciones acaecidas. Esas mutaciones -de cuerpo, sobre todo- testimonian el discurrir del tiempo, el desovillamiento de su sucesividad. Cada paso del tiempo por el cuerpo de uno de los hijos de Celia (o al revés, cada cuerpo que ha pasado por el tiempo de Celia), se torna revelador de una transformación acontecida en el curso de la historia. Así, por ejemplo, de Horacio nada sabemos, cuando menos en la primera parte de la novela. Apenas que es uno de los siete hijos vivos de Celia, de los once que tuvo. Pero tres de los capítulos de la segunda parte -el XVIII, el XIX y el XXI- están dedicados a él, a la mutación que en él, después de veintisiete años de haber partido de la casa paterna, el tiempo ha obrado sobre su cuerpo. La *elipsis* narrativa de la que se había servido la voz relatora cesa de funcionar y, en su lugar, brota un procedimiento de fogoso *resumen*¹⁰. En virtud

¹⁰ En cuanto a los aspectos que contribuyen a precisar el ritmo temporal de una historia relatada, las variantes que ahora reconoce la narratología -a saber: *elipsis*, *resumen*, *escena* y *pausa*- se fundamentan en la distinción entre el tiempo de la historia (TH) y el tiempo de la fábula (TF). El TH responde al estudio de la cantidad de tiempo que cubre la totalidad de los acontecimientos del texto y cuya medición se haría de conformidad con algunos de los patrones de medida del mundo real. En la novela de Rojas Herazo este tiempo es imprecisable; su condición de saga familiar, que no de crónica, escamotea patrones de medida concretos y calla la fijación de límites temporales definidos. Ahora bien, el TF responde en la narración al tiempo que cubre una porción de acontecimientos. De ahí que a cada porción pueda corresponder un *tempi* diferente, que da origen a un ritmo

de él, el tiempo acotado pierde en extensión lo que gana en profundidad: de ese modo el lector asiste a la narración de una evocación de vida fúnebre. Y percibe, en trazos condensados y precisos, la porción de tiempo distendido que corresponde a uno de los tantos filones de la historia contada.

En los casos de contracción, es decir, cuando los matices psíquicos configurantes de un sentimiento dejan entrever la interioridad de su cabal contenido, la voz relatora, por lo regular, cava hondo hasta sugerir las motivaciones básicas que han dado origen a aquél. Y tanto se demora en ese escrutinio de búsqueda concentrada que, al final, el tiempo explota en múltiples revoluciones. De suerte que sobreviene un efecto de expansión adicional en virtud del cual el lector percibe, no la sutileza de la inflexión sentimental, sino la gravedad de las circunstancias pasadas, presentes y futuras que dan sentido al sentimiento mismo y en la cual aparecen comprometidos los familiares más cercanos del personaje que lo padece. Justamente es lo que ocurre en el episodio que relata el delirio de Anselmo, el hijo de Berta y nieto de Celia. En él, el sentimiento de orfandad vital que padece Anselmo es *buceado* hasta sus consecuencias últimas; por eso la atmósfera es de lúgubre encierro y el tono enunciativo es de confesión intimista y balbuceante; pero tanto se detiene la voz relatora en confrontar este viaje interior con la desazón que produce en su madre y abuela, que el episodio termina invocando una largueza temporal de treinta días.

Que el uso del tiempo en la novela se vuelve refractario a las certezas del reloj o a las convicciones canónicas del calendario, lo confirma otro hecho (a mitad de camino entre la

igualmente diferente. Así, *elipsis* es una omisión en la historia de una parte de la fábula; por lo tanto, es una omisión de tiempo; *resumen*, grosso modo dicho, es un tiempo mayor de uno de los acontecimientos de la fábula respecto del tiempo de la historia; *escena*, como caso especial de diálogo entre los personajes, es un segmento textual en el que se presenta la ilusión de una *isocronía* temporal, es decir, una coincidencia entre el TH y el TF; y *pausa*, como variación de la desaceleración del ritmo, es un tiempo menos de uno de los acontecimientos de la fábula respecto del tiempo de la historia. Al respecto, léase Bal (1987: 76-84): "Historia: aspectos".

distensión durativa y la contracción instantánea): ciertos acontecimientos y ciertos sentimientos participan de dispositivos temporales regulados por la *incompletitud constituyente*. Bien sea que la voz relatora se sirva de maniobras cercanas al recurso de la *prolepsis* (o modo de relatar por anticipado asuntos que ocurrirán después), bien sea que se sirva de maniobras cercanas al recurso de la *analepsis* (o modo de relatar retrospectivamente asuntos ya acaecidos), ambas maneras de encarar la dirección temporal acusan no sólo el carácter de ruptura de la serie lineal sino también el carácter de ruptura de la unidad temática de cada fragmento. Esta doble ruptura, que vuelve cabalmente incompleta la percepción global del acontecimiento o del sentimiento, genera un efecto suplementario de complejidad estructural, a saber: la confusión de los límites que distinguen la enunciación anticipatoria y retrospectiva.

A modo de verificación, vayan los siguientes casos. Diríase que un enunciado como el que profiere Horacio en el delirio que precede a su agonía y muerte -“mañana volverán los caballos”-, y el cual suscita, de parte de Celia, dada la situación temática, una repetición expletiva y ecológica -“Sí, mañana volverán los caballos”-, es un claro ejemplo de prolepsis accional. Sin duda, así sería, pero en la medida en que el evento anunciativo, en un punto ulterior del tiempo, se realizara, o mejor, se actualizara en el presente. Si embargo, sucede que dicho evento ya acaeció, y no sólo en el tiempo pasado, sino además en la plasmación material de la escritura: en términos estructurales, en la primera parte de la novela. Por ende, pasa a ser un caso de analepsis accional. Subsiste un problema: ¿cómo una analepsis consiente la enunciación en tiempo futuro? Intentaríamos resolver el problema advirtiendo que el enunciado encarna, no la figura del *enálage de tiempo*¹¹, sino la figura, más compleja, del *enálage de com-*

¹¹ El *enálage*, en tanto que operación de supresión-adición que actúa sobre el componente sintáctico, encaja dentro de las figuras a las cuales se designa con el nombre de *metataxis* (del grupo hacen parte la *silépsis*, el *anacoluto*, el *enálage de personas* y el *quíasma* o *simetría en cruz*). En el *enálage de*

posición. A su vez, diríase que un enunciado como el que formula mentalmente Celia, bajo la modalidad del monólogo interior directo -“Hasta lo último, hasta cuando vestidas de novia llegaron a mi cuarto, quise convencerlas [refiriéndose al matrimonio simultáneo de sus dos hijas, Berta y María]. Pero no tuve palabras... por eso las maldije”- ejemplifica una analepsis accional. Sin duda, así sería, pero en la medida en que el evento anunciado ya fuera un hecho cumplido. No obstante, la comprensión del referente sólo puede ser llevada a cabo por el lector a condición de que relea de manera tabular, esto es, volviendo a los pasajes en los que, de modo proléptico, la intuición de Celia está por cumplirse. El caso se torna en prolepsis, no accional, sino estructural. La disimilitud temporal, en los dos ejemplos referidos, implica, para el lector, una tarea de encajamientos recíprocos. Sólo así puede alcanzarse la ilusión de lo completo.

2.3 *La espacialización de la forma*. Ligado al uso intencionalmente relativo del tiempo, se halla el fenómeno al que queremos designar con el nombre de *espacialización de la forma*. ¿En qué consiste? Consiste en que la atención focalizadora del narrador se concentra en un punto de visión fijo; dicho punto detiene, por así decirlo, la progresión temporal de la narración; pero, a la vez, ayuda a que la visión, además de contar lo que describe, yuxtaponga o sobreponga a lo descrito una visión-otra, sólo relacionada con la primera de una manera indirecta, ya porque anticipa lo que será parte del contenido de la primera (en cuyo caso arrostra una adherencia de visión cuasiprofética), ya porque sintetiza retrospectivamente lo que fue parte de la primera (en cuyo caso arrostra una adherencia de visión evocativa). Al crearse la

tiempo, en concreto, se mudan las partes del enunciado o algunos de sus accidentes: como cuando se pone un tiempo del verbo por otro. Ejemplos: “ayer volarás desde Hermosillo”, “trabajarás mucho ayer en la mañana”. Nótese como los juegos aquí se dan entre los verbos en futuro y los deicticos temporales. Cfr. Marchese y Forradellas (1991: 118). *Enálage de composición* sería un procedimiento de extensión -a las estructuras narrativas- de alguna de las variantes del *enálage expresivo*. Exactamente como ocurre en la novela de Rojas Herazo.

ilusión de suspensión del tiempo, el espacio da cabida a una visión múltiple, simultáneamente múltiple. O mejor, da cabida a la ilusión de visión simultáneamente múltiple, pues somos conscientes de que el texto novelístico, por ser sucesión de enunciados que se combinan sobre la línea del tiempo, halla su expresión formal más acabada en la extensión del progreso narrativo. Con todo, en este *mecano* de vocación ilusionista, la voz relatora hace como si privara de incidencia significativa la presión ejercida por el tiempo y se da a la tarea de duplicar (y a veces triplicar)¹² los planos configurantes de una visión espacial unitaria. A buen seguro, es un procedimiento de economía compositiva que, en breve, logra redimensionar la técnica tradicional de la descripción. El resultado que logra, a no dudarlo, es el de un retablo pictórico de alto contenido semántico.

Dos motivos pueden servir de ilustración. El primero acontece en el momento en que el libanés pisa por vez primera la casa de Celia y, sin atender a formalismos de ninguna clase, se sienta sobre el mecedor rojo que está localizado en uno de los rincones de la sala. Su cuerpo exhibe las señas de un largo viaje -desde tierras orientales- y, acaso, la necesidad inconfesa de un alto en el camino. Como Julia, la hija mayor de Celia, se encuentra en la casa, pasa de inmediato a ofrecerle un vaso de agua. Los dos seres inevitablemente se miran y, al punto, sobreviene una complicidad recíproca. El narrador afirma:

El libanés alargó el vaso vacío (no le dio las gracias), la miró simplemente, quieto, con ternura cargada de posesión, aprobando su conducta con cierta satisfacción marital que la hizo sentirse súbitamente adherida... a la existencia del visitante. Como en un vago resplandor vio sus días futuros,

¹² El fundamento de este procedimiento lo halla Frank en Lessing. A juicio de Frank (abr./84: 609), Lessing sostenía que “la forma en las artes plásticas es necesariamente espacial, pues los objetos son percibidos más fácilmente cuando se los representa en forma simultánea y en yuxtaposición. La literatura, en cambio, utiliza el lenguaje... de ahí se desprende que la forma literaria, para armonizar en la especificidad de su forma de expresión, debe hallar su fuente esencialmente en la continuidad narrativa lineal”.

en otros sucesivos veranos, en un lejano negocio de baratijas, contando, a la luz de una lámpara, los residuos monetarios dejados por la marea de los cuerpos sudorosos entre los filos de los machetes y sonriendo, jubilosos y avergonzados como niños ante los collares de vidrio y las telas con ramajes estampados. (p.50)

Si espacializar la forma es hacer de ella un espacio de extensión incompleta cuyo sentido sólo se obtiene en relación con un sistema tabular de referencias y alusiones espaciales de carácter no lineal, entonces ¿qué puede significar el pasaje reproducido? A nuestro juicio, una oposición de valores existenciales. El libanés, con su lastre de atávico mercantilismo, representa, a los ojos de Julia, la concreción de lo material mundano. De ahí que en su visión anticipatoria, cargada de admonitivos resquemores, ella se vea a sí misma como un apéndice laborioso de aquél; simple mujer atareada en los afanes que impone una vida regulada por valores de cambio, por los coqueteos publicitarios que suscitan los billetes y las monedas; en suma, una mujer que pondría en venta su ineludible libertad y la única fidelidad amorosa que reconoce para sí: la fidelidad hacia su padre muerto. Y es que crecida al amparo de un padre cuya faena diaria consistía en emprender travesías imaginarias por los recintos de la historia (gracias a las lecturas en voz alta ejecutadas por Julia), y educada durante dos años en un convento de monjas en Cartagena, ella guarda de sí una autoestima literaria que la sitúa en los umbrales de lo espiritual idealizado. Territorio donde no debe irrumpir la preocupación de la sobrevivencia diaria, lo espiritual hace de Julia una mujer admirada aunque distante y distanciada de los social. Aun así, en un rapto de irreflexiva motivación, cede a los embates cambistas que promete la actitud severa del libanés. Recorre con él el mundo durante treinta y ocho meses y al cabo, como si nada hubiera ocurrido (como no fuera la confirmación desasosegada de su primera entrevisión), regresa a la casa portando como únicos haberes de vagabundeo “un saco de lona y un sombrero de papel trenzado embutido hasta las orejas”. Desde entonces - en una edad imprecisable-, y hasta su cumpleaños número

cincuenta (pues su madre dice, a los sesenta y seis años, llevarle diez y seis), a Julia la “poseyó una convicción de irremediable soltería”. Su sexo permaneció intocado, cristalino, vacío de hombre, exactamente como el vaso apurado y limpio que marcó su encuentro inicial con el libanés. Los elementos que conforman la espacialización (en este caso merced a una yuxtaposición de imágenes) adquieren, a la sazón, un matiz de retraído simbolismo. La comprensión de su significado, insistimos, sólo se alcanza en relación con una práctica de lectura tabular, que no lineal.

El segundo motivo se produce con la llegada del capitán José Manuel Espinar a la casa de Celia. Su visita es causada por la necesidad de comunicar que el esposo de ésta será trasladado de la cárcel municipal a un gran lanchón, convertido, a última hora, “en flamante navío de guerra del gobierno”. La novela, en este punto, avanza merced a oscuras alusiones. Nada se dice acerca de las razones que explicitan la detención del “doctor”, el marido de Celia. Y nada más se dirá de él, salvo que era un lector compulsivo de *La Iliada* y dueño de una hacienda que a su muerte será vendida y repartida entre sus siete hijos como parte de la herencia. Como sea, el militar se presenta como un fino estafeta: está allí para servir de puente entre el doctor y su familia. Celia y Julia, las únicas en casa, agradecen el gesto. Y mientras Celia se retira de la escena, entre Julia y el capitán, como antes entre Julia y el libanés, se da un repaso visual mutuo. Pero entre los dos no hay un solo intercambio de palabras; apenas el rictus interior de una juguetona aprobación infecunda. Pronto Celia regresa portando en sus manos un atado que debe ser entregado a su esposo. (¿Qué contiene? No lo sabemos. Es un significante cuyo significado desconocemos y desconoceremos). El militar lo recibe en sus manos, dobla su torso ante las dos mujeres y, en actitud de marcial reverencia, se dispone a despedirse. El texto afirma:

La madre avanzó hasta él con los brazos extendidos y las manos ahuecadas, como deseando coger entre ellas las gudejas del joven y besarlas con dulzura. Espinar entendió. Vio a otra mujer, macerada y triste como ésta, en otro lugar

del país, de la tierra, cuando, en un día como éste, en la puerta que daba a un llano crepitante bajo el murmullo solar, había estrechado al hijo en un ímpetu extraño, mordiendo así, entre lágrimas, su cabellera de bronce. (p.61)

La espacialización de la forma opera por retrospectión evocativa. Al fundirse las dos imágenes en la unidad de un mismo espacio -el marco de la puerta-, los tiempos (el presente de la escena y el pasado del recuerdo) eliminan su respectiva consistencia diferencial; llegan a ser, igualmente, uno solo. No obstante, en esa similaridad de la diferencia espacio-temporal, algo se revela dador de significación: el evento mismo. Por dos veces, eventuales, el capitán Espinar se ve objeto de una situación-límite: la situación que, al ubicarlo -antes y ahora- en ese quicio de la puerta que representa una suerte de *cruce de umbral simbólico*, opone dos mundos: el mundo conocido (de su madre) y el mundo por conocer (la milicia); o también, el mundo por conocer (la madre de Julia) y el mundo conocido (la milicia). Los valores de sentido, aun cuando inversos, son simétricos. Y esa simetría inversa o esa inversión simétrica de valores los vuelve intercambiables. Si ello es así, las dos imágenes se conjuntan, a la manera de una metáfora difuminada, hasta convertirse en cifra condensada de una situación unánime. El relato, entonces, halla la vía para evitar repeticiones innecesarias y hace de la sustitución de significantes con vocación icónica un procedimiento de avaro aunque fecundo “rendimiento” textual.

2.4 *De ciertos “analogones”.* En relación con los procedimientos de la temporalidad relativa y de la espacialización de la forma, otro más, de índole concentracionario, es explotado por el narrador con eficacia composicional. Lo queremos distinguir con el nombre de *discursividad analógica*. Porque analogías (conformidades) es lo que consigue la voz relatora toda vez que describe el estado de decrepitud, de enfermedad, de desazón, de degradación humanas de los diferentes actores comprometidos en la diegesis. Ya hemos señalado el carácter fragmentario de ésta; ahora conviene precisar algo más: la novela, por obediencia al mandato de linealidad lingüística, está por fuerza obligada a encarnar el principio de sucesivi-

dad fragmentaria; y como la historia contada no es otra cosa que la interrelación de las pequeñas historias que delinear la sintaxis actancial de los hijos de Celia y de Celia misma así como de dos de sus nietos -Anselmo y Evelia-, entonces la organización final del texto se concentra en grupos sucesivos de fragmentos nucleados por la figura hegemónica de uno de los miembros de la familia. Cada núcleo, a su vez, pronto revela el modo como está articulado formalmente: en el centro se instala un personaje; en torno suyo se disponen otros personajes -pocos por lo general- que coadyuvan en la complicación de la esfera de acción del primero; normalmente la madre aparece -como luz o como sombra- en la esfera de acción de todos los hijos y nietos; del mismo modo, a cada uno se le asigna un pequeño territorio de la casa: el antepatio sombreado por el único almendro que queda; la sala con sus altas vigas oxidadas y en cuyas argollas laminadas es posible colgar alguna hamaca; el comedor desde donde se contempla el patio; el claroscuro de alguna de las habitaciones desde cuya apretada intimidad se puede aspirar el olor de las flores del patio y el aroma salitrado que llega del mar; y el patio mismo, erizado de hojas secas que desprende el verano de los árboles de níspero, mango y tamarindo; dichos territorios son, en esencia, espacios en los que se verifican múltiples relaciones de intersubjetividad discursiva: bien monológicas (que propician el fluido oleaje de los recuerdos hacia la vívida arena de las reminiscencias, o hacia la movediza tierra de los acontecimientos contemporáneos), bien dialógicas (que propician la escenificación de relaciones de poder matrilineal, o de relaciones abortadas de comunicación fraternal y filial); gracias a esos intercambios verbales -salpicados de silencio o de lacónica emisión material-, el tiempo y el espacio se acortan o se dilatan hasta relativizarse en la unidad de sus connaturales coordenadas; y, claro, los personajes, agentes o pacientes de la acción del tiempo y de las expansiones y contracciones de los latidos imaginarios del espacio, apenas si ven en el lenguaje la puerta a través de la cual el interior de sus cuerpos derrotados puede entrar en contacto con el exterior pueblerino de una localidad detenida por la metálica cánicula de un

verano implacable. Por eso cada vez que sobreviene en uno de los miembros de la familia esa desgarradora sensación de desmadejamiento interior, en medio del retiro cultural en que a su manera cada quien vive encerrado, la voz relatora apela a una analogía de palmario contenido natural.

Múltiples y variadas son esas analogías. Citemos algunas. Cuando los militares del gobierno llegan a casa de Celia y desmantelan algunas piezas de madera (el piano entre ellas) para convertirlas en elemento avivador de fuego, un cabo penetra a las habitaciones y se topa de frente con Julia. La voz relatora se apresura a decir:

Julia sintió como si aquellos ojos la empujaran, la sitiaran y la empujaran. Sintió que aquel bulto ancho y hediondo tenía menos sesos que un sapo y más deseos que un grupo de perros en celo. Con la mitad de las facciones hundidas en la luz de la lámpara, el rostro sudoroso del indio parecía una monstruosa fruta a la que acababan de sacar de un lago oculto... (p.65)

La escena es interrumpida por el teniente. Abrumado por la torpeza de uno de sus subordinados, el teniente ordena al cabo que se retire y pide disculpas a Julia. El diálogo que en seguida se desarrolla se nutre de agudas ironías recíprocas:

De seguro, dijo él... que la señorita no juzgará a las tropas del gobierno por la conducta de un cabo.

-Naturalmente, respondió Julia... No tenemos que juzgarlos a ellos. Basta observar la conducta de sus oficiales.

*Y rápida, antes que el otro se repusiese, agregó:
-¿Qué tal es el sueño en compañía de un caballo?*

El oficial se sacudió una brizna de yerba, larga y brillante como un estilete, que oscilaba sobre su hombro. La miró con calma y sufrimiento. Respondió:

-Señorita, la guerra no se hace en los salones. Se hace entre el barro y la sangre. Por eso amamos a los caballos.

-Para eso serían mejor la yeguas -anotó ella...

-Tal vez, -respondió él- y hasta es posible que quisiéramos tener hijos con ellas.

-A ese paso -remató Julia- es posible... que los centauros dejen de ser animales mitológicos. (pp.66-67)

El diálogo presupone una situación previa, exenta de significación grotesca. Una vez irrumpen en la casa de Celia, el teniente se dirige a la habitación matrimonial y se tiende con cínico desenfado sobre la cama. Amarra a su caballo de las columnas de ésta y ordena que traigan avena para alimentarlo. Celia ve su nicho sagrado convertido en caballeriza y se contiene. ¿Analogía de expreso contenido fálico? Podría ser; y por partida doble: remite a la fecunda actividad sexual de Celia (once hijos), no obstante su aprehensión hacia los hombres

para que yo hubiese comprendido que sin él -sin ese hombre alto, silencioso, lleno de hondura y parsimonia, un hombre que no me acarició nunca y que no hizo cosa distinta a acostarse sobre mí y respirar dulcemente para que yo le parriese once hijos- esto que soy no habría podido realizarse. (p. 164)

y a la infecunda disposición sexual de Julia, cerrada para siempre a cualquier encuentro apasionado con los hombres

Era más bien una especie de displicencia por su feminidad como si le aburriese llevar el sexo entre las piernas, como si tuviese asco de lo que pudiese hacer con el sexo y, finalmente, como si la huella de ese asco se hubiera instalado en su entrecejo alejando, verdadero símbolo negativo, toda posibilidad de ayuntamiento y prolongación. (p.179)

Adicionalmente, el motivo del caballo, de fuerte simbolismo sexual¹³, aparece por tres veces en la novela. Aparece, para

¹³ “Una traducción de este último concepto (las fuerzas ciegas del caos primitivo) al plano biopsicológico se debe a Diel, para el cual el caballo simboliza los deseos exaltados, los instintos, de acuerdo con el simbolismo tradicional de la cabalgadura y el vehículo”. Cirlot (1994: 110).

Celia, en forma de trepitanes galopes nocturnos, a los diez años de matrimonio y cuando ya tenía siete hijos. Su esposo, todos los días, después de cerrar las puertas de la casa, pasadas las nueve de la noche, sale de ella como un poseso alucinado y recorre solitario sobre su caballo las calles del pueblo. Cuando regresa, sin mediar palabra, se acuesta sobre el lecho que comparte con Celia y deja sobre él una estela de escamas solidificadas. Es como una especie de animal mudando de piel. Celia cuenta el asunto a Zoila, la negra que le sirve de mucana, y entre ambas concluyen que se trata de un conjuro que es preciso exorcizar. Consiguen a un viejo indio cuarteado para que realice el rezo de purificación. A poco de conseguirlo, el esposo de Celia prorrumpie en un quejido brutal: “¡Malditos, me están matando con puñados de hormigas!” (p.145). Muere. Le ha dejado a Celia la casa, la única cosa que ha amado en su vida:

Porque yo llegué aquí un mediodía, lo vi a él en la puerta y entré. Desde ese mismo instante sabía que ya no saldría más de aquí. Así debió ser; sí, así debió ser, cuando mi alma penetró en mi cuerpo. Porque nunca he amado como he amado este lugar”. (p.168)

La segunda vez que aparece el motivo del caballo tiene que ver también con Celia. Su esposo no ha muerto, pero ya ha cogido la manía de galopar por las noches. En una de esas noches, Celia tiene un sueño:

Cuando aquel señor rubio, que tenía una camisa adornada con estrellitas plateadas, vino a buscarme y me montó a la grupa de su caballo... (p.168)

El sueño, para ella, se torna en atroz pesadilla: es llevada lejos de su casa y no puede volver. Despierta llorando. Comprende que su lugar de paz es su propia casa. Se dirige donde su marido, que está tomando el desayuno, y llora de alegría. Empieza a tener sentido la frase que alguna vez le soltara a su nieto Anselmo: “-Mira, mijito, esta casa soy yo misma. Por eso no puedo salir de ella, porque sería como si me botaran de mi propio cuerpo.” (p.27) La tercera aparición de

este motivo se da hacia el final de la segunda parte de la novela y, por contigüidad distante, se relaciona con el primer segmento de la primera parte del texto. Jorge, el mayor de los hijos que le quedan a Celia, ha regresado a la casa. Su regreso corresponde a uno de los tantos que realizará en vida. Ha venido montando sobre un caballo negro azabache. A la primera persona a quien encuentra, luego de desmontar y atravesar el antepatio del jardín, es a su sobrino, Anselmo. Toma a éste con sus musculosos brazos y lo levanta. Anselmo comprende lo diferente que se ven las cosas desde arriba. Pide a Jorge que lo baje. Una vez lo baja, aparece Celia y la saluda efusivamente. Después, aparece Fela, la hija ciega de Celia, y repite con ella la acción que hizo con Anselmo (fin del primer segmento de la primera parte). Por la noche de ese mismo día (comienzo del antepenúltimo segmento de la segunda parte), Anselmo y Evelia se levantan de sus respectivas camas, inquietos por los relinchos prolongados del caballo de Jorge, y se dirigen al patio, donde está amarrado al árbol de guayabo, a observarlo. La mirada del narrador describe una semblanza del animal, no exenta de híbrico contenido:

Los ojos relumbraban metálicos y agudos como astillas de lanza. Parecía, con la cuerda tensa, agarrada a su cabeza, apretar una vara con los dientes. Aflojando la tensión, alzó las patas delanteras. Un sonido de agua cayendo sobre piedras salía de aquel ser que apretaba las alas y reía henchido de salvaje deseo, híbrico, con latigazos de oro sobre los ijares turbulentos. (p.196)

A poco, los dos jóvenes sienten pasos en el patio. Voltean a mirar y ven a Fela, envuelta en su nube sempiterna de invisibilidad, dirigiéndose hasta ellos. La relación erótica entre el caballo y Fela, aunque sutil y casi sobrenatural, es marcada por el narrador cuando reproduce en estilo directo las palabras de aquélla: “-Sé que están aquí, dejen el caballo, es muy brioso y puede matarlos- repitió, volviendo el rostro hacia lo alto, llenándolo de pasión y de luz...” (p.197). Ambos se retiran; pero antes de entrar a la casa “sintieron los fuertes

aletazos y el canto viril, picante y sorpresivo del gallo partiendo en dos la madrugada sin rocío.” (p.198)

Todas estas *conformidades*¹⁴ a la naturaleza (más allá de un posible sentido que en cada caso habría que contextualizar), generan lo que venimos llamando discursividad analógica. Debe quedar claro que, en principio, es un filón de expresividad intencional que hace de la indicación a la naturaleza, en cualquiera de sus tres órdenes físicos -animal, vegetal y mineral-, el fundamento de una comparación explícita o silenciada. En esta doble alternativa, el discurso se yergue espoleado por provocar acercamientos referenciales entre planos de realidad habitualmente considerados como incompatibles. En virtud de este procedimiento, no se trata de mostrar funciones similares a expensas de configuraciones estructurales diferentes; no se trata de mostrar, por ejemplo, pese a lo arriba sugerido, la analogía que habría entre los caballos y los seres humanos: similitud en la actualización del instinto sexual y diferencia en la configuración anatómica y estructural. Se trata, antes bien, de convocar filiaciones discursivas -no naturales, aun cuando apelando a la naturaleza- entre órdenes de realidad desemejante. El propósito de estas alianzas no parece ser el de mitificar las realidades apareadas, esto es, el de restituir el lazo de continuidad -ya perdido- entre los dominios de la naturaleza y la cultura; menos el de dotar a una entidad que forma parte de la cultura, por mediación de la acción discursiva, de un operador de verosimilitud natural; diríamos tan sólo que el prurito, si lo hay

¹⁴ La idea de una discursividad analógica nos la suscita el siguiente fragmento: “el enemigo jurado de Saussure era la *arbitrariedad*. La suya es la *analogía*. Desacredita las artes “analógicas”... ¿Por qué? Porque la analogía implica un efecto de naturaleza: constituye a lo ‘natural’ en fuente de verdad; y lo que agrava la maldición de la analogía es que es irreprimible: en cuanto una forma es vista, tiene que parecerse a otra cosa: la humanidad parece estar condenada a la analogía, es decir, en resumidas cuentas, a la naturaleza”. Barthes (1978: 48). Desmontar semejante demonio o, para expresarlo en términos menos ambiciosos, revalorarlo y reinterpretarlo, es el propósito que nos anima. Máxime cuando notamos el gran auxilio que presta al quehacer novelesco.

(pues no resulta procedente confundir la intención del autor con la intención de la obra), es el de desocultar el rostro polimorfo y versátil de los referentes avecindados.

Ahora bien, este recurso de discursividad, como ya quedó dicho, da origen a dos clases de comparación: explícita o silenciada. En el primer caso el discurso revela la marca enunciativa que favorece la aproximación referencial: la partícula *como*. Las realidades analógicamente comparadas merced a esta partícula se vuelven depositarias de *imágenes isomórficas*; en ellas importa menos la similaridad de la función compartida que la similaridad de la forma atribuida. En el segundo caso, la partícula que funda la comparación se presenta de manera implícita (no está, pero es como si estuviera). Y trae como consecuencia, no un símil, sino una *imagen poética*, figura ésta a mitad de camino entre aquélla y la sustitución metafórica¹⁵. La atribución, en la imagen poética, rebasa los significados denotativos y privilegia los connotativos, a veces incluso los semiológicos. De suerte que las realidades implícitamente comparadas llegan a ser *homólogas* (no análogas), vale anotar, semejantes en su funcionalidad pero no en la forma. Como sea, en una y otra clase la discursividad acarrea *equivalentes referenciales* de los órdenes de realidad atraídos. Y de ese modo sobrepuja los límites identitarios -y, por supuesto, semánticos- de la misma realidad. El lector, a la sazón, empieza a vislumbrar aspectos inéditos de la existencia, destellos encubiertos que son revelados por la *voluntad dialógica* de una discursividad afecta, no al reduccionismo de las denominaciones, sino al poliperspectivismo de las atribuciones.

¹⁵ Hay símil si decimos: *ella era como una diosa* (dos realidades discursivas se conjuntan mediante la partícula explícita *como*); hay imagen poética si decimos: *ella era una diosa* (el predicado pasa a ser atributo del sujeto previa supresión de la partícula explícita); y hay metáfora si decimos: *la diosa extendió sus brazos* (el predicado se convierte directamente en sujeto y origina una nueva fase de expresividad). A nuestro juicio, las tres figuras, dispuestas según un orden de gradación creciente, forman parte de un mismo campo de expresividad traslaticia. Para la percepción de los diversos desplazamientos que se originan por mediación de estas figuras, consúltese Bousuño (1976: 141-258): “Los desplazamientos calificativos” y “La visión”.

En suma (y lo que sigue lo formulamos sólo a título de conjetura), creemos que en el recurso de discursividad analógica (y ahora habría que agregar, homológica) rebulle, por lo que toca al sujeto dominante de la enunciación, una aspiración no menos que pictórica, cimentada acaso en algo a lo que proponemos nombrar en términos de *pulsión icónica*, es decir, en el empuje del psiquismo creador -esencialmente poético- por encontrarle, mediante el discurso, a una forma y función determinadas de lo real, en sentido amplio, una forma y función coextensivas.

La novela es generosa en este tipo de pulsión. Y añadiríamos: pulsión que crea, al mismo tiempo, imágenes isomórficas y homólogas. Así, por ejemplo, cuando los militares se retiran de la casa de Celia, ésta, a la mañana siguiente, realiza una especie de celebración marina: la abuela resuelve reemprender sus baños de mar (bajo una perspectiva simbólica de vieja intertextualidad, la acción porta el sentido de un rito purificador). El texto acota: “La abuela ya había tapado el desayuno de Valerio y le hacía las últimas recomendaciones a Zoila para el almuerzo. Aquella mañana parecía más vivaracha y minúscula. ‘Como una hormiguita arriera’, pensó Anselmo.” (p.70) La comparación, explícita, no sólo reconoce la similaridad de la función sino que además insinúa la semejanza zoomórfica de Celia con un ser esmirriado y pequeño. Parecidamente, cuando Anselmo enferma y padece su largo delirio, dos médicos lo auscultan. Uno de ellos porta un estetoscopio. El narrador apareará las imágenes como sigue:

El facultativo hizo otro gesto a su colega y éste le pasó un objeto que parecía un pulpo al que únicamente hubiesen dejado dos tentáculos. Se introdujo un tentáculo en cada oreja y, con el residuo de aquel adminículo, empezó a escrutar el pecho y las espaldas... (p.85)

Más de forma que de función, la relación entre el estetoscopio y el pulpo acolita una analogía insólita, aunque no desprovista de eficacia imaginaria. Acto seguido, el discurso apaña otra:

Súbitamente, el médico aprontó los ojos como un cazador que acaba de oír; entre las yerbas, el cambio de posición de una liebre. El pulpo resbalaba ahora por el abdomen y el niño sintió que la liebre, acosada, saltaba de sus intestinos para mimetizarse en el cieno y la negrura de las otras entrañas. (p.85)

Nótese la disímil conjunción de referentes animales pertenecientes a órdenes naturalmente irreconciliables; y nótese cómo el cuerpo de Anselmo, en tanto que paciente de la acción médica, deviene, a porciones, substituto imaginario de animales completos -no disgregados- y activos. La intensidad de la transformación corporal imaginaria, antes que analógica u homológica, alcanza los trazos de una episódica *anamorfosis* pictórica (es decir, de una transformación de la imagen que se torna deformación). He aquí una ilustración cabal de lo que Deleuze y Guattari (1994: 15-16) denominan “el devenir-animal”:

Sólo eso es válido a nivel de los estratos-parallelismo entre dos estratos de tal forma que la organización [animal]... de uno imita a la organización [humana]... del otro... Pero, no hay semejanza ni imitación, sino surgimiento, a partir de dos seres heterogéneos, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a significante alguno.

Sin duda las imágenes que resultan de estas transformaciones-deformaciones no cabe referirlas a significantes conocidos, pues, en últimas, son construcciones imaginarias que responden al principio configurador de lo uno-múltiple, del rizoma. Sin embargo, sostenemos la idea de que en el filón de discursividad analógica lo que interesa no es la identidad consistente de los órdenes de realidad con-frontados, sino la emergencia de una realidad imaginaria en cuya articulación participan propiedades básicas o contingentes de las realidades de base. Esa emergencia no es otra cosa que un *operador de tránsito*, de desplazamiento sustitutivo (o, si se prefiere, siguiendo la reflexión de los autores citados, de devenir). Como cuando, en la novela, la percepción de las eda-

des humanas pasa por el rizoma de los devenires cronológicos inversos. Así, la mirada del narrador compara a Celia con una infante: “La viejecita parecía una niña desamparada, alegre y desamparada...” (p.14); y, al revés, cuando la mirada del narrador se detiene a describir la infancia y adolescencia de Julia la ve como una vieja: “Aquellas aptitudes y ese ademán de prematura vejez -de niña que pasaría... de los doce a los setenta y dos años-...” (p.37). O como cuando las fronteras entre la vida y la muerte se difuminan (en sentido maravilloso). Por eso oímos a Celia decir: “Me acostumbré a su muerte y después me acostumbre a esa vida suya después de su muerte” (p.165). ¿En qué consiste esa vida después de la muerte? “Nunca nos hemos referido a esto. Pero las dos sabemos [Celia y Julia] que es él, únicamente él, el que sigue aquí -en el patio, en los cuartos, en el comedor-” (p.166). Y por eso penetramos en el monólogo de Julia cuando se refiere a la vida después de la muerte de Simón, su amante suicida no correspondido: “Entonces ella señaló la ventana y -transfigurada, llena de un furor sobrenatural- habló de él, de su desnudez y su olor a hojas de almendro quemadas. Estaba desnudo, dijo, y tenía su sombrero en la mano. La llamó por su nombre.” (p.41)

2.5 *Invocaciones y vocaciones binarias.* Si la novela de Rojas Herazo se actualiza merced a una voz enunciativa de triple consistencia semiótica (omnisciente en cuanto al saber, exodiegética en cuanto a la participación y supradiegética en cuanto a la estratificación), ésta, desde el comienzo hasta el fin, insiste en una clase de enunciado que no podemos menos de calificar como *binario*. Binarias son las macrosecuencias estructurales del relato y binarias son las microsecuencias estilísticas del mismo. Y más: acaso el lexema más socorrido por la voz relatora es el *dos*; su frecuencia modal sobrepasa las cien menciones. Pronto el lector intuye que, tras su obsesiva invocación, se forma un núcleo de inacabadas proyecciones radiales sobre la superficie textual. En cada irrigación, la mención del dos forma un quiste de rápido reconocimiento aun cuando de vago contenido. Creemos que una pesquisa inductiva de los sentidos implicados en sus múltiples y varias

apariciones está condenada al fracaso. Optamos, entonces, por una aproximación deductiva. Y con ella nos demoraremos en algunos aspectos puntuales de la novela.

Conforme a una regla paradigmática de adherencia simbólica, ¿qué valores sémicos se atribuyen a dicho lexema? En principio, el *dos* no es sólo la expresión de un referente cuantitativo; es, sobre todo, la expresión de una idea-energía cuya potencia simbólica no es autónoma sino que deriva de su relación con (y distancia ante) el uno (“que se identifica con el punto no manifestado”). Después, el *dos*, como cualidad rebasante y que será rebasada (por el tres), comprende la significación esencial de lo par (ya negativo, ya positivo) que se contrapone -de manera fecunda, no hostil- a lo impar (ya afirmativo, ya activo). En seguida, por su misma desocultación rebasante, el *dos* obtiene un valor de desdoblamiento original sobre una línea armónica de sucesividades: ello explica, tal vez, que en atención a una geometría de estatuto clásico se “expresé por los dos puntos, dos líneas o un ángulo”. Sus atributos no terminan aquí. En tanto que comienzo de las diadas originales, “simboliza la naturaleza por oposición al creador, la luna comparada con el sol”; “significa así mismo la sombra y la sexuación de todo o el dualismo (Géminis), que debe interpretarse como ligazón de lo inmortal a lo mortal, de lo invariante a lo variante”. Incluso se le llega a asignar al *dos* una topología, un territorio de fuentes matricias: “la región del dos... es el foco de la inversión que forma el crisol de la vida y encierra a los dos antípodas (vida y muerte). Por esto el dos es el número de la *Magna Mater*”.¹⁶

Diríase que en la novela, en tanto que historia de saga familiar (y no de épica familiar), el uno y el dos son encarnados, respectivamente, por el padre y la madre, Celia. El

¹⁶ Si el dos es la cifra constitutiva de lo dual, de las formas de duplicación, “toda duplicación concierne al binario, a la dualidad, a la contraposición y el equilibrio activo de fuerzas. Las imágenes dobles, o la duplicación simétrica de formas o figuras... simbolizan esa exacta situación. Pero la duplicación realizada sobre un eje horizontal, en la que una figura superior repite invertida una inferior, tiene un simbolismo más intenso que deriva del simbolismo del nivel”. Cfr. Cirlot (1994: 328-329 y 175).

Uno-Padre brilla por su presencia ausente (el oxímoron es inexorable). Con todo, como principio impar, se fragmenta para originar la multiplicidad. Ese origen se asocia con la paz:

sin embargo cuando ella atravesó el quicio de la puerta (en 1871), que ya no transpondría sino setenta y siete años después -pequeña y usada hasta la desesperación, durmiendo dentro de su ataúd como una de sus muñecas de maizlos dos alcanzaron a mirarse sin prisa, sin alegría, perdonándose mutuamente, como dos seres que inician, por diferentes caminos, la búsqueda de la perdición o de la paz. (p.138)

En la novela, además, no pasa en silencio la correlación que se establece entre el Uno-Padre y su sentido de unidad espiritual como base de todos los seres por venir:

Cuando llegó a la casa, él estaba en la puerta esperándola. No la ayudó a desmontar. Ni siquiera dio un paso cuando ella, después de amarrar el caballo, desprendió las dos alforjas en las cuates... traía cuatro trajes y dos pares de zapatos. Se quedó allí, taciturno y anguloso, pero extendió los dos brazos para recibir las alforjas. Parecía como si ella, desde antes de nacer, desde antes de casarse fuera parte de él... para henchir su vientre en sucesivos embarazos... (p.137)

Juntos, el padre (uno) y la madre (dos) emprenden una travesía de vida que desemboca en los hijos (como representantes simbólicos del tres). Ellos, once en total (y de nuevo aparece el dos: $11 = 1+1=2$), actualizan el carácter rebasante de los números e ideas de origen. Nacen y se crían en dos espacios: la casa y la hacienda del padre. Ambos espacios se distinguen por ser portadores de luz (valor endilgado al uno):

El sol maduraba, se hacia viril, desde las primeras horas. Todo era amanecer cuando, con un leve crujido del tiempo, brotaba aquel ímpetu de luz, aquella sofocación irresistible, aquella orgía solar que abría rotundas cicatrices en la tierra

de las calles y parecía cebarse aún en las hierbecillas más testarudas y humildes. (p.18)

Esa luz llenará de calor los interiores y exteriores de la casa; en concreto, de dos colores, rojo y azul: “allí estaban las cortinas que mi esposo mando traer de Cartagena... eran de damasco rojo”(p.22); “aquí estaba el mecedor rojo de tu abuelo”(p.23); “en otro tiempo, cuando vivía el abuelo...[la casa] debió ser un bloque de barro que brillaba, con sus horcones y sus ventanas barnizados de azul...”(p.22). El sentido de dichos matices cromáticos parece ser el de una oposición ideológica. Cuando la casa es focalizada de adentro hacia afuera (esto es, cuando la visión irrumpe para publicar lo íntimo), el color dominante es el rojo (acaso puede suscitar un contenido de ideología liberal); cuando la casa es focalizada de afuera hacia adentro (esto es, cuando la visión inhibe la publicación de lo íntimo), el color dominante es el azul (acaso para suscitar un contenido de ideología conservadora)¹⁷. Creemos, no obstante, que la significación de los valores cromáticos deviene inversa: el interior de la casa (por lo menos hasta el

¹⁷ El carácter vacilante de la significación se basa en las siguientes consideraciones: a) Por dos veces (“los ladrillos los levantaron los cachacos cuando llegaron en el ejercito de Ospina...” p.23; y “pero llegaba Espinar-delgado y elegante, casi maduro con sus mostachos de caoba y su traje azul con finas crines de oro sobre los hombros...” p.180) se hace alusión -explícita e implícita- al gobierno del presidente Mariano Ospina Pérez, cuyo período estuvo comprendido entre 1946-1949. Su partido político fue el conservador. En la novela de Rojas Herazo, las fuerzas militares de dicho gobierno son las que capturan a “papá Antonio”, el esposo de Celia y las que irrumpen violentamente en la casa: “había borrado los soldados masticando en las alcobas, entre los caballos, y los muebles hendidos a machete y la madre herida en el brazo por la bala que había rebotado en uno de los arcos del comedor. Y la prisión del padre, a quien trajeron de la hacienda arrastrándolo de la garganta con una cuerda...” p.160. Parecería, pues, que el exterior es azul desde un punto de vista ideológico-político. Y b) Muerto el padre y crecido Jorge, éste batalla contra los godos: “sacó la hoja, entre la cual no había sangre y corrió hacia la esquina.... Disparaba ciegamente, contra muslos y troncos azules que avanzaban entre las bayonetas...” p.123. Jorge, como quizás antes su padre, se alía con los liberales. Con todo, desde una perspectiva de la moral, sostenemos que el interior es azul y el exterior rojo.

momento en que los hijos están en el período de la infancia y el padre vive) está regido por el contenido ideológico del azul; el exterior, por el rojo. No en vano del padre sólo sabemos que lee *La Iliada*, texto monológico por definición (refractario, en consecuencia, a toda dialogía, a todo binarismo)¹⁸. El padre, pues, no dialoga, monologa mentalmente en rituales diarios de viajes imaginarios: “[Julia] lo veía entre la hama-ca como un navegante perdido...” (p.39). Su vocación de viajar queda entrampada en las faenas de supervivencia doméstica. Por eso sus hijos viajarán -y llevarán una vida liberal- una vez el padre muera y ellos terminen de completar su adolescencia.

Al morir el padre, muchas dualidades creadas por la unión del Padre y la Madre se rompen. La hacienda, que junto con la casa formaba una unión material, es repartida entre lo hijos y con ello empieza un período de disolución múltiple: “cuando vendí la hacienda creí que descansaría. Entonces comenzó la ruina y vinieron las críticas y reconvenciones de mis hijos” (p.175). Los hijos fallan, sin excepción, en el intento por restituir las duplicaciones fijas. Julia es cortejada por dos hombres, Simón y el libanés, y con ninguno construye una relación estable. Berta, luego de dar a luz a su segundo hijo, es abandonada por Andrés, su esposo. Mara conoce a Antonio y “a los dos meses estaban casados y a los dos meses siguientes se habían separado” (p.175). (Dos de sus hermanos, Jorge y Horacio, intentan disuadirla -azotándola hasta

¹⁸ “El principio de organización de la estructura épica sigue siendo pues monológico. El diálogo del lenguaje no se manifiesta en ella más que en la infraestructura de la narración. Al nivel de la organización aparente del texto (enunciación histórica / enunciación discursiva) el diálogo no se hace; los dos aspectos de la enunciación quedan limitados por el punto de vista absoluto del narrador que coincide con el todo de un dios o de una comunidad.”. Kristeva (1981a: 207). Transpuesto a la novela de Rojas Herazo, este monologismo implica que, en el nivel de la sintaxis de los personajes, el diálogo no se da, ni siquiera el diálogo directo. Todos ellos permanecen en un ámbito de distanciamiento humano que no favorece la comunicación (menos la interlocución crítica). A su manera, el comportamiento que asumen no está lejos de encarnar una suerte de dogmatismo. Y ya sabemos que la ley del monologismo es el dogmatismo.

sangrar en una noche de luna- y no lo consiguen; después conocen la noticia de que Antonio mató a su primera esposa a patadas cuando estaba encinta de su segundo hijo). Cuando Horacio, devorado por los caminos, regresa a casa, todavía tiene tiempo para recordar su pasado funesto: “De ese patio salió a la vida. Encontró varias mujeres (dos de ellas le dieron hijos)...” (p.153) Y Valerio, transido por un desasosiego impenitente, apenas si vislumbra como una opción salvadora, pero todavía no real, la entregas de su cuerpo a una mujer: “abrir los brazos y estrechar con ellos el cuerpo palpitante y escamoso de una mujer como un pez nacido de una viscosidad planetaria y luego ver, cómo, de esa unión, brotaba un minúsculo animal balbuciente y lloroso que preguntaba por ambos...” (p.207) En fin, la sintética significación del tres no funciona. La resolución de los dualismos no se produce. Por ende, para cada uno de los miembros de la familia el hemicyclo formado por el nacimiento, el cenit y el ocaso no es completo (se da lo primero y lo tercero, pero no lo segundo). Quizás eso explique por qué la novela posea sólo dos partes, pero no tres; y por qué cada parte halla *especulación* en la otra, a la manera de un doble inmovilizado en el tiempo y detonado en un mismo espacio (en un mismo espacio doble): la Casa-Celia.

Celia pasa a ser el centro de la casa, la fuente generatriz y nutricia de los descendientes. Y al revés: la casa pasa a ser el centro de las fatigas vitales de Celia. Una y otra pretenderán fundirse en unidad: “Pero aquí, en esta tierra que piso [tierra del centro de la casa], la que ahora golpeo con mi pie derecho, quedaremos nosotros, rodando, llorando y exigiendo.” (p.166) La obra del tiempo actuará por igual en las dos; y ello a pesar de la triple mirada que la casa recibe (la mirada del narrador, en virtud de la cual la casa es *descrita* en dos temporalidades -en el pasado auroral, como bello paraíso, y en el presente contemporáneo, como edén en *defoliación-*; la mirada de Celia, en virtud de la cual la casa es *evocada*; y la mirada de Anselmo, en virtud de la cual la casa es imaginada -“... imaginó nítidamente su techumbre de paja dorada con los alares recortados; su sala y sus alcobas perfumadas por las naranjas y

el tabaco...” (pp.23-24) Entonces, la degradación biológica de Celia se torna isomorfa de la destrucción gradual de la casa:

Porque las casas se caen, se destruyen, pero lo que ellas fueron queda en la tierra y por mucho que construyan después sobre ellas -por muchas ventanas y quicios y nuevo techo que les pongan encima- ellas siguen erectas, ocultas pero vivas, respirando con sus apretados muros dentro de ellas. (p.167)

Es como si ambas, en la aspiración de retornar al uno, sufrieran una especie de involución implosiva: no sólo hacia atrás sino también hacia adentro.

En efecto, paulatinamente la unidad compuesta por la dualidad Casa-Celia, Celia-Casa, ejerce una fuerza rotunda de absorción centrípeta. Los giros de actancialidad excéntrica llevados a cabo por los hijos, así como sus respectivas líneas de fuga, tienden a condensarse (a reducirse) en un punto espacial fijo: el patio de la casa. El patio no es otra cosa que un jardín cerrado (y ambos -casa y patio- son tributarios de un valor simbólico femenino). Actúan a guisa de continente; y el contenido que les asiste es de índole psíquica. Por tal razón, no se va al patio a hablar, no se va con la intención de propiciar la emergencia de ese contacto externo que lleva consigo toda puesta en escena de interlocución humana; se va, por el contrario, para reconquistar -en el seno de un silencio antimundano- la serenidad infecunda de una meditación interior. Así lo hace Julia, por ejemplo, luego de retornar de sus andanzas mundanas en compañía del libanés: “Y como si nada hubiese ocurrido, como si únicamente hubiese estado de visita donde Leonor o donde cualquiera otra de las primeras, sacó su taburete y se sentó, sofocada y adusta, a ventearse furiosamente con su abanico de paja [en el patio]” (p.51); así lo hace Celia cuando sus dos hijas contraen matrimonio: “catorce años atrás -cuando las recién casadas llegaron a la Casa-, Celia no salió a recibir las. Zoila les dijo que estaba en lo profundo del patio, bajo los tamarindos, con un rollo de papeles en la mano” (p.96); así lo hace Horacio días antes de morir: “Ahora él (Horacio) se está acabando.

Está allí, en el patio, descansando en el mecedor” (p.167); y así lo hace Valerio cuando se interroga por los motivos insondables de su soledad: “En el fondo del patio -sentado en una de las ramas del ciruelo que casi rozaban el suelo, humedecido por las gotas de púrpura que la tarde derramaba en sus espaldas- Valerio esperaba la respuesta de alguien mirando el balcón de la alcaldía” (p.208). En suma, la acción de absorción centrípeta que lleva a los miembros de la familia al centro del patio de la casa implica una genuina tachadura del lenguaje; equivalente a esa otra tachadura que otrora confesara la madre-casa-patio-centro:

he llegado a la conclusión de que cada existencia hay que vivirla en sí misma. Interior y apretada, sin relación posible con los otros. Porque las palabras no sirven sino para enturbiar y envilecer lo que sentimos. No, las palabras no sirven. Las pronunciamos y nos quedamos vacíos. Es como si lanzáramos al exterior los desperdicios de lo que pensamos. Porque lo otro -lo que de veras sentimos o nos disponemos a ejecutar- será siempre incommunicable. (pp.173-174)

El patio, lugar de *forclusión* del lenguaje en su manifestación exterior, no es, con todo, lugar de incomunicación. Máxime si él, como el antejardín, está atravesado -radicalmente- por un objeto: un árbol. El antejardín, por dos almendros: “La casa tenía cierta hermosura triste a la que ayudaban a ennoblecer los dos almendros -el que muriera hacía tres años y el que Jorge mandara a cortar porque sus hojas hacían demasiada basura y que el abuelo había sembrado, como un símbolo o alegoría de posesión y de esperanza, el mismo día de su matrimonio” (p.104); y el patio, por varios: tamarindo (p.96), guayabo (p.197), etc. En el primer caso, el texto mismo explícita el sentido figurado de los almendros¹⁹; en el

¹⁹ Conviene recordar, al hilo de una filiación transtextual, que el motivo de los almendros es un *leit motiv* de la flora garcía-marquiana. Ya aparece, por ejemplo, en *La mala hora*. Los profesores Bedoya y Escobar Mesa (1980: 112) lo acotaron en su momento: “Los almendros constituyen no sólo un motivo literario y/o un adorno del espacio del pueblo sino que lo configuran, dibujan vivamente su atmósfera, ya que ellos viven en los

segundo no. Obviamente resulta muy difícil aventurar un sentido. Lo menos que podría decirse, en correspondencia con la coherencia general del texto, es que los árboles en el patio de la casa de Celia representan el último bastión de vida en medio de un universo polvoriento (y de verano abrasador) que se precipita a una ruina inatajable. Como ejes verticales que afincan sus raíces en el punto central del microcosmos familiar, los árboles participan de una asociación ligada con un deseo de regeneración imposible. Parecería que ellos traducen una inversión del sentimiento afectivo que los estima siempre como *árboles de vida* y ahora los estima como *árboles de muerte*. Cierto que la sombra que producen cubre a quienes se instalan bajo ellos (cobertura que podría representar la unión simbólica entre el ser y el conocer); pero no es menos cierto que su sombreado es episódico y tumultoso (acaso en consonancia con la perturbación espiritual que sufren aquellos que los buscan para intentar serenarse). Que un ser busque un árbol, como ocurre en la novela, no prueba más que una transmutada pervivencia del binarismo. Sólo que aquí el binarismo es pasivo y negativo puesto que de esa búsqueda no brota más que un hálito deletéreo.²⁰

hombres como una posibilidad de sombra... son asilo refrescante en medio de la atmósfera sofocante del calor del pueblo”.

