

ACERCAMIENTO A LA NOVELA COLOMBIANA DE LOS SETENTA:
Aproximación sociocrítica a las novelas *Los parientes de Ester* de Luis Fayad y *Juegos de mentes* de Carlos Perozzo

PAULA ANDREA MARÍN COLORADO

INSTITUTO CARO Y CUERVO

SEMINARIO ANDRÉS BELLO

BOGOTÁ, D.C.

2007

ACERCAMIENTO A LA NOVELA COLOMBIANA DE LOS SETENTA:
Aproximación sociocrítica a las novelas *Los parientes de Ester* de Luis Fayad y *Juegos de mentes* de Carlos Perozzo

PAULA ANDREA MARÍN COLORADO

Monografía para optar al título de Magíster en Literatura Hispanoamericana

Directora

HÉLÈN POULIQUEN

INSTITUTO CARO Y CUERVO

SEMINARIO ANDRÉS BELLO

BOGOTÁ, D.C.

2007

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, por su apoyo certero, su cotidiana presencia.

A mis maestros del Instituto Caro y Cuervo, por su rigurosa pasión, su obcecada visión de lo más alto y, en especial, a la maestra Hélèn, vigía constante de este vital camino.

A mis amigos, en la distancia y en la presencia, por su confianza, por su expedita complicidad.

A la Literatura, única puerta posible, guardiana de la incertidumbre y la infinita esperanza.

A César, en todos los bosques posibles.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1. MARCO TEÓRICO	7
1.1. Sociocrítica	7
1.2. Teoría de los campos de Pierre Bourdieu	14
1.2.1. <i>Habitus</i>	17
1.2.2. <i>Illusio</i>	19
2. MARCO REFERENCIAL	21
2.1. Proceso de Modernidad (Latinoamérica, Colombia y el mundo)	21
2.1.1. Surgimiento y desarrollo de la Modernidad	21
2.1.2. Modernidad en América Latina y Colombia	27
2.2. Entorno postmoderno	32
2.2.1. Proyecto axiológico postmoderno	33
2.3. El Frente Nacional (1958-1974)	36
3. CAMPO DE LA NOVELA COLOMBIANA DE LOS SETENTA	42
3.1. <i>Habitus</i> y toma de posición del escritor Luis Fayad	48
3.2. <i>Habitus</i> y toma de posición del escritor Carlos Perozzo	58
4. PUESTA EN FORMA (ARQUITECTÓNICA Y COMPOSICIONAL) DE LA NOVELA <i>LOS PARIENTES DE ESTER</i> , DE LUIS FAYAD	66
4.1. El acontecimiento	66
4.2. Sistema de personajes	70
4.2.1. El hombre gregario	75
4.2.2. Un ángel ambiguo	82

4.3. Cronotopo: El hombre de la ciudad funcional	85
4.4. Modo de narrar: La estética de la inmediatez	95
5. PUESTA EN FORMA (ARQUITECTÓNICA Y COMPOSICIONAL) DE LA NOVELA <i>JUEGOS DE MENTES</i> , DE CARLOS PEROZZO	109
5.1. El acontecimiento	109
5.2. Sistema de personajes	116
5.2.1. Las manos (el arte y el ser humano completo)	126
5.2.2. Waldemar Vivar como héroe negativo	132
5.3. Cronotopo: “La ciudad de los umbrales”	138
5.3.1. El umbral y la crisis vital	141
5.3.2. La Historia	146
5.4. Modo de narrar: La estética de la transición	149
6. PEROZZO Y FAYAD: DOS TOMAS DE POSICIÓN ANTAGÓNICAS EN EL CAMPO DE LA NOVELA COLOMBIANA DE LOS SETENTA	162
6.1. <i>Los parientes de Ester</i> y <i>Juegos de mentes</i> : Relaciones semióticas	165
6.1.1. La concepción del hombre en el neoliberalismo	166
6.1.2. La realidad como búsqueda formal	170
6.1.3. Perozzo, Fayad y la Generación del Bloqueo y el Estado de Sitio	181
6.1.4. Obra romántica y obra novelesca	185
7. CONCLUSIONES	194
BIBLIOGRAFÍA	201
ANEXOS: CONVERSACIÓN CON CARLOS PEROZZO (1939-): “LA LITERATURA ES ESCÉPTICA”.	209

INTRODUCCIÓN

La crítica literaria colombiana tiene una deuda con la generación literaria de los setenta y ochenta, pues gran parte de los análisis que se realizan de nuestra literatura se encuentra focalizado en el paradigma creado por las obras de Gabriel García Márquez desde finales de los años sesenta, y luego, da un salto hacia los fenómenos editoriales de los últimos años, tales como Santiago Gamboa, Jorge Franco, Mario Mendoza, Efraim Medina Reyes y Sánchez Baute¹. Las obras literarias producidas en el interludio de estos dos períodos constituyen lo que Luz Mary Giraldo ha denominado como el “deslinde de Macondo” o “Generación de la Ruptura”²; estas obras presentan como características principales la conciencia de la Historia, de la ciudad y de la escritura misma. Lo anterior lleva a Piotrowsky (2003) y a Giraldo a concluir que las obras de este período se proponen como un cambio de paradigma dentro de la literatura colombiana y enuncian la entrada en el país del pensamiento postmoderno:

Amenazados por el silencio de una crítica acostumbrada a la persistencia de los planteamientos narrativos del *boom* y fascinada con la creación de mundos arquetipales y fabulosos, el nuevo escritor se lanzó a la ardua tarea de buscar un lenguaje y de contar el mundo según las exigencias y coordenadas de su tiempo. Esta nueva actitud [...] invitó a revisar el canon, a cuestionar la validez de ser solamente tierra de poetas. (Giraldo 1998: 12-13).

A pesar de la importancia que, en este sentido, adquieren las obras literarias del período retomado por Giraldo y Piotrowsky en sus trabajos, hace falta realizar un análisis que indague en la estructura de las obras, que estudie a nivel de la forma –arquitectónica y compositiva, en términos de Bajtín (1989)– en qué consiste el alejamiento respecto al paradigma garcíamarquiano –realismo mágico–,

¹ Estas afirmaciones son tomadas de la conferencia ofrecida por Luz Mary Giraldo el 11 de junio de 2005 en la biblioteca pública El Tintal: “Literatura colombiana después de Macondo”.

² Algunos se han atrevido a denominar a sus autores como “Generación del Sándwich” por esta misma razón (Diego Garzón. “La generación del sándwich”. Revista *Semana*. Disponible en: [www.conexioncolombia.com]).

si es que tal paradigma se puede considerar realmente como una constante o como un punto ineludible o único de referencia en el campo literario colombiano después de la publicación de *Cien años de soledad* (1967)³. De esta manera, se pretende poner distancia frente a la crítica literaria temático-contenidista y homogénea, proponiendo un análisis literario que dé cuenta de las obras literarias como textos autónomos, aunque sin perder de vista su concepción como artefactos culturales que los relaciona con un horizonte espacio-temporal específico desde el cual se configura una concepción del mundo y una evaluación de la Historia y de la tradición artística:

No podemos perder de vista que un universo como lo es la cultura es hecho por el hombre y para el hombre. Cada quehacer nuestro repercute en nosotros mismos y en quienes nos rodean. La tal gratuidad del acto no existe. Cada hecho deja su impronta de un modo que puede ser vistoso o latente, inmediato o posterior o paulatino. Estas circunstancias corresponden, igualmente a la literatura. En este caso concreto, el de la literatura colombiana, admitamos que cada texto contribuye a la conformación del perfil cultural de Colombia. (Piotrowsky 2003: 168).

A esta concepción de la literatura obedece la elección del enfoque sociocrítico para emprender el análisis aquí propuesto. A través de la Sociocrítica se busca superar las discusiones obtusas sobre cómo abordar el fenómeno literario⁴, pues este enfoque teórico permite interpretar la obra estética verbal como un artefacto de sentido que elabora una concepción particular de la realidad; en este sentido, se entiende que toda obra literaria parte de la realidad empírica para dar una respuesta a una situación histórico-sociológica específica. El escritor presenta una interpretación singular de su

³ En esta investigación se intentará mostrar cómo este paradigma no es el punto de referencia más relevante para realizar un análisis del campo literario colombiano después de 1967, en la medida en que los escritores no imitan “modelos” estéticos de manera transparente, sino que dichas imitaciones, así como también las pretensiones –explícitas-heréticas o no– de deslegitimar un modelo en particular, sólo se pueden entender a partir de la valoración de la realidad que constituyen las obras, de la necesidad de elaborar una concepción particular en ellas que responda a una situación única del escritor y de su momento histórico y artístico.

⁴ Los análisis que conciben al texto desde una perspectiva inmanente –de su sentido en sí y para sí–, desde su “independencia” del medio en el que se produce y se difunde; o los análisis que conciben al texto como un documento histórico-sociológico, como un reflejo o testimonio de la realidad, sin tener en cuenta la particularidad de la propuesta estética del autor, ni su diálogo con la tradición literaria.

situación cognitiva y ética a través de la construcción de un mundo ficcional que establece diversas relaciones con las circunstancias en las que se produce; a partir del trabajo concreto con el lenguaje sobre el cual se construye la obra como propuesta estética, el autor ofrece una forma particular de nombrar el mundo y, de esta forma, de enunciar su valoración del mismo.

El análisis que se presenta a continuación resultará, así, un primer momento de una investigación a largo plazo que se traza desde la década de los sesenta hasta los noventa, para lograr un acercamiento profundo al campo literario colombiano de la segunda mitad del siglo XX; por esta razón, se ha escogido aquí como motivo de estudio el período 1968-1981, momento que proponen Giraldo y Piotrowsky como el “deslinde de Macondo”. Sin embargo, cabe anotar que en el análisis no se tendrán en cuenta todas las obras producidas dentro del período mencionado, sino dos de ellas: una ya perteneciente al canon de la novela colombiana y de la cual se han realizado numerosos ensayos y monografías (*Los parientes de Ester*, 1978); y otra sobre la cual no se ha realizado un estudio riguroso y que es apenas mencionada en los manuales y textos académicos de literatura colombiana (*Juegos de mentes*, 1981). Tampoco se tendrán en cuenta los autores contemporáneos de García Márquez, algunas de cuyas obras, en palabras de Giraldo (2000), quedaron opacadas por *Cien años de soledad*; entre ellos, cabe destacar la obra de Héctor Rojas Herazo, Álvaro Cepeda Samudio, Manuel Zapata Olivella y Manuel Mejía Vallejo.

La pretensión no es hacer aquí un estudio comparativo entre la obra de García Márquez –bastante estudiada ya– y los autores contemporáneos o posteriores, sino destacar la obra de Luis Fayad y Carlos Perozzo como propuestas estéticas a partir de las cuales se puede establecer una orientación particular en la narrativa colombiana de los setenta no relacionada directa o necesariamente con el realismo mágico, sino con el cambio de paradigma del pensamiento moderno y lo que se ha

denominado como “la caída de las utopías”, pero también como dos tomas de posición distintas dentro del campo literario colombiano que se configuró en la época estudiada: una como resignación frente al orden establecido (*Los parientes de Ester*) y la otra más cercana a la expresión de una posición crítica e “independiente” (*Juegos de mentes*); la percepción anterior lleva a la reflexión sobre las distintas maneras en que ambos autores se relacionan con los procesos de Modernidad-modernización y el comienzo de la Postmodernidad en Colombia.

Metodológicamente, el trabajo está guiado por tres preguntas principales: ¿Cuál es el estado del campo literario colombiano en el que se producen estas obras?, ¿cómo es la forma arquitectónica y compositiva de cada una de las novelas abordadas?, ¿qué relaciones se pueden establecer entre estas obras, a partir de la evaluación que ellas proponen de la Historia colombiana en sus procesos de Modernidad y Postmodernidad? La pretensión es exponer una investigación, desde un enfoque sociocrítico, acerca de las novelas antes mencionadas, con el objetivo de presentar un acercamiento a la novela colombiana del período estudiado. Por esta razón, el análisis apunta hacia la dilucidación del sistema ético particular que proponen las obras (Bajtín 1989, Lukács 1978, 1985, Goldman 1967, 1975⁵), tratando de identificar las axiologías que configura su sistema de personajes y su materialización en elementos textuales tales como el modo de narrar, el cronotopo, la sintaxis y el vocabulario. Además, se pone en juego la confluencia de premodernidad, Modernidad y Postmodernidad en el espacio novelesco, como una evaluación del espacio social colombiano. También se abordan las interrelaciones de las novelas, enmarcadas en el campo literario colombiano de un momento específico, y las posiciones de los autores en el mismo, así

⁵ También se toman en cuenta, a nivel teórico, la cátedra de Sociología de la Literatura (2006), guiada por la maestra Hélèn Pouliquen en el marco de la Maestría en Literatura Hispanoamericana (Instituto Caro y Cuervo-Seminario Andrés Bello).

como su toma de posición, su punto de vista axiológico particular puesto en forma en sus obras literarias (Bourdieu 1997).

En consonancia con lo anterior, el trabajo está estructurado de la siguiente manera: el primer capítulo sintetiza los referentes conceptuales acerca del enfoque sociocrítico, los cuales guiarán el análisis de la novelas. El segundo capítulo presenta un breve recorrido acerca de cómo se desarrollaron los procesos de Modernidad y Postmodernidad en Occidente y su influjo en la modernización latinoamericana y colombiana; con la exposición de estos procesos histórico-sociológicos se busca mostrar cómo la obra literaria no es ajena a las transformaciones sociales, y cómo comprender los cambios sociales permite acercarse de manera más precisa a las problemáticas que elaboran estéticamente los autores en sus novelas, a su concepción de la realidad y a su evaluación de la misma. El tercer capítulo expone una aproximación al estado del campo literario colombiano de los setenta, enmarcado en el campo literario latinoamericano de la misma década, como una manera de entender, de manera más amplia, las propuestas estéticas que se establecieron en esa época y su relación de cercanía o distanciamiento con las propuestas configuradas por Perozzo y Fayad en sus obras; siguiendo la metodología que propone Pierre Bourdieu, también se presenta una aproximación a las trayectorias sociales, literarias y personales de los autores estudiados, como un elemento que coadyuva al entendimiento de las “apuestas” literarias de Perozzo y Fayad y de su lugar en el campo de la novela colombiana.

El cuarto y el quinto capítulo constituyen el análisis microtextual de cada una de las novelas elegidas para el desarrollo de esta investigación, en donde se procura dar cuenta de la construcción del sentido en cada una de las obras, a partir de sus elementos verbales y la valoración que éstos materializan sobre el estado del campo colombiano literario, social y económico. Por último, se

presenta un análisis relacional de las novelas, con el objetivo de comprender el campo literario como el espacio de luchas por alcanzar una posición reconocida, y también como una manera de alejarse del estudio de la literatura colombiana a partir de generalizaciones (generaciones, períodos históricos, tendencias literarias) que reducen la complejidad del fenómeno literario e impiden explicar en profundidad el desarrollo de una tradición literaria específica, así como la particularidad de la propuesta de cada autor y su materialización en la obra literaria.

1. MARCO TEÓRICO

1.1. SOCIOCRÍTICA:

Desde los trabajos de Mijail Bajtín y su crítica a la teoría formalista de la literatura de principios del siglo XX⁶, se comienza a considerar la importancia del componente valorativo del mundo, presente en el lenguaje, dentro de los Estudios Literarios; los aportes de Georg Lukács, Lucien Goldmann y más adelante Julia Kristeva y Pierre Zima, constituyen un análisis riguroso sobre las implicaciones de este tipo de abordaje de la obra literaria.

Cuando Bajtín en 1928 afirma: “Pensamos y comprendemos mediante complejos que son unitarios en sí: los enunciados [...]. Estos actos totales y materialmente expresados son muy importantes en cuanto a la orientación que manifiestan del hombre en la realidad. La literatura enriquece nuestro discurso interno con nuevos procedimientos encaminados a conocer y a concebir la realidad” (Bajtín 1994: 214). Ese enriquecimiento del discurso interno se da en la medida en que el discurso individual entra en una relación *dialógica* con otros individuos que configuran su entorno social (lo que Julia Kristeva (1981) denominará después como *intertextualidad*); así mismo, el autor literario da cuenta de este dialogismo en la obra, su “experiencia discursiva o uso individual determina los recursos léxicos, gramaticales y de composición o disposición de los enunciados [...]. Tanto el discurso individual cuanto el discurso literario representan un proceso de asimilación de palabras ajenas, ecos y reflejos de otros enunciados” (Zavala 1989: 94), a través de la interacción social y los esquemas de representación de la realidad que se construyen en este proceso. La manera en la que el escritor literario usa el material verbal en la obra es resultado de su integración en los

⁶Propuesta como una manera de contrarrestar el influjo de la crítica impresionista, concentrada en el autor o en los “contenidos” de la obra, dando paso a los análisis lingüísticos más rigurosos acerca de la construcción del relato y técnicas narrativas.

procedimientos colectivos de apreciación de la realidad, la forma en que la representa y concibe, edifica el mundo en el que participa activamente en la cotidianidad como ser significativo, valorativo.

La modelización del mundo que se realiza en el texto literario se opera a partir de un proceso de modalización, pues es el “modo”, la manera como el enunciador se refiera a lo dicho, lo que podrá dar cuenta de su actitud “con respecto a su enunciado” (Maingueneau 1980: 125), y del uso particular del material verbal por parte del autor del texto, teniendo en cuenta, además de los marcadores discursivos (nivel microtextual-lingüístico: pronombres personales, verbos, adjetivos, adverbios), otros niveles macrotextuales predominantes que condicionan y orientan la producción e interpretación del sentido del texto (isotopías, figuras literarias, voz narradora, personajes, cronotopo); en estos niveles, de igual manera, “el sujeto de la enunciación y –a través de él– el acto en su totalidad, son puestos en evidencia” (Todorov 1975: 43). Así, el lenguaje del texto literario se traduce en un “discurso modalizante” (Todorov: 43) que modela una imagen del mundo y es el análisis literario, a través del “estudio inmanente de la lengua” (Lotman 1970: 49), el que permite desvelar dicha imagen.

A través del estudio del texto como sistema de signos, éstos pueden descomponerse para abrir en su interior las relaciones desacostumbradas entre significantes y significados, la cuales configuran el funcionamiento textual, un significado que no está dado a priori, sino que es una construcción a partir de la productividad textual, del trabajo de escritura del enunciador del texto a nivel microtextual (Kristeva 1981). Hay un significado que es anterior al texto: el significado lógico, el cual va perdiendo importancia a medida que se instaura la productividad del significante (significado retórico), a medida que éste se aleja de su concepción como práctica de intercambio de información, de representación y se propone como signo –autónomo–: ambivalente,

plurisignificativo, entendido a partir de sus relaciones con los otros significantes a los que esté eslabonado y de sus relaciones causales con el todo, es decir, la manera como se va estructurando, como se engendra a nivel textual (estructura global del texto). De esta manera, afirma Kristeva, se despojaría al texto de ser un “objeto-fetiché”, para considerar su estructura cerrada, “composicionalmente acabada” de forma arbitraria, como una germinación de un sentido productivo.

Las concepciones del postestructuralista, Michel Foucault, permitirán comprender las implicaciones de la realidad –su aprehensión– en el tratamiento del lenguaje de la obra literaria; si el estructuralismo consideraba la obra como un sistema de signos, Foucault –y también Barthes y Mukarovsky– hará hincapié en que este sistema comprende, además de los signos netamente lingüísticos, otros signos que hacen parte de sistemas mucho más generales: “Se olvida que el lenguaje sólo es, en el fondo, un sistema de signos entre un sistema mucho más general de signos, que son los signos religiosos, sociales, económicos” (Foucault 1996: 93), los cuales cambian a través del tiempo su significado, de acuerdo con la sociedad y el momento histórico en el que se desarrollen. Para Foucault, “la literatura, la obra literaria, no viene de una especie de blancura anterior al lenguaje, sino justamente de la machaconería de la biblioteca” (69); es decir, toda obra literaria guarda relaciones con las obras que la han precedido, aunque, la mayoría de las veces, sea para rechazar dichas obras como una manera de subvertir lo afirmado y abrir posibilidades de sentido. Los sistemas de signos de los que hace parte el lenguaje evidenciarán la concepción del mundo, la relación que hay con ellos en un momento determinado, en el cual la obra literaria actúa como enunciativa, espacio de valorización y posicionamiento frente a la manera como se aprehende la realidad.

La Sociocrítica (propuesta a finales de la década de los setenta y desarrollada en la década de 1980), presenta la obra literaria no como una actitud afirmativa ante el mundo, sino crítica y en esta medida expresión de contradicciones y de concepciones del mundo distintas. El autor literario condensa en la obra “una propuesta significativa y coherente a una problemática histórico-social” (Foucault: 1996; 69) y en esa medida, esa respuesta no puede ser parte solamente de una conciencia individual, sino tal conciencia relacionada con la manera en que una sociedad enfrenta su realidad espacio-temporal y que en la obra se percibe por medio de la estructura narrativa, la manera como el escritor organice los motivos del relato a través de la composición verbal, “rehusando proyectar directamente problemas sociales en el universo de la ficción, [el] análisis busca traducir conceptos sociológicos en lenguaje semiótico” (Zima 1985: 56). Se encuentra aquí nuevamente, la importancia de la interpretación del sistema de signos en el que está inmerso el lenguaje para tener una aproximación más rigurosa al universo de la obra literaria y entender la relación entre lenguaje y concepción del mundo presente en ella.

La Sociocrítica, entonces, no intentará “superar” esa complejidad de la obra y su análisis, sino dar cuenta de ella como postura crítica ante la realidad, como lectura propia de la diáspora social en la que vivimos actualmente:

Podremos analizar la novela no como la expresión de una visión del mundo única, coherente, positiva, sino como una estructura que a través de su carácter interrogativo, ambiguo, no afirmativo, carácter que se manifiesta a todos los niveles de la estructura –personajes (ambivalentes), situaciones (que constituyen una interrogación al momento histórico), tratamiento del tiempo (un tiempo inseguro, con la dimensión del futuro, sin ella) y del espacio (abierto y cerrado [...]), vocabulario (con una polisemia acentuada, trabajada), sintaxis (no rígidamente jerarquizada)– constituye sin embargo una respuesta con vocación totalizadora a un conjunto

estructurado de problemas que la Historia propone al escritor, como miembro de una comunidad (Pouliquen 1995: 21).

De aquí que ya no se hable de Sociología de la Literatura, sino de Sociocrítica; ya no son dos discursos (Sociología, Literatura) que abordan el texto, sino la búsqueda de una “realización lingüística”, de su forma estética: “Toma de posición, bajo la forma de un discurso (entre otros) en el interior de un campo discursivo conflictual” (Pouliquen 1995: 24), que da cuenta de la concepción del mundo propuesta en la obra y que indaga, problematiza la realidad.

La obra literaria, según Bajtín (1989), se produce gracias a tres elementos constitutivos: el autor-creador, la obra material y el objeto estético. El autor-creador en el texto literario es un individuo perceptible –a diferencia del autor del texto científico–, en tanto es él quien elabora una evaluación singular del mundo que no representa un reflejo de la realidad, sino una interpretación particular sobre ella. Sin embargo, Bajtín afirma que la realidad propuesta por la obra literaria no es completamente nueva; lo que hace el autor-creador es ampliar la realidad, pero a partir de lo ya conocido y valorado. Sólo así es posible entender lo novedoso que propone el texto, la selección y organización particular del material verbal en la obra y la valoración ética que se concreta a través de ella, la cual constituye lo que Bajtín denomina el “redondeamiento”, la coherencia o unidad que logra dar al texto literario a partir de un proceso de “aislamiento”, en el que el autor-creador asume la posición de un contemplador que se distancia de la vida empírica (cognitiva y ética), de su actuación en ella, para construir una significación ética singular en la que el mundo aparece bajo una óptica novedosa. El receptor es, a su vez, otro contemplador que percibe esa ética particular que construye el texto literario, a través de lo que Bajtín llama “empatía”, proceso en el cual la voz del autor-creador y el lector se comunican, pero no pasivamente, sino a través de un dialogismo en el

que el receptor asume la voz ajena como propia para comprender el objeto estético propuesto, obviamente, sin tratar que las valoraciones del autor-creador coincidan con las suyas.

“La forma artística es la forma del contenido, pero realizada por completo en base al material y sujeta a él. Por ello, la forma debe entenderse y estudiarse en dos direcciones: 1) desde dentro del objeto estético puro, como forma arquitectónica orientada axiológicamente hacia el contenido (acontecimiento posible), y relacionada con éste, 2) desde dentro del conjunto material y compositivo de la obra: es el estudio de la técnica de la forma” (Bajtín 1989: 60). Lo axiológico, aquí, hace referencia a los valores cualitativos que materializa la obra a través de sus diversos elementos: anécdota (acontecimientos), personajes, tiempo-espacio, lenguaje, modo de narrar; sin embargo, dichos valores no se pueden confundir con los que son propios del creador de la obra, pues el objeto estético exige una segunda valoración sobre esos aspectos que dirigen la vida de todos los seres humanos (el cognitivo y el ético): el acto creativo cultural “tiene que ver siempre con algo ya valorado y más o menos responsable, ante lo que se tiene que adoptar ahora, de manera responsable, una posición valorativa. Así, el acto cognitivo encuentra, ya elaborada en conceptos, la realidad [...]; pero, lo que es más importante, la encuentra valorada y organizada con anterioridad por la acción ética (práctica, social, política)” (1989: 31).

En ese sentido, la forma estética está configurada a partir de una actitud ante lo cognitivo o ético; el autor-creador realiza un distanciamiento respecto a la realidad, denominado por Bajtín como función de “aislamiento”, es decir, como una superación de la subjetividad que permite también superar la realidad inmediata, elaborando libremente los materiales de la organización compositiva y valorativa de la obra, la cual, sin embargo, remite a esa realidad, pero para proponer una visión del mundo particular, una posición ética particular ante la existencia, ante la Historia; esa visión particular se

puede leer en todos los elementos de la obra, especialmente en el sistema de personajes. Cada obra literaria construye un sistema axiológico particular, problematiza valores que son encarnados de manera tangible en los personajes, en sus acciones, en sus elecciones y resoluciones, configurando una forma singular de interpretar la realidad.

Bajtín parte del principio que no se puede separar la forma del contenido y viceversa –como lo hizo el formalismo ruso–, pues ambas resultan una unidad indisoluble, y que si habla de una y otra es debido a la metodología a través de la cual propone abordar el texto literario, en la cual se debe comenzar por la forma arquitectónica y luego por la compositiva (la materialización verbal de esa forma arquitectónica). El material verbal no es autotélico y por eso Bajtín propondrá entender la palabra como un hecho de habla, no de lengua: la palabra es social, por lo tanto el hablante es un sujeto social cuya valoración activa del mundo se expresa en la entonación (el acento valorativo, la orientación axiológica) de su palabra. El material verbal debe ser considerado en sus “relaciones verbales significativas”, no como un elemento autónomo que no puede dar cuenta de la evaluación del mundo elaborada por el autor-creador.

Para hablar de la forma de la novela, Bajtín hace una diferenciación entre la forma arquitectónica y la forma compositiva, pero advierte que ellas configuran una unidad, en tanto la forma compositiva realiza la forma arquitectónica a través del material verbal y el contenido (“aislamiento” de la valoración cognitiva y ética del mundo); así, la forma arquitectónica no podría ser entendida por un receptor si no estuviese materializada, concreta en una forma compositiva, en una estructura u organización textual. Se comprende, entonces, que la forma arquitectónica es ese nuevo sistema ético que propone el autor-creador en el texto literario y es ésta, finalmente, la que da coherencia al objeto estético. La forma arquitectónica constituye una evaluación particular sobre la realidad, una

interpretación de ésta, entendida solamente en su relación con una estructura histórico-social en la que se ha producido la obra.

Resultaría absurdo entonces, que la crítica literaria anule los valores “extraestéticos”, la realidad extratextual contenida en la obra –explícita o no–, pero igual de absurdo sería identificarlos “automáticamente con los valores similares válidos fuera de aquélla” (Mukarovsky 1977: 192). Los Estudios Literarios deben partir del principio autosuficiente en que se constituye toda obra artística y dar cuenta de la concepción del mundo que propone a través de su realización lingüística, elemento que permite un tránsito permanente entre lo externo y lo interno de la obra; el lenguaje como “acto denominador” (según lo plantea Mukarovsky), plantea elecciones en las que se lee la posición frente al mundo, la manera como éste se estructura en textos literarios, “marcada por la selección de ciertas palabras privilegiadas, de ciertos giros, de ciertas formas sintácticas, de un modo de narrar particular” (Zima citado por Pouliquen 1995: 25), y que plantea al lector una nueva interpretación en la que reescribe su experiencia y se reescribe a sí mismo.

1.2. TEORÍA DE LOS CAMPOS DE PIERRE BOURDIEU:

La teoría de los campos de Pierre Bourdieu se constituye como un aliado de la Sociocrítica, dado el interés de este autor en demostrar cómo el artista gesta su obra en una estructura social relacional. Para Bourdieu, existirían tres grandes campos: el campo del poder, el campo económico y el simbólico. Un estudio literario debe ubicarse dentro de los campos de producción cultural, pero sin exclusión del campo político y económico:

[...] El campo literario es un campo de fuerzas al mismo tiempo que un campo de luchas que tienden a transformar o a conservar la relación de fuerzas establecidas: cada uno de los agentes empeña la fuerza (el

capital) que adquirió, por las luchas anteriores en las estrategias que dependen, en su orientación, de su posición en las relaciones de fuerza, es decir de su capital específico. (Bourdieu 1993: 145).

En todo campo existe un capital común (económico, cultural, social, simbólico)⁷ y la lucha por su apropiación; el campo no se define por las personas que luchan en él, sino en función del sistema de **posiciones** que ocupan los agentes.

Pierre Bourdieu le confiere una autonomía al campo literario, pues éste no tiene una lógica única, ni una autoridad que los unifique. Sin embargo, esta autonomía es relativa, pues en cada campo existen posiciones dominadas y dominantes. Bourdieu nos dice que “los campos de producción cultural ocupan una posición dominada en el campo del poder” (1993: 147); la posición dominante de un escritor, explica Bourdieu, se da en cuanto ocupa una posición privilegiada en el campo por su capital cultural y simbólico, pero es dominado en sus relaciones con los que tienen poder político y económico en mayor o menor medida, según su interés en el campo. La dominación que se ejerce sobre un campo ocurre hoy bajo formas muy generales como las lógicas de mercado. Para Bourdieu, la autonomía de los campos de producción cultural varía según las épocas y según las sociedades.

Al referirse a un campo literario se debe ubicar en ese gran mundo social, que es por definición el campo de producción cultural, el cual permite ver la obra literaria no como un hecho aislado, excluido y diferente de los demás campos, donde el campo social no era más que un “contexto”,

⁷ Estos tipos de capital en la teoría de Pierre Bourdieu pueden entenderse como: el capital clásico o económico; el capital social (conjunto de relaciones, contacto y prestigio del agente); el capital cultural (conocimientos y las habilidades que se adquieren a través de la familia, las instituciones escolares y la práctica cultural en general), y el capital simbólico como la producción misma de sus productos culturales, el reconocimiento y la posición en el campo. Explica Bourdieu que el capital se modifica en los diferentes campos; el valor depende de la existencia de un juego en el cual pueda ser utilizado como factor eficiente, es decir, como arma y como apuesta, permite a su poseedor ejercer un poder, una influencia, por tanto, existir.

“medio”, “marco histórico” o “trasfondo social”; se trata de la puesta en relación de todo el conjunto. La noción de campo también permite rechazar la ilusión biografista y el análisis singular e interno –“inmanente”– de la obra. Debemos tener en cuenta que para explicar la obra literaria, Bourdieu se remite al conjunto de praxis literarias, al campo artístico, el cual constituye una entidad objetiva; no se remite a un grupo o clase social determinada, sino al gran campo social. Por otra parte, para poder establecer las relaciones posibles entre autor, obra y sociedad, Bourdieu analiza, por ejemplo, el tipo de relato y la presencia central del narrador, con el fin de configurar el perfil de la toma de posición particular del escritor en una obra determinada. Desde esta perspectiva, se entiende que la Teoría de los Campos permite “superar la oposición entre la lectura interna y análisis externo sin perder nada de lo adquirido y de las exigencias de ambas formas de aproximación, tradicionalmente percibidas como inconciliables” (Bourdieu 1997: 307); en este punto es visible la conexión específica entre la Sociocrítica y la propuesta de Pierre Bourdieu para abordar las obras artísticas: es tan importante el análisis “externo” (las condiciones de producción y difusión de la obra) como la lectura “interna” (los niveles micro y macrotextuales, la “escritura”-estilo del autor, su propuesta estética) de la obra literaria para comprenderla en su complejidad.

La delimitación de un campo como el literario, es más una dinámica consecuente con las luchas entre las diferentes fuerzas de un campo que un *a priori*; surge de la rivalidad entre quienes se esfuerzan por excluir o legitimar una u otra posición, constituyendo una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo) entre posiciones⁸. El campo “subyace y orienta las estrategias mediante la cuales los ocupantes de dichas posiciones intentan, individual o colectivamente, salvaguardar su posición e imponer el principio de jerarquización más favorable a sus propios productos” (1995: 68).

⁸ De allí que sea necesario analizar una obra literaria en relación con otra u otras, pues de esta forma será más visible el juego de posiciones entre los escritores, en un momento determinado del campo literario estudiado.

1.2.1. HABITUS: La noción de *habitus* es el par que completa la noción de campo: “Se trata del **sistema de disposiciones** *adquiridas por la experiencia*, por lo tanto variables según los lugares y los momentos” (1995: 32). Si el campo literario se define como “campo de luchas que tienden a transformar o a conservar la relación de fuerzas establecidas”, entonces los agentes tendrán que hacer “jugadas” arriesgadas que desafíen las normas establecidas por el campo (heterodoxia) o pueden ligarse a las ya establecidas (ortodoxia). Ese sistema de disposiciones adquiridas está también socialmente constituido; esto quiere decir que el agente de manera no-consciente interioriza las estructuras sociales, los modos de ver, sentir y actuar, pero no por ello deja de lado “la práctica del agente”, “su capacidad de invención” y de “improvisación”. Afirmar lo contrario sería aceptar que las estructuras sociales son inmodificables. Bourdieu, al incluir la variabilidad de las disposiciones, da pie para pensar el *habitus* como una estructura interna en constante proceso de innovación y como un principio generador de la acción de los agentes en el campo.

El análisis de la génesis de los *habitus* no implica una retrospectiva para determinar por qué un escritor llegó a ser lo que es, sino cómo “dada su procedencia social y las propiedades socialmente constituidas de las que era tributario (disposiciones) pudo ocupar o, en algunos casos, producir las posiciones ya creadas o por crear que un estado determinado del campo ofrecía y dar así una expresión más o menos completa y coherente de las tomas de posición que estaban inscritas en estado potencial en esas posiciones” (1997: 319).

Bourdieu plantea tres operaciones relacionales necesarias para el análisis y la constitución de la ciencia de las obras culturales:

1. El análisis de la posición del campo literario en el seno del campo del poder, y de su evolución en el decurso del tiempo.
2. El análisis de la estructura interna del campo literario (universo sometido a sus propias leyes de funcionamiento y transformación), objetivación de las fuerzas que luchan por la legitimidad (posiciones y tomas de posición de los agentes).
3. El análisis de la génesis de los *habitus* de los ocupantes de estas posiciones.

Bourdieu relaciona el campo literario con el campo del poder partiendo de dos principios de jerarquización: externa e interna. Aquellos agentes o grupos que apuestan por el primer principio (heterónimos) apuestan por el criterio de “triunfo temporal” (índices de éxito comercial, notoriedad social, conocimiento y reconocimiento del gran público); los segundos (autónomos) apuestan por el polo opuesto, por obras que tienen que hacerse su público, pero sometiéndose a la sanción económica. Sin embargo, dice Bourdieu, “estas visiones opuestas del éxito temporal y de la sanción económica hacen que haya pocos campos, fuera del propio campo del poder, donde el antagonismo sea tan total” (1997: 321).

Es necesario tener en cuenta en la metodología que “el campo de las posiciones es inseparable del campo de las **tomas de posición**, entendido como el sistema estructurado de las prácticas y expresiones de los agentes” (1995: 70). Se entiende que hay una relación homóloga entre la posición que un agente ocupa en el campo y del cual obtiene beneficios, y sus tomas de posición objetivadas en las obras literarias o artísticas (**puestas en forma**), pero también, explica Bourdieu, en actos y discursos políticos, manifiestos o polémicas, “lo que impone su recusación de la alternativa entre la lectura interna de la obra y la explicación a través de las condiciones sociales de su producción o consumo” (1997: 343). La toma de posición de un autor constituye su postura

axiológica y estética, la cual se realiza materialmente en la obra literaria. La puesta en forma –en el caso de la literatura– entonces, es la realización verbal (vocabulario, sintaxis, espacio, tiempo, sistema de personajes, modo de narrar) de la postura axiológica del escritor, de su evaluación sobre la realidad y su tradición artística; es decir, su sistema ético (abstracto) toma forma (se concreta) a través de la elaboración de un artefacto estético. El análisis de la puesta en forma que objetiva la toma de posición del autor, se hace a partir de la enunciación de un **programa estético** que sintetiza la fórmula generadora de la obra literaria como artefacto semiótico, como producción de sentido⁹; en dicha fórmula es posible leer el sistema ético del autor, su respuesta frente al estado del campo artístico en un momento determinado y su apuesta estética en dicho campo.

1.2.2. ILLUSIO: Para Bourdieu, “cada campo define y activa una forma específica de interés, una *illusio* específica como reconocimiento tácito del valor de las apuestas propuestas en el juego y como dominio práctico de las reglas que lo rigen” (1995: 80). La *illusio* es del orden de la creencia, se diferencia de acuerdo con la posición ocupada en el campo y según la trayectoria que conduce a cada participante a esta posición. Dice Bourdieu que cada “campo produce su forma específica de *illusio*, en el sentido de inversión en el juego que saca a los agentes de su indiferencia y los inclina y los dispone a efectuar las distinciones pertinentes desde el punto de vista de la lógica del campo, a distinguir lo que es importante (lo que importa, *interest*, por oposición a lo que da igual) [...]. La *illusio* es la condición del funcionamiento de un juego, de la que también es, por lo menos parcialmente, el producto” (1997: 337). La *illusio* es la conexión necesaria entre el campo y el *habitus*: “Cada campo (religioso, artístico, científico, económico, etc.) a través de la forma particular de regulación de las prácticas y de las representaciones que impone, ofrece a los agentes una forma legítima de realización de sus deseos basada en una forma particular de la *illusio*” (1997: 338). De

⁹ A nivel metodológico, el programa estético funciona como una hipótesis de sentido, una hipótesis de lectura que dirige el análisis de la forma (arquitectónica y composicional) de la novela.

ahí que las jugadas de los agentes que llevan en sí el impulso de la *illusio*, dan como resultado una forma particular de toma de posición en el campo. Si el campo legitima qué es para el momento una novela, o una obra de arte, entonces el agente puede sumarse o no a las legitimaciones del campo; el escritor dice: ésta es mi novela, éste es mi estilo, la objetivación de todas mis disposiciones. La *illusio* tampoco es estática, la *illusio* es variable, pues depende, en parte, de las posiciones ocupadas en el campo y de las tomas de posición de los agentes.

2. MARCO REFERENCIAL

2.1. PROCESO DE MODERNIDAD (LATINOAMÉRICA, COLOMBIA Y EL MUNDO):

Las novelas *Los parientes de Ester* (1978) y *Juegos de mentes* (1981) se inscriben como productos culturales de la transición entre la Modernidad colombiana –como proceso histórico incompleto– y una naciente sociedad neoliberal que desembocará en el entorno postmoderno, razón por la cual en ellas será evidente la presencia de matices modernos y premodernos, constituyendo, así, obras literarias en las que confluyen axiologías premodernas y modernas, también en consonancia con la singularidad del desarrollo de los procesos históricos, económicos, sociales y culturales en América Latina. Lo importante aquí es identificar qué axiologías se privilegian en cada obra y cómo se relacionan con las demás, estableciendo una visión del mundo, la toma de posición particular de cada autor.

La novela en la Modernidad resulta ser un acompañamiento de la realidad social que registra las inconsistencias de la realización de los valores prometidos por el proyecto moderno; estas inconsistencias producen un héroe problemático en búsqueda de valores honestos en un mundo degradado, de allí su estado de inadecuación con respecto a éste, su grado de desorientación dentro de las axiologías que le propone la Modernidad, en todo caso ambivalentes, las cuales le exigen seguir un camino propio, sin brindarle seguridad alguna de estar haciendo lo correcto.

2.1.1. SURGIMIENTO Y DESARROLLO DE LA MODERNIDAD: Podemos afirmar que el dinero es realmente el factor que impulsa la Modernidad, más que la nueva clase burguesa. La decadencia de la clase noble es lo que marca la irrupción de la clase burguesa en el ámbito económico y social, pero esta decadencia se produce por las nuevas prácticas introducidas por el

dinero: “Estos son los instrumentos nuevos del poderío burgués: dinero y tiempo, ambos fenómenos de movimiento” (Martin 1996: 32). La nobleza es vencida, abocada a una catástrofe económica porque no comprende la magnitud de los cambios llevados a cabo por la economía emergente del capitalismo; su modo de vida ocioso y derrochador se ve afectado por los principios impuestos por los burgueses: trabajo y ahorro, ganar más y gastar menos para obtener mayores ganancias. El ritmo de vida se acelera porque el tiempo se convierte en una mercancía; la vida ya no es eterna, sino medida, terrenal, por eso se debe sacar provecho de ella en el menor tiempo posible. La fortuna se acumula, pero para ponerla nuevamente en movimiento; mientras que en la Edad Media la fortuna era la tierra, los bienes estáticos que aseguraban una posición estable, en el Renacimiento (época en la que surge la Modernidad), el dinero inestabiliza las posiciones, de allí que el burgués erija la razón como su arma en contra de la inseguridad social, de los peligros de una economía monetaria cambiante, lo que lo convierte en un ser calculador, con un criterio totalmente realista y práctico.

En ese sentido es perceptible el proceso de secularización llevado a cabo en la Modernidad, el cual configura un mundo donde “puede Dios seguir existiendo, pero ya no está dentro del mundo en que vivimos, como lo estaba en la Edad Media: “ha huido del mundo”, como algo que le era extraño. Esta secularización de la mentalidad burguesa se funda en la experiencia práctica, bien se trate de pensar según las categorías de una técnica científico-natural [...], o bien una técnica política” (Martin 1996: 39). Las técnicas científicas o políticas permiten estructurar una visión del hombre como dominador de las cosas; la técnica racional eleva al individuo a la categoría del que puede hacerlo todo, transformar productivamente lo que lo rodea. El dinero y el intelecto otorgan al hombre una voluntad de poder que no reconoce obstáculos insuperables y que instauro el ideal del progreso; lo anterior conlleva un rasgo de la mentalidad burguesa: la ambición que lleva a ampliar el

poderío económico y político, pues aunque no se pertenezca a una familia noble, se sabe que la condición social ya no impide aspirar al poder, como era la tradición.

Estas características llevan en sí mismas su negación, pues si el intelecto otorga igualdad a los hombres y los lleva a promulgar su libertad, el dinero y la lucha por su acumulación y la dominación del mundo establecen diferencias radicales entre los hombres “iguales”; el capitalismo induce a la competencia y esa competencia y la búsqueda del control, restringen los principios de igualdad y libertad. Al mismo tiempo, la búsqueda del poder tergiversa estos principios, pues los hombres luchan entre sí por tener el mayor poderío y, en esa medida, tiende a establecerse una “fuerte centralización del poder, que cada vez era más administración que constitución. Y sometía todas las esferas de la vida a una regulación consciente y racional” (Martin 1996: 27), estableciendo relaciones de mando basadas en el espíritu de empresa y, por otra parte, permitiendo al burgués cambiar de partido cuando convenga para asegurarse un triunfo. En este sentido es visible por qué ante el peligro de la competencia y la revolución de los hombres que pretendan defender su “igualdad” y “libertad”, el poder burgués presenta tendencias conservadoras, traicionando su proyecto liberal.

Desde aquí empieza a ser claro cómo la Modernidad lleva en sí misma su negación, la promulgación de unos valores que son insostenibles e irrealizables completamente y, en esa medida, su propuesta moral resulta ambigua. Dicha ambigüedad proviene también de la institución más importante de la Edad Media: la Iglesia; en el caso de Italia, según lo explica Martin, la burguesía no propuso una oposición laica determinante al dogma de la Iglesia y ésta pudo plegarse a las nuevas tendencias morales de la sociedad a través de las denominadas indulgencias, un sistema a través del cual las infracciones de la moral podían expiarse con dinero. Así, “lo religioso se hace cada vez más formal,

más externo” (Martin 1996: 36), al igual que lo serán los principios de la Modernidad, defendiendo externamente un tipo de moral, pero actuando de acuerdo con otra que les convenía más para defender sus privilegios. De este modo, la Iglesia también entra en una lógica semirracionalista que dialogará con la moral de la pequeña burguesía, la cual mantiene en un comienzo el ideal del “buen cristiano y buen ciudadano”, pero la ideología aparentemente liberal irá ganando terreno y aparece un “nuevo tipo de hombre, que sólo podía ser grande pisoteando, audaz, los cadáveres de la tradición moral y religiosa” (Martin 1996: 31).

La moral tradicional cristiana desaparece y el hombre encara la realidad con sus propias fuerzas; la virtud del burgués se limita a si conviene serlo o no y esta actitud marca la ambigüedad que caracteriza las axiologías de la Modernidad: “El concepto central de *virtus* empieza ya a perder [...] su contenido moral y a intelectualizarse. *Virtus* equivale ahora a [...] habilidad de la vida práctica, en los campos de la energía y de la astucia, o sea aquella dinámica de las aspiraciones individuales” (Martin 1996: 62). El ser humano pierde cada vez más su responsabilidad moral al interiorizar principios que le exigen hacer lo mejor para sí mismo. Si la Iglesia enseñó que el hombre tenía libre albedrío, pero debía someterse a la Gracia Divina, esta paradoja será retomada en la Modernidad para establecer la emancipación definitiva del pensamiento a través del proyecto de la Ilustración: la razón libera al hombre y es ella la sublimación del libre albedrío humano, aquella que le permite pensar por sí mismo. A pesar de esta divisa, la Modernidad será en sí misma también una paradoja, pues la moralidad que propone (el dominio de sí mismo, la defensa de los valores de la familia, la Historia y la patria, es decir, las obligaciones a Dios transferidas a la esfera humana del deber) se convirtió en un código impuesto –aunque interiorizado– a los hombres, finalmente considerados como incapaces de establecer un ser moral propio que sólo los ilustrados podían diseñar:

La élite autoilustrada enfrentaba a las masas no sólo como el odioso y abominable “otro” del que debía apartarse, sino como el objeto al que había que cuidar e imponer reglas, ambas tareas entrelazadas en la posición del liderazgo político [...]. Desafiando la tentación de restringir la amada humanidad a la élite autoemancipada [...] Fue esta mezcla de interjuego de necesidades prácticas y teóricas lo que elevó la ética a una posición prominente entre las preocupaciones de la época moderna (Bauman 2004: 32).

La moral moderna es un mecanismo de control sobre las masas recién emancipadas que amenazan con destruir el orden establecido, el poder económico y político centralizado. Al poner la moral secularizada como norma, las élites ilustradas alcanzan el dominio y regulación eficiente de un número mayor de personas, más allá de los límites de las comunidades cristianas. De esta manera, la clase ilustrada se instaura como la clase privilegiada encargada de dirigir las mentes de las masas a través del ejercicio de la razón, constituyéndose como brazo derecho del poder, del Estado. Los “ilustrados” llevaron a cabo un ejercicio ideologizante que perpetuaba los intereses económicos y políticos de las élites, justificándose en la ignorancia *a priori* en la que estaban los hombres y de la que ellos los sacarían “iluminándolos”; para la clase ilustrada, “si los hombres son inmorales, es la mayoría de las veces por ignorancia y porque no saben cuál es su verdadero interés” (Goldmann 1968: 45).

Cabe anotar aquí que el texto inaugural de la Ilustración escrito por Kant en el siglo XVIII, lleva consigo esta misma paradoja moderna; cuando afirma: “Sería muy pernicioso si un oficial, a quien su superior ordena algo, quisiera argumentar en voz alta estando de servicio, acerca de la conveniencia o utilidad de esta orden. Tiene que obedecer. Pero no se le puede impedir con justicia el hacer observaciones, en cuanto sabio, acerca de los defectos del servicio militar y presentarlas al juicio del público” (Kant 2002: 8). La conciliación entre “mayoría de edad” y obediencia no es clara, o mejor, su relación resulta de comprender cómo el uso de la razón se traduce en una actividad

discursiva divagatoria, pero su práctica se reduce al deber, al acatamiento de las normas impuestas por estamentos superiores para mantener el orden de la ciudad ilustrada.

La paradoja moderna puede entenderse también desde el análisis que realiza Goldmann (1968) sobre la Ilustración, en la cual sus “pensadores [...] nunca vislumbraron el carácter dialéctico de las relaciones entre pensamiento y acción” (1968: 12), entronizando el poder de la razón como único instrumento necesario para conseguir la liberación del hombre. La paradoja de la Modernidad lleva, durante el período de la Ilustración, a establecer una alianza entre la clase ilustrada y la monarquía, en la cual los ilustrados fundaban sus esperanzas para que la sociedad progresara, concibiéndola como una clase que, al igual que ellos, defendía los principios de la Ilustración. Los ilustrados del siglo XVIII, tal como los burgueses del Renacimiento, no se percataron lúcidamente de las contradicciones inherentes al ejercicio del poder por una clase “ilustrada”: la promulgación de unos derechos irrealizables en la práctica, la defensa de la igualdad y la libertad, las cuales no pueden coexistir sin que necesariamente una limite a la otra, y la defensa de un poder centralizado que resguarde los beneficios de las élites y las separe de las masas. Para la clase que detenta el poder: “Los valores formales del individualismo (igualdad, libertad [...]) son conservados en la medida en que se realicen sin dificultad en la sociedad capitalista occidental; sin embargo en caso de crisis grave, corren el riesgo de ser abandonados y reemplazados por valores opuestos” (Goldmann 1968: 44) que resguarden el orden y desmantelen cualquier brote emancipador.

El ejercicio de la razón como búsqueda de la “mayoría de edad” lleva, según Goldmann, al nihilismo en el que se encuentra la sociedad contemporánea: al ya no existir una supraindividualidad, una trascendencia, el individuo se configura como un ser dual que debe encontrar por sí mismo lo que es conveniente, sin tener jamás seguridad de hacerlo correctamente, confiando únicamente en sus

capacidades individuales o en lo que ha interiorizado –gracias al proyecto moral de la clase ilustrada– como sus capacidades individuales; además, se encuentra escindido, pues no puede conciliar su individualidad con aquellos que lo rodean, pues la sociedad moderna funda las relaciones sociales sobre la base de la desconfianza, pero también de la conveniencia, de la defensa contra quien puede sacar provecho y, a la vez, de quien brinda la oportunidad de obtener algún beneficio. Al respecto afirma Goldmann: “No queremos [...] decir que el individualismo no es compatible con ninguna moral, sino por el contrario que puede conciliarse con todas las morales, de suerte que en esencia es neutro respecto a todas ellas. Es justamente por esto por lo que, partiendo del individualismo [ilustrado], es imposible demostrar la necesidad de un sistema particular de valores” (1968: 44), y más adelante: “Se trata de un problema insoluble [...], pero los filósofos de la Ilustración, absorbidos por su lucha contra la religión y el despotismo no se percataron de ello” (1968: 47).