²⁰ En la regla simbólica que estamos intentando seguir, la asociación del árbol con el número dos muchas veces se relaciona con el signo del Zodiaco Géminis. “Como tercer signo zodiacal, asume la significación general de los gemelos (divino y mortal, blanco y negro), pero también el de una fase característica del proceso cósmico en la rueda de las transformaciones, aquel momento preciso en el cual la pura fuerza creadora... se escinde en un dualismo que será, de un lado, superado, pero, de otro, irá avanzando hacia la multiplicidad fenoménica”. Cirlot (1994: 215). En la novela, es el mes de junio, el mes de Géminis, el más invocado: “Al libanés lo conoció una tarde de junio de 1915...” (p.44); o si no, en vez del empleo del mes correspondiente, se da una mención de la época de verano propia del mes de junio: “el verano había llegado de golpe... fue grande y duro el verano de aquel año... era la imagen del verano... pero era lo mismo que ventearse en un horno. Todos en aquel patio parecían respirar y vivir sin sentido. Era un hálito monstruoso, un sopor eructado por la tierra. Y no era sudor lo que manaba de aquellos cuerpos. Era un ácido destructor fluyendo en una ronca transpiración como si el aire, de ser ingerido, tratase de reencontrar su

A pesar de los propósitos de Celia por hacer de la casa el lugar de una restitución binaria, o de hacer del patio y de los árboles un espacio de remanso vital, el acabose es inevitable. Parecería como si que lo que en ella (Celia-Casa) hubiera ocurrido fuera la manifestación concreta de una fuerza de potencia negativa, de un movimiento de fluencia contra-productente, de una emanación de influjos insanos y malsanos. Y, sin embargo, queda en la voz enunciativa un amago de nostalgia por querer relatar lo contrario, por liberar el tiempo de su acción devastadora y ordenarle la repetición de los mismos acontecimientos, pero ahora con una ocurrencia portadora de valores de signo contrario. Decimos esto dado el segundo lexema más socorrido por la voz relatora: el lexema *derecho*. El mismo es utilizado más de treinta veces en la novela (y muchas veces en el mismo bloque enunciativo en que aparece el dos)²¹. Excepcionalmente leemos el lexema *izquierdo*. Pero su escamoteo dice más que su inserción recurrente. De hecho, lo izquierdo, como marca de una dirección espacial (y por qué no, de una dirección *lexeográfica*, pues la segunda parte de la novela -y a la derecha de la visión del lector- obliga a volver a la primera parte de ella -a la izquierda de esa visión-), está ligado, al hilo de una filiación simbólica,

libertad rompiendo cada poro” (pp.18-19). He ahí la constante: el verano de junio como una estación destructora.

²¹ Reproducimos algunos ejemplos: “Las voces de los *dos* niños y hasta la propia luz parecían naufragar en aquel olor denso, pastoso. Falcón se inclinó ante la imagen de San José y, metiendo con sagacidad la mano derecha...” (p.28); “Después del desayuno, el padre, con gravedad inalterable, se quitaba el saco, desabrochaba lentamente el chaleco y... le daba cuerda al reloj de bronce colgado en el arco *derecho* del comedor. Julia preparaba la lectura de aquel día y lo esperaba al borde de la hamaca. Antes de que sucedieran, ya escuchaba el carraspeo y las *dos* espectoraciones rituales...” (p.38); “El enfermo, con los ojos cerrados, respiraba levemente. El contacto de *dos* manos en su mano *derecha* lo despertó sobresaltado” (p.89); “Y allá, algunos metros a la *derecha*, un poco después del brocal del pozo, entre los *dos* árboles de limón...” (p.156); “Cuando Jorge lo vio arrancó de un manotazo el machete que siempre colgaba de la pared del comedor (el mismo con que Mara se hirió el ojo *derecho* pelando un coco) y... se buscaron maldiciéndose como *dos* animales” (p.170).

con los contenidos inherentes a la muerte²². Y son esos contenidos, ya en forma de origen, ya en forma de resultado, los que dominan la historia de la novela. Si asimilaciones semánticas del lexema izquierdo son lo siniestro, lo reprimido, lo involutivo, lo ilegítimo, lo funesto, entonces la novela no hace más que dramatizar dichas asimilaciones.

Pues siniestra es la presencia de Fela, la hija ciega de Celia: “Frente a ellos, alta y aérea, punzada por alfileres de luz, desgreñada y solitaria, con las manos extendidas, estaba Fela” (p.196); reprimidos son los deseos de Julia: “Julia, por unos instantes... pareció sacar todos sus tentáculos (sus ojos, su memoria, su apetito) y succionar, hambrienta y desdichada, entre aquella vegetación, ebría de juventud, en la cual, vibrando como una hilera de pájaros en la linde de un bosque, flotaban los dientes bajo las cañas de sus bigotes. El leve tintineo de las espuelas al cambiar de postura pareció cercenar, con tajo inmisericorde, aquella succión embriagadora. Julia sintió sus tentáculos hundiéndose, con vergüenza y dolor, entre remotos lodazales, en el fango del deseo y el silencio. Los oyó gemir, ondulados y nudosos como serpientes” (pp.58-59), involutiva es la conciencia que el narrador tiene de Celia: “Oír... el advenimiento de la noche final en que ella empuñada y seca como una fruta a la que se ha despojado de toda su pulpa...” (p.138); ilegítimos, a pesar de la bendición sacerdotal, resultan a los ojos de la madre los matrimonios de Berta y Mara: “-¡Malditas! ¿Para qué quieren mi bendición? ¡Váyanse, váyanse de esta casa! ¡Las maldigo y maldigo a sus esposos y a los hijos que han de tener con ellos!” (p.102); y funesto es el desenlace de Jorge, cuando quiso cobrar venganza privada a su cuñado Andrés por intentar asesinar a Berta:

-¡Mira!- dijo Sara. Avanzaba sacudiendo el brazo derecho de Jorge, maligna y alegre. ¡Mira lo que ha hecho tu ma-

²² “En efecto, hay acuerdo general acerca de la preeminencia de las representaciones colectivas en la oposición de derecha e izquierda, que corresponde casi siempre a lo opuesto de lo sagrado y lo profano”. Para la comprensión histórica en occidente de esta dicotomía categorial, véase Vidal-Naquet (1983: 92 y ss).

rído! Pasó frente al rostro de Berta los dedos morenos, ensangrentados, acurrucados en el minúsculo sudario, como queriendo barnizarle las rodillas. Berta, al retroceder defensivamente, sintió el olor (a pólvora revuelta con sangre y jugo de limón seco) que emanaba de aquel brazo sin voluntad.” (p.128)

Asimilación dramática de los contenidos semánticos del vocablo izquierdo y elisión de los contenidos atribuidos al vocablo derecho: he ahí el segundo de los más fuertes binarismos del texto de Rojas Herazo. En consecuencia, la invocación de los matices sémicos relativos al lexema derecho, en el narrador, deviene toda una *vocación encantatoria*. Es como si en el acto verbal de nombrar lo inexistente (lo diestro, lo liberado, lo evolutivo, lo legítimo, lo fausto), se pudiera conjurar la contundencia de lo presente. Como sea, la vocación conativa del narrador no alcanza a tener eficacia simbólica; lo real sigue portando, por así decirlo, su piel reactiva, a pesar de los esfuerzos purificadores del discurso. Piel reactiva, en relación con lo real que es nombrado por medio del discurso, quiere decir sobrecarga de adjetivos, lastre de atributos que impiden aligerar lo sustantivo. Y los adjetivos, de alguna manera, son una especie de muerte, pues, en la negación de lo total que ellos imponen a cualquier entidad sustantiva, lo que hacen es destacar un componente y reducirlo a la especificidad -propia o figurada- de su referencia y eso, a buen seguro, es lo que acontece, por ejemplo, cuando Celia, sirviéndose de epítetos traslaticios, declara de sí misma: “Pero, bueno, a eso nos acostumbramos y también a oír que por dentro nos vamos volviendo polvo. Trapitos rotos y gastados, por dentro y por fuera, eso es lo que somos” (pp.164-165). No habiendo modo de retrotraer al presente de la saga familiar las virtudes de higiene moral que se le reconocen al vocablo derecho (ni siquiera con la exuberancia de adjetivos con que se dota el discurso de los actores), el narrador no tiene otra función que repasar el decurso fragmentario de una historia doméstica salpicada de desencuentros y resquemores intersubjetivos, no sin sacudir el gravoso polvo que se le ha ido posando a lo largo de una cronología inmemorial sobre cada una de

sus capas exteriores para destacar la impasible inutilidad de toda la existencia común:

Lo único claro es que vivimos y no sabemos por qué lo hacemos. Trata uno de hacer las cosas lo mejor posible [Piensa Celia en su último monólogo], de hacerlas derechas y como Dios manda, y ellas se ingenian para salir torcidas. A lo mejor el juego consiste en eso y no lo entendemos. (p.174)

3. UN CÍRCULO SIN ESPIRAL

Dijimos en el apartado 2.1 que el monólogo de Celia revive, a saltones (y merced a una memoria desganada), un pedazo de historia de cada uno de los miembros de la familia; y afirmamos también que aquél es cortado por la inminencia de la muerte de Horacio. La interrupción, a nuestro juicio, resulta más reveladora que su confirmación. ¿Por qué? He aquí una vía de explicación: el monólogo no menciona a dos de los hijo -Valerio y Fela-, ni a los dos únicos nietos -Anselmo y Evelia- (repárese en la última aparición del binarismo). Fela, en su connatural invidencia, parece no contar para los hermanos (ni para la madre). De hecho es una sombra que transita por los restos de la casa. No en vano, viste siempre de negro (como el estado al que la envía su propia ceguera). Y de Valerio nada alcanzamos a percibir, salvo un incorpóreo clamor de fuga confesado hacia el final de la novela: “Era algo más hondo, impenetrable y particular: Existir, brillar en la luz, tener gestos, acercarse, oler y alejarse con hastío, con rencor o con alegría.” (p.207) A su manera, los dos escapan a la abrasiva radiación de la Madre-Centro. Quedan los nietos, con ellos Celia practica un rito de verano: salir de la casa, pasar por la choza de Crisa -una anciana inmemorial conocida del abuelo- y llegar hasta el mar para zambullirse, desnudos en él, los tres. La única descripción que se hace en la novela de dicho rito implica la muerte natural: de un lado, el sitio que eligen para bañarse queda vecino del matadero municipal, y justo en la mañana que reanudan el paseo veraniego hasta el mar contemplan dos reses que

van a ser sacrificadas; y de otro, una vez ingresan al agua pronto ven el espectáculo carnicero de un tiburón devorando una dorada. Acabado el acto de depredación, los tres salen del mar. Los nietos preguntan a la abuela cuándo han de volver. Ella responde: “-Cuando quiten el matadero de la orilla”. A lo cual replica Evelia: “-Ay... entonces no volveremos nunca” (p.81). Así ocurre. Los hechos naturales de muerte son anticipos simbólicos de los hechos de la casa que habrán de venir. Excluidos del destino infausto que se cierne sobre los hijos de Celia, los nietos encarnan una posibilidad de destino diferente. Diríase de ellos que son la espiral que rompe el círculo (el elemento de la cultura que habría de sobrepasar la cerrazón de la naturaleza). Sin embargo, tal ventura no acaece -y no puede acaecer-, pues la casa yace condenada por obra de ciertas inversiones naturales ligadas a una latente comisión del incesto (madre que ama al hijo más allá de lo permitido - “si no fuera mi hijo habría sido mi amante” (p.171); hija que ama al padre más allá de lo permitido - “De aquellas lecturas, de aquel ejercicio diario de ver y sentir a su padre... le quedó [a Julia] una celosa comprensión de los gestos y determinaciones paternas. Y una terca disposición a no amar y entender a otro hombre” (p.39); a un suceder sin transformación (como no sea la de la destrucción). El círculo es complejo e irrompible: la segunda parte se denomina “mañana volverán los caballos”, acontecimiento del pasado que fija un horizonte de futuro; y si Anselmo representa el futuro, él abre la novela, en la primera parte, montado en un caballo de palo y viniendo del patio de la casa: montado en el animal lúdico que en el pasado horadó el centro del universo familiar. Luego, él no representa futuro, él es la confirmación permanente del pasado - “de las cosas en el polvo”-, título de la primera parte.

DE
*EL HOSTIGANTE
VERANO DE
LOS DIOSSES*

Velut aegri somnia, vanae finguntur species

Horacio*

0. UNA CUESTIÓN DE ALTERIDAD

De ordinario, la primera página de muchas novelas decimonónicas (sobre todo europeas) es *geográfica*: merced a un acto verbal de sustantivación toponímica, el narrador revela el espacio -a menudo vasto- en que se habrán de desovillar los acontecimientos ficticios. Trátese de elementos de la naturaleza -un bosque, una sabana, una estepa, etc.-, trátese de elementos de la cultura atribuidos a la idea de progreso technoindustrial -una locomotora, un barco de vapor, una calefacción, etc.-, la visión que los describe es usualmente abarcadora: no sólo importan los detalles sino proveer al lector de una imagen total del aspecto descrito. Pronto, no obstante, y como si obedeciera a una orden de restricción contemplativa, la visión se contrae (a la manera de un rayo de luz cuando ingresa a través de un cono) y se detiene en un *punto ciego*. Entonces, un personaje, un objeto o un ámbito de relación llegan a ocupar el primer plano de la imagen conseguida. Así, lo que antes cabía dentro del espectro de percepción óptica, ahora parece que desapareciera de modo mágico. Con todo, *ahí está...* sólo que como mero *sobreentendido visual*. Luego de este proceso de focalización concentrada, sobreviene el incidente que rompe la inercia de la descripción inicial y que dinamiza la diegesis de la novela. Para lograr dicha dinamización el narrador apela, entre otros, a un procedimiento distinguible: en cada nueva esfera de acción, aumenta el número de los agentes humanos comprometidos. En suma, dos

* “Como sueños de enfermo, se forjan vanas quimeras”.

son, por así decirlo, *los protocolos literarios* de una novela europea del siglo XIX: amplias configuraciones espaciales (interiores o exteriores) y múltiples personajes participantes (con irregular frecuencia de intervención en las secuencias narrativas configuradoras de la diegesis).

Lo dicho, qué duda cabe, acarrea no poca simplificación. Pero como nuestra intención, en este caso, no es caracterizar *in extenso* el rebasante problema de la novela decimonónica, sino establecer un orden de regularidades formales que nos provea de un matiz de comparación entre el pasado y el “presente” novelescos, permítasenos formular una pregunta cimentada en el reconocimiento del reduccionismo que encarnamos: en este orden de ideas -en el orden de lo que llamamos *protocolos literarios*-, ¿qué ocurre con múltiples novelas del siglo XX, tanto europeas como americanas? Que en ellas el tiempo -y no tanto el espacio- es la coordenada explorada (el filón que motiva una nueva averiguación estética). En atención a dicha exploración, muchos escritores abandonan la vieja noción de tiempo lineal absoluto e irreversible y acogen una nueva noción de tiempo circular relativo y reversible¹. Con otros términos: el tiempo, en muchas novelas de este siglo, ya no es tratado, conforme al dictamen del mundo antiguo, como el número y la medida del movimiento según un antes y un después; ahora el tiempo se trata como una realidad dotada de disímiles apariciones y percepciones: bien como duración apenas cortada por las ilusiones que crean los cuadrantes del reloj, bien como ausencia *picnoléptica* (del grie-

¹ Podría pensarse que las razones de este cambio son culturales y que, en consecuencia, la literatura no hace más que transponer a sus “propios” dominios lo que acontece en otros dominios del saber -verbigracia, en la física-. La cosa no es tan sencilla. Veamos: “La complejidad en ese dominio ha sido percibida y descrita por la novela del siglo XIX y comienzos del XX. Mientras que en esa misma época, la ciencia trataba de eliminar todo lo que fuera individual y singular, para retener nada más que las leyes generales y las identidades simples y cerradas, mientras expulsaba incluso al tiempo de su visión del mundo, la novela, por el contrario (Balzac en Francia, Dickens en Inglaterra) nos mostraba seres singulares en sus contextos y en su tiempo”. Morin (1996: 87). Así mismo, para la mutación de la noción de tiempo, véase Prigogine (1995: 37-60).

go *pycnos*, frecuente) que escamotea la conciencia de duración; ya como identidad que se aprehende bajo la forma del retorno no rectilíneo, ya como curva discontinua que recursa sobre la permanencia de lo primero temporal para modificar el espesor de su respectiva especificidad. Estas formas de *epifanía* del tiempo se actualizan, al hilo de complicaciones técnicas, de *prótesis técnicas* (i.e, la prótesis del *inner-speech*, la prótesis del *self-deception*, etc.), en el seno de territorios citadinos o, en todo caso, en espacios garantes de cerrazón existencial. Así, la ciudad, en tanto lugar de emplazamiento levantado a expensas de las singularidades humanas, fomenta para sí una visión transida de velocidades temporales. Y las novelas no rehuyen esta nueva responsabilidad. Sólo que en vez de numerosos personajes, los textos insertan unos cuantos -de naturaleza redonda² - a fin de que empiecen a horadar el complejo mundo tempo-espacial de las ciudades transformadas por el signo de la velocidad (a fin de que empiecen a horadar el vertiginoso tiempo-espacio de lo que Virilio denomina ciudades *dromoscópicas*³).

El texto de Fanny Buitrago, *El hostigante verano de los dioses*⁴, en relación con los protocolos dados a conocer, representa un caso mixto de configuración artística. De los rasgos distintivos de la novela decimonónica, excluye el concerniente

² *Redondo* sería el personaje que no aguanta, por la complejidad de su temperamento y por lo voluble de su carácter, una semblanza unitaria, una biografía de trazos típicos o predecibles; *plano*, por el contrario, sería el personaje definido de una vez para siempre, inmutable y predecible en sus actuaciones y, por el estatismo de su ser literario, una entidad muchas veces rayana en la caricatura. La distinción es propuesta por Forster (1983: 49-88).

³ “La ciudad, originalmente, era un teatro... Después, con la aparición de los medias, automóviles y audiovisuales, la ciudad devino insensiblemente un cine: las gentes no tienen relación más que a través de las imágenes. Sean imágenes televisadas, sean imágenes dromoscópicas (desfile de la velocidad que hace, por ejemplo, en un parabrisas, que el mundo se nos venga encima)”. Parnet. “Entrevista a Paul Virilio” (jun./94: 53).

⁴ BUITRAGO, Fanny. *El hostigante verano de los dioses*. Barcelona: Plaza y Janés, 1997. 343 p. En adelante todas las citas se harán siguiendo esta edición.

a la descripción de vastos espacios e incluye el relativo a la numerosidad de personajes participantes; de modo similar, de los rasgos característicos de la novela del siglo XX, excluye el que se relaciona con el vértigo existencial de la ciudad dromoscópica e incluye el que tiene que ver con una temporalidad cíclica. Este doble juego de exclusiones y de inclusiones no se da en estado puro. Ciertamente que se perfilan descripciones espaciales, pero no son las más (y cuando se dan, ellas aparecen matizadas por una obra de enjuta síntesis); cierto que se convoca un alto número de circunstantes humanos, pero resulta difícil decidir roles notables de heroicidad protagónica; cierto que el universo ficcional se sitúa en el interior de una ciudad costera colombiana, pero su carácter innominado autentica una especie de autoconciencia colectiva de territorio periférico en relación con el centro de una capital designada con nombre propio; y cierto que el decurso de los acontecimientos se mueve al compás undívago de una temporalidad recurrente, pero ello no impide la emergencia sutil de desenvolvimientos lineales inacabados.

¿Dónde reside, entonces, una parte importante del valor literario de esta novela, definida por nosotros como ejemplo de configuración artística mixta en lo que concierne a los protocolos literarios del tiempo, del espacio y de los agentes humanos? La respuesta quiere ser palmaria (pero no dogmática): su valor literario estriba en el régimen enunciativo que vehicula. Veamos: el texto completo consta de veinte capítulos numerados. Cada capítulo, excepción hecha del último -el más corto en extensión puesto que se compone de una sola proposición-, se *quiebra* en dos o tres (nunca en cuatro) fragmentos composicionales, igualmente numerados. Una misma voz relata los capítulos de numeración impar (I, III, V, VII...); tres voces diferentes narran los capítulos de numeración par (II, IV, VI, VIII...). Sólo la autora, en gesto de *metalepsis*, enuncia el capítulo de cierre (y lo que enuncia es el autorreconocimiento -bajo el artificio del olvido- de que no quiere contar más). En concreto: diez intervenciones relatoras hace Marina, tres hace Inari, tres hace Isabel, tres hace Hade y, hacia la conclusión, una hace la autora, Fanny Bui-

trago: todas, pues, voces femeninas. La serie enunciativa de continuos-discontinuos es como sigue: Marina, Inari, Marina, Isabel, Marina, Hade, Marina, Inari... la Autora. Las voces que obran en calidad de extremos de la serie comparten un elemento común -aun cuando disimétrico- en relación con su respectiva posición ficcional: son extranjeras. La extranjería de la primera -de Marina- es intraficcional: ella es una reportera bogotana que viaja a la ciudad B. con un fin: intentar descubrir la identidad de un autor de novela (novela que recrea el ambiente de un grupo de jóvenes habitantes de la ciudad B); la extranjería de la última -de Fanny Buitrago- es extraficcional: ella es una novelista costeña que se arroga la identidad de autoría de la novela que el lector lee. Terminada de leer la novela, los roles de ambas se invierten -aunque sin perder su carácter disimétrico-: el rol de Marina pasa a ser el de la extranjera asimilada forzosamente por el grupo de jóvenes (sigue siendo extranjera, pero ahora en relación con su finalidad primera: ha renunciado a identificar al autor de la novela. Yace, así, en posición de exterioridad frente a la interioridad de su finalidad inicial); el rol de Fanny Buitrago pasa a ser el de la extranjera disimilada respecto de la autoría de su propia novela (sigue siendo extranjera, pero ahora en relación con su presencia última: ella *siempre ha estado ahí*, en posición de interioridad frente a la aparente exterioridad de su ausencia primera). A su vez, las otras voces -la de Inari, Isabel y Hade- representan una forma de exterioridad (que no de objetividad) respecto de su propia presencia interior en el seno del grupo de jóvenes del que habla Marina, y una forma de interioridad (que no necesariamente de subjetividad) respecto de la presencia exterior que encarna Marina en el seno del grupo de jóvenes del cual forman parte.

Y dentro de las órbitas agostadas que crean esos como epiciclos en que devienen las voces narrativas, una "numerosidad" de agonistas humanos. Durante algo más que un año (poco antes de la celebración de la fiesta del río y poco después de la celebración de la fiesta del río del año siguiente), el lector asiste a la creación de un espacio de interlocuciones -y silencios- intersubjetivos. Porque la novela de ma-

rras es eso: no la historia de múltiples *seres*, sino la historia de múltiples *devenires*; no la historia de múltiples *sujetos* (entendidos éstos como personas o como formas de identidad), sino la historia de múltiples *subjetividades* (entendidas éstas como procesos de relación con los demás y, sobre todo, consigo mismos). Y más: no la historia de múltiples *hablas* (en sentido individual), sino la historia de múltiples *microsemióticas discursivas* (en sentido transindividual). Diríase, a la sazón, que en el texto de Fanny Buitrago lo que importa no es la esencia identitaria de los personajes, sino las circunstancias que matizan las contingencias de sus transformaciones entitativas. Y todo ello intervenido por las mediaciones que derivan de los “agenciamientos *colectivos* de enunciación”. Por eso, en la novela, cada personaje *está en tránsito*... hacia la esfera de recepción y de expulsión de otro personaje; por eso, también, cada personaje habla en nombre de otro personaje (y, claro, en nombre de sí mismo, pero a través de unas voces relatoras constantes que arrostran sobre su regularizada inmovilidad las consignas de una variación incesante). Sin que lo exprese abiertamente, cada personaje parece comprender que el otro (en tanto que subjetividad discursiva) está llamado a completar la incompleta subjetividad discursiva del *yo*. Y es que en la novela el *yo*/conciencia de un personaje nunca es autoconstruido por el mismo *yo*; son los otros quienes lo van construyendo. Así, la fórmula de aprehensión entitativa podría ser ésta: *yo es otro* (el uno es siempre dos), a condición de reconocer, adicionalmente, que hablar es hablar con el otro, de él, en él (de suerte que el *yo* sólo se puede existencializar en el *nosotros*)⁵: en una palabra, toda una cuestión de alteridad ⁶.

⁵ “Un segundo rasgo esencial del ser del lenguaje es, a mi juicio, la ausencia del *yo*. El que habla un idioma que ningún otro entiende, en realidad no habla. Hablar es hablar a alguien. La palabra ha de ser palabra pertinente... En este sentido el habla no pertenece a la esfera del *yo*, sino a la esfera del *nosotros*”. Gadamer (1994: 150).

⁶ “¿En qué consiste el papel del otro en la relación de la conciencia individual? Bajtín parte de lo más simple: jamás podemos vernos a nosotros mismos por completo; el *otro* nos es necesario para realizar -así sea provisionalmente- la percepción de sí. ¿No se llega a tener una visión completa de sí mismo gracias al espejo?... La imagen que veo en el espejo es ne-

vislumbrada la hipótesis de que la alteridad -en el juego de la alteridad- desempeña un papel preponderante en el devenir discursivo de una subjetividad individual, ¿cómo se construye ésta? Acaso, cambiando la pregunta que usualmente se hace : no preguntar *¿quién soy?*, sino... *¿qué soy?* o, mejor, *¿qué estoy siendo?* Sea de ello lo que fuere, esta nueva pregunta implica dos cosas: a) no se va tras la búsqueda de ninguna esencia (sino, al contrario, se va tras la búsqueda de todas las contingencias circunstanciales posibles); y b) no se hace del *yo* una entidad absoluta (antes bien, se hace de él una entidad *polifónica*⁷). Por lo demás, esta nueva pregunta -al ser trasladada al dominio del personaje literario- rompe la secular convención del modelo aristotélico que prescribía, en lo concerniente al estatuto del actor, la necesidad de que éste, en el decurso de la fábula, mantuviera, desde el comienzo hasta el fin, *un carácter constante*⁸. Bien pudiera ser que, para

cesariamente incompleta. Sólo la mirada del otro puede darme el sentimiento de formar una totalidad”. Todorov (abr./81: 614).

⁷ El axioma que comporta este postulado es claro: interrogar la “unicidad del sujeto hablante” para terminar reconociendo que en una misma emisión discursiva se presentan varios sujetos con estatutos lingüísticos diferentes. A juicio de Ducrot (1990: 15-29) tres son los estatutos señalables: a) el del *sujeto empírico*, o autor efectivo del enunciado mismo y cuyo reconocimiento dependería de la pregunta de atribución civil *¿quién?*; b) el del *locutor*, o supuesto responsable del acto de enunciación en el interior del enunciado mismo y cuyo reconocimiento dependería de las variaciones pronominales y deícticas de la lengua empleada; y c) el del *enunciador*, o especie de fantasma consistente portador de los puntos de vista o universos de creencia de los cuales se habla (los enunciadores no serían, pues, “personas sino puntos de perspectiva abstractos”).

⁸ Es sabido que el primer intento llevado a cabo en Occidente para producir una reflexión teórica acerca del personaje lo encontramos en Aristóteles. Sus indicaciones sobre los caracteres o costumbres de los actores nos hacen saber lo siguiente: “Acerca de las costumbres, se han de considerar cuatro cosas: la primera y principal, que sean buenas...La segunda cosa es que cuadren bien... Lo tercero, han de ser semejantes a las nuestras... Lo cuarto, *de genio igual* (el subrayado es nuestro)”. Comentaristas ulteriores han reparado en este último rasgo y, a las ya socorridas unidades de tiempo, espacio y acción propios del drama trágico, han sumado una cuarta unidad: unidad de carácter o costumbre. Cfr. Aristóteles (1984: 54, notas 83-84 en pp.118-119).

los efectos de aligeramiento moral-intelectual buscados por la acción trágica, el carácter constante del actor fuera, en los imaginarios culturales del mundo griego antiguo, una condición necesaria y suficiente; pero no es así en el caso de la novela (y menos cuando, al hilo de determinaciones culturales diferentes -que nunca podrán ser las que animaron el mundo en el que vivió Aristóteles-, la índole de la verosimilitud del personaje está avalada por un concepto más complejo -más multidimensional y, por qué no, más multidireccional- tanto de la noción misma de verosimilitud como de la noción de personaje). Se impone revisar ese nuevo estatuto del personaje.

1. EL ESTATUTO DEL PERSONAJE

Decir de un personaje que es un modo de actualizar inventivamente la categoría de persona gramatical; o que es un complejo ficticio necesario para autenticar la realización de un programa narrativo; o que es un elemento nombrado -o sin nombre- cuya presencia o ausencia de acción es una manera de *existencializarse* en el discurso, equivale, en cualquiera de los tres casos, a omitir las reglas sobreentendidas del juego mimético de la narración. ¿Por qué? Porque ninguno de los conceptos adelantados toma en consideración la variable semiótica que interviene como responsable última de la creación del personaje mismo. ¿Cómo actúa dicha variable? Prada Oropeza (1989: 179) restablece su funcionamiento en estos términos:

Una de las reglas del juego de la narración en cuanto que mensaje es el narrador. El narrador habla a un auditorio propio: el narratario. Ahora bien, el narrador (en cuanto que función del autor) es el elemento narrativo que inaugura al personaje en la narración como uno de los signos de ésta: el personaje nos viene en las palabras y modalidades discursivas del narrador; en sus proyecciones y visiones. Lo que el narrador cuenta está condicionado de algún modo por la concepción que éste tenga en su receptor eventual: el narratario.

El personaje, así conceptualizado, es una *entidad* constitutivamente (irreductiblemente) ambigua: a un mismo tiempo *dependiente* y *autónoma*. Dependiente de las expectativas imaginarias del narratario (y por conducto extensivo de él, del lector) y de las concreciones simbólicas del narrador (y por conducto extensivo de él, del autor), y autónomo en algunas de las formas de inscripción que manifiesta -o que simula manifestar- en el decurso de la diegesis (y en virtud de las cuales tiende a generar *líneas de fuga* -amagues de transgresión o desasimiento- respecto de esa *máquina de captura* que es siempre la voluntad ordenadora de todo narrador). Cuando menos, ésta es la doble nota característica de los personajes de la novela que vamos a intentar analizar: ellos *están siendo*, ellos *devienen*, no lo que son (no lo que desde una óptica metadieгética se afirmaría que son), sino lo que la cuádruple elección, mirada e intelección mediada de las voces relatoras dice que devienen; pero, y sin que esto implique contradicción alguna, ellos también devienen, a tono con cierto matiz de libertad, lo que el narrador, el narratario y el lector nunca podrán decir aquello que devienen.⁹

Ahora bien, afirmar que los personajes *devienen* (permítasenos esta formulación intransitiva), no implica negar una condición primera de identidad óptica, pues es a partir de ella, o contra ella -y sea cual fuere-, como se puede favorecer

⁹ No sobraría llamar la atención sobre el hecho de que en la tríada semiótica compuesta por las figuras del narrador, el narratario y el personaje, como garantes de la economía narrativa, se forma una lúdica de interacciones complejas regulada por la práctica discursiva entre lo dicho y lo no dicho. Brota la siguiente matriz de virtualidades combinatorias: de lo dicho por el narrador al narratario a propósito del personaje, y de lo no dicho por él (por el narrador); de lo dicho por el narratario al narrador a propósito del personaje, y de lo no dicho por él (el narratario); de lo dicho por el personaje al narrador a propósito del narratario, y de lo no dicho por él (por el personaje); de lo dicho por el personaje al narratario a propósito del narrador, y de lo dicho por él (por el personaje); de lo dicho por el narrador al personaje a propósito del narratario, y de lo no dicho por él (por el narrador); y de lo dicho por el narratario al personaje a propósito del narrador, y de lo no dicho por él (por el narratario). El esquema de las posibles variables sería éste:

el devenir mismo. Devenir, en el sentido que aquí deseamos instrumentar, no significa tan sólo llegar a ser algo distinto de lo que se es; también significa seguir siendo lo que se es. ¿Acaso nos contradecimos? No, ya que lo que queremos destacar es el proceso (el largo camino que debe seguir una ten-

LO DICHO	LO NO-DICHO
1. N ^o n _	1. f N ^o n _
p	p
2. n ^o N _	2. f n ^o N _
p	p
3. p ^o N _	3. f p ^o N _
n	n
4. p ^o n _	4. f p ^o n _
N	N
5. N ^o p _	5. f N ^o p _
n	n
6. n ^o p _	6. f n ^o p _
N	N

N: narrador p: personaje
n: narratario f: valor de negación

Cabe advertir que en *El hostigante verano de los dioses* se presentan las posibilidades señaladas (tanto en sus valores positivos como negativos). Seguir la matriz podría significar un camino de trabajo analítico. Con todo, son varios los problemas que resultarían: a) el número de personajes supera la veintena; b) si bien las voces narradoras son cuatro, los narratarios son más de cuatro (y cambiantes en los distintos segmentos de cada uno de los capítulos). De suerte que un intento de aplicación de la matriz debería consultar, en cada segmento, los narratarios y personajes intervinientes en relación con la voz narradora (¿Qué resultaría? ¡Una masa discursiva incontrolable!); c) no queda claro cómo se tratarían los bloques discursivos de lo no dicho. En fin, aunque planteamos la matriz, somos conscientes de que los problemas insinuados desbordan nuestra capacidad y propósito. Como sea, otros podrían someterla a la “prueba de la duda” (si es que en ella se vislumbra algún elemento de pertinencia).

tativa de identidad para autorreconocerse... a través del conocimiento que los demás proporcionan durante las instancias de acción intersubjetiva). Por tal razón, hemos de privilegiar, para el tratamiento de los múltiples devenires, lo que el análisis semiótico denomina *nivel discursivo de los personajes*¹⁰. En este nivel, más que de *actantes* (o roles funcionales abstractos) o de *actores* (elementos de concreción accional que dinamizan los motivos configurantes del plano de la historia relatada), se habla de los personajes como de entidades ficticias investidas de un nombre propio (de una designación antropomástica), de una tipificación (en función de papeles sociales), de una microbiografía (inserta en un cierto tiempo y en un cierto espacio) y de un ámbito de relación (que incluye siempre al otro, a los otros). Dicho con otros términos, tres características concurrirían en el devenir identitario de un personaje: “semántica, psicológica y axiológica-intratextual”.

Como anota Prada Oropeza (1989: 199), “el personaje es el sujeto virtual (agente o paciente) de las acciones, atributos y situaciones del nivel discursivo, y que goza, además, de un estatuto antropomórfico más o menos acentuado”. La primera manifestación del carácter antropomórfico viene definida en el nombre asignado al personaje, sea porque aquél es un elemento que anticipa cualidades evidenciadas en el curso de la historia, sea porque el nombre enmascara -o ironiza- la realidad de lo nombrado. Y aun en el caso de que el discurso no lo nombre con una asignación sostenida, el discurso no puede evitar dejar de referirlo con alguna variante pronominal (con alguna retrospección de índole anafórica) que ter-

¹⁰ Los niveles, noción de vieja estirpe lingüística, son construcciones teóricas “y no denotan seres existentes en sí mismos. La narración sólo se presenta *en y por* el correr discursivo: todo está *ya* en el discurso, aunque no todo podrá ser explicado por éste; no olvidemos que el *discurrir del discurso* es el resultado de una organización semiótica que manifiesta una construcción particular que la sentimos intencional: alteraciones, supresiones, omisiones, recurrencias que se oponen, por ejemplo, a la sucesión cronológica de la vida diaria, nuestro modelo vivencial de cualquier narración elemental. Los niveles narrativos son construcciones hipotéticas creadas, precisamente, para estructurar esta construcción del sentido”. (Prada Oropeza, 1989: 195)

mina por mostrarlo como idóneo para la realización de ciertas conductas, afecciones y reacciones. Según sea la frecuencia de participación del personaje en las acciones, y según sea la recurrencia en el discurso del nombre responsable de la participación en las acciones, el discurso precisa grados de identificación del personaje: *protagonista*, si “recibe una modalidad positiva por parte del narrador. Es el sujeto capacitado por la moral textual para expresar el saber, el querer y el poder. Muchas veces esta ‘positividad’ puede entrañar una oposición manifiesta con la moral extratextual”; *testigo*, si “corresponde a una encarnación del papel de *informante* del nivel accional: es el personaje que simplemente ve, que cuenta la acción del protagonista”; *personaje secundario*, si es “el elemento que cumple una función de relleno, pero no por ello menos importante” (Prada Oropeza, 1989: 204-206); y *héroe*, si, conforme a una moral extratextual elevada al rango de adherencia ideológica, se reviste al personaje -usualmente protagónico- de añadidos prototípicos.

Así las cosas, los grados del personaje se convierten en auxiliares de ordenamiento de las acciones ejecutadas en el nivel diegético de la narración; pero no en fines, pues en tal caso el análisis correría el riesgo de confundir los efectos con las causas. En verdad, resulta obvio que, de entrada, ningún personaje puede acusar los atributos de un protagonista o de un testigo; más bien, esos rasgos son el producto -el resultado- de una compleja mediación: la mediación discursiva que adviene como efecto de la participación de las voces relatoras, de los narratarios y de los demás personajes (en una palabra, del *devenir discursivo* que la narración actualiza). En asocio de esta idea hay que proponer otra: el devenir discursivo (que, como hemos ya anotado, es la luz y la sombra del devenir del personaje) implica un genuino campo de fuerzas encontradas: enunciados cuyos referentes se van configurando por partes, como a saltones, en vaivenes de emisión con vocación de *completud* referencial; enunciados cuyos referentes resultan siendo la prueba inobjetable de la diferencia de percepción; enunciados cuyos referentes izan el blasón de la oposición y, a veces, el frágil listón de la complementariedad;

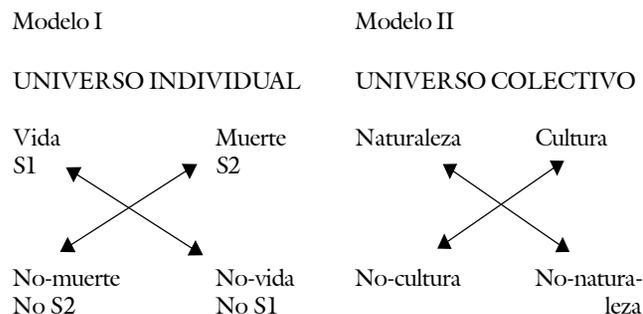
en fin, enunciados cuyos referentes giran como en una ruleta, absorbidos o expulsados por esa energía que dimana de los mismos personajes que los producen. ¿Cómo someter a control esa energía y esos enunciados animados por ella? ¿Cómo hacer de los flujos, influjos y reflujos de los enunciados de los personajes un instrumento de percepción, seguimiento y comprensión de los devenires identitarios? ¿Cómo disponer una especie de centro de rotación analítica donde las relaciones de redundancia, oposición y contradicción que permean las interacciones discursivas de los personajes en el seno de los textos literarios, se vuelvan una vía plausible y generosa para vislumbrar el entramado de las transformaciones de identidad de los personajes mismos? Creemos que una noción como la de *cuadrado semiótico* proporciona una alternativa de solución a los problemas que planteamos. Por lo tanto, el propósito de las páginas que siguen es doble: de un lado, exponer los fundamentos teóricos de la noción que mentamos; y de otro, aplicar algunos de los matices contenidos en dicha noción en el mosaico de relaciones enunciativas que soportan la urdimbre polifónica de la novela de Fanny Buitrago.

2. LA NOCIÓN DE CUADRADO SEMIÓTICO

¿Qué se impone acotar a propósito de la noción *cuadrado semiótico*? A juicio de Greimas (1983: 97 y ss), el cuadrado semiótico se yergue como un *constructo* hipotético que puede ser utilizado para dar cuenta de la organización de los distintos elementos constituyentes de un relato (trátese de los espacios, los actores, los valores semánticos comprometidos en la diegesis, etc.).

Precisado formalmente, consiste en hacer un cruce de dos ejes contradictorios, cuyas puntas tematizan los valores por excelencia de la existencia humana individual y colectiva. O en términos del Grupo de Entrevernes (1984: 158), “el cuadrado semiótico representa las relaciones principales a las que necesariamente se someten las unidades de significado para poder generar un universo semántico capaz de ser manifestado”.

La semiótica greimasiana, entonces, se ha ocupado de dos estructuras de base que pueden esquematizarse por medio de la siguiente pareja de modelos semánticos abstractos:



S1 y S2, no S1 y no S2 son las puntas que pueden ocupar las unidades mínimas que organizan el significado clasificando las figuras de un texto. Entre dichas puntas, que no implican solución de continuidad alguna, es posible leer tres tipos de relaciones:

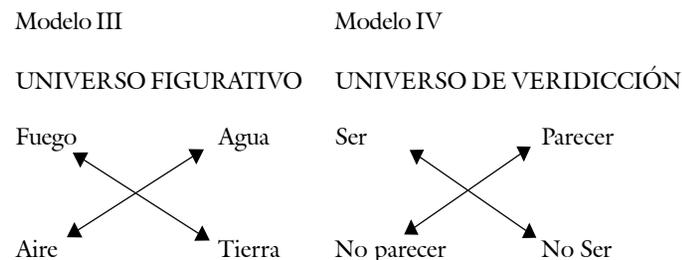
a) de *Contradicción*, si la lectura de las puntas se hace de modo transversal. Es, pues, la ley de alternancia. Hay que optar por una de las dos.

b) de *Contrariedad u Oposición*, si la lectura de las puntas se hace de modo lineal. Es, pues, la ley de doble implicación. La oposición sólo se capta si es por simultaneidad.

c) de *Presuposición*, si la lectura de las puntas se hace de modo vertical. Es, pues, la ley de anulación y de aserción consiguiente. Si el lector elige, por ejemplo, una de las puntas negativas, se anula uno de los contrarios y sobreviene la aserción del otro.

Ahora bien, Greimas insiste en que las anteriores estructuras de base son meras abstracciones que no corresponden a realidades naturales o definidas de una vez para siempre. Con todo, es su carácter abstracto el que permite, en textos narrativos específicos, la postulación de dimensiones semánticas en pasajes determinados.

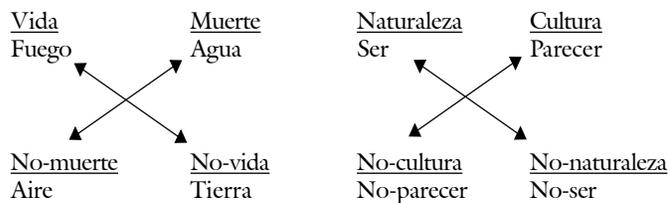
Más todavía, Greimas plantea la posibilidad de que dichas estructuras de base se puedan poner en correlación con *estructuras figurativas elementales* o *estereotipos culturales*, del tipo los cuatro elementos de la cosmología de Empédocles, o las categorías *ser* y *parecer* como variables que permitan convalidar o invalidar el *contrato de veridicción* que rige a los personajes. En consecuencia, surgirían dos nuevas estructuras elementales:



Por lo que toca al universo figurativo, la disposición de los lexemas que definen las cuatro puntas puede ser otra. Es el texto concreto analizado, a la sazón, el que organizaría siempre la disposición. (Por lo que toca el universo de veridicción, las posibilidades de organización se encontrarán más adelante.)

En fin, ¿qué es lo que ocurre en los textos? La hipótesis es ésta: el discurso del texto narrativo, embragado por un narrador marcado, figurativiza cualesquiera de las estructuras de base planteadas. Pero no sólo lo hace en su configuración elemental sino además en su configuración profunda. De suerte que, en realidad, lo que plasma el discurso del narrador es una compleja homologación de estructuras (signadas por la superposición), que desemboca en el establecimiento de un denso modelo axiológico figurativo o veridictivo.

Pueden, por lo tanto, resultar las siguientes homologaciones u otras:



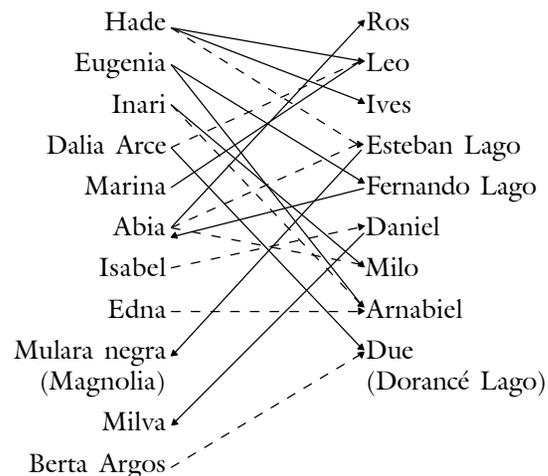
3. EL CUADRADO EN ROTACIÓN

Es ésta la hipótesis con la cual intentaremos iniciar el análisis de la novela susodicha. Para ello elegiremos únicamente cuatro personajes, de los veintitantos que actúan en el seno del universo ficticio. Acaso los cuatro personajes que, a nuestro juicio, fungen en calidad de catalizadores actanciales, a saber: la forastera (Marina), Abia, Esteban Lago y Dalia Arce.

El cuadro de la página siguiente, en el que disponemos paradigmáticamente los actores femeninos y masculinos, de alguna manera avala el carácter catalizador del que hablamos. En él, por lo demás, se puede observar la representación de un sistema de relaciones interhumanas cimentado en la binariedad de los sentimientos (línea continua, para marcar una relación de conjunción entre dos personajes, en un determinado tiempo de la historia; y línea discontinua, para marcar la relación de disyunción entre ellos, o la relación de aspiración entre dos -A enamorado de B, pero no lo contrario-). Es esa binariedad, en última instancia, la que nos sugiere la perspectiva teórica a adelantar, pues aquélla no sólo determina la construcción del cuadrado semiótico (al punto de postularse como “regla de construcción de las unidades significativas”. Grupo de Entrevernes, 1984: 160), sino también la conformación -la combinatoria- de las relaciones presentes en la novela.

Antes de pasar a la actualización del cuadrado, una última consideración acerca de los personajes elegidos. Aunque cada uno de ellos puede ser caracterizado entitativamente con independencia del resto de personajes, no conviene olvidar el hecho de que su existencia actancial deriva de un programa na-

Actores femeninos Actores masculinos



rrativo en el cual aparecen comprometidas diversas relaciones con un colectivo: el colectivo que se reúne en el Café de la 27. En efecto, el café, en tanto lugar de encuentro, por lo menos durante los primeros capítulos, detenta la dimensión de una unidad cronotópica. Ello quiere decir, entre otras cosas, que en el espacio del café (como otrora en los espacios del camino, del salón cortesano, de la ciudad provinciana o del instituto de enseñanza) asistimos como lectores al entrecruzamiento o intersección de líneas temporales y espaciales, concernientes a los personajes, antes separadas. *Al mismo tiempo y en el mismo lugar*; respecto del café, leemos la representación discursiva de fragmentos de historia de algunos personajes, pedazos -versiones no más- de las biografías incompletas de los miembros del “Club de los auténticos liberales”. Por eso los personajes que en él se reúnen no lo hacen sólo para favorecer el encuentro (como parte de un ritual en tanto que acción tradicional eficaz), sino para actualizar, de modo coherente no obstante la fragmentariedad, una cosmovisión de la cual

la mayoría se siente partícipe: “Hay segregación racial: estamos contra los negros; reconocemos la supremacía intelectual: vetamos a los analfabetos...” (p.28) Cosmovisión cuyos principios unificadores explícitos o implícitos (pues otros no enunciados como parte del programa serán inferidos de la conciencia individual de algunos personajes) encuentran consistencia, si no real sí nominal, en el simple hecho de permitir, durante cada uno de los encuentros en el café, la intervinculación esencial de las coordenadas temporo-espaciales de los distintos circunstantes.

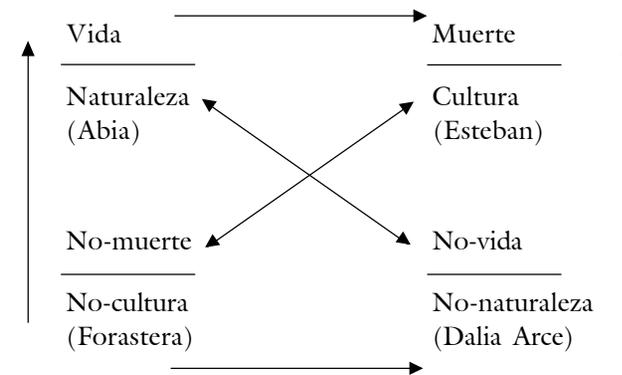
Que la novela, entonces, haga circular distintos personajes y distintos narradores por entre los vericuetos de una ciudad con vocación de fundación mítica, y por entre los claroscuros de unos espacios -el café, y después la casa de Abia y, hacia el final, la casa de Ives- donde la dispersión circunstancial tiende a provocar el deseo de la unidad intersubjetiva, no revela más, quizá, que el reconocimiento de la ausencia de un centro, de un centro que se intuye, que se demanda y que se busca a pesar de su improbable consecución. En el caso de la forastera, el centro es el libro o, mejor, el autor del libro, especie de demiurgo invisible, ya individual, ya colectivo, cuya obra resulta siendo el producto de las distintas vidas que discurren o han discurrido por la “ciudad de B”. Marina, pues, es la encargada de abrir la historia de la novela, así como de re-pasar, en su acto de averiguación reporteril, la escritura palimséstica de aquellas vidas vivenciadas a caballo de lo real veraz y lo verosímil literario. En el caso de Abia, diríase que el centro es el amor: el amor que, a fuerza de desconocer razones o de comprender instintivamente la inutilidad de los predicamentos verbales (astucias ciertas de la razón que no generan más que incertidumbres sentimentales), salta por encima de toda clase de convenciones para demorarse -epi-sódicamente- en los umbrales donde rebullen ingenuamente las atávicas expectativas de posesión y pertenencia desplegadas por los demás (por los que creen aún que el amor se legitima en el momento en que el lenguaje aparece para enmascarar ilusoriamente su designación). Para Esteban tal vez el centro reside en la ocupación de una circunferencia ex-

céntrica: que sus andanzas por las afueras de la ciudad, en las márgenes geográficas donde moran los negros, encubren el fastidio y el tedio (según consta en su diario) allí donde simulan la filantropía para los que viven en estado de orfandad. Su viaje a Europa, viaje que lo saca del mismo centro que él se impuso, figurativiza una órbita de desapego que suscita -en los negros, en su madre y en Hade- una demanda de retorno hacia una promesa de unión incondicional. Y, en fin, para Dalia Arce el centro sería la recuperación del afecto filial, perdido en el tráfigo de unas relaciones de intercambio matrimonial signadas por la compra y el desamor, y alimentado de una defensa contra la conciencia brumosa y ebria del transcurrir inexorable del tiempo.

Más todavía: Fanny Buitrago, con su novela, ha producido una antiepopéya: el centro de la acción es una ciudad (presumiblemente su Barranquilla nativa); en dicho centro ha dispuesto otro centro: un café -“el café de la 27”-; el café es un sitio de encuentro (un espacio donde se conjuntan y se disjuntan múltiples temporalidades); allí se confrontan los segmentos de vida de un grupo de jóvenes, en su mayoría extranjeros, es decir, no nacidos en la ciudad; a pesar de las diferencias singulares, portan un signo común que se traduce en la búsqueda y concreción de un pequeño pero intenso *territorio existencial*: han hecho del ocio una puerta de ingreso a alguna manifestación artística; pronto, esa dedicación al arte les ha traído una reputación imaginaria, incómoda hasta cierto punto, la reputación de “dioses”; algunos -hombres, sobre todo- son descritos como seres deiformes (no olvidemos que las voces narrativas que focalizan son femeninas); sin embargo, de divinidad sólo tienen una autoafirmación mentida, rayana en una idealización personal y colectiva desmantelable; lo que muestran no es otra cosa que una humanidad lábil y caprichosa, de suerte que nunca se erigen en héroes de empresas colectivas; antes bien, son meras individualidades luchando contra las formas seguras de atomización que impone la estructura social de la ciudad en la que habitan; no cabe duda que batallan contra esas formas de atomización, aun cuando no es una batalla asumida sino inconscientemente

ejercida; de manera que no puede hablarse de una *visión del mundo* común, apenas de una visión del mundo en formación; dicha formación no implica un esfuerzo de afinamiento del espíritu grupal; por el contrario, lo que se da, es una participación de valores difusos: más que el amor, la amistad (transcodificada en promiscuidad), más que la libertad de expresión, la proclama de idearios ‘políticos (transcodificada en dogmatismos cerrados)’, más que la familia, la unión libre (transcodificada en alianzas matrimoniales convenidas), etc.; su rebeldía, entonces, carece de coherencia y liberación consecuente; juegan a las excentricidades, pero siempre terminan atrapados en el centro de su propio aburrimiento juvenil o, lo que es peor, en el centro de sus propios imaginarios interpersonales; por eso algunos personajes -Abia, Esteban Lago y Dalia Arce- capturan, por así decirlo, el campo de intervenciones de los demás; son ellos quienes ejercen el poder sobre los demás, quienes estructuran la conducta de los demás, a un punto tal que demudan servilismos inconfesos pero eficaces; como sea, los jóvenes se van intercambiando entre sí, a la manera de mercancías que pasan de mano en mano; el devenir, hay que decirlo, no es cualitativo (pues el otro no es reconocido y mantenido como otro), más bien es cuantitativo (con lo cual cada subjetividad se va degradando en un proceso de identidades perdidas); lo que queda es un discurrir vacío de significación permanente, débil y transitorio como la misma acción de andanza que emprenden para con los otros. Así conceptualizado, creemos que una noción como la que citamos ayudaría a vislumbrar el complejo decurso de esas juveniles existencias móviles, entregadas por entero a circular rotativamente por entre los intersticios sentimentales de cuerpos cercanos que no brindan más que ajenidad y extrañeza; cuerpos ávidos de conquistar seguridad y avaros en proveer las condiciones para conseguirla. En última instancia, noción que nos ayudaría a comprender, más allá de la existencia ficticia de los personajes, la condición de sujetos escindidos y partidos de todos los seres humanos (acaso la única certidumbre incontestable de identidad que tenemos para comprender un *espejo de alteridad*).