De lo anterior se deriva la crisis de la Modernidad que caracteriza a la sociedad actual, la cual plantea la discusión acerca de la pertinencia de proponer un sistema de valores que parta de la crítica radical a los principios de la Modernidad y a su doble moral. La generalización de la conciencia cínica ilustrada, es en gran medida responsable de las dos guerras mundiales que sacudieron el mundo durante la primera mitad del siglo XX; a partir de estos sucesos, comenzó a producirse una crítica contundente a la Modernidad y a sus promesas incumplidas, así como también la elucidación de la Ilustración como un proyecto abortado por las clases dominantes en su camino hacia el poder.

2.1.2. MODERNIDAD EN AMÉRICA LATINA Y COLOMBIA: El surgimiento y desarrollo de la Modernidad en América Latina presenta diferencias desde su origen respecto al caso europeo: “Puesto que fuimos colonizados por las naciones europeas más atrasadas, sometidos a la

contrarreforma y otros movimientos antimodernos, sólo con la independencia pudimos iniciar la actualización de nuestros países. Desde entonces hubo olas de modernización” (García Canclini 1990: 65); entendiendo esta modernización como expresión de la Modernidad, como el proceso de construcción de herramientas producto de la razón aplicada (la técnica), puestas al servicio del progreso de la sociedad. De esta manera, podemos comprender cómo en América Latina la modernización ha sido llevada a cabo desde el siglo XIX (época de los procesos de independencia), pero no ha sucedido lo mismo con el proceso de Modernidad como desarrollo de una mentalidad particular secularizada; “modernización con expansión restringida de mercado, democratización para minorías, renovación de las ideas pero con baja eficacia en los procesos sociales. Los desajustes entre modernismo y modernización son útiles a las clases dominantes para preservar su hegemonía, y a veces no tener que preocuparse por justificarla, para ser simplemente clases dominantes” (García Canclini 1990: 65).

Esta desvinculación entre Modernidad y modernización, puede entenderse en el sentido ya explicado sobre la doble moral de las clases dominantes “ilustradas”; la modernización sirve como mecanismo de distracción y desvirtuación del verdadero conflicto: la Modernidad como proyecto postergado para mantener el orden establecido por las élites. Sin embargo, la modernización tampoco se da de manera completa, sino “restringida” y, así, empieza a ser visible por qué la confluencia sistemática en América Latina de axiologías premodernas, modernas y postmodernas; América latina tuvo que “actualizarse” “sin contar con los recursos para ello, por la precariedad de su actividad económica, por la ausencia de una genuina burguesía y de un pensamiento que estuviese a la altura de las tareas que deberían enfrentar” (Jaramillo Vélez: 1).

El hecho de ser conquistados por España influye para que en América Latina los procesos de modernización y Modernidad se den de modo más lento que en otros países de Occidente, al estar profundamente influidos por la moral cristiana impuesta por la Iglesia Católica y por sus instituciones represivas –influencia que será aún visible en el siglo XX para el caso colombiano, como se explicará más adelante–: la Santa Inquisición y la ciudad letrada –en términos de Rama (1984)–. Las ciudades fundadas en América por los españoles correspondían al sueño de un orden y de su mantenimiento, el deseado por la Iglesia, el ejército y la Administración. Las ciudades se construyeron de manera planificada, negando las culturas prehispánicas y edificándolas de acuerdo con el modelo capitalista; diseñadas e impuestas sobre la ciudad real, las primeras ciudades latinoamericanas fueron ciudades construidas como proyecto modernizador-civilizador para las nuevas tierras americanas, sobre la base de una concepción racional proveniente de las matemáticas, la geometría y el cartesianismo, con el objetivo de eliminar, gracias a la guía de un proyecto ilustrado, la “barbarie” de las comunidades aún no urbanizadas.

La ciudad situaba al poder en el punto central y distribuía a su alrededor a los diversos estratos sociales para conservar la estructura socioeconómica y cultural que el poder garantizaba, valiéndose de “normas que la teorizaban, en las actas fundacionales que las estatuían, en los planos que las diseñaban idealmente” (Rama 1984: 12), elaborados por la clase intelectual (primero eclesiásticos, luego, con el proceso de laicización, reemplazados por civiles) que se convirtió en el brazo derecho del poder, al servir como redactora de códigos y leyes que legitimaban y mantenían el poder.

En este sentido, es posible entender cómo la ciudad moderna propuesta en América Latina durante la Colonia, se constituye como una ciudad que instituye una regulación a través de la jerarquización, proyecto que está en consonancia con la tendencia de la Modernidad a mantener el orden, un poder

central, a través del control, el cálculo y el método racional que detenga cualquier manifestación de emancipación o desorden: “La primera aplicación sistemática del saber barroco, instrumentado por la monarquía absoluta (La Tiara y el Trono reunidos) se hizo en el continente americano, ejercitando sus rígidos principios: abstracción, racionalización, sistematización, oponiéndose a particularidad, imaginación, invención local” (Rama 1984: 13). La Modernidad resulta, así, un plan que instituye normas de clasificación y subordinación en la sociedad, oponiéndose de manera cada vez más insistente, a las ideologías liberales o intentando conciliarlas con sus intereses a través de una doble moral, de la falsa conciencia ilustrada: el “iluminismo sentó las bases de la dominación universal” (Rama 1984: 13).

La pretensión de las clases dominantes de mantener el orden puede llevar al uso de prácticas de represión que no distan demasiado de la castrante moralidad cristiana de la Edad Media; es por esta razón que puede afirmarse que la Modernidad, en el caso Latinoamericano, confluye con una premodernidad (represiva) proveniente de la Iglesia Católica, pero también una premodernidad que proviene de las culturas indígenas prehispánicas, que no fueron incluidas en el proyecto modernizador, sino anuladas y con ellas su concepción de comunidad, las cuales, sin embargo, logran mantener algunos de sus rasgos dentro de las sociedades instauradas. Cabe resaltar aquí cómo los intelectuales, al asumir una función ideologizante dentro de la sociedad cuando declinan las creencias religiosas y los civiles entran a conformar la ciudad letrada que protege y ejecuta las órdenes del campo del poder, intentan dignificar y sacralizar la figura del intelectual para justificar su importancia en una sociedad que empezaba a apartarse del anterior sistema de valores (premodernos); al respecto dice Rama:

Efectivamente lo consiguieron, aunque sólo para el público culto mayoritariamente modelado por la educación y los medios letrados que en ese tiempo estaba perdiendo la Iglesia. Paradójicamente, esta pérdida fortaleció la conducción por parte de la Iglesia de la masa inculta, muchas veces castigada por la modernización que pregonaban ardientemente los letrados al servicio del Estado modernizador, atendiendo más a la educación de los cuadros que a las necesidades sociales de la comunidad. La masa inculta (los campesinos, los marginales, los indios) vio en los sacerdotes a sus auténticos defensores y guías espirituales (Rama 1984: 112).

A pesar de la modernización y el proceso de secularización, la axiología premoderna promulgada por la Iglesia Católica será visible en América Latina debido a las inconsistencias de tal modernización que excluye a las “masas incultas”, analfabetas, de su proyecto, abocándolos a la búsqueda de guías espirituales que brinden esperanzas a sus vidas en el más allá. Referente a esto Cruz Kronfly afirma lo siguiente respecto al caso colombiano:

Hasta los comienzos del siglo XX, casi todo el país se podía definir como material y espiritualmente premoderno. Únicamente estaban al día 2 o 3 empresarios y 4 o 5 intelectuales que lograban viajar a Europa. En tales condiciones, nuestro atraso económico no era capaz de generar mayores conflictos, puesto que las grandes masas campesinas, porcentualmente mayoritarias, no dejaban de ver su situación de marginalidad como consecuencia del destino (1994: 13).

Lo anterior explica el proceso de Modernidad y modernización referente a Colombia en dos sentidos: el primero de ellos hace referencia a la vigencia de la axiología premoderna en Colombia en las primeras décadas del siglo XX, la cual impidió el desarrollo de conflictos que permitieran una crítica radical a la hegemonía de los partidos liberal y conservador en el país; el segundo se refiere al hecho que nuestra secularización a medias se debe también a la tradición mayoritariamente campesina de nuestro país y al período político denominado como Regeneración, bajo la presidencia de Rafael Núñez, el cual desarrolló programas de modernización del país (vías y medios de

comunicación, industrias, educación pública, urbanización), pero, al mismo tiempo, al establecer el Concordato, los aparatos ideológicos del Estado fueron entregados a la Iglesia Católica, “por ello resulta tan característico y sui generis este sincretismo colombiano, esta modernización en contra de la modernidad” (Jaramillo Vélez: 10). Los gobiernos colombianos sucesivos (República Liberal, Frente Nacional) tampoco se esforzaron “por amoldar sus actitudes y sus valores a la realidad del mundo moderno [y] han terminado por adoptar en forma apresurada y sincrética patrones de comportamiento que imponen la vinculación al mercado mundial [...], sin que éstos sean asimilados por las grandes masas populares, mantenidas hasta el día de ayer en un estado de somnolencia tradicional y que han despertado abruptamente a las impostergables tareas que impone el mundo contemporáneo” (Jaramillo Vélez: 12). Así se explica la pervivencia de la Iglesia Católica y de la ciudad letrada en Colombia hasta la mitad del siglo XX.

2.2. ENTORNO POSTMODERNO: García Canclini apunta hacia la recepción de la Postmodernidad como sigue:

[...] Una ocasión de relativizar los fundamentalismos religiosos, políticos, nacionales, étnicos, artísticos, que absolutizan ciertos patrimonios y discriminan a los demás. Pero nos preguntamos si la discontinuidad extrema como hábito perceptivo, la disminución de oportunidades para comprender la reelaboración de los significados subsistentes de algunas tradiciones, para intervenir en su cambio, no refuerza el poder inconsulto de quienes sí continúan preocupados por entender y manejar las grandes redes de objetos y sentidos: las transnacionales y los Estados (1990: 286).

De esta manera, se alude a la Postmodernidad más allá de su repetida negación de la Modernidad, apuntando hacia las estrategias de dominación que se gestan en ella, a cargo de las entidades económicas y estatales que se inscriben dentro de lo que se ha denominado como “capitalismo

tardío” (Jameson) y ante las cuales resulta innegable la proposición de un análisis profundo que nos aparte de las posiciones ingenuas.

En este mismo sentido, Bauman afirma lo siguiente: “Paradójicamente, en la época de la *economía* cosmopolita, la territorialidad de la soberanía *política* se convierte en un factor principal para el libre movimiento del capital y mercancías. Mientras más fragmentadas sean las unidades soberanas, más débil y estrecho será el ámbito de control de su respectivo territorio, y más libre aún el flujo global de capital y de mercancías” (2004: 264). La globalización aparece aquí como una estrategia de dominación por parte de los poderes económicos provenientes de los países desarrollados, pues si por un lado impulsan una economía que borra las fronteras para facilitar la comercialización y, por ende, su entrada sin resistencias en los países que les interesan económica y políticamente, por otro lado, estos mismos países desarrollados defienden sus fronteras, impidiendo al máximo la entrada de extranjeros que atenten contra su ordenamiento y el cuidado de sus beneficios; táctica no muy alejada de la doble moral impulsada por la clase gobernante ilustrada en la Modernidad. Cuando faltan los criterios, “cuando todo es igualmente verdadero, acaba por imponerse la fuerza como argumento más poderoso” (Marina 2000: 48).

2.2.1. PROYECTO AXIOLÓGICO POSTMODERNO: Cuando Kant escribe su texto “Respuesta a la pregunta ¿Qué es la Ilustración?”, afirma: “Si se preguntara: ¿vivimos ahora en una época ilustrada?, responderíamos que no, pero sí en una época de Ilustración” (2002: 11). Para Kant, como para todos los “ilustrados”, la mayoría de edad fue un proyecto, no un hecho, un objetivo que, aunque se estaba gestando, aún no era posible, ni sería posible durante la Modernidad, por las razones que ya se han expuesto. Es por este motivo que la mayoría de edad kantiana aún resulta vigente, pero, sobre todo, necesaria para combatir la anestesia racional que promulga la

mentalidad postmoderna más conformista, la cual propone la irracionalidad como bandera, “haciéndonos vulnerables ante cualquier idea, por débil que sea” (Marina 2000: 52), postergando de nuevo la posibilidad de pensar por sí mismos y constituirnos como auténticos seres morales. La mayoría de edad sigue siendo un proyecto válido, pues ha sido pospuesto para defender los intereses conservadores de quienes detentan el poder. En este mismo sentido afirma Foucault:

No sé si alguna vez alcanzaremos la mayoría de edad. Muchas cosas en nuestra experiencia nos convencen de que el acontecimiento histórico de la *Aufklärung* no nos ha vuelto mayores y que no lo somos todavía. No obstante, me parece que podemos dar un sentido a este interrogante crítico sobre el presente y sobre nosotros mismos [...]. Me parece que es al menos una forma de filosofar que no ha carecido de importancia ni de eficacia durante los últimos dos siglos. [...] Debemos concebirla como una actitud, un *ethos*, una vida filosófica en la cual la crítica de eso que somos es a la vez análisis histórico de los límites que nos son impuestos y prueba de su posible superación (2002: 35).

La ruptura cultural que establece la Postmodernidad respecto a la Modernidad es lo que caracteriza a la conciencia postmoderna, de allí que se niegue a aceptar el concepto de historicidad, por estar relacionado con la idea de progreso y proyecto político que fracasó en la Modernidad, sobre todo, después de la Segunda Guerra Mundial y de la caída de los regímenes comunistas tradicionales.

Las críticas a la moral moderna, desembocaron en la emancipación de la moral impuesta a los hombres a través de la clase ilustrada, pero también en la sobrevaloración del individuo, estimulando la búsqueda de satisfacción de los deseos inmediatos a través de una “ética indolora” que elude toda responsabilidad moral. La política actual del Estado es el cambio de la relación paternalista entre el Estado y la sociedad, por una de mayor iniciativa de los individuos, promoviendo cada vez más la propiedad privada y alejando al ciudadano de su sentimiento de

pertenencia al núcleo social; el ser humano se ve abocado a refugiarse en la individualidad, lo que ha dado lugar a una “apatía inducida por el campo vertiginoso de las posibilidades [...]”; entonces empieza la indiferencia pura” (Lipovetsky 1990: 42). Sin embargo, estas posibilidades amparadas en el ideal de bienestar y derecho individual, son seguidas de cerca por un Estado que vigila para que el poder no se salga de sus manos y cuya arma es la propagación de un hedonismo “higienista”: “El hedonismo posmoderno ya no es transgresor ni diletante, esta “gestionado”, funcionalizado, es sensatamente light” (Lipovetsky 1996: 56), controlado por un Estado siempre alerta para mantener el orden, tal como se veía en la Modernidad. Si, por un lado, los mensajes provenientes de los campos del poder (económico, político, *massmediático*) alientan el hedonismo, por otro, será su manera de mantener a las personas anestesiadas para impedir el brote de cualquier impulso social (colectivo) sublevador. Tal parece que la paradoja moderna que signó el ejercicio del poder ilustrado, ahora también es visible, por lo que podemos construir una concepción de la Postmodernidad como un período el cual, si por una parte, niega muchos de los principios de la Modernidad, por otra, acentuará los aspectos que convengan al ejercicio del poder.

Desde la aparición del dinero, las relaciones sociales se vieron alteradas por la noción de negocio, que obligaba a convertir al otro en una presencia indiferente, socialmente distante y físicamente cercana, con lo cual empieza a conformarse el entorno postmoderno, en donde la desatención del otro se traduce en constantes desencuentros en los que el compromiso con el otro ya no tiene importancia y se cae, así, en el vacío emocional; el sujeto se convierte en una unidad entre muchas otras que no es percibida en su singularidad.

El proyecto de la Ilustración es válido dentro de la Postmodernidad, como proceso ineludible para contrarrestar los efectos de las nuevas estrategias de dominación económica y política en el actual

sistema capitalista, pues “cuanto más carente de alternativas aparezca una sociedad moderna tanto más se permitirá el cinismo” (Sloterdijk 2003: 191). Para Cruz Kronfly, la Modernidad tampoco es un proyecto acabado y aún tiene mucho que ofrecer. La crisis de la mentalidad moderna “se debe precisamente al triunfo de la civilización y de la racionalidad productivo instrumental, que necesita cada vez menos de la mentalidad moderna [...] y que hoy denominamos postmodernidad, a falta de mejor nombre. Es decir, una especie de retorno al afán simple de contemporaneidad. [...] La postmodernidad de lo contemporáneo equivaldría al vacío dejado por la retirada de la modernidad mental ilustrada, la veneración de lo actual por el sólo hecho de su actualidad” (Cruz Kronfly 1998: 34). El proyecto moderno fue abortado porque ya no era necesario para lograr los intereses económicos y políticos de la burguesía, apoyada en una moral cínica que privilegió la modernización, el ponerse al día técnicamente, para restar atención al proyecto de la Ilustración. En la actualidad, la burguesía contemporánea “está interesada en todo, menos en esta ilusa idea de restaurar el Proyecto Ilustrado del que ya no requiere para nada y antes por el contrario necesita sepultar en el olvido, debido quizás al potencial mentalmente “revolucionario” y crítico que entraña” (Cruz Kronfly 1998: 36) y que impide desarrollar a cabalidad su programa del capitalismo tardío, la generalización absoluta de los valores de cambio.

2.3. EL FRENTE NACIONAL (1958-1974):

Para rescatar al país del “caos”, Alberto Lleras Camargo y Laureano Gómez, se reunieron para acordar la “paz”¹⁰. El Frente Nacional fue un acuerdo convenido por capitalistas y por los partidos

¹⁰ Benidorm (España), 24 de julio de 1956. Un año después, ya derrocada la dictadura de Rojas Pinilla por una Junta Militar, el 20 de julio de 1957 se firma el pacto de Sitges (España), entre Lleras Camargo y Laureano Gómez, “acuerdo fundamental que define los principios conceptuales concretos sobre los cuales se van a construir las instituciones del Frente Nacional” (Silva Luján 1989: 197) y se plantea un plebiscito popular para ratificar las reformas constitucionales sugeridas, consistentes en la paridad en el gabinete ministerial y las corporaciones públicas por un período de doce años –lo que dará origen a un “gigantismo burocrático”- y la necesidad de un candidato “nacional” para la presidencia de la República. El 22 de noviembre de 1957 (Pacto de San Carlos) los partidos políticos institucionalizan los resultados positivos del plebiscito; más adelante se acuerda también una reforma constitucional a través de un artículo único y

políticos tradicionales para luchar por una “Unidad Nacional” que pretendía únicamente mitigar el nacionalismo revolucionario, y cuyas consecuencias ideológicas serán el escepticismo creciente en la población civil respecto a su poder de participación en la sociedad. Con el Frente Nacional, las fronteras políticas entre los partidos tradicionales tienden a borrarse y se consolidan los grupos guerrilleros en el país, pasando la violencia de los campos a la ciudad, proceso que se inició con el “Bogotazo”; pese a esta situación, el olvido fue la filosofía del Frente Nacional, el mecanismo de la clase dominante para silenciar el pasado de violencia que acababa de atravesar el país. El Frente Nacional, como partido único, se convirtió en un régimen autoritario de las élites liberal y conservadora; las elecciones tuvieron una finalidad modesta: dirimir la supremacía entre las fracciones dentro de cada uno de los dos partidos, reorientar el sectarismo para que no fuera peligroso (Pérez 1989).

Por otra parte, el Estado de Sitio como mecanismo jurídico permanente del Frente Nacional fue una dinámica capitalista para diseñar una ciudad sin la participación de la población que dio como resultado la “zonificación” de la ciudad; dinámica que desterró al pueblo del centro y de los barrios residenciales. Si “el espacio público es el ámbito por excelencia de la democracia” (Saldarriaga 1992: 47), el proyecto de ciudad propuesto durante el Frente Nacional consistirá en la privatización del espacio urbano; este tipo de ciudad está en concordancia con el sistema económico que se imponía en Colombia: el capitalismo. La ciudad industrial de principios del siglo XX, pasa a convertirse en la ciudad para el capitalismo dependiente que caracteriza al país, la cual es el resultado de una serie de reformas racionalizadas que tienden a convertir el espacio público en funciones, en zonas específicas (industrial, comercial, residencial, recreativa, etc.), las cuales dan la

transitorio para establecer la alternación en la presidencia de la República por cuatro períodos: “Un interrogante que quedará sin respuesta es si el país hubiera respaldado una propuesta plebiscitaria [...] de haberse añadido al texto del plebiscito la alternación en la presidencia de la República y la prolongación del gobierno de coalición a dieciséis años” (Silva Luján 1989: 205).

ilusión de superar los obstáculos para el desarrollo –capitalista– y cuyo corolario es el control del tiempo del ciudadano y la propagación de comportamientos pasivos e individualistas que refuerzan el carácter de espectador del ser humano en la sociedad capitalista. El control y la represión de la población por parte de un Estado temeroso de lo que podía hacer la colectividad, marcó la relación de los ciudadanos con el espacio urbano, alejando al individuo de la calle, encerrándolo en su espacio habitacional, lejos de su participación pública (Viviescas 1989).

Cuando en 1970 la ANAPO pierde misteriosamente las elecciones¹¹, lo que comenzó como el vislumbramiento de una alternativa a los enfrentamientos bipartidistas, a las dictaduras y a la violencia militar-campesina, se transformó en una experiencia truncada, “alimentando así el descontento, la abstención y otras manifestaciones de acción política desinstitucionalizada” (Silva Luján 1989: 256), consecuencias de un mandato constitucional que eliminó la competencia electoral y convirtió a la población en un elemento pasivo “que debe llenar una formalidad prevista en la norma” (Pérez 1989: 86). Además, la paupérrima situación económica que ya era visible en 1962, aceleró el desempleo, se redujeron las importaciones, el FMI recomienda una devaluación que dispara la inflación y ausenta la inversión pública, situación que acentúa el empobrecimiento de las nuevas masas urbanas inmigrantes; a mediados del año siguiente (1963), “coincidieron amplias movilizaciones de los estudiantes con una exacerbación de las luchas sindicales creando una situación política particularmente delicada, la cual debilitó aún más al gobierno, llevándolo a recurrir cada vez con más énfasis al poder disuasivo de la represión armada” (Silva Luján: 227).

“La característica central del sistema del Frente Nacional es que se trataba de un mecanismo para evitar pero no para innovar [...]; para evitar que un partido tomara la primacía sobre el otro” (Tirado

¹¹ “El general Rojas se acostó ganando y amaneció perdiendo” (Silva Luján 1989: 256).

Mejía 1989: 399), pero no para poner en práctica reformas que equilibraran el sistema capitalista que se había generalizado en el país. Pese a estos desequilibrios, el mayor logro del Frente Nacional fue el proceso de laicización del país; aspecto visible en los planes de planificación familiar, la generalización de la educación secundaria, la aprobación de cursos mixtos y la incorporación de la mujer a la Universidad. Durante esta época también “la composición social del sistema universitario cambió sustancialmente con el ingreso de significativos grupos de estudiantes provenientes de las clases medias. Esta expansión acelerada, sumada a la recomposición social de sus bases, harán de la universidad un fértil terreno para el surgimiento de nuevas formas de pensar y de actuar en política” (Silva Luján: 219).

En el plano económico y social:

El Frente Nacional, desde la presidencia de Alberto Lleras, pone de moda los planes de desarrollo y se empeña en prever el curso de la economía con los estudios de especialistas. A pesar de la preocupación de los líderes por la cuestión social, y de realizaciones importantes en este campo, las administraciones frentenacionalistas quedan marcadas de “desarrollismo”. Esto explica, en buena medida, el crecimiento de movimientos “populistas”, como el del MRL y el de la Alianza Nacional Popular –ANAPO–, cuya agitación de masas contribuye a reforzar la apariencia de un sistema de gobierno-oposición verdadero. (Pérez: 87-88).

La tarea intervencionista¹² del Estado pone el comando del país en manos de la burguesía industrial y dota al Estado de instrumentos para la construcción de infraestructura, acumulación de capital, formación de mano de obra, innovación tecnológica y búsqueda de inversiones y préstamos

¹² El intervencionismo de Estado consiste en acentuar el papel del Estado en la normativización de la economía, utilizando los métodos de la planeación para “modernizar” el Estado. En Colombia, el Frente Nacional institucionaliza este mecanismo del capitalismo, tendiente a favorecer al capital privado y acorde con la meta de “modernización” impuesta a mediados del siglo XX como parte del proyecto de países que se planteaban a sí mismos como núcleos de desarrollo: Estados Unidos y Europa Occidental.

extranjeros, pero, para lograr esto, el partido institucionalizado “tiene como meta lograr la estabilización política [...]. Si algo caracteriza globalmente el primer período del Frente Nacional, es el empeño sostenido por esa estabilización. Al punto que se convierte en condición imprescindible para poder llevar a cabo los proyectos que en otros planos se propone realizar la coalición bipartidista” (Pérez: 106); de allí la utilización de mecanismos de represión, debida también a la experiencia militar inmediatamente anterior que había vivido el país, la cual hacía obvia la presencia activa de las Fuerzas Armadas en el mantenimiento del orden¹³. A lo anterior se suma el “alineamiento incondicional de Lleras Camargo con la estrategia norteamericana contra la Unión Soviética, ya que, en el plano nacional, la lucha contra la “subversión comunista”, se resolvía en el ataque indiscriminado de las Fuerzas Armadas a todas las formas de movilización campesina o urbana, consideradas como parte de la “conspiración internacional” contra las instituciones democráticas del país” (Pérez: 144), el cual tenía sus orígenes en el gobierno de Laureano Gómez, no tanto para combatir el comunismo, sino todo movimiento democrático.