Ahora sí podemos aventurar nuestra propuesta de actualización del cuadrado semiótico en la novela de Fanny Buitrago. En principio, y atendiendo a la hipótesis arriba planteada, intuimos una primera homologación de estructuras de base elementales, precisamente la que superpone, en relación con los personajes elegidos, los universos individual y colectivo. El esquema podría quedar como sigue:



Si leemos cada una de las puntas conforme a la dirección de las flechas indicadoras de las relaciones posibles, pero sin perder de vista el hecho de que son los semas de los programas narrativos de los distintos personajes los que pueden hacer brotar un cierto universo semántico, tenemos:

A) Respeto de Abia:

Un programa narrativo cuyos semas son la vitalidad y la naturalidad. Vitalidad en cuanto que Abia representa, en su ser, la condición plena del eterno femenino. No en vano es percibida de modo ambivalente: ni completamente niña (pese a su indefensión y a su no-valerse-por-sí-misma), ni completamente mujer (que aún se duda de su primera menstruación). Naturalidad en cuanto que Abia representa, en su hacer, la mostración plena de la ausencia de codificación. Por eso ninguna convención la sujeta: ni personal (de ahí la asistencia de Olga), ni social (de ahí la escapada con Leo e Inari al mar después de su matrimonio con Fernando Lago).

Una relación de oposición con Esteban o, mejor, con las valencias que éste encarna (y ello a pesar de ser su compañía durante las andanzas por los barrios de negros). La oposición queda sancionada en la no-lectura de Abia (signo de naturaleza) y en la escritura de Esteban (signo de cultura).

Una relación de contradicción con Dalia. El pragmatismo pretérito de ésta entra en contradicción con la inutilidad presente de aquélla. Además, la socialidad indiferenciada de Abia se contradice con la asocialidad lúcida de Dalia. Y finalmente la vocación de libertad de Abia entra en contradicción con la vocación de encerramiento de Dalia.

Una relación de presuposición con la forastera. Si la búsqueda del autor del libro por parte de ésta significa la no aceptación de la muerte del autor, diríase que su búsqueda responde a la necesidad de integrar el mismo libro en el ámbito de la cultura. Con todo, su no hallazgo afirmaría lo contrario: el surgimiento de él como parte de algo natural.

B) Respetto de Esteban:

Un programa narrativo cuyos semas son la iteratividad y la mortalidad. Iteratividad en cuanto que Esteban representa, en su hacer, la condición plena del que asiste desinteresadamente a la desprotección social (acaso a la luz de una estructura veridictiva, el valor de su hacer sería otro, el de la mentira, dada su no coincidencia entre la dimensión del ser y la del parecer). Mortalidad en cuanto que Esteban representa, en su ser, el vacío de una existencia privada de contacto humano y colmada de contacto animal. No en vano su casa pasaría por ser substitución significativa de un zoológico. No en vano su relación con Magnolia es estrictamente pulsional -biológica-. No en vano su única aspiración femenina yace encarnada en Abia, cuya inconsútil figura lo redime de sentir un auténtico amor o un amor excesivo: “Todos aquéllos que amaron mucho, se destrozaron en vida y murieron angustiados. Es mejor desear intensamente, tomar lo que tengamos al alcance, sin luchar por nada, y destruir luego...” (p.56) Por eso cuando descubre su naciente tendencia a amar a Abia de una manera natural, más allá de su racionalización cultural, mata a todos los animales que antes lo acompañaban y viaja a París.

Una relación de presuposición con Dalia. Y no tanto porque la existencia de Esteban denote una prolongación sanguínea de la existencia de Dalia, cosa de suyo natural, cuanto porque el estilo de no-vida de su madre, esclava de la pompa y del boato innecesarios y del alcohol, niega la extensión afectiva hacia el hijo menor y afirma la consecuyente muerte filial hacia la madre. Que por eso ninguno de los dos, después, vindicará la posibilidad de cualquier encuentro.

Una relación de contradicción con la forastera. No por menos la voluntad de permanencia de Marina en la ciudad se contradice con la voluntad de expulsión que exhibe Esteban cuando entre los dos se produce el primer acercamiento. Y no por menos la descripción de inactividad permanente (una suerte de muerte actancial) con que Esteban define la ciudad, entra en contradicción con la acción de vigilancia permanente (una suerte de vida social) asumida por la forastera durante su estadía en la ciudad.

Una relación de oposición con Abia. La oposición inicial (pues ya decíamos que este tipo de relación se advierte por simultaneidad) se amplía una vez se incorporan dos semas adicionales: indivisibilidad-divisibilidad; el primero como concerniente a Abia (“Lo entiendo. Usted la quiere, como la queremos todos; no podemos dividirla.” p.302); y el segundo como concerniente a Esteban, pues no es insignificante que quien finalmente se casa con Abia es Fernando, la contraparte existencial de Esteban, su mitad sanguínea por así decirlo, el hermano que porta en su ser la parte dividida de su propio imaginario ontológico.

C) Respetto de Dalia Arce:

Un programa narrativo cuyos semas son la *solitariedad* y la transgresividad. Solitariedad en cuanto que Dalia elige, para su ser, la condición del eremita no religioso, la misma que puede ser condensada así: se busca la compañía a partir de la asunción de la soledad (por oposición, por ejemplo, a la condición monástica buscada por Milo, y que podría ser condensada como sigue: se busca la soledad pero a partir de la asunción de la compañía). No en vano, de su vida sólo se sabe un dato de crónica social: hace once años, tres meses y vein-

tisiete días no baja a la ciudad. Pero si su vida escapa a la contemplación pública, la *ebullición* pública no escapa a su “contemplación”: los subrepticios informes de Isaías Bande la mantienen al tanto de lo que ocurre en la ciudad. Diríase, a la sazón, que su solitariedad no es la del que está solo en medio de la compañía (que sería el caso de Leo, amante epistolar de Dalia: “no hay nada que pueda superar este vacío de la soledad con muchedumbres.” p.142), sino la del que está acompañado en medio de la soledad. A su vez, transgresividad en cuanto que Dalia elige, en su hacer, la violación de una interdicción fundacional. En efecto, contraviniendo las disposiciones de fundación de la ciudad, que entre otras cosas prescribían la no edificación de construcciones en la ribera Este del río y sí la siembra y el cultivo, Dalia, si así cabe anotar, se desvía del curso de esas antiguas tradiciones y, en un acto de resonancia de no-naturaleza (no-siembra, no-cultivo), erige su casa en la ribera Este, dejando la ribera Oeste, no ubérrima, poblada de piedras y cizaña, para la producción agrícola. Y como quiera que la transgresión, esto es, el paso de un campo semántico A a un campo semántico B, implica que el sujeto transgresor participa de los contenidos sémicos del campo semántico B, la novela muestra un movimiento de significación reversible: si Dalia es el sujeto transgresor, y si los contenidos semánticos del campo B (los de la ribera Este del río) son los de la fertilidad, en consecuencia el transgresor debería participar (incorporar a su vida) dichos contenidos. Sin embargo, la vida de Dalia, excepción hecha de su dinero, es completamente infértil. Tanto que, once años después del último contacto con la ciudad, su aparición en sociedad no deja de ser comentada de modo paródico: “suspendida en una silla de manos, Dalia Arce hacía su entrada, como si parodiara a una famosa reina egipcia que muriera mordida por una culebra.” (p.204)

Una relación de contrariedad u oposición con la forastera. En este caso, el personaje que cataliza la oposición es Leo. Al amor improductivo de Dalia por Leo, amor fundado en el desconocimiento y la idealización epistolar (“le escribí sin conocerle y creé una imagen para mí: los mismos ojos, el

cabello rizado, la boca sensual, los dientes brillantes y reidores, el cuerpo recio. Lo construí, mío, dándole una belleza interior que no tenía y desvirtuando sus vicios.” p.268), se opone el amor productivo de Marina por él. No por menos, la forastera da a luz un hijo de Leo; hijo que substituye, de alguna manera, el fracaso de su búsqueda inicial: el no encuentro del autor del libro.

Una relación de contradicción con Abia. En efecto, ya Dalia había dicho: “¿Abia? Sí. La más inútil. Pero la única más poderosa antes de mí. Téngalo presente.” (p.49) Y agregaríamos: no sólo antes sino después, ya que termina siendo la depositaria del amor de sus dos hijos, a contrapelo de Dalia, que termina siendo la mujer refractaria al amor de sus dos hijos.

Una relación de presuposición con Esteban. Si elegimos la punta negativa de Dalia en su valencia de no-naturaleza, entendiendo por ésta todo lo que implica extensión mediatizada (por el dinero) de las acciones y los sentimientos hacia el resto de los habitantes de la ciudad, negaríamos consecuentemente uno de los contrarios (el que aparece representado en la posibilidad de retorno de Esteban luego de la maniobra de Dalia de hacer venir a Daniel para intentar unirlo con Abia) y afirmaríamos, por resultado, el valor contrario de naturaleza y vida representado por Abia, cuyas relaciones con el resto de los personajes aparecen despojadas del valor mediador del dinero: “Abia desconoce el valor de la moneda. Le expliqué hasta cansarme que un billete vale más que un níquel. Le hice repetir los números 1-2-5-20-100, etc., haciéndole notar el color correspondiente a cada cifra, para que así distinga su valía. No aprende y no escucha.” (p.97)

D) Y respecto de la forastera:

Un programa narrativo cuyos semas son la discrecionalidad y la permeabilidad. Discrecionalidad en cuanto que Marina, por lo que toca a su hacer, responde a una comisión laboral. La ejecución de la misma consiste en develar el misterio que se cierne sobre el autor de un libro -de una novela- que acaba de ser premiado por la “Sociedad Literaria de

Naciones Americanas” y cuyo premio fue declinado por el mismo autor (del que tampoco se sabe si es individual o colectivo). Su desplazamiento a la ciudad donde presuntamente vive el creador, así como su permanencia en ella arrostran el signo del que, aun a sabiendas del trabajo por hacer, no quiere molestar ni ser molestado. No obstante, es un signo que no raya en la pusilanimidad. Marina, antes bien, conjurando la animadversión del ambiente ciudadano que encuentra y el resquemor de su primer encuentro con Edna y Esteban, decide permanecer todo lo que sea necesario para intentar dar cabal cumplimiento a la comisión que se le ha encomendado. Por eso, de alguna manera, calca miméticamente en su comportamiento la cautelosa reserva que encuentra en el grupo social al que pertenece el autor anónimo. Como si fuera una especie de “testigo auricular”, oye lo dicho por todos (y tal vez lo registra mentalmente) e indaga con tino y tacto tales que su presencia se torna casi furtiva, lateral, escurridiza. Ciertamente que no renuncia a contar, pues su papel de narradora (¿o habría que decir de organizadora narrativa?) se manifiesta en los capítulos impares de la novela; con todo, su intervención, durante muchos pasajes, se contrae a la del que registra con objetividad la realidad encontrada. Ese distanciamiento le permite incorporar no sólo las voces de los miembros del grupo y de los moradores de la ciudad, sino también otras manifestaciones discursivas de algunos de ellos como diarios, cartas, proclamas, recuerdos, etc. Así dicho, va realizando, de modo indirecto y encubierto, una especie de semblanza palimpséstica de la ciudad: de la misma ciudad y de los mismos moradores de los que evidentemente hablaba la novela del autor buscado y ahora escamoteado tras la máscara de la anonimidad colectiva. Considerada de ese modo, su tarea es una tarea de superposición de capas o, lo que sería equivalente, de no-muerte escritural de la ciudad y de sus dioses habitantes. Por su parte, permeabilidad en cuanto que Marina, por lo que toca a su ser, poco a poco, conforme va revelando y dejando que se revele la historia personal de cada uno de los habitantes, abandona su actitud distante de reportera novelada y, en un acto sutil de metalepsis narrativa, pasa

a ser un miembro más del grupo, grupo signado por la megalomanía espiritual y la inactividad material: “en este correr de los días, en que no pasa nada, y no sucede nada tampoco, según dice Leo y todos sus amigos.” (p.303) Con otras palabras: empieza a ser permeada por los aires ciudadanos de la comunidad (“amo esta ciudad de tardes calurosas y mañanas veladas por la lluvia. El rumor de hojas secas que invade las calles bordeadas de césped mustio. Su sensualidad a flor de piel, la brisa calidad y el aire cargado de polvo.” p.139) y de lo que acontece en ella (“Pensaba marcharme lo antes posible, a pesar de mi nuevo amor por Leo, para reintegrarme al mundo civilizado y a mi periódico. Pero quiero estar presente en la boda, si es que se realiza.” p.115).

Una relación de presuposición con Abia. Si elegimos la punta negativa de la forastera en su valencia de no-cultura, entendiendo por ésta el amago de sustracción a las formas de vida cotidiana manifestadas por el grupo, negaríamos consecuentemente uno de los contrarios (el que aparece representado en la ambivalente actitud de conjunción contingente y disyunción esencial de Esteban hacia cualquier forma de configuración colectiva) y afirmaríamos, por efecto, el valor de naturaleza que Marina termina por manifestar: su concepción del hijo con quien pasaba por ser un programático y destinado destructor de cualquier forma de aspiración femenina hacia lo masculino: “En la vida de un hombre se atropellan las mujeres -en línea recta y una detrás de otra-, mujeres que llegan, se asoman, pasan y se marchan. Son demasiadas para ser soportadas por un solo hombre.” (p.144)

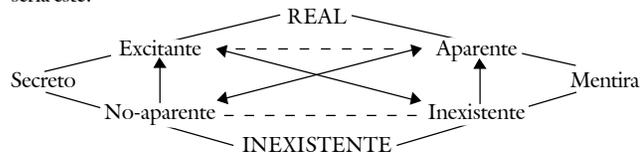
Una relación de oposición con Dalia. Por acción del sema de permeabilidad del que ya hablamos, la forastera, literalmente hablando, es asimilada por el medio; y con conciencia de ello: “asistir a él -al baile de Ives- estaba contra todas mis teorías humanitarias, y si meses antes me hubieran insinuado siquiera que lo haría, hubiera retrocedido escandalizada. Pero... cuando la corriente se desboca y uno va en los remolinos ¿se puede obligar al río a detenerse?” (p.210) Por oposición, Dalia, a pesar de todos los intentos que hacen (repárese en las tentativas de Mauricio Argos) por “desentronizarla”

(léase, por asimilarla al medio), permanece impertérrita en su decisión transgresiva y crítica (actitud que no está exenta de lúcida recriminación y severa contestación).

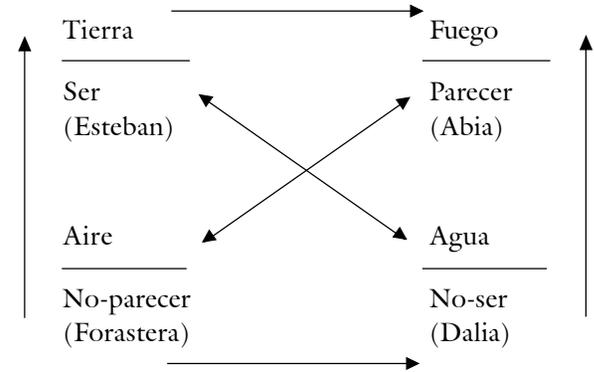
Una relación de contradicción con Esteban. Acaso la contradicción queda marcada en el hecho de simetría inversa que se presenta entre el comienzo de la novela y el final de la misma. Al comienzo, ya lo indicábamos, la vocación de permanencia de Mariana entraba en contradicción con la petición de salida de Esteban. Hacia el final, la situación es al revés: la vocación de salida de Esteban, tras la comprensión de desazón existencial que produce *El hostigante verano de los dioses*, contrasta con la petición de permanencia que Mariana se dirige a sí misma: “Tengo un hijo hermoso, con los cabellos rizados y los ojos color de miel, pero parece que no es necesario hablar.” (p.337)

Ahora bien, si homologamos dos estructuras de base tales como el universo figurativo y el universo veridictivo¹¹, la superposición resultante origina el esquema de la página siguiente:

¹¹ El “contrato de veridicción” se refiere al valor de verdad que exhiben y desarrollan los personajes. “La ‘verdad’ existe en la coincidencia de existencia y apariencia, de la identidad y las cualidades del actor por un lado, y la impresión que causa, lo que afirma, por el otro. Cuando un actor *es* lo que parece, será verdad. Cuando no se construye una apariencia, o en otras palabras esconde quién es, su identidad será secreta. Cuando *ni es ni se construye una apariencia*, no puede existir como actor; cuando *parece* lo que *no es*, su identidad será una mentira”. Cfr. Bal (1987: 43) El esquema sería éste:



Aun cuando este modelo se reserva normalmente para el nivel narrativo de análisis de los personajes (que por eso se habla de *actores*), nosotros queremos extenderlo al nivel discursivo, pero a condición de realizar ciertas modificaciones: la primera se refiere al valor de verdad. No nos interesa determinar si en uno de los personajes que estamos analizando hay verdad, secreto o mentira. La razón es clara: en los devenires de existencia de un



Si leemos cada una de las puntas conforme a la dirección de las flechas indicadoras de las relaciones posibles, pero sin perder de vista el hecho de que son los semas de las entidades figurativas y de las categorías veridictivas de los distintos personajes los que pueden hacer brotar un cierto universo semántico, tenemos:

A) Respecto de Esteban:

Una consistencia figurativa-identitaria cuyos semas son lo tectónico y el ser-devenir extranjero. Lo tectónico en cuanto que Esteban aparece (y está) ligado a la tierra; pero no a la tierra productiva (en ella está y no está, al mismo tiempo, su

personaje, la verdad o la mentira pueden acusar límites imprecisables, *cruces de frontera* axiológica que destruyen, por así decirlo, la univocidad de los valores establecidos. Y lo que buscamos no es la estabilidad de un valor, sino su inestabilidad significativa. La segunda razón se refiere a la configuración formal del modelo. A nuestro entender, la densidad sintáctica y semántica de un personaje no se reduce a la oposición entre ser y parecer. Antes bien, esa oposición siempre se proyecta sobre ejes de sustentación ideológica o simbólica (como los previstos por la abstracción del universo figurativo), que requieren de homologías sémicas complejas para que puedan revelar toda su pertinencia predicativa. Por lo tanto, más que *coincidencias* de identidad (el paralelismo contiguo de esencia y apariencia), buscamos *consistencias* y *paraconsistencias* de identidad (o juego de discontinuidades entre esencia y apariencia regulado por las circunstancias de percepción y valoración del otro en relación con las acciones, sentimientos y reflexiones de un *yo* participante).

hermano Fernando), sino a la tierra improductiva, que es, en última instancia, *su tierra nutricia*. En efecto, la tierra que horada Esteban, bajo la forma de una apropiación espiritual (su filantropía es signo de una voluntad mesiánica), no es la que posee su madre natural -heredada como legado de Dorancé Lago-; es aquélla en la que vive su madre putativa -la negra Herminia- y, por extensión, en la que viven los hermanos de raza de ésta. Esta tierra lleva consigo el sello de la exclusión social, del corte territorial que la ciudad -por mediación de Dalia Arce- ha definido. Y en ella *produce* Esteban: alivio, socorro, asistencia médica. De alguna manera, ese corte espacial, topológico, lo lleva impreso Esteban en su cara: él, tiempo atrás, cuando recibió la parte de la herencia que le correspondía, se hubo de cortar la cara en dos con una cuchilla de afeitar (acaso como testimonio corporal y espiritual de su rompimiento con el pasado de sangre que llevaba en sus venas). Desde entonces, se alió con todo aquello que representara lo excluido, lo marginado, lo excéntrico, lo indefenso, lo natural incontaminado, lo extranjero. Su ser deviene extranjero, pero no ya en sentido espiritual sino civil, a poco de producirse la inundación de la ciudad causada por el río. El fenómeno natural origina en la masa negra un deseo de abandonar sus respectivos lugares de emplazamiento. El abandono y desplazamiento hasta el centro de la ciudad está espoleado por conseguir un espíritu de venganza colectiva contra los viejos detentatarios del poder; la masa, pues, aprovecha el desorden para emprender una serie de retaliaciones reivindicativas: queman, saquean, asesinan como una turba enloquecida. Es como si la tierra misma se hubiera tornado demente. Esteban comprende la necesidad virulenta del movimiento social y quema su casa, es decir, sus animales, es decir, su pasado de filiación con las minorías que antes ayudara. Ve a la masa enfurecida convertida en un animal monstruoso y renuncia a todo, incluso a Abia, su amor idealizado. Su acto incendiario promete una purificación personal. Extranjero en su propia extranjería, viaja a París. Ahora ha devenido ciudadano extranjero, ligado a lo que queda de su terruño sólo por un sentimiento ambivalente, el mismo que consigna en

su diario personal: “El aire seco que viene del río me hace reafirmar el propósito. Me iré... antes debo hacer que Fernando regrese a esos hombres al trabajo o los indemnice. No jugaré a los naipes, ni a los dados... Lo risible de toda mi vida, es que esa gente no me importa.” (p.151)

Una relación de oposición con Abia. Al encarnar ésta la valencia del fuego -como extensión metafórica de los sentimientos que siempre suscita en los demás, y particularmente en Esteban-, ella quema, si así cabe anotar, todo lo que toca: la pasión que se funda en el deseo de posesión, el poder que se inviste de la máscara de la autoridad para gobernar el campo de acción de los otros, la maledicencia que reasegura el éxito de la conversación mundana, el olvido que reimplanta los fantasmas de la memoria, el descontento social que amaga con liquidar un presente de ignominias calladas, etc. La quema, en últimas, no trae consigo un ulterior renacimiento porque se apuntala, no en la necesidad sentida (como ocurre con la quema que lleva a cabo Esteban), sino en los trucajes de lo real individual, en la celada enmascarada: “¡Tenía que hacerlo! De otro modo no hubiera tenido a nadie cerca de mí. Tuve que ser inútil para manejarlos, inconsciente para que me obedecieran... ¡Los engañé a todos!” (p.334)

Una relación de contradicción con Dalia. La contradicción admite una formulación como la que sigue: mientras Esteban está en la ciudad, en sus recorridos irregulares por esa tierra de extranjería social que es la tierra de los negros, Dalia vive en un enclaustramiento voluntario que la coloca por fuera de la ciudad, en un estado de regular inmovilidad obtenido por causa de un consumo incontinente de alcohol. A cambio, cuando Esteban está en París, inmovilizado por el recuerdo de su amor imposible por Abia, encerrado en una ciudad que se le antoja escurridiza y fútil, Dalia sale a la ciudad, asaetada por la memoria de su hijo ausente y en itinerante búsqueda de un amor que se le antoja posible (si emplea las armas del dinero): el amor de Daniel Mendoza, el joven revolucionario. Las disimetrías no terminan aquí: cuando se anuncia el regreso de Esteban (momento en que las líneas se podrían cruzar), Dalia parte a su encuentro: ella lo

ve y quiere abrazarlo, y él la ignora y no quiere mirarla. La frase favorita y desafiante de Dalia - “me han amado muchos hombres y no siempre los amo yo a ellos”- se le devuelve recursivamente: el único hombre al que ama -su hijo Esteban- no la ama a ella y, en cambio, es amado por una sola mujer: Hade.

Una relación de presuposición con la forastera. Incorporada al medio ciudadano del grupo de jóvenes intelectuales, esto es, no-pareciendo una extranjera, la forastera, en su labor de registrar lo vivido, hace, de alguna manera, lo que Esteban hacía mientras vivía en la ciudad: cohabita con aquellos de quienes nadie se ocupa (así como de los negros nadie se ocupa y preocupa, salvo Esteban, así de los intelectuales nadie se ocupa y preocupa, salvo la forastera). Y así como Esteban pasa a ser forastero, es decir, un hombre que quiere registrar desde afuera lo que pasa en el interior del grupo de jóvenes, así la forastera se ocupa de Esteban haciéndole llegar la información que requiere para su cometido implícito: no quedarse en “el aire” frente a los acontecimientos sino “aterrizar” (mediante el intercambio de cartas).

B) Respecto de Abia:

Una consistencia figurativa-identitaria cuyos semas son la *flameabilidad* y el ser-devenir amigo. Como la flama de una vela encendida que conserva su base de fuego y cambia el color de sus formas mudables según la incidencia de un agente externo como el aire, así Abia detenta una base de amor que cambia -que flamea- de conformidad con las pulsiones que le secretan las investiduras caprichosas que hace a distintos objetos de amor. De suerte que, en realidad, ella está lejos de conocer el amor. Dice enamorarse (y en efecto lo hace... y recibe las muestras de enamoramiento de otros: Milo, Ros, Leo y Esteban); pero no ama. Los dos estados son diferentes. El amor es indisoluble del dolor (al punto de poder afirmar que sólo el que ha amado se ha dolido, y al revés); en Abia el amor no pasa por la manía de padecimiento (y menos por la insana manía de la razón). Lo que sí ocurre es que ella declare identificar el objeto de su amor (*el objeto del objeto* de su amor -con lo cual declara el enamoramiento-): dice

estar perdida de amor por Daniel porque ve en él un hombre que no ha claudicado en su fe revolucionaria. Una vez desaparece de escena Daniel, dice amar a Milo porque ve en él un hombre que no ha claudicado en su pasión por la literatura. Y así sucesivamente. Con todo, ningún abandono la paraliza, la sacude, la perturba sentimentalmente. Pronto dirige su ser -flameante- hacia otro objeto. Por eso Isabel dice de ella: “Abia todavía ignora que amar es más importante que saberse amado.” (p.56) Para los demás, ella es una especie de designación insólita cuyo significante todos conocen (y casi están obligados a invocar), pero cuyo significado todos ignoran y todos ignorarán. Ella es, pues, como una *carta robada* que nadie alcanza a encontrar. ¿Qué encuentran? Una amistad amorosa. La lógica de la amistad amorosa nunca es la del *tener* (el tener es más bien la imposición que se ejecuta durante el acto sexual); es, dicho en términos rotundos, la lógica del *ser que deviene* (que por eso a los amigos no se les juzga, se los acepta sin más, con toda la carga de virtudes o defectos que pueden poseer). De ahí que a Abia le asista razón cuando señala: “amar es desear los defectos del ser amado y acosarse con ellos.” (p.98) Y es que en la amistad, a diferencia del amor, el sujeto no busca la plenitud, el colmo, la intemperancia del placer; antes bien, se tolera el vacío, la carencia, la templanza del displacer. Abia, en una palabra, no puede amar porque ella representa las *posibles imposibilidades* de la amistad.

Una relación de presuposición con Dalia. Como Abia, Dalia tampoco conoce el amor. Lo que conoce es la prostitución del amor, la degradación que consiste en eximirse a sí misma de considerar al otro como poseedor de una historia y de una subjetividad. Dice amar a Leo, a quien por lo demás nunca ha visto en su vida. Sin embargo, el objeto de su amor no es Leo, es la vanidad no alimentada de su propia escritura (y cuyo vehículo comunicativo sirve para enviar las cartas que remite a aquél). Su talante escurridizo, acuoso, serpeante la resguarda de fomentar para sí la angustia que derivaría de un acto de entrega incondicional al ser amado. De ahí que ella jamás se comprometa con nadie, ni siquiera consigo mis-

mo. En ese sentido, participa de una similar inutilidad como la de Abia, de una similar *vitalidad implosiva*. La diferencia reside en esto: Abia está en el vórtice del torbellino social gracias a que ha hecho de su inconsciencia cotidiana una trampa de eficaz imantación; Dalia, por el contrario, está en las márgenes de la barahúnda social gracias a que ha hecho de su inconsciencia íntima un descarnado estallido que prohíbe cualquier solidaridad.

Una relación de contradicción con la forastera. La contradicción admite ser formulada de modo sentencioso: Abia encarna una corporalidad que deviene incorpóral, la forastera encarna un incorpóral que deviene corporalidad (y por partida doble: no en vano lleva en su vientre un retoño de Leo, el joven al que quiso amar Abia y no pudo). El cuerpo de Abia siempre es contemplado como en *exoscopia*, es decir, a la manera de miembros sueltos que aparecen revestidos de prendas sueltas, refractarias a un orden armónico de presentación. Así, por ejemplo, la recuerda Daniel cuando ella pisó por primera vez su taller de pintura: “Abia estaba ceñida con un traje verde, que parecía prestado, y que modelaba sus pequeños pechos. No llevaba zapatos y su cabello estaba tan alborotado, que Daniel se preguntó si se había peinado alguna vez.” (p.176) Ese cuerpo fragmentado (revestidamente fragmentado) captura percepciones igualmente fragmentadas -léase incorporales-, que hacen de Abia una totalidad incompleta. El cuerpo de la forastera, a lo largo de diez y ocho capítulos, se yergue como una especie de fantasma etéreo: voz sin cuerpo que, paradójicamente, *da cuerpo* a los cuerpos de los demás. Las voces relatoras distintas de la voz de la forastera rara vez reparan en el cuerpo de ésta. Sólo al final, cuando Leo se casa con la forastera, el cuerpo de ella aparece como una totalidad duplicada (extendida) en el cuerpo del hijo que ambos han concebido. El nuevo ser, de nombre Leo, toma cuerpo en medio de un *cuerpo ido* para siempre -el de Abia- y de un *cuerpo incluido* circunstancialmente -el de la forastera-.

Una relación de oposición con Esteban. Si Abia, en relación con el amor, no es sujeto de construcción de deseo (sino

objeto de fomento de él), Esteban, en relación con el amor, es sujeto de destrucción de deseo (y objeto de construcción de él). Una convicción amorosa le otorga un dogmático referente de identidad: “Todos aquellos que amaron mucho, se destrozaron en vida y murieron angustiados. Es mejor desear intensamente, tomar lo que tengamos al alcance, sin luchar por nada, y destruir luego. Destruir los seres que puedan atarnos o crearnos una costumbre, huir, aniquilarnos. Es el único modo de no envejecer pronto y perecer en vida.” (p.56) Si bien Abia no construye deseo tampoco destruye (en una u otra alternativa la conciencia debe intervenir); si bien Esteban no construye deseo sí destruye el de otros: el de Hade, hermosa morena que vive -bajo el signo de la destrucción- con el doble de Esteban: su hermano Fernando. Uno y otra, como sea, deben pagar un precio: el de la soledad incontestable.

C) Respecto de Dalia:

Una consistencia figurativa-identitaria cuyos semas son la *acuosidad* y el ser-devenir indiferente. Dos tiempos matizan la vida de Dalia: el tiempo de su adolescencia y el de su juventud y adultez. En cada uno de ellos se dan dos elementos comunes: el agua y el encierro. A los doce años fue comprada en matrimonio por Dorancé Lago y encerrada para que no coqueteara y no fuera cortejada. Durante el segundo día de una de las ancestrales fiestas del río pudo escapar y disfrutar del exterior social: es el momento en que prueba el alcohol. ¿Resultado? Un embarazo que daría a la luz dos mellizos y un encierro de diez años. Inmediatamente *es* privada de la crianza de los hijos. Una negra -golfa de su esposo- se responsabiliza de la tarea. Dalia se entrega al licor de una manera incontrolada. Los hijos crecen sin tener contacto con ella. A poco de cumplir la edad de diez y siete años, los mellizos y Dalia conocen la noticia del asesinato del *Due*. Los tres heredan una enorme fortuna. Cada quien reclama su parte y se produce entre ellos una separación definitiva. Dalia vuelve a encerrarse y convierte el whisky en el único compañero. Una serie de hábiles maniobras comerciales incrementan su capital. Pronto se convierte en la mujer más

poderosa y temida de la ciudad. Como su esposo, adquiere “conciencia de la superioridad que confiere el dinero y cree que los demás han nacido, exclusivamente, para atender a sus caprichos.” (p.44) Su vida entregada al alcohol es una forma de taponar la desazón maternal en la que se encuentra. Fernando no quiere saber nada ella; igual pasa con Esteban (incluso cuando regresa de Europa). Y lo que es peor: ambos hijos terminan entregados a la misma joven: Abia (el primero en matrimonio y el segundo en un sentimiento de añoranza tardía). Con ocasión del fenómeno de desbordamiento del río, muchas cosas cambian en la ciudad. Algunos negros, antiguos trabajadores de Dalia, se desplazan a Urabá tras la ilusión de una mejoría de vida animada por capitalistas extranjeros asociados con Fernando. Dalia levanta un casino y, al hacerlo, pierde su poder. El casino atrae gentes de distintas poblaciones que traen consigo nuevas formas de vivir. La ciudad empieza a abrirse a influencias culturales exógenas. La misma Dalia sale de su encierro y su salida quita el velo de misterio legendario que la cubría. Ahora, Dalia es, como todos, un habitante más: reina desentronizada que escarba entre los matices multiculturales una posibilidad de relación humana.

Una relación de oposición con la forastera. La oposición se da en varios aspectos. Al conocimiento mediato que tiene Dalia de los acontecimientos que se verifican en la ciudad y, en particular, en el seno del grupo de los jóvenes liberales (por conducto de los *comandos potenciales* en los que redunda la información transmitida por Isafás Bunde, la misma que, según sean sus intereses -sobre todo económicos- es presentada de modo objetivo o subjetivo), se opone el conocimiento inmediato que Marina alcanza a tener de los mismos asuntos (aun cuando su labor no es menos compleja dada la enorme cantidad de testimonios directos que debe contrastar). Así mismo, a la furtiva y mañosa forma de intervenir en los eventos de la ciudad y en las relaciones intersubjetivas de los jóvenes por parte de Dalia (ella quiere atraer para sí a Daniel que ama a Abia que es amada por Leo que es amada por Marina), se opone la discreta y sutil intervención de la

forastera en los mismos asuntos. Y, finalmente, al amor epistolar, idealizado, irreflexivo y perverso que dice sentir Dalia por Leo, se opone al amor verbal, real, reflexivo y productivo que la forastera prueba en tener para con él.

Una relación de contradicción con Esteban. En relación con los semas reguladores del marco identitario de Dalia, la contradicción se produce por el grado de *concernibilidad* de madre e hijo respecto del elemento figurativo que predomina en cada uno. Esteban, pese a su huida de la ciudad, está vivencialmente afincado a la tierra -a través de la fuerza geológica que Abia manifiesta-; Dalia, a pesar de su permanencia en la ciudad, está vivencialmente fugada de la tierra y afincada en el agua, esto es, en las transformaciones entitativas que el agua representa -a través de la fuerza oceánica que Abia encarna-. Abia, así, conceptualizado, es el nudo que afirma la contradicción.

Una relación de presuposición con Dalia. De alguna manera, ambas se escudan entre sí: Abia se escuda en su inconsciencia para no diferenciar, lo cual la convierte en una indiferente inconfesa; Dalia se escuda en el rencor para justificar su selectividad, lo cual la convierte en una ególatra declarada. Antisolidarias, las dos tienen por norma no pedir nada a los inferiores. Ambas, no obstante, dependen de dos mujeres para sobrevivir en la cotidianidad: Abia de Olga, Dalia de Herminia. Ambas son tocadas por la muerte: Abia, por la muerte real después de su matrimonio con Fernando, y Dalia por la muerte simbólica después de la muerte de Dorancé.

D) Respecto de la forastera:

Una consistencia figurativa-identitaria cuyos semas son lo *aéreo* y el ser- devenir incluida. La condición aérea de Marina (aunque sería mejor decir *etérea*) es la del personaje que *no hace semblante*, que no irrumpe con violencia imponiendo ademanes, discursos o acciones, que no clama por una aceptación convenida. De todas, es, a nuestro juicio, la condición más lograda, pues detenta el suficiente distanciamiento social como para intuir el lazo de cohesión colectiva que ata a los miembros del grupo; y el lazo no es otro que el mismo

carácter etéreo que ella porta como condición. En efecto, el grupo de jóvenes existe como tal, no por la autoconfirmación individual que cada uno realiza en relación con los demás, sino por la interdependencia inexpressa que Marina asegura encontrar entre ellos. En ese sentido, la función de la forastera, en tanto que narrador-personaje, es la de un catalizador de subjetividades sutiles: especie de organizador a la sombra de las interacciones relacionales. Su eficacia es tanto mayor cuanto menos cercanía parezca tener. De ahí que su presencia, en el seno del grupo, sea, paradójicamente, una *presencia in absentia*. Como núcleo humano hacia el cual, en algún momento, convergen los demás, Marina ofrece una escucha comprometida y una habla grávida de disensión. De esa manera va *manufacturando el consenso* de una escritura que se erige como testimonio de una existencia transindividual. Decíamos atrás que el régimen de enunciación apelaba a la alternancia de entradas y salidas de las voces relatoras. El efecto pragmático que ello crea es verosímil. Si Marina es la responsable de un testimonio vivencial colectivo (si ella está en la ciudad para escribir la biografía de un grupo de jóvenes con aspiraciones y realizaciones artísticas), no porta, sin embargo, el don de la ubicuidad. De ahí el imperativo verosímil de otras voces relatoras. La forastera, entonces, delega su deber enunciativo para alcanzar una visión más comprensiva de los hechos. Así, pronto descubre que, antes de su llegada a la ciudad, Esteban es el núcleo en torno al cual gira el grupo. En cierto modo, su llegada crea una función de relevo, pues hasta entonces, el único documento testimonial que existe es el diario de Esteban. Por eso podemos afirmar que los dos personajes se presuponen. Sólo que, ido Esteban a París, el antiguo núcleo desaparece. En su lugar se instala Abia; pero Abia no lee ni escribe, es decir, ella contradice la única opción de relato autobiográfico -colectivo, insistimos- con que cuenta la ciudad. Por lo demás, su desapego de todo -de aquello que implica conservación, duración o permanencia- se contradice con la obstinación de fijación que contiene cualquier voluntad de escritura (valor que justamente encarna el rol textual y social de Marina). Como sea, la contradicción es superada

(es parte del pacto mimético con el lector, de lo contrario no habría novela). La única que parece oponerse al proyecto de registro testimonial es Dalia, dueña y señora de la ciudad. Con todo, la oposición no tiene mayor alcance. Está reducida al ámbito de unas relaciones familiares deshechas. Al final, con la muerte de Abia, el rencor secular de Dalia pasa a un segundo plano. Su presencia se diluye en medio de otros acontecimientos: el matrimonio de Ives con Hade y el de la forastera con Leo. Marina, para bien o para mal, es incluida en el grupo. Las vidas de muchos de los jóvenes son atrapadas por esa máquina de atomización y uniformidad que es la burguesía. Empieza para ellos una nueva instancia de devenir existencial en la que, muy probablemente, serán otros los actores. Muerta Abia, muere el grupo, muere la novela, es decir, vive para el lector.

4. INFERENCIAS DE UNA ROTACIÓN DETENIDA

En fin, le hemos dado la vuelta completa a este cuadrado que propusimos. Como es apenas obvio, en muchos de los giros la reflexión creadora de sentidos parece repetirse. No hay tal. Ciertamente que por la misma dinámica de los movimientos relacionales previstos por la noción, sólo la relación de contradicción es recíproca; pero también lo es que, una vez situados en otra de las puntas donde aparece otro de los personajes, la relación de oposición se vuelve aparentemente recíproca. Aparentemente, puesto que son los semas reguladores de los distintos universos los que proveen de un *plus* de significación (antes no existente). Así, el sentido se va construyendo en espiral (a partir de un *embrague* de repetición necesario). La figura de la espiral implica un hacer semántico no lineal sino recursivo, de suerte que los predicados -mediante los que se caracteriza una relación- adoptan una compostura paradójica. Eso no es extraño si tenemos en cuenta que lo que se busca es la diferencia y no la identidad. La diferencia, sin embargo, no debe prosperar de una manera ilimitada (no, por lo menos, cuando ya hay un control numérico impuesto por la misma teoría). Pese a todos los *vaivenes*

predicativos, la diferencia organiza los haces semánticos en parejas de oposiciones. Así, por lo que toca a la segunda homologación de estructuras elementales de base (lo que en su momento denominamos *consistencia figurativa-identitaria*), resultan dos dicotomías: extranjero-incluido y amigo-indiferente (o extraño). La pertinencia de estas oposiciones es el resultado de unos programas narrativos ejecutados por los personajes seleccionados sin más horizonte teleológico que un devenir entitativo. Con otros términos: los personajes en la novela terminan siendo, no lo que son, sino lo contrario de lo que eran. De manera que en Esteban observamos un devenir nativo-extranjero; en la forastera un devenir extranjero- “nativa”; en Dalía un devenir amiga-extraña; y en Abia un devenir extraña-amiga (como si fueran, ni más ni menos, roles intercambiables). Bajo esta perspectiva, consistencia identitaria no quiere decir negación de la contradicción entre el ser, el decir y el hacer; quiere decir tolerancia de ella en el seno de un proceso de devenir. Creemos que sólo así los personajes alcanzan auténtica verosimilitud humana, auténtica densidad semiótica. Verosimilitud y densidad, sí, pero sin perder de vista que es el *otro intersubjetivo* el que tiende hacia el *yo* un complejo de energías que lo inducen a incurrir -y a hacer vivir- en permanente contradicción (en conflicto, desarmonía, guerra, desestabilización, etc.). Y es esto lo que abunda en la novela de Fanny Buitrago. ¿Qué habría ocurrido si hubiéramos aplicado esta noción a otros personajes distintos de los que trabajamos o, peor aún, a la totalidad de ellos? No sabemos decirlo. Acaso no tendría sentido (acaso lo que hicimos tampoco lo tenga). La verdad es que el personaje -en cuanto que sujeto de deseo, de acción y de discurso- es, a todas luces, el elemento más complejo del texto literario (del texto novelesco). Máxime cuando *su ser en devenir* deriva del ser en devenir de los demás. Mal se haría en tratarlo -analíticamente- de modo independiente; mal se haría en tratarlo como molécula de una masa colectiva; acaso bien se haría en tratarlo como miembro de un grupo reducido en el que están contenidas tres de las relaciones básicas de interacción: oposición, contradicción y presuposición. Y el cuadrado se-

miótico trae consigo esa promesa: la promesa de advertir que toda identidad -que se apunte en el deseo, en la acción y en el discurso- es, por definición y necesariamente, una poli-identidad (transida, urdida y tejida de relaciones contradictorias).



DE
LA CASA
GRANDE

*Rebus in adversis facile est contemnere mortem:
fortius ille facit qui miser esse potest*

*Marcial**

0. DE CIERTOS TÓPICOS

A juicio de Shaw (1983), una mirada de conjunto a la narrativa de ficción latinoamericana de este siglo permite comprender que ha habido dos grandes líneas de desarrollo. De un lado una narrativa de observación o de registro testimonial-documental de la realidad: “es la novela que, desde los inicios del modernismo, va a predominar en Hispanoamérica hasta 1926, pasando por las sucesivas etapas del costumbrismo, el realismo y el naturalismo” (p.11). Aspectos característicos de esta tendencia son: a) los “arquetipos de la marginalidad”: el indio, el gaucho, el cauchero y el peón: seres arraigados en viejas estructuras patriarcales y, por ende, separados de las grandes problemáticas civiles (Campra, 1987: 27); b) el énfasis puesto en la historia o mundo *representado*, que compromete la idea de que la relación que une a la novela con la realidad extraliteraria es de causalidad, continuidad o reflejo; y c) una lógica enunciativa garantizada por la presencia de un narrador omnisciente, cuyo saber total se acantona en el rechazo a toda forma de dialogización polémica entre la palabra del narrador mismo y la de los personajes participantes (y que por lo demás motiva, en las ediciones de las obras, la inclusión didáctica de glosarios especializados). Y de otro lado, una narrativa que muestra el tránsito de lo mimético a lo simbólico, es decir, una narrativa de experimentación conscientemente artística: “después de 1926, esta novela desemboca en la narrativa de fantasía creadora y de

* *“En la adversidad es fácil despreciar la muerte, pero tiene más valor sufrir la miseria”.*

angustia existencial.” (Shaw, 1983: 12) Entre otros, los siguientes atributos son propios de esta línea de producción novelesca: a) despliegue verbal inusitado, que convierte al lenguaje en un “personaje” más (y que se prueba en el hecho de que los escritores revelan una gran preocupación por la invención lexical constante, por los desvíos pertinentes respecto a las ataduras de la sintaxis, por renovar permanentemente las dimensiones semántica y pragmática del mismo material); b) aumento de los fenómenos de intertextualidad, fundamentado en la conciencia de que la literatura es el resultado de un complejo mosaico libresco; c) ambigüedad constitutiva del tiempo, del espacio y de la instancia de enunciación en virtud de la cual aquellas coordinadas se tornan multivectoriales y pródigas de significación; y d) “el erotismo y las distintas prácticas sexuales como una forma de conjurar la incomunicación y la soledad esencial del hombre latinoamericano.” (Shaw, 1983: 222) Pues bien, después de la década del cuarenta, la primera tendencia entra en desuso y, en su lugar, cobra inusitada fuerza la segunda línea descrita.¹

¹ Un hecho sociopolítico de cobertura y consecuencias mundiales está a la base de este señalamiento determinativo: la Segunda Guerra Mundial. Como consecuencia de esta conflagración, Europa, literalmente hablando, queda destruida. Pasada la guerra, los países, entonces, inician la ardua y penosa labor de reconstrucción urbana. Y es precisamente esta idea de reorganización la que salpica todas las prácticas y actividades sociales. Con todo, paralelamente, brota una filosofía de vida cuyas ramificaciones se extienden a buena parte de los países occidentales, entre ellos los de Latinoamérica. Es la filosofía existencialista que afirma, como postulado fundamental, la inexorable necesidad de compromiso individual y colectivo. Ante las ruinas sangrientas de una Europa esplendorosa y ante la angustia y desesperanza en que se ven envueltas las conciencias, el existencialismo se yergue en una filosofía que clama por la necesidad de reorientar la estructuración del ser individual y colectivo. Por la misma época, Sartre, en Francia, lanza al mundo su proclama de *compromiso artístico*, esto es, la afirmación de un arte que, sin renunciar a la búsqueda formal, defina con claridad su función político-social. En su alegato (el mismo que podría quedar sintetizado en el célebre verso de Hölderlin - “Para qué poetas en tiempos de penuria”-), Sartre, sin embargo, no deja de reconocer un hecho trascendental: si la guerra ha vuelto a mostrar el instinto de violencia que trama la dimensión óptica del ser humano, es el arte

En Colombia, no obstante, la polarización de estas dos grandes tendencias no se plasma de modo inmediato. No en vano, algunos estudiosos del fenómeno literario ubican tres momentos intermedios entre la “vieja” narrativa y la “nueva”. El primero, al que se ha dado el nombre convencional de *Realismo Crítico*, fue, si así cabe anotar, la respuesta más inmediata a la situación de incertidumbre en que los países latinoamericanos quedaron luego de la guerra. Este *movimiento* agrupó un conjunto de autores animados por “una visión crítica, humanizada y firme de la sociedad. No hacen una denuncia abierta, antimperialista, política. Más bien ubican sus obras literarias en el vórtice de la angustia, la violencia, las guerras secretas y familiares. Le otorgan niveles al vasto mundo de la conciencia. Los personajes se debaten ante la soledad, la violencia, la muerte y la religión. Podría decirse que estos autores consiguen personajes verosímiles, contradictorios a veces. Prefieren el arquetipo y el símbolo para explicar la situación de un hombre, de una familia ante el destino. Hacen más novela y menos crónica.” (Ayala Poveda, 1984: 295) Escritores como José Antonio Osorio Lizarazo (*El hombre bajo la tierra, El camino en la sombra, El día del odio*, etc.), Eduardo Zalamea Borda (*Cuatro años a bordo de mi mismo*), Fernando Soto Aparicio (*La rebelión de las ratas, Mientras llueve*, etc.), Manuel Mejía Vallejo (*El día señalado, Aire de tango*) y otros más, de alguna manera, se inscriben en esta dimensión².

(y en concreto, la prosa en la narrativa) el que puede coadyuvar a ese hombre a reconstituir el medio por el cual las cosas se manifiestan otra vez y adquieren un nuevo significado.

² Un hecho ciudadano, el asesinato del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán, acaecido el 9 de abril de 1948 en Bogotá, venía a cernirse sobre el pacato y provinciano medio político y cultural del país. Con todo y la violencia partidista que se desencadenó, y que se extendería por espacio de diez años (1948-1958), el suceso, a despecho suyo, sirvió para mostrar el anticonformismo soterrado que hasta entonces de manera callada se había colado entre algunas capas sociales colombianas, sobre todo entre las media y baja. Muchos sectores reaccionaron, y entre ellos, por supuesto, el sector cultural. En 1955, a la sazón, se crea *Mito*, revista de vital impor-

En atención a otras preocupaciones estéticas, surge en Colombia, lo mismo que en Latinoamérica, una segunda tendencia a la que en principio se denomina con el rótulo de *Realismo Mágico*. Si bien el término es tomado del dominio de la pintura (expresionista, para ser más exactos), al punto es extendido al dominio de la literatura para designar lo misterioso que subyace en lo real, lo misterioso que late como dimensión inédita de lo real. Es precisamente Uslar Pietri quien, en 1948, se sirve de la expresión para hablar de esta nueva tendencia: “Lo que vino a predominar en el cuento y marcar su huella fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad.” (citado por Planells, may./88: 36) Pronto, pues, la expresión hace carrera, y a ello contribuyen varios factores: el desplazamiento de los contenidos referenciales del campo por los de las metrópolis; el análisis psicológico de los personajes se demora en la percepción de experiencias-límite y de caracteres poco comunes; de una actitud inventarial del mundo se pasa a una actitud existencialista. Con todo, desde el principio estaba claro que la expresión no había sido aquilatada a cabalidad. En consecuencia, a falta de

tancia a cuya cabeza directiva se coloca el poeta Jorge Gaitán Durán. A diez años de distancia de la guerra, y a siete del asesinato de Gaitán, y con una clara conciencia del pintoresquismo y bobería provinciana de la sociedad colombiana, *Mito* fue, en un país que la ignoraba, la vanguardia y, en cierto modo, la apertura al primer intento de internacionalizar la cultura en Colombia. Dedicada a la doble labor de la crítica y de la creación, así como a adelantar toda suerte de reflexiones sobre cine, arte, literatura y filosofía contemporáneas, los miembros colaboradores de *Mito* (Hernando Valencia Goelkel, Fernando Charry Lara, Pedro Gómez Valderrama, Eduardo Cote Lemus, Marta Traba, Rafael Gutiérrez Girardot, Jorge Eliécer Ruiz y Danilo Cruz Vélez entre otros) incluyeron autores extranjeros y nacionales: en ella aparecieron textos como *El coronel no tiene quien le escriba*, de Gabriel García Márquez; *Memoria de los hospitales de ultramar*, de Alvaro Mutis; fragmentos de *La casa grande*, de Alvaro Cepeda Samudio, etc. Y si para muchos, *Mito* “no era más que un pedante crucigrama hecho por gentes ociosas e insolentes, amigas de escandalizar a los buenos burgueses”, para otros, ahítos de las proclamas del compromiso y la responsabilidad social del escritor, fue la manera de avalar una tarea de mayor envergadura: “decir cosas nunca dichas o que así lo parezcan”. (Cfr. Paz, O. Citado por Cobo Borda, 1993: 144).

una calificación y conceptualización más pertinentes, muchos estudiosos del fenómeno literario empezaron a abusar del término: allí donde el lenguaje es el creador de un referente cuya consistencia material o cultural sólo es posible sopesar a condición de incluir la dimensión mágica, allí habría *realismo mágico*. Tarde, más que temprano, se descubre la falacia de este razonamiento: si lo mágico es algo incognoscible por vía racional, y si, no obstante, es la dimensión a la que habría que apelar para intentar comprender el realismo resultante, ¿cómo puede generarse una comprensión racional a partir de algo -lo mágico- que se postula incognoscible por vía racional? Habrá que esperar a Irlemar Chiampi para obtener un replanteamiento juicioso del término, así como la proposición de una categoría de trabajo operacionalizable: la de *realismo maravilloso*. En efecto, en su libro *El realismo maravilloso*, Chiampi (1983: 60 y ss) contrae el uso del término a lo maravilloso, no a lo mágico, en la medida en que como tal ya ha sido incorporado a la Literatura, a la Poética y a la Historia. Para ella lo maravilloso hunde sus raíces en el cuento popular, pero al mismo tiempo alienta el realismo novelesco naciente. En él confluyen lo popular, lo culto, lo oral y lo escrito. Así lo real y lo maravilloso coexisten sin generar problematidad de percepción lógica: se confunden de suerte tal que posibilitan el advenimiento de una *realidad total*, realidad íntegra que rompe la antinomia que surgiría si lo real y lo maravilloso se consideraran de modo separado. El *efecto de encantamiento*, de aceptación sin enjuiciamiento contribuyen a eliminar la antítesis entre lo real y lo maravilloso. Todo puede acontecer sin que haya que remitirse a una lógica de la naturaleza.