Como consecuencia lógica de estas dinámicas:

Al término del Frente Nacional, los partidos políticos que lo monopolizaron, exhiben evidente pérdida de fuerza de atracción en la juventud, las clases asalariadas y otros sectores del cuerpo electoral. Por vez primera se diseña visiblemente en la vida política de la nación la formación de corrientes de opinión no alineadas partidariamente, que en un futuro acaso no lejano serán de importancia [...] en las contiendas electorales. (Restrepo Piedrahita 1976: 142).

¹³ Lo que en realidad puede ser considerado como un sofisma de distracción, pues, si por un lado el régimen promete que el mantenimiento del orden permitirá mejorar las condiciones sociales y económicas de la población urbana –con la consecuencia de abandonar el campo, permitiendo, así, la conformación de grupos radicales herederos traumáticos de la Violencia e influenciados por la Revolución cubana (guerrillas)–, por otro lado, la política económica del Frente Nacional siempre tendió a favorecer únicamente a las élites.

La juventud, de esta manera, se proyecta como un grupo crítico frente a estas medidas políticas y sus consecuencias en la ideología de la sociedad colombiana, abriendo alternativas de interpretación y de actuación en la realidad.

3. CAMPO DE LA NOVELA COLOMBIANA DE LOS SETENTA

La novela en Colombia se afianza en la década de los sesenta, sobre todo, a raíz de la publicación y éxito comercial de *Cien años de soledad* (1967); por esta razón, la obra de Gabriel García Márquez se convierte para los escritores colombianos en un paradigma –a pesar de haber aparecido fuera del canon colombiano– y, a la vez, en una cercana posibilidad de publicar sus propias creaciones. El fenómeno ocurrido tras la publicación de *Cien años de soledad* tiene que ver con lo que pasaba en la misma época con el *Boom* de la literatura latinoamericana: un suceso comercial posible gracias al trabajo realizado por las editoriales multinacionales extranjeras que se apropiaron de las llamadas editoriales culturales latinoamericanas, quienes fueron las encargadas de descubrir y publicar las obras de escritores que venían creando desde décadas atrás, en los que era tangible el cambio de los modelos europeos por el influjo de los norteamericanos, aunque manteniendo una posición crítica frente a ellos, en la cual se asimilaba la realidad en la que estaban inmersos. Estas editoriales multinacionales dieron a conocer a nivel mundial a los escritores latinoamericanos bajo el concepto superficial de unidad de la literatura –y la cultura– del continente, lo que ocasionó la formación de un público lector masivo que seguía pidiendo obras literarias que respondieran a los modelos creados por los “autores del *Boom*”. Esta ampliación del público lector tuvo también como causa la ampliación del sector intelectual, debido al número de universitarios provenientes, sobre todo, de las clases medias.

De este hecho se deriva la dificultad para publicar que tuvieron los narradores de la generación posterior: “A la nueva promoción no le fue concedido el derecho al repliegue experimental que marcó los comienzos de los mayores [...] porque emergieron a una demanda pública de los lectores masivos que esos mayores conquistaron mediante sutiles articulaciones de sus poéticas originarias”

(Rama 1982: 461). Por esta razón, la novela latinoamericana fluctuará, según Rama, entre cuatro vertientes narrativas: el subjetivismo (testimonial), el realismo-crítico¹⁴, el discurso histórico y la estética barroca (fragmentaria). Sin embargo, ninguna de ellas abandona “una percepción realista de base” (Rama 1982: 482) que proviene de los escritores del *Boom* más consagrados por las editoriales y el público, y de los autores anteriores a este movimiento: Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Carlos Fuentes y Jorge Luís Borges; cada uno de ellos dentro de sus respectivas estéticas, las cuales fluctúan entre lo regionalista y lo cosmopolita.

Según Raymond Williams, en Colombia “hacia 1975, la “sombra” del macondismo comenzó a ser más sobrellevable” (1991: 246) debido a dos factores principales: la conformación de editoriales nacionales que se interesaron por las producciones de los nuevos narradores (Tercer Mundo Editores) y de otras internacionales con sede en el país (Plaza & Janés); cambia, así, el panorama de la publicación novelística en Colombia, el cual hasta la década del sesenta había sido controlado en muchos de los aspectos de su producción, publicación, historia y crítica por “la élite dominante en el país” (Williams 1991: 268). Por otro lado, el interés internacional que volcó los ojos hacia la literatura y la cultura latinoamericana, abrió las puertas a los escritores colombianos en los países europeos en donde hicieron sus carreras.

Las obras de los escritores colombianos de esta época son clasificadas por Williams como modernas y postmodernas. Los autores presentan en común el hecho de ser una “generación de intelectuales que tuvieron en su niñez la experiencia de La Violencia, la Revolución cubana en su adolescencia y el Frente Nacional en su madurez” (Williams 1991: 254), pero sus obras se agrupan bajo dos corrientes que se contraponen. Las novelas modernas son definidas como aquellas que

¹⁴ Vertiente que para Rama es la dominante en Colombia y en la que ubica la obra de Luis Fayad (462).

“ficcionalizan elementos que fácilmente pueden asociarse con la realidad empírica colombiana o latinoamericana” (Williams 1991: 268); autores de éstas serían Gabriel García Márquez, Fanny Buitrago, Héctor Rojas Herazo, Manuel Zapata Olivella, Gustavo Álvarez Gardeazábal, Fernando Vallejo, Manuel Mejía Vallejo, Germán Espinosa, Óscar Collazos, Roberto Burgos Cantor, Marvel Moreno, Fernando Cruz Kronfly, Umberto Valverde, Luis Fayad, Antonio Caballero, Álvaro Pineda-Botero, Álvaro Mutis y Flor Romero, entre otros. Las novelas postmodernas están “más mediatizadas por la teoría o por otros textos, y orientadas más específicamente hacia aspectos del lenguaje” (Williams 1991: 268); por esta razón, ellas serán de carácter experimental y apuntarán hacia la destrucción de mitos y la subversión de las más sagradas instituciones nacionales. Autores de esta última tendencia serían: Rafael Humberto Moreno Durán, Rodrigo Parra Sandoval, Alba Lucía Ángel, Andrés Caicedo, Alberto Duque López y Darío Jaramillo Agudelo, quienes pueden definirse como continuadores de la línea trazada por Julio Cortázar en *Rayuela* (1963), Severo Sarduy y Guillermo Cabrera Infante.

Estas novelas responden igualmente a un proceso de modernización que se venía dando en Colombia, respecto a la literatura, desde el trabajo realizado por la revista *Mito* (1955-1962), los jóvenes “antipoetas” *nadaístas* (Gonzalo Arango, Jaime Jaramillo Escobar) y la *Generación sin Nombre*, con lo cual se puede visibilizar no sólo la prelación que siempre ha tenido la poesía en Colombia y que presenta una transformación con referencia a la importancia que adquiere la narrativa en el decenio 1970-1980, sino también la actitud pionera que ha tenido la poesía desde las vanguardias de los años veinte –aunque en el caso colombiano, dichas vanguardias no tuvieron el mismo impacto que en el resto de Latinoamérica– y que influye la novela y la narrativa de esta época:

Es útil reconocer que desde la poesía, en la segunda mitad del siglo XX se dan tres momentos fundamentales y decisivos que proyectan la cultura y muestran un importante forcejeo entre la tradición y la ruptura [...]. A *Mito*, la revista fundada por Jorge Gaitán Durán, Eduardo Cote Lamus y Hernando Valencia Goelkel, se debe la propuesta de desprovincializar la sociedad y la cultura colombiana, al actualizarla y relacionarla con el momento histórico nacional y universal. (Giraldo 2000: 158).

En cuanto al *Nadaísmo*, gracias a este movimiento se rompió el “centralismo cultural” que predominaba en el país, pues su desarrollo fue en una zona diferente al centro (Antioquia) y se le dio importancia al tema juvenil dentro de la literatura, así como a la experimentación narrativa. Por su parte, la *Generación sin Nombre* “con su diversidad de tendencias demostró la movilidad del mundo contemporáneo e intentó restituirle el sentido a la palabra degradada por los nadaístas y abrir el abanico de las expresiones” (Giraldo 2000: 159), desde el escepticismo y la nostalgia que predomina en la poesía de los autores de esta generación –a pesar de su heterogeneidad– (Giovanni Quessep, Jaime García Maffla, María Mercedes Carranza, Juan Gustavo Cobo Borda, Juan Manuel Roca, Darío Jaramillo Agudelo, entre otros), y que tiene que ver con la época en la que surge: el Frente Nacional (1958-1974); en este período, el concepto de democracia se desdibuja en el país y se conforma una especie de “sedante ideológico” que deja por fuera al pueblo colombiano de las decisiones políticas, pues ya estaba programada por dieciséis años la repartición del poder entre los partidos tradicionales (Liberal y Conservador), quienes pactaron un acuerdo que pudiese desequilibrar la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla. Por esta misma época, surgen los movimientos guerrilleros en los campos colombianos y se da un gran crecimiento de las ciudades y sus zonas marginales. Aún después de 1974, “la paridad partidista se mantuvo en las corporaciones judiciales y [...] en otros órdenes de la vida político-administrativa” (Peña 1984: 123), afianzando así la pérdida de confianza en las instituciones del Estado, en la noción de grupo e ideologías.

Isaías Peña Gutiérrez (1973) agrupa a los narradores de esta época (en la que fue más predominante el cuento que la novela, según sus estadísticas) bajo el rótulo de “Generación del Bloqueo y el Estado de Sitio”, es decir, los escritores nacidos entre 1935 y 1950, quienes produjeron sus obras en medio de condiciones socio-históricas específicas: el bloqueo a Cuba (1962) por parte de Estados Unidos –en alianza con todas sus “neocolonias latinoamericanas” (9)– y el Estado de Sitio como instrumento jurídico permanente del Frente Nacional. En medio de este estado de “democracia restringida” se producen novelas que evalúan esta realidad nacional desde ópticas diversas.

Aunque Rama (1984) afirme que la modernización del siglo XX produce una revolución en la ciudad letrada, haciendo surgir un campo autónomo dentro de ésta, gracias a los centros económicos que generaba la sociedad burguesa y que demandaban la presencia de letrados (periódicos, centros educativos, empresas culturales privadas, editoriales), en Colombia los letrados contestatarios e independientes no emergen sino hasta los años anteriores y durante el Frente Nacional (1958-1974), como expresión de la crisis de los proyectos políticos socialistas y capitalistas excluidos del proyecto de Modernidad de la nación, llevado a cabo por los partidos tradicionales que se reparten el orden central. La ruptura se da, según Corey Shouse (2002: 21), entre el período denominado La Violencia (1946-1958) con su corolario: la novela de la Violencia, y el Frente Nacional; durante estos años comienzan a configurarse las manifestaciones literarias de dos proyectos de Modernidad en conflicto en los que ya es posible vislumbrar un incipiente rompimiento del orden letrado, de la literatura como acompañamiento del poder: el proyecto que defiende las instituciones políticas y culturales del bipartidismo capitalista y los autores independientes política y estéticamente¹⁵.

¹⁵ Este rompimiento también se debe a que los escritores de este período provenían, en su gran mayoría, de la clase media, es decir, una clase emergente que se había educado en universidades, pero que estaba ausente del campo económico y político, razón por la cual estos escritores no tuvieron contactos con las élites culturales del país (Peña Gutiérrez: 2002), fueron rechazados por la Academia y por los medios de comunicación. Dicha situación les permite distanciarse del canon y establecer una posición crítica frente a la realidad y al ejercicio literario.

La aceleración del proceso de reafirmación de la izquierda liberal posibilita el surgimiento de grupos literarios como Mito (Gaitán Durán, Zalamea, Valencia Goelkel, Charry Lara, Gómez Valderrama, Gutiérrez Girardot), el Grupo de Barranquilla (Cepeda Samudio, García Márquez), los Nadaístas y la Generación del Bloqueo y Estado de Sitio –ya mencionada anteriormente–: Marvel Moreno, Gustavo Álvarez Gardeazábal, Germán Espinosa, Alba Lucía Ángel, Moreno Durán (Shouse 2002: 57). Estos grupos, dependiendo de la posición de sus autores en el campo literario (letrados o marginales), producirán una crítica que enuncia la crisis bipartidista y su proyecto de Modernidad, inaugurándose, así, después del Frente Nacional, las metanarrativas postmodernas en Colombia (Shouse 2002: 120).

Según Jean Franco (2003), la literatura producida en Latinoamérica durante los años cincuenta y sesenta está signada por la Guerra Fría, es decir, el enfrentamiento entre Estados Unidos y la Unión Soviética en un plano ideológico dentro del campo artístico: mientras la Unión Soviética proclamaba el realismo socialista y la literatura comprometida como ideal literario, Estados Unidos abogaba por un arte “libre” y autónomo; es así como pueden interpretarse las querellas entre escritores del *Boom*, producidas en esos años (aquellos que apoyaban el régimen cubano y los que no). Además, Franco hace hincapié en la caída de la ciudad letrada, “después de los años sesenta, cuando las celebridades literarias empezaron a perder algo de influencia a favor de los economistas, los educadores y los asesores de imagen” (244), la *mass culture* propagada por Estados Unidos. Estos dos aspectos permiten ampliar el análisis propuesto, a partir de las diferencias ideológicas entre los escritores en esa época, pero también a partir del modelo neoliberal –propio del capitalismo tardío– que empieza a posicionarse ya en ese período en toda Latinoamérica: “Inmersos en la implacable lógica de la Guerra Fría, los militares del Cono Sur y de Centroamérica se enfrascaron en una guerra contra el

comunismo que no sólo destruiría la sociedad civil, sino que además facilitaría la transición del Estado de bienestar al poroso Estado neoliberal” (23).

En este sentido, es posible comprender la orientación de la novela colombiana de los setenta hacia una problematización más aguda de los fenómenos históricos y la realidad inmediata, como una manera de confrontarla a través del único medio que se presenta como “libre” posibilidad de actuación: el lenguaje, ya sea poniendo el “acento en un mensaje de amplio espectro de comunicación” (Rama 1982: 480), o a través de una alta tecnificación narrativa que deriva en lo experimental y hermético. Así mismo, lo urbano se presenta como temática predominante en las novelas de esta época, a pesar de que se venía desarrollando desde las creaciones de José Antonio Osorio Lizarazo, Manuel Mejía Vallejo y Umberto Valverde, pero es en los setenta que la ciudad se afianzará como espacio de las transformaciones culturales latinoamericanas y colombianas, ya no como una distinción temática superficial entre lo rural y lo urbano, como se hacía en décadas anteriores, sino permitiendo revisar los procesos de urbanización-modernización en Latinoamérica, los cuales no se dieron de igual manera en todos sus territorios.

3.1. *HABITUS* Y TOMA DE POSICIÓN DEL ESCRITOR LUIS FAYAD:

Desde los presupuestos teóricos de Bourdieu, se puede afirmar que el *habitus* es el puente entre la sociedad y el individuo, pues al analizar los aspectos que conforman la experiencia vital de este último se descubren las relaciones que se establecen entre el ser y la posibilidad de hacer del individuo en la sociedad de la que hace parte, de acuerdo con sus disposiciones sociales y la manera en que las ha asumido. En este último punto se puede rastrear la toma de posición del escritor, su respuesta particular a los condicionamientos sociales, el conjunto particular de sus prácticas sociales tangibles en el campo literario. Desde este enfoque, se entiende que el *habitus* no sea un simple

eufemismo de la “biografía del autor”, sino la manera de asumir esta noción desde una perspectiva sociocrítica, evaluando la manera concreta –en forma de obras literarias– en la que el escritor resignifica su realidad y elabora una respuesta lúcida ante ésta.

Luis Fayad, escritor de ascendencia libanesa, nace en Bogotá en 1945 y permanece allí hasta su viaje a Francia en 1975; luego pasa a Barcelona donde Alfaguara publica *Los parientes de Ester* en 1978¹⁶: “Se trataba de la primera novela de un autor hasta entonces casi desconocido, publicada en España [por] la Editorial Alfaguara, un sello del cual hasta entonces lo que llegaba a nuestras librerías eran los títulos de Marguerite Yourcenar o de autores latinoamericanos tan consagrados como Julio Cortázar o Jorge Amado” (Arévalo 1986: 243). Los primeros ejemplares de *Los parientes de Ester* llegan a Colombia en 1979, donde ya se conocían del autor los libros de cuentos *Los sonidos del fuego* (1968) y *Olor de lluvia* (1974)¹⁷. Desde aquí empieza a ser visible por qué la obra de este autor es acogida desde esta época como una posición canónica, dominante dentro del campo literario colombiano; el reconocimiento de una editorial española que para ese entonces sólo publicaba autores europeos y algunos escritores latinoamericanos reconocidos representa la aceptación no problemática del valor estético de la obra en Colombia.

Se sabe que sus primeras incursiones en el campo artístico se dan a través de su participación en la elaboración de guiones para teatro, radio y televisión, cuando hacía parte del Grupo Escénico Infantil y luego, del Grupo Escénico Juvenil; es a los dieciocho años, aproximadamente, cuando comienza a escribir cuentos. Fayad cuenta que era su madre la que tenía más inclinaciones literarias y quien le contaba historias a través de las cuales conoció muchos aspectos de su pasado libanés.

¹⁶ Después de su viaje a Europa y su estadía en París, Barcelona, Estocolmo y Berlín, decide fijar su residencia en esta última ciudad.

¹⁷ *Los parientes de Ester* ha sido reeditada por la editorial Oveja Negra (1984), la Editorial de la Universidad de Antioquia (1993) y por Arango Editores (2000). Actualmente, se prepara en México otra edición de esta novela.

Esta influencia de la cultura árabe representa para la constitución del *habitus* del autor, un elemento axiológico tradicional o conservador, pues a pesar de que Fayad afirme que pertenece a la tercera generación descendiente de los libaneses que llegaron a Colombia, el influjo de éstos en la educación familiar será trascendental para este autor y permeará toda su producción literaria (por ejemplo, el argumento de su penúltima novela: *La caída de los puntos cardinales* (2001) está construido alrededor de la migración libanesa a Colombia a principios del siglo XX): “De niño convivía con ese mundo árabe. Claro, sin yo darme cuenta estaba ya escribiendo la novela que salió ahora [*La caída de los puntos cardinales*]. Yo he conservado los acentos de todas las visitas que iban a mi casa, visitas a mis abuelos, a mis padres, todos hablaban árabe. La primera generación lo hablaba y lo escribía, la segunda, que fue la de mis padres, lo hablaba pero no lo escribía, y la tercera generación, que es la mía, nosotros ya ni lo hablamos ni lo escribimos” (Alejandro Lorente. “La madeja desenvuelta: conversación con Luis Fayad”. Disponible en: [<http://www.alejandrolorente.com>], consultada en enero de 2007).

Fayad estudia dos años de Sociología en la Universidad Nacional –período durante el cual milita en la Juventud Comunista (JUCO)–, pero se retira para dedicarse al periodismo y la literatura. Respecto a la Revolución cubana, Fayad afirmaba lo siguiente en una entrevista realizada en 1973: “La Revolución cubana ha influido positivamente en el panorama cultural de América Latina, con su institución de editoriales donde se publica una gran cantidad de libros, revistas y gacetas, con su creación de concursos [...], uno de los sitios de encuentro de los escritores latinoamericanos” (Peña Gutiérrez: 198). En esta cita es posible percibir una separación entre la Revolución como transformación social y como transformación cultural; Fayad se centra en esta última para establecer su posición frente a una situación histórica insoslayable para el escritor de las décadas de los sesenta y setenta, inmersos en la dicotomía vanguardia/compromiso político (en el marco de la Guerra Fría:

capitalismo/comunismo). La Revolución como transformación cultural posiciona a Fayad dentro de la esfera neutral del “compromiso”, haciendo la salvedad de su apoyo a la apertura cultural que posibilita el gobierno cubano, pero no a su aspecto político; esta actitud otorga libertad de movimiento a Fayad y una búsqueda propia de su expresión literaria que, sin embargo, no estará exenta del peligro de servir al campo dominante –como se explicará más adelante–. A pesar de que Fayad afirme que “existen siempre los dos compromisos cuando se escribe: el compromiso político y el compromiso literario” (entrevista con Ayala Poveda 1984: 165), dicho compromiso político en Fayad consistirá en presentar una ilustración de las problemáticas sociales que atraviesa el país, pero no a través de lo que podría denominarse como realismo crítico, sino de un realismo conservador, el cual da forma a la aceptación resignada de la realidad; de allí que la toma de posición de este escritor en *Los parientes de Ester* sea formulada a partir del siguiente programa estético: **Narrar la realidad del país evidenciando la aceptación conformista del sistema y de la configuración alienada del individuo.**

Fayad afirma que “la inconformidad del escritor frente a la sociedad en que vive es la misma de cualquier otra persona que viva en esa misma clase de sociedad. Lo que sucede es que el escritor tiene la oportunidad de hacerla más pública con sus libros” (Isaías Peña 1973: 198); nótese que hacerla más pública no significa necesariamente oponerse a ella. La expresión de la inconformidad puede permanecer en el plano de la exposición, más no de la interpretación que permite problematizar la realidad inmediata y recrear una alternativa para asumirla; el narrador en *Los parientes de Ester* configura un narratario pasivo, para el que no es necesario desestructurar su forma de pensamiento, sino solamente aprobar la obra que se le presenta como una confirmación de lo que sucede a su alrededor. Este tipo de lector se conecta con el ciudadano creado por la “ciudad del Estado de Sitio” (Viviescas 1989), diseñada con el objetivo de zonificar la ciudad,

funcionalizarla para controlar el tiempo y el espacio de los ciudadanos; se crea así, una cultura urbana de la pasividad, pues la vivencia del espacio urbano está direccionada por normas que coaccionan la creatividad y el poder de transformación de la población civil, la cual debe adaptarse al nuevo funcionamiento del espacio que habita sin posibilidad de ruptura, pues la adaptación se convierte en adopción ideológica conformista del funcionalismo impuesto por la “ciudad para el capitalismo” (Viviescas).

A pesar de que Fayad consienta que la obra de García Márquez permitió que en Colombia y en Latinoamérica se creara un “bloque de escritores con una propuesta literaria diferente a la de antes” (Ayala Poveda: 165), esta tendencia hacia lo “diferente” no es visible en Fayad más que al nivel de un análisis contenidista¹⁸, lo que puede interpretarse a través de la relación de Fayad con la “ciudad letrada”, con el centro al que su trayectoria social pertenece y con una tradición de la literatura colombiana de este lado del campo literario, la cual apunta hacia el mantenimiento de formas conservadoras. Lo anterior se puede rastrear a través de las afirmaciones de Fayad sobre la forma de escribir: “Necesito una cosa, sobre todo para avanzar: tener el final. Siempre se habla de tener el principio, y estoy de acuerdo, pero yo necesito imaginarme un final aunque éste cambie después. Saber para dónde voy, saber que tengo que seguir desarrollando algo, es lo que más me estimula” (Rincón, Báez 2004. Disponible en: [<http://www.unperiodico.unal.edu.co>], edición 66), y más adelante: “Hay muchas cosas que uno ha pensado y que cambian en la novela, pero hay unas reglas que deben mantenerse, sino ésta se empantana o cambia; por ejemplo, las diferencias de una parte a otra no son por técnica ni por innovación sino porque se perdió el hilo. Cuando voy a escribir una novela no emprendo el trabajo si no estoy seguro de qué se trata, del mundo que quiere encerrar”.

¹⁸ Configuración de personajes netamente urbanos que contrastan con las producciones novelísticas anteriores en las que es clara la recreación de lo rural; sin embargo en *Los parientes de Ester*, lo urbano aparece sólo como un trasfondo de las acciones.

Estas aseveraciones acerca del proceso escritural, además de la pretensión de construir ficciones a través de un lenguaje claro y preciso (racional), son evidentes en la forma de *Los parientes de Ester*, en la cual se percibe una causalidad detallada de los acontecimientos y un modo de narrar homogéneo que permite entender el objeto estético como un artefacto de significado, más no de sentido, es decir, la narración permite recrear una realidad rutinaria que se acepta sin mayores cuestionamientos; la narración prosaica de una anécdota completa reconstruye una realidad inmediatamente anterior (los últimos años del Frente Nacional), a través de la cual se busca ilustrar la axiología emergente en el hombre de la época, pero no posibilitar una forma de resistencia frente a un sistema opresor de la subjetividad que no le permite al individuo establecer una posición propia y un modo singular de actuación en la sociedad. El conformismo, como índice de la axiología conservadora, configura personajes con una dimensión crítica mínima, quienes permiten mantener el orden y la aparente tranquilidad social que el Frente Nacional defendió, a través de la represión como única condición para llevar a cabo sus falsos planes de desarrollo, modernización y democratización del Estado, luego del período conocido como La Violencia y la dictadura militar de Rojas Pinilla. La cortina de humo del progreso ocasionó que la población creyera en la posibilidad de transformación económica, social y política, pero, paulatinamente la cortina cayó y dejó ver la atmósfera somnífica y represiva en la que estaba envuelta y el limitado campo de acción que tenía; el proyecto de progreso colectivo fracasa y el individuo emerge, de manera incipiente, a una realidad de capitalismo generalizado en la que no encuentra su plena realización.