A sabiendas de que las sociedades requieren clasificar las prácticas culturales y las prácticas discursivas a fin de obtener una sensación de seguridad ideológica, los críticos tienden a ubicar en esta tendencia del *realismo maravilloso* las obras de autores tales como Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Juan José Arreola, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Héctor Rojas Herazo y Álvaro Cepeda Samudio.

Por nuestra parte, empero, creemos que la obra de Álvaro Cepeda Samudio no se sitúa por completo del lado del *realismo maravilloso*. Diríamos, mejor, que participa no sólo de algunos elementos del *realismo crítico* (en concreto el rasgo de la preferencia de los personajes arquetípicos y simbólicos para expresar el destino incierto de los individuos), sino también de rasgos del *realismo maravilloso* (en concreto, los rasgos del *extrañamiento* de las situaciones vivenciales, y de *naturalización* de lo maravilloso), y, por qué no, de algunos rasgos del *realismo testimonial*, último momento de los tres que median en Colombia el paso de la tendencia de observación a la tendencia experimentalista (en concreto, el rasgo según el cual se supera “la visión ambivalente de los cronistas y se deja un horizonte donde el hombre estuvo enfrentado al caos, la soledad, el éxodo, el amor humillado, la valentía del campesino, la ternura de las viudas, la épica de los irreductibles.” (Ayala Poveda, 1984: 347)

Inserta en el cruce de tres manifestaciones estéticas, ¿de qué manera estudiar una novela como *La casa grande* de Cepeda Samudio? A sabiendas de que la obra se nutre de un acontecimiento real acaecido en el año 1928 -a saber, la matanza de la bananeras-, creemos que una perspectiva de análisis como la propone Lucien Goldmann -el método sociológico-literario- puede brindar algunas vías de acceso. He aquí, entonces, nuestro propósito: en las páginas que siguen exponeremos, por una parte, los fundamentos teóricos de la llamada sociología de la novela tal y como son desarrollados por el estudioso citado y, por otra, intentaremos aplicar a la novela de Cepeda Samudio los conceptos básicos previstos por dicho filón de abordaje analítico, no sin introducir algunos matices de trabajo que hagan eco no sólo a la dimensión simbólica del texto (y que, como hemos señalado, son propios del realismo crítico), sino también a la dimensión histórica de él (y que es privativa del realismo testimonial). Salvaremos lo concerniente a los tópicos del realismo maravilloso, no porque no concurren en la novela-objeto de estudio, sino porque su presencia en ella acusa una frecuencia menor.

1. LA MOCIÓN DE GOLDMANN

Si es cierto que la palabra literaria, en la cual se asienta la responsabilidad de la creación, posee fuerza y capacidad suficiente para fundar y organizar universos específicos de ficción, ya sea que éstos cuajen, en virtud de un proceso de transformación técnica, en la forma narrativa de pequeñas dimensiones, ya en la de gran volumen o en alguna otra que entrañe uno de los modos consagrados del discurso escrito, no lo es menos que, por llegar a crear hechos inmersos dentro del conjunto de signos que conforman la cultura, ameritan de unos instrumentos afinados de análisis, allegados menos para verificar los reflejos artísticos de que puede ser objeto la realidad existente, que para describir y explicar la transposición estética a la que es sometida la sustancia real; sustancia cuyo contenido implica a fin de cuentas unas complejas relaciones entre el hombre y el mundo, las cuales devienen concordantes o discordantes de conformidad con los valores materiales y espirituales que se escamotean y se relevan. Y uno de tales métodos ha sido expuesto, desarrollado e ilustrado por Lucien Goldmann³ quien, para abordar una obra desde una perspectiva ampliamente crítica (y dispuesta en función de la experiencia que ella misma suscita), ha postulado una serie de premisas operatorias bien diferenciadas y necesariamente complementarias, aun cuando muy imberbes en su actual aplicación y hartos densas en su concepción original.

Pues bien, del examen de las ideas de Lukács (1974), relativas a la caracterización histórica del género novelesco, se desprende la proposición metodológica de Goldmann de realizar un estudio de la novela a partir de un análisis materialista, a fin de que, una vez implementado un marco sociológico de exposición, se pueda constatar e interpretar una

³ Ni totalmente empirista ni totalmente racionalista sino más bien dialéctico, el método propuesto por Goldmann clama por la necesidad de adoptar una especie de movimiento pendular, que consistiría en ir de las partes al todo y viceversa, es decir, del “texto empírico inmediato” a la “visión conceptual y mediata”, y al revés. Al respecto, cfr Goldmann (1968: 25 y ss).

cierta ligazón orgánica entre la forma diegética que ejemplifica el modo mixto del lenguaje poético y el conjunto social que se distingue porque las manifestaciones prácticas de la producción y el consumo de bienes, orientadas hacia una economía del mercado, aparecen determinadas en cada uno de sus momentos por el deseo de obtener un intercambio de valores cuantitativos. Por tal razón Goldmann, al definir provisionalmente la novela en términos de *estructura significativa*⁴, o mejor, como una totalidad unitaria que no sólo surge bajo un signo histórico sino que es engendrada históricamente, supone que en la base de la actividad creadora existe un *sujeto colectivo*⁵ responsable de su mediación, lo mismo que en la base de la obra creada existe un sujeto individual responsable de su producción. En esa medida la obra creada, integrada en una estructura mayor que la engloba y situada en las coordenadas temporo-espaciales que convienen circunstancialmente a las demás obras que conforman el conjunto, detenta un tema definido (una fisonomía particular de seres, hechos y cosas considerada en su disposición cronológica y condensada en el lenguaje del cual se sirve el escritor) y una determinada problemática (una determinada manera de pensar, de sentir, de valorar, de relacionarse, que posee una clase social durante un cierto lapso por el hecho de hallarse en una situación económica equivalente).

De ahí que la novela, en calidad de objeto cultural que tiende a restablecer una suerte de equilibrio social, resulte siendo una materialización artística de la *cosmovisión concep-*

⁴ A decir verdad, el concepto de estructura significativa ya aparece en Lukács en 1923. Cfr. Lukács (1986: 46-70). Goldmann (1965: 14) lo reformula en los siguientes términos: “la idea de que todo fenómeno pertenece a una cantidad más o menos grande de estructuras en distintos planos, o, para emplear un término que prefiero, de *totalidades relativas* y que, en el interior de esa totalidad, posee una significación particular”.

⁵ “Para nosotros no queda ninguna duda de que los auténticos autores de la creación cultural son, efectivamente, los grupos sociales y no los individuos aislados; pero el creador individual forma parte del grupo, con frecuencia por su nacimiento o su status social, y siempre por la significación objetiva de su obra, ocupando un puesto que, sin duda, no es decisivo, pero que, sin embargo, sí es privilegiado.” Goldmann (1967: 13)

*tual*⁶ que vincula a los miembros del grupo al que pertenece el autor individual. Al admitir que la visión del mundo es una construcción de un sujeto colectivo, que la articula no sólo para acomodarse a la realidad empírica sino también para evadirse de ella, es necesario admitir además que la concreción de lo imaginario en el universo de la representación connotativa suele engastarse en una estructura formal preexistente que, en ocasiones, por la misma evolución sufrida, llega a ser desatendida, vale decir, adaptada, deformada, sutilmente enriquecida. Entonces el estudioso está compelido a encontrar una correlación entre la obra creada y el sujeto cultural de creación, y a establecer una homología entre la estructura de la obra y la estructura del medio social que promueve su génesis.

Supuesto lo anterior, se infiere que el texto de ficción, por implicar una visión del mundo antes social que individual, lleva consigo una significación más trascendente que la que comporta su contenido verbal, y expresa una coherencia mayor cuando abandona la percepción y vivencia personales para convertirse en manifestación de la cultura social, es decir, cuando se acerca al máximo posible de conciencia de la clase que el escritor representa. En efecto, más allá de su unidad de composición (cuya trama preside los personajes y los acontecimientos que dan cuerpo al microcosmos imaginario, siempre impregnado de la índole de las palabras que son concitadas para su realización), la obra alcanza una riqueza y ambigüedad semánticas que no deben atribuirse simplemente a un libre ejercicio de interpretación, pero sí por lo menos a su

⁶ La noción de cosmovisión o visión del mundo puede ser entendida como sigue: “Los seres humanos interrogan la vida, sus misterios y contradicciones... en virtud de dicha interrogación brotan *temple vitales*, matices y semblanzas de la vida que obedecen a experiencias singulares... Dichos temple conforman *imágenes o ideas del mundo*, cuyo fundamento evolutivo (espiritual o biológico) es la repetición regular de experiencias nacidas en el seno de la convivencia y sucesión de los hombres... Gracias a la consolidación de estas imágenes, los hombres van expresando formas de valoración, de significación, de conducta... se forma, así, la *visión del mundo* que empieza a configurar el ordenamiento de las existencias individuales y colectivas.” Dilthey (1994: 40-49)

valor estético parcial o general, aun cuando se trate de un criterio arbitrario y subjetivo e históricamente cambiante debido a la inestabilidad apreciativa de las influencias exteriores que matizan una época específica. Conviene pensar que, sin forzar la atención a la lengua literaria como único criterio de juicio, el escritor arriesga su programa de expresión con arreglo a las circunstancias en que le toca vivir: circunstancias de su tiempo, de su tradición, de su entorno lingüístico, de su condición civil, de su medio ambiente. Y como quiera que este individuo no es un sujeto absoluto, puesto que en sus actos más íntimos interviene un *nosotros* mayestático que determina tanto su formación social como su formación discursiva, la obra que crea, así se resuelva en una apropiación estética esencialmente transformadora, no constituye una totalidad suficientemente autónoma; antes bien, ella aparece como un conjunto relativo de situaciones y problemas, articulado, eso sí, con un material lingüístico, en cuya creación no puede menos de encontrarse la mediación de una conciencia colectiva (correspondiente a las tendencias existenciales de cada uno de los grupos a los cuales ha pertenecido el autor en los distintos momentos de su vida) y la mediación de una escritura (correspondiente a las prácticas gramaticales de los diversos sujetos colectivos que han logrado plasmarse en su conciencia integral, y cuyo empleo, realizado de una manera no consciente, las vuelve funcionales con el objeto de reproducir las relaciones socio-culturales de su propia condición histórica).

En todo caso, al sugerir la noción de la obra como “una tensión superada entre la multiplicidad y la riqueza sensible por un lado, y por otro, la unidad que organiza esa multiplicidad dentro de una totalidad coherente”, Goldmann (1972: 65) enuncia implícitamente los dos procedimientos metodológicos básicos que ha de tener en cuenta el estudioso de la literatura, a saber: el de la *comprensión* y el de la *explicación*⁷.

⁷ “Comprender es un proceso intelectual: se trata de la descripción de la estructura significativa, en lo que ella tiene de esencial y de específico. Dilucidar el carácter significativo de una obra de arte, de una obra filosó-

Respecto del primero, y mediante un análisis literario inmanente realizado en el interior del volumen significante, se requiere dilucidar la coherencia estructural que hace posible la existencia de la obra elegida y que determina, en su mayor parte, la disposición distribucional y funcional de los elementos constituyentes del estrato temático. Y es que éstos, lejos de estar motivados por un propósito conceptual que corre el riesgo de destruir la mínima dosis de vivacidad a la cual está contraída, son los portadores de los datos empíricos que supuestamente configuran ese pedazo de sentido que es la obra, delimitada a la sazón como un producto de la praxis creadora. Para tal fin es necesario recorrer la superficie y el espesor del texto, deteniéndose lo suficiente en aquellos puntos susceptibles de notación, bien sea porque aparezcan reiteradamente, bien sea porque, aun apareciendo muy pocas veces, destacan nudos de narración y reflexión que, al relacionarse de manera solidaria con otros de naturaleza análoga o antitética, van consolidando en su misma dispersión una red de sentidos multivalentes, derivados de esa forma que es el texto.

Respecto del segundo, y mediante la búsqueda del auténtico realizador de la creación artística, es preciso encontrar unas relaciones funcionales entre la vida social (entendida como la matriz primordial y mediata) y la obra literaria (entendida como un modo estético de transformación que pone de manifiesto la tendencia a deponer las certezas emergentes, surgidas al amparo de nuevas formas de dominación en las cuales se aprecia ya la caída de los valores de uso y el ascenso de los valores de cambio). Explicar, pues, equivale a detenerse en una realidad exterior a la obra, realidad que conserva, a pesar de su naturaleza heterogénea, unos lazos estructurales -y no exclusivamente sociales- en cuyos intersticios bien pueden rebullir las posibles causas que están a la base del nacimiento de la obra.

fica o de un proceso social, el sentido inmanente de su estructuración, significa *comprenderlos*, mostrándolos como estructuras, en su carácter de elementos, dentro de estructuras más vastas que las engloban. La explicación se refiere siempre a una estructura que engloba y supera a la estructura estudiada.” Goldman (1972: 85)

Siendo de ese modo, y asimilando los supuestos críticos en una filiación analógica, de suerte que se piense que la estructura significativa es a la comprensión lo que la visión del mundo es a la explicación, el trabajo sociológico de análisis literario supone una especie de conversación cruzada, a partir de la cual sea posible exponer las unidades descriptivas que por su funcionamiento le otorgan significación al texto de ficción. Y al margen de las conclusiones conseguidas, supone también que las nociones culturales que definen un punto de vista sobre la realidad considerada en su conjunto, sean revisadas con justicia para poder así consagrar la mayor parte de las actividades tanto a las cuestiones promovidas por el sentido inmanente de la estructuración de la obra, como a las promovidas por el sentido trascendente de su proyección global.

2. HACIA UNA COMPRESIÓN DE LA ESTRUCTURA SIGNIFICATIVA

Si, conforme a lo expuesto, *comprender* un texto literario, según Goldmann, equivale a develar, en términos de averiguación inmanente, la estructura significativa de que aquél es portador, ¿qué cabe anotar a propósito de *La casa grande*?⁸. Aunque la novela posee una división tradicional en capítulos, su temática se estructura con base en un dispositivo semiológico particular: diez unidades de contenido -motivadas y no arbitrarias- conforman la historia del texto. La historia, pues, es sometida a un proceso de composición (no cronológico ni lineal) que se distingue por una especie de entramado trastocado, por un entrelaje de realidades en diferentes planos. En virtud de ese entrelaje -intencionalmente creado- se intensifican los saltos de una narración objetiva (donde se hace uso del discurso narrativo autorral) a una narración subjetiva (donde se hace uso del discurso figural con características dramáticas); pero también la novela supera esa complejidad estructural al insertar otras técnicas diegéticas y

⁸ CEPEDA SAMUDIO, Álvaro. *La casa grande*. Bogotá: Oveja Negra, s.f.e. 92p. Todas las citas se harán conforme a esta edición.

miméticas: monólogos interiores, rumores populares que hacen las veces de coros innominados, guiones escénicos, etc. Más todavía: en un claro procedimiento de anticipación o retardación temáticas (precisamente a causa de la inversión sistemática del orden secuencial de los acontecimientos cardinales), lo que se cuenta en un momento dado sólo se explica en pasajes ulteriores de la historia. Dicho procedimiento convierte a la novela, en principio, en un verdadero rompecabezas y genera, adicionalmente, la ilusión de una incongruencia formal en los elementos constituyentes que articulan el diseño de la obra. Con todo, al final, el universo imaginario de la representación connotativa halla cabal concreción⁹.

Vaya enseguida un intento por recontar la historia de la novela, con base en una lógica y una cronología canónicas. Pues bien, el texto relata dos series de acontecimientos. Una primera serie dedicada a la familia habitante de un pueblo localizado en la costa colombiana. La familia mora en una amplia casa cuyos extramuros tocan los muros del cuartel militar. Dicha familia está compuesta por el padre, la madre, tres hijas y un hijo. El padre crea un ambiente de insanas solidaridades consanguíneas. De una parte, hace a un lado a su esposa, a quien, después del nacimiento de los hijos, nunca vuelve a determinar. De otra, otorga sus favores paternos a la hija mayor a expensas de la falta de cariño de sus demás herederos. Pronto se instaura en la casa un odio insoluble, a causa de las actitudes autoritarias y despóticas que el padre exhibe. Cuando el hijo cumple doce años es enviado a Bruselas a estudiar. Pasan diez y ocho años. Durante ese lapso de tiempo, el padre acumula tierras y bienes. Los negocios que emprende prosperan debido a los actos de injusticia social

⁹ En su orden, las unidades de contenido que estructuran la novela son éstas: Los soldados - la hermana - el padre - el pueblo - el decreto - jueves - viernes - sábado - el hermano - los hijos. Ayuda a su comprensión lectora una reorganización fundada en el establecimiento de relaciones de contigüidad cercana y lejana. Por lo tanto, otra sería la cadena de las unidades; acaso ésta: El pueblo - el decreto - jueves - viernes - sábado - los soldados - el padre - la hermana - el hermano - los hijos.

que comete sobre las personas que trabajan para él. Paralelamente, una compañía extranjera dedicada al cultivo y exportación del banano se instala en la zona. El padre consigue participación en dicha compañía, previa inversión de capital. Consiguientemente su fortuna y poder aumentan. En cierta ocasión, cuatro jornaleros lo acusan ante el alcalde del pueblo por los abusos cometidos. El padre es llamado a juicio. El día del juicio, el padre se hace acompañar de su hija mayor. Terminado el careo, amañado por lo demás, el veredicto favorece al padre. Padre e hija regresan a la casa, y días después los jornaleros que levantaron la acusación aparecen muertos. El pueblo estima que fueron asesinados por orden del padre. Las viudas de los muertos se presentan ante la hija y ésta compra su silencio con dinero. A partir de ese momento, entre el padre y la hija se instaura una complicidad de poder que, más adelante, rayará en el incesto. El padre, para ocultar esta unión indebida, obliga a un hombre (innombrado) a que sostenga relaciones sexuales con su hija. De estos contactos habrán de brotar tres hijos ilegítimos. Nacido el tercero, el padre asesina al hombre responsable de esa triple descendencia. Entretanto, crece en el pueblo un enorme descontento por los vejámenes laborales que comete la compañía. Muchos obreros se declaran en huelga. De Bruselas regresa el hijo del padre. Durante su ausencia ha tenido informes de las exacciones realizadas por el padre. Rápidamente, a espaldas de éste, se incorpora al grupo organizador de la huelga. Sabida la noticia del levantamiento popular, el alcalde pide ayuda al gobierno central. De Ciénaga envían doscientos soldados para que conjuren el amotinamiento. Días antes de la llegada de los soldados, en la casa familiar acontecen dos hechos: la hermana media revela el secreto del incesto del padre y de la hija mayor, y comunica la existencia de los tres hijos ilegítimos. El padre rasga la cara de la hija media con una espuela de sus botas, y se va donde una de sus amantes. Sostiene relaciones sexuales con ella. Mientras, el pueblo lo sigue. Muchos quieren asesinarlo. Rodean la casa donde se encuentra el padre, penetran furtivamente en ella y lo asesinan con cavadores. La hija mayor sabe lo acontecido y espera la traí-

da del cadáver. Realiza las honras fúnebres, y al cabo del noveno día ordena a su hermano que traiga a sus tres hijos. En adelante se encargará de su crianza para perpetuar el apellido de su padre. La noche en que el hermano trae a sus sobrinos, llegan los doscientos soldados al pueblo. El hermano es requerido para que ultimen los detalles del paro. Los soldados pasan la noche en el cuartel. Uno de ellos, saltando la tapia del cuartel, ingresa en la casa familiar, y viola a una de las mujeres, probablemente a Isabel, la mujer que huele a cananga. Regresa. A la mañana siguiente, los soldados se dirigen a la estación del tren y encuentran a todo el pueblo reunido. En virtud de un decreto expedido por el gobierno en el que se autoriza a la fuerza pública a que haga uso de las armas, los soldados reciben la orden de disparar contra el pueblo. El resultado es una matanza colectiva. Días después de perpetrado el genocidio, la hermana media muere. En la casa familiar no quedan más que los hijos ilegítimos enquistando un odio intemporal. La historia se cierra con el dato de que los hijos han sacado los ojos a su propia madre.

En esta reconstrucción de la fábula de la novela, ¿qué planos de articulación son posibles destacar como configuradores de sentido? A nuestro juicio, dos, y correspondientes a dos dimensiones espaciales: el pueblo y la casa. En relación con el primero, se diría que su función composicional es metonímica, en su variante de continente-contenido. En efecto, gracias a una descripción apretada, una voz relatora objetiva (y siempre innominada) circunscribe los referentes locales en los que transcurre la acción. Tales referentes definen los alrededores del pueblo, a saber: el mar, la sierra y las plantaciones de banano. Los tres marcan, por así decirlo, la jurisdicción de la zona, el pueblo en tanto que *continente*. De él, cuatro referentes espaciales hacen las veces de *contenido*: la estación, el cuartel, la plaza y la casa familiar. Ninguno de ellos es focalizado, por el narrador no representado, de afuera hacia adentro; lo que se contempla, en su lugar, es una focalización que recorre los interiores de cada uno de los espacios. Hay algo común en esa mirada intimista: los inferiores de cada lugar están transidos de resquebrajamiento

temporal, de acabose inevitable. Así lo predica uno de los hijos en la conclusión del relato: “¿Es que vamos a pasarnos el resto de la vida culpándonos: es que vamos a recrear en nosotros las vidas de las gentes que construyeron esta casa: este pueblo: esta raza: y que fueron destruidas lo mismo que estas paredes porque se aferraron al odio?” (p.88)

La casa, de modo similar al pueblo, es presentada en términos metonímicos. El patio que colinda con el patio del cuartel y los corrales hacen las veces de continente; y cuatro cuartos -el de bordar, el del escritorio, el de dormir y el de los armarios- hacen las veces de contenido. Cada cuarto enseña los trazos de una territorialización humanizada por un agente diferente: el de bordar, por la Madre; el del escritorio, por el Padre; el de dormir, por los hermanos menores; y el de los armarios, por Isabel -la fámula de la familia-. Entre ellos difícilmente se establece comunicación alguna. De manera que espacios y personas yacen en una suerte de estado insular. La comunicación, cuando existe, es estrictamente funcional, derivada de un contacto vehiculado por el rito: “Atravesaste el corredor sin mirarnos y entraste en la frescura quieta del cuarto de bordar, donde debía estar la Madre, porque enseguida apareció y caminando lentamente se dirigió al armario, sacó una botella de leche agria y la puso en la mesita frente al sillón del Padre.” (p.27) Con todo, el rito comunicativo no promueve más interacción que la comprensión de su propia inutilidad, pues en la Casa impera un régimen -impuesto primero por el Padre y luego por la hermana mayor- de sobreentendidos verbales: “No, ya sabemos que no vas a decir nada. Nunca has hablado cuando todos esperábamos que lo hicieras, cuando creíamos que era necesario hablar, dar una explicación o pedirla. Pero es que ellos en realidad tampoco han dicho nada: no se han dirigido a nadie en particular.” (p.26) Hay, con todo, un sobreentendido que opera con eficacia probada: el de la jerarquía familiar. Y la jerarquía es vertical, por lo menos mientras los miembros de la Casa no entran en relaciones con el mundo de afuera. A tal punto esto es cierto que, una vez muerto el Padre, la sucesión recae en la hermana mayor. En la novela, esta sucesión porta

la dimensión de un símbolo de soberanía: la silla del Padre: “un día debieron mirarse y en ese momento debieron pensar: soy igual a él, no podrá dominarme, entre los dos manejaremos esta casa, y cuando él ya no esté la manejaré yo sola... no hubo necesidad de decir nada más.” (p.36)

Pero, entonces, ¿qué relaciones, más allá de la retórica, son convenientes plantear entre la Casa y el pueblo? Creemos que la respuesta es posible encontrarla en los tres primeros referentes espaciales que tienen valor de continente, es decir, en el mar, la sierra y las plantaciones de banano. Antes de establecer cualquier conexión es necesario indicar algo: en la novela todos los elementos que requieren de un nombre propio aparecen nombrados con un designador genérico en mayúscula. Es, pues, una especie de antonomasia generalizante de fuerte compostura arquetípica. Por tal razón, estimamos que si seguimos las dimensiones de esta implicación arquetípica, los vínculos entre los referentes espaciales mencionados se aglomeran en torno de cuatro signos elementales, a saber: agua (el mar), tierra (la sierra), fuego (plantaciones) y aire.

La primera vinculación aparece manifiesta en el leit motiv de la *lluvia*, siempre presente a lo largo del texto. Su presencia, a buen seguro, es ambivalente: ella representa fuerzas positivas y negativas, con marcado predominio de las segundas. Por ejemplo, en la unidad de contenido titulada “los soldados” asistimos a un diálogo escueto entre dos agentes. El diálogo está enmarcado en una lluvia pertinaz cuyo rumor sirve de telón de fondo ambiental a una conversación intervenida por puntos de vista encontrados. Uno de los soldados, irreflexivo y carente de conciencia social, está convencido de la necesidad de acabar con los huelguistas; el otro, pacato aunque más reflexivo, juzga innecesaria la intervención del ejercito:

-Tú tienes miedo.

-¡Qué vaina! Que no tengo miedo, lo que pasa es que no me gusta eso de ir a acabar con una huelga. Quién sabe si los huelguistas son los que tienen razón.

- No tienen derecho
- ¿Derecho a qué?
- A la huelga
- Tú que sabes
- El teniente dijo
- El teniente no sabe nada. (pp.8-9)

La unidad termina con una ironía trágica. El soldado que quería renunciar a la comisión es uno de los primeros que dispara contra los manifestantes desarmados. La acción queda envuelta como en neblina, acaso porque en la estación todavía se observan los rastros de la lluvia de varios días. Entonces, si tradicionalmente el agua expresa la potencialidad de la vida, la virtualidad de los orígenes del ser, incluso el comienzo de la génesis del mundo, en la novela el agua muda su sentido en *catástrofe* humana. Por eso no sólo está como compañía impenitente del traslado de los soldados; también está presente durante la infancia del hermano, provocando los primeros terrores infantiles en medio de un mundo de fantasía creado por su hermana. Pero, claro, el viaje a Bruselas, un país situado allende el mar, significa lo por venir. Y lo advenido es justamente un intento vivificador por eliminar cualquier forma de tiranía tanto familiar como social. Por eso cuando el hermano llega otra vez a su casa, en el momento en que la lluvia ha acompañado el asesinato de su padre y en el momento en que se lo reclama para que asista las coartadas subrepticias de los organizadores de la huelga, la lluvia es una constante. Así conceptualizado, la lluvia intermitente, devoradora, que cae obstinadamente sobre la casa de un pueblo “que termina frente al mar” (p.58), es un *mitologema* del diluvio consumidor. Y si el agua que ella acarrea anuncia y simboliza la muerte, no sólo en su faz de liquidación de un pasado irreversible sino también en su faz de liquidación de un presente infame, el agua que ella empuja también simboliza un futuro de rectificación esperado por algunos, en concreto, por los últimos descendientes de una casa asfixiada anacrónicamente por el odio y el temor.

Los elementos con que se presenta la segunda conexión (tierra-sierra) similarmente presentan matices negativos. En la novela, la tierra, en toda su extensión, aparece enfangada: fango hay en el camino que conduce del monte (de la sierra) al pueblo, fango y lluvia: “antes de comenzar el trote corto y cuidadoso sobre el ancho barrial del playón... el hombre estiró el brazo y metió la mano izquierda debajo de la llovizna” (p.70); fango había en los zapatos que el hermano era obligado a calzar por Isabel, cuando por la mañana se dirigía a los corrales con su hermana: “cuando se volvía hacia mí, ya tenía en las manos los odiados zapatos blancos y rojos... porque si el Padre me los veía sucios de barro a la hora del almuerzo, me castigaba duramente” (p.80); fango hubo en las botas del hermano cuando éste pasó la noche con su hermana luego de que el Padre le rajara la cara con una de las espuelas de sus polainas: “no lo supo ni lo intuyó siquiera, mientras esperaba la llegada de los mozos, quieto, el barro casi duro de las botas apretado sobre las sábanas” (p.31); barro tenían las botas de los soldados cuando se produjo el desembarque: “tenían ganas de moverse. Se tiraban al agua y el fondo cedió bajo el doble cuerpo de los cuerpos y el equipo. Las piernas se hundían en el barro en un chapoteo hediondo” (p.12); y, finalmente, fango debió haber en los cavadores de los jornaleros la noche que asesinaron al padre, quien no pudo menos de caer en el fango. Así, si la tierra significa la base, el estrato ínfimo, pasivo y sustentador del pueblo y de la casa, y si su materia nutricia no es otra que el barro y el fango, esto es, una tierra refractaria al cultivo (a la vida), se concluye que en la novela este signo es expresión de lo destructivo y deletéreo. De ahí, tal vez, la ausencia de mención alguna al trabajo en los campos, a la tierra hurgada por las manos productivas de los jornaleros. La huelga, en últimas, es más que un acto de resistencia corporativa, es más que una acción de desobediencia civil al poder arbitrario; es, sobre todo, la sanción colectiva de un conglomerado social que ha comprendido que la tierra dadora de vida, en su manifestación desordenada, sucia y caótica, está *enferma* y requiere, para su restablecimiento ecológico, de una curación general.

Hémos ahora ante la tercera relación (fuego-bananeras). ¿Qué podemos decir? Es sabido que el fuego, en tanto que signo, siempre implica un valor de actividad, representado por la acción de combustión que lo define. ¿No es acaso la combustión un sinónimo de conflagración? ¿Y no es la conflagración un sinónimo de la lucha armada? Si bien es cierto que en la novela dicha conflagración no se describe de manera explícita¹⁰, no es menos cierto que sus efectos no son implícitos; antes bien, son tan explícitos que el mismo narrador nos deja saber del incidente de aquel soldado que, por meras presunciones (presunciones acaecidas por la tensión de un conflicto latente e inminente), asesina con su fusil a uno de los parroquianos apostados sobre el techo de un vagón de tren. Esto por lo que toca al pueblo. Por lo que toca a la casa, y en especial a las relaciones de familia, el fuego se hace sentir como un extremo negativo, es decir, como dinamita destructora que hunde sus raíces en las fibras más íntimas de los

¹⁰ En no mostrar descarnadamente la violencia inherente a la acción desalmada de la masacre, sino en seguir las consecuencias de dolor para los que quedaron con vida, reside, según un comentario crítico de García Márquez (feb. 3/97: 20), el enorme valor literario de esta novela: “*La casa grande* es una novela basada en un hecho histórico: la huelga de los peones bananeros de la Costa Atlántica Colombiana, en 1928, que fue resuelta a balazos por el ejército. Su autor, Álvaro Cepeda Samudio, que entonces no tenía más de cuatro años, vivía en un caserón sin ventanas y un balcón con tiestos de flores multicolores, frente a la estación del ferrocarril donde se consumió la masacre. Sin embargo, en este libro no hay un solo muerto, y el único soldado que recuerda haber ensartado a un hombre con una bayoneta en la oscuridad, no tiene el uniforme empapado de sangre sino de mierda. Esta manera de escribir la historia, por arbitraria que pueda parecer a los historiadores, es una espléndida lección de transmutación poética. Sin escamotear la realidad ni mitificar la gravedad política y humana del drama social, Cepeda Samudio lo ha sometido a una especie de purificación alquímica, y solamente nos ha entregado su esencia mítica, lo que quedó para siempre más allá de la moral y la justicia y la memoria efímera de los hombres. Los diálogos magistrales, la riqueza directa y viril del lenguaje, la compasión legítima frente al destino de los personajes, la estructura fragmentada y un poco dispersa se parece a la de los recuerdos, todo en este libro es un ejemplo magnífico de cómo un escritor puede sortear honradamente la inmensa cantidad de basura retórica y demagógica que se interpone entre la indignación y la nostalgia...”

sentimientos fraternales y filiales. Salvo la hermana mayor, los demás miembros de la familia han desplegado para con el Padre, no ternura, no cariño, no obediencia conciliatoria, sino desprecio, furia enquistada en furores cotidianos, odio inacabado hacia una existencia ávida de imponer leyes inconsultas. De ahí el intento por acabar la perpetuidad de un apellido signado por la hipocresía y la comisión del incesto; de ahí la tentativa de enterrar en el olvido todo aquello que recuerde una voluntad de reconstrucción familiar: “Esa misma pequeña y casual cantidad de sangre idéntica” (p.39) que está contenida en los hijos ilegítimos.

En el juego de conexiones arquetípico-simbólicas que procuramos establecer, nos queda un cuarto elemento sin considerar: el aire. Con otras palabras: sólo haría falta, para completar la cuadratura de los signos elementales, el elemento viento. En el contexto de la novela su ausencia dice más que su presencia. ¿Por qué? Porque en ciertos momentos del relato, el elemento activo del aire asume el aspecto positivo de la brisa como imagen vital, benévola, pero con referencia a un pasado feliz ya claudicado; por lo tanto, opuesto al presente en que la misma naturaleza participa de los sombríos avatares del pueblo y de sus gentes. Tal es el caso quizás en que, en esos diálogos anónimos que se registran en el capítulo titulado “El Padre”, uno de los personajes le sugiere al otro que saquen la cometa. Tiempo de vientos propicios para ejecutar una faena lúdica cuyo esplendor parecería ignorar la gravedad de los acontecimientos que están a punto de acaecer. Sin embargo, en la mar de los momentos de la historia, el aire (o el viento) aparece cargado de sentidos destructores (o, cuando menos, que implican destrucción); cuatro momentos es posible destacar: a) el olor dulce y fuerte, áspero pero agradable, que una mañana siente el hermano: “nos quedamos un rato en el centro del cuarto, como dos perros de caza, aislando el olor, asociándolo con los otros que conocíamos, recordando” (p.78); con todo, la ilusión de felicidad que este olor produce a los dos hermanos se acaba cuando Isabel les revela que es producido por el tabaco que fuma el padre; b) el olor a cananga de la mujer de la casa grande violada por uno de los solda-

dos: olor natural, virginal, icástico; pero olor que pierde su fascinación una vez degenera en olor a sangre: “No la he visto bien pero es casi de mi alto y olía a cananga. Al principio olía a cananga; después olía a sangre. Mírame los dedos, es como si me hubiera cortado” (p.24); c) el olor a mierda que siente uno de los soldados después de asesinar a uno de los peones: “oí el disparo. Se desenganchó de la punta del fusil y me cayó sobre la cara, sobre los hombros, sobre mis botas. Entonces comenzó el olor. Olía a mierda. Y el olor me ha cubierto como una manta gruesa y pegajosa... y no estoy cubierto de sangre sino de mierda” (p.24); y d) la transposición de un sentimiento por una sensación: “el odio del pueblo se nos metió a la casa como un olor caliente y salobre.” (p.36)

Si recapitulamos lo desarrollado hasta este punto, la conclusión es clara: la relación entre el Pueblo y la Casa es de simbiosis: uno y otro espacio se funden en un sentimiento de odio profundo hacia un pasado que no representa otra cosa que intimidación, dolor y muerte. O como lo expresa Ayala Poveda (1984: 331):

La novela está orquestada en dos movimientos y un mismo motivo: la exterminación. El padre es al gobierno militar, del mismo modo en que los hijos son a los soldados. La hermana victimada es al obrero victimado del mismo modo en que el tres es a la casa grande. La masacre de los huelguistas es a la masacre familiar del mismo modo en que el chivo expiatorio (la hermana) lo es al chivo expiatorio del obrero. En medio está el pueblo: familiares de los obreros y los soldados. Dos caras de la misma comunidad que lamenta el hecho...

Veamos ahora que ocurre con los referentes espaciales que, en la novela, detentan un valor de contenido (no de la Casa, sino del Pueblo). Decíamos antes que esos referentes son la Estación, el Cuartel, la Plaza y la Casa familiar; y constituyen, a la sazón, la síntesis de dos polos centrales (de naturaleza interior) cuya funcionalidad es a la vez la de denotar y la de connotar el universo novelesco o, como estimaría Goldmann, la de denotar y connotar esa tensión superada entre

una máxima unidad de composición y una extrema riqueza de significación.

Para expresarlo con otras palabras, la estructura de la narración novelesca se concentra en dos polos de articulación composicional, a saber: *el mundo familiar y el conjunto social*. En principio, la relación entre estos dos polos es, a un tiempo, de similaridad y de desemejanza (Lukács, 1986: 70 y ss). Similaridad, en cuanto que ambos comparten, respecto de ciertos valores cualitativos, una degradación común. Dichos valores -la justicia, la solidaridad, el amor, etc.-, sin haber desaparecido de la conciencia de los pocos personajes que encarnan en la novela una consistencia psicológica (caso del hermano y de la hermana, y de algunos hombres anónimos del pueblo), aparecen en estado latente por mediación de una categoría cuantitativa -explícitamente monetaria- que tiende a dotarlos de una apostura implícita. Una frase, pronunciada por la hermana el día de la partida del hermano para Bruselas, sentencia el carácter implícito de estos valores inexistentes en la realidad inmediata pero convocados por la conciencia filial: “regresa con los mismos ojos famélicos: eso es lo único que quiero.” (p.85) ¿Famélicos de qué? Exactamente de lo que el padre, respecto de la familia y del pueblo, ha sustraído: la vida, el asombro de la vida, el asombro solidario de la vida. Y ello, incluso, a pesar del mentís que acarrea una declaratoria como la que pronuncia, hacia el final del texto, uno de los hijos espúreos de la hermana mayor: “el hermano no decidió nada como no decidiremos nosotros; cuando volvió de Bruselas y se unió a los huelguistas lo hizo por odio al Padre, no por convencimiento.” (p.89) Y desemejanza, por cuanto la relación del héroe colectivo (y en ocasiones adlegado hasta alcanzar estatura individual: el hermano) con el mundo -familiar y social- es bien distante de su relación con dichos valores. No obstante ser ambos universos de referencia convencionales y arbitrarios, inexorablemente cerrados, oscuramente inescrutables, en fin, ajenos a lo que podría ser una patria -un ámbito menos hostil que hospitalario-, el héroe sigue anhelando de modo directo e indirecto la justicia, la solidaridad, el amor, etc.

Por eso la huelga, nudo del conflicto histórico y centro de una de las colisiones literarias desarrolladas en la novela, encarna la *búsqueda problemática del héroe* (Lukács, 1986: 70 y ss), aunque de dos formas diferentes: a) en la historia real, de una manera sintagmática (*in praesentia*)¹¹; y b) en la historia ficticia, de una manera paradigmática (*in absentia*).

Si tomamos la primera forma, se impone advertir que la búsqueda oposicional, crítica y conflictiva se hubo de actualizar en los obreros en una serie de peticiones, en un pliego que condujo a cinco peticiones: primera: seguro obligatorio para los empleados de la compañía; segunda: descanso dominical; tercera: aumento de salarios; cuarta: mejores servicios médicos y de habitaciones para el personal obrero; y quinta: cesación del pago de emolumentos por medio de valles utilizables sólo en los comisariatos de la United Fruit Company (cfr. Iriarte, 1993: 198-200). Así, la relación entre el sujeto colectivo de los jornaleros y el universo de vida no pudo menos de ser real (actual en su momento); y no porque el segundo de estos elementos hubiera previsto al primero en una especie de perspectiva laboral, sino porque la acción de previsión se llevó a cabo en términos de extensión (tanto fue así que el gobierno central colombiano, advirtiendo en el paro el advenimiento de un desarrollo sindical de grandes proporciones, ordenó al ejército acantonado en la población de Ciénaga que acudiera en apoyo de la compañía para que hiciera uso legítimo de la fuerza por medio de las armas).

¹¹ Lo dicho a este respecto, y el párrafo que sigue, ponen de manifiesto una indecisión analítica: no saber cómo trazar las fronteras entre los hechos reales y los ficticios en el caso de la novela que nos ocupa. La indecisión, sin embargo, es suscitada por el mismo método. En efecto, en Goldmann la problemática del héroe y la búsqueda demoníaca que éste asume -elementos luckasianos que son conservados en la perspectiva de un análisis materialista de la novela-, se transfieren al autor real, quien, ante la nueva economía de mercado que surge con ocasión de un capitalismo de grupos, se ve enfrentado al dilema de hacer una obra de calidad estética que no recibiría mucha demanda, o hacer una obra de mediana calidad que, no obstante, circularía como una mercancía de probado consumo. El dilema hacía del autor, en la realidad social, un héroe problemático.

Si tomamos la segunda forma, se impone advertir que la búsqueda oposicional, crítica y conflictiva se actualiza en los obreros, no ya en una serie de peticiones, sino más bien en un pliego de sensaciones, condensadas en un sentimiento particular: el odio (“sólo nos quedaba ahora esperar: esperar que el odio fuera acumulándose alrededor de nosotros, que fuera llenando todos los espacios del tiempo que faltaba para que estallara, esperar que hiciera crisis: que nos envolviera y nos sacara el aire.” p.37).

Como quiera que el vínculo entre el héroe problemático (hay que insistir: en la novela el héroe es a la vez individual y colectivo) y el mundo ya no es real sino virtual (y ello, entre otras razones, porque a Cepeda Samudio no tiene porque interesarle forzosamente la parte testimonial del acontecimiento histórico), se produce una curiosa -y no menos significativa- substitución estética: si en el hecho real no hubo un agente personificado que animara a los soldados a consumir la masacre¹² y, en consecuencia, que impidiera, con posterioridad a los sucesos, externar los sentimientos de todos aquellos que padecieron el sufrimiento por la muerte de un ser cercano y querido, en la novela sí existe un agente personalizado -el Padre- que anima al ejército a consumir,

¹² A pesar de que un sector de la historia colombiana responsabiliza al General Carlos Cortés Vargas de la masacre de las bananeras, y así aparece en *el decreto* que la novela consigna, conviene suspender el juicio cuando se revisan las palabras escritas por Pedro Juan Navarro en su libro *El parlamento en pijama* y citadas por Lemaitre (1994: 181-183): “Según Pedro Juan... ‘los responsables de la huelga se habían puesto fuera de la ley, creando un verdadero estado de guerra civil. Esta premisa es rigurosamente exacta porque los huelguistas se apoderaron de la Ciénaga, cuyas autoridades civiles habían desconocido y remplazado por otras, y cuyas autoridades militares eran objeto de bafa por la enorme multitud enloquecida. Además los revolucionarios amenazaban con tomarse a Santa Marta. Mientras tanto, la fuerza pública tenía que recluirse en sus cuarteles, pues en alguna tentativa que hizo para restablecer el orden fue materialmente envuelta por la muchedumbre’. O sea, que el ejército trató de arreglar las cosas por las buenas. Y entonces fue cuando se supo que el general Cortés Vargas había sido nombrado jefe civil y militar. Contrariamente a la imagen que se ha creado de él, Cortés era un militar civilizado, y además un intelectual...”

cuando menos, el juicio que se adelanta a los organizadores de la huelga y a propiciar -que no a impedir- la manifestación de los sentimientos de todos aquellos que padecen el sufrimiento de la injusticia llevada a cabo por el ejército.

La matanza, así dicho, es un perfecto ejemplo de barroco fúnebre en *La casa grande*. Si contamos los asesinatos que se describen de modo explícito, el número es relativamente escaso. Tres a lo sumo: el de uno de los jornaleros, el del padre y el de un parroquiano que fue elegido vindicativamente por éste para que redimiera el deshonor de una de sus hijas; pero si en vez de contarlos los leemos el efecto es otro: estamos pasando del elemento a la masa, de la unidad a la multiplicidad. Y eso es precisamente el barroco: un arte que propicia una contradicción entre la unidad y la multiplicidad. De suerte que cuando la muerte deja de ser vivencial y se vuelve genérica, el temor que ella acarrea deja de ser simbolizado por un ser, por una existencia específica y se convierte en un volumen, en una geometría. Por eso las grandes matanzas anónimas apenas alcanzan categoría de hecho. Y Cepeda Samudio parece saberlo: la muerte sólo existe a condición de que sea individual, a condición de que cuente con toda la parafernalia que la acompaña: ritos exequiales, lutos, novenarios, etc. Pero la muerte colectiva no existe, no por lo menos como suceso distinguible. Sólo cuando la muerte arrebata un estado civil, una función social, un nombre, un pasado memorable es cuando deviene un acto durativo. Por eso, en la novela, las muertes individuales son descritas en los momentos más puros de su fin, en los momentos en que el lector ha de percibir una contradicción del objeto y del sujeto, de la casa y de la conciencia. “Y es este último suspenso estoico el que hace del morir un acto propiamente humano: se mata como fieras, se muere como hombres.” (Barthes, 1983b: 130) Por último, en *La casa grande* el acto de la muerte individual siempre es absorbido en un objeto: el objeto de la muerte que está ahí (la muerte como *techné*): fusil, ametralladora, cavador, machete. La muerte pasa así por la natural materia del universo: la madera, el metal. Para destruirse el cuerpo -el cuerpo del padre, del jornalero, etc.-,

éste entra en contacto, se ofrece, va a buscar la función asesina del objeto, oculta bajo su superficie instrumental:

La muchacha oyó... las botas del Padre afirmarse sobre el piso duro del cuarto; oyó desatranchar la puerta y girar los goznes ruidosamente. Y entonces todos los sonidos secos de la muerte y del apresuramiento se metieron atropellándose por el hueco desamparado de la puerta. La muchacha oyó el abalanzarse de los hombres y el forcejeo... oyó el desacompañado golpear de los cavadores sobre el cuerpo que se oía ceder al ataque inexperto pero tenaz. La muchacha oyó la caída ronca del cuerpo y la caída ronca de los cavadores ya innecesarios sobre el Padre muerto. (p.56)

Adicionalmente, si hay dos polos de relación con los cuales se articula el universo recreado por la novela, también hay, en cada polo, dos agentes representativos. Tomemos el primer polo, el mundo familiar. En él los agentes son dos: el Padre, que impone un dominio imperativo sobre la familia por medio del terror, y la hija mayor, que sucede y substituye al padre en su ejercicio coercitivo. Ambos se yerguen en figuras inaccesibles, distantes, incommovibles; y ambos suscitan en los seres que les rodean un miedo cotidiano de vivir que concurre con la diaria preocupación por la muerte. Los dos personajes devienen héroes, no porque en el imaginario social se los reconozca como sujetos que encarnan la excelencia (Sánchez, mar./81: 66 y ss), sino porque ellos representan la actualización de un sentimiento trágico: *el pavor*. El pavor puede ser entendido en dos sentidos: o bien como la violencia que caracteriza a una situación dramática, o bien como aquél que obra por medio de la violencia. En la primera acepción, el pavor no tiene otro fundamento que la existencia misma del hombre amenazado por un destino fatal: “no, no es por eso: es por todo lo que nos ha hecho, por todo lo que te ha hecho a ti y lo que me hará a mí si sigue viviendo: es por haber traído a los soldados para que nos mataran por lo que tenemos que matarlo a él” (p.52); en la segunda acepción, el pavor es el sentimiento que un ser despliega cuando reconoce que el efecto de la acción violenta es la *separación*. Por

eso en la novela la quiebra moral de la familia no sobreviene como consecuencia de un hecho antinatural -el incesto-, sino como consecuencia de posturas individuales respecto de estructuras vigentes signadas por la muerte y por el pavor que ésta trae consigo. En este orden de ideas, el Padre y la Hija representan el orden de la ley, de la organización contractual de la célula familiar. Y la ley, en la casa familiar, es incontestable, por lo menos en términos verbales. De ahí que, ante el imperio de la violencia física ejercida por estos dos agentes, el único campo de réplica posible sea el de la violencia que contraataca: la violencia que asesina al padre y la que priva de la visión a la hija.

Ahora consideremos el segundo polo, el conjunto social. En él hay también dos agentes representativos: la compañía, que define dentro del cuerpo social la dimensión económica, y el ejército, que define un cierto nivel jurídico-político. Ambos se erigen en componentes sociales respecto de los cuales el individuo concreto queda poco menos que excluido. Uno y otro conforman la cima y la base de la estructura social, y por lo tanto, tienden a desempeñarse en coalescencia recíproca. Diríase que en la novela se establece una relación de analogía entre estos agentes y los agentes del mundo familiar. Así como la compañía, detentaria de un poder cimentado en el capital y el ofrecimiento de opciones de trabajo, acude a los aparatos represivos del estado para mantener un cierto estado de cosas técnico-administrativo, así el Padre, detentario de un poder apuntalado en la posesión de bienes y en la participación del capital extranjero, acude a su hija mayor para que libre de todo intento de contestación jerárquica las acciones emprendidas por los otros miembros de la familia y por los mismos habitantes del pueblo. Y así como en el universo familiar se crean las condiciones para la ejecución de una justicia basada en la *ley del talión*, habida cuenta de la imposibilidad de mantener a los otros en un estado de libertad crítica, así en el universo social se crean las condiciones para que aparezca una acción de rebeldía civil. Sólo que, en ambos universos, los agentes contestatarios llevan la peor parte: todos, como si se tratara de un drama trágico, padecen

el infortunio de un sacrificio avalado por la violencia (por el culto irreflexivo a la violencia). Alguien podría decir que, en su lucha, todos son derrotados; sin embargo, el odio y la venganza que gesta el sacrificio violento nunca deja de florecer. De ahí la invocación que se hace al vientre grávido de una de las hijas ilegítimas de la hija mayor: “nacerá aquí y en esta casa se criará como uno que pertenece a esta casa hasta que de ustedes nazca alguien que pueda tomar el lugar del padre.” (p.43)

Más allá de la visión sociológica de los agentes literarios y reales que aparecen en la novela, es preciso dinamizar este paralelismo existente introduciendo otros motivos que son determinantes, en su propia movilidad o inmovilidad, para el desarrollo de la intriga.

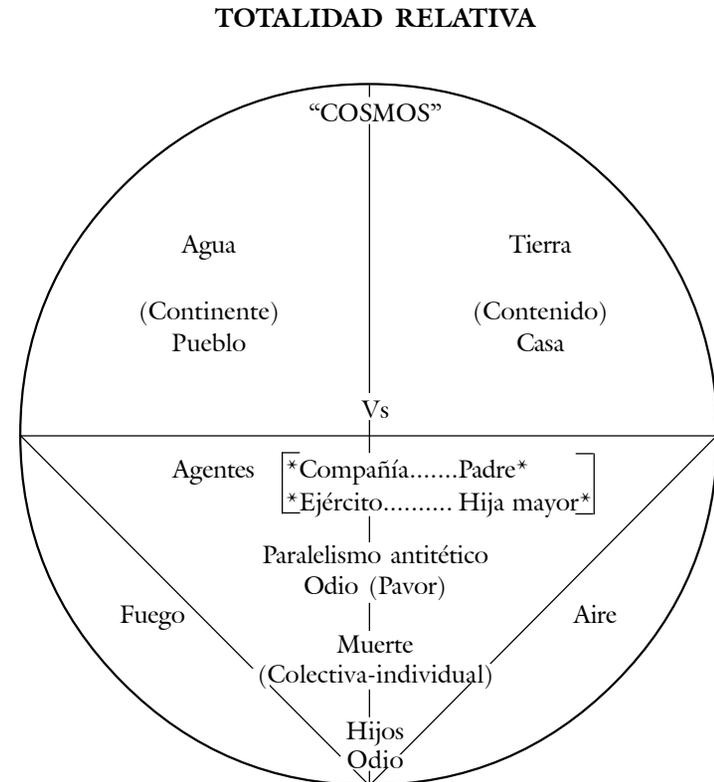
Los agentes del mundo familiar y del conjunto social se encuentran dispuestos en una relación de *paralelismo analógico*, de manera que las estructuras de ambos universos representan el espíritu tradicional, conservador, absoluto, respecto del cual los demás hombres no serían sino objetos de su reflexión y de su acción. Como tal, el programa de trabajo de ellos, por así decirlo, está caracterizado por los siguientes rasgos diferenciales: a) tendencia a mantener las condiciones de vida existentes (en oposición al aliento progresista que aspira a la instauración de un nuevo orden); b) aversión a las transformaciones radicales del dominio político y social, por estimar, implícitamente, que los viejos defectos surgirían en el nuevo estado de cosas; c) consolidación de la idea de que la historia no supone un desarrollo indefinido sino la permanencia de factores controlables; d) inclinación a una sobrestimación de los elementos tradicionales que conforman el cuerpo de las costumbres de un conglomerado social; y e) tenencia de un gobierno dotado de fuerte autoridad y de acentuado sentido nacionalista. En cambio, los que hemos denominado agentes de réplica -el hermano y la hermana, junto con los huelguistas- se encuentran dispuestos en una relación de *paralelismo antitético* (respecto del mundo exterior), de suerte que las estructuras de sus comportamientos individuales y colectivos encarnan el espíritu transfor-

macional, liberal, relativo. Como tal, su programa de trabajo se sustentaría en estos rasgos: a) apreciación de que el mayor bienestar económico para el mayor número de personas deriva de la libre competencia individual en la compraventa de mercancías y servicios; b) tendencia a deponer las situaciones de vida existentes y a abogar críticamente por la instauración de un nuevo orden vital, menos servil y más humanizado; c) adhesión a las propuestas de cambio que conjuran cualquier manifestación de degradación espiritual; y d) acciones encaminadas a reivindicar aquellos derechos inalienables que un gobierno, enmascaradamente democrático, ha vulnerado a lo largo de la historia social.