Para entender este contraste entre la filiación de Fayad al Comunismo y la toma de posición en *Los parientes de Ester*, es necesario recurrir a las nociones de conciencia posible y no-consciente desarrolladas por Goldmann (1967, 1975). La conciencia posible es el fundamento de la conciencia real; constituye el grado de adecuación a la realidad que podría alcanzar un grupo social, es decir, la

conciencia posible es la suma de las disposiciones del individuo a partir de las cuales reacciona o se adecúa a una situación real determinada, la cual varía la dirección que hasta ese momento tenía su conciencia real. El individuo responde a las circunstancias históricas de acuerdo con su *habitus*, pero “los *habitus* como sistemas de disposiciones, sólo se realizan efectivamente en relación con una estructura determinada de posiciones socialmente indicadas (entre otras cosas por las propiedades sociales de sus ocupantes, a través de las cuales se dan a conocer); pero, a la inversa, a través de las disposiciones, que a su vez están más o menos completamente ajustadas a las posiciones, se realizan tales o cuales de las potencialidades que estaban inscritas en las posiciones” (Bourdieu 1997: 394). La libertad con la que las disposiciones se manifiesten depende del estado del campo literario en un momento determinado; la realización de las potencialidades del individuo resulta, entonces, de sus disposiciones constituidas de manera no-consciente a lo largo de su trayectoria social y del margen de acción que tenga, de acuerdo con la posición que ocupa en el campo.

De esta forma, se puede entender que Fayad, cuya conciencia real se orienta hacia el pensamiento socialista, obedece a ella sólo en la medida en que esta situación es insoslayable al escritor de la época, y en que su experiencia en la Universidad Nacional, institución de Educación Superior de carácter público, vivenciada como punto de encuentro de las mentalidades contestatarias frente al sistema, lo pone en contacto con una forma de entender la realidad desde los conflictos sociales cercanos; es decir, la ideología socialista actúa sólo como ideal abstracto –de dientes para afuera–. Por otro lado, se tiene en cuenta que Fayad no pertenece a las élites del país y su posición social lo lleva a buscar posiciones axiológicas que se distancian de las de las clases dominantes, pero sólo como un paso necesario para afianzar y luego defender su posición social emergente (burguesa

conservadora)¹⁹; sin embargo, se debe recordar que Fayad se formó en una familia tradicional-conservadora (libanesa), y este aspecto no-consciente será tangible en la puesta en forma de la novela analizada aquí (linealidad, desarrollo racional de los acontecimientos, narración objetiva).

Se puede leer la toma de posición de Fayad en *Los parientes de Ester* a partir de su retiro de la Universidad Nacional y su ingreso en el campo social y literario con su trabajo como periodista, a través del cual se ubica en medio del campo literario y su producción empieza a ser reconocida. La conciencia posible –conservadora– aflora en su obra de manera explícita, lo cual puede interpretarse como una reacción defensiva frente a las transformaciones que se avecinaban para el país después del Frente Nacional; esta axiología se materializa en una toma de posición reconocida como canónica en el campo literario, cuando Fayad tiene el capital económico y simbólico suficiente, gracias a la publicación de *Los parientes de Ester* por parte de una editorial extranjera que no tenía sede en Colombia y que le asegura una marcada atención de los medios y las academias; situación que no sucede con Perozzo, quien al ser conocido en el campo literario por su mención en el Premio Casa de las Américas –como se mencionará en el próximo apartado–, circunscribe su recepción y reconocimiento a la perspectiva del Comunismo, ideología que era perseguida en el país –aún hoy–, gracias al apoyo explícito del gobierno colombiano a las políticas estadounidenses dirigidas hacia Latinoamérica.

La conciencia posible de Fayad subyace en la conciencia real de sus primeros años de producción literaria²⁰, antes de la publicación de *Los parientes de Ester* (1978), pero, las disposiciones de su

¹⁹ Sin embargo, habría que estudiar con más detenimiento los dos primeros libros de cuentos de Fayad para revisar allí, si la toma de posición en *Los parientes de Ester*, ya estaba en elaboración en esas dos primeras obras del autor.

²⁰ Sin embargo, no puede saberse en este momento si su producción posterior a *Los parientes de Ester* continúa manifestando lo que se entiende aquí como conciencia posible. *Compañeros de viaje* (1991, la cual narra varias historias de estudiantes de la Universidad Nacional en la década de 1960) sí dialoga con la novela de 1978 en este

habitus se realizan efectivamente, gracias a la posición lograda en el campo social y literario, legitimada por la ideología dominante del Frente Nacional, cuyo influjo no dejó de sentirse durante toda la década de los setenta y principios de los ochenta, pues los estamentos gubernamentales siguieron funcionando a través del bipartidismo²¹. La conciencia posible en Fayad sólo logra emerger a través de una posición reconocida en el campo, cuando su adecuación a la realidad lo permite, es decir, cuando su toma de posición afirma la ideología dominante, conectada con la axiología conservadora no-consciente de su trayectoria social, la cual da forma a la novela y expresa resistencia frente a los cambios que son necesarios para la transformación de la sociedad colombiana, perpetuando así, el orden amparado por la ideología burguesa conservadora, cuyo objetivo es impedir la transformación social como un modo de mantener las garantías económicas logradas:

Los sectores dirigentes de los partidos políticos tradicionales han optado por una alternativa política que, ante los riesgos de la ruptura del orden político que podría presentar un proyecto reformista profundo, necesario para incorporar los sectores populares que podrían darle un contenido y un respaldo democrático al sistema, ha ido renunciando a alterar las líneas centrales del desarrollo espontáneo del proceso económico y social. (Melo 1978: 23).

El Frente Nacional creó la necesidad de prolongarse para mantener la “paz” de la Nación, pero en su última etapa era ya evidente su impotencia para cumplir con los planes de desarrollo y justicia social; pese a esto, quienes habían vivido la época de la Violencia, temían, por un lado, que se desatara nuevamente el desorden en todo el país –que en realidad nunca se había detenido, pues esta es la etapa de formación y afianzamiento de los grupos guerrilleros– y, por otro, que los

sentido, pero haría falta un estudio de toda la obra de Fayad para comprender la transformación –si la hay– de su axiología.

²¹ Además, Fayad no escribe *Los parientes de Ester* después del Frente Nacional, sino durante su última etapa (el borrador lo escribe en 1974).

movimientos estudiantiles, campesinos y obreros ocasionaran un colapso al sistema que garantizaba beneficios a las élites del país.

Si bien la obra de Fayad se presenta como una respuesta en el campo a la propuesta del realismo mágico garcíamarquiano, su realismo conservador presenta una visión monológica de la realidad que no permite configurar alternativas de actuación para el individuo colombiano. La visión del mundo conservadora reafirma la ideología dominante, constituyendo una posición en el campo literario colombiano que perpetúa las formas anquilosadas y, por ende, entra a ser parte del canon a través del cual se busca legitimar y fortalecer las posiciones del centro para contrarrestar el influjo crítico de las posiciones autónomas de la periferia. Esta ideología dominante se refiere al “partido único” conformado por los liberales y conservadores aliados para dirigir el país por dieciséis años, período durante el cual se hizo visible la inexistencia de diferencias ideológicas contundentes entre estos partidos políticos, cuya alianza tuvo el único objetivo de poner las riendas del país en manos de las élites capitalistas, es decir, de sentar las bases de una política económica neoliberal a través de la cual se generalizaron los valores de cambio y se limitó aún más el margen de movilidad individual y desarrollo para los seres humanos pertenecientes a las clases dominadas. La represión impuesta por los militares durante la época del Frente Nacional, empezaba a visibilizar sus consecuencias al final de este período, pues, por un lado, se volvía incompatible con la economía global que había empezado a generalizarse y que exige libertad de movimientos y, por otro lado, era innecesaria, pues su ideología se había interiorizado en la población; muestra de ello es *Los parientes de Ester*, cuyos personajes obedecen a la configuración de un sistema que coarta la posibilidad de realización del individuo, sin necesidad de una disciplina externa, sino asumida como destino, como imposibilidad de cambio.

3.2. *HABITUS Y TOMA DE POSICIÓN DEL ESCRITOR CARLOS PEROZZO:*

De Carlos Perozzo se sabe que nació en Cúcuta (Norte de Santander) en 1939 y que permaneció allí hasta la finalización de su bachillerato, momento en el que decide irse a estudiar Derecho en la Universidad Central de Caracas; sin embargo, esta decisión trae para él desilusiones y se marcha – después de un año y medio de permanencia allí– a Bogotá para estudiar Arquitectura en la Universidad Nacional; en la Facultad de Bellas Artes entra en contacto con la Pintura, la Literatura y el Teatro, y es allí cuando comienza a escribir y a pintar, ya no como una afición –tal y como lo hacía en el colegio–, sino viendo esa decisión como su eje vital. Perozzo comienza escribiendo cuentos, pero el libro que recoge esos cuentos aún permanece inédito; luego pasa al teatro, género con el cual obtiene su primer reconocimiento literario por la obra *Atreverse a luchar, atreverse a vencer* (1973): Mención del Premio Casa de las Américas.

Desde aquí empieza a perfilarse la *illusio* de Perozzo como un interés en la literatura, en su poder transformador y cuestionador de la realidad circundante; en sus obras posteriores será visible una inconformidad con el estado de la realidad, una contumacia que lo lleva a impugnar el estado de la sociedad en la que vive. Desde su primera novela: *Hasta el sol de los venados* (1976), hasta su más reciente producción: *La O de aserrín* (2004), la realidad se presenta como una entidad fragmentaria, inasible y difusa, a la que ni siquiera la escritura puede otorgar un sentido completo o recomponer. Esta actitud escritural, obedece también a la *illusio* literaria del autor, en tanto la ficción se presenta como una posición escéptica frente a la realidad: sólo quien es un observador lúcido de las fisuras que existen en lo que se acepta como real, puede llamarse escritor, sólo la inconformidad frente a la realidad lleva a la creación literaria. Cuando se hacía la pregunta a Perozzo acerca de este escepticismo relacionado con la “Generación del Bloqueo y el Estado de Sitio”, estudiada por Peña Gutiérrez (1973, 1982, 1984, 2002), el escritor respondía lo siguiente:

El escepticismo también forma parte de la materia del escritor. Claro, en ese grupo el escepticismo fue más hondo, más señalado, pero es que si un escritor no es escéptico, no puede ser escritor, si no se acerca a la realidad con escepticismo, o sea, preguntando y desconfiando de las cosas... Si uno está de acuerdo con todo lo que pasa, ¿para qué escribe? Si uno está de acuerdo con esa realidad, por ejemplo, la de aquí, la de ahora, entonces, ¿para qué escribe? Porque el mundo nunca ha sido totalmente, ni siquiera medianamente feliz, como dice Macbeth. Cuando el mundo sea feliz, como el de Huxley, entonces ya no habrá más escritores. Mientras el hombre tenga un desquiciamiento con la realidad, esté descontento con lo que hay, yo creo que siempre va a trasponerlo, porque el mundo no es un ámbito de perfección; eso ha inspirado la literatura y la literatura será válida en tanto haya descontento, rabia, rebeldía. (Anexos: 222).

Si bien, para Perozzo el influjo de La Violencia y el Frente Nacional marcaron una actitud despolitizada en los colombianos desde la segunda mitad del siglo XX, también es cierto que para él la utopía sigue siendo un proyecto válido. La literatura se presenta para él como una forma de la utopía, una manera de cuestionar la realidad, de dar forma a la desaprobación de la situación actual o inmediatamente anterior. Esta actitud está muy relacionada con la concepción del escritor en los años setenta, es decir, la época en la que Perozzo empieza a escribir y a publicar; los escritores de este período crearon un imaginario del autor literario como un ser comprometido con la sociedad en la que vive, no exactamente a través de la noción del escritor que realiza su trabajo para respaldar una ideología, sino como heredero del trabajo realizado por los escritores del *Boom*, específicamente Cortázar y García Márquez, quienes a través de su apoyo al gobierno socialista de Fidel Castro, demostraron que la literatura no necesariamente representa una elección alejada de la realidad, pero tampoco “comprometida” con una posición ideológica. Para estos escritores, a partir del ejercicio literario es posible desestructurar los regímenes dominantes de las élites, a través de la refracción de sus estructuras de pensamiento.

Perozzo sigue siendo un convencido de la Revolución cubana como la única salida para la situación que atraviesa Latinoamérica; aquí, la utopía social dialoga con la *illusio* literaria y ambas configuran la *illusio* vital de Perozzo, sin embargo, su actitud social se concreta en la práctica literaria, no en la política, lo que lleva a analizar su posición como un deseo de transformación a través del pensamiento y no de una acción revolucionaria concreta en la realidad empírica:

Si uno no cree en eso, entonces, ¿en qué cree? Entonces, le toca coger las páginas que va a escribir y llenarlas de tinta china negra y presentar ese libro, ¿sería bueno, no? Si usted ve la historia del mundo, siempre ve a alguien que cree en la utopía. Claro que la historia del mundo es muy fragmentada, muy poco continua, hay discontinuidad como hay discontinuidad en la existencia de uno, como cuando uno se pregunta: ¿Yo para qué vine a este mundo? [...] Y si no hay utopía, entonces, ¿qué hacemos? (Anexos: 224).

Esta creencia es lo que le permite hacer su apuesta en el campo literario y establecer su toma de posición a partir del siguiente programa estético: **Dar forma a las inconsistencias de la realidad como posibilidad de cuestionar el orden impuesto por un sistema que desconoce la individualidad.** Ya desde esta afirmación es visible la percepción de la obra de Perozzo desde una posición que se aleja del campo heterónimo y que se configura, entonces, desde una posición más autónoma, posible gracias a los “trabajos alimenticios” realizados por el escritor (profesor universitario, periodista, editor), pero también por su reconocimiento como director y escritor de teatro (Mención Premio Casa de las Américas); esta situación le permite asegurar su capital económico y aumentar su capital simbólico, situándose en un lugar central del campo literario y social. Este reconocimiento mencionado anteriormente permitió que Perozzo viajara a Europa y publicara su primera novela cuando residía en España, mientras trabajaba como corrector de pruebas en la Editorial Planeta. Su segunda novela (*Juegos de mentes*) es publicada por la también editorial española Plaza y Janés, la cual a finales de los años sesenta abre sus puertas en diversos países de

Latinoamérica –entre ellos, Colombia–; esta editorial convocaba a un concurso de novela en el cual la obra de Perozzo quedó en segundo lugar y pudo ser publicada.

El análisis de la forma novelesca demuestra que la toma de posición del autor se concreta en *Juegos de mentes* como una propuesta estética, la cual, sin caer en el discurso panfletario o en la novela de tesis, se constituye en una respuesta a una situación social que valida la represión y el mantenimiento del orden oficial para acallar las manifestaciones de las inconsistencias y contradicciones sociales, así como la posibilidad de actuación del individuo, de su participación activa en las transformaciones sociales al margen de imaginarios y proyectos colectivos que han minado su confianza en la construcción y mantenimiento de una idea de identidad nacional. Waldemar Vivar, como héroe, desaparece ante la imposibilidad de mantener su posición en un mundo que cercena la posibilidad de ser; de esta manera, se opone al mantenimiento de dicho orden oficial y manifiesta su inconformidad ante un sistema inoperante que no satisface las necesidades de la población y usa como cortina de humo el discurso modernizante del “desarrollismo” y la “planificación”, el cual sólo es la manera de hacer la transición hacia un sistema neoliberal que lleva a sus últimas consecuencias el racionalismo instrumental. El narratario que construye el narrador de la novela, también apunta a este “desequilibrio” del orden operante, pues invita a ocupar una posición activa en la trama novelesca, no a ser un simple observador o receptor pasivo de esa realidad que se le propone.

La salida de Cúcuta representa en la axiología de Perozzo un cambio de lo dogmático a lo relativo; salir de una región alejada del centro y marcada por valores tradicionales-conservadores –aunque este escritor es proveniente de una familia no propiamente regional, pues su madre es venezolana y su padre tiene familia venezolana e italiana; el mismo Perozzo tiene nacionalidad venezolana–, le

permite ya alejarse de cuestiones regionalistas, de axiologías encerradas en sí mismas y vincular una concepción del mundo más abierta a los cambios que se gestaban en el país a nivel cultural, social, político y económico. En Perozzo la transculturación (Rama 1985) obedece a una asimilación de los valores del centro del país, no a su adopción acrítica (aculturación); tener contacto con un centro cultural extranjero (Caracas) abona el camino para la producción de una obra alejada de lo local y de las emulaciones de la “ciudad letrada” colombiana. En 1958 se pone fin a la dictadura de Marcos Pérez Jiménez en Venezuela y el país entra en un vertiginoso proceso de modernización, lo cual se convierte en un referente importante para Perozzo, relacionado con su disposición a alejarse de los modelos conservadores que habían imperado en el país y específicamente en su región, manteniendo a la población en un anquilosamiento social y político. Los valores del centro del país (Colombia) operan como referente, pero no lo limitan a una imitación de modelos, sino a una visión crítica de Latinoamérica en conjunto; esto es posible a partir de su cercanía a otro referente cultural: Venezuela y, más adelante, España –después de la caída de Franco– y otros países de Europa occidental; se abre así, un espacio de los posibles que se hace tangible en su experiencia en Bogotá, lugar donde empieza a ocupar una posición arriesgada dentro del campo artístico, alejándose de los modelos literarios conservadores que habían logrado posiciones canónicas en el campo literario colombiano hasta la aparición de *Cien años de soledad*.

En la formación literaria de Perozzo entran a jugar dos factores contrapuestos: por un lado la influencia de la novela del siglo XIX (Alejandro Dumas padre: *El conde de Montecristo*, novela de la cual Perozzo afirma que fue de la que más recibió influencias durante su juventud) y de las tragedias de Shakespeare y, por otro lado, la influencia de los autores del *Boom* y de los padres del *Boom*, creadores de la “Nueva Novela” latinoamericana, sobre todo, de Juan Carlos Onetti. Entonces, si por una parte, Perozzo asimila la literatura gestada en diversas etapas del desarrollo de

la Modernidad (siglos XVI-XVIII: afianzamiento y desarrollo, y XIX: crisis), se puede afirmar, por otra parte, que esta “Nueva Novela” es una asimilación de los programas estéticos adelantados por los novelistas ingleses, norteamericanos y franceses agrupados bajo la categoría de *nouveau roman*, los cuales abrieron las puertas a las creaciones que en los años sesenta permitieron a la literatura latinoamericana salir de su parroquianismo, posicionarse dentro de las letras mundiales y convertir al intelectual y al escritor en figuras públicas, y en los setenta permitieron que en la literatura colombiana emergieran propuestas estéticas alejadas de la ideología dominante y del anquilosamiento en que había permanecido por causa de la permanencia en lo local y las dicotomías bipartidistas: “Claro que ya podemos decir que la literatura colombiana es algo más que tres novelas. Se está escribiendo esa literatura que hizo literatura en Francia, Inglaterra, en todos esos territorios libres de analfabetismo. Esa literatura que incluye a Dumas y a Eugenio Sue, a Gide y a Proust y a Natalie Sarraute” (Entrevista de Fernando Ayala a Perozzo 1984: 121); y en otra entrevista: “En cuanto a la generación, es una generación que escribió cosas muy importantes, muy interesantes, y que, en cierta medida, cambió el rostro de la literatura colombiana; la hizo avanzar un paso y edificó una nueva novela, en el sentido en que el lenguaje empezó a ser importante y en esa generación del setenta se va asentando esa idea: que hay que trabajar mucho el lenguaje” (Anexos: 220).

En esas respuestas se puede observar el conocimiento de Perozzo sobre la “evolución” de la novela, su función de acompañamiento de las diversas etapas de la Modernidad y la necesidad de su transformación constante para evitar el aletargamiento de las formas y las visiones del mundo configuradas en ella; también aquí es visible la confianza de Perozzo en la literatura como una posibilidad de renovación constante, de transformación y desestructuración de lo establecido. Cuando Perozzo habla de los autores colombianos de esta época (*Boom*) también se refiere a este

desanquilosamiento: “Aprendimos que escribir se podía hacer en calzoncillos o desnudo, sin necesidad de adoptar el chaleco negro y el sombrero coco” (Entrevista de César Valencia a Carlos Perozzo. En *Revista de Estudios Colombianos* 18 (1998): 2. Disponible en: [<http://www.colombianistas.org/estudios/pdf/18/perozzo.pdf>]), y en otra entrevista:

Él [García Márquez] y... Cepeda Samudio plantean la literatura a profundidad y, al mismo tiempo, el humor, el ejemplo de que uno tiene que ser muy serio y muy mamador de gallo para escribir literatura, de que eso no es cuestión de un día para otro, que hay que prepararse, que hay que pensar y repensar lo que uno va a escribir y cómo. A mí me parece beneficiosa, porque nos enseñó a que no eran redaccioncitas las que había que escribir, sino páginas serias, profundas, entrando en el país y en el interior del hombre de hoy que soy yo, que es usted, que somos todos o casi. (Anexos: 222).

El reconocimiento logrado por García Márquez en Latinoamérica y el mundo permitió vislumbrar la posibilidad de elaborar proyectos estéticos alejados de la “ciudad letrada”, cuestionadores del orden establecido, a través de propuestas periféricas o contestatarias respecto al centro.

La novela de Perozzo constituye un afianzamiento del proyecto de la Modernidad en Colombia, confiado en la razón propuesta desde Europa como camino de secularización, de transformación mental, la cual no se ha dado completamente en Colombia –de allí la admiración de Perozzo hacia todo el arte y la cultura europea como modelo de Ilustración–: “Para eso le sirve a uno Europa: para ver la dimensión de la gente. Uno cree que haciendo una esculturita chiquita ya es un artista, entonces, se acuerda de Miguel Ángel [...]; lo mismo con la literatura, por ejemplo, *El Quijote*. Si alguien cree que ha escrito una novela buena, vaya lea *El Quijote*, a ver” (Anexos: 223); sin embargo, la obra de Perozzo también evidencia las fisuras de esa razón que se ha convertido en una razón puesta al servicio de la tecnocracia y el capitalismo generalizado. La novela de Perozzo,

entonces, evidencia una transición en la axiología del individuo moderno colombiano: el hombre aún afectado por un sistema que lo controla y que defiende un imaginario de identidad nacional ya inexistente, amparado en un ideal moderno –aunque conservador– de nación, y el hombre que asume su subjetividad como herramienta de emancipación frente a ese sistema inoperante y represivo, es decir, como una posibilidad de reevaluar las promesas incumplidas por el proyecto moderno en Colombia, lo que podría entenderse como la apertura de una mentalidad postmoderna.

4. PUESTA EN FORMA (ARQUITECTÓNICA Y COMPOSICIONAL) DE LA NOVELA

LOS PARIENTES DE ESTER, DE LUIS FAYAD

En este capítulo se evaluará la forma estética de la novela *Los parientes de Ester*²², a partir del siguiente programa estético: **Narrar la realidad del país evidenciando la aceptación conformista del sistema y de la configuración alienada del individuo.** La formulación de dicho programa obedece al análisis de la toma de posición del autor, desarrollado en el capítulo anterior. El objetivo, en esta parte del trabajo, es hacer emerger la forma arquitectónica de la novela a través del análisis de su forma composicional; es decir, se analizarán aspectos como: el argumento, el sistema de personajes, el cronotopo, el modo de narrar y el lenguaje. Tales elementos permitirán comprender la propuesta estética de la novela, así como su evaluación de la Modernidad y de los procesos de modernización en Colombia y su relación con el individuo.

4.1. EL ACONTECIMIENTO:

Los parientes de Ester narra la historia de Gregorio Camero y Ángel Callejas, dos hombres mayores de cincuenta años, quienes configuran una estructura narrativa especular, que ilustra la evaluación de Fayad sobre Colombia durante el Frente Nacional: Ángel ya está jubilado y a Gregorio le faltan cinco años para estarlo; Ángel pertenece a una familia tradicional²³, mientras que Gregorio hace parte de una familia de clase media sin posibilidad de ascenso social; Ángel manifiesta una actitud positiva ante la vida, mientras que Gregorio expresa su desencanto frente a ella desde el inicio de la novela con la siguiente frase: “La vida es una estafa” (9); Ángel vive una relación amorosa con una

²² Luis Fayad. *Los parientes de Ester*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1993. Todas las citas serán tomadas de esta edición.

²³ Por familia tradicional se entiende una familia de clase media con prestigio social y una posición económica privilegiada y reconocida dentro de la sociedad por su raigambre histórica. El “apellido” y la posición social se relacionan con una moral y costumbres ejemplares, de índole conservadora.

“copera” con quien tiene un hijo, mientras que para Gregorio, la posibilidad que ofrece el amor parece haber terminado con la muerte de su esposa Ester; sin embargo, al final de la novela se vislumbra esta posibilidad, pues Gregorio piensa en una mujer llamada Margarita, como si fuera un secreto que sólo se evidencia cuando ya no queda nada más que perder.

El paralelo entre Ángel y Gregorio es importante en la forma de la novela, porque el destino de estos dos personajes permitirá entender la evaluación de la Historia colombiana que se propone en la obra: Ángel desea montar un restaurante en sociedad con Gregorio, pero a lo largo de la novela se verá incumplida esta esperanza, pues el banco no aprueba el crédito para el negocio. Finalmente, Ángel se olvida del restaurante y recibe la administración de las acciones de su hermana mayor, después de que ésta sufre una crisis nerviosa. A Ángel le es permitido volver a la casa Callejas, de la que fue expulsado tras haberse presentado en ella con su compañera y su hijo –ilegítimos–; en cambio, Gregorio seguirá en su trasegar de empeños y ventas de los objetos de su casa para solventar su situación económica.