Así, la fuerte tensión creada por estas vetas narrativas internas se resuelve, contrario al desarrollo de los acontecimientos configuradores de la intriga novelesca, en favor de la segunda, pues la primera, después de todo, no se construye sobre valores perfectamente establecidos, sino sobre tradiciones débiles y cansadas. Tan débiles que, una vez es asesinado el padre y muerta la hermana, el único remedio con que cuenta la hija mayor para comenzar a reconstruir aquello que había quedado roto, deshecho y acabado, consiste en obligar al hermano a traer a la Casa Grande a los hijos ilegítimos, quienes, en cierto modo, hicieron que los cimientos canónicos de aquella cedieran por vez primera y fueran, de alguna manera, los causantes de la derrota de ese orden patriarcal, autoritario y reaccionario a toda intentona de cambio. Y tan débiles que, luego de que los hijos son criados en una casa en la que no les corresponde vivir (pese a la tentativa aprendida por la hija mayor de agrupar la sangre, de sembrarla para consolidar lo que se estaba desmoronando), uno de ellos -mujer- reproduce el mismo acto cometido por la madre. Al final los tres hijos enceguecen a la madre para que no pueda ver aquello mismo que se había esforzado en mantener. En fin, de una debilidad y un cansancio tales, que los hijos mantendrán el mismo odio hacia la familia como el odio que años atrás el pueblo entero mantuvo hacia ella; porque los hijos no querrán insistir, no querrán comprender que su opción de liberación dependía de que la madre por fin acep-

tara que ellos no eran parte de la familia (no eran continuación de algo que estaba acabando -una casa donde el odio "sostiene las paredes carcomidas por el salitre y las vigas enmohecidas y que caen de pronto sobre las gentes agotándolas" p.91-), sino un nuevo comienzo que, aunque estaba condenado a perecer como todo lo de la casa, contaba cuando menos con el privilegio de un tiempo por venir.

Creemos que el siguiente esquema sintetiza los elementos constituyentes de la estructura significativa de esa totalidad relativa que es *La casa grande*:



En síntesis, la novela se estructura significativamente a la manera de un drama trágico. ¿Qué quiere decir esto? Que en el seno de un universo articulado por la presencia de cuatro signos elementales de valor simbólico contrario, se produce una tensión insoluble entre dos polos encontrados. En la novela, los polos son el conjunto social y el orden familiar de una casa paradigmática. El modo de ser propio de cada uno de los signos se proyecta sobre los polos en conflicto y contribuye a aumentar la tensión. Ésta, a su vez, aparece jalonda por agentes que persiguen intereses y aspiraciones de vida irreconciliables. El carácter irreconciliable de estas especies de templos vitales, se manifiesta claramente en el fracaso a que conduce una puesta en común de las lógicas conversacionales que caracterizan a cada uno de los polos en enfrentamiento. Por lo tanto, imposibilitada la palabra para favorecer cualquier acercamiento, entra la acción a hacer de las suyas. Pero esta acción no consulta el campo de intervenciones posible del otro; antes bien, parece regodearse en una ejecución cuyos resultados no pueden menos de ser violentos; violentos no sólo por el resultado sacrificial que se ciernen sobre los seres infortunadamente inocentes sobre los que recae, sino también por la intencionalidad ambivalente que precede a la acción misma. Incluso, acciones previas realizadas con el propósito de encontrar una salida al conflicto, llevan una vocación inexorable de fracaso y no hacen más que extremar la confusión reinante. El fin, en el drama trágico, como en la novela, no es otro que un cansancio tardío derivado de la comprensión del carácter resueltamente irracional de las acciones humanas. De ahí que todo prurito de justificación de ellas salga sobrando, y se atribuya su eficacia implacable a potencias sobrehumanas de difícil intelección: “no sabría decir si es justo o no: era inevitable; eso sí lo sé: que era inevitable.” (p.92) Entonces, ¿de quién es la culpa?

3. LA EXPLICACIÓN: UNA ESTRUCTURA ENGLOBANTE

Más que bien precisados los elementos que hacen de *La casa grande* una totalidad relativa provista de significación

(un hecho humano que brota como consecuencia de la mezcla de procesos de estructuración y desestructuración constantes), se impone ahora, conforme a los movimientos dialécticos de un método que busca el mayor grado de coherencia estética en la iluminación recíproca de las partes y el todo, insertar la estructura menor en una mayor que dé cuenta de ella. A esa labor es a la que Goldmann da el nombre de *explicación*. Sólo una unidad englobante está en capacidad de convalidar o de invalidar la articulación semántica que revela la organización formal vehiculada por la comprensión.

¿Cómo construir dicha unidad englobante?, ¿cómo fabricar esa estructura mayor en relación con la cual los dispositivos inmanentes de una obra literaria se dinamizan hasta el punto de ser generadores de significación? Goldmann es claro en sostener que la misma empieza a ser cognoscible allí donde se vislumbra el sujeto colectivo de la creación cultural, del cual el autor individual es miembro promotor de una cosmovisión cohesiva y coherente, aun cuando no lo suficientemente óptima. Dicho con otras palabras: la novela, en tanto hecho cultural que transfiere críticamente una porción de realidad de su propio tiempo a un ámbito de referentes ficticios, es tributaria, en el seno de su configuración estructural, de unas categorías mentales que expresan la visión paradigmática del grupo transindividual en el que el escritor civil se forja como artista. Por lo tanto, develar las vicisitudes de ese grupo transindividual, así como el “conjunto de sentimientos, aspiraciones e ideas” que los reúne como colectivo y los opone a otros colectivos, es la primera tarea subsumida en el concepto metodológico de explicación.

Entonces, ¿cuál es el grupo socio-cultural que está a la base de las producciones narrativas de un autor como Cepeda Samudio? Ni más ni menos, *el grupo de Barranquilla*.

Este grupo, que la historia ahora designa con el nombre de *Grupo de Barranquilla*, y que en sus orígenes reunió a gentes de la más variopinta condición (Julio Mario Santo Domingo, Germán Vargas, Alfonso Fuenmayor, Alejandro Obregón, Bernardo Restrepo Maya y otros), nació, según uno de sus integrantes, “un poco aluviónica y desprevénidamente

como suelen suceder estas cosas.” (Fuenmayor, 1981:12) Aparte de ser el espacio que convocaba a sus asistentes para departir amigablemente después de las jornadas de trabajo, “La cueva” fue el sitio elegido para compartir lecturas, licor e historias. Papel decisivo en la consolidación del grupo lo constituyó la *Librería Mundo*, de propiedad de los hermanos Rondón Hederich, y fundada casi al mismo tiempo en que el grupo se consolidaba. No sin un dejo de nostalgia, Fuenmayor (1981: 29 y 805) evoca el papel desempeñado por dicha librería: “De esa organización nos servíamos para pedir los libros que interesaban. Eran, entre otros autores, Cortázar - que para el grupo se inició con *Los reyes*-, Felisberto Hernández, Borges, Kafka, Joyce, Virginia Woolf, Neruda, Sartre, Camus, Hemingway, Saroyan, Caldwell, que algunos sólo conocíamos fragmentariamente. Esto daba muy buen material para las conversaciones, para los diálogos interminables, para discusiones que llegaban al acaloramiento”.

Estos rasgos, y otros más, de alguna manera participan de la cosmovisión en torno de la cual es posible hallar reunidos a los miembros del *Grupo de Barranquilla*, grupo que, por la misma época en la cual surge *Mito* en Bogotá, va tomando consistencia en la costa del litoral Atlántico colombiano. Por entonces, “Barranquilla se hacía llamar la Puerta de Oro de país. Y eso era en realidad, pues por ésa, por la primera ciudad cosmopolita que hubo en Colombia, entró todo: el primer carro, el primer avión, el primer whisky, los inmigrantes que venían de todas partes... y los libros”¹³.

¿Acaso estaban conscientes de su calidad de grupo? En principio creemos que no. Esto nos autoriza a decir lo siguiente: lejos estaban los integrantes de erigirse en *capilla* literaria cohesionada por un programa manifiesto. Antes bien, conjuntados quizá por una visión del mundo en ciernes, de la cual no se excluía el horror a cualquier forma de transcen-

¹³ “Allí llegaban las obras de Borges, Onetti, Cortázar, Felisberto Hernández y las traducciones de Anton Chéjov y demás autores rusos, las de Ernest Hemingway, las de los olvidados William Saroyan y Erskine Caldwell y, claro está, las de William Faulkner, el gran maestro”. Gómez (sep./94: 120).

dentalismo ceremonioso, los miembros del grupo hicieron del humor, el sarcasmo y la crítica las armas principales de su *adhesión* a la cultura de la época. Obedientes a un *mamagallismo* ya legendario, se dieron a la tarea de publicar sus primeras obsesiones, sus primeras creaciones. Para tal fin, y conducidos por el sabio Vinyes y el viejo Fuenmayor, padre de Alonso, crearon *Crónica*, órgano de difusión del grupo, cuyo primer número apareció el sábado 29 de abril de 1950. En dicho semanario se daría cabida a algunos de los primeros relatos de Cepeda Samudio y de García Márquez.

Es de presumir que por esta época, la personalidad del escritor iba adquiriendo sus matices distintivos. Sirva a este propósito uno de las numerosas semblanzas que se hicieron del autor: “Joven contemporáneo del mundo, en un país por muchos aspectos anacrónico. Adolescente izquierdizante en un país donde ciertos curas afirmaban a sus feligreses conservadores que no era pecado matar liberales. Narrador en un país de poetas. Costeño exuberante en un país de ‘cachacos’ friolentos para quienes Bogotá seguía siendo la Atenas suramericana. Lector de revistas norteamericanas y europeas, en un país todavía regido por los editoriales de *El Tiempo* y *El Siglo*. Lector de novelas norteamericanas en un país donde aún predominaba la literatura francesa.” (Gilard, mar.27/83: 3-5)

Sea como fuera, vitalista o intimista, exuberante o recatado, procaz o reservado, lo cierto es que Cepeda Samudio quería estar al tanto de todo y de comunicarlo todo: intuía la necesidad de construir una tradición que, sabedora de sus raíces hispánicas, pudiera algún día separarse de ellas (eso quizás explica sus lecturas de Pereda, Blanco Ibañez, Pérez Galdós, Valera, Azorín, etc.); vislumbraba una imposibilidad de separación entre lo real y lo irreal, y tal vez por eso se nutría de las lecciones de escritores -sobre todo norteamericanos- que por entonces comenzaban a forjar el género del paraperiodismo, o periodismo imaginativo: Norman Miller, Truman Capote, Saúl Bellow, John Updike, Tom Wolfe, etc.; comprendía las enormes potencialidades que la unión del cine con la literatura podía reportar (en lo que a procedimientos

técnicos se refiere), y por eso pasaba horas enteras del día dedicado a la contemplación de las películas que llegaban del extranjero. Y es que Cepeda haría eco a estas afirmaciones de Morales Benítez (1991: 271): “Éste (el cine) produjo una revolución en la literatura universal que tenía que proyectarse en su creación. Aquél mudó el orden de los tiempos. Antes, la literatura era lineal. El tiempo transcurría sin sobresaltos. Viene el cine y rompe ese orden lógico de sucesivas imágenes, y crea la posibilidad de volver a la remembranza, de inmiscuirse en el subconsciente, de regresar, utilizando las imágenes, a otros estadios humanos o espirituales.”

Éstas y otras preocupaciones, en 1954, habrían de cuajar en el primer libro de relatos de Cepeda Samudio: *Todos estábamos a la espera*. Libro-síntesis donde coexisten sus viejas impresiones de Ciénaga, el presente de una Barranquilla sin tradición urbana, la decantación formal-temática de sus dispares y desordenadas lecturas, sus impresiones a distancia de los suburbios y calles de Nueva York y sus creativas transferencias fílmicas, *Todos estábamos a la espera* estaba destinado a ocupar un lugar inseguro en el concierto de la literatura colombiana. Ciertamente causó un impacto inmediato entre sus amigos; cierto que García Márquez hablaría del libro como el mejor que se había escrito hasta ese momento en el medio literario colombiano; pero no es menos cierto que el tiempo habría de condenarlo a un abandono y desconocimiento extraños. A pesar de que representaba uno de los primeros intentos por renovar el modo atávico de escribir narrativa en Colombia, el libro sólo alcanza su segunda edición veintiséis años después de haber sido publicado. Con todo, no faltaron las voces que, en su momento, apreciaron el valor de sus relatos: “Cepeda Samudio es un poeta, que es una de las mejores maneras de ser algo: un cuentista, un novelista, por ejemplo. Y es también -condición básica para quien escribe literatura de ficción y realidad- un periodista.” (Vargas, 1985: 118)

En este mismo año, Cepeda Samudio contrae matrimonio con Teresa Manotas -“Tita”, para sus amigos-. Prosigue sus actividades como periodista, no sin habérselas con un nuevo proyecto cultural: organizar el Cine-Club de Barranquilla,

y difundir el primer número del Cine-Club, medio informativo de aquél. Nace su hija patricia. Da esbozo a las primeras páginas de una novela que está escribiendo, y que pronto llevará por título *La casa grande*. En febrero de 1957 publica, en el *Diario del Caribe*, el capítulo “la hermana”, y exactamente un año después publica el capítulo “Los soldados”. Pero desde ya estaba claro que la novela, por su misma génesis fragmentaria, no podría menos de articularse con base en una técnica de composición igualmente fragmentaria.

Con todo, dada la personalidad inconstante de Cepeda Samudio, personalidad que alimentaba una vida ávida de todo tipo de experiencias inusitadas e impredecibles, la redacción definitiva de la novela estuvo a punto de fracasar. Si no hubiera sido por una de esas circunstancias que, de modo inopinado, se tornan aliadas inconfesadas de algunas de las creaciones de la cultura, muy seguramente los lectores apenas si conocerían los dos capítulos ya publicados. Un hado favorable, no exento de gracia, actuó en favor del texto: “se necesitaron dos años más, una tesis inexistente y una cuarentena en Puerto Colombia, para que se sentara y rematara la novela.” (Samper Pizano, 1977: 12) La novela, entonces, será concluida en 1960, un año después de haber nacido su segundo hijo, Pablo. Al año siguiente se vincula como editor del *Diario del Caribe*, y en 1962, por fin, se publica *La casa grande*, en las ediciones Mito, de Bogotá¹⁴.

¹⁴ Sopesadas las dos obras (*Todos estábamos a la espera* y *La casa grande*), no parece difícil plantear las grandes constantes artísticas de la producción de Cepeda Samudio: un lenguaje escueto, sin comentario, condensado a fuerza de buscar quintaesencias, a lo Hemingway; una memoria flotante, escurridiza, a pesar de su voluntad de fijar algunos recuerdos, a lo Faulkner; una multiplicidad de voces narrativas (suerte de estereofonía total), necesarias para intentar apresar las múltiples aristas de la realidad, a lo Joyce; una estructura compositiva marcada por el asintactismo y la ruptura de los dictámenes tradicionales de linealidad, a lo Feliberto Hernández; en fin, una producción altamente consciente de sus propias limitaciones y de sus inéditas potencialidades. Y sin embargo, una producción aún sin estudiarse, pues como afirma Pineda Botero (1989: 49), “Todavía es relativamente escaso el diálogo crítico que se ha llevado a cabo sobre la obra de Cepeda Samudio...”

Paralelamente al trabajo literario de Cepeda Samudio, otros miembros del grupo también empiezan a desplegar sus potencialidades creativas: Alfonso Fuenmayor, quien en 1927 había publicado la novela *Cosme*, da a la luz pública la colección de relatos *La muerte en la calle* (1967); García Márquez, alternando el oficio del periodismo con el de la literatura, empieza a mostrar, en cuatro textos cortos (*La hojarasca* -1955-, *El coronel no tiene quien le escriba* -1958-, *La mala hora* -1961- y *Los funerales de la mamá grande* -1962-), los elementos literarios que después nutrirán de savia poética su gran *Cien años de soledad* (1967), y Alejandro Obregón, en el dominio de la pintura, dará salida, con las series de *Los alcaravanes* y *Las barracudas*, al universo mítico-costeño que los demás integrantes intentaban plasmar en la creación literaria.

Una extrapolación de las tendencias de vida y producción cultural que animaron a los miembros del grupo, permite postular los siguientes rasgos como configuradores de una visión del mundo fecunda en la cual fundaron su coherencia: a) el humor, como forma de contestación crítica a la compostura y solemnidad capitalinas; b) un concepto amplio de lo real que incluye lo natural, lo maravilloso, lo insólito y lo extraño; c) reafirmación de la coexistencia entre la escritura y la oralidad, como parte de la idiosincrasia del ámbito geopolítico costeño (a este respecto es revelador el siguiente testimonio: “solía sentarme con el ‘Nene’ en la tiendita de las inmediaciones de la fábrica Mancini en Barranquilla a relatarle los increíbles episodios de mi familia materna, que valga la irreverencia, rebasa largamente el mito Buendía de Macondo. Con ello comprobamos que la fabulación irrumpe en todas partes y que si todos no hacemos literatura narrativa es porque no nos resolvemos a referir el cuento.” Bejarano, s.f.: 52); d) búsqueda de formas de expresión capaces de rebasar las instituciones de la gramática y de la retórica, tendidas como paradigmas irrecusables para el ejercicio de las letras¹⁵;

¹⁵ He aquí un testimonio ilustrador de este anticonvencionalismo retórico: “nos montábamos en una balandra de alcohol para tener una cosmovisión detonante que nos encerrara en sus propios humos. Nunca jamás tras-

e) incorporación, en sus propios universos ficticios, de nuevas formas y técnicas compositivas, idóneas para comunicar sus particulares preocupaciones referenciales; f) conciencia de la necesidad de contar con las condiciones personales, económicas y laborales que favorezcan el nacimiento de un oficio, el oficio de escritor, a fin de empeñar el máximo de la capacidad creadora en la configuración de obras artísticas que sean el producto, no de los mandatos del consumismo burgués, sino de auténticos demonios personales; g) fortalecimiento de una enciclopedia cultural que actúe a guisa de cantera para la exploración de aspectos inéditos de la viva y cambiante realidad colombiana; h) autonomía ideológica y política para participar de una manera comprometida en los avatares sociales colombianos y latinoamericanos, pero sin renunciar a la comprensión de que un escritor debe ser destinado a la escritura misma; y) búsqueda incesante de modos de apareamiento fértil entre dominios artísticos aparentemente irreconciliables: ensayo y novela, cine y poesía, mito y testimonio, drama e historia, etc.

Estos rasgos, y otros más que podrían postularse (como parte del trabajo que el estudioso debe realizar), difícilmente son evocados por los autores individuales como pedazos de un programa cultural conscientemente asumido. Razón le asiste a Goldmann (1967: 49-50) cuando afirma que los elementos ordenadores de una cosmovisión no son conscientes ni inconscientes sino *no-conscientes*, es decir, son rasgos que, por mediación del lenguaje social -sociolectal- que interviene en las redes conversacionales del grupo, después aparecen transpuestos en los universos imaginarios recreados por cada uno de los escritores o artistas. Y su transposición estructural es tanto más significativa cuanto mayor grado de visibili-

—
dentalizó una charla. Nunca jamás dijo nada que fuera más allá de las posibilidades del lenguaje porque comprendía que en esa trampa y en esa maroma retórica se han desnucado los trapezistas de nuestra literatura. Cepeda fue la antiolemonidad y por eso sus libros son la discontinuidad del tiempo. Una vez en un reportaje que le hacía le pregunté por sus formulaciones para escribir y me dijo: ‘no seas marica, loco. Yo no soy químico, apenas pretendo contar cómo es la vaina’.” (Bejarano, p. 53)

dad interna y externa tenga uno de los creadores para con el medio social y para con el grupo mismo.

Es de advertir que en la novela que nos ocupa, la estructura compositiva hace eco a algunos de los rasgos formadores de la cosmovisión del *grupo de Barranquilla*. En principio, el carácter fragmentario que regula a cada una de las unidades y que, reunidas entre sí, delinean el enfilado de los temas configurantes de la intriga es una clara muestra, para la época de producción del texto, de que en ciertos autores (y en concreto en Cepeda Samudio) ya brotaba la preocupación sobre el tipo de lógica que anima a una realidad cualquiera que va a ser sometida a tratamiento artístico. Y más todavía cuando el núcleo generatriz es, como en el caso de *La casa grande*, un acontecimiento de la historia real de un pueblo, acaecido en una instancia de tiempo pasado y en el contexto espacial de una colectividad caracterizada por su atávica voluntad de *legendarización*. Que la novela apele al recurso de la división en “capítulos”, pero que, al mismo tiempo, suspenda el hilo de continuidad cronológica entre ellos, no parece querer probar otra cosa -por lo que toca al terreno de la estructuración formal- sino el modo como una nueva conciencia novelesca (que acepta el caos constitutivo de la realidad) quiere vérselas con una creación donde campean la realidad histórica y su correlativo filón de ficcionalización.

Y en asocio con esto, las nuevas técnicas de composición. Ya decíamos atrás que, en contra de una tradición literaria colombiana signada por el apego a la cultura libresca de cuño español (y por ende más preocupada por el uso apropiado de la lengua y por la imitación de las historias lineales surgidas en los hornos inagotables de los Pérez Galdós, de los Varelas, de los Barojas, etc.), *El grupo de Barranquilla*, guiado paradójicamente por la conducción intelectual de Ramón Vinyes (catalán de aspiración universal en lo que a arte se refiere), se nutrió de la lectura de ciertos autores norteamericanos y latinoamericanos que en su momento empezaban a ilustrar una vanguardia literaria. Y como representantes de no pocas rupturas formales, los textos de esos autores exhibían los matices inequívocos de esa mutación: abandono de la pers-

pectiva omnisciente en favor del experimentalismo inicial con la perspectiva de primera y segunda persona; disminución de los esfuerzos por describir -con detalladas miradas panorámicas- grandes espacios en favor de una mirada espacial intimista, reductora, de pocos ángulos, pero con el fin de intensificar en profundidad el drama humano que en ellos rebullía; renuncia a seguir manejando coordenadas temporales lineales en favor de una temporalidad co-concurrente de pasado, presente y futuro; eliminación de la clásica separación de géneros literarios -en parcelas mutuamente incomunicadas- en favor de una escritura idónea para recibir la incidencia convergente de todos los géneros; desapego a ciertos prejuicios culturales que, por ejemplo, veían en el desarrollo del cine y de los medios masivos de comunicación un rival poderoso contra el destino de la literatura en favor de un diálogo productivo que remozará, en cada dominio, las posibilidades de expresividad verosímil, etc.

Pues bien, sin riesgo de exagerar o de formular juicios acomodaticios, las cinco mutaciones formales expuestas hacen de soporte material en una novela como *La casa grande*. Allí están como dominantes de una creación cultural transida de la necesidad imperiosa de renovar el desusado acervo de la tradición novelesca colombiana. Y están, no como meras huellas de vana experimentación, sino como valiosos recursos de composición que dotan a la sustancia referencial de una explosiva significación. En ella, el sentido no puede brotar a expensas de la articulación estructural; el sentido en ella es contracara inseparable de sus mismos pilares formales. ¿Qué queramos insinuar con esto? Una última consideración de carácter explicativo.

Creemos que la estructura develada en la fase de la comprensión (a saber, dos polos en conflicto que eliminan toda opción posible de solución), podría corresponder -y esto dicho estrictamente a título de conjetura- a la situación cultural vivida por la novela en el tiempo en que el grupo de Cepeda Samudio llevaba a cabo sus discusiones literarias. En efecto, ya dijimos que en la década del cincuenta el arte en Colombia se movía al vaivén de dos alternativas: o bien insistiendo en

la temática del inventario testimonial de un mundo desconocido, o bien explorando mediante recursos formales inéditos la realidad conocida. Y señalábamos, además, el importante papel desempeñado por la revista *Mito*, cuyo insólito magisterio hizo entrar de bruces al país en la modernidad literaria. Si atamos estas circunstancias y las cotejamos con los rasgos característicos de la cosmovisión del grupo de Barranquilla, el resultado es revelador: tanto en el centro como en la periferia del país, y durante los años evocados, ya se alzaban ciertas voces que clamaban por la necesidad, no de una renovación literaria (que apenas si había habido una producción representativa), sino de una creación literaria de cierta envergadura estética. Esas voces, como expresión de un nuevo ideario artístico, no pudieron menos de entrar en colisión con un pasado que aún se ufanaba, en lo esencial, de una tradición verbal forjada en los talleres del mundo grecolatino. En consecuencia, si los modelos lingüísticos imperantes preconizaban un uso del material verbal que respetara la frase elaborada conforme a los cánones de la sintaxis regular, de parecida manera se sentaban las bases para estimar la excelencia literaria de una obra de acuerdo con una trama y una fábula ordenadas linealmente, esto es, siguiendo los patrones de regularidad de una lógica y una cronología convencionales. Basta echar una mirada a las pocas novelas escritas en Colombia antes de la década del cincuenta para convalidar lo que estamos enunciando. Sintaxis regular y uso apropiado de la lengua; trama y fábula reguladas por el principio de linealidad narrativa; personajes modélicos de fuerte semblante psicológico y voluntad referencial de índole testimonial: he ahí la síntesis inexhausta de la *Ley familiar* -doméstica- de la “casa novelesca” en la Colombia de la primera mitad del siglo. Y, empezando a oponerse a esa ley, una minoría en conflicto. Minoría que, más temprano que tarde, mostró las armas de su oposición (repárese en *La bojarasca* de García Márquez y en *La casa grande* de Cepeda Samudio): en lugar de una lengua modélica, un habla hecha de fragmentos; en lugar de una composición lineal, una organización formal poliperspectiva; en lugar de personajes ejem-

plares, unos agentes de acción signados por la vaguedad antropomástica y por la ambivalencia actancial; y en lugar de un prurito inventarial del mundo, una consistencia referencial caracterizada porque el testimonio se torna crítico y maravilloso. El choque, como en la estructura significativa que atrás pusimos al descubierto, era necesario e inevitable. Las consecuencias culturales, acaso, todavía están por sopesarse. Pero así como el hijo, en *La casa grande*, rompe las cadenas de una ley por años inquebrantable, y permite el contacto entre el interior cerrado y el exterior árido de todo tipo de intercambios sociales, así la novela de Cepeda Samudio inaugura una nueva vía de creación narrativa, y pone a dialogar a los escritores de una Bogotá cerrada con los escritores de provincia, abiertos, de tiempo atrás, a todo tipo de propuestas socioculturales. Que el efecto de esta conjetura, de ser plausible, haya sido o no buscado con total intencionalidad, no lo sabemos, tal vez nunca lo sabremos. Pero lo que sí sabemos es que a partir de una publicación como *La casa grande*, la novela en Colombia comenzó a transitar por caminos antes no hollados.

4. A MANERA DE CIERRE

Al margen de las limitaciones del método sociológico literario que expone y practica Lucien Goldmann (limitaciones ligadas a las mediaciones discursivas que atan coherentemente una estructura social con una estructura textual), creemos que queda claro, en el análisis realizado, el espíritu dialéctico -de recursividad dialógica- que espolea a las categorías de comprensión y de explicación. Una y otra no son procedimientos antagónicos; antes bien, constituyen las puntas de una estructura disipativa que apunta en dos direcciones diferentes pero complementarias. Si la comprensión orienta el trabajo hacia los aspectos inmanentes del texto, y la explicación hacia los aspectos trascendentes, entonces la conjunción significativa de las dos espera obtener una visión totalizante de las realidades empíricas convertidas en objeto de estudio de una investigación positiva. En ambos casos, en

rigor, la labor es similar: un elemento del texto considerado como parte de la estructura inmanente sólo adquiere una significación plausible cuando se lo incorpora, por así decirlo, en una estructura englobante que supera a la primera en densidad intelectual; y, al revés, un elemento de la dimensión trascendente sólo puede ser convalidado a condición de iluminar una porción de esa totalidad relativa que es la articulación inmanente. La tarea simula seguir los movimientos de un reloj de péndulo; y consiste, ni más ni menos, en un ir y venir de las partes al todo, y viceversa, buscando el máximo de coherencia posible. En suma, “tendríamos que toda investigación positiva en ciencias humanas, se da siempre en dos niveles: el del objeto estudiado (comprensión inmanente) y el de la estructura inmediatamente englobante (explicación englobante), oscilándose -en el curso del trabajo- constantemente entre ambas”¹⁶.

En el caso de *La casa grande*, la descripción de su estructura inmanente da como resultado la presencia de dos elementos en conflicto, a saber: el mundo familiar y el conjunto social. Revisada la organización formal de dichos polos, la confrontación se hace extensiva a otros subcomponentes del universo ficticio recreado: a los espacios de actualización referencial como a los agentes representativos de las vivencias, sentimientos y acciones inmersos en aquellos espacios. La confrontación, signada por la violencia física ante la inoperancia del diálogo pacífico, alcanza los matices de un drama trágico. Y, a nuestro juicio, como tal se mantiene hasta el final. El último capítulo de la novela, “Los hijos”, que podría significar una salida al conflicto, termina con el reconocimiento de la inutilidad de todo esfuerzo liberador y concluye con la aceptación de la derrota familiar: “de todas maneras estamos derrotados. Sí: de todas maneras.” (p.92) Transpuesta a una estructura englobante, esta dimensión inmanente puede hallar explicación en la situación socio-cultural

¹⁶ Una expresión razonada de los principales conceptos del método sociológico de Goldmann es posible encontrarla en Corbata de Sánchez (79: 35-50).

de los miembros integrantes del grupo de Barranquilla, del cual hizo parte Cepeda Samudio. Y la situación no fue otra que la del choque intelectual entre un pasado afincado en viejos retoricismos y un presente ávido de provocar un estallido artístico con la incorporación (en el ámbito creador de la década del cincuenta) de nuevas estrategias compositivas, por lo que a la prosa se refiere. A diferencia de la novela, en la que el final autentica la imposibilidad de reconciliación entre ambos polos y la toma de conciencia, en los personajes heroicos, de la vanidad de cualquier esperanza social, en el contexto de producción y recepción artísticos el final es abiertamente positivo y se erige en marcador de un nuevo comienzo: justamente el comienzo que, en el dominio de las letras colombianas, va a asistir al entrecruzamiento fecundo de tres tendencias de pensamiento e imaginación literarias (las mismas cuyos atributos dimos a conocer en las páginas iniciales de este ensayo), y de cuya urdimbre brotarán algunas de las novelas que con mayor coherencia estética han ficcionalizado un segmento de la compleja realidad nacional (i.e., *Cien años de soledad*, *La otra raya del tigre*, *La tejedora de coronas*, etc.).

Que hayamos conseguido el cometido que nos propusimos, no lo sabemos. Lo que sí advertimos es que una propuesta de análisis como la de Goldmann inaugura una vía de trabajo esencialmente compleja, que busca rebasar los límites de la investigación del estructuralismo estático y convocar una nueva instancia de dialogización entre el adentro y el afuera textuales. Diálogo irreductible cuando se trata de explorar la conciencia creadora -de los individuos y los grupos- en el seno de las sociedades que todavía le reservan al quehacer literario una función cognoscitiva.



DE
TARDE DE
VERANO



*Morte cavent animae; semperque, priore relicta sede,
novis domibus vivunt, habitantque receptae*

Ovidio*

0. PRELIMINARES SOBRE LA CRÍTICA

Crinó, crisis y crítico, en griego, quiere decir, conforme a una filiación de corte etimológico, juzgar, juicio y relativo al juicio (respectivamente). De suerte que, si anudamos las tres nociones, podemos afirmar: el crítico es el sujeto que, respecto de una materia determinada, se propone, mediante juicios -o proposiciones valorativas-, estimar la peculiar índole de la realidad que examina¹. En el caso de la literatura, la realidad examinada puede ser objeto de una trifurcación: sopear lo concerniente a la actividad creadora, auscultar lo relativo a la obra creada o demorarse en los asuntos que dan razón de la recreación que compete al lector. En el primer caso son varios los aspectos que la crítica asume como asuntos de trabajo: los *fantasmas* personales que espolean el que-hacer demiúrgico del escritor (aproximación biográfico-psicológica), las condiciones culturales -individuales y de grupo- que posibilitan la hechura de una obra (aproximación histórico-sociológica) o los usos lingüísticos de un escritor respecto de las prescripciones inherentes a una lengua *standard* (aproximación lingüística). En el segundo caso las pesquisas pueden ser: el conjunto de los motivos ficcionales que

* *“Las almas no mueren nunca; tras haber dejado su primer aposento, son recibidas en nuevas moradas, donde viven y habitan”.*

Publicado en: *Revista Universidad de Medellín*, Medellín, 67 (oct./98): 13-28.

¹ “La palabra misma (crítica) implica la voluntad de juzgar una realidad cualquiera. El hombre percibe, examina, escoge, toma posición frente a las cosas y enuncia un juicio que afirma o niega algo”. Cfr. Anderson Imbert (1984: 35).

vertebran una masa temática (aproximación temática), los procedimientos formales gracias a los cuales un contenido literario se ve envuelto en articulación orgánica (aproximación formal), o la suma y correlación de los elementos estructurales que, en sus relaciones recíprocas, otorgan estatuto de organización sistémica a la obra literaria (aproximación estructural). Y en el tercer caso, éstas serían las sustancias de preocupación: las impresiones simpatéticas que suscitan las emociones contenidas en la obra leída (aproximación impresionista), el grupo de convicciones ideológico-literarias que otorgan a un ser referentes de identidad (aproximación dogmática), y los principios orientadores -de naturaleza teórica- en virtud de los cuales las obras son sometidas a una especie de balanceo estético para decidir su permanencia o su retiro del campo de lectura social (aproximación revisionista)².

Ahora bien, inserta en el destino de las sociedades disciplinarias, es decir, de las sociedades que han hecho del saber, por mediación de las leyes capitalistas del mercado, un campo de especializaciones insulares, la crítica ha tendido a privilegiar uno solo de los aspectos de trabajo mencionados. Y en atención al aspecto elegido, una sola de las aproximaciones citadas. Reducido su campo de acción a una problemática concreta -cualquiera que ella sea-, el quehacer crítico entra a olvidar varias cosas: en principio, su propia justificación, esto es, la razón de ser del acompañamiento que hace a la labor creativa de la literatura. Como parece dar por sobreentendido dicho acompañamiento, pasa en silencio la interrogación que averiguaría por el estatuto de la labor misma que puede legitimarla. Y, sin embargo, en ninguna de las tendencias antes expuestas está todavía claro, de una manera definitiva, el estatuto de su legitimación³. En segundo lugar, ol-

² La primera tendencia intelectual privilegia la dicotomía escritor-obra; la segunda, la dicotomía obra-sí misma; y la tercera, la dicotomía obra-lector. Las tres, con sus respectivas formas de aproximación, definen lo que Anderson Imbert denomina “la comprensión sistemática de todo lo que entra en el proceso de la expresión escrita”. Idem. p. 36.

³ Si el axioma de la crítica debe ser, “no que el poeta sabe lo que dice, sino que no puede hablar sobre lo que sabe”, entonces “defender el derecho

vida la dinámica autoreflexiva de sus propios movimientos cognoscitivos: o bien se une a la obra sin comprenderla, o bien intenta comprenderla sin unirse a ella. Doble vaivén de péndulo que, en el primer caso, tiende a sacrificar la conciencia subjetiva en aras de una fascinación irreflexiva y que, en el segundo, tiende a sacrificar el carácter objetivo de la obra en aras de una razón demasiado distanciada. Así, “puede que me identifique tanto con lo que estoy leyendo que pierda no solamente la conciencia de mí mismo sino también de aquel otro conocimiento que vive en la obra. Pero por otra parte, puedo separarme tan completamente de lo que estoy contemplando que el pensamiento así trasladado a distancia asume el aspecto de un ser con el que quizá nunca establezca relación alguna.” (Poulet, 1972: 82-83) Y, por último, tiende a silenciar la naturaleza específica de su acción: de un lado, el hecho de que la crítica “no es un apéndice superficial de la literatura sino su doble necesario” (Todorov, 1995: 9-10); y de otro, el hecho de que su naturaleza no puede estar disociada de los propósitos que ella misma está compelida a ejecutar: ya el establecimiento de una coherencia total entre los tres polos que constituyen el complejo proceso creador (en relaciones de interacción recíproca), ya la formulación de un juicio estimativo en el cual la valoración adelantada se apuntale menos en criterios de validez preferencial (el gusto, la empatía, el desagrado, etc.), que en criterios de validez dialéctica, esto es, en criterios para cuyo asentimiento o disentimiento es imprescindible el uso de unos argumentos sometidos a discusión demostrativa⁴. En consecuencia, al desatender las

de la crítica a existir a secas significa suponer que la crítica es una estructura del pensamiento y del conocimiento que existe por derecho propio, con cierta medida de independencia respecto del arte del cual se ocupa.” Al respecto, véase Frie (1991: 18).

⁴ La crítica, así considerada, resulta siendo una labor de triple envergadura: en principio, labor de *impresión*, condición *sine qua non* de la existencia de la literatura; luego, labor de *exégesis* o de búsqueda y establecimiento de una coherencia triunitaria (autor-obra-lector); y, finalmente, labor de *juicio* o formulación de las “virtudes” o “vicios” estético-literarios de la obra examinada. Cfr. Reyes (1989: 92-104).

preguntas que contribuirían a responder el porqué de su tarea, el cómo realizarla y el qué teleológico de su inscripción intelectual, la crítica renuncia a la consecución de una autonomía pertinente (que la diferenciaría de la disciplina literaria y de la literatura misma, pero a sabiendas de que su objeto no puede ser otro que la literatura misma), y pasa a encarnar el rol tradicional que la sociedad le asigna: traducir lo original en banal, esto es, eximirse de postular un *transfondo mediático* (un ámbito de discernibilidad) que le permita “captar lo nuevo e insustituible, señalar qué aspectos de la existencia, desconocidos hasta entonces, se han descubierto... para así hacer del crítico un *descubridor de descubrimientos*.” (Kundera, jul.-ag./95: 10)

1. LA CRÍTICA COMO METALENGUAJE

Sin ánimo de intentar siquiera dar un comienzo de solución a los olvidos de la crítica que atrás expusimos, pero deseosos de ensayar una aproximación exegético-valorativa que cuando menos se ocupe de una novela en concreto, nos proponemos -en las páginas que siguen- llevar a cabo una lectura metaliteraria de la obra *Tarde de verano*, del escritor Manuel Mejía Vallejo. De entrada conviene, para tal fin, fundamentar la noción de crítica como una labor metalingüística (o metatextual discursiva). Los términos de dicha fundamentación son éstos:

Reconociendo, pues, que la literatura se ocupa de la realidad concreta (al mismo tiempo que resulta ocupada por ella), y que la lengua -su material básico de construcción-, intervenida por una voluntad personificada de engendrar otros horizontes de expresión (que vayan más allá de los actos coloquiales de comunicación, a tal punto que puedan desmontar unos valores específicos de dominación, siempre sedimentados en la conciencia ingenua del lenguaje), recorta el mundo y lo somete a una elaboración esencialmente ficticia, es posible reconocer también que las tareas del trabajo crítico (definido en términos de muy generales, y quizás ambiguos, como una serie de operaciones intelectuales, con-

dicionadas por las circunstancias históricas e ideológicas de aquél que al vivirlas no puede menos que reproducirlas bajo la forma de un discurso particular) se concentran en la obra producida, y en concreto, en la relación que existe entre la obra y su virtual lector.

Así conceptualizado, la crítica, al inscribirse en una fase posterior del proceso literario, resulta siendo *heterónoma*: obtiene su sustento de la obra, es decir, de una materia que no es la suya y que aparece proponiendo una dimensión de significación por las mismas palabras que la constituyen; proposición ésta que, simétricamente, al ser revelada, ratifica el sustento de la crítica. Con otras palabras: la obra, que detenta un sentido por las mismas palabras que la constituyen, necesita de la crítica para que actualice ese sentido. De ese modo, cuando la reflexión crítica vuelve presente el sentido suspendido de la obra, participa de la misma naturaleza de la literatura: se erige como una creación. Su interrogación a la obra se erige como una creación, en la medida en que devela el sistema significativo declarado del que participa la obra, en la medida en que hace resonar su naturaleza simbólica. Y al hacerlo, sirviéndose de una buena dosis de percepción e imaginación, la crítica le devuelve a la obra su condición original: la condición de un espacio inextenso, abierto. Eso significa que para hablar de ella, en principio la crítica debe hablar desde ella, desde el interior de la misma obra, realizando, por así decirlo, un doble movimiento: por un lado, *descubre* la obra, descubre un sentido en la obra, el sentido que estaba ahí para ser actualizado por la mirada crítica; y por otro, *cubre* a la obra con su propio lenguaje, ya que la crítica, al derivar el sentido de la obra, al crear ese mismo sentido, lo hace a partir del lenguaje de la obra.

Entonces, a causa de una actividad adicional, ora favorable, ora desfavorable, el crítico se afirma en la escritura como escritor, es decir, se afirma tanto en el ser plural del lenguaje cuanto en el lenguaje por el que puede ser. Atestiguarse en el ser plural del lenguaje es igual a asumirlo simbólicamente (a fundamentarlo, si se prefiere, como signo); aferrarse al lenguaje por el que puede ser equivale a aceptar no sólo que el

lenguaje le preexiste, sino también que el orden simbólico -el mundo de la cultura- lo transcribe. Así su obra llega a ser literaria, entre otras cosas, porque a partir de un antiguo mensaje -objeto de su intención crítica y de su mirada estética- crea otro mensaje: otra disposición lingüística cuyo sentido se trasmuda en razón de ser de una redistribución de elementos, de residuos que quedan luego de haber derogado cualquier clasificación de los lenguajes y después de haber reconocido, en virtud de una experiencia dolorosa, que al fin y al cabo permanece una escritura: la puesta en escena de una gramática representada. Y él llega a ser escritor, entre otras cosas, porque su afirmación está determinada menos por un compromiso social que por una voluntad artística individual, o mejor, por un movimiento espiritual en que, según Poulet (1972: 78), “logra volver a sentir, volver a pensar y volver a imaginar el pensamiento criticado desde el interior.”

Si es cierto que la nueva obra del crítico (segunda escritura que se hace con la primera escritura de la obra) resulta autónoma en sí misma desde el instante en que instaura una dimensión de verdad propia, no lo es menos que no depende de ella para alcanzar su calidad literaria; antes bien, está subordinada a un público lector, a un lector en ejercicio capaz de abarcar y unificar la mar de los segmentos parciales y totales de los hechos escritos. Dicho de otro modo: así como la interrogación del escritor se dirige al mundo circundante, así la pregunta del crítico apela a la respuesta provisional del escritor para formular una nueva interrogación que, a su vez, aspira a ser respondida provisionalmente por el lector. Y es que la obra, así no pertenezca a nadie, cuando menos se instala en un espacio social, en un espacio de comunicación donde sujetos y objetos continuamente se están relacionando. Por ende la obra posee un carácter de signo. Inserta en una estructura lingüística fundamental, aparece a la sazón como una manifestación lingüística altamente modelada, enhebrada de signos verbales, regentada por una sintaxis particular y encarnada por un código social que, sin duda, obedece a una situación comunicativa interior al lenguaje de su creación y de donde, con seguridad, se desprende su poder de significación.

El lector, ya convocado, está en potencia de leer en ella un espectáculo o un mensaje, bien un estereotipo, bien un signo, ya la naturaleza anquilosada de la letra, ya la calidad lingüística. En tal sentido, “no existe un objeto literario sino sólo una función literaria”, advierte Genette (cfr. Lie: 1). Esa función, por definición, niega la independencia del objeto con respecto del sujeto y afirma mejor la noción de interdependencia entre ambos. Tal vez la historia de la literatura se cuaje en la historia de la función literaria: mientras que la naturaleza simbólica del lenguaje literario reposa invariable, la índole histórica de tal dimensión simbólica constantemente varía. Dicho lo cual, la calidad invariable del lenguaje literario asegura la producción literaria, lo mismo que la inestable apreciación de la producción literaria garantiza la tradición. Entonces la historia de la literatura vendría a ser no el registro matemático de los autores y de sus obras, sino la reflexión de los sentidos derivados de las obras insertas en la historia, pues lo que se muestra es menos un significado singular, fijo y permanente, que una cadena de relaciones de sentido.

¿Cómo insistir pues en esta tarea? El crítico define su posición realizando una doble operación: a) descompone en elementos una estructura -una obra- radicada y constituida dentro de una tradición, y b) compone, a partir de esos elementos, un nuevo conjunto -una nueva obra- que no puede menos que pensarse en términos de producción. Acaso en el desbordamiento del primer conjunto, en la apelación al sustrato pasional, en la recreación y transformación textuales, ¿no mora el placer del texto? Finalmente, como deja entrever Genette, el trayecto es de doble vuelta: lo que en el escritor era signo (la obra) se convierte en sentido en el crítico (en tanto objeto del discurso crítico) y, de otra manera, lo que en el escritor era sentido (su visión del mundo) se convierte en signo en el crítico (en tema y símbolo de cierta índole literaria). Este movimiento incesante, esta inversión perpetua del signo y del sentido, indica muy bien la doble función del trabajo crítico, que consiste en hacer sentido con la obra ajena, pero también en hacer su obra con ese sentido.

En suma, la labor crítica resulta, por así decirlo, de dos *forcejeos*: del forcejeo que se da entre el lenguaje de la obra examinada y el lenguaje empleado por el crítico mismo; y del forcejeo entre el lenguaje del crítico y lo que adviene subentendido en el lenguaje de la obra (una proyección *biogramática*, un universo recreado y un lector entrevistado a medias -para que complete la cadena del circuito creador-). La labor no consiste, pues, en frotar únicamente dos lenguajes; también consiste en frotar dos realidades de lenguaje. Y esto no es nada simple, si tenemos en cuenta que los aspectos relativos a la proyección biogramática y a la cooperación del lector pertenecen a dominios en los que apenas ahora empieza a indagarse. Conscientes del carácter provisional de estos estudios (que una paradigmática de la complejidad no podría -no debería- obviar), centraremos la atención, respecto de nuestro objeto de estudio, sólo en la obra elegida. Ciertamente que al hacerlo incurrimos en el mismo reduccionismo que denunciábamos en las páginas iniciales; pero no es menos cierto que lo haremos a sabiendas. ¿Vana excusa? Quizá. Con todo, procuraremos, hasta donde nos sea posible, construir una reflexión metalingüística caracterizada no tanto por el empleo de un andamiaje teórico de segundo orden (y troquelado con expresiones que derivan de una exterioridad lejana a la novela leída), cuanto por el uso de una masa expresiva que derive -así lo esperamos- de la intimidad verbal propia de la misma novela. Ésa sería una forma de alcanzar cierta coherencia respecto de los principios críticos ya fundamentados.

2. EL ALDEAR DE LOS RECUERDOS

Cuernos de caza: así definía Apollinaire los recuerdos. Una presuposición emblemática, la del cuerno, y una resonancia homofónica, la de caza, tal vez sirvan para describir la compostura novelesca de *Tarde de Verano*⁵: casa de cuernos

⁵ MEJÍA VALLEJO, Manuel. *Tarde de verano*. Bogotá: Plaza y Janés, 1980. 208p. En adelante todas las notas se harán conforme a esta edición.

(a condición de leer, claro, cuernos como recuerdos). La casa yace en un pueblo, o mejor, en una aldea: Balandú, nombre de eufónica raigambre mítica, de vocálico colorido indígena; y en la casa -antigua como la que más- moran dos habitantes, dos hermanos, Paula y Eusebio Morales, últimos descendientes de una familia -la de los Herreros- signada por una vieja maldición religiosa (maldición ligada a una intemperante cadena de suicidios acaecida en un tiempo en que la iglesia destinaba a insanos muladares a todos aquellos que habían osado atentar contra sus propias vidas). Mitad evocada, mitad vivificada, la existencia de ambos, en su doble valor de aparición y desaparición, enmarca el comienzo y el final de la novela. El comienzo, si así cabe afirmar, se yergue grávido de citación: “Algunas tardes suceden cosa extrañas” (p.5). De inquietante vaguedad, la locución habrá de retornar en el curso de la historia (más adelante ensayaremos una atribución de sentido). ¿Quién la formula? De entrada no se sabe (después será igualmente difícil *endosársela* a un personaje definido). Como sea, es pronunciada en estilo recto, y desde entonces carga sobre sí la contundencia mágica del asombro que produce estupor y suspenso. Acto seguido aparece reproducida el habla de Paula: “-No ha cantado el turpial-”. Estas primeras palabras vislumbran el final. No en vano, el final, en estilo oblicuo y acotado por una voz impersonal (tal vez la misma que se interpone en las afirmaciones iniciales para decir “aunque el sol calienta, un poco de brisa remueve las begonias que circundan el mundo de Paula Morales”), sugiere con lentitud la terminación de dicha habla, de dicho canto: “Se va llenando de un dolor total el rostro ancho de Paula Morales.” (p.208) Es el momento en que *Tigre*, el gato de la casona, consume su instinto felino sobre el pájaro enjaulado, que cesa en sus silbos.

Así, el círculo se completa. Decimos círculo puesto que, en la novela de Mejía Vallejo, el principio y el cierre obran como meras convenciones de aproximación crítica. De hecho, la sustancia de la madeja textual no puede comenzar ni terminar; acaso si puede derivar, flotar, circular. ¿Por qué? Porque en relación con una *masa reviviscente* no caben los

cómputos que reclaman despliegues lineales. Eso sería adecuado para dispositivos triviales, para máquinas predecibles; pero cuando se trata de llevar a la ficción los irregulares y caprichosos flujos de la memoria, lo más procedente -tal vez es operar con artefactos complejos que impiden la solidificación de los procedimientos utilizados. De ahí la impredecibilidad semántica de las proposiciones señaladas: la extrañeza de lo sucedido no es la asimilación de los silbos del turpial a la voz de los hermanos (aun cuando en el caso de Eusebio tal cosa sería admisible); es la disimilación de la evocación convocada, la semejanza aleatoria de unos recuerdos segmentados. Por eso afirma Eusebio: “rememorar sería recordar que uno está recordando; pero recordar sería tomar conciencia, con su peso y su responsabilidad y su goce y su laceración, de seres que antes fuimos, hilos que nos movieron, voces que nos motivaron, el dolor para sufrirlo de nuevo y extraerle desoladas moralejas.” (p.183) Por lo tanto, entre la percepción primera del canto del turpial y la postrera contemplación del pájaro destrozado por el gato, momentos-marco de la historia, acaece, como en una cámara de ecos y visiones, la *vocación cosmológica* de esta novela.

¿Vocación cosmológica? Sí; y en el sentido que Eco (1985: 27) concede a esta expresión: “considero que para contar lo primero que hace falta es construir un mundo lo más amueblado posible, hasta los últimos detalles. Si construyen un río, dos orillas, si en la orilla izquierda pusiera un pescador, si a ese pescador lo dotase de un carácter irascible y de un certificado de penales poco limpio, entonces podría empezar a escribir, traduciendo en palabras lo que no puede no suceder”. Pescadores o cazadores, Paula y Eusebio Morales harán de los recuerdos un objeto de presa; y ello a sabiendas de que dicho objeto siempre llega a destiempo, siempre irrumpe por entre algún agujero de la conciencia. No importa que sea caza o pesca de aldea; lo que cobra importancia es la finalidad -teleología- de la acción: ser causa eficiente -desde el pasado- y causa final -desde el futuro- de un repoblamiento revivencial: el de Balandú que renace con los recuerdos. La acción admite ser traducida en términos de *aparato*

de captura, el objeto en términos de *máquina de guerra*⁶. En efecto, evocar equivale a querer capturar lo que por naturaleza lleva el sello de lo esquivo y escurridizo: el olvido mismo; el olvido, inversamente, equivale a querer torpedear el acto de la reminiscencia, lo que por naturaleza posee la impronta de la sujeción (de la muerte). Uno y otra, aparato y máquina, sostienen relaciones complejas: de absorción, cuando el olvido, por así decirlo, es desvestido de su carencia y revestido de grávida levedad evocadora; de inclusión aparente, cuando el olvido -ese bajo fondo de la memoria- deviene recuerdo y, a poco, vuelve a devenir pasado irre recuperable (ido y fugado para siempre); y de exclusión real, cuando el olvido burla la reviviscencia y de él sólo queda la nombradía de lo innombrable (en cuyo caso nada se recuerda como no sea que todo se ha olvidado). Y son ciertamente los movimientos de esas relaciones los que amueblan un mundo destruido en la realidad de la ficción olvidada -el mundo de Balandú- y reconstruido, a fogonazos de conciencia, en la ficción de la realidad recobrada. Asistir a los epiciclos (circulares) y fugas (lineales) de algunos de los elementos que conforman la *cosmología de una aldea* empotrada en la mente de dos hermanos es el propósito de la aproximación metadiscursiva que ya fundamentamos atrás.

3. AMOBLAMIENTO DEL UNIVERSO REFERENCIAL

¿De qué manera se articula semejante *vocación*? Conforme a distintos filones de ordenamiento compositivo. Cua-ja el primero en el plural registro de enunciación que resuena en el interior de la obra. De gran cobertura y rebosante de opinión, hay una voz que, no obstante su impersonalidad distintiva, no adopta mayor distancia mimética frente a lo narrado. Ciertamente que no toma parte en los eventos referidos,

⁶ La relación entre los aparatos de captura y las máquinas de guerra es reversible: “las máquinas de guerra tratarán por todos los medios de escapar de la captura, y los aparatos de captura, a su vez, tratarán de someter por todos los medios a las máquinas de guerra”. Cfr. Garavito (dic./96: 126).

pero igual domina con la experiencia de quien pareciera haber participado; cierto que focaliza desde arriba (en panorama), desde afuera (a escondidas), como al trasluz de las vivencias que percibe y comunica, pero igual penetra en las cosas, bucea en los espíritus, horada los secretos de las almas, con especial agudeza de errante visionario. Es la voz anónima del *dijeron*, del *se supo*, del *creyeron haberlo visto*, en fin, del rumor esquizo que se arrastra por entre los recovecos de una comunidad provinciana ávida de comadreo y vanas noticias. Esta voz, que en rigor es una miríada de voces, gobierna mayormente los espacios mentales y físicos de Balandú así como los rincones de conciencia de Paula Morales. Es, en una palabra, una discursividad múltiple vetada de chismorreos, consejas e infundios, de la cual se alimentan los habitantes del pueblo en sus interminables horas de aburrimiento (“corría la voz por las orillas del río, subía laderas, se estancaba en cerros helados. Que se ahogó. Que lo mataron. Que el asesino fue Eugenio Saldarriaga...” p.57). Hay también otra voz, esta vez personal, de menor frecuencia y agostada extensión, que interviene sobre todo para empujar el relato en pasajes que comprometen sucesos acaecidos en la periferia, al margen de la microfísica de Balandú, y cuya carga expresiva descorre el velo de la ignorancia comunitaria. Es, pues, la voz de las atestaciones, de los testimonios que se formulan cuando los acontecimientos rebasan la posibilidad del conocimiento directo; voz de testigo inmediato o mediato que desoculta con su palabra el destino de alertargamiento de los hechos si no se los recreara en un tiempo ulterior (“¿Sabés que Medardo hablaba solo todas las noches? Estuvieron tomando juntos, él y Elías Botero, inseparables. A medianoche le disparó la escopeta. Medardo quedó dormido cerca del cadáver. A las dos de la mañana despertó, vio a Elías en el suelo. (...) Nunca hubo pesadillas iguales en la Casa de las dos Palmas” p. 164). Adicionalmente, una voz de segunda persona tercia, en unas cuantas oportunidades, para crear la ilusión de una conciencia vigilante, de inculpaación asordinada. Pareciera estar ahí, no para agenciar moralismos o mandatos de mejoramiento colectivo, sino para

controlar la verosimilitud de los desmanes consuetudinarios (“Te invoco ahora en todo lo que fuiste, Casa de las dos Palmas, esperanza amarga del fundador, refugio de la pena, creadora de amargura, hospital de desahuciados, cueva de poseídos, silencio de cosas difuntas, cómplice del crimen, tumba de alaridos sin respuesta...” p.165). Y, por supuesto, hay inclusión, cita, plagio, burla, reminiscencia de otras voces, sin nombre las más de ellas, personalizadas las menos. De suerte que, al cabo de la lectura, se tiene un texto cuya urdimbre verbal consiente prohiar el estallido ecológico, la reverberación murmurante, en suma, una ebullición heteróclita de ignotos decires. El objetivo de esto resulta significativo: destruir cualquier jerarquía enunciativa y, en su lugar, habilitar una *heteroarquía* bulliciosa. A su manera, el ruido derivado de una organización circular (que descrea de los mandatos verticales) dota el mensaje de un orden especial, justamente de un orden autoorganizador. Las voces, al resonar como en un día de feria, claman por acomodarse en lugares estratégicos; y desde ellos esperan el momento oportuno (o intempestivo) para invadir el proscenio de la evocación abrasiva, de la evocación que habrá de tomarlas -y dejarlas- en su misma faena de regateo verbal. Al final, todas muestran su valía: sin ellas el universo referencial no se hubiera poblado.

Profusa (abigarrada de motivos) en la instancia de narración (en la que se revuelcan las pequeñas historias de cada uno de los miembros de la familia fundadora), la novela es casi inmutable en operaciones de construcción lingüística. En efecto, sin mayor tardanza de lectura es posible advertir, en la mayoría de las voces relatoras, la relativa regencia de la yuxtaposición como operación característica empleada por aquéllas. No es que no se utilicen otras prácticas de producción discursiva (la coordinación o la subordinación), es que poco se repara en ellas (dejamos aquí de lado la cuestión estilística que repararía en la conexión virtualmente existente entre un sujeto real que escribe y las constantes verbales de su escritura). ¿Qué razón puede haber para hacer preponderar la yuxtaposición? Adelantamos la siguiente: se trataría de homologar la forma de la expresión con la forma del con-

tenido. Si, dicho en breve, el contenido de la novela versa sobre un proteico pasado que se fuga y que no obstante aspira a ser recuperado (o si, más bien, la sustancia ficticia de la novela se regodea desapaciblemente en las incidentales y caóticas fluctuaciones de una memoria -individual y colectiva- cuyo centro es una pareja de hermanos amantes de sostener y prolongar -hasta la repetición- coloquios de muertos, conversaciones de desaparecidos), la obra, entonces, apela a un procedimiento de expresión apto para dar cuenta de tal contenido, de tal sustancia. El procedimiento es, en consecuencia con ello, la yuxtaposición. Fijémonos en esta ilustración: “era la orilla de los sueños soñados, basurero de posibilidades rotas, tremedal de gemidos en bruma. Una niebla pasa sobre ellos, los hacía inexistentes, faltos de quién los recordara: rezumideros del olvido o del desengaño, fuegos fatuos de antiguos deseos, ecos de voces que un día estuvieron a punto de pronunciarse” (p.102); o en esta otra: “la soledad enseñaba el camino del reclamo, el de las deshabitaciones absolutas, el de las figuras que emergían en bruma. Y las voces mezcladas de niños, de viejos, de hombres y mujeres en desaparición silenciosa.” (p.170) En ambas, y en general en todo el texto, la yuxtaposición, al prescindir de elementos conectivos que revelarían relaciones lógico-semánticas, tiene la virtud de troquelar una sintaxis de lenta *orquestración* (una sintaxis de severas contracciones). En efecto, dicha operación, al congregiar períodos cortos de enjuta apariencia, o meras frases de concentrada naturaleza y sustanciosa referencia, se ahorra la tarea de fatigar los enlaces canónicos que aportan claridad y coherencia; subyacentes en la serie sintagmática creada, esos enlaces dejan el lugar a una puntuación que los substituye; y en el juego de una ausencia lógica y de una presencia *puntual* gana el sentido sentencioso que se deriva de los períodos o frases pergeñados (no en vano muchos de ellos arrostran el matiz de una esfíngica sabiduría: “la mirada se desgasta de tanto ver lo mismo” (p.158); “recordar es peligroso... como un avispero alborotado por esas fieras que no se ven” (p.26); “cuando una persona se va o muere del todo, lo que más duele es el remordimiento de no

haberla oído, por no haberla querido en su hora. A uno le hará falta lo que dejó de hacer.” p.111) Como sea, en el reconocimiento de que la *gramática* del recuerdo adolece de reaccionaria incertidumbre e involuntaria inactualidad, de contingente relevancia y solapada conveniencia, la novela impulsa una ley combinatoria de articulación estructural en la que domina la insistencia intermitente de la evocación o, expresada en términos retóricos, en la que prima la perseverancia asindética de los recuerdos. De modo que la tarea de la yuxtaposición, en asocio con la injerencia infrecuente de la coordinación y de la subordinación, es aparear lo que por naturaleza va y viene, se marcha y retorna, se exhibe y se esconde: las discretas *secreciones* de la memoria. Éste es, así conceptuado, el segundo recurso de composición explotado por la novela (una sintaxis de ayuntamientos que intenta calcar materialmente el espesor espiritual de una materia enjabonada, lisa e inasible como ninguna: la materia de los recuerdos).

Ahora bien, como quiera que la disposición estructural de la novela, por el contenido que hemos descrito, conculca el principio de linealidad narrativa, los motivos constituyentes -libres y asociados- no derivan unos de otros de conformidad con una causalidad y una cronología convencionales; muy al contrario, por estar sometidos a una especie de *deriva representativa* (de movimiento menos uniforme que ondulante), dichos motivos rebasan los esquemas conocidos y, sin traba alguna, se manifiestan a guisa de miembros sueltos, sin hilación segura aparente, en forma de prospecciones o retrospecciones tópicas, cuya anudación y complemento con el cuerpo general de la diegesis sólo es dable establecer cuando se logra preveer una estrategia de embrague. La estrategia no es otra que la figura de la *alusión*. Aquí prende el tercer procedimiento. La retórica nos enseña que esta figura consiste en evocar “una cosa sin decirla, a través de otras que hacen pensar en ella.” (Marchese y Forradelas, 1991: 22) Pues bien, como caso de sobreentendidos (históricos, míticos, literarios o reales) que supone el conjunto fijo de referencias, la alusión es esencialmente una variante transtextual (ya inter-

textual, ya intratextual). En la novela de Mejía Vallejo domina la alusión intratextual. En efecto, cualquiera de las voces relatoras puede referirse, como al desgaire, a un evento o a un personaje, bien para anticipar un segmento de la historia que luego será plasmado en toda su configuración ficcional, bien para retardar la apertura y desarrollo de las consecuencias narrativas del mismo. En el texto una de las alusiones más socorridas (y en principio no menos enigmática) es ésta, pronunciada por Narcisa, la fámula que sirve a los dos Hermanos: “¡Líbranos de la mala hora, Cristo de los Nubarrones.” (p.7) Lo que se evoca, en silencio (gracias a una suerte de adivinación controlada), es uno de los acontecimientos más impactantes en la memoria colectiva de Balandú: el traslado -en procesión- de un Cristo en madera tallado por Miguel Herreros por sobre un puente colgante, bajo el cual corren las aguas tormentosas de un río, hasta la cima de los farallones cuya cresta vigila el pueblo. Por el peso del Cristo, el puente cede y quienes lo acarrearán -el cura y el mismo Miguel- caen al río. Cuando todos los acompañantes creen que aquellos van a morir ahogados, la madera flota y, por una acción que es interpretada como milagrosa, el Cristo, con sus brazos abiertos, es llevado por la corriente hasta el lugar en que los dos portadores sobrenadan en el agua. El incidente concluye en salvación. Desde entonces la fórmula pasa a ser una *invocación encantatoria* destinada, en el imaginario provinciano, a conjurar cualquier otra acción de peligro. Así, una vez el pueblo se entera de la noticia de la violación de Rocío Peláez, la hija de Pipo -el poeta-, a manos del teniente recién llegado, el pueblo, a voz en coro, declara: “Cristo de los Nubarrones”, como en la esperanza de exorcizar el hecho cumplido. Obviamente el resultado es negativo. Igual por lo que toca a otros sucesos. Sea de ello lo que fuere, la inflexión alusiva, que alcanza los grados de la mención (o de signación explícita de referentes) y de la cita (o reproducción directa de palabras), no sólo permite conjuntar los motivos dispersos de la historia, sino también dinamizar, por fuerza, la quietud repetitiva en que los recuerdos podrían quedar atrapados. Sin duda ella *figurativiza* la enunciación novelesca (al

crear “ademanos -discursivos- vagos en vaga demarcación de la cotidianía”), pero lo hace para conferirle oportuna movilidad temática a la anécdota y para obligar al lector, por añadidura, a que lleve a cabo una lectura de permanentes relaciones, de contigüidades a saltones. Se diría, de contera, que la figura de la alusión, respecto de la materia evanescente de los recuerdos, presupone unos matices de contenido que deben ser conocidos, mínimamente, por el emisor y/o el receptor en un acto concreto de interlocución. De no ser así, de no haber un conocimiento previo (lo que podríamos denominar un *postulado de enciclopedia*), la alusión se diluiría en significantes puros (desprovistos de significación de segundo grado) y perdería, en consecuencia, la eficacia pragmática de un acto de habla que puede decir más en tanto más calle. Con lo cual ni siquiera sobrevendría el olvido, pues no hay olvido donde antes no ha habido fijación de unos contenidos.

Un cuarto procedimiento, de cuño artificial similar al del anterior, contribuye a delimitar, en medio de la larga tirada interior del relato, las que pasarían por ser secuencias de distribución de la historia. Decimos “las que pasarían por ser” puesto que en rigor no se conforman secuencias. Al prescindir de la separación tradicional en capítulos, la novela, sin embargo, crea una especie de operador de segmentación o, cuando menos, un artificio de organización estructural, a mitad de camino entre la noción de secuencia y la de tirada⁷. Dicho operador es el enunciado “algunas tardes suceden cosas extrañas”. Su frecuencia de aparición es ciertamente repetitiva (hasta doce menciones es posible encontrar); y toda

⁷ La noción de *secuencia*, cuando menos en el seno de las investigaciones estructuralistas francesas, responde a estos términos: “una secuencia es una sucesión lógica de núcleos (o funciones cardinales) unidos entre sí por una relación de solidaridad: la secuencia se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente”. Berthes (1988: 20). La noción de *tirada*, no considerada por el análisis estructural, admite ser formulada como sigue: grupos de acciones funcionales ligadas entre sí por relaciones de solidaridad referencial. En este caso, no es la lógica interna del relato la que asegura la unidad relacional de las acciones, sino la lógica externa que el estudioso presupone en el conjunto de los referentes a que aquéllas remiten.

vez que reaparece -en distintos pasajes del *continuum* narrativo- lo hace, quizá (la conjetura es insidiosa), para dividir, en bloques temáticos disímiles, la ingente porción evocativa que queda enmarcada entre el comienzo y el final. En efecto, tanto hacia el comienzo como hacia el final de la novela aumenta notablemente la mención de dicho enunciado (cuatro veces en uno y otro caso). Es como si la proposición anafórica creara un marco de narración en cuyo interior se explicara el contenido referencial implicado en la serie significativa que aquella comunica. ¿Qué cosas extrañas suceden? Cinco o seis historias de corta extensión ligadas por un elemento común: la muerte (ya acaecida como hecho cumplido, ya acaecida como hecho inminente). En su orden de evocación los microrrelatos son éstos: el del Cristo de los Nubarrones (en que la muerte hubo de rondar como presencia acechante); el de Roberto (en que la muerte hubo de quedar como leyenda sin pruebas); el de Héctor Henao (en que la muerte hubo de llegar como acto suicida); el de Elías Botero (en que la muerte hubo de emerger como contingencia inconsciente); el de Rocío Peláez (en que la muerte hubo de venir como infamia impredecible); y el de Eusebio Morales (en que la muerte hubo de nacer como fuga anunciada). Así las cosas, el enunciado iterado -“algunas tardes suceden cosas extrañas”-, que insinúa cierta inscripción de umbral, en cierta forma desempeña una función pragmática de recepción: insertar leves pausas o, para decirlo de modo figurado, pequeños rellanos *lexeográficos* (relativos al mismo tiempo a la escritura y a la lectura) en el seno de una conciencia dialógica que no puede no recurrar (la constituida por la interlocución de los dos hermanos). El valor narrativo de dicha conciencia es capital: retrotraer al presente de la enunciación el pasado mediato de Balandú y de los Herreros; y retrotraerlo, por medio de un lenguaje compuesto de signos diluidos, para hacer de él un remozamiento con tanto mayor espesor existencial cuanto más inaprehensible se muestre a la misma conciencia que hila y desovilla la madeja del recuerdo. Enfatizamos más el asunto: la anáfora mencionada, aun cuando diera la impresión de que modalizara lo que se encuentra transcrito antes y después de ella, apenas si llega a

incidir en la virtual expectativa que el lector se forja, pues éste, a poco de reparar en la frase (y, desde luego, en el despliegue antecedente y consecuente de su campo semántico), termina por colegir que lo extraño de los sucesos de ciertas tardes aldeanas recubre una familiaridad que sobreviene como consecuencia de su obstinada recurrencia. O mejor: que lo extraño de ciertos sucesos no es tanto el esfuerzo de recordar (no es tanto la irrupción incontrolada de una memoria díscola e involuntaria), cuanto la implicación de pérdida que está contenida en todo acto de recordar. De suerte que lo que llega a la memoria no puede ser nunca el hecho real acontecido -o el personaje real inserto en una dimensión del tiempo pasado-; algo de él ya permanece definitivamente en el dominio de lo irrecuperable; lo que llega, entonces, es la imagen-signo de una simple representación discursiva a la que por ningún motivo puede aplicársele prueba de verdad (de consistencia) alguna. Por eso las siempre inactuales apariciones de un personaje como Roberto (aquel ser en quien la más proteica imaginación no cesa de hacerse carne y espíritu poéticos, y de quien con más desaprensión admitiría ser predicada la extrañeza), emergen revestidas de misterio y de hálito -mentidamente- revitalizador.

Incluso un quinto elemento de *actualización* compositiva (que cumple simultáneamente una función sintáctica y semántica) simula darle a la novela verismo de semanario aldeano (simula, anotamos, puesto que la motivación es menos realista que temática). En este caso el elemento es uno de los personajes (un actor de talante complejo, no obstante su configuración caricaturesca). A diferencia de los demás, este personaje carece de nombre propio; a cambio, carga sobre sí un sobrenombre, un apodo de inmediatas resonancias temporales: *Almanaque* (el hecho no es irrelevante, pues ya sabemos que el nombre es un signo de cultura, es la impronta simbólica que abstrae a un individuo de la indiferenciación de la naturaleza. ¿Y el sobrenombre? ¿Acaso un mentís cultural? No, si aceptamos que en todo apodo -y, más en general, en toda forma de designación hipocorística- hay siempre un fondo de naturaleza que ilustra una verdad sancionada después por la cultura). Buena parte de su esfera de

participación se reduce a discurrir por el pueblo (por la mente de los hermanos memoriosos) proclamando a voz en cuello los días sucesivos de una semana indeterminada. (“-Buen lunes- repetía *Almanaque* en cada esquina, su pelo desteñido chorreaba como pelusa de espantajo, la frente chorreaba hacia los pómulos, los pómulos hacia dos menguados carrillos, los carrillos se diluían en la quijada confundida con el cuello.” p.28) Desde el lunes hasta el sábado de un año indefinido que parece sumar todos los años (“amigos en los días largos de cada semana, en las semanas largas de cada mes, en los meses inmensamente largos.” p.9), el personaje bobo de Balandú nombra cada día con ayuda de un mismo adjetivo apocopado. Respecto de los acontecimientos que son puestos en escena (por las voces relatoras), dicho adjetivo externa la emisión de un pregón irónico: “buen lunes”, “buen martes”, “buen miércoles”, etc. Irónico puesto que los días resaltados por la voluntad itinerante -evocativamente itinerante- de Paula y Eusebio, lejos de arrastrar afortunados acaecimientos y de connotar serenidad vivencial, surgen transidos de desazón vital, de una plomiza inconformidad espiritual. Vaya esta ilustración: “Era martes porque el zapatero traía un guayabo que daba tajada como las jaleas de Paula Morales, mitad guayabo, mitad borrachera... La iglesia se contraía en arcadas para vomitar dos o tres viejas que ahora taconeaban dentro de su cabeza en vez de hacerlo en el atrio soleado.” (p.50) Más allá de este carácter infausto, los días anunciados por *Almanaque* van delineando en la novela un matiz de cronología convencional; pero en realidad lo que delinear es una sombra de cronología heterodoxa: de un lado porque el clamor de los días llega a ser un pretexto para legitimar composítivamente la inserción de una técnica de *superposición de capas*: por encima, por así decirlo, una capa superficial cuyos motivos guardan relación con asuntos del pueblo mismo y, por debajo, una capa profunda cuyos motivos brotan, al tenor de una especie de tornado evocativo, enseñando las pequeñas o grandes miserias de la familia de los Herreros; y de otro, porque en la insistencia por marcar los días lo que se nota es un desasosiego producido por la presencia avasalladora del tiempo: “en fin de cuentas uno también estaría

hecho de la materia de sus olvidos; olvidos de la memoria, recuerdos no ubicados, reclusión de la experiencia, absorción de actos marginados sólo en cuanto hubieran cumplido su función drástica y modeladora. Hasta entender que el hombre continuaría irremediamente solo.” (p.200) Que sea *Almanaque* el responsable de semejante sentimiento, no carece de relevancia. Con ser él un personaje en quien recae el peso de un tratamiento literario que busca granjear un efecto paródico moderado, su identidad caracterológica sobrepasa la gracia burlesca: diríase que él está en la ficción a contrapelo del estereotipo (una reacción de su comportamiento típico lo libra de encarnar tal categoría: “pues halagó el regionalismo a raíz de un terremoto que echó al suelo una torre de la iglesia... *Almanaque* se trepó en el monumento a la madre, aprovechando el gentío que salía de misa mayor, y echó un discurso memorable: -en nombre de la culta sociedad de Balandú, en nombre del jarabe antitísico y en el propio de yo, ¡protesto contra ese terremoto jueputa!-” (p.116); diríase que su promulgación temporal deviene cifra, condensación, centro anular de un microcosmos retirado -por algunos momentos- de la línea de sucesividades, pero que es reinventado en cada pregón para prolongar la duración de la percepción de los motivos que lo constituyen; diríase, en fin, que el llamado que hace a un nuevo día, según el orden antiguo fijado por el calendario, responde a la intención de las voces narradoras de fingir el desmadejamiento del tiempo, cuando en verdad lo que desea es su congelación en el pasado (congelación que ha de disolverse a fin de que dicho tiempo cruce las condiciones para una conmemoración humana en un ámbito doméstico de fieles y piadosas intemporalidades: “¿hechos pasados? Pasamos nosotros. Si somos fieles sabemos que no hay hechos pasados. La gente queda en los espejos.” p.60)

4. EL DESPERTAR DE LAS VOCES

Apuntalada en los cinco recursos expuestos, la vocación cosmológica de la novela, pese a su inevitable despliegue en el tiempo y en el espacio, cava en profundidad, horada con

ánimo vertical el campo significativo de los referentes que agencia. La historia avanza, a la sazón, a fuerza de retroceder hasta los bajos fondos del pasado; y el movimiento de su progreso no es otro que el de la espiral (que el de la circunferencia de doble bucle): de modo que cada retorno al pasado inactual lleva apareada una nueva inscripción en el presente por venir. Así, la semblanza de cada uno de los personajes (ese pedazo de su vida que es asumido como factor de impresión permanente), el tejidos de las relaciones interpersonales, interfamiliares (esas filigranas del contexto verteadas de encuentros y desencuentros fallidos y silenciados -hasta el umbral de una soledad monologante-: “¿Quién dijo que converso solo?, converso con mis fantasmas. Lo explicaba a la evidencia de sus monólogos saturados.” p.170), y las inconsútiles consecuencias de las intenciones o de las acciones (esos comportamientos menudos o graves que conforman la trama imaginaria o real de las existencias individuales y colectivas) brotan en la novela a semejanza de una *eflorescencia* veraniega. Su despertar matutino o vespertino, en relación con el horizonte de las percepciones virtuales del lector, apenas si cobra motivación de índole realista (más acusa motivación de índole milagrosa y, por ende, inverosímilmente maravillosa). Y es que, de manera inopinada -a veces también involuntaria- cualesquiera de los elementos constituyentes de la historia sobresalen, al amparo de una economía caprichosa (como es la propia de los recuerdos que han causado frustración o dolor), conforme a las inflexiones de la voz narradora que reactualiza el tiempo pretérito y hace renacer los hechizos fascinantes de las entrevisiones fantasmáticas (ya las entrevisiones que antropomorfizan los objetos -“en las últimas noches Eusebio veía caminar sus botas, arrastrarse bajo la cama y salir en busca de la calle” p.127-, ya las entrevisiones que reifican a las personas -“el maestro Epifanio fabricó muebles perfectos; por enamorarse de su trabajo, llenó la casa de mesas, taburetes, camas, repisas. No le gustaba desprenderse de ellas”- p.54). Sin más estímulo que una fuente aleatoria (y veremos más adelante que en la novela son los objetos la fuente primordial), cualquier ser, relación

o evento llega al ámbito discreto de la casona donde descansan los Morales para repoblar con su presencia episódica y sensible la ausencia de su lugar fenoménico. Por eso no cuesta trabajo aceptar que la casa vaya readquiriendo su antigua vitalidad: “en muros, puertas, ventanas, descansillos, mesa, comedor, sillones, estantes, consolas y nocheros... y cien objetos de artesanía que un caserón exigía a las horas de una mujer llena de horas para la desesperanza.” (p.172) Dichos elementos abren, si así cabe decir, abultados paréntesis narrativos que son colmados con la materia viscosa de su particular naturaleza; y juntos, entreverados merced a la real convivencia que tuvieron mientras cohabitaban o merced a la desconocida relación que la mente que recuerda les atribuye en cada nueva resurrección evocativa, configuran la composición en abismo de un texto que se hace y se deshace, que se anuda y desanuda, que se abre y se cierra al tenor de los ritmados flujos -fluidos, fluentes, disolutos y disolventes- de la memoria. Los objetos, en unión con las personas, no sólo llegan a ser signo de posesión sino, y más que nada, signos inexorables de identidad (“cuando la esposa de don Leonidas murió de sufrirlo, él encargó un sombrero negro con hebilla de plata, una silla de cuero negro enchapada también en plata, espuelas de plata negra, zamarros negros, y hasta en los estribos, en la gurupera, en las riendas, en el látigo, en la frontalería y en las alfombras pregonó un luto suntuoso” p.133). De ahí que, sujeta a los tiempos irregulares de dichos ritmos, la novela consigue, ni más ni menos, compostura de mosaico, mudanza de caleidoscopio. Porque como al través de un prisma giratorio que dejara atisbar los irisados centelleos de un tronco de figuras icónicas, surgen las vicisitudes sombrías de la historia familiar de los Herrereros -“un clan donde el bien y el mal llegaban a la extravagancia” (p.65)- y de la aldea de Balandú, ensanchadas de inercia exterior y de energía íntima y confesional. Vocación, en suma, de hundimientos, no de meras extensiones o, si se prefiere, de nervaduras psicológicas, no de sacudimientos costumbristas.

¿Qué cabe, pues, en esa honda nervadura novelesca de la que hablamos? En principio, sin duda, el rumor *animado* de

aquellos seres que aún después de morir parecen andar tras una opción de permanencia que les asegure un mínimo de conservación en la memoria de los que quedan con vida. ¿Almas en pena? No, cuerpos muertos revividos espiritualmente por el recuerdo. Quiere asistirle razón a Paula Morales cuando exclama sentenciosamente: “cuando recordamos aplazamos eso de morir” (p.78); o a Eusebio cuando afirma: “se piensa que por estar muerta una persona es inmodificable; mientras uno cambie, ¿cómo no van a cambiar los muertos? Los muertos aparecen en cada conversación, en cada recuerdo a solas, en otras soledades que buscan imágenes perdidas.” (p.31) Ahora bien, si, como ya hemos declarado, la reconstrucción de la doble historia se filtra a través del tamiz discursivo de los dos hermanos (al punto de ser la palabra de ellos la que ejecuta una *destilación* concernida), también ocurre que, en gran medida, trozos, jirones subsidiarios de tal reconstrucción se desprenden del cedazo de otras voces responsables. Es como si las palabras interiores de Paula y Eusebio se hicieran a un lado para dejar pasar el *cortejo verbal* de otros personajes convocados. Y aunque sus expresiones no llegan con traslúcida desenvoltura, pues vienen de lejos portando las adherencias propias de la impersonalidad deletérea, no dejan de hacerse audibles en el quejumbroso registro a que por indiferencia de olvido se acostumbraron o fueron destinadas (e incluso condenadas). Sobreviviendo a medias, cual tenues siseos de caracola o vagos murmullos cavernosos, esas voces se instalan en los distintos ámbitos espaciales de la novela, no sin acarrear el rucio lastre de su inhibición emotiva o de su pena moral. Como sea, portan la bruma de la materialidad fonética imperfecta; y, sin embargo, se escuchan como recitativos de una puesta en escena escatológica. Ahí resuena la agorera admonición de Evangelina Herrerros: “¡Líbrenos Dios del minuto rojo, a mis hijos y a mi marido!” (p.13); o la voz suave del doctor Morales en su lecho de moribundo: “desprecia a la humanidad. Pero sírvela amorosamente” (p.66); o la confesión en retruécano de Medardo: “si el que no duerme es insomne hasta la desesperación, es doblemente desesperado el que duerme y sueña que no pue-

de dormir, y al despertar sigue el insomnio de la vigilia hasta que llegue la hora de luchar contra el sueño de que luchar es sueño vano.” (p.124) Ávidas de testimonio o palinodia, afectas al mentís o a la réplica silente, insufladas de probado rencor, pródigas de tristeza o pródigas de amor inerte, esas expresivas voces tienden a ocupar cada resquicio, cada rincón vacío, cada una de las oquedades del silencio: la volátil cotidianidad del caserón, la atmósfera pública y venial de la plaza, la embriaguez onerosa de La Casa de las dos Palmas, el verano templado y exótico de la Casa del Río, la intimidación impublicable -por tremebunda- de la Casa de las Cadenas, las reuniones carnalescas de *La Gran Tijera*, el cuarto pecaminoso de Chelito, las amplias chambranas del balcón de Piedad Rojas, las habitaciones cosmopolitas de Medardo, la cárcel psíquica de *La Madre*, etc. Es, entonces, una ocupación *pre-ocupante* puesto que entran a declarar, no la gravedad dolorosa del pasado invocado, sino la levedad insostenible del presente recreado. Una vez formulan lo que tienen que formular, las voces desocupan el presente inmediato y, claro, se vacían a sí mismas. No queda más que la débil estela de su fugaz aparición. Y con ello una desazón tanto más sentida cuanto menos aceptada. Paula y Eusebio regresan a su lugar (¿cuál?) y tienden nuevos hilos de conversación. Pronto el lector comprende que lo que pasa en la obra no es más que lo pasado, lo *que pasa* (en el sentido de lo que se aleja); que lo que pasa es el tránsito del pasado por mediación de una palabra que persiste en *contemporanzar* todo lo que ha quedado aplazado, diferido o enterrado por la muerte (o todo lo que está en “vísperas de morir sin transcendencia”). Si al comienzo las voces se antojaban suntuosas de revelaciones escandalosas, de aciertos secretivos, al final se yerguen huidizas de remordimiento, sombras de sonidos que callan futuros esplendores o inminentes miserias. Lo que resta para Paula y Eusebio, ante la contumacia del silencio humano, es percibir el insano rumor de los objetos: “pues también habría una especie de felicidad sin escándalo en el hervor del agua, en grillos y ranas cantadores, en el chorro de la poceta, en el gorjeo perdido tras las sombras ambu-

lantes... zumbido familiar de las cosas... murmullos de ceño interrogante, contestadora de preguntas que no se formularon.” (p.48)

5. LA HUMANIZACIÓN DE LOS OBJETOS

En sutil convivencia con estas voces -encubridoras o descubridoras de realidades oníricas- moran innúmeros objetos; y moran para no hacer “demasiado reconocibles los sitios de la ausencia.” (p.203) De un lado, objetos en franco deslustre, de funcionalidad rutinaria en su hora, desfilando en enumeración apretada, dispuestos por ahí para ser contemplados de soslayo, adustos en su terca quietud, ahitos de repaso desdeñoso, tercios en su inmediatez humanizada: “el esquinero-aguamanil de tres repisas, espejo y palangana floreada como el gran jarrón, y una jabonera que parece guardar esencias perdidas... Tronco de roble, caracolí, cedro, cariaño, labrado a punta de hacha... y medio cubiertas, las vasijas de barro que traía el indio... ollas de arcilla ahumadas al fogón de fuego mítico, hollín de la primera quema, redondez triste y sensual entre los dedos fatigados” (p.12); y de otro, objetos de versátil usanza, acogidos para inflamar anhelos, atractivos por la desesperanza que arrastran consigo, rotundos en la proyección de sus referentes, en su gestación de variopintas imaginarias. De estos últimos, tres fungen en la novela en calidad de *pivotes* narrativos y por ello mismo concitan la atención del lector.

El primero es el Álbum que contiene las fotografías de la familia y que, en tanto significante, es depositario de múltiples historias implicadas. El Álbum es una suerte de *ábrete sésamo* de los recuerdos. Basta un ademán de apertura, en medio del sopor de ese coloquio agónico que procuran atizar los dos hermanos, para convocar una miríada de ligeras representaciones. Uno puede suponer que, a tono con delgadas aguafuertes en sepia, las *vistas* ratifican la intemperante decadencia de un grupo familiar salpicado por la infacundia (o por la facundia improcedente) y la separación; y suponer, además, como leyenda acompañante de la totalidad de las

imágenes, estas palabras dichas tal vez por Escolástica: “los últimos de las grandes familias únicamente podemos vivir en el pasado, esa nuestra ruina. Nos pegamos de una tragedia o una gloria por incapacidad de producir cosas nuevas. Algo anterior a nosotros nos trajo débiles.” (p.57) Porque, en el repaso visual de las fotografías, la palabra juzgadora *pinta lo que ya fue escrito* (y no al revés): aquí, la roída estampa del fundador, Efrén, acaso en el instante mismo en que ignora la inclinación de fuga de los descendientes; allí, la eterna demencia de *La Madre*, Evangelina, tal vez atisbando para sí la desgarradura interior que da origen a sus postreros destellos de razón; allá, el transhumante retrato de Medardo, el hijo pintor, quizás interrogándose todavía por la misteriosa muerte de su amigo Elías Botero, durante una noche -ebria de fantasía- en la que el licor trueca la amistad indecisa en segura determinación homicida; y, acullá, el difuso semblante de los suicidas, Leonel y Fabián, retirados del mundo como prófugos de sí mismos por entre los atajos de un sueño incompleto. Así, la *revisión* del Álbum trae entre brumas migajas de tiempo deshabitado, susurros de existencia distante, pretextos de alucinaciones ingravidas. Observarlo cuando ya nada queda por hacer, antes que revivir inútilmente la pétrea indiferencia del pasado, es confirmar el vano sentimiento humano de los desdecimientos y arreglos a deshora. Contemplarlo cuando ya la muerte se ha ensañado sobre las tímidas o soberbias ilusiones que una vez algunos alentaron es demorarse en una sensación óptica con vocación de fracaso. Lo que en él puede verse es lo que nunca más podrá volver a tenerse (como no sean las trampas sentimentales a que conducen los tiempos recobrados). En consecuencia, cada apertura es un llamado a la contrariedad, a la carencia, al vacío, a la imposibilidad de desmentir la exacta compañía de la muerte. De ahí la intención de Eusebio: “debemos esconder el Álbum, anoche soñé con su entierro. Lo llevábamos algunos deudos, era un inmenso ataúd para enterrar el pasado. El pasado nos entierra a todos. El Álbum alzaré con nosotros, allí quedaremos también, su tapa nos cerrará la vida.” (p.168) Que si el verso de Píndaro citado por aquél -“La vida es el sueño de

una sombra”(p.189)- acusa algún sentido, es como si el mismo nos dijera: ya no valen otoñales cursilerías trágicas. De él, del Álbum, no queda más que la soledad, “hojas legajadas a tornillo, argollas de plata, cordón de hilos de seda” (p.85), en suma, las figuras que en su momento todavía discurrían en sus recintos imaginarios: “seres que nacían, seres que morían y quedaban en las cartulinas del álbum, historia encerrada, puerilidades, fechas trascendentes, caras hoy en calaveras...” (p.86)

La intención de Eusebio -cerrar o enterrar el álbum dado su fracaso revelador- sale sobrando. Otro objeto, de constante presencia en todas las casas de los Herreros, obra el prodigio de duplicar, de multiplicar la imagen de los parientes que yacen en una especie de limbo evocativo. Ese objeto es el espejo, los espejos, que por lo demás abundan. Clausurado el álbum, Paula y Eusebio delegan en los cristales el poder de la reviviscencia imaginaria: “Que me hablen de los espejos y que los espejos repitan lo que están hablando. Si tuvieran imaginación corregirían la vida y serían algo más que repetidores de caras y gestos. Los de la Casa de las dos Palmas saben historias y adivinan el futuro y encierran en los cristales esos presentes que nunca dejan de ser eternos.” (p.165) En efecto, detenidos sobre sus relucientes vitrales, o como arrastrándose lentamente sobre la límpida estela que emiten sus vacíos materiales, medran en recursiva procesión las figuras virtuales de los parientes desaparecidos: “En la Casa de las Cadenas Evangelina Herreros se miró, y ahí quedó grabada para siempre su figura pálida, su sonrisa vengativa, su agresiva pasividad... Cuando Zoraida tactó la superficie helada, detrás de ellas quedó su mirada sin luz, toda la noche posible para destacar su fantasma blanco.” (p.166) La mirada que los contempla -sobre los espejos, tras los espejos-, a pesar de que trata de barruntar identidades, inobjetables señas de identificación, concluyen fatigando anomias, atestiguando anonimidades. Cierto que en los dos hermanos hay conciencia de que los recuerdos vienen por los espejos como por un camino que conduce a cualquiera de las galerías de las casas; pero no es menos cierto que dichos recuerdos no lo-

gran especificar diferencias, definir contornos de alteridad: “el fantasma del encauchado se veía en noches de tormenta chubascosa, gacha la cabeza sobre el pecho, sombrero alón hacia la crin del potro, cuerpo inclinado contra la oscuridad aguaventera.” (p.79) Lo que anuncian los espejos es un cristalino parecer, meras apariencias espoloadas por alumbramientos de conciencia lacerada, burladas por acodaduras de culposa soledad, acrecidos espectros que instigan a extemporáneas compasiones: “Los Morales conocían otra dimensión en aquellas imágenes estereotipadas... De esos labios apretados salieron frases totales, en esos ojos soñadores hubo ira de miradas, en esas frentes se arrugó el dolor hasta llamar la tragedia; aquellas manos al borde de la postura elegante se desmidieron al abarcar unos senos aterrados, al acariciar una mejilla, al borrar una lágrima, al apretar el gatillo de una pistola.” (p.78)

Cabría anotar que a través de los espejos discurre, sin origen ni destino, el aura vana de los Herreros, pero en realidad nadie anida en ellos, nadie toma carne en ellos (como no sea la configuración vacilante -oscilante- de aquél o aquélla que los *especula*). Si, como rezonga Eusebio, estar *aldeado* es “estar triste, anulado, jodido, hastiado, solo...”, puesto que *aldear* es “un estado de ánimo, rabia diluida, angustia cuadrada como la plaza, gris como los tejados” (p.25), *especular*, en cambio, es estar *animado*: alentado de vida, excitado de sangre, empotrado en los nichos profanos de la memoria colectiva. Ánimo, vida, memoria que duran muy poco: cabalmente lo que dura su enmascarado deslumbramiento. Porque en un hecho: la mascarada de los cristales nocturnos, iluminados por el fuego de una memoria ensoñadora, revela sólo amagos de potencia vital, esbozos de agitación humana que jamás llegan a traducirse en existencias concretas. Por lo tanto, lo que contienen los espejos (si algo contienen) es la virtualidad de actos abortados, de señalamientos caídos. Creer en lo que ellos develan es creer en la mentira de los espejismos. Y los espejismos, como los recuerdos, son también “modos poéticos de mentir sobre el pasado” (p.183). Con todo, a Paula y a Eusebio no les queda más que resistir, ser leales al

almacenamiento de fantasmagorías socavadas en el depósito donde se lamentan los sueños frustrados. O mejor: pulir y desdorar, en un tiempo de duración ilimitada, los rictus decepcionados de los rostros y cuerpos que se asoman a los cristales para ser objeto de una última contemplación. Y, por supuesto, transcodificar las imágenes en palabras, lo que supone despojarlas de su tiranía icónica y revestirlas de una mortaja discursiva innecesaria. Con lo cual la palabra, respecto de la imagen, representaría otra forma de mentir o, cuando menos, de restar correspondencia entre los objetos y sujetos y su *presentificación* verbal. Si los espejos, con las imágenes que proyectan, encubren la realidad que les da origen, las palabras recubren, con sus mantos referenciales, las imágenes que pretenden especular. En ese sentido, ambos se alían para conculcar la verdad evocadora. Es lo que intuye finalmente Eusebio: “En el espejo está la bravura, toda la historia, todo el remordimiento. ¿Cuál claridad? El espejo es la noche, detrás del espejo vigilan fantasmas.” (p.120)

En esto -en mentir-, los espejos y los recuerdos se asemejan al Baúl de la Buena Esperanza, el tercer objeto ligado a Paula. “Después de habérselo regalado *La Madre*, aquella madera estoperoleada llenó su atención. Olor de rosas guardadas indefinidamente, trozos de terciopelo y felpas, tarjetas postales, ojos de pluma de pavo real, cintas, pomos que un día significaron un destino.” (p.104) El motivo del regalo es su cumpleaños número trece. En ese entonces a Paula se le nombra con un diminutivo, Paulina, que revela el sentimiento afectivo manifestado por sus padres y hermanos. Cincuenta años después, cuando se ha perdido para ella cualquier posibilidad de matrimonio, la vemos a sí misma autodesignarse con dicho apelativo. Sentada en una silla mecedora, Paula o Paulina, se aferra a una nostalgia de lo que ya no es, exactamente como si quisiera traer a su lado por compañía la santa inocencia de una época en la que supo de tímidas felicidades y ausencias de responsabilidades: “la silla se mueve al mecer sus tiempos adormecidos, sus ocultaciones a las que trata de disculpar el párpado a medio ojo. Tiempo amarillo del sol cobrizo y tajada de papaya, tiempo -cáscara-de-naran-

ja-madura. Y horas secas más allá del polvo. Tiempo de rescoldo y fiebre, de largo verano, de resaca lejanía.” (p.206) Lo que trae el tiempo, con su desasosiego tenue donde repunta la vida de un recuerdo infantil, es el espectro del obsequio hecho por su abuela: el arcón donde ha de guardar las prendas de familia, la ropa de lencería que habría de utilizar en los días posteriores a su matrimonio. El arcón, para ella, es el símbolo de un mandato de familia: en él deben ser guardadas las cosas que prometan alianza conyugal, que anticipan concesión de sacramento. Pero el prisma de las horas cambia cuando más les hace falta. Tras el embaulamiento, lo que sigue para ella es una existencia al fiado que la convierte en una mujer con función de comodín: hija de servidumbres seniles, tía de crianzas delegadas, hermana de cómplices incompetencias, vecina de tratos convencionales, amiga de comadrerías inconsecuentes y, sobre todo, hembra de formas corporales intocadas: “Paula escuchó, y escuchó más elogios que prodigaron su destino de sostén y paño de lágrimas: con sus padres primero, con abuela y sobrinos después, con vecinos: fueron comprometiéndola en esa vocación de servicio, felicitaciones vacías, saludos.” (p.43) Imantados por el afán de ser oídos sin juzgamiento alguno, o por la serenidad de una vida caracterizada por poseer unos ojos que miran hacia adentro, muchos visitan a Paula con la intención inconfesa de hallar una especie de aligeramiento a sus gravosas cargas vitales; pero ninguno con el propósito de concitar el apareamiento. De ahí su afinamiento en una soledad que no hace más que confirmar sus intuiciones adolescentes: “al observar a sus familiares casados, aquellas mujeres cuya ilusión cayó de bruces en el matrimonio, su impulso de los catorce años frenó en el ceño, en el oído atento a los disgustos, en las manos que ayudaban a vestir al desnudo, dar comida al hambriento, suplicar a Dios.” (p.104) Así las cosas, el Baúl de la Buena Esperanza nunca vuelve a ser visitado por Paula: ya porque los objetos que él contiene pasan a otras manos solícitas (que los transforman en satisfactores de necesidades más urgentes), ya porque su desocupación queda como vestigio de una aspiración imposible: “todavía alumbraba la aureola de aquella grande-

za, aunque en los últimos residuos esa aureola tuviera más de fuego fatuo.” (p.110) Fuego fatuo que aparece como expresión de una feminidad “cuya juventud fue cumpliendo años en experiencias visuales más que en carne viva, hasta llegar a ser la suya una cansada juventud de sesenta años.” (p.184) A una edad en que únicamente se cuenta con la cercanía de la muerte, Paula (Paulina) comprende que toda esperanza es un engaño, un artificio de los deseos o, por suerte de chanza del destino, que toda esperanza fundada en un baúl representa el sustituto objetivo de otro baúl donde habrá de realizarse la última acción de la vida: el ataúd de la muerte. Empecatada en sus últimos recuerdos, Paula dirige su postrero asombro hacia la pared donde juegetean las sombras del turpial, corrobora la ausencia de éste en las manos depredadoras del gato doméstico y acepta con un dolor infinito que se le han acabado los motivos para vivir. Sobreviene, así, la verdad de su muerte.

¿Habría que agregar un cuarto objeto? Sí, pero a condición de explicar que es prolongación espiritual de Eusebio. Desatento a oficios de cualquier tipo, inmune a toda clase de ataduras institucionales con mujer alguna y celoso de la salvaguardia de su libertad ineludible, Eusebio empeña su vida en el aprendizaje de la música (o tal vez es la música -nacida de la tierra, de la ortofónica *sembrada* en el interior de la tierra por Efrén Herreros- la que elige a Eusebio por aprendiz). Como sea, él pasa por ser intérprete de música de cuerdas, de guitarra en concreto. “La guitarra estuvo colgada en el cuarto de la chimenea, la descolgaban para buscarle vibraciones junto al fuego. Eusebio cumplía doce años.” (p.32) Y la guitarra de Eusebio, en las afueras de Balandú -en alianzas de medianoche-, acompaña la canción que unifica aficiones y querencias (“veo a la gente y me da tristeza. Ellos piden una canción, les canto hasta enronquecer, es mi única comunicación con la gente. No he conocido a nadie que no esté solo cuando voy a otros pueblos en feria...” p.145); en los adentros -en expiaciones de mundanidad- acompaña el canto rondador que nutre de remisas solidaridades los agujeros de su alma solitaria (“el que canta recuerda, Paulina. Y

el que recuerda y canta, sabe que tiene que morir. ¡Lo importante es la muerte!” p.117). En cada espacio o circunstancia, la guitarra ejecuta tonadas de ensueño, aires campesinos que exorcizan temores encajados o que, al revés, liberan exabruptos de afecto, desasimientos de privaciones y deslealtades. Eusebio se arraiga en la convicción de que la comunicación de palabra es inútil: “hablamos para no olvidar que estamos muertos y creer que alguna vez existimos... la vida es trampa que nos tiende la muerte” (p.145); de ahí su porfía en exclamar la misma cantinela: “Lo importante es la canción”. Pero no la canción reproducida en su totalidad, sino la que se basa en reticencia de letras, la que se envía en dejos de adivinación nostálgica. Cada rasgueo de las cuerdas, cada caricia de la madera, cada ajuste de las clavijas encarna un ensayo para embolatar amarguras de muerte y rutinas de vida: “cuando repitieron cómo es locura matarse, tratar de matarse, pensó si no sería locura vivir, tratar de vivir: locura obediente a otra locura mayor venida de la locura de un loco a quien le dio por creer tantas locuras.” (p.147) La guitarra y las canciones -nacidas de ella- eximen a Eusebio de compromisos adultos, lo liberan de una realidad ordenadora y lo introducen en un universo paralelo en el que el amor deviene una ficción de partitura: “lo inquietaba tomar propias decisiones: tal vez obedecer evitaría concretar algo de cuyas consecuencias no estaba seguro; seguir endosado su responsabilidad, el azar cuando ya no había nadie que respondiera por sus actos, cómplice de sus desvíos.” (p.151) Intempestivamente, sobreviene un cambio de actitud en Eusebio, una mutación que desdice de comportamientos enquistados: disminución de los pellizcos a la guitarra, tonadas pensadas pero no ejecutadas, ingestión fingida de alcohol que emborracha de ganas pero no de alcohol, reducción de las visitas a los cabildos cínicos de la *Gran Tijera*, etc. Y en el corazón la punzada que invita al autoexilio, la ruptura que muestra un camino de salvación: “cada amanecer pensando salir de ese ambiente pueblerino, cada anochecer con voluntad de fuga... años y años de aldea le endulzaron la protesta hacia una evasión mediocre, hacia una cansada resignación.” (p.159)

En esos momentos, su guitarra acalla toda manifestación de ornato y ostenta melodías de acariciadora tradición, de tierna raíz. Sobreviene en él la conciencia de una imposible reconciliación con el pasado. Por ello sus últimas interpretaciones se vuelven tributarias del estado de descontento en que vive Eusebio y pueblan con su tañido de cuerdas la jurisdicción cerrada de la casona y el mundo claustal de Balandú.

6. LA MUERTE DE LOS RECUERDOS

No sobra insistir: dicho poblamiento, de ilusiones valdeas, es sobremanera figurativo, producto de la fecunda y vívida evocación imaginativa de los dos hermanos Morales. Ya sea que Paula se asome al balcón de la casona, ya sea que Eusebio se siente a pulsar la guitarra, ambos en cualquier caso son creadores de contextos. Aquélla de contextos exteriores; éste, de contextos interiores. Veamos como operan con Paula:

Antes, si las calles andaban solas, iba poblándolas con su pasado: allá cruzaba su padre el médico, llegaba el obispo con su séquito, se casaba la hermosa tía, salía al entierro de la sobrina menor. O para entretenerse, mentalmente entretenía dos chismosas, tumbaba de Tirano a don Leonidas, hacía resbalar a don Arcadio en una cáscara de banano, confesaba su amor por Almanaque. Cuando los desaparecidos que rondaban su retina fueron absorbidos por ruidos ajenos, por hechos y personas ajenos, por voces que realmente sabían de bocas, de afanes cotidianos, fue aislándose balcón adentro, hacia el susurro de la Madre enclaustrada, perturbada solamente por lo que ya no era habla sino grito: un pariente con anuncios, la vozarrona de un borracho, el pregón del camionero, una vaca, un perro, un galgo. (p.133)

Pese a amar el silencio (el monólogo) y el encierro (la desnudez íntima), Paula recrea, en detalle y con fina sensibilidad descriptiva, decorados inexistentes -y de vieja data- de la vida pública de Balandú. Son especies de estampas

aldeanas atesoradas en su memoria cavilosa y remozadas por una palabra que las pone delante de una visión acostumbrada a fantasear en horas de ocio obligado. Dichas estampas (o lúcidas postales verbales) insuflan de hálito imaginario el espacio amplio de un pueblo que poco a poco se va quedando sin historia. Plasmarlas con el lenguaje sobre el delicado trasfondo de los intersticios del recuerdo es un modo de burlar los ímpetus del olvido; es, sobre todo, convalidar el prurito de reconstruir lo que permanece apenas como vestigio, como rastro de pesares sin testimonio. Con ser artificioosamente móviles, ellas han sido cortadas por la punta diamantina del tiempo, es decir, por la entrevisión *fotogramática* de Paula. Y, así, gracias a un acto mental de proyección simulada (pues nada de lo que ella ve existe, pero es como si existiera) se consolidan los difusos contornos de una comunidad venida a menos. La realidad resultante es *fractal*: el pueblo vive aún después de morir. Y revive para el lector aún después de que muera la pareja de hermanos.

Por su parte Eusebio, a pesar de que ama la conversación (el coloquio mundano) y la jerga ruidosa (los rituales de cofradía), recompone, a sorbos de licor matutino y vespertino, el oscuro cuadro clínico de las manías de familia. Son hojas insanas -meras viñetas- donde se controla, por temor de resucitar el desconsuelo, el pregón de su luto impostado. A sabiendas de la humareda que se levanta cuando se reaviva la flama de los recuerdos, Eusebio -o alguien más- hace revolver el aire de las regresiones de parentesco:

Pues en la familia hubo manías que ahora tomaban dimensión. Enrique amortajó espejos... José Aníbal coleccionó caballos cerreros que nadie sino él amansó y pudo montar... Vestina se rodeó de gatos que salían de todas partes... Prudencia tenía siete relojes y otros más en cuantas partes pudieran ser colgados... La tía Mariana amaba picos en jaulas de cuarenta y dos tamaños. (p.35)

En ambos casos, las cosas vuelven a ser vistas u oídas como si se las viera u oyera por vez primera. En cierto modo, la contextualización evocativa de Paula y Eusebio restituye el

asombro de las primeras ocurrencias, lo cual acarrea dos consecuencias: se dislocan los asentamientos objetivos que por acción del hábito tienden a podrirse en el remanso de las aguas de la memoria y se retuerce el pasado para que destile aposturas desapercibidas -tanto de los objetos como de las personas-. Con todo, los objetos y las personas se van yendo hacia una eternidad inactual, sabiamente inatrapable. De lo contrario, quienes recuerdan, preñados por la vigilancia agazapada de los mismos recuerdos, enloquecerían. Eso explica la frase anafórica de Eusebio: “se me caen” (los recuerdos).

“*Se me caen*” -los recuerdos-, dice Eusebio como previniéndose contra las ausencias periódicas que causa el olvido. Caerse, en el sentido que la novela habilita, es algo más que un hecho físico; es, por sobre cualquier cosa, una manera traslaticia de extraer fuegos, ecos, deseos, movimiento, sol, infancia, silencios, nada... la totalidad de algo que cuajó y que luego se deshizo, en el conjunto de lo que fue y que luego se tornó delicuescente. ¿Oficios? Sí, oficios, la contracara de la inercia que sería anunciada por la muerte. Don Valerio el zapatero, don Mento el sastre, don Joel el herrero, Alfredo el carpintero, Bartolo el campanero, don Joaquín el boticario, Julio Banano el barbero, Juancho López el amansador, don Pipo el poeta, todos apostándole a la primogenitura de la faena cimentadora, todos rajándose a la hora de pretextar sinsalidas frente a la muerte, todos remozados por virtud de evocaciones en derrumbe; o, paradójicamente, todos rejuvenecidos por la gracia de un ser carente de oficio conocido, sin otro trabajo que el de tomar tarda conciencia de que el recuerdo es manifestación de remotas posibilidades, de inéditos sentires, de hilados espectros.

“Se me vienen encima”, murmura para sí Eusebio (para su dolor enmascarado de frivolidad), una vez su alma acepta claudicar ante la evidencia de los desvíos de la gente, cercana y ajena: cercana como Piedad Rojas, esa mujer que quedó atrapada en sutiles desvelos de aspiración colectiva, en huecas justificaciones de brutal derrota; ajena como Chelito, esa mujer abroquelada por la maledicencia parroquiana, aunque tal vez acrisolada por su entrega corporal sin demandas; cer-

cana como Ana María, esa prima estancada en uno de los arrabales del equívoco amoroso, cuando en la primera juventud la seducción es fuente de insondables ambivalencias; ajena como Rocío Peláez, esa mujer sostenida por comentarios de embeleco, frágil o madura criatura que supo hacer de su carne objeto de afrenta moral liberadora en el momento exacto en que Balandú estaba propenso a explotar por el aturdimiento de sus costumbres resabiadas.