La novela afirma un orden: el de la familia Callejas; es decir, un orden tradicional, el cual perpetúa la jerarquización social e impide la movilidad de los individuos no pertenecientes a las clases que por siglos han detentado una posición dominante en la sociedad colombiana. En *Los parientes de Ester* no hay una elaboración de la conciencia colectiva de la clase media²⁴, pues la visión que se

²⁴ La noción de conciencia colectiva se concebirá en este trabajo en oposición a la noción de conciencia de un grupo social particular, elaborada estéticamente por el novelista en su obra, de acuerdo con la tradición clásica de la novela, en la cual la sociedad se entendía a partir de la coexistencia de distintos grupos sociales que contraponían sus valores en el tejido textual. Goldmann (1967) afirma –siguiendo a Marx– que actualmente, “en las sociedades que producen para el mercado (es decir, en los tipos de sociedad en que predomina la actividad económica) la conciencia colectiva pierde progresivamente toda realidad activa y tiende a transformarse en un simple reflejo de la vida económica” (29); esto quiere decir que la conciencia colectiva ya no puede asociarse con la estructura consciente de grupos sociales particulares que buscan defender ciertos valores en oposición a otros que les parecen degradados, sino que “la vida económica tiende a convertir en implícitos para todos los miembros de la sociedad” (28) los valores cuantitativos; esta tendencia disminuye rápida y progresivamente “la acción de la conciencia sobre la vida económica e, inversamente,

configura es la de la resignación frente a la situación, por parte de los grupos sociales conformados por personas mayores (las generaciones que habían vivido la última etapa de la hegemonía conservadora, la República Liberal, la época de la violencia y la dictadura de Rojas Pinilla) que no han visto llegar un cambio desde hace más de treinta años.

Las numerosas protestas que se hicieron en contra del sistema bipartidista, siempre encontraron como respuesta la represión: “Durante una primera fase de este período, quizás hasta 1980, pudo pensarse que el problema central estaba en el conflicto entre un sistema político altamente restringido y las reivindicaciones de grupos nuevos relativamente radicales que no encontraban canales de expresión dentro del bipartidismo tradicional” (Melo 1991: 239). Cabe anotar que las protestas fueron convocadas por los nuevos grupos sociales (estudiantes universitarios, sindicatos), los cuales no aparecen en la novela de Fayad. En *Los parientes de Ester* no hay una posición disidente, de forma contundente, frente al sistema; se podría pensar que Fayad, al escoger como protagonistas de su novela a dos personas mayores, deja por fuera a los jóvenes que empezaron a movilizarse como tercera fuerza política, como vía alterna de ese bipartidismo tradicional que había signado la Historia del país, pues si bien Hortensia y Alicia harían parte de esta nueva generación –

[aumenta el] crecimiento continuo de la acción del sector económico de la vida social sobre el contenido y estructura de la conciencia” (29). Por esta razón, Goldmann denominará a este tipo de pensamiento como “falsa conciencia”, pues los individuos convierten los valores cuantitativos en valores absolutos, no en mediaciones, no en posibilidad de reflexión sobre lo inmediato, no en búsqueda de acceso a otros valores de carácter cualitativo; la conciencia, entendida como facultad del ser humano de discernir, de razonar sobre su situación cotidiana, desaparece.

Si los valores cuantitativos tienden a homogeneizarse, entonces el equilibrio entre el pensamiento crítico y el dogmático se difumina, convirtiendo la conciencia de la sociedad en general en la adecuación a los intereses de las clases que detentan el poder económico, es decir, se conforma una conciencia colectiva (de todas las capas sociales) dirigida por las élites económicas, lo cual hace de esta conciencia una forma de legitimar la ideología dominante configurada por tales élites. En este sentido, cuando se habla aquí de la conciencia colectiva de la clase media, se hace alusión a la “falsa conciencia” generalizada en toda la sociedad, pero que, en este caso específico, es visible en la puesta en forma de *Los parientes de Ester* y la ilustración que hace del estado de las capas medias de la sociedad y su resignación ante el orden impuesto por las élites sociales y económicas; situación que legitima los valores cuantitativos impuestos por éstas, los cuales, sin embargo, no puede alcanzar del todo la clase media. De esta manera, acceder a los valores cuantitativos se convierte en la aspiración de todas las capas de la sociedad, pero las élites económicas impedirán que los grupos ajenos a ellas los disfruten, como una manera de mantener sus privilegios y su distinción social, así como el orden impuesto por dichas élites.

como se explicará más adelante–, sus axiologías están configuradas de manera frágil frente al influjo de la cultura estadounidense.

La Modernidad no se dio en Colombia sino a través de una “modernización tradicionalista” (Melo 1991: 242), una “modernización parcial y en buena parte represiva [que] dejaba como herencia un Estado débil, impuesto por una burguesía segura de sí misma y opuesta a todo lo que restringiera su libertad de acción” (Melo: 240). . La burguesía tradicional y la emergente (“nuevos ricos”²⁵) dejan por fuera de sus beneficios a la clase media sin posibilidad de ascenso económico, y a la clase popular (baja), eliminada completamente del proceso de modernización en Colombia durante el Frente Nacional, al ser usada sólo como pretexto de los planes de desarrollismo y progreso social.

En la novela de Fayad –como una homología con la estructura social–, la clase popular sólo aparece representada por Rosa –la compañera de Ángel– y las vecinas que viven en su mismo edificio. Sin embargo, es interesante señalar cómo a pesar de que Rosa es caracterizada como una mujer que defiende su dignidad social, su actitud defensiva frente a las clases altas denota una automarginación; además, aunque Rosa en un principio parezca una mujer independiente, posteriormente se revelará como un modelo más del eterno femenino tradicional, reproductor de la conciencia colectiva de una clase media conservadora, cuya crítica no apunta hacia un cambio social, sino hacia la búsqueda de beneficios materiales:

[Rosa] No hubiera imaginado nunca, en los tiempos en que era copera en el café y hablaba con sus compañeras del hombre que le correspondería a cada una como si ellas pudieran participar en la escogencia, que sólo muchos años después, cuando ya había dejado de ser joven y no tenía la belleza suficiente para que a pesar de la edad continuara de copera nocturna y no la trasladaran al empleo de mesera diurna, mientras perdía el interés en

²⁵ Clase social sin abolengo, pero con los medios necesarios para obtener privilegios económicos.

arreglarse el pelo y se olvidaba de que algún día había soñado con alguien que ejerciera con ella una especie de rescate, sin pensar que pudiera existir algo distinto al día siguiente en que debía atender el café que con el tiempo era su propia vida con su olor a desinfectante y a orines envejecidos y con sus trapos para limpiar las mesas y sus pocillos desportillados, no podía haber pensado que sólo entonces aparecería ese hombre y mucho menos que sería un sesentón lleno de mañas. (100).

La renuncia a elegir y el hecho de esperar un “rescate” denotan esta conciencia colectiva conservadora, en la cual la crítica se reduce a mantener una dignidad defensiva y a conformarse con lo que esa clase “alta” decida dar. Rosa es otro personaje a través del cual se construye la visión resignada ante ese orden tradicional e inamovible en la novela.

4.2. SISTEMA DE PERSONAJES:

A pesar de que Ester sea sólo un personaje evocado durante toda la novela, es ella y especialmente su familia (los Callejas), quienes direccionan el significado de la obra. Gregorio es rechazado del grupo que conforman esos parientes, excepto por Ángel; sin embargo, cuando éste asume la administración de las acciones de su hermana, luego de que la idea del negocio del restaurante fracasa, Gregorio y Ángel no vuelven a encontrarse –aunque se busquen mutuamente–, lo que confirma la exclusión de Gregorio. “Los parientes de Ester” es la voz enunciada por Doris –empleada de la casa Camero– en el primer capítulo de la novela como respuesta a una expresión de Gregorio, a través de la cual afirma su deseo de pertenecer a la familia de Ester: “–Nunca pensé que tuviera tantos parientes –dijo [Gregorio]. También Doris sonrió para compartir la broma. –No son parientes suyos –dijo [Doris]–, son parientes de Ester. –Y son parientes políticos míos –explicó Gregorio Camero. Doris volvió la cara sólo para ver si el hombre hablaba en serio” (16).

La relación entre Gregorio y los parientes de Ester conformará la tensión de la novela y configurará la estructura de la misma: el triángulo conformado por las familias Mahid, Camero y Callejas (las dos primeras dependientes de esta última, pues Ester y Cecilia pertenecen a la familia Callejas) permitirá comprender el paralelo a través del cual se ilustra la toma de posición del autor, que afirma el orden tradicional impuesto por la familia Callejas, a pesar de su pauperización y su decadencia “moral”. Por otra parte, escoger *Los parientes de Ester* como título, deja al margen a Gregorio Camero como entidad individual que es subsumida a la categoría general que encierra el artículo “los”; la nominación “parientes” alude a esto mismo, pues aquí no se trata de distinguir a los individuos que conforman una familia, sino la familia como tal, como unidad específica, en este caso, la familia Callejas como enunciadora de un orden tradicional.

Cabe señalar que aunque los dos miembros mayores de la familia Callejas (Honorio y Mercedes) terminen lejos de sus posiciones privilegiadas iniciales²⁶, es esta familia la que recibirá la mayor tranquilidad económica, gracias a la renta producida por las acciones de Mercedes que pasan a ser administradas por Ángel. Si bien la moral tradicional encarnada en esta familia sufre un declive con la enfermedad de Mercedes, quien representaba la corrección y el mantenimiento de las “buenas maneras” y las convenciones sociales, también la posición económica sufrirá una caída al desvelarse la ruina en la que se encuentra Honorio. La familia Callejas evidencia la decadencia de la clase dominante en Colombia (la burguesía tradicional) y la ascensión de la burguesía emergente, es decir, familias sin posición social tradicional, pero con medios económicos que les permiten posicionarse en la nueva sociedad en la que el único valor del capitalismo, el dinero, se ha generalizado; sin embargo, la visión que construye Fayad en la novela no se limita a esta decadencia, sino a la

²⁶ Mercedes sufre una crisis nerviosa de la que parece no va a recuperarse, después de descubrir que su hermano Honorio estaba en la ruina y la había estado estafando durante años con sus acciones; Honorio, por su parte, sufre un atentado, después del cual se descubre que sus negocios eran una farsa, y sus deudas lo harán ir a la cárcel.

configuración de una toma de posición frágil, a medio camino entre la crítica y la resignación ante la situación colombiana durante el Frente Nacional, pues –como ya se ha mostrado– aunque la familia Callejas sufra un denuesto en la novela, los otros cuatro hermanos (Ángel, Amador, Victoria y Julia) recibirán beneficios.

De igual forma, Nomar Mahid, su esposa Cecilia (hermana de Ester e hija de José, otro de los hermanos de la familia Callejas) y su hija Alicia, terminan salvaguardando su fortuna gracias al atentado contra Honorio, que impide la estafa de Nomar con la promesa que le había hecho aquél de hacer un negocio en Estados Unidos. Nomar es protegido por Solimán, un inmigrante del Líbano a quien en la novela se le da el adjetivo de “patriarca” (representante de una familia extranjera tradicional –árabe–, dedicada a la industria textil), cuya axiología se puede resumir en las siguientes frases: “Acuérdate que el país imperialista no es Colombia y que son los gringos los que han invadido nuestro mercado. Nosotros podemos seguir haciendo algunos negocios que nos convengan pero sin olvidar nuestra situación” (87), “No quiero conocer nada que tenga que ver con la invasión a los Estados Unidos. A mí no se me ha olvidado que son los colombianos los que comen *cheesburger* con Coca-Cola y no los gringos los que comen patacones con sobrebarriga” (115), “las cosas hay que dejarlas transcurrir sin tratar de cambiarles el destino” (140). Solimán responde a una mentalidad pragmático-conservadora acorde con la época que vive; esta época ofreció inmensas ventajas para la clase burguesa en ascenso, gracias a los estímulos económicos para desarrollar la exportación y la industria, según el modelo desarrollista introducido en Colombia desde 1949, a través de las políticas económicas de Estados Unidos, cuando una misión del Banco Mundial,

dirigida por Lauchlin Currie, visitó a Colombia para averiguar por qué el crecimiento de la economía nacional no avanzaba más rápidamente (Giraldo Isaza 1991: 274)²⁷.

La edad y la condición de extranjero de Solimán lo ponen en ventaja frente a su sobrino Nomar, quien a pesar de ser descendiente de libaneses, ha nacido en Bogotá y demuestra aún ingenuidad frente a los negocios; por esta razón, está a punto de ser estafado por Honorio cuando éste sufre el atentado. Por otra parte, la axiología de Solimán denota la creencia en un destino inamovible, un fatalismo que lo lleva a asumir la realidad circundante tal como está y ser escéptico ante cualquier cambio; de esta forma, Solimán también evidencia la visión conservadora de la novela, su aceptación no problemática del orden impuesto por el sistema de gobierno bipartidista tradicional y por Estados Unidos como potencia económica afirmada desde el período de posguerra.

El influjo de Estados Unidos en Colombia también se recrea en la novela a través de la relación entre Hortensia –una de las hijas de Gregorio– y Alicia –hija de Nomar–; esta relación implica para Hortensia una crisis de identidad que la hace automarginarse de la clase a la que pertenece Alicia:

Su prima [Alicia] se había quedado en silencio y caminaba llena de propiedad y de gracia, y se detenía a veces para mirar una vitrina y hacerle un comentario a Hortensia sin interesarle si ella la oía. Aún en la cama, reproduciendo los momentos en que de tanta gente que había tenía que hacer un esfuerzo para ir al lado de Alicia, se sintió triste. “Me porté como lo que soy”, pensó, “no volverá”. Y luego se figuró lo absurda que debía verse junto a su prima, quien tenía todo el derecho a creerse dueña de la acera, y se dijo: “tiene razón en despreciarme”, y cerró los ojos y deseó con todas sus fuerzas que Alicia no volviera nunca más [...], y sintió rabia de que su prima no entendiera que no era culpa suya lo que representaba a su lado, vestida de ese modo, y el rencor se volvió contra su padre. “No es culpa de nosotras si no podemos ser amigas”. (58).

²⁷ Las políticas imperialistas estadounidenses requerían la modernización de los Estados para que la introducción de las reformas económicas se diera de manera más rápida; de allí el interés de Estados Unidos por evaluar y “ayudar” a que la modernización avanzara efectivamente en los países latinoamericanos.

Alicia es la muchacha acostumbrada a hacer su voluntad, que pertenece a una familia acomodada, estudia inglés en el Colombo-Americano y desea ir a Estados Unidos para perfeccionarlo; sus paseos son a centros comerciales y en las reuniones con sus amigos se escuchan acetatos de grupos estadounidenses. Poco a poco, Hortensia querrá imitar a su prima en sus gustos, pero responsabiliza a su situación social de no poder hacerlo, por no pertenecer a la clase social de Alicia; es decir, Hortensia no asume su posición desde una individualidad, sino que simplemente acepta no poder transformar su situación. Hacia el final de la novela, Hortensia consigue que Alicia cambie algunas de sus costumbres, pero se dará cuenta de las diferencias insalvables que hay entre las dos: “Tal como Hortensia había presumido, el osito de felpa ya no estaba sobre la cama de Alicia. El día anterior Hortensia le había comentado que no le gustaba y Alicia lo había hecho desaparecer esa misma noche. Pero en su lugar colocó un león, también de felpa y tan llamativo como el oso. [...] Pasaron otro rato en el cuarto y después decidieron ir a dar una vuelta.” (215-216). Este es el final de estos dos personajes: desaparecer de la trama a través de una situación sin contundencia que muestra la fragilidad axiológica de ambas muchachas; si bien el carácter de adolescentes de Alicia y Hortensia permite comprender dicha fragilidad, éste también alude al momento de transición que está atravesando el país.

La “modernización tradicionalista” trae otro elemento que consiste en la adhesión a las políticas económicas impuestas por Estados Unidos y que empiezan a chocar con el “espíritu nacional” que pretendía defender el partido único del Frente Nacional como salvación del caos en que se encontraba el país. Sin embargo, el cambio cultural que empieza a ser experimentado por los adolescentes influidos por la *mass culture* norteamericana, ya deja entrever sus vacíos axiológicos: Alicia se siente sola frente a unos padres cuyo desamor es evidente, y busca en Hortensia compañía; a su modo, ella también trata de agradarle a Hortensia, pero su educación le impide aceptarla como

es y por eso busca la manera de integrarla a su mundo, pensando que es lo mejor. La fragilidad axiológica aparece en la adolescencia, pero este mismo rasgo permite vislumbrar los obstáculos que impiden lograr una axiología contundente, que asuma responsablemente la individualidad, pues los valores siguen subsumidos a una entidad exterior, ya no el Estado o la religión, sino una cultura *massmediática*; de esta forma, “el acelerado debilitamiento de una moral basada en la religión, en un país en el que eran muy débiles las tradiciones de ética laica, ha contribuido a [...] una crisis total de los valores éticos” (Melo: 243), lo que lleva a adoptar los del más fuerte.

4.2.1. EL HOMBRE GREGARIO: Esta incipiente individualidad también es evidente en la configuración de Gregorio Camero y Ángel Callejas, cuyo paralelo axiológico ilustra la toma de posición de Luis Fayad en esta novela. Gregorio es un individuo indeterminado, confundido con la masa, en la anonimidad del centro de una Bogotá de mediados de los años setenta, signada por los procesos de urbanización que permitieron desarrollar una ciudad del Estado de Sitio (Viviescas 1989). El nombre de este personaje se asocia –por paronomasia– con gregario, es decir, un individuo que no tiene iniciativas propias y que no muestra ningún carácter distintivo frente a sus semejantes. Un elemento que construye esta configuración es el deíctico que reemplaza al nombre de Gregorio Camero con más asiduidad en el relato (“el hombre”), el cual corresponde a un superhiperónimo de persona (“hombre”)²⁸, es decir, a una nominación muy general que resta importancia a la nominación particular (“Gregorio” o “él”). Este dato es importante, teniendo en cuenta que el nombre propio es lo más singular del sujeto, es aquello que le da un lugar y una significación dentro del mundo, que nombra su propio ser; entonces, cuando se usa un superhiperónimo de persona para reemplazar al nombre propio y cuando este deíctico se utiliza de

²⁸ Los superhiperónimos se pueden entender como términos que configuran categorías incluyentes, las cuales agrupan nominaciones más singulares a manera de campo semántico. Ej.: gente (superhiperónimo); niño, niña, mujer, hombre, anciano, anciana, adolescente, muchacha (hipónimos).

manera recurrente dentro de la narración, se puede pensar que su uso alude a la configuración de una individualidad incipiente.

Otro aspecto que configura esta individualidad difusa es que de Gregorio Camero no se conocen parientes: “Yo no sé cómo José dejó casar a Ester con Gregorio. Es un advenedizo, no tiene pasado, no se le conocen ni padres ni hermanos, ni parientes” (Mercedes, 42). Gregorio, al no tener historia, se convierte en un ser desarraigado que no puede asumir su individualidad, porque no tiene los medios para hacerlo, pues sólo ser consciente de una historia propia permite tener una posición frente a la misma y reconocer la individualidad; de lo contrario, el ser termina mezclado en la anonimidad social y adopta fácilmente la conciencia colectiva. Los Callejas lo consideran un extranjero, porque no pertenece a una familia tradicional y tampoco posee un capital económico que lo distinga del común. El desarraigo lo lleva a buscar la aceptación de los parientes de Ester, aunque, por otro lado, sea consciente de la imposibilidad de realizar su deseo y de la mezquindad creciente de una clase cuya mayor fortuna es un apellido. Al final, Gregorio se sabe al margen de la familia Callejas y por esta razón decide vender el prendedor de Ester a una compra-venta –no ya ofreciéndolo a los parientes, gesto que denota una desacralización de la figura de Ester y la misma familia Callejas–; sin embargo, su posición no llega a hacerse del todo clara, pues el final de la novela denota todavía inseguridad en la axiología de este personaje.

El encuentro final con Amador Callejas constituye el cierre de la novela; de allí la importancia de su análisis. El encuentro entre estos dos personajes remite a una estructura circular, pues el final del primer capítulo de la novela también narra la conversación entre Gregorio y Amador en casa del primero, después de la muerte de Ester. Teniendo en cuenta lo anterior, se puede interpretar *Los parientes de Ester* desde la recreación de una temporalidad circular que representa la axiología de

Gregorio Camero (conservadora-pragmática) y su realidad (rutinaria y conformista). Amador Callejas es la “oveja negra” de la familia, pues hace veinticinco años dio su apellido a un hijo a cambio de renunciar a sus obligaciones como padre; después de esto, Mercedes Callejas lo expulsa de la casa, y a partir de ese momento Amador se convierte en un timador cuya estrategia es pedir dinero prestado, pero nunca pagar. Su paupérrima e inamovible situación económica, se puede sintetizar en las siguientes frases: “¡Qué hacemos nosotros tan pobres y tan de buena familia!” (48), y más adelante: “Tú no sabes cómo es esa gente que ha hecho su plata de a poquitos [...]. Mi padre porque tuvo mala suerte y se vino abajo, pero comparados con mi familia éstos no son más que nuevos ricos, no valen gran cosa” (51).

Amador asume una actitud cínica que evidencia la decadencia moral y económica de la familia Callejas, pero también su imposibilidad de cambiar y adaptarse a las nuevas condiciones de la sociedad (trabajar para producir, como lo hace la burguesía emergente): “–No pienso pedírtelo más porque parecería que te estuviera rogando –le dijo [Amador a Gregorio]–. Pero deberías hacerlo, aunque sea porque ya sabes que mañana no me pagan ningún trabajo” (229). Amador es uno de los parásitos producidos por la nueva sociedad, es el producto negativo de la burguesía tradicional, quien al relacionarse con alguien “indigno” del apellido de la familia Callejas, es expulsado de su clase; la decadencia ética de este personaje evidencia el declive de una clase en proceso de desaparición, porque no puede responder a las nuevas lógicas de mercado que se imponen en una sociedad colombiana de “capitalismo dependiente” (Viviescas 1989). Amador es el personaje que evidencia de manera más precisa la nostalgia conservadora de la burguesía tradicional colombiana, su imposibilidad de adaptación a las nuevas circunstancias económicas.

Gregorio Camero desea pertenecer y, al mismo tiempo, rebelarse ante esta clase social que lo rechaza; su actitud ambigua se resuelve de una manera difusa e irrisoria en la novela, pues si en el primer capítulo Gregorio acepta darle dinero a Amador –aunque el narrador focaliza este comportamiento de Gregorio como libre de coacción– y queda con “la sensación de haber recibido un favor” (19), en el último capítulo intenta burlarse de él dejándolo solo, sin un peso en los bolsillos delante de una mesa con colillas de cigarrillos y tazas de café vacías sin pagar aún. La actitud final de Gregorio expresa su incipiente individualidad: los cigarrillos y el café habían sido elementos recurrentes que conformaban secuencias narrativas repetitivas y que denotaban la rutinaria vida de Gregorio Camero, al igual que el sombrero y el abrigo que siempre llevaba en la mano “como si no le hubiera quedado tiempo de ponérselos” (123).

Gregorio Camero controla su tiempo y sus acciones como si llevara siempre con él un dispositivo de vigilancia, de cumplimiento del deber, pero este dispositivo es la adecuación de la conciencia colectiva al clima de funcionalismo y represión sobre el cual se instituyó el Frente Nacional en la última etapa de este período; ya no son necesarias las acciones represivas militares, pues la conciencia colectiva ha interiorizado esos mismos mecanismos como una forma de autocontrol: “El tío Ángel lo cogió de un brazo y lo condujo hasta un café cercano. Gregorio Camero se resistió al principio pero luego pensó que el tiempo que utilizara en tomarse un café y en fumarse un cigarrillo con el tío Ángel lo recuperaría suprimiendo el café y el cigarrillo de después del almuerzo” (27). El ahorro del tiempo, como característica del hombre moderno, se convierte en parte esencial de la configuración de este personaje y aunque sobre el final de la novela ya no sea tan insistente su control del tiempo, su individualidad no alcanza aún a expresarse de manera contundente: “Sintió deseos de pasar por el café, pensando que quizá aún era tiempo de encontrar al tío Ángel y llevarlo a que conociera a Margarita” (224). Margarita se convierte en la máxima expresión de individualidad

de Gregorio, índice de una vida íntima propia, al margen de su rol como padre de familia, funcionario público y viudo; sin embargo, esta única aparición de Margarita en toda la obra, lleva a la reflexión sobre el temor de Gregorio de asumir la existencia de esta mujer como parte de una toma de posición definida.

Gregorio Camero teme pensar por sí mismo; es un individuo indeterminado que necesita de la aprobación de otro para desarrollar alguna acción. Lo anterior se observa cuando duda acerca de poder desempeñar otro oficio que el de funcionario de un ministerio cuando Ángel le propone el negocio del restaurante: “No se le hubiera ocurrido abandonar el Ministerio ni siquiera para dedicarse a algo distinto pues al cabo de quince años lo único que sabía hacer era sentarse ante un escritorio y revisar y archivar papeles y estaba seguro de no poder desempeñar bien otro oficio” (28); más adelante recuerda su imposibilidad de comenzar a estudiar Derecho en una universidad nocturna “ante la dificultad de enfrentarse nuevamente a los libros luego de diez años de receso que utilizó en llevar la contabilidad de una empresa, y fue entonces cuando se empleó en el Ministerio con la esperanza de liberarse de la monotonía de los cuadernos rayados. Pero sabía que ahora era diferente, al menos en que no había necesidad de estudiar cinco años para empezar a ganar dinero” (103-104). El afán por el dinero es una muestra más de la concepción del mundo de Gregorio Camero, la cual está signada por el imperativo del dinero que se impuso como valor de la sociedad capitalista moderna y, por ende, está atravesada por una conciencia pragmática que impide tener una reflexión ética sobre su ser en el mundo: “Maricas somos nosotros que llegamos a viejos sin un peso” (Gregorio, 225). Gregorio, como gregario del deseo de Ángel de instalar un restaurante, se siente inseguro cuando debe realizar una acción por cuenta propia; él necesita el aval de Ángel antes de comenzar su labor: “Gregorio Camero se quedó inmóvil ante la responsabilidad que le caía en las manos y necesitó que el tío Ángel lo instara para iniciar el recorrido” (148).

Gregorio Camero comienza a asumir su condición de individuo, pero renuncia nuevamente a ella, después de la desilusión por el restaurante y de darse cuenta de que la familia Callejas nunca lo aceptará como su “pariente”. Tanto la venta del prendedor de Ester como la aparición del nombre de Margarita y la burla realizada a Amador, son índices de una individualidad o de una iniciativa individual que no puede emerger completamente ni desprenderse aún de una axiología conservadora que lo lleva a afirmar la imposibilidad de cambio, es decir, el mantenimiento del orden social. Gregorio Camero, pertenece, por su formación, a una época en la cual la identidad se constituye a partir de lo colectivo –tradicional–; aún no alcanza a diferenciarse de la masa que lo rodea y de la que asume su conciencia, la cual no permite emerger una ética contundente que lo sitúe como personaje crítico frente a su sociedad. La manera en que Gregorio Camero asume su contexto no permite construir una mirada que trascienda lo cotidiano e inmediato y, a pesar de que ilustra fielmente la realidad de la conciencia colectiva que sume a la clase media en el conformismo y la somnolencia, la función referencial que predomina en la novela no permite la elaboración de una crítica clara frente a los procesos de modernización llevados a cabo en Colombia durante las décadas de los sesenta y setenta, ni tampoco construir una interpretación lúcida sobre la Historia colombiana.

Gregorio Camero encarna una individualidad titubeante que asume su realidad como dependiente del contexto social; no es él el responsable de lo que le sucede, sino la época que le toca vivir: “–No es culpa de él, es que a veces los tiempos son difíciles” (Ángel, 42), “[Gregorio:] tenemos que estar siempre diciéndonos mentiras para mantenernos en pie. El tío Ángel no alzó los ojos. Oyó las palabras pausadas que se compadecían de ambos” (205), “de lo que sí tenemos la culpa es de que necesitamos llegar a viejos para comprender que en este país se necesita mucha honestidad para sobrevivir sin matar a nadie” (Gregorio, 205). El uso de sentencias denota una axiología conservadora, un saber concentrado en fórmulas, que no se prestan a discusión ni a una reflexión

racional; además, estas fórmulas hacen que el significado de la novela se mantenga fijo de principio a fin (la imposibilidad de cambiar la relación entre Gregorio y su medio), lo cual impide entender la lectura como una producción de sentido que invita o provoca la interpretación de un lector dispuesto a asumir una realidad problematizada²⁹.

El hecho de poner en el trasfondo social (ciudad, país, época) los motivos de su “desgracia”, evoca una axiología aún anclada a una premodernidad fatalista que no deja margen de movilidad individual, ni permite la crítica de lo que se da como establecido; se avala ese orden social a través de la renuncia ante el primer obstáculo en la lucha por lograr una individualidad plena, la “mayoría de edad”. De igual manera, esta axiología conservadora emerge en la nostalgia de una ciudad, ahora atravesada por cambios vertiginosos que dejan a un lado a las personas mayores: “–Es un radio muy viejo –se quejó. Gregorio Camero ya sabía eso. –Pero es mejor que los nuevos –dijo [Gregorio]. – Tú tienes las mismas ideas de mi mamá –repuso el pariente. –Los radios de ahora no duran diez años, en cambio este aguanta otros veinte” (Gregorio, 166).

El final de Gregorio es difuso: la escena describe un hombre que va al baño para burlarse de Amador Callejas, pero en realidad no se sabe a dónde va. La imagen final de la novela describe a Amador frente a una mesa con “cuatro tazas de café vacías y un cenicero lleno de colillas” (233); Gregorio simplemente desaparece. Fayad no resuelve la axiología de su personaje, afirmando la interpretación de éste como una individualidad incipiente. Por su parte, Amador se afirma como un personaje cínico que muestra la mentira de su clase, la cual él mismo también se encarga de

²⁹ Como se expuso en el marco teórico, Julia Kristeva (1981) afirma que hay dos significados en la novela: el lógico y el retórico. El significado lógico es el que se mantiene invariable durante la lectura, es decir, lo que se puede entender como la anécdota de la novela, narrada a través de acontecimientos cronológica y espacialmente definidos de manera lineal y no problemática; el retórico es el significado que produce la escritura (la manera de contar la anécdota) a través de variables semánticas, las cuales introducen diversas posibilidades de sentido para interpretar la obra y ampliar nuestra concepción del mundo, es decir, trascender la anécdota y su grado de referencialidad, para permitirnos realizar una relectura de la realidad.

mantener al ser incapaz de cambiar su forma de pensar; en el final de la novela, Amador enuncia ese temor por una clase de la que depende económicamente para mantener su nivel de vida –aunque éste es irrecuperable por la “dignidad perdida”– y a la que al mismo tiempo rechaza: “–No puedo esperar más –dijo [Amador]. Se notaba su afán por huir del lugar. Gregorio Camero se lo impidió. [...] Supo que eso hacía parte de la estratagema de Gregorio Camero, pero no sabía a dónde pretendía conducirlo. Y no quería averiguarlo” (232). Sin embargo –como ya se ha dicho– la ofensa de Gregorio es demasiado irrisoria para convertirse en una crítica o “escarmiento” a esta clase, la cual excluye de su círculo a los “impuros” de apellido.

4.2.2. UN ÁNGEL AMBIGUO: Ángel es un personaje configurado como un ser privilegiado –de allí la connotación de su nombre como elemento eufórico–, quien mantiene su dignidad hasta el final de la novela y que ha empezado a dejar atrás los prejuicios de la clase a la que pertenece. La crítica a su clase se ve desde la defensa que hace Ángel de Gregorio frente a Mercedes y en el hecho de elegirlo a él como socio del restaurante: “–Es un buen tipo. [...] –Tal vez por ser un buen tipo es un hombre fracasado” (41-42); también en el hecho de elegir a Rosa como su compañera y tener un hijo con ella. Pese a esta crítica, Ángel evidencia una posición ambigua cuando al final de la novela vive con Rosa, pero extraña el control que Mercedes ejercía sobre él cuando veía a escondidas a Rosa y a su hijo: “Él almorzaba a veces en la casa de sus hermanas, luego de avisarle a Rosa que no iría al apartamento, y hacía una siesta antes de salir. Por ese entonces empezaba a echar de menos la premura por telefonar a Mercedes a la casa, el afán de pasar por el apartamento, la prisa por llegar a comer a la hora justa adonde sus hermanas. Ahora era como si el tiempo le alcanzara para todo” (218). A pesar de ser el único personaje que manifiesta una posición individual –en cierto sentido– dentro de la novela, alejada de prejuicios sociales, Ángel tampoco logra posicionarse como un individuo pleno.

Extrañar una entidad de control rígido externo (Mercedes)³⁰ permite entender su cercanía con Gregorio Camero; de allí que Ángel también demuestre una nostalgia por los cambios que se han tejido sobre Bogotá: “Fue al café Pasaje, en el que encontró al grupo de amigos que se reunían allí a leer el periódico, a comentar la política y recordar a Bogotá en los tiempos en que eran jóvenes” (Ángel, 22), “en último caso conseguimos dos porteros o un vigilante con revólver como hacen ahora en todos los almacenes porque Bogotá está llena de gamines y locos” (Ángel, 103). Honorio y Mercedes pierden sus posiciones sociales privilegiadas por no poder responder a las nuevas lógicas de mercado sobre las que la sociedad funciona; Ángel difumina su posición crítica al afirmar el orden impuesto por su hermana Mercedes y confirmar la posición afortunada que le otorga a él y a sus hermanos la posesión de las acciones.

Como puede observarse, las axiologías de los personajes no encarnan individualidades, sino categorías a nivel de la clase social representada por las diferentes familias y sus distintos grados de fortuna económica, es decir, la familia en *Los parientes de Ester*, se constituye en la afirmación de un valor tradicional, aunque en decadencia: desintegración familiar (familia Mahid), ausencia de uno de sus miembros –en este caso, del miembro que representaba la moral tradicional de la familia Callejas: Ester– (familia Camero), desaparición de la autoridad moral y económica tradicional (familia Callejas). A pesar de la muerte de Ester, la moral conservadora no desaparece del todo, pues como se ha visto, Gregorio quiere hacer parte de esos “parientes de Ester” como una manera de solventar su desarraigo.

³⁰ Y también esconderse de la sociedad que puede juzgarlo, pues aunque la posición de Ángel es crítica frente a su clase social, todavía teme a su juicio por salirse de las convenciones sociales; lo anterior se visualiza en la escena del paseo de Ángel, Rosa y el niño a un parque del sur de la ciudad: “Era un día entre semana y a esa hora había poca gente en el parque, pero de todas maneras Ángel Callejas sabía que en ese lugar y a cualquier hora, inclusive un domingo, no podía descubrirlo ningún conocido” (97).

En Gregorio Camero aún no puede hablarse de una ética que presente una posición contundente para afrontar la realidad de cambio que se avecina para el país tras la finalización del Frente Nacional. Hortensia y Gregorio son seres gregarios que desean a través de otros: Gregorio, el restaurante por medio de Ángel, y Hortensia, ser como su prima; hacia el final, cuando se dan cuenta de su realidad de exclusión, logran una independencia irrisoria, lo que confirma la falta de contundencia en la posición de Fayad. En esta novela se observa su falta de fe en la plena realización del proyecto de la Modernidad en Colombia, pues la noción de progreso es imposible para los seres de clase media sin medios económicos, lo cual afirma un orden trazado por un sistema político, social y económico tradicional sobre el cual se imponen las políticas económicas estadounidenses; es decir, entre lo conservador y las bases de una política económica neoliberal, cimentada durante la década de 1970, el individuo colombiano no puede emerger a su “mayoría de edad”, pues su trayectoria social lo hace dependiente de un orden tradicional y su necesidad de adaptarse a los nuevos cambios económicos lo vuelve un ser funcional. Funcionalismo y conservadurismo constituyeron una pareja perfecta durante el Frente Nacional, pues un ser funcional, pragmático y conformista era necesario para el mantenimiento del orden impuesto por el sistema bipartidista, para el mantenimiento de su poder y para la consecución de sus intereses económicos.

El idealizado “espíritu nacional”, como eslogan del Frente Nacional, usado para promocionar la idea de la “paz” y la “unidad” como condiciones del desarrollo del país, se convirtió en la proposición de un Estado paternalista que prometió equidad social y posibilidad de participación política a todos los grupos sociales, pero que en realidad mantuvo inamovible su política intervencionista y privatizadora para acceder a los beneficios económicos de las clases burguesas de la élite capitalista del país. El paternalismo, como política conservadora, contradice las políticas de privatización e iniciativa individual que tuvieron que ser asumidas de manera externa (impuesta), pues la axiología

conservadora, asociada a la nostalgia de una colectividad que puede ser controlada, aún hacía parte de la idiosincrasia de los colombianos; la individualidad aparece de manera reificada, al ser entendida únicamente como posibilidad de tener mayores ingresos económicos, y su posibilidad de construir un individuo plenamente moderno se difumina en medio del afán de responder a las apremiantes lógicas del mercado.

4.3. CRONOTOPO: EL HOMBRE DE LA CIUDAD FUNCIONAL

Para analizar el cronotopo en *Los parientes de Ester*, es decir, para interpretar la percepción del tiempo en el espacio y la concepción de la temporalidad en la novela en relación con la manera en que los personajes asumen simbólicamente los espacios en los que se desarrollan los acontecimientos, es necesario tomar el cronotopo desde dos puntos de vista: desde la ciudad del Estado de Sitio descrita por Fernando Viviescas (1989) como el modelo de ciudad previsto para Bogotá desde la segunda mitad del siglo XX y desde el análisis de Bajtín (1989) sobre el cronotopo biográfico y el cronotopo del tiempo cíclico de la vida cotidiana. Ambas concepciones permitirán entender la propuesta estética de *Los parientes de Ester* como una afirmación del orden tradicional bipartidista legitimado en Colombia durante el Frente Nacional, el cual propendió por sentar las bases de una política económica neoliberal y, al mismo tiempo, por mantener una sociedad visiblemente jerarquizada.

En *Los parientes de Ester* los acontecimientos se desarrollan –en su mayoría– en espacios de la intimidad doméstica, es decir, privados: la casa de Gregorio Camero, la casa Callejas, la casa Mahid y la casa de Rosa. Los otros espacios son el ministerio donde trabaja Gregorio, el almacén donde trabaja un tiempo Hortensia y algunos cafés donde se reúnen Gregorio y Ángel; éstos se localizan en la zona céntrica de Bogotá. Frente al desarrollo de la anécdota en espacios de lo privado en las

novelas de corte biográfico o autobiográfico, Bajtín afirma que son formas novelescas “en las que se manifiesta ya la descomposición de esa exterioridad pública del hombre, en las que empieza a abrirse camino la conciencia privada del individuo solo y aislado, y a revelarse las esferas privadas de su vida” (1989: 295). En este punto es posible comprender la forma que propone *Los parientes de Ester* y su relación con las políticas desarrolladas en el país durante las décadas del sesenta y el setenta, las cuales dieron vía libre a la iniciativa privada en detrimento de la inversión pública y el desarrollo social. Estas políticas sientan las bases para que se establezca la muerte del espacio público, la inhabilitación de éste como lugar de actuación del ser humano y la preparación de un estado propicio para el apaciguamiento de la crítica, la indiferencia axiológica, la ausencia de proyectos éticos y la anulación de las relaciones sociales no funcionales. La realización del individuo sólo es factible a través de la búsqueda de un espacio íntimo –ya no público– en donde se permita encontrar lo que en el exterior es negado (la solidaridad, el proyecto de construir y, por ende, la noción de futuro): “El espacio público muerto es una razón, la más concreta, para que las gentes busquen en el terreno íntimo lo que se les ha negado en un plano ajeno” (Sennett: 25).

Lo anterior se percibe en las relaciones entre los personajes de la novela, las cuales son superficiales y funcionales, reificadas: la relación entre Gregorio y Ángel para montar un restaurante, la de Rosa y Ángel como una resignación a falta de mejores oportunidades, la de Nomar y Honorio para establecer un negocio en Miami, la de Mercedes y la familia Camero para reafirmar su autoridad moral y social, la de Hortensia y Alicia para satisfacer falencias y soledades mutuas, signadas por la obtención de beneficios materiales o sociales; en esas relaciones “se revela en formas concretas y visibles, la fuerza omnipresente del nuevo dueño de la vida: el dinero” (Bajtín 1989: 397). El dinero, como factor de movilidad en las relaciones sociales que se presentan en la novela, alude a esa conciencia colectiva que no se supera en la forma que propone *Los parientes de Ester*, la cual

permanece en lo inmediato; es por esta razón que no se encuentra una ética contundente en ninguno de los personajes, pues todos responden de manera aquiescente a las exigencias que impone la sociedad contemporánea. La falta de un pensamiento transindividual anula la posibilidad de crítica en la forma novelesca, pero, al mismo tiempo, afirma el espacio de lo privado como único espacio posible para el individuo de este tipo de sociedad: desencantado frente a todo proyecto colectivo de cambio social y, por tal motivo, encerrado en su esfera doméstica (trabajo, familia), donde se remite toda su posibilidad de actuación en el mundo.

Complementario a esto, se presenta lo que Bajtín ha denominado como el cronotopo del tiempo cíclico de la vida cotidiana:

Aquí no existen acontecimientos, sino, tan sólo, una repetición de lo <<corriente>>. El tiempo carece aquí de curso histórico ascendente; se mueve en ciclos limitados: el ciclo del día, el de la semana, el del mes, el de la vida entera. [...] Día tras día se repiten los mismos hechos corrientes, los mismos temas de conversación, las mismas palabras, etc. En ese tiempo, la gente come, bebe, tienen esposas, amantes (sin amor), intrigan mezquinamente, permanecen en sus tiendecitas y despachos, juegan a las cartas, chismorrear. Es el tiempo banal de la cíclica vida cotidiana. [...] Los rasgos de ese tiempo son simples, materiales y están fuertemente unidos a lugares corrientes: a casitas y cuartitos de la pequeña ciudad, a calles somnolientas, al polvo y a las moscas, a los clubs, al billar, etc. [...] No puede ser, por lo tanto, el tiempo principal de la novela. (Bajtín 1989: 398).

Este tiempo cíclico, en *Los parientes de Ester*, sí es el tiempo principal de la novela y con él se alude a la estructura circular de la que ya se habló: la novela abre con un capítulo cuyo final está a cargo de Gregorio y Amador, así como el capítulo final de la novela también retoma a estos dos personajes; además, se deben recordar los detalles repetitivos que configuran la axiología de Gregorio Camero (el cigarrillo, el café, el abrigo, el sombrero). No hay en *Los parientes de Ester*

“series temporales vitales y enérgicas” (Bajtín: 399) que contrasten con este tiempo banal de la vida cotidiana en el que todos los personajes están inmersos. Este tiempo cíclico configura a los personajes como seres mecanizados, operativos; sus acciones repetitivas se pueden interpretar en relación con el ambiente de represión y desencanto generalizado que impera durante el Frente Nacional en Colombia, es decir, con el poco margen de iniciativa individual que les era permitida a las clases populares y medias, a pesar de que de dientes para afuera las élites proclamaran una nueva era de democracia para el país.

El tiempo cíclico también alude a la conciencia colectiva que afirma la novela como actitud fatalista acerca de que nada va a cambiar; si existe la creencia de que todo seguirá igual, la noción de futuro se difumina y con ella la posibilidad de progreso como ideal de la Modernidad. En *Los parientes de Ester*, el progreso se observa sólo en el deseo de tener o mantener el dinero, pero no en una reflexión ética sobre la posibilidad de desarrollo axiológico del individuo; no hay en la novela ninguna acción que se proyecte hacia delante, sino que todas permanecen en la premura de lo inmediato o de aquello a lo cual hay que resignarse, porque siempre hay una entidad exterior que impide la plena realización de los objetivos. En este sentido, la toma de posición de Luis Fayad consiste en ilustrar el progreso moderno como un proceso marcado por los nuevos valores impuestos en una sociedad que produce para el mercado, pero tales ideales sólo pueden ser alcanzados por aquellos que pertenecen a las élites capitalistas.

Por otro lado, entender cómo Bogotá se convirtió en una ciudad del Estado de Sitio, permite comprender las relaciones entre el margen de acción dado a los personajes en la novela y los espacios que éstos habitan. Fernando Viviescas (1989) explica cómo el toque de queda y el Estado

de Sitio, como mecanismos jurídicos del Estado³¹ se convirtieron en una dinámica que permitió diseñar una ciudad sin la participación de quienes habitaban en ella, para ejercer control sobre posibles brotes de subversión en la población. El resultado de este proceso fue la privatización del espacio público y la zonificación de la ciudad (residencial, industrial, recreativa, comercial) bajo la concepción que sólo de esa manera sería posible el progreso de la ciudad y del país; a nivel de los individuos, lo que estos procesos desencadenan es la reclusión del hombre público en su espacio privado y la formación de un ciudadano vacío del sentido de lo público, pasivo e individualista frente a las dinámicas del Estado.

Según Viviescas:

La búsqueda de un sentido lúdico en el espacio próximo a la vivienda, en el entorno cotidiano y colectivo se da con mucha intensidad en los barrios populares. Al contrario de lo que ocurre en aquellos de las clases “medias” quienes van aceptando, introyectando y asumiendo que la calle es un espacio asignado a la circulación de vehículos, el cual sólo puede ser ocupado por el ciudadano cuando a nivel institucional se ve convocado a ello (paradas militares, desfiles de caridad o turísticos y procesiones religiosas). Por su lado las clases dominantes, cuyo espacio definitivamente es el privado, no solamente consideran la calle algo ajeno al ciudadano sino que incluso –actitud motivada esencialmente en el cuidado objetivo de sus intereses– la consideran un lugar sumamente peligroso. (1989: 116).

Estas diferencias entre clases sociales se ilustran en *Los parientes de Ester* a través de la familia Callejas, la Mahid, la Camero y Rosa. Las salidas de la familia Callejas y la familia Mahid son a otras casas y cuando tienen que ir a algún lugar público como el centro, su percepción es la de un lugar peligroso y grotesco:

³¹ A través de los cuales se otorgan facultades extraordinarias al Estado para que promulgue leyes y planes de acción inmediatos, con el fin de solucionar alguna situación “apremiante”.

Antes de salir de la casa, Ángel Callejas las enteró del lugar al que se dirigían, un chofer les informó sobre el bus que debían tomar y luego los transeúntes las fueron guiando por esas cuadras de viejos edificios de oficinas, de locales de comercio, de restaurantes y puestos de fritanga, por las que entre los empleados y los clientes transitaban carteristas y raponeros, camorristas, malhablados, cachifos sin oficio, mercachifles de la calle doce, esmeralderos de la catorce, piperos de la carrera trece, putas de poca monta, jugadores de dado, tahúres de billar, gamines patoteros, serenateros trasnochados, chulos de copera, cafres patilludos, camajanes descamisados, vendedores ambulantes, revendedores de joyas, detectives sospechosos, anunciadores de ungüentos, culebreros alharaquientos, timadores de bolita, calanchines de timadores, echadores de suerte, politiqueros sin puesto, traficantes de chucherías, cascareos atarvanes, cantantes de la calle, pregoneros de felicidad, compradores de botellas y cuchilleros camuflados. (172).

De esta percepción se deriva la elección del centro comercial como lugar óptimo urbano, pues al encarnar la máxima privatización de lo público (el espacio urbano convertido en construcción segura, higiénica, libre de los “extraños”), se transforma en la encarnación del ideal de las clases burguesas en ascenso y las dominantes: tener espacios “exclusivos” que los alejen de aquellos que pueden amenazar sus intereses; de aquí que los paseos de Hortensia y Alicia sean, sobre todo, a estos lugares.

Por otro lado está Gregorio Camero, quien asume perfectamente que la calle es un espacio para la circulación; por esta razón, su estadía en el centro de la ciudad sólo responde a una exigencia de su trabajo en el ministerio, pero no a un gusto personal: “En el paradero tuvo que esperar un buen tiempo pues a esa hora los buses iban tan llenos que no se detenían a recoger pasajeros. Cada vez que un bus pasaba de largo sin atender a su llamado ni al de la demás gente que corría de un lado a otro con desespero, él lanzaba una maldición y consultaba el reloj. Cuando logró conseguir transporte hizo fuerza como si pudiera acelerar el bus y en la casa dejó en el plato la mitad del almuerzo. Sin embargo, llegó retrasado a la oficina” (30). Este aspecto es un índice más de la

manera como la conciencia de esta clase media se desarrolla en la novela como una aceptación condescendiente de la realidad, es decir, esta adaptación de Gregorio Camero a la relación funcional con los espacios, lo confirman como un héroe positivo (Goldmann 1967: 36), como alguien que afirma su posición alienada y su confinación existencial al espacio doméstico-privado.

Desde esta perspectiva, el centro de la ciudad se asume como un espacio zonificado, funcionalizado, pues la configuración de éste a través del ministerio, del almacén donde trabaja Hortensia, de la casa de Rosa y de los cafés donde se reúnen los pensionados para hablar de política, de una Bogotá antigua y de su propia situación, confirma la concepción de convertir este espacio en un lugar de paso, deteriorado y anodino. El centro de la ciudad como lugar histórico emblemático, cosmopolita y heterogéneo (sitio de encuentro de diversos grupos sociales), donde se han manifestado los movimientos sociales y culturales urbanos y se han llevado a cabo marchas de protesta y rebeliones sociales que “a los ojos de las clases dominantes y de su aparato represivo, [son] tendencialmente subversiv[as]” (Viviescas: 113), se ha transformado en un lugar peligroso y en decadencia, gracias al desplazamiento de algunos de sus sectores a otras zonas de la ciudad. Los mecanismos de especulación financiera ocasionaron el cambio de la función comercial del centro, a partir de un proceso de descentralización en el que dicha función pasó a desarrollarse en cada barrio; a finales de los setenta “casi todo el mundo estaba sometido al bombardeo ideológico de que el centro de la ciudad no servía para nada, que era un caos, que había que renovarlo, etc. Consecuentemente, desde las esferas institucionales se le abandonó” (Viviescas: 193). Este “bombardeo ideológico” es evidente en *Los parientes de Ester* a través de la focalización de la familia Callejas sobre los lugares del centro; las descripciones del almacén donde trabaja Hortensia y de la casa de Rosa (ubicada en un barrio muy cercano al centro) son elaboradas por Amador y Ángel, respectivamente, de la siguiente forma:

Hortensia y el tío Amador se miraron antes de que él entrara y fuera a pararse al lado del mostrador. El hombre observó los estantes combados, la cinta transparente que remendaba los vidrios quebrados de las vitrinas y los baldosines desteñidos del piso. (168).

Ángel Callejas bajó por la avenida Jiménez y tomó un bus que lo condujo al barrio Santa Fe. Llegó a un pequeño edificio de fachada sucia y ventanas a las que les faltaban varios vidrios cuya ausencia era solucionada con un pedazo de cartón. La calle estaba resbalosa por el aceite que provenía de un taller de mecánica que funcionaba al lado, y al frente había un montallantas y un café y en la esquina se veía el farolito de un bar nocturno. (22).

En su edificio, Rosa vive una relación de comunión con sus vecinas, aspecto que reafirma las consideraciones de Viviescas sobre las diferencias en la apropiación de los espacios entre las distintas clases sociales, pero el hecho de que las interacciones de las mujeres sólo se den en el interior del edificio y no fuera de él limita su posibilidad de apropiarse del espacio público, como si fuera un proceso ya generalizado en toda la sociedad: “Después del almuerzo Rosa y Ángel Callejas fueron con el niño al apartamento de la señora Carmen, en el que se reunían en ese momento varias mujeres con otros niños de todas las edades, algunos que se orinaban por el suelo y otros que ya se daban trompadas. Apretujado entre dos señoras, en un sofá cuyos resortes chirriaban a cada movimiento, Ángel Callejas permaneció en silencio todo el tiempo, oyendo a las mujeres conversar” (135). Además, esta cita –y las dos anteriores– deja entrever la evaluación negativa del narrador-focalizador sobre este espacio, pues el tono grotesco de la descripción denota una recriminación por el tipo de dinámicas que se dan allí; este aspecto de la narración reconfirma la concepción que construye la novela sobre las clases populares y medias sin posibilidad de ascenso social, y el “bombardeo ideológico” al que ya se ha aludido y que en la novela no se elabora en la forma estética, pues es la transposición de la conciencia de las clases tradicionales dominantes sobre aquellas que considera como “extrañas” e inferiores.