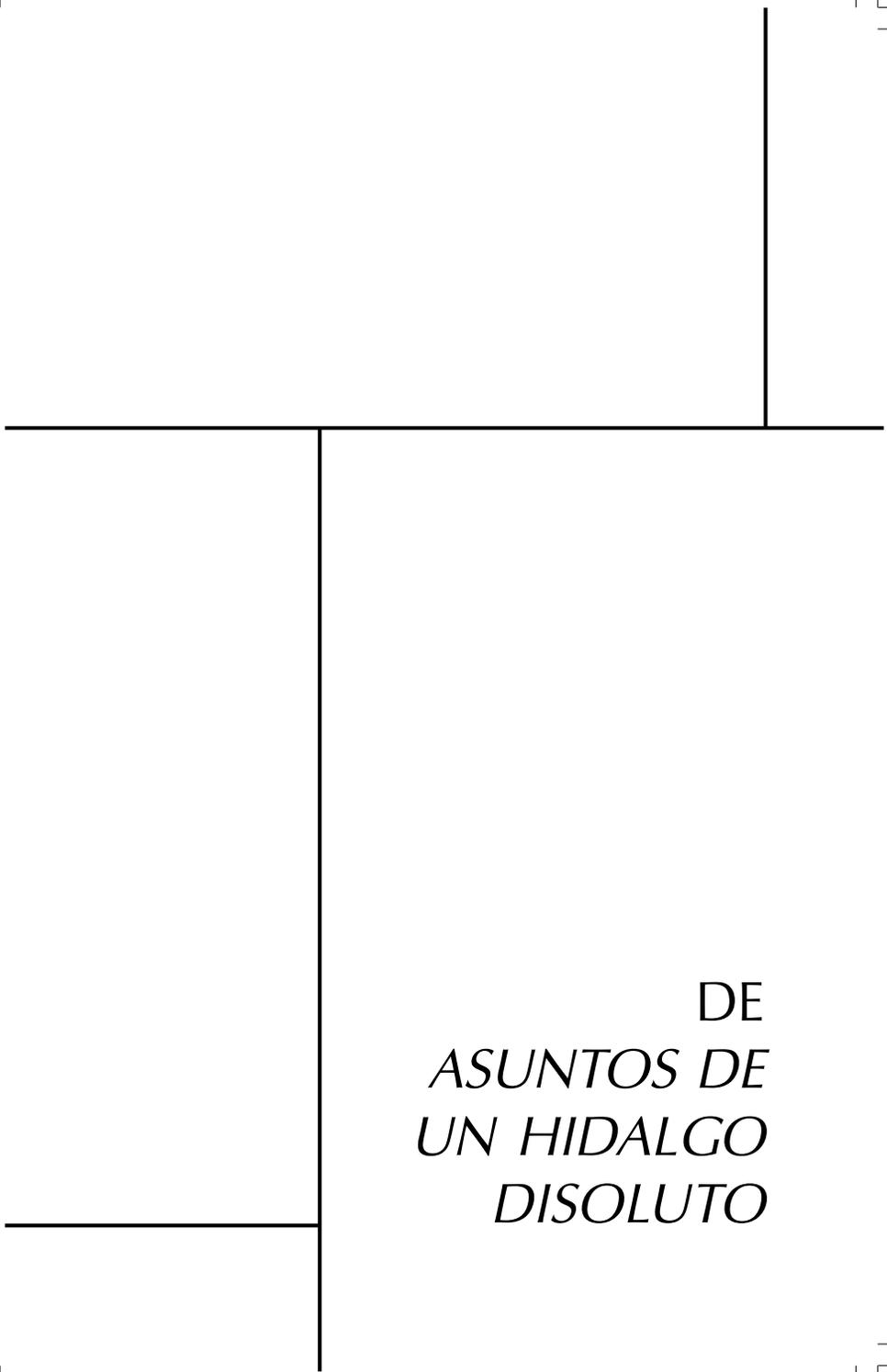
“Las cosas se me caen del recuerdo”, exclama Eusebio. Con lo cual exclama el revés de la proposición: las cosas se levantan del olvido, ascienden para conquistar ideal expresivo. Se reputaría aleatorio el suelo que horadan; pero no, cada cosa rememorada se asienta, por así decirlo, en el solio que le corresponde: bien en la penumbra que proyecta ráfagas de estupor (Narcisa rechazando las manos irreverentes del amansador, Zoraida Vélez recorriendo la montanera embrujada del páramo, Escolástica acallando en Gustavo la sospecha de un origen impuro, la Hermana Monja enhebrando en el encierro conventual las cuentas de un matrimonio resquebrajado por causa de la contabilidad obsesiva de su marido), bien en la luminar que destila relumbrones de temor o temeridades de relumbrón (Arcadio derivando en un piélagos de intercambios sin poder arribar jamás a puerto seguro -Paula Morales-, don Leonidas fustigando al alazán montañés para que destaque su impostura de ícono caballeresco, Octavio Ospina adoptando la mueca teatral del que profesa vaticinios de fiesta, Miguel Herreros acarreamo el tronco vegetal de cuya médula ha de manar el Santo Cristo de los Nubarrones). Susceptibles a ser retrotraídas por Eusebio, las cosas que moran en el mundo de la novela de repente se vuelven más relevantes que los mismos personajes; asombran por su habitual persistencia; son ellas los auténticos testigos de una naturaleza sacrificada; por eso no es de extrañar que, tras la última despedida de Eusebio (ahora sí hacia un *Nuevo Mundo*), Paula apele a ellas como si portaran la facultad del habla. ¿Cosas de viejos? De ninguna manera; más bien, cosas de cualquier ser humano que al final entiende las trampas de la interlocución, la sinrazón de los presuntos diálogos afor-

tunados. Entonces, con la misma prisa obsesiva y desesperante con que los recuerdos asedian y se toman la casona, con ella salen en desbandada. Bien que son inexhaustos (a pesar de su abigarrada multiplicidad); pero los recuerdos que llegan, anidan, encantan y se marchan son suficientes para documentar, en tono de confianza fraternal (y acompañados de las timbradoras corazonadas del turpial paramuno), los atávicos y malditos sinsabores de una familia y de una aldea en que nada cambia “aunque cada día tenga su capricho.” (p.27) Y habría que agregar para concluir: donde el recuerdo, donde la aldeana costumbre de los recuerdos, antes que una forma de reclinarse sobre los muros enjalbegados del olvido, es alma sin futuro, hijo errante, anciano enfermo, muerto sin cuerpo, llama votiva de la nada.

7. PARA ANTES DEL OLVIDO

Si aceptamos que es prurito -callado o explícito- de una novela develar en trazos significativos aspectos insospechados de la realidad, ¿qué devela *Tarde de verano*? En el orden de la ficción (y de la realidad que aquella de alguna manera transforma), la novela pone al descubierto una tendencia individualizadora a impedir la fundición de los recuerdos originarios (fundadores de testimonio vital) en indistinciones acogedoras de asentamiento y asentimiento generales. Eso devela (quizás otras cosas también); pero eso basta para redimirla de juicios de valor que no harían justicia estética a una labor creativa cuyo esfuerzo consiste, dicho a título de conjetura, en levantar una especie de gramática evocativa en la cual, contrario a lo que sería estimable esperar (la adopción de técnicas compositivas tales como la memoria involuntaria, el flujo de conciencia o la espacialización de la forma, ya sancionadas por el canon literario más refinado y de probada tradición), el proceso de reconstrucción conmemorativa que vertebra íntegramente el universo gestado quiere hallar motivación, y a buen seguro que la consigue, en artificios ciertamente formales, pero redimensionados desde el interior de la ficción misma.

Con otras palabras: más allá de un microcosmos inventado por obra y gracia de una conciencia proclive a recordar el pasado mediato e inmediato de una familia y de un pueblo, en la forma de un coloquio de hermanos cuyas palabras -siempre pronunciadas en tonos bajos- arrastran el profundo malestar de toda malediscencia, lo que se tiene es una cosmología que se inventa -que se dota- a compás de diálogos en fuga, es decir, en atención a conversaciones en las que el principio de cooperación se viola en aras de suscitar vectores imprevistos capaces de traer al presente representaciones vívidas de seres, relaciones y eventos pasados y del pasado. Es el diálogo roto, agrietado por la insolidaridad de las respuestas, por la inadecuación de los desarrollos plasmados, el que da cuerpo a esta novela de Mejía Vallejo. Y en ella, literalmente hablando, el recuerdo *vive y hace vivir*: vive para suspender la inexorable contundencia del olvido y hace vivir, por instantes, aquello que la muerte saca de circulación (el movimiento de que se nutre una existencia cualquiera). De ahí la imperiosa necesidad de una palabra reveladora, de una palabra que, al tiempo que oculta una porción de realidad (acción que está fatal o afortunadamente en su naturaleza), saque del letargo temporal al que ha sido confinado en otra porción de ella. ¿Cuál? Ni más ni menos, la que cabalgaría -exultante o apesadumbrada- sobre el lomo contestatario de la evocación, o la que, ni más ni menos, irrumpiría en el umbral iluminado de un cuerno casero que ha sido el producto de un acto de cacería humana. Su valor estético reside, no en el hecho de hacer del recuerdo una materia novelesca, sino en hacer una novela con jirones de recuerdo; y sobre todo: de jirones de recuerdo que vuelven, como en una espiral reviscente, sobre ellos mismos casi para comunicarnos, de soslayo, que la vida humana no es otra cosa que una madeja *ofuscada* de recuerdos (incluso en el futuro).



DE
*ASUNTOS DE
UN HIDALGO
DISOLUTO*

Hoc est vivere bis, vita posee priore frui

*Marcial**

0. DE GÉNEROS Y CONGÉNERES

Ya sabemos que la vida de una obra literaria no depende de la obra como tal. Mientras ella no sea destino, promesa o expectativa para un sujeto receptor -para un lector-, será a penas un objeto inerte (inmerso cuando mucho en el ámbito doméstico de aquél que la escribió). La vida de una obra literaria, pues, está en manos del lector; y éste, al leerla, independientemente de la lectura que practique, la recrea. Recrearla quiere decir instalarla en un campo de resonancia donde algunas de sus fibras compositivas vuelven a hacer vibrar esa porción de realidad -a la vez vivencial, imaginativa y referencial- que funge, durante el proceso de producción, en calidad de matriz creadora. En cierto modo, recrear una obra es suspender la discontinuidad existente entre las instancias de codificación y de decodificación, y suscitar un anudamiento fecundo entre ambas que haga emerger el carácter de cooperación recíproca que una y otra reclaman para sí, cuando de favorecer una tarea de intelegibilidad significativa se trata. Con esto, al tiempo, decimos algo más: para que una obra reviva no basta la simpatía impresionista del lector (ese espíritu de emparejamiento que haría de la obra un mero objeto de apropiación hedonista y del lector un mero sujeto de posesión egoísta); es necesario, además, casi como imperativo moral, el despliegue de una *voluntad ordenadora* que, en el lector, se trasmude en razón de ser de su

* “Poder gozar la vida pasada, es vivir dos veces”

Publicado en: *Estudios de literatura colombiana*. Medellín, U. de A. 4 (ene.-jun./99): 47-74

presencia funcional. Sin una voluntad ordenadora (es decir, sin una disposición de conciencia que procura dotar a un objeto cultural de sentido), la obra literaria permanece en una especie de limbo receptivo: en el *acá* de una potencia de remozamiento, en el *allá* de un acto de aletargamiento. Y disolver la ambigüedad de ese limbo en favor de una labor que se empeña en destilar algunas gotas de significación provisional, equivale a conjurar el destino deletéreo que aguarda a una obra cuando ésta no cuenta con una compañía capaz de dinamizar su propia compostura semiótica.

Si ello es así por lo que toca a la obra, ¿qué decir del contexto que inevitablemente la envuelve? Vaya la siguiente conjetura: en la compleja realidad literaria (de la cual son extensión tanto una obra como su contexto) nada es inmutable. Sólo en un estado de cosas privado de la incidencia del tiempo -y postulado a título de tipo ideal- algo podría resultar inmutable. De suerte que mutabilidad y temporalidad son partes de un mismo fenómeno; fenómeno humano, por lo demás, cuyas variables señaladas inciden de manera notable en eso que llamamos la compleja realidad literaria. Por lo tanto, si de ésta la idea de género literario es un subcomponente, tampoco ella puede ser inmutable (y menos la realidad convencional a que hace referencia). Por más que una colectividad humana, ya apostada en una determinada serie de convicciones teóricas -y por ende dogmáticas¹-, pretenda fijar su canon, o por más que se definan los elementos que, al reagruparse según ciertas orientaciones (formales y temáticas), contribuyen a especificar *la dominante*, el género -en tanto que idea y realidad- puede mudar su consistencia literaria en cada nueva faena de recepción individual o grupal

¹ No quiere haber, en el empleo de la palabra dogmático, una insinuación de carácter peyorativo, sino *identitario*. Al respecto repárese en la siguiente cita: "Llamaremos así (dogmática) a toda convicción que haya llegado a ser para quien la posee -o la padece- una referencia de su propia identidad; algo que por lo tanto no puede ser perdido -por ejemplo superado- sin que se abra inmediatamente la cuestión esencial de la angustia: ¿quién soy yo ahora que no pienso así, ahora que no creo en esto?". Zuleta (1994: 17).

que pruebe estar sometida a los vaivenes socioculturales de una época dada². Se objetaría que semejante afirmación entraña la aceptación inconfesa de un relativismo teórico, inconveniente a todas luces para efectos de la constitución de un cuerpo de premisas exentas de inconsistencia y con el cual operar de manera crítica ante una perspectiva de abordaje de obras literarias concretas. La objeción tendría validez si lo enunciado llevara por presupuesto la afirmación tajante de que, por causa de las mismas transformaciones, los géneros desaparecen; pero, en rigor, lo que pretendemos alegar es que los géneros *no concluyen sino que perecen*; o mejor, que "el género, a veces, se disgrega... y así asistimos al nacimiento de nuevos géneros, tras la descomposición de los viejos"³. Por eso, y sin ánimo de proveer algunas razones que expliquen el decaimiento y el levante de nuevos géneros (razones que estarían ligadas a factores tales como el gusto literario, el desarrollo editorial, los hábitos de lectura, el rol social de los textos en cuanto documentos literarios, etc.), digamos

² Pese a las mutaciones sufridas, en la causa primordial que da salida a la configuración de un género literario siempre parece conservarse un núcleo generatriz. "Las características del género son sumamente variadas, se entrecruzan y no permiten una clasificación lógica... sobre la base de un principio, cualquiera que éste sea. Los géneros viven y se desarrollan. Por alguna causa originaria, cierto número de obras se ha separado de otras formando un género aparte; en las obras producidas después, observamos una orientación sobre la semejanza o sobre la diferenciación respecto a las obras de aquel género. Este último se enriquece con nuevas obras, que se suman a las ya existentes. La causa que ha dado origen al género puede desaparecer, sus características fundamentales pueden modificarse lentamente, pero el género sigue viviendo *genéticamente*, es decir, en virtud de una orientación natural... el género experimenta una evolución, a veces incluso una brusca revolución. Y sin embargo, a causa del hábito de ligar las obras a los géneros ya conocidos, su nombre se conserva, a pesar del cambio radical verificado en la estructura de las obras que le pertenecen". Tomachevsky (1982: 212).

³ "Procedimientos errantes y que no forman parte de un sistema pueden encontrar una especie de *punto focal*, es decir, un nuevo procedimiento que los unifica y concentra en un sistema; ese procedimiento unificador puede convertirse en la característica perceptible, que a su alrededor cristaliza un nuevo género". Idem, p.212.

únicamente que la presencia o ausencia de un género, en un período de tiempo cualquiera, responde a motivaciones de índole histórica. Y más: si adoptamos un concepto de género

como grupo de obras literarias unidas por una cierta semejanza entre su sistema de procedimientos y los procedimientos característicos, dominantes y unificadores, debemos señalar la imposibilidad de facilitar una clasificación lógica y duradera de los géneros. Su división es siempre histórica, es decir, válida solamente durante un determinado período histórico; además, se basa al mismo tiempo en más características, que pueden ser de naturaleza totalmente distinta para los diversos géneros y no excluirse recíprocamente desde el punto de vista lógico, sino cultivarse en los diversos géneros sólo en virtud de las naturales relaciones existentes entre los procedimientos compositivos. (Tomachevsky, 1982:214)

Un ejemplo de lo anterior es el género de la novela. Todavía no se define el canon de su compostura artística porque aún no ha terminado de formarse, porque aún se muestra refractario a una constitución definitiva. Tenemos, claro, definiciones de novela; pero ellas no pueden no acusar, si quieren estar dotadas de juicio histórico, el matiz de la inconclusión. Bajtín, por lo menos, lo ha comprendido así:

En la segunda mitad del siglo XVIII se da el dominio de la novela; los demás géneros se novelizan: el drama, el poema, la lírica. Por lo tanto empieza un fenómeno de estilización paródica de los demás géneros. Pero la novela no se acoge definitivamente a ninguna de las variantes estilizadas: esa autocrítica es uno de sus rasgos... Su inacabamiento, su perpetua evolución es signo artístico de la evolución permanente de la realidad.⁴

⁴ Bajtín (1989: 450 y ss). Y más adelante señala: “la novela se formó en el proceso de destrucción de la distancia épica, en el proceso de familiarización cómica del mundo, el rebajamiento del objeto de representación artística hasta el nivel de la realidad contemporánea, imperante y cambiante. En su base está la experiencia personal y la libre invención creadora (no la

Tiempo después Kristeva, al divulgar en Occidente las ideas de Bajtín, y apuntalándose en algunos de los asertos de la teoría generativa de Chomsky, caracterizará el género de la novela en términos transformacionales, o mejor, como una estructura reaccionariamente transformacional que brota hacia mediados del siglo XVI, cuando en Europa los países de tradición católica asisten al derrumbamiento de las antiguas verdades religiosas acuñadas por la teología medieval y, en consecuencia, se pasa de una economía natural cerrada y dominada por el cristianismo a una economía burguesa abierta y que ya resiente, en el dominio religioso, algunas muestras de división.

La novela representa (pone en escena, explica), en su propia estructura, las particularidades de una transformación: a) la presencia de la función del todo en las partes; b) la infinidad discontinua de la estructura. “Action is the simplification (for the story purposes) of complexity. For each one act, there are an X number of rejected alternatives”. (Kristeva, 1981:24)

Si *inconclusión* y *transformación* son dos notas específicas de la novela en tanto género sometido a los avatares de la historia; y si el género mismo es el producto de la disgregación del pasado épico -sentido ya como lejano e inalcanzable- y de la instauración del presente -sentido como propio del valor temporal de la simultaneidad de la representación y lo representado-, entonces una tercera nota es el *carácter paródico* del mismo. A condición de entender por carácter paródico lo siguiente:

En la parodia de un objeto o de un género lo que tenemos ante nosotros no es el objeto o el género como tal, sino el objeto o el género en tanto que objetos de representación, en tanto que imágenes de... Y se los representa con formas verbales muy ricas que tienden a la ridiculización-transformación del asunto parodiado. (Bajtín, 1989: 420 y ss)

leyenda ni la experiencia colectiva). Por tanto, *la novela es por naturaleza no canónica; es un género en investigación y autoconstitución permanente*” (el subrayado es nuestro). p.484.

En suma, la novela, como género narrativo, adviene como congénere de la épica una vez desaparece el mundo mítico-tribal al cual mimetizaba de manera noble y esforzada; adviene, pues, para mantenerse en una condición de inacabamiento constitutivo, como consecuencia de un largo proceso de parodización, caracterizado por la eliminación de la distancia absoluta entre los actores comprometidos (autor, héroe y audiencia) y por la sustitución de antiguas categorías racionales dadoras de identidad cultural (causalidad, definición, sustancia, etc.) en provecho de otras signadas por cierta filiación popular (analogía, oposición, ambivalencia, etc.). Su destino, así conceptualizado, ha sido, es y -quizá- será el de la mayor parte de los géneros literarios: algunas especies perecen, pero el género, en su base genética, no concluye.

1. UN GÉNERO NOVELESCO EN TRASLAPE

Si no fuera por el estridente esquematismo de las consideraciones que acabamos de exponer, diríamos que ellas gobiernan las fases de producción y de recepción architextual de una novela como *Asuntos de un hidalgo disoluto*, de Héctor Abad Faciolince⁵. Por lo que toca a la fase de producción (fase en la que de todos modos el lector no puede menos de proceder más que por meros indicios, uno de los cuales -tal vez el más importante- es la memoria enciclopédica⁶), la novela, a buen seguro, hunde sus raíces textuales en una tradición ya sancionada por la historia literaria: el género picaresco español; y, a tono con lo anterior, elige como modelo de articulación verbal la estructura de la novela. Con todo, la *fecunda-*

⁵ ABAD FACIOLINCE, Héctor. *Asuntos de un hidalgo disoluto*. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo, 1994. 232 p. Todas las citas se harán con base en esta edición.

⁶ “¿Qué es el cerebro humano, sino un palimpsesto inmenso y natural? Mi cerebro es un palimpsesto y el vuestro también, lector. Capas innombrables de ideas, de imágenes, de sentimientos caen sucesivamente sobre vuestro cerebro, tan dulcemente como la luz. Parece que cada uno sepultara al precedente. Pero ninguno ha perecido en realidad”. Baudelaire (1928: 177-178).

ción genérica, por así decirlo, y la elección estructural, lejos de ser simples calcos anacrónicos, acusan una intencionada y rica reelaboración; participan, dicho lo cual, de una vocación transformacional cuya consecuencia estética, eminentemente dialógica, no es otra que el remozamiento ineluctable -diríase hipertextual- de la tradición y de la forma novelesca que le sirven de punto de partida.

¿Cómo demostrar este postulado inicial que se afirma en la fase de producción textual?; o mejor, si nuestra intuición de partida deviene fecunda, ¿qué se impone acotar a propósito de una novela como *Asuntos de un hidalgo disoluto*? Cuando menos, esto: que toda su *tesitura architextual* se cimenta en un procedimiento de generación artística que consiste en llevar a extremos opuestos los rasgos distintivos del género picaresco que opera a guisa de base genealógica. ¿Cuáles serían esos rasgos del género que son llevados a un límite extremo?⁷ Entre otros, los siguientes: a) el personaje se sabe nacido en los bajos fondos de la sociedad (cosa que en la novela de marras se trasmuda en un personaje, Gaspar Medina, cuyo nacimiento acaece en el seno de una familia de rancio abolengo y probada prosapia e hidalguía); b) una sentencia define su estilo de vida: “mozo de muchos amos” (cosa que en la novela se presenta de modo simulado, pues, de una parte, Gaspar Medina, antes de cumplir los 18 años, se hace acreedor de una inmensa fortuna, suficiente para no tener que pensar en trabajar por el resto de sus días, y, de otra, porque en lugar de servir a muchos amos sirve sólo a uno, el vizconde de Alfaguara, representante de la nobleza española de este siglo); c) un signo volitivo matiza su discurrir existencial: la *in-quietud*, la itinerancia espacial (cosa que en la novela poco se da, ya porque el único viaje que cobra significación para Medina es el que emprende a Turín, no obstante haber confesado que hacia el final de su vida siguió la ruta de los santuarios más famosos, ya porque su mismo talante personal,

⁷ Sobre los rasgos distintivos de género picaresco, consultamos los siguientes textos: Del Pilar (1996: 465-508). Carrillo (1982: 103-142). Abad (1985: 34- 45). Y Valbuena Prat (1974: 368- 372).

acostumbrado a la soledad y al sedentarismo confortante, le impedía aventurarse por mares y regiones ignotas); d) un elemento sirve para caracterizar la organización composicional del relato: la linealidad *asintáctica*, esto es, el entramado de un discurso que se despreocupa de señalar las causas y los efectos (cosa que en la novela aparece, pero al tenor de una hilación encubierta. En efecto, aunque Medina insiste en el carácter desordenado de su “libro de memorias”, es posible abstraer un principio de organización composicional: los veinticinco capítulos que estructuran la novela marcan, por segmentos, los principales hechos de la vida del personaje, desde la infancia hasta la misma muerte provocada, en ciclos que llamaríamos decenarios, es decir, regulados por temporalidades de diez años); e) una marca de enunciación, finalmente, distingue al relato picaresco: la primera persona del singular que, al embragar el mensaje narrativo, crea las condiciones del contenido autobiográfico que le son propias (cosa que en la novela es llevado a un doble extremo: de un lado, al extremo de conjuntar el yo inicial, propio del prólogo, con el yo final, propio del último capítulo⁸. Decimos conjuntar puesto que en el sujeto que enuncia hay una clara conciencia, una soberbia conciencia, no exenta de mala fe, de que el yo es el pronombre que se da la vida a sí mismo, en tanto sujeto de enunciado, y es el que se quita la vida, en un ingente acto de

⁸ Así, en el prólogo se dice: “Yo, palabra impúdica, yo, el nombre que me doy a toda hora, yo. Yo voy a recordar los yoes que he sido desde que soy yo.” (p.13) Y en el epílogo se acota por última vez: “Voy a imitar a uno de mis Quitapesares, me anudaré al cuello una bolsa de plástico, me acostaré en la cama y abrazaré la nada, volveré a entrar en ella. Dejar de ser. Acaba uno teniendo, al fin, un único deseo, dejar de ser. No ser. No ser ya nunca más. No ser. Pronto no seré nada. Ser yo. Haber sido yo, yo, yo. Y pasar a ser nada. Nada, nada, nada.” (p.232) Cuna y sepultura se alían con racional conciencia. En relación con el pacto de enunciación que el narrador propone al comienzo, la alianza tiene sentido: si el que recuerda mediante la técnica del dictado es un demiurgo de segundo grado, cuyo objeto de evocación es un sujeto que ha vivido hasta la edad de 72 años, esto es, un sujeto de acción -demiurgo de su propia vida-, aquel que suspende el dictado y decide eliminarse mediante la técnica del suicidio es un demiurgo de primer grado, que deja en el lector el recuerdo de un sujeto que ya no vive más como no sea en tanto objeto de evocación.

suicidio demiúrgico. Y de otro lado, al extremo de simular la contemporaneidad y simultaneidad de la enunciación y de lo enunciado merced al recurso paródico del dictado que termina en escritura, recurso por lo demás impensable en la picaresca tradicional dada la precariedad de medios económicos con que contaba el pícaro para capear los malos tragos ofrecidos por la unánime cotidianidad. En la novela, para ser más enfáticos, el dictado del hidalgo Medina a su secretaria, y después esposa, Conegunda Bonaventura, desde la biblioteca de su casa, crea un efecto pragmático de distanciamiento mimético que le permite constantemente al *dictador* invocar -convocar- la categoría del lector como sujeto garante o indiferente de la verosimilitud de lo dicho. Sin embargo, el mismo hecho de dictar las memorias a alguien que hace poco se acaba de conocer, es una clara muestra de desvío de las implicaciones contenidas en el género autobiográfico, pues el carácter confesional propio de él es substituido por el carácter de publicidad desvergonzada y abiertamente cínica: “i.e, si este es el caso de tus padres, joven lector, no dejes que te vean este libro, ni cuentes lo que estás leyendo. En caso de que lo descubran, dí que lo tienes para leña.” p.86⁹

Ahora bien, por lo que toca a la fase de recepción, si es cierto que en la novela resuenan ecos transformados de la picaresca tradicional, en un explícito proceso de reelaboración de segundo grado, no lo es menos que entre la tradición y la forma novelesca resultante hay ciertamente también puntos de encuentro; puntos de “capitoneo” que muestran a las claras la imposibilidad de sustraer los hechos del pasado literario de los pruritos presentes de invención artística. Per-

⁹ La autobiografía, en la novela, se produce en dos niveles: ficcional y personal. En el nivel ficcional importa destacar menos una *lectura personal que ficticia*; y en el nivel personal, al revés. Decimos esto porque tras la mascarada de la vida de Gaspar Medina hay indicios que permitirían establecer contenidos autobiográficos de la vida del autor real. Sin embargo, no es nuestro propósito develar tales contenidos. Por eso suscribimos el argumento de Elizabeth Bruss (1957: 121) cuando afirma que “el teórico del discurso autobiográfico debería enfocar su atención sobre la multiplicidad de efectos que un texto produce independientemente de su intencionalidad explícitamente articulada.”

mítasenos destacar sólo dos, acaso los más connotados: a) así como en la picaresca tradicional es elemento capital la intención satírica y el anticlericalismo erasmiano (pues no en vano la mar de los personajes que orbitan en la constelación del pícaro tienen relación con la institución religiosa, cuyo descrédito social es puesto en evidencia), así en el texto de *Abad Faciolince* campean la crítica mordaz a la institución religiosa y el desdén hacia la familia distinguida por el mercantilismo filisteo. Dicha cobertura satírica, o humor negro diríamos ahora, no apela a la distancia del objeto sobre el cual aquélla recae; antes bien, el primer objeto de escarnio público (o privado) es el sujeto mismo de las memorias y su familia. En concreto, lo criticado por Medina no es la esencia de los comportamientos individuales o familiares sino la apariencia de los mismos. De modo que, para ampliar la dimensión del relumbrón en que todos simulan vivir, el escritor-dictador no renuncia a la caracterización grotesca de algunos de sus parientes: sus padres mueren en un accidente en Marruecos, en el tiempo en que más felices decían estar; su tío arzobispo queda ciego, luego de hacerse el de la vista gorda con ocasión de la matanza de las bananeras; su tío Jacinto se contagia de lepra, después que denuncia la misma matanza y es enviado, como retaliación, a uno de los más infectos leprosarios colombianos; su tía Margarita sufre el mal de Parkinson; y los demás familiares son tildados de mercachifles e impenitentes adoradores de dinero, etc.

b) Del mismo modo como en la picaresca tradicional casi siempre el narrador-personaje escribe cuando ya está curtido por los años, y su propia experiencia escarmentada da valor al desengaño ascético, así en la novela el escritor-dictador, en una edad muy cercana a la muerte -72 años-, convierte en objeto de evocación memoriosa su propia experiencia escarmentada de desengaño amoroso. Y éste es, a no dudarlo, uno de los valores estéticos más logrados de la novela de *Abad Faciolince*: consumir la vida, y, claro, el amor, no en la consumación sexual, sino en el deseo de una pasión postergada (por Angela Pietragrúa) que sólo al final, al borde del desfilar de la separación, declara la plenitud de su sentido

callado. Este elemento une a la novela con la tradición al tiempo que la separa de ella, pues el amor sugerido y la sexualidad desplazada no son tópicos de la picaresca canónica. Sea como fuere, el episodio de la relación con Angela Pietragrúa se torna eje central de la novela y, por extensión, de la vida de Medina. Diríase que los eventos previos a la descripción y narración de los momentos vividos al lado de la concubina del vizconde de Alfaguara (eventos titulados, por lo demás, con base en largos sintagmas), se hallan dispuestos según una linealidad más o menos secuencial; los episodios que siguen a la separación forzada, luego de ser descubierta la relación por uno de los vigías del vizconde, muy por el contrario, rompen la linealidad conseguida y hacen sobrevenir una serie de anécdotas, sucesos, comentarios, etc., signados por el desorden evocativo.

2. LA PARODIZACIÓN DEL AMOR CORTÉS

Señalábamos en el anterior apartado el traslape que la novela de *Abad Faciolince* obra en relación con algunos de los rasgos propios de la tradición picaresca que le sirve de base hipotextual. Dicha obra de traslapamiento (o de transcontextualización), *vuelve de revés*, en el texto derivado, la fuente literaria de la que aquél resulta siendo una transformación. Y cuando tal cosa ocurre, es decir, cuando en el dominio de la realidad literaria se da el caso de un texto que emerge como producto de la inversión formal y temática de un texto que le precede en el discursar histórico (y que además forma parte de una tradición cabalmente constitutiva), entonces estamos en presencia del fenómeno conocido con el nombre de *parodización*.

Varios son los estudiosos que se han ocupado de este fenómeno¹⁰. Genette (1989) ha sido uno de ellos. A su juicio,

¹⁰ Si bien Bajtín (1989) fue uno de los primeros en estudiar el fenómeno desde la perspectiva de una poética histórica, disintimos profundamente del siguiente aserto: "En la época moderna, las funciones de la parodia son limitadas e insignificantes; su lugar en la literatura moderna es ínfimo.

la parodia (como caso de transformación lúdica) es una “desviación de un texto por medio de un mínimo de transformación” (p.14), es decir, un texto (llámese obra o tradición) se desvía de una forma o un sentido originales y luego de sucesivas e intencionadas modificaciones, le concede a la fuente de origen una forma o un sentido diferentes. Como se ve, parodiar no es imitar, mimetizar; es, sobre todo, llevar a cabo una labor de co-creación transformacional. Y si el autor es responsable de dicha co-creación, el lector es responsable de vislumbrar el *espejeo* de los textos transpuestos. En ese sentido, le asiste razón a Hutcheon (1985: 33) cuando afirma: “la parodia es un género sofisticado en lo que demanda a quienes la practican y a quienes la interpretan. Primero el codificador y luego el decodificador tienen que efectuar una superposición estructural de textos que incorporan lo viejo en lo nuevo.”¹¹

Sin duda, en *Asuntos de un hidalgo disoluto* múltiples son los elementos que reciben un tratamiento paródico. No obstante, cobra relevancia destacar sólo uno, apretado en su despliegue temático y de inobjetable importancia para el desarrollo de la fábula: justamente aquél que se titula “en el que se dedican largas y desaforadas páginas al amor inaudito por Angela Pietragrúa”. No en vano, de los veinticinco capítulos en que están divididas las memorias del personaje hegemónico, dicho apartado ocupa la posición decimotercera, posición intermedia entre los doce apartados precedentes y los

Nosotros vivimos, escribimos y hablamos en el mundo de un lenguaje libre y democratizado: la vieja y multigradual jerarquía de la palabra, que impregnaba todo el sistema de la conciencia lingüística, ha sido aniquilada por las revoluciones lingüísticas...” (p.440). Justamente hoy el exceso de “un lenguaje libre y democratizado” ha generado un estado de significación trivial que obliga a reinstalar formas capaces de convocar el asombro discursivo. Y una de esas formas es la parodia.

¹¹ “Para el lector, quien capta semejanzas y diferencias entre los textos, en el juego especular que es toda parodia, el texto parodiado se constituye en un texto de signo contrario en relación al nuevo texto propuesto. Se tiene, entonces, paradójicamente, un relato que se afirma porque es un antirrelato de aquél o aquéllos que de alguna manera incluye y cuyos ecos se escuchan a medida que se lee.” Bedoya (1996: 2)

doce consecuentes; no en vano es el más extenso de todos los capítulos y el de más lograda articulación compositiva; y, no en vano, es el apartado al cual vuelve el personaje una y otra vez, antes de contar las aventuras de este amor singular y después de padecer sus infelices consecuencias.

Sin sombra de duda, este episodio es el núcleo organizador del relato, el centro focal de la autobiografía de Gaspar Medina. Como centro, hacia él convergen -a la manera de *líneas radiales* narrativas- los programas actanciales de tres personajes, que conforman en consecuencia un triángulo intersubjetivo. El triángulo está compuesto por el vizconde Rodrigo de Alfaguara, su querida Angela Pietragrúa y el advenedizo colombiano Gaspar Medina, cerca de cumplir los treinta años o a punto de ingresar, como Dante en el primer canto del *infierno*, en la mitad del camino de la vida. Los eventos que se habrán de desprender de las interacciones llevadas a cabo por dichos personajes acaecen en un espacio de resonancia medieval: el palacio del vizconde en Turín. El tiempo que sigue a los acontecimientos es el primer lustro de la década de los cincuenta, unos pocos años después de que en Colombia se produce la muerte del líder popular Jorge Eliécer Gaitán y cuyo asesinato daría origen a uno de los períodos más violentos de la historia política colombiana. Así, el viaje a Europa del personaje encuentra motivación realista en tales sucesos sangrientos:

en abril del 48 yo estaba en Bogotá y era, al mismo tiempo, primíparo profesor de estética y falso estudiante de penúltimo año de derecho. Mi temperamento inmune a la violencia y a las revueltas recuerda con horror el asesinato de Gaitán y el bogotazo... Basta decir que el día de navidad del 48, en Turbo, me embarqué de incógnito en un buque bananero... Llegué a Italia a mediados del 49. El doce de enero del 50 conocí a Angela Pietragrúa. (pp.108-109)

He aquí, grosso modo descritos, los aspectos configurantes del episodio. Pronto el lector parece oír resonar, por debajo de la capa contextual que ellos tejen, la capa contextual de una tradición histórica creada por los poetas provenzales

del mediodía europeo, a saber: la tradición del *fin' amors* o del amor cortés¹². ¿Cuál es el esquema básico del amor cortés? Un triángulo compuesto de dos hombres y una mujer: el señor -Sire- de una propiedad obtenida por la vía de una descendencia nobiliaria, su mujer -la dama- y un joven caballero a punto de completar su educación, esto es, en trance de ser nombrado caballero. El espacio donde se verifican las acciones de esta trilogía de personajes es un castillo (antesala arquitectónica del palacio), y el tiempo es una larga centuria (S.XI-XII) salpicada por la aparente inacababilidad de las guerras locales, de las confrontaciones civiles en un período de permanentes colisiones sangrientas¹³.

De la confrontación de estos dos campos contextuales brotan tres pequeñas desviaciones. Primera: el señor de un castillo, ya armado caballero, debe exhibir cuatro virtudes básicas que son el fundamento de la moral aristocrática medieval: *cortesía*, o trato afable con sus pares o vasallos y con los jóvenes que después le servirán; *largueza*, o incontinencia en los gastos que realiza; *valentía*, o ánimo de empeñar la propia existencia en la defensa de causas justas; y *lealtad*, o incapacidad moral para cometer traición (cfr. Duby, 1996a: 66-74). Ninguna de éstas posee el vizconde de Alfaguara: respecto de la primera, su actitud para con Medina es abiertamente descortés: “El vizconde de Alfaguara me recibió con total indiferencia, sin darme la mano ni levantarse de su silla papal detrás del escritorio” (p.109); respecto de la segunda, Angela oculta la continencia económica de su señor: “Así vine a enterarme de algunas intimidades suyas. De un herma-

¹² El término *amor cortés*, que refleja la distinción entre la corte y la villa, “no fue el producto de una filosofía o de una prédica religiosa, sino la creación de un grupo de poetas en el seno de la nobleza feudal de la antigua Galia”. Al respecto, cfr. Paz (1994: 75).

¹³ El autor que quizá con más tino histórico se ha ocupado de este asunto de la cultura es el francés Georges Duby. Estas consideraciones y otras que enseguida aparecen siguen los lineamientos expuestos por este historiador. En concreto, las fuentes son: Duby, Georges. “El matrimonio en la sociedad de la Alta Edad Media”, “La matrona y la malcasada” y “A propósito del llamado amor cortés”. (1992: 13-72). Igualmente: Duby (1996a).

no pobre, por ejemplo, que vivía en Lucía y a quien ella enviaba un poco de dinero cada que conseguía sustraer algo al avaro Alfaguara” (p.119); respecto de la tercera, el valor es substituido por la mundanidad: “el vizconde, por su oficio de correveidile de la nobleza peninsular, estaba obligado a hacer numerosos viajes por toda Italia o a pasar temporadas en otras partes de la vieja Europa” (p.120); y respecto de la cuarta, lo que vamos a encontrar es todo lo contrario (pero de ello hablaremos más adelante). La segunda pequeña desviación es ésta: la dama medieval y el joven caballero son analfabetas, la una por dedicarse a los oficios domésticos y el otro por dedicarse a la guerra. En la novela, los dos personajes muestran una alfabetidad rayana en la obsesión:

cuando ella estaba de luto, me invitaba a su alcoba y frente al hogar encendido me pedía que le leyera libros. Yo escogía a los pocos autores dignos de mi patria (para ese entonces) y ella gozó con la insostenible indecisión de Efraín, con el candor de María..., con los periplos de aquel que jugó su corazón al azar y se perdió en la manigua, con las caballerescas descripciones de la ancha Castilla, con las mañanas sin gracia de los pueblos de Antioquia y el lenguaje castizo y arcaico de los personajes de don Tomás Carrasquilla. (p.121)

Y la tercera desviación concierne al joven: en la Edad Media, joven quiere decir dos cosas: “en el sentido técnico que tenía en aquella época, es decir, un hombre sin esposa legítima, y además en el sentido concreto, un hombre efectivamente joven, cuya educación no había concluido” (Duby, 1992: 67). Los dos sentidos se unen en un mismo fin: un joven sólo puede contraer matrimonio luego de que haya recibido su investidura de caballero por parte del señor del castillo; ceremonia cuya realización marcaba el final de la educación del joven, y la misma que no podía celebrarse antes de que éste cumpliera la edad de veinte años. En la novela estos dos sentidos, además de presentarse a distancia de la significación feudal, no se conjuntan en otro propósito que no sea el de la seducción: que Gaspar Medina no sólo ha completado su edu-

cación (por lo demás al amparo de la institución eclesiástica y no militar), sino que además no busca -ni admitiría- llevar una vida regulada por los códigos sociales de la época (de ahí que su matrimonio se celebre cuando él ya está en edad muy avanzada).

Ahora bien, por lo que sabemos, el amor cortés privilegia dos puntas del triángulo, las que corresponden a la dama y al joven, y deja a la sombra la que corresponde al señor. ¿Qué significa esto? Significa que del mismo modo como en la estructura jerárquica feudal el joven jura lealtad y fidelidad al señor por lo que concierne a los servicios militares, convirtiéndose el primero en servidor del segundo (y éste a su vez en padrino de aquél), así el joven, por una inversión de roles (cuya influencia se hizo sentir gracias a la cultura árabe), se declara ante la dama sirviente y esclavo de su amor inmaculado, sin tacha. El transfondo de esta correspondencia es esencialmente político: si el joven es capaz de probar que sirve a su señora sin que sobre él recaiga sospecha alguna, por extensión es capaz de probar que ama a su señor. En la novela, el proceso de parodización, al respecto, es notable: en principio, a Angela Pietragrúa no se la designa con el título de Señora sino de meretriz: “Rodrigo de Alfaguara trataba a Pietragrúa como a su puta privada” (p.116); en segundo lugar, el servicio que se ofrece a Medina no sobrelleva una finalidad política, sino vilmente doméstica (anticaballeresca): “Bien, Medina, el puesto de mayordomo es suyo. Quiero presentarle una mujer que aprecia los temperamentos humildes y serviles” (p.111); y en tercer lugar el servicio mismo es reputado en términos desobligantes, a contrapelo de la aceptación que en la época medieval él requería: “se quedan cortas las onomatopeyas para que mi secretaria y mujer pueda apuntar las erupciones de desagrado que emito por la boca cuando recuerdo mis primeros encuentros con Angela Pietragrúa, en esos días en que yo era el lameculos del vizconde de Alfaguara.” (p.113)

Así conceptualizado, ¿era el amor cortés una práctica de servicio amoroso refinado, desplegado por un joven de sexualidad tumultuosa hacia una dama casada y situada en una posi-

ción moral inaccesible, o, al revés, la dama se prestaba a un juego -a guisa de torneo- en el que ella “servía” a los impulsos de un joven que debía terminar de ser educado en el aspecto de los deseos sexuales individuales? La pregunta es compleja y quizá no podamos darle solución. Con todo, algunas cosas podemos poner de presente. Si seguimos a Duby (1992: 67), queda claro que la dama es

una mujer casada, en consecuencia inaccesible, inexpugnable, una mujer rodeada, protegida por las prohibiciones más estrictas erigida por una sociedad de linajes cuyos cimientos eran las herencias que se transmitían por línea masculina, y que, en consecuencia, consideraba el adulterio de la esposa como la peor de las subversiones, amenazando con terribles castigos a su cómplice.

Por lo tanto, queda excluida la idea de un encuentro sexual entre el joven y la dama. De suerte que, si era un juego, juego peligroso como el que más (y no sabemos si tolerado o no por el señor), alguien tenía que ser ganador. Y, en verdad, dos eran los ganadores si ambos respetaban las reglas: la mujer se ofrece, pero no se entrega; el hombre desea, pero se controla. Por eso afirma Duby que “el aprendiz, para adquirir mayor dominio de sí mismo, se veía obligado por una pedagogía exigente, y tanto más eficaz, a humillarse. El ejercicio que se le pedía era de sumisión; también era de fidelidad, de olvido de sí mismo.” (Duby, 1992: 71-72) En la novela nada de esto acontece, no hay juego de educación sexual (y menos por parte de una mujer que pasa por ser concubina privada). Lo que habrá es un juego erótico entre la concubina y el mayordomo fundado en un *artificio de travestimiento*: Angela, sin que se entere el vizconde, utiliza a Medina para unos fines que no son los que comporta el contrato de su cargo, a saber: para leer y escribir cartas, y para masajear su cuerpo (algo impensable en el amor cortés). Y Medina, sin descubrirse ante el vizconde y Angela, es decir, sin revelarles el monto de la enorme fortuna de que era acreedor, utiliza a Angela para conocer las más secretas intimidades del cuerpo femenino, en una época de su vida en que, previo

al encuentro de la italiana, el único contacto con mujer alguna había sido con Eva Serrano, con la boca de Eva Serrano.

En cambio, si seguimos a Paz las cosas cambian un poco. Que el amor cortés fue toda una pedagogía de la *interlocución* sexual, y que ésta incluía unos servicios, es algo de lo que no parece quedar duda. Sin embargo, ¿de qué servicios se trataba? Vale anotar, antes de responder, que aquí se trata de otra inversión de contenidos: no es el joven el que sirve a la dama, es la dama quien presta su cuerpo y su intimidad para el servicio de una disciplina sexual. Según Paz, el servicio incluía tres componentes: a) el joven debía contemplar el rostro y el cuerpo de la dama, a quien en adelante empezaría a llamar su *amada* (y al sentimiento, *amor platónico*, amor así considerado dado que en la Europa medieval el idealismo platónico se reimplanta gracias al influjo de dos textos de autores árabes dedicados al estudio del amor -*El libro de la flor* de Muhamad Dawud, y *El collar de la paloma* de Ibn Hazm); b) el joven debía contemplar, en la mañana y en la noche, el acto de levantarse y acostarse de la dama, siempre y cuando ella permitiera su propia desnudez para que en el joven se despertara la conciencia natural de que las partes pudendas de la mujer eran correlativas a los valles, bosques y llanuras de la naturaleza, y, así, en los ulteriores recorridos que él iba a emprender como caballero armado, sintiera que las llanuras, bosques y valles eran el sustituto alegórico del cuerpo de su amada; y c) el joven debía fomentar ante la amada un ritualizado intercambio de signos culturales, predominantemente de poemas (para lo cual era necesario que contara con la ayuda de monjes letrados, únicos que en la época se reservaban para sí la educación libresca). Finalmente, a cada uno de estos servicios correspondía un “grado del servicio”: para el primero, el grado de *pretendiente*; para el segundo, el grado de *suplicante*; para el tercero, el grado de *aceptado* (Paz, 1994: 89-91). Es de suponer que muchos jóvenes concursaban¹⁴; pero la dama, juez y parte de una prác-

¹⁴ De un lado, DUBY (1992: 68) sostiene que la práctica del amor cortés ha de ser entendida como un *torneo*: “*El fine amour* es un juego, un juego educativo; constituye la pareja del torneo. Al igual que en éste, cuyo

tica social que todos aceptaban, era el árbitro soberano del fallo final; era ella quien, en últimas, elegía al joven que mejor se hubiera comportado y, por tanto, sellaba la culminación de la práctica imprimiéndole al joven un beso en la boca. Ahí terminaba todo. Pero... ¿los “amantes” no llegaban a la entrega carnal, al acto de la copulación? Antes de dar solución a la pregunta, confrontemos esta exposición con el episodio que venimos analizando.

Una vez Angela Pietrigrúa va cobrando más confianza a su nuevo mayordomo, le empieza a encomendar tareas que favorecen el encuentro entre los dos. Producto de esos encuentros, Medina tiene ocasión de reparar visualmente el cuerpo de “la única mujer que ha amado en su vida”:

para decirlo con una frase horrible, diré que ella era una mujer llena de perfecciones corporales, es cierto, pero con un espíritu o un alma... que la hacían digna de todas las atenciones y afectos. De su cuerpo me quedan inocentes limosnas de Mnemosine...: un abanico andaluz que ventilaba sus gotitas de agosto en la nariz, un hoyuelo perdido en algún sitio de la cara y la curva del cuello que tanto la inquietaba cuando la recorría mi aliento. Su boca húmeda de estar callada, en mis labios reseca por hablar... Del alma de Pietrigrúa puedo decir que tenía la cualidad insuperable de estar llena de libros. (p.115)

momento de gran boga es contemporáneo de la expansión de la erótica cortesana, el hombre no arriesga en este juego su vida, sino que expone su cuerpo... Al igual que en los torneos, el joven arriesga su vida con intención de perfeccionarse, de aumentar su valor, su precio, pero también de ganar, de obtener gusto, de capturar al adversario después de haber roto sus defensas, después de haberle desarmado, derribado, vencido.” ¿Entra en contradicción esta cita con lo que arriba exponemos? No, si se entiende que el joven, en el torneo del amor con la dama, no convierte a ésta en adversario sino a su propio interior sexual no disciplinado. La dama no es más que el señuelo; pero la presa, para continuar con la metáfora, es la propia disposición sexual del joven. Y de otro lado, la dama elige: “de este modo la dama tenía la función de estimular el ardor de los jóvenes, de apreciar con sabiduría, juiciosamente, las virtudes de cada uno. Presidía las rivalidades permanentes y premiaba al mejor, que era aquel que había servido mejor”. Idem, p.72.

Diríase que aquí empieza la primera fase de los servicios del amor cortés (o, mejor, por efecto de la parodia, del amor cortesano). La descripción es dual: cuerpo y alma; y responde a los mandatos topológicos cristianos imperantes durante la Edad Media¹⁵. Con todo, del rostro nada se dice, como no sean partes disgregadas cuyos referentes se pierden tras el exceso de adjetivación del sujeto que dicta sus recuerdos. Del alma nada se informa, como no sea el hecho de que es un *alma de citas*: transposición desviada de la inculta dama medieval; y desviada, además, porque en ella los libros no son objeto de estudio sino meros pretextos de comparación mundana: “¿No te parece Rodrigo... que la condesa Archibugy es idéntica a Madame Verdurin?” (p.115)

Pasada la fase del inevitable acercamiento jerárquico entre ama y esclavo, sobreviene una proximidad más íntima, pero siempre apuntalada en la diferenciación de roles. Medina empieza a fungir en calidad de peinador, preparador de baños de inmersión, callista, manicurista y pedicurista. Y, todo esto, a sabiendas. No huelga advertir que estos oficios de ayudante de cámara (o de fingido “eunuco sexual” como él mismo se autodesigna), en la Edad Media eran obra de las nodrizas campesinas que las damas reclutaban de entre las mujeres jóvenes del feudo o señorío.

Por fin, Angela le ordena que funja de masajista:

la ida del vizconde la tenía tensa, agarrotados los músculos del cuello y de la espalda, deshechos de tensión los tendones. Y mientras me comunicaba sus achaques se fue despojando de los oscuros velos. Sin descubrirse las piernas, quedó

¹⁵ Aunque Duby insiste en la dificultad de tener una visión clara del papel jugado por la mujer en el seno de la sociedad nobiliaria medieval, dada la escasez de documentos históricos existentes y disponibles, se arriesga a aventurar la siguiente hipótesis sobre la concepción topológica de la mujer en los términos en que la Iglesia la estimaba: “Por tanto, en el estado conyugal el ser se encuentra dividido... En realidad (la mujer) tiene dos esposos a los cuales debe servir equitativamente, uno investido de un derecho de uso sobre su cuerpo, el otro dueño absoluto de su alma; entre estos dos esposos no son posibles los celos si la mujer se ocupa de dar a cada uno lo que le corresponde”. Idem, p.38.

desnuda de la cintura para arriba, pero no logré ni entrever su pecho... Yo, tembloroso, empecé a realizar el nuevo y dulce oficio de acariciarle la espalda... No sé de dónde saqué la fuerza y el arrojo para encaramarme en sus torneados glúteos. Me senté en sus asentaderas y con la crema empecé a masajear la espalda más perfecta que mi memoria recuerda. (p.122)

Diríase que éste es el abrebocas de la segunda etapa de los servicios del amor cortés. No hay tal. En el acto de desnudez de la dama medieval la finalidad es *analógica*: el joven debe ser capaz de vislumbrar, de un sólo tajo, las correspondencias entre las partes del cuerpo femenino y las partes del *cuerpo cósmico*, una de las cuales es la naturaleza silvestre. Y el acto de vislumbramiento debe implicar la visión, órgano sensorial del intelecto, y no el tacto, órgano sensorial de los trabajos degradados. En la escena descrita, en cambio, la finalidad es *terapéutica*: la contemplación queda sometida a una acción inmediata, no diferida. Incluye un elemento de fuerte simbolismo erótico -la crema- y, en gracia de una ironía paródica, culmina con una inversión grotesca: Medina monta a horcadas sobre las nalgas de Angela, así como el joven aspirante a caballero, pasada la prueba del amor cortés, montaría sobre las ancas del corcel que su señor le otorgaría como premio. Y así como Medina masajea la espalda de su “señora”, así el joven caballero sobaría el lomo y los flancos de su caballo.

Menos se lleva a cabo la tercera fase de los servicios, la fase del intercambio de poemas. Ciertamente que a Medina se lo nombra secretario personal de la Pietragrúa (un poco lo que haría en la Edad Media el monje letrado con el joven iletrado); pero las cartas que escribe, no para sí o para su amada, tienen por destinatario una amiga y un hermano de Angela; y el contenido de las mismas, en lugar de regodearse en las cuitas o delicias del amor, se demora en contar asuntos de dinero. El código, a la sazón, es fuertemente transgredido, los valores se trastocan hasta alcanzar un efecto de palmaria comicidad:

Después de este primer masaje mis noches y mi sueño, mi vigilia y mi desvelo, se convirtieron en un tormento. Sudo-

res repentinos, terco engarrotamiento de las partes bajas, desbocada imaginación e imposibilidad de actuar. Pasaron tres días con sus noches sin que Angela Pietragrúa me volviera a llamar a su presencia, ni para una carta o un poema, ni para una uña despucada, un velo corrido o una cremallera atrancada. (p.124)

Después de lo dicho, no es difícil concluir que, respecto de los grados del servicio, Gaspar Medina no es pretendiente ni suplicante... pero sí aceptado. La aceptación lleva el signo de la *prueba*: “Al tercer día resucitó. Me dijo ‘otra vez, Gaspar, me siento la espalda tensa, venga a mi alcoba a las tres, descansado para un masaje largo’.” (p.124) Creado el efecto de reticencia necesario para que se insinúe el suspenso que luego hará explotar las cosas, el lector le apuesta a una descarnada escena erótica por venir. Y lo descrito así parece confirmarlo: “Desde el borde del colchón y sin que ella dijera bien ni mal, empecé mi trabajo. Al rato la oí que susurraba, ‘las piernas también, también las piernas’. Yo le bajé con gran delicadeza la enagua y los calzones... luego conjeturé que tal vez las nalgas podían considerarse parte de las piernas y quise introducir una mano por debajo de las bragas...” (p.125) Sin embargo, en el límite de lo inevitable la prueba se yergue contundente: “su voz imperativa me detuvo: ‘¡ahí no! Puede marcharse’.” (p.125)

Es el momento de retomar la interrogación que habíamos dejado a la deriva: ¿en el amor cortés los “amantes” no llegan a la entrega carnal, al acto de copulación? Duby, tal vez, estimaría que no, habida cuenta de los rituales estrictos que implicaba el matrimonio en la época y dada la condición de ser inferior -y temible- en que se tenía a la mujer durante los siglos XI, XII y XIII¹⁶. Paz, en cambio, aunque no con-

¹⁶ Tales rituales severos no impidieron, sin embargo, que ciertas mujeres de la nobleza, indignadas ante el trato despiadado de los esposos y, más, ante los actos de infidelidad legitimados por los códigos sociales que incluso veían en tales actos una muestra incontestable de virilidad, se rebelaron contra semejantes ataduras y cometieron flagrante adulterio, aun a sabiendas de las consecuencias que les esperaban. Al respecto, véase la bellísima *mi-crosemblanza* que hace Duby de Leonor de Aquitania. (1996b: 5-28).

traría la postura de Duby, habla de la posibilidad de los “amantes carnales” (*drutz*, en lengua medieval); posibilidad, solamente, puesto que sabe que muchos trovadores no aprobaban que se llegase al acto sexual. En esto la Iglesia parece no haber entendido. Si la Iglesia había elevado el matrimonio a rango de sacramento inviolable; y si, al mismo tiempo, ella no ignoraba que muchas mujeres eran desgraciadas por culpa de matrimonios fallidos, ¿cómo entonces no permitía una relación extramarital que incluyera el amor y excluyera la lascivia? Pues justamente ésa era la esencia del amor refinado preconizado por los poetas provenzales. Paz (1994: 93-96) aduce que la Iglesia, sabedora de la contradicción, alegaba otro motivo de más trascendencia: la “ascensión de la mujer se traducía en una deificación. Y está en la antesala de una nueva forma de idolatría. Y los hombres no podían amar otra cosa que no fuera el Creador.”

En los casos en que, no obstante la prueba final (*assai* o *assag*, en lengua medieval), se llegaba a la inminencia del coito, la mujer y el joven, en señal de máximo autocontrol, blandían una defensa última: el *coitus interruptus*, reconocimiento colmado del más alto ideal de la moral caballeresca, a saber: la *mezura* (*sophrosyne*, dirían los griegos del siglo V a.c.). Medida que sin embargo no eliminaba la conciencia de un previo transporte extático y el sentimiento de una felicidad inefable mutuamente obtenida. Por eso la palabra con que se nombraba dicho estado alcanzado era *joi* (aún sin traducción).

En páginas precedentes observábamos que la novela de Abad Faciolince, al tiempo que llevaba a extremos inversos los rasgos característicos de la tradición picaresca, guardaba con ella puntos de contacto. Algo similar podemos señalar ahora. El único aspecto que *Asuntos de un hidalgo disoluto* no convierte en objeto de parodia es lo concerniente al *coitus interruptus*. Dicho aspecto, frente a la tradición, se mantiene incólume. Con todo, previo al momento de su virtual consumación, dos momentos estelares de la intriga, por así decirlo, acaecen arrojando consigo una naturaleza no menos significativa que paródica.

El primero gravita en las siguientes palabras: “Poco después de su llegada, el vizconde de Alfaguara me hizo llamar

a su despacho. Estaba iracundo y una corriente eléctrica me recorrió la columna vertebral cuando lo oí que empezaba a hablar, fuera de sí: “¡Usted, Medina es un soberano farsante!” (p.127) ¿Desenmascaramiento del juego que la Pietra-grúa y Medina hasta ahora han llevado a espaldas del vizconde? No; antes bien, advenimiento de otra ironía paródica: “Me vi con el cardenal Uzbizarreta, en Madrid, y quedé como un imbécil cuando le revelé, creyendo decirle algo de su agrado, que tenía de mayordomo a su recomendado. Lleno de asombro, el cardenal me dijo la verdad sobre su origen y estado.” (p.127) En el desarrollo analítico que veníamos ensayando, el señor de Alfaguara no ha sido más que un convidado de piedra. Y, en efecto, no podría ser de otro modo: no sólo porque, en la relación de correspondencia inversa con la tradición medieval que la parodia pone de manifiesto, el *sire* como que se retira a la sombra a fin de que la dama lleve a feliz término el cometido de la educación sexual del joven, sino porque, más allá de la culminación afortunada de dicha educación, lo que está en cuestión es el fortalecimiento de la lealtad política -vasallática- del joven hacia el señor. Ni una ni otra cosa se dan en este caso. Medina será educado en el arte, no del amor cortés, sino del más perverso erotismo¹⁷, y su relación hacia el vizconde no será de alianza política sino de marrullada cínica.

El segundo tiene que ver con los acontecimientos que se desencadenan después de que Medina fuera desenmascarado y expulsado de la casa de Alfaguara. Pues bien, en rigor, un acto de esta naturaleza -el despido- dentro de la moral caballeresca, representaba la más grande vergüenza y, por ende, una implícita orden dada al caballero de irse condenado al exilio a vivir deshonorado para siempre. En Medina, el acto

¹⁷ La expresión “perverso erotismo”, en este contexto, no compromete el sentido de lo anormal. Si el erotismo, como suspensión consciente de la finalidad de la reproducción, hace de la sexualidad un fin y no un medio, entonces decir erotismo perverso es decir un pleonasma. De hecho, el erotismo pertenece al orden de lo *improductivo*, de lo que no busca la producción de un nuevo ser, por ende, de lo *perverso*, de lo que no busca más versión que él mismo. Al respecto, véase los textos de Salgado (1972: 79-96) y Bataille (1992: 23-40).

es un incentivo para aumentar su desvergonzada pasión. Consegue, para él y para Angela, una casa campestre -vieja y deruida- en las afueras de Turín y allí, ya sin obstáculos, repiten las fases de su entrega corporal:

Angela había impuesto una regla férrea para los primeros siete días de estancia. No podíamos intercambiar una sola palabra. Tampoco podíamos tocarnos. A fuerza de gestos y sobreentendidos, a fuerza de mirarnos en los ojos o en cualquier parte del cuerpo (pues podíamos estar desnudos) lo haríamos todo. (p.134)

Repárese en el reasomo de la primera etapa del amor cortés -la de la contemplación-, sólo que ahora con un agregado paródico: los dos, desnudos, pueden mirarse recíprocamente. “La segunda semana... podíamos comunicarnos por escrito, con boletitas, y ella empezaba de nuevo ya no a dicitarme cartas sino a escribirme cartas, esta vez para mí, todas para mí.” (p.134) Repárese en el reasomo de la tercera fase -sin pasar por la segunda-, con la introducción de un componente *desviado*: es la mujer, y no el hombre, el sujeto de intercambio de los signos culturales.

La tercera semana se abría a la palabra y al contacto de los cuerpos. Podíamos hablar, decírnoslo todo, tocarnos con todo, hacerlo todo, menos penetrarnos (el subrayado es nuestro)... Penetrar era la parte, una ínfima parte de unión que faltaba, y yo ya no sabía a quien correspondía realizar este acto, si a su permiso o a mi imposición. (p.135)

Repárese en la aparición del coito interrumpido, único elemento que no se modifica respecto de la tradición cortés.

El episodio concluye con el descubrimiento, por parte de los espías del vizconde, de los amores “adúlteros” entre Angela y Medina. Ponemos la palabra adúlteros entre comillas para marcar el último elemento paródico. No puede haber adulterio a menos que antes se haya celebrado la ceremonia de los esponsales. Y ocurre que en la novela los esponsales se celebran después de dicho descubrimiento: “Al día siguiente del regreso, Angela me anunció que el vizconde lo sabía todo, y no sólo eso, sino que, desesperado, le había pedido que

se casara con él y se trasladaran a vivir a Toledo, donde él se quería establecer.” (p.136) La mañana víspera del matrimonio, Angela se presenta ante Medina y extiende la petición que consumaría toda la relación: “Ella, después de abrazarnos y tocarnos y poseernos por fuera, como siempre, me pidió, por fin, que la penetrara.” (p.137) La reacción de Medina es sorprendente: “Acaricié con mi sexo erguido su vientre, su vello, los labiecillos vaginales, pero me negué a entrar en ella. Ella se iba esa mañana y yo pensaba que si entraba allí jamás volvería a la realidad, me quedaría anclado para siempre en el recuerdo.” (pp.137-138) Decimos sorprendente porque consumir el acto habría representado para él una liberación; no hacerlo, como decidió, implicó para él lo contrario de lo que esperaba: *quedó anclado para siempre en su recuerdo*¹⁸.

¿Qué ha dejado entrever este largo episodio? A nuestro juicio, dos *cintas de lenguaje*: una superficial y otra profunda. La primera, inscrita en una porción del mundo antiguo: el mundo castellano medieval; la segunda, inscrita en una porción del mundo actual: el mundo palatino contemporáneo. Ambas porciones de mundo se circunscriben a un fenómeno humano común: el sentimiento y la conducta amorosos. A pesar de la distancia temporal, los dos mundo se tocan... pero a la manera de una imagen especular. Lo que acontece en uno de ellos es devuelto imaginariamente bajo la forma de una proyección invertida, no sólo en cuanto a sus signos for-

¹⁸ Que conozcamos, puesto que recién empezamos a frecuentar la bella complejidad del mundo medieval, el caso más cercano de infracción moral del código caballeresco es el de los amores entre la reina de Ginebra, esposa del rey Arturo, y el mejor de todos los caballeros de la antigüedad británica, Lanzarote del Lago. Con todo, la violación de dicho código no pasa de un beso. Y hay que leerse la totalidad de un libro como *Los hechos del rey Arturo y sus nobles caballeros* para, sólo en el último párrafo, encontrar la descripción del acto: “Sus cuerpos se estrecharon como impulsados por un resorte. Sus bocas se encontraron, devorándose con ansiedad. Cada frenética palpitación estalló contra las costillas buscando el cuerpo del otro hasta que se apartaron, sin aliento, y el aturdido Lanzarote buscó la puerta al tanteo y bajó torpemente las escaleras. Y sollozaba con amargura”. Steinbeck (1995: 274)

males sino también en cuanto a sus signos de contenido. De suerte que la imagen profunda del amor medieval se revela en la imagen superficial del amor actual y viceversa. La revelación es detentaria de una serie de correspondencias en paralelo, que privilegian la sugerencia implícita por sobre la mostración explícita. Lo implícito son los anudamientos de una red intertextual; lo explícito, la red misma. Los nudos destacan los puntos de contacto entre el fenómeno original -el amor cortés- y un fenómeno figurado derivado transformacionalmente de aquél -el amor mundano-; la red es el *continente* de la totalidad de los puntos de contacto. Unos y otros avalan la figura de la parodia. Y ésta, más allá de una aplicación desviada entre una fuente original y un producto derivado, reclama para sí el funcionamiento de una estructura dialógica. Como cada uno de los elementos confrontados es portador de una discursividad particular, el lector (cuya tarea consiste, entre otras cosas, en desplegar una voluntad ordenadora, algo que dijimos en su momento) puede obrar con el supuesto de que dichas discursividades carecen de límite temporal (y si lo llegan a tener es sólo como producto de una simulación histórica). Por lo tanto, puede obrar con el supuesto de que tales discursividades se extienden

al ilimitado pasado y al ilimitado futuro. Incluso significados pasados, es decir, aquellos que nacieron en diálogos de centurias pasadas, no pueden nunca ser estables (terminados, concluidos, de una vez por todas), cambiarán siempre (serán renovados) en el proceso de subsecuentes, futuros desarrollos del diálogo. En cualquier momento del desarrollo del diálogo hay inmensas e ilimitadas cantidades de olvidados significados contextuales, pero en ciertos momentos del desarrollo posterior del diálogo son recordados y vigorizados en una forma renovada en un nuevo contexto. (Bajtín, citado por Bedoya, 1996: 23)

En fin, la parodia en este episodio, y en otros que no desarrollaremos¹⁹, no son únicamente dos estratos de discursi-

¹⁹ Sin espacio para desarrollar algunas de las implicaciones, señalamos que un capítulo como el titulado “Que se ocupa en hacer un repertorio de los

vidad, dos puntos de vista culturales pertenecientes a ámbitos espacio-temporales diferentes, sino también dos actitudes morales exhibidas por los personajes confrontados. Resulta difícil pronunciarse sobre la actitud moral del personaje parodiado -el caballero medieval-, pues su esfera de acción para consigo mismo y para con los demás cobraría algún sentido en relación con un sistema de valores concreto que haga las veces de contexto *historiográfico*. Y éste es uno de los tantos problemas que acarrea la confrontación paródica de una tradición -donde paradójicamente un *tipo* humano es al mismo tiempo una *clase genérica*- y de un contexto concreto -en el que el tipo y la clase no se confunden-. De ahí que intentaremos pronunciarnos sobre la actitud moral de Medina en tanto que tipo humano promotor de un estilo de vida ascético.

En efecto, antes de su encuentro con Angela Pietragrúa, Medina, educado por curas (tanto en la escuela como en la familia), ha confesado para sí el deseo de llevar una vida austera (pese a las liberalidades mundanas que podría conquisitar con su enorme fortuna). Y una de las formas de austeridad, habilitada ya no como ideal sino como práctica, concierne al amor. Salvo el beso que Eva Serrano le dio en una tarde campestre, Medina, hasta la edad de treinta años, no vuelve a conocer trato con mujer alguna. Su temperamento, a este propósito, es el de un apático; su carácter, el de un “santo”. “¿En qué íbamos? Yo sostenía que era un santo. Sí, si es posible definir así a un temperamento apático, a uno que no es bueno por elección o por esfuerzo, sino porque le sale. Más que un hombre lleno de cualidades, soy un hombre sin defectos. Esta carencia es mi único atributo.” (p.41) En la semblanza etopéyica que el personaje se otorga, de nuevo aparece un régimen de inversiones (que conjunta rasgos de la tradición picaresca con la tradición del amor cortés). Sin fortuna de ninguna clase, como no sea el ejemplo paradigmático de los treinta maravedís que Lázaro consigue

ruidos corporales” es parodia de algunos capítulos iniciales del *Gargantúa y Pantagruel* de François Rabelais, y que el capítulo titulado “... a más de una amena experiencia conventual” es parodia de algunos pasajes de *Memorias de una Cortesana* de John Cleveland.

hacia el final de sus días²⁰, el pícaro moriría de hambre si actuara conforme a un temperamento pusilánime. En el caso de Medina la apatía se justifica porque todo lo tiene. Por lo demás, a sabiendas de que los representantes de la institución eclesiástica de la época son los seres en quien la caridad pública ha depositado algunos de los mejores haberes para sobrellevar la satisfacción de las necesidades primarias, el pícaro no duda en exhibir una doble moral de confesa credulidad cristiana rayana en descarada hipocresía, a fin de obtener lo mínimo para seguir viviendo. En Medina, la sobreabundancia justifica su inactividad: “es verdad que gracias a mi situación familiar nunca he tenido necesidad de trabajar, y si he trabajado (poco, para qué negarlo) ha sido sólo por mi gusto.” (p.41) Y si el pícaro, por su misma condición de desclasado social, no se ahorra la desmedida avidez que le suscita cualquier clase de tentación, Medina lejos está de caer en ella: “yo he hecho hasta lo imposible para ser tentado, sin conseguirlo. ¡Ah, Señor, hazme caer en tentación! Pero nada.” (p.41) Y por último, si el pícaro carece de medios para ensayar algún cortejo amoroso, Medina ensaya cuatros, todos fallidos (y más como joven cuya sexualidad no ha sido educada²¹): “la Catalina Mejías... me resultó lesbiana...” (p.91); con

Susana Robledo... la verdad es que era despaciosa para todo... Las pocas veces que tuvimos tiempo suficiente para

²⁰ En concreto, en el Tratado sexto (“Cómo Lázaro se asentó con un capellán, y lo que con él paso”) leemos lo siguiente: “siendo ya en este tiempo mozuelo, entrando un día en la iglesia mayor, un capellán de ella me rescebió por suyo. Y púsome en poder un asno y cuatro cántaros y un azote, y comencé a echar agua por la ciudad. Este fue el primer escalón que yo subí para venir a alcanzar buena vida, porque mi boca era medida. Daba cada día a mi amo treinta maravedís ganados y los sábados ganaba para mí, y todo lo demás, entre semana, de treinta maravedís”. Anónimo. *La vida de Lazarillo de Tormes* (1955: 56).

²¹ Decimos sexualidad educada para distinguirla de otro tipo de sexualidad, *la sexualidad prostibularia*. A esta podían dedicarse aquellos jóvenes a quienes la fortuna no sonreía y los cuales, por lo tanto, veían cada vez más lejos la posibilidad de desposarse con una mujer de alcurnia, necesaria además para la consolidación de un pequeño señorío.

llegar a acostarnos, yo empezaba los preliminares a la media tarde de la víspera, de modo que muchas horas después, a la salida del sol, con la picha hecha polvo de dolorosísima expectativa, culminaba por fin el acto. (p.93)

“Josefina Logroño, ramera de mal agüero” (p.93); y “con Artemisia Tomasinina... cometí la tontería de no pasar a la acción a tiempo. Cuando quise hacer algo, ya nos habíamos vuelto amigos y era demasiado tarde.” (p.98)

Esos cuatro encuentros, rememorados cada uno bajo la forma de una despiadada caricatura, no incluyen ningún matiz que pudiera ser considerado amoroso. De ahí la importancia para Medina de la presencia de Angela; presencia que sin embargo no logró traducirse en fusión sexual. Después sabremos de la muerte de ella: “ahora... está muerta. Muerta de parto, algunos años después de nuestra despedida, en un hospital público de Toledo, al que el vizconde la había llevado por ahorrar. En todo caso, siendo yo infértil por propia voluntad, Angela jamás hubiera podido morir de parto por mi causa.” (p.153)

Luego del matrimonio de Angela, Medina se retira del mundo como si escapara de su propio recuerdo:

por cuatro años, hasta su muerte, hice lo imposible por intentar que mi amor por ella se convirtiera en amor propio, sin conseguirlo. Practiqué... el retiro total, el silencio absoluto. Si no podía hablar con ella, mejor no hablar con nadie. Si no podía tocarla a ella, mejor no tocar a nadie. Me aislé, viví solo, apartado, en perfecto silencio. Una siniestra aspiración al ascetismo me redujo a esta sombra de ser humano en que quise transformarme. Un hombre que no siente. (p.154)

Si los doce capítulos anteriores al episodio de los amores con Angela constituyen una especie de *vía de ascenso* por la autobiografía de Gaspar Medina, los doce posteriores a dicho episodio constituyen una especie de *vía de descenso*. Las escalas, en cada caso, están plagadas de referencias a su propia familia. Nada, pues, de acontecimientos en los que el mundo exterior modifique o perturbe la voluntad de aislamiento que ha

confesado y practicado el yo interior del personaje. Y los dos únicos sucesos que sacan a Medina de su encierro -el encuentro con la proletaria Virgelina Pulgarín y su experiencia como senador-, destilan ironía y sarcasmo. Virgelina es una joven vulgar cuyas acciones contestan la candidez inmaculada de su nombre, y cuyo destino replica las connotaciones ideológicas de su apelativo: no en vano, de tanto frecuentar el mundo burgués del “Club Brelán”, termina traicionando a Medina y casándose con el recién enviudado “de Mora White”. Respecto a la carrera política del personaje, lo que se tiene es un desalmado -pero verosímil- cuadro de la situación política colombiana, sintetizado en una palabra: “trago”. La parodia, aquí, ya no es de ninguna tradición literaria sino de una viva y rampante realidad conocida. Y como tal, la parodia desemboca en un *pastiche* satírico, esto es, en una ridiculización crítica de la realidad que sirve de base a la producción literaria. Por eso, en él, en el *pastiche*, el juego consiste en tomar un tema anodino -o desprovisto de credulidad social- y transvestirlo con un tratamiento literario que simule el maquillaje de lo noble. Justamente lo que hace Medina: “no era difícil imaginar cómo alcanzar el poder en una tierra de borrachos. ¿Con votos? Bah, en este país el poder se compra con litros de aguardiente en los pueblos montañosos, con garrafas de ron en la costa y con botellas de Whisky en los clubes de la gente de mi clase.” (p.215)

Estragado de la vida política, Medina pasa ocho días en un convento antes de llevar a cabo su última acción de vida: el suicidio. El penúltimo capítulo de sus memorias - “Donde se hace elogio del silencio y se declara lo que no se dice al pasar por alto algunos años de vida”- recuerda la célebre proposición de Wittgenstein (1994: 183): “de lo que no se puede hablar hay que callar”.

Por eso el capítulo es toda una hoja en blanco (como si la ausencia de palabras significara más que la presencia de ellas). Por fin, el último capítulo nos muestra a Medina en un viaje ritualizado hacia el pasado místico de algunos de sus objetos personales (intentando recobrar el sentido obsesivo que algún día tuvieron) y el instante en que cuna y sepultura

se unirán en completo círculo: “Lector (si existes), yo sé que no soy digno de que entres en mi casa, pero una palabra tuya bastará para animarme. Lector...” (p.14)

3. PARA CONCLUIR

En fin, más allá de estas vecindades y distanciamientos transtextuales, la obra de Abad Faciolince se yergue en producción novelesca autónoma; se sostiene por sí, entre otras razones, por la juiciosa libertad con que el autor manipula su enciclopedia cultural libresca. Las permanentes alusiones o inflexiones a obras del pasado y del presente crean un tejido de aguda filigrana composicional. Están en la novela, no como piezas de biblioteca olvidadas, sino como filones de invención artística. Y su recurrente resonancia se manifiesta en el texto gracias a un estilo mixto, mitad franco, chabacano y directo, mitad encubierto, sutil y contingente. Dicho con más claridad: todos los entresijos que conforman la historia de la novela (desde el momento en que el narrador dice “sí, esta boca es mía” hasta cuando afirma en agonía “nada, nada, nada”), se producen discursivamente por acción de un lenguaje cuyo estilo recuerda el gusto renacentista por las frases largas salpicadas de adjetivos en enumeración (i.e, “recuerdo la escéptica sonrisa maliciosa del capellán ante mis reiteradas negativas...” p.42; “las había de abundantes carnes, de abultado seno y caderas magníficas...” p.220), así como la tendencia moderna a decir las cosas sin ropajes ni maquillajes de ninguna naturaleza (i.e, “tetas como las de...” p.42). Esta dimensión mixta, que como decimos es el producto de una cuidadosa reelaboración libresca por parte del autor, sitúa a la obra en el centro de dos horizontes culturales: el horizonte del pasado que fascina por la reactualización de sus códigos sancionados por un acervo literario conocido, y el horizonte del presente donde rebullen, quizás en igual proporción, la aversión por la palabra ornada (por cualquier forma de neobarroquismo expresivo que sea asumido en términos de gasto excedentario o gasto exuberante), y la vocación por la palabra gregaria (por cualquier forma de manifestación verbal

que sea asumida en términos de exigente economía o ahorro burgués). Y, justamente, no inclinar de modo absoluto la balanza hacia uno u otro lado, es el sello discursivo de esta novela que encanta por lo que “canta”, o que cuenta por lo que encuentra: la asunción de una hidalga disolución.

Gaspar Medina, ¿un antipícaro? Podría ser. Si así lo fuera, lejos está la novela de agotar sus referentes. Quedaría por tomar una buena porción de obras del pasado y *darle la vuelta*. ¿Qué se iluminaría y qué se opacaría? Preferimos no saberlo. Bástenos tener la convicción de que, en el impensable destino de la literatura, los textos no podrán menos de continuar convocando otros textos, acaso porque, como actividad humana que son, los seres humanos no podrán menos de seguir hablando de otros congéneres.



CONCLUSIONES



Después de este largo recorrido por los *recintos* ficticios de algunas novelas colombianas, ¿qué conviene concluir a propósito de un trabajo como *Novelas y no-relaciones*? Como quiera que el mismo pasa por ser una colección de ensayos regulada por la dialogía ficción-teoría, nos ocuparemos por separado de cada componente y, luego, adelantaremos unas consideraciones finales sobre las implicaciones derivadas de su adjunción.

Vaya lo primero una reflexión metafórica sobre el corpus de textos ficticios. En la introducción, antes del despliegue de los distintos análisis, afirmábamos que un término anacrónico, no exento de contenido traslaticio, nos serviría para rebautizar el conjunto del trabajo: *florilegio* de ensayos o colección de ensayos. Una y otra expresión -florilegio y colección-, aunque remiten a referentes heterogéneos (el primero al dominio específico de lo vegetal animado, y el segundo al dominio general de las acciones humanas), comportan un haz de significación común: el haz de lo *conjuntivo* (que florilegio sería un ramillete de... y colección un conjunto de...). Entonces, si pensamos la literatura colombiana en términos arborescentes, el conjunto de los textos configurantes del corpus intervenido equivale a una colección en la forma de un florilegio vegetal, pero ocurre que la metáfora llega hasta ahí. El desarrollo del trabajo nos ha mostrado que, en cada uno de los análisis practicados, se impone la dominante del elemento dicotómico (propio por lo demás de una estructura de pensamiento gobernada por la idea del árbol), y el sentido de una representación composicional en la que cada novela parece articularse sobre los cimientos de una imagen-clave

que, a su vez, no puede menos de fundarse en una suerte de pensamiento analógico en el que prima el postulado de significación pictórico: retablo, espejeo, díptico, etc. Creemos, a la sazón, que la denominación más pertinente para inscribir nuestro trabajo, luego de su desovillamiento, no es el de florilegio ni el de colección sino el de *cuadro*.

Pero, a sabiendas de la imposibilidad de realizar el cuadro de lo literario colombiano (entre otras razones porque éste todavía no concluye y quizá nunca concluya), apenas si hemos ofrecido un cuadro de él. Si esta nueva metáfora nos presta un mayor mérito conceptual que la del árbol, entonces cabe afirmar que nuestro cuadro no ha contenido trazados de continuidad figurativa (a la manera de un pintura que debiera acogerse a los dictados convencionales de una estética establecida). En él, sin duda, ha quedado implícita la convicción de que los textos novelescos no escapan a las determinaciones históricas; pero a condición de consentir que se trata de una historia, dinamizada no por líneas de sucesividad sino por vectores de discontinuidad. Que por eso los ensayos cubren un rango temporal superior a las tres centurias, sin que nuestra preocupación básica haya sido la de someter a criba las novelas en atención a los develamientos que una historia de continuidades prescribe. Nuestro cuadro, así mismo, ha pretendido visualizar, más allá de un conjunto cromático homogéneo, las filigranas sutiles que, a semejanza de un bosquejo de fondo, rebullen en los trazados particulares de cada uno de los ensayos. Diríase que ellas, o, mejor, que ella (porque ha sido sólo la filigrana del binarismo compositivo) representa una regularidad inmutable (genotextual) en medio de apariencias mudables (fenotextuales). En suma (y aquí la resonancia tiene nombre: Foucault), hemos ofrecido un cuadro histórico (más atento a estratos sincrónicos) y no la historia de un cuadro (que atendería más a estratos diacrónicos). Por eso la mirada que ha quedado impresa en las configuraciones pictóricas contempladas ha sido una *mirada frontal*, esto es, una mirada que repara en rupturas y no en superficies estables; y por eso lo que hemos dado a la contemplación es un cuadro de análisis *físicos* y

pormenores analíticos ritmados en cada caso por una suerte de microfísicas transversales (tal y como lo quieren las orientaciones metodológicas de la complejidad).

Vaya en segundo lugar una reflexión conceptual sobre las teorías. Muchas veces éstas, cuando han alcanzado un cierto estatuto disciplinario, se presentan como *máquinas artificiales* (infrecuentemente como máquinas vivas). En tanto que máquinas artificiales, parecen componerse de elementos fiables: cada categoría o concepto acuñado por ellas se ensambla en el conjunto final, no sin disponer algunos engranajes de eficacia plausible. Pronto se revela que, para que el conjunto funcione armónicamente, se requiere de la sinergia funcional de todas las piezas, es decir, para que la máquina se desempeñe en consonancia con la finalidad para la cual fue creada se precisan de no pocos dispositivos capaces de obligar a ciertas piezas, por así decirlo, a que remitan a otras, y éstas a otras más, en una cadena de relaciones poco menos que programática. Una teoría concebida en estos términos (como dispositivos programáticos y no estratégicos que excluyen abiertamente el desorden y la incertidumbre), no le deja al estudioso ningún espacio de intervención intelectual salvo el de la *constatación*. La teoría-máquina está diseñada - diríase, está programada - para que el estudioso constate (y aquí el galicismo hace alusión al mentor de la idea) y confirme, confirme y constate. ¿Qué? ¡La misma teoría!, excepcionalmente el objeto de estudio que la teoría adopta. Y en ello, en la constatación, opera una especie de ley trascendente tautológica: se aplica una teoría para confirmar lo que ya se sabe, no lo que está por averiguarse.

Por eso, si bien es cierto que en nuestro trabajo hay porciones de teorías (formadoras de la disciplina literaria) y hay aplicaciones, éstas, en lo ya realizado, no han sido fieles a los presupuestos procedimentales ordenados por aquéllas. Y no lo han sido porque, a nuestro entender, lo que se da entre unas y otras, lejos de ser una extensión directa, son alineaciones restringidas, desplazamientos múltiples y en ocasiones impredecibles, tejidos de declives *anisomórficos* (de formas irreconciliables). Y más: estimamos que en el tránsito que se

configura de una teoría a una aplicación aparecen, necesariamente, umbrales de transformación mutua, refundiciones de mutación recíproca. De suerte que pensar la figura de la aplicación como una simple constatación automática de la teoría equivale, a buen seguro, a encarnar una suerte de positivismo irreflexivo. La aplicación no puede ser, como lo quiere cierta definición falaz, una interpretación fidedigna trasladada a la práctica, pues eso supondría que en toda construcción teórica existe un valor expresivo inenajenable que el estudioso acata sin réplicas ni temple subjetivo. Y lo que acontece es cabalmente lo contrario: el sujeto que actúa intelectualmente en el espacio imaginario que media entre la teoría y la aplicación arrastra consigo sus propias fijaciones, sus propias obsesiones, sus propias intelecciones y no puede, so pretexto de provocar una suerte de vaciado psíquico, renunciar a aquello mismo que lo trama como parte de un *agenciamiento subjetivo*. No. Una aplicación es una reelaboración, o no lo es.

Y por lo que ella recorta, reorganiza, establece series, define unidades, describe relaciones imprevistas, justifica desviaciones pertinentes y transita por rutas inimaginadas (y todo con el fin de actualizar lo que la complejidad denomina *dialogización recursiva*), es por lo que en nuestro trabajo los ensayos practicados acusan, respecto de la alianza entre la teoría y la aplicación, no poca variación.

Así en *El carnero* una parte del cuerpo doctrinario de la pragmática literaria se fecunda con consideraciones de índole histórico-cultural, no atendidas por aquél; en *De sobre-mesa* el concepto de lógica de base 0-2 queda apuntalado en anotaciones de índole estética, pero que controvierten los estereotipos de la crítica biográfica; en *El día del odio* la noción de espacio es redimensionada teórica y prácticamente hasta el punto de convertirla, no en un pequeño sistema cerrado, sino en una fuerza vital de apertura sistemática; en *Respirando el verano* la categoría de dramatización novelesca no se repliega sobre la constatación de unos cuantos procedimientos canónicos, sino que se abre al establecimiento de nuevos filones analíticos de abordaje interpretativo; en *El*

hostigante verano de los dioses el constructo teórico del cuadro semiótico se manipula hasta hacer aparecer, mediante la recreación de cortos relatos diegéticos, el semblante de inesperadas iteraciones significativas; en *La casa grande* las estructuras inmanente y trascendente hacen eco intertextual a una configuración trágica de la vida cultural colombiana y, más acá, a una situación composicional novelesca fundamentada en un fragmentarismo de continuidades inmotivadas; en *Tarde de verano* el régimen de enunciación relatora es sometido a un proceso de descomposición discursiva que, después, impone la necesidad de una escritura mimética, idónea para sancionar los tópicos conversacionales de los dos personajes hegemónicos de la novela; y en *Asuntos de un hidalgo disoluto* la reelaboración analítica da como resultado un texto en el que el sentido viene embalado en una lejana tradición poética que es preciso reimplantar si se quiere hacer audible su carácter de documento literario parodiado.

En fin, *Novelas y no-velaciones* ha querido instrumentar una manera de leer los textos novelescos apuntalada en la noción de problema. En los distintos ensayos cada problema ha permitido la realización de un examen crítico (acaso, en algunos, de un reexamen), orientado no sólo a la obtención de soluciones provisionales, sino también -y lo que es más importante- a la entrevisión de problemas colaterales. Obviamente a estos últimos los hemos dejado sin tratar, animados por la esperanza de que otros estudiosos los sopesen y, si le son relevantes, los sometan a criba intelectual. Sea como fuere, tanto los problemas cardinales como los ancilares mostraron la imperativa necesidad de situar los textos novelescos en dominios concomitantes al dominio literario. De ahí la presencia, en todos y cada uno de los ensayos, de entradas bibliográficas que sobrepujan el campo de la especialización disciplinaria. Hemos comprobado que, más allá del cumplimiento o incumplimiento de los tres principios metodológicos básicos avalados por el pensamiento complejo, éste demanda, no unos saberes especializados (aun cuando no obliga a renunciar a ellos), sino el desarrollo de competencias intelectuales pluridisciplinarias, acaso porque la complejidad in-

tuye que cualquier realidad (y con más razón la realidad literaria) es indescriptible sin el concurso de los esfuerzos mancomunados de dominios de saber, habitualmente insulares. Que hayamos conseguido tal modalidad de descripción compleja, no lo sabemos.

Lo que sí creemos saber es que en el contexto de un mundo planetario como el que nos ha tocado vivir, cobra cada día mayor valía espiritual el uso de competencias complejas y no simplificadoras. Nuestro trabajo, entonces, se quiso poner - con o sin fortuna- a la escucha de tamaño compromiso. ¡Sean otros quienes evalúen sus yerros y aciertos!

BIBLIOGRAFÍA

ABAD FACIOLINCE, Héctor. *Asuntos de un hidalgo disoluto*. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo, 1994. 232p

ABAD, Francisco. *Géneros literarios*. Barcelona: Salvat, 1985

ACHURY VALENZUELA, Darío. "Prólogo" en: RODRÍGUEZ FREILE, Juan. *El carnero*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979. pp. ix -lxxxvii

ALZATE A., José Miguel. "Aproximación a la obra novelística de Héctor Rojas Herazo" en: *El Colombiano/Dominical*. Medellín, (ag.24/86): pp.10-11

ANDERSON IMBERT, Enrique. *La crítica literaria: sus métodos y problemas*. Madrid: Alianza Editorial, 1984

ANÓNIMO. *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Barcelona: Iberia, 1955

ARCINIEGAS, Germán. "Los cronistas" en: *Manual de literatura colombiana I*. Bogotá: Planeta, 1993. pp.27-51

ARISTÓTELES. *El arte poética*. Madrid: Espasa-Calpe, 1984

AYALA POVEDA, Fernando. *Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Educar Editores, 1984

BAJTÍN, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989

_____ *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Arte y Literatura, 1986

BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1987

BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1987

_____ *El placer del texto y la lección inaugural*. México: Siglo XXI, 1989

_____ *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas: Monte Ávila, 1978

_____ *Crítica y Verdad*. México: Siglo XXI, 1983a

_____ *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1983b

_____ *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986

_____ *Análisis estructural del relato*. México: Premiá, 1988

BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1992

BAUDELAIRE, Charles. *Los paradisi artificiales*. París: Louis Conard, 1928

BEDOYA, Luis Iván. *Ironía y parodia en Tomás Carrasquilla*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1996

BEDOYA, Luis Iván y ESCOBAR MESA, Augusto. *La novela de la violencia en Colombia: La mala hora: Lectura crítica*. Medellín: Hombre Nuevo, 1980

BEJARANO, Álvaro. *Redes y vientos*. Cali: Universidad del Valle, s.f.e.

BENSO, Silvia. "La técnica narrativa en Juan Rodríguez Freile" en: *Thesaurus*. Bogotá, 32/1 (en.-abr./86): 95-165

BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Bogotá: Siglo XXI, 1982

BOUSUÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1976

BRUSS, Elizabeth. *Autobiographical acts: the changing situations of a literary*. New York: Vintage Books, 1957

BUITRAGO, Fanny. *El hostigante verano de los dioses*. Barcelona: Plaza y Janés, 1977. 343p

CAMACHO GUIZADO, Eduardo. "Juan Rodríguez Freile" en: *Historia de la literatura hispanoamericana I*. Coordinador: Luis Inígo Madrigal. Madrid: Cátedra, 1982. pp.145-150.

CAMPRA, Rosalba. *América Latina: La identidad y la máscara*. México: Siglo XXI, 1987

CARRANZA, María Mercedes. "Silva y el modernismo" en: ASUNCIÓN SILVA, José. *Poesía completa. De Sobremesa*. Bogotá: Norma, 1997. pp.35-45

CARRILLO, Francisco. *Semiolingüística del texto picaresco*. Madrid: Cátedra, 1982

CASTRO GARCÍA, Óscar y POSADA, Consuelo. *Análisis literarios*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1995

_____ *Manual de teoría literaria*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1994

CEPEDA SAMUDIO, Álvaro. *La casa grande*. Bogotá: Oveja Negra, s.f.e. 92p

CHIAMPÌ, Irleamar. *El realismo maravilloso*. Caracas: Monte Ávila, 1983

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Bogotá: Labor, 1994

COBO BORDA, Juan Gustavo. "Mito" en: *Manual de literatura colombiana II*. Bogotá: Planeta, 1993. pp.129-191

CONTINO, Ferdinand. "Preciosismo y decadentismo en *De Sobremesa* de José Asunción Silva" en: *José Asunción Silva, vida y creación*. Bogotá: Procultura, 1985. pp.511-528

CORBATA DE SÁNCHEZ, Jorgelina. "Introducción al método sociológico de análisis literario de Lucien Goldmann" en: *Revista de Lingüística y Literatura*. Medellín, Universidad de Antioquia, 1 (79): 35-50

CRISTINA, María Teresa. "La literatura en la Conquista y la Colonia" en: *Manual de historia de Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978. pp.495-582

CUARTAS, Juan Manuel. "El género narrativo en *El Carnero* en relación con su momento histórico" en: *Thesaurus*. Bogotá, 46/3 (sep.-dic./91): 499-511

DE AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoría de la Literatura*. Madrid: Gredos, 1984

DELEUZE, Guilles y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1994

DEL PILAR, María Luisa. "La poesía y la novela en la España barroca" en: *El siglo del Quijote: 1580-1680 II*. Madrid: Espasa, 1996. pp.465-508

DERRIDA, Jacques. "Las pupilas de la Universidad" en: *Hermenéutica y racionalidad*. Compilador: Guianni Vattimo. Bogotá: Norma, 1994. pp.165-209

DI GIROLAMO, Constanzo. *Teoría crítica de la literatura*. Barcelona: Crítica, 1982

DILTHEY, Wilhelm. *Teoría de las concepciones del mundo*. Barcelona: Altaya, 1994

DORRA, Raúl. "La descripción" en: *La narratología hoy*. Compilador: Renato Prada Oropeza. La Habana: Arte y Literatura, 1989. pp.229-244

DUBY, Georges. *El amor en la Edad Media y otros ensayos*. Madrid: Alianza Universidad, 1992

_____ *El siglo de los caballeros*. Madrid: Alianza Editorial, 1996a

_____ *Leonor de Aquitania. María Magdalena*. Madrid: Alianza Editorial, 1996b

DUCROT, Oswald. *Polifonía y argumentación*. Cali: Feriva, 1990

ECO, Umberto. *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen, 1985

ESCOBAR MESA, Augusto. "Reflexiones acerca de la literatura sobre la violencia" en: *Revista de Lingüística y Literatura*. Medellín, Universidad de Antioquia, 17 (en.-jun./90): 92-125

FORSTER, E.M. *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate, 1983

FOUCAULT, Michel. *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1990

- _____ *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI, 1984
- FRANCASTEL, Pierre. *El Impresionismo*. Barcelona: Bru-guera, 1983
- FRANK, Joseph. “La forma espacial en la literatura mo-derna” en: *Eco*. Bogotá, 44/270 (abr./84): 607-640
- FRYE, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1991
- FUENMAYOR, Alfonso. *Crónicas sobre el grupo de Ba-rranquilla*. Bogotá: Bolívar, 1981
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme, 1994
- GARAVITO, Edgar. “Deleuze: máquinas de guerra y apa-ratos de captura” en: *Revista de extensión cultural*. Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 36 (dic./96): 125-133
- GARCÍA M., Egidio. “La casa grande” en: *El Espectador*. Bogotá, (feb.3/87): 20
- GENETTE, Gerard. “Fronteras del relato” en: BAR-THES, Roland et al. *Análisis estructural del relato*. México: Premiá, 1988. pp.196-209
- _____ *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989
- GILARD, Jacques. “Cepeda Samudio: ese desconocido” en: *Diario del Caribe*. Barranquilla, (mar.27/83): 3-5
- GOLDMANN, Lucien. *El hombre y lo absoluto*. Barcelona: Península, 1968
- _____ *Las nociones de génesis y estructura*. Buenos Aires: Proteo, 1965

- _____ *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ciencia Nueva, 1967
- _____ *Marxismo y Ciencias Humanas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1972
- GOMBRICH, Ernst y ERIBON, Didier. *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*. Bogotá: Norma, 1993
- GÓMEZ, Fernando. “La cueva está vacía” en: *Semana*. Bogotá, 642 (sep./94): 120
- GOTHOT-MERCHE, Claudine. “El análisis estructural de la narración” en: *La narratología hoy*. Compilador: Renato Prada Oropeza. La Habana: Arte y Literatura, 1989. pp.79-131
- GREIMAS, A. J. *La semiótica del texto: ejercicios prácticos*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1983
- GRUPO DE ENTREVERNES. *Análisis semiótico de los textos*. Madrid: Cristiandad, 1984
- GUATTARI, Félix. *Las tres ecologías*. Bogotá: Selene Im-presores, 1996
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *Aproximaciones*. Bo-gotá: Procultura, 1986
- _____ *Modernismo. Supuestos históricos y cultura-les*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1987
- _____ “Prólogo” en: ASUNCIÓN SILVA, José. *De sobremesa*. Bogotá: El Ancora, 1993. pp.9-23
- HENRIQUEZ UREÑA, Max. *Breve historia del moder-nismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988

HERMAN, Susan. "Conquista y Descubrimiento del Nuevo Reino de Granada" en: *Boletín Cultural y Bibliográfico del Instituto Caro y Cuervo*. Bogotá, 20/1 (mar./83): 77-85

HERRERO, Julián. "Introducción" en: HUYSMANS, Joris Karl. *A contrapelo*. Madrid: Cátedra, 1984

HUTCHEON, Linda. *A theory of parody*. New York: Methuen, 1985

IRIARTE, Alfredo. *Batallas y batallitas en la historia de Colombia (y sus consecuencias)*. Bogotá: Círculo de Lectores, 1993

JAKOBSON, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1981

JAMES, Henry. *The house of fiction: Essays on the novel*. Londres: León Edel, 1957

JOLLES, A. *Las formas simples*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972

KRISTEVA, Julia. *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos, 1981a

_____. *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen, 1981b

KUNDERA, Milán. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, 1987

_____. "De la crítica" en: *Quimera*. (Edición Latinoamericana). Bogotá, 5 (jul.-ag./95): 9-12

LASTRA, Pedro. "Notas sobre Juan Rodríguez Freile" en: *Revista chilena de literatura*. Chile, Universidad de Chile, 20 (nov./82): 147-155

LEMAITRE, Eduardo. *Historias detrás de la historia de Colombia*. Bogotá: Planeta, 1994

LÓPEZ CASTAÑO, Oscar. "El Carnero: o de la técnica narrativa" en: *Con-textos, Revista de Semiótica Literaria*. Medellín, Universidad de Medellín, 2/16 (dic./95): 19-31

LOVELUCK, Juan. "De Sobremesa, novela desconocida del modernismo" en: *José Asunción Silva, vida y creación*. Selección de Fernando Charry Lara. Bogotá: Procultura, 1985. pp.485-502

_____. "Introducción: Crisis y renovación de la novela hispanoamericana" en: *La novela hispanoamericana*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969. pp.11-29

LUKÁCS, Georg. *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974

_____. *Historia y conciencia de clase*. Barcelona: Orbis, 1986

LYE, John. "Summary of Gerard Genette, 'structuralism and literary criticism'" en: LODGE, David. *Moder criticism and theory*. (<http://www.brocku.ca/english/courses/4S70/genette.html>)

MARCHESE, Angelo. "Las estructuras espaciales del relato" en: *La narratología hoy*. Compilador: Renato Prada Oropeza. La Habana: Arte y Literatura, 1989. pp. 311-345

MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1991

MARTINENGO, Alessandro. "La cultura literaria de Juan Rodríguez Freile" en: *Thesaurus*. Bogotá, 19 (64): 274-299

MAY, Georges. *La autobiografía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982

MEJÍA VALLEJO, Manuel. *Tarde de verano*. Bogotá: Plaza y Janés, 1980. 208p

MIGNOLO, Walter. *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: UNAM, 1986

_____ "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista" en: *Historia de la literatura hispanoamericana I*. Coordinador: Luis Iñigo Madrigal. Madrid: Cátedra, 1982. pp.57-116

MORENO DURÁN, Rafael Humberto. "El Carnero: de las crónicas de la conquista al escándalo social de la colonia" en: *Manual de literatura colombiana I*. Bogotá: Planeta, 1993. pp.53-76

MORALES BENÍTEZ, Otto. *Momentos de la literatura colombiana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1991

MORIN, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 1994

MUTIS DURAN, Santiago. "Introducción" en: OSORIO LIZARAZO, J.A. *Novelas y crónicas*. Bogotá: Biblioteca Básica Colombiana, 1978. pp.xi-lxxxv

NÚÑEZ SEGURA, José A. *Literatura colombiana*. Medellín: Bedout, 1961

ORJUELA, Héctor. "J.K. Huysmans, María Bashkirtseff y Silva" en: *José Asunción Silva, vida y creación*. Selección de Fernando Charry Lara. Bogotá: Procultura, 1985. pp.471-484

ORTEGA, José J. *Historia de la literatura colombiana*. Bogotá: Cromos, 1935

OSORIO LIZARAZO, J.A. *El día del odio*. 2a. Ed. Bogotá: Carlos Valencia, 1979. 239p

OTTS CAPDEQUI, J.M. *El Estado Español en las Indias*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957

PARNET, Claire. "Entrevista a Paul Virilio" en: *Encuentros: Revista de la cátedra de filosofía contemporánea*. Cali, Universidad del Valle, 3 (jun./94): 53-62

PAZ, Octavio. *La llama doble: amor y erotismo*. Bogotá: Presencia, 1994

PINEDA BOTERO, Álvaro y WILLIAMS, Raymond. *De ficciones y realidades: perspectivas sobre literatura e historia colombianas*. Bogotá: Tercer Mundo, 1989

PLANELLAS, Antonio. "El realismo mágico hispanoamericano ante la crítica" en: *Chasqui*. 18/1 (may./88): 36

POULET, Georges. "La crítica y la experiencia de la interioridad" en: MACKSEY, Richard y DONATO, Eugenio. *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre: la controversia estructuralista*. Barcelona: Seix Barral, 1972. pp.71-103

PRADA OROPEZA, Renato. "El estatuto del personaje" en: *La narratología hoy*. Compilador: Renato Prada Oropeza. La Habana: Arte y Literatura, 1989. pp.178-207

PRIGOGINE, Ilya. "¿El fin de la ciencia?" en: FRIEDSCHNITMAN, Dora. *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Paidós, 1995. pp. 37-60

RAMOS, Óscar Gerardo. "Prólogo" en: RODRÍGUEZ FREILE, Juan. *El Carnero*. Medellín: Bedout, 1985

RASTIER, Francois. "Sistemática de las isotopías" en: GREIMAS, A.J. et al. *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona: Planeta, 1976. pp.107-140

REYES, Alfonso. *La experiencia literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989

RODRÍGUEZ FREILE, Juan. *El Carnero: Según el manuscrito de Yerbabuena*. 10a. Ed. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984. 348p

ROJAS HERAZO, Héctor. *Respirando el verano*. 4a. Ed. Medellín: Universidad de Antioquia, 1993. 209p

_____ "Pequeño boceto de la novela" en: *Boletín Cultural y Bibliográfico del Instituto Caro y Cuervo*. Bogotá, 5/5 (1962): 600-601

ROMERO, Mario Germán. "Introducción" a RODRÍGUEZ FREILE, Juan. *El Carnero: Según el manuscrito de Yerbabuena*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984. p.xiii y ss.

ROSENTAL, M.M. y P.F. IUDIN. *Diccionario filosófico*. s.p.i.

SALGADO, Enrique. *Erotismo y sociedad de consumo*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1972

SAMPER PIZANO, Daniel. "Prólogo" en: CEPEDA SAMUDIO, Álvaro. *Antología*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977. pp.11-36

SÁNCHEZ, Saúl. "Acerca de la tragedia" en: *Revista de Extensión Cultural*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 9/10 (mar./81): 58-69

SARDUY, Severo. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila, 1982

SAUVAGE, Jacques. *Introducción al estudio de la novela*. Barcelona: Laia, 1981

SEARLE, John. "El estatuto lógico de la ficción" en: *Lingüística y Literatura*. México: Universidad Veracruzana, 1978. pp.37-50

SERRANO, Eduardo. "Consideraciones sobre el narrador y el narratario" en: *Poligramas*. Cali: Universidad del Valle, 7 (nov./81): 53-75

SHAW, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1983

SILVA, José Asunción. *De Sobremesa*. 2a. Ed. Bogotá: El Ancora Editores, 1993. 224p

STEINBECK, John. *Los hechos del rey Arturo y sus nobles caballeros*. Bogotá: Edhasa, 1995

TODOROV, Tzvetan. *Simbolismo e interpretación*. Caracas: Monte Ávila, 1981a

_____ *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*. París: Du Seuil, 1981b

_____ *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 1980

_____ *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós Básica, 1995

_____ "Claves para la obra de Mijaíl Bajtín" en: *Eco*. Bogotá, 234 (abr./81): 613-632

TOMACHEVSKI, Boris. *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal, 1982

VALBUENA PRAT, Ángel. *Literatura castellana: de los orígenes al romanticismo II*. Barcelona: Juventud, 1974

VARGAS, Germán. *Sobre literatura colombiana*. Bogotá: Fundación Simón y Lola Guberek, 1985

VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, Fernando. “La autobiografía” en: *El Escriba*. Bogotá: Informativo del área de lectoescritura-Maestría en Educación, 1/1 (dic./95): 5-6

VÉLEZ DE PIEDRAHÍTA, Rocío. *Literatura en la colonia -de Rodríguez Freile a Francisco José de Caldas-*. Medellín: Biblioteca Pública Piloto, 1995

VERGARA y VERGARA, José María. *Historia de la literatura en la Nueva Granada I*. Bogotá: Biblioteca de la Presidencia de Colombia, 1958

VIDAL-NAQUET, Pierre. *Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego*. Barcelona: Península, 1983

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Barcelona: Altaya, 1994

VOLKENING, Ernesto. “Literatura y gran ciudad” en: *Eco*. Bogotá: 143-144 (mar.-abr./72): 323-352

ZULETA, Estanislao. *Elogio de la dificultad y otros ensayos*. Cali: Feriva, 1994



*Este libro se terminó de imprimir en Cargraphics,
en el mes de noviembre de 1999.*

*La carátula se imprimió en propalmate 240 gramos,
las páginas interiores en propal beige 70 gramos.*

Las fuentes tipográficas empleadas son ZapfHumnst y Galliard BT.