En estas descripciones, cuya dimensión simbólica estriba en el enjuiciamiento de estos espacios, es de anotar la preocupación por el detalle nimio, por describir minuciosamente de manera gratuita. Los detalles, aparentemente banales, expresan la evaluación del narrador-focalizador sobre el deterioro de los lugares, constituyendo una actitud despectiva, de rechazo y de distanciamiento frente a ellos: “El ciudadano [...] iba perdiendo identidad con su ciudad y además se reforzaba su tendencia aisladora, con lo cual crecía su desconfianza hacia cualquier ser ‘extraño’” (Viviescas: 194). La banalización de la experiencia que se construye en la novela a través del cronotopo del tiempo cíclico de la vida cotidiana, se expresa aquí por medio de descripciones que ridiculizan la realidad de las clases populares y marcan más aún la distancia entre éstas y las clases medias y elitistas. *Los parientes de Ester* afirma la eterna evaluación disfórica realizada por la burguesía tradicional y la emergente sobre los espacios habitados por las clases populares; de esta manera, la forma arquitectónica de la novela se difumina quedando en el simple plano del contenido.

Por último, están los cafés del centro donde se reúnen los pensionados para hablar de política y donde Gregorio y Ángel conversan sobre el restaurante. Agnes Heller (1991) habla acerca de una clasificación generacional en individuos prefuncionales, funcionales y postfuncionales (Heller: 126), al ser términos más precisos que los ya conocidos de joven, maduro y anciano; los personajes de los cafés harían parte del grupo de los postfuncionales, pues ya no desempeñan una función específica en la sociedad en términos de producción, en términos de ser activos en la sociedad, pues han perdido su papel de hombres públicos:

Escuchaban con atención a otro que hablaba con un cigarrillo entre los labios y que contaba que su mujer hubiera preferido que a él no lo hubieran jubilado.

–Dice que ahora me la paso en la casa y que no la dejo hacer oficio –agregó el hombre.

–Eso mismo dice Maruja –dijo otro–. Lo mejor es dejarlas solas para que hagan lo que quieran en la casa.

–Lo malo es que uno no encuentra qué hacer –intervino el más viejo de todos chapoteando la voz–. Yo me demoro más de una hora afeitándome para matar el tiempo.

–Eso hago yo –dijo el esposo de Maruja–, luego salgo y regreso a la casa como si estuviera trabajando.

El tío Ángel codeó a Gregorio Camero y le mostró una sonrisa cómplice para recordarle el significado del restaurante. A su lado, en la misma mesa, otros hombres armaban una conversación sobre política, pero Gregorio Camero y el tío Ángel escuchaban a los primeros. (127-128).

Este fragmento es importante para el análisis de la novela en dos aspectos: el primero, por la percepción de los jubilados como un grupo sin poder activo en la sociedad y que se relaciona con las edades de Gregorio y Ángel; elegir a estos dos personajes como protagonistas de la novela adquiere sentido si se piensa en ellos desde la perspectiva de su desempeño en la sociedad: mientras que Gregorio es un ser plenamente adaptado a su trabajo (funcional), en espera de recibir una pensión que le brinda seguridad económica (postfuncional) y cuya proximidad le dificulta pensar en una posibilidad distinta de vida, Ángel es un ser postfuncional pleno, cuyo distanciamiento con una función productiva específica le permite mirar más allá de esa seguridad económica que él ya tiene – de allí que su axiología parezca más definida en un primer momento de la narración–. A pesar de esta posibilidad de actuación en el espacio público –a través del restaurante–, la postfuncionalidad de estos dos personajes impide que se concrete un cambio, y confirma la imposibilidad de actuación del hombre público que se configura en *Los parientes de Ester*. El segundo aspecto importante de la conversación de los pensionados en el café es la preferencia de Gregorio y Ángel por escuchar a los jubilados y no a quienes hablan de política; decisión que afirma, una vez más, el desencanto frente a cualquier proyecto político o colectivo. Igual desencanto hacia lo público se presenta en la generación prefuncional (Hortensia y Alicia), pues su poder de crítica hacia lo establecido –lo funcional– se reduce a un cambio en la identificación cultural que se remite al nivel de consumo, propuesto desde la cultura estadounidense.

4.4. MODO DE NARRAR: LA ESTÉTICA DE LA INMEDIATEZ

En *Los parientes de Ester*, la narración se hará predominantemente a través de la descripción como articulación discursiva que permite centrar la atención sobre lo referido y borrar las condiciones de producción discursiva, aludiendo a una intención de objetividad narrativa. El tratamiento de los tiempos verbales también evidenciará esta difuminación de las condiciones singulares del discurso novelesco.

Respecto a la descripción, María Teresa Zubiaurre afirma: “Reuter observa que la descripción, en primer lugar, puede desempeñar una función mimética [...]. A la función mimética le añade una función informativa” (2000: 44), y más adelante: “Describir es asombrarse ante la inmovilidad de las cosas, ante ese universo que va a durar más que nosotros, [...] posar la mirada en el entorno” (2000: 46). La función mimética e informativa de la descripción es la función recurrente en *Los parientes de Ester*, pues las descripciones contribuyen a configurar el cronotopo del tiempo cíclico de la vida cotidiana, a construir la experiencia como algo banal; la *mimesis* y la información, como elementos constituyentes del sentido en la narración, despojan a la anécdota de un sentido variable y lo fijan a un significado en cuya producción el lector juega un papel pasivo.

En *Los parientes de Ester*, “asombrarse ante la inmovilidad de las cosas” manifiesta la toma de posición de Fayad: la descripción afirma la concepción del mundo que se construye en la obra al validar una situación inamovible del hombre colombiano durante el Frente Nacional. “Ese universo que va a durar más que nosotros” se constituye en la novela de Fayad como una posición fatalista ante la realidad, razón por la cual se considera como una toma de posición conservadora, conformista frente al estado contemporáneo del país y del colombiano. Es aquí cuando puede entenderse que la propuesta estética de Fayad en *Los parientes de Ester* corresponde a un realismo

conservador, pues, en contraposición con el realismo crítico tradicional del siglo XIX, la novela de Fayad recrea una imagen realista con dimensión crítica escasa y renuncia a la elaboración estética de las múltiples posibilidades y conflictos de esa realidad. La novela de Fayad afirma un orden que pudo haber sido cuestionado y transformado; la “realidad” es aquí un destino, no una de las tantas posibilidades que se podrían dar³².

El realismo crítico tradicional proponía una novela que no se apartara de la realidad, consciente de los problemas sociales, como el de Balzac, según lo propone Lukács ([1935] 1978): en la concepción literaria realista “confluyen y se funden todos los momentos determinantes, humana y socialmente esenciales, de un período histórico; por el hecho de que presenta estos momentos en su máximo desenvolvimiento, en la plena realización de sus posibilidades inmanentes, en una extrema representación de los extremos que concreta tanto los vértices como los límites de la totalidad del hombre y de la época” (40). Por esta razón, el realismo crítico no puede ser entendido en el plano de la inmediatez y de la reproducción fotográfica; su trascendencia radica en la manera de evaluar lo cercano e inminente, en la elaboración estética que pretende problematizar la condición actual de esa realidad y de la posibilidad de acción del hombre en ella. De aquí se deriva la denominación de la propuesta de Fayad, en *Los parientes de Ester*, como **estética de la inmediatez**, pues el realismo conservador no permite mayor elaboración estética de la realidad, sino la reproducción prosaica de ésta.

³² Esta “realidad” como destino también aparta a *Los parientes de Ester* de la novela realista tradicional, en la cual el hombre está “ensartado en una realidad total, en constante evolución político-económico-social” (Auerbach: 435), “la realidad social corriente de la época, basada en el movimiento histórico ininterrumpido” (Auerbach: 486). Aunque en *Los parientes de Ester*, así como en *Juegos de mentes*, la situación histórica general de la época aparece como atmósfera total que empapa todo y por ende los personajes se configuran como engendrados por las fuerzas históricas, la noción de historicidad se difumina, pues en la época en la que se producen estas dos novelas se elabora el cuestionamiento a la idea de progreso, de evolución; por lo tanto, ambas novelas son ahistóricas y los personajes se mostrarán escépticos hacia la generación de un cambio –como se mostrará en los siguientes capítulos.

Bauman explica que cuando el arte pretende cortar los lazos con la vida social –como es el caso del arte en la Postmodernidad–, “renuncia a la ambición de abrir nuevos caminos al mundo. [...] Renuncia al derecho a influir en su desarrollo” (2001: 129); desde esta interpretación, es factible creer que el arte no puede sustraerse de las condiciones sociales en las que se gesta, pero sí puede acercarse a esa realidad desde una perspectiva crítica, prosaica o “independiente”, eludiendo de menor a mayor grado la posibilidad del arte de interpretar la realidad y hacerla comprensible para la sociedad, abriendo nuevas maneras de “influir en su desarrollo”. La novela de Fayad roza lo prosaico en descripciones que no tienen dimensión simbólica, y cuando ésta hace su aparición es para afirmar la valoración negativa de los espacios y las actitudes de Gregorio, Hortensia y Rosa, a través de la focalización de los parientes de Ester –como se expuso en el apartado anterior.

Un ejemplo de estas descripciones sin dimensión simbólica se encuentra en el inicio de la novela, cuando se describen los días posteriores al entierro de Ester. En la secuencia descrita, Doris se dispone a freír carne para los parientes, Gregorio y los niños; los parientes se amontonan en la cocina para servirse la carne y un poco de ensalada, cuadro que configura una escena de dimensiones goyescas:

Luego del tío Amador también los demás pidieron una nueva porción y estiraron los brazos por encima de las cabezas para entregar los platos. Doris los recibía empinándose en la punta de los pies, y como ya eran muchos los que habían entrado la arrinconaron contra el lavaplatos y para desplazarse no les bastaba con pedir permiso sino que debía abrirse paso con los codos. Era imposible entonces apoyar los platos en ninguna parte para cortar la carne y los parientes decidieron comérsela con la mano, chorreándose de salsa y de ensalada y sin interesarles que los que estaban detrás les mancharan los vestidos [...]. Doris quedó inmobilizada contra una pared, entonces se escurrió hasta el suelo y por entre las piernas de los parientes fue a situarse debajo del lavaplatos. Al rato llegaron a su lado una tía y un primo que continuaron comiendo encorvados, y otros se escondieron bajo la mesa

y algunos se encaramaron sobre ésta y sobre los demás muebles cuidando que los que habían logrado entrar no les quitaran los platos. (11-12).

La escena descrita pretende poner en evidencia el comportamiento grotesco de los parientes de Ester, es decir, ridiculizar a la familia Callejas; sin embargo, este estilo narrativo no vuelve a presentarse en la novela, lo que convierte la crítica que se elabora en este pasaje en un hecho tangencial a la narración. La clase burguesa tradicional venida a menos se configura aquí a partir de la pauperización, manifestada en la recreación de una situación que expresa la pérdida de la “dignidad”, de las “buenas costumbres”: comer con la mano, “chorrearse” de salsa, mancharse el vestido, comer encorvados, “encaramarse” sobre la mesa o esconderse debajo de ella para que no les quitaran el plato. La situación es inverosímil al llevarla al extremo, a la hiperbolización; es este el único pasaje narrativo en donde se usa la exageración para evidenciar una crítica a la clase burguesa tradicional, pero en lugar de sobresalir en la novela y constituirse como un fragmento de importancia axiológica, permanece como un episodio aislado que no vuelve a aparecer en la narración y el cual sólo funciona como ilustración de la condición económica menesterosa en la que se encuentra esta clase social. La atención se centra sobre la falta de dinero, pero también sobre la degradación de una posición privilegiada, pero esta degradación tan sólo llega a constituir una crítica mínima que no alcanza la contundencia de un realismo crítico.

Complementario a este punto, se encuentra la escena de la visita de “Princesa” (Anastasia) a la casa de Gregorio Camero:

En la sala se encontraban la tía Mercedes y la tía Victoria en compañía de una prima de ellas a quien Gregorio Camero reconoció vagamente, y de una anciana diminuta vestida con un traje largo, tan antiguo como su dueña, en el que se adivinaba una elegancia perdida y cuya carencia de color le daba el aspecto de una camisola de

dormir. Tenía sobre los hombros un chal que la tía Mercedes le había prestado en un intento inútil por ocultar su ruindad [...]. –La viejita no toma tinto –explicó [Doris]–. He tenido que salir dos veces a comprar té. (104-106).

El pasaje es similar al citado anteriormente, en tanto ilustra la decadencia de una clase social con pretensiones aristocráticas. Los adjetivos “diminuta”, “antiguo” y las expresiones “elegancia perdida” y “ruindad” denotan la evaluación sobre una clase que va perdiendo su posición en la nueva sociedad emergente, pero también, lo artificioso de sus costumbres: el nombre de una princesa rusa de finales de la época zarista como una homología de la situación contemporánea (decadencia de la burguesía tradicional colombiana), el hábito del té en un país donde la bebida tradicional es el café, el vestido anacrónico y raído que exhibe el ocaso de su clase. Sin embargo, la descripción no hace más que repetir la imagen que el lector ya tiene en su mente: el crepúsculo de una burguesía tradicional colombiana que siempre quiso parecerse a la aristocracia europea, razón por la cual se afirma que el significado de la novela se mantiene fijo durante la creación del objeto estético (el proceso dialógico entre obra y lector), situación que relega el papel del lector a una actitud pasiva hacia su entorno, marcada por la identificación conforme con lo que le muestra la novela y lo que vive en su realidad; esta sensación se acentúa en tanto la novela afirma la axiología tradicional –como ya se ha demostrado–, al sostener un orden impuesto por las clases dominantes, al cual se pliegan todos los personajes de la novela. En este sentido se afirma que la estética de Fayad, en *Los parientes de Ester*, elabora un realismo conservador que asume la realidad desde una perspectiva prosaica, con la cual se renuncia a “influir en el desarrollo” de la sociedad desde un enfoque axiológico crítico.

En cuanto a los tiempos verbales –como ya se había anticipado–, éstos, al igual que la descripción, evidencian una difuminación de las condiciones singulares del discurso, pues la mayoría de ellos, en

la novela, pertenecen a lo que Weinrich (1968) denomina tiempos narrativos³³: atendía, convirtió, colaboraba, murió, sintió, comprendió, dijo, tenía, podía, hablaban, fumaban, subían, velaba, estaban, parecían, salió, dirigió, desapareció, preparaba, contempló, empezaba, pidió, continuó (8-9), abrió, movió, ocupó, escuchó, contuvo, comprendía, entendían, saboreó, alternó, sostuvieron, alcanzaron (116-117), creyó, sorprendió, ejercía, hacía, insistió, daba, dudó, llegó, iba, insultó, esperó, estuvo, volvió, vio, oyó, buscó (232-233). Según el análisis de Weinrich, el uso de los tiempos narrativos acentúa la posición de espectador, pues la enunciación se hace fuera del tiempo histórico y aleja el mundo inmediato a un plano en el que ya no puede afectar directamente las acciones del hombre; en *Los parientes de Ester* ocurre esto: el modo de narrar corrobora la toma de posición que asume el autor a través de la puesta en forma (la novela), al asumir la temporalidad como un elemento que el hombre no puede transformar. El tiempo supera la acción posible del hombre en la Historia: los acontecimientos no van a suceder, ni están sucediendo, sino que los acontecimientos se desarrollan más allá del campo de acción de los personajes; de aquí la sensación de fatalismo que enmarca a éstos, su imposibilidad de cambiar el curso de los acontecimientos. Los personajes y el lector asisten a un mundo posible imperturbable, ese universo “que va a durar más que nosotros”, en el que las cosas ya sucedieron, como si fueran un destino inamovible.

Se puede afirmar, entonces, que Fayad emplea un modo de narrar histórico, en tanto construye la ilusión que la historia se está contando sola a partir del uso de los tiempos verbales narrativos y la descripción como técnicas narrativas predominantes. La categoría narrativa que direcciona los dos

³³ Harald Weinrich en su análisis sobre el uso de los tiempos verbales, diferencia entre tiempos narrativos (pretérito imperfecto, pretérito perfecto simple, pretérito pluscuamperfecto y condicional) y tiempos comentativos (presente, pretérito perfecto, futuro y el modo imperativo como semitiempo); los verbos comentativos hacen referencia a una acción que se realizó dentro del círculo de tiempo en que se habló, mientras que los narrativos aluden a que la acción se hizo fuera del círculo del tiempo en que se habló. Si en los tiempos comentativos el enunciador “se encuentra tenso, atento, y su discurso [...] habla de cosas que lo afectan directamente. Su discurso es un fragmento de acción que modifica el mundo en un ápice” (Weinrich: 69), en los narrativos el enunciador adopta la posición de espectador; la narración aleja nuestro mundo cotidiano y nos libera por algún tiempo de la coerción de la situación.

elementos mencionados es el narrador, el cual se configura en la novela como una voz externa que no conoce la totalidad de los detalles de la historia, ni de los personajes; esto se manifiesta en el hecho que Margarita no sea nombrada en la novela hasta la página 224 (nueve páginas antes del final de la novela), como si fuera un detalle desconocido por el narrador. Nuevamente, la fuerza de los sucesos actúa como un sistema inevitable que no es posible cambiar; el narrador no puede dar total cuenta de la historia, porque ésta lo sobrepasa. De esta forma, es comprensible cómo la voz narradora no configura una presencia subjetiva visible dentro de la narración, y pretende ser una instancia neutral que únicamente permite que la anécdota se cuente a la manera de un sistema social que se desarrolla naturalmente sin una posible intervención de los individuos; esto puede interpretarse como una muestra más de esa subjetividad incipiente que se vislumbra en el objeto estético.

Por otra parte, el narrador en *Los parientes de Ester* aparece construido sobre la base cinematográfica del plano-secuencia³⁴, es decir, el narrador describe las escenas a través de las cuales la historia se va contando, focalizando a los personajes implicados en el desarrollo de la acción y cambiando la focalización, de acuerdo con el imperativo de la anécdota; de tal forma que lo que se construye es un narrador que no elige hablar de un personaje, sino que obedece a la descripción de lo que ve y le permite avanzar en la historia. De esta manera, la narración evidencia una actitud racional en tanto los episodios narrados y los personajes presentados guardan relaciones directas de causalidad, están conectados por una voz narrativa que trabaja en pos de que la historia llegue a su final y en dejar claro que los seres humanos no están aislados, sino estrechamente

³⁴ En el lenguaje cinematográfico, el plano-secuencia obedece a una estructura continua de imágenes, en donde la cámara narra la historia a través de la focalización de los espacios y las situaciones que allí se desarrollan, pero sin cortes. De esta manera, se observa una narración de apariencia lineal en donde no quedan cabos sueltos.

interrelacionados, en este caso, dentro de una masa social que convierte a sus individuos en seres anodinos, sin posibilidad de actuación como subjetividades plenas:

Al separarse acordaron [Hortensia y Alicia] el próximo encuentro, y sin que ninguna de las dos quisiera partir se prometieron verse todos los días. Alicia se marchó para su casa sintiendo que sus momentos de sosiego alcanzaban una duración mayor, y al saludar a su madre no le dio importancia a la recriminación que le hacía por haber dejado su cuarto en desorden. Luego se dirigió a su padre, que hablaba por teléfono y que daba la impresión de estar tratando un asunto muy serio. Nomar Mahid llevaba unos minutos comunicado con Solimán, pero aún no habían entrado a cambiar opiniones sobre la industria de textiles. Sólo al rato Nomar le preguntó a su tío si ya había leído el proyecto. (151-152).

En este fragmento, se pueden observar las relaciones directas que se dan entre los personajes y su función en el relato. La despedida de Hortensia y Alicia da pie para que se focalice la casa de los Mahid y, luego, la conversación entre Nomar y Solimán, la cual da continuidad a la tensión narrativa entre Nomar y Honorio, y la decisión de acordar un negocio en Estados Unidos; este asunto guiará la narración hasta el final de la novela y confirma lo imperativo de la anécdota en *Los parientes de Ester*.

En la narración se emplea el estilo indirecto³⁵, el cual prepara el discurso directo de los personajes y se acerca a éstos con una pretensión de objetividad. Variando la distancia respecto al objeto de enunciación, y de acuerdo con la atención anecdótica que necesite el objeto focalizado o su importancia para señalar una valoración negativa sobre las clases populares y medias, en la narración se emplea una sintaxis mayoritariamente hipotáctica que configura un discurso racional,

³⁵ Según Bajtín, el discurso o estilo indirecto “<<oye>> de otra manera el enunciado ajeno, en su transmisión percibe y actualiza otros aspectos y matices en comparación con otros modelos. [...] El análisis es [...] el alma del discurso indirecto” (1992: 171), pues expresa la relación entre el narrador y el objeto del enunciado, construye un comentario acerca de ese objeto a través del cual se vislumbra la evaluación del narrador sobre lo enunciado, es decir, la puesta en forma de la toma de posición del autor –en términos de Bourdieu.

lineal y objetivo, el cual distancia al sujeto de la enunciación del objeto del enunciado novelesco y reconoce un hecho objetivo e indiscutible; esta sintaxis subordinada alude a una estructura supremamente jerarquizada e inamovible, en consonancia con lo que ya ha sido explicado sobre la toma de posición del autor en *Los parientes de Ester*. Dentro de la hipotaxis plena que presenta la novela, es interesante observar la estructura visual de la misma, su disposición tipográfica, pues la obra material se configura a través de bloques escriturales en donde el uso del punto aparte es inexistente; la separación de estos bloques narrativos obedece únicamente a la introducción de diálogos. Estos bloques completos de discurso hacen pensar en una construcción escritural rígida, acorde con la estructura de la novela y su forma arquitectónica que avala un orden imperante e incuestionable.

Según Bajtín (1992), el discurso indirecto tiene dos modalidades: la analítico-temática y la analítico-discursiva; en *Los parientes de Ester* predomina la modalidad analítico-temática, la cual “percibe al enunciado ajeno en un *plano puramente temático*³⁶ [lo que “dijo” el hablante], y deja de percibir y de captar todo aquello que no tiene importancia temática alguna” (1992: 172). Esta modalidad discursiva “aparece como un magnífico recurso para la transmisión lineal del discurso ajeno. [...] Esto se alcanza, desde luego, mediante una cierta despersonalización del discurso transmitido. La modalidad temático-analítica sólo puede tener un desarrollo más o menos extenso y sustantivo en un contexto autorial algo racionalista y dogmático” (1992: 173). En la modalidad analítico-temática no hay un intento de poner en diálogo la posición propia y la ajena, sino que éstas permanecen claramente diferenciadas; en *Los parientes de Ester*, el narrador renuncia a subjetivizar a uno o algunos de los personajes, por lo que su caracterización obedece a una mirada objetiva que los transforma en modalidades arquetípicas, a partir de las cuales se perciben como cumplidores de una

³⁶ Cursivas en el original.

función narrativa, más que como expresión de una visión del mundo compleja. La actitud del narrador frente a la palabra ajena desemboca en un interés temático que lo conduce a un fin anecdótico, a la indiferencia por el desarrollo subjetivo de los personajes, pues su objetivo es fijar un significado lógico que corrobore la ideología dominante.

Según Maingueneau, los adverbios y adjetivos nos permiten reconocer las modalidades apreciativas y lógicas del enunciado. Las modalidades lógicas son aquellas que permiten reconocer los grados de verdad, falsedad, probabilidad, certidumbre o verosimilitud del enunciado; por su parte, las modalidades apreciativas posibilitan distinguir los matices del pensamiento o sentimiento que muestra el hablante con respecto a su enunciado, los cuales no se evalúan aquí de acuerdo a un referente de verdad o realidad, sino a través del grado de implicación psíquica o subjetiva que manifieste el sujeto en su enunciado (lo útil, lo feliz, lo triste, lo bello, lo bueno, etc.). En *Los parientes de Ester* los adverbios y los adjetivos hacen referencia a modalidades más lógicas³⁷ que apreciativas, lo cual se puede interpretar como evidencia de una propensión por una escritura más racional –como ya se mencionó. Fayad usa más las modalidades lógicas que las apreciativas, pues, como ya se ha explicado, en la modalidad analítico-temática se da una “despersonalización del discurso transmitido”, es decir, el narrador evita una implicación subjetiva con el objeto de su enunciado, evita también la subjetivación de los personajes y, por último, la narración obedece únicamente al relato de la anécdota. Las modalidades lógicas del discurso contribuyen a formar un lenguaje estandarizado (nominaciones ya conocidas y aceptadas) en *Los parientes de Ester*, el cual

³⁷ Los adverbios o frases adverbiales expresan, sobre todo, una referencia temporal o espacial (después, más tarde, al día siguiente, por ahora, aquella noche, atrás, tan pronto, a su lado, afuera, enfrente); los adjetivos son muy escasos y usados con una pretensión de descripción objetiva (insignificantes, nuevo, viejos, gran, hinchados, rojos, profunda, inútil, reglamentaria, estrecha, buenas, agradable, pequeño), con excepción de los adjetivos usados en el fragmento citado de la página 172, en el cual se manifiesta una evaluación subjetiva del narrador sobre el centro de Bogotá y que obedece a su criterio disfórico sobre este lugar, por las razones que ya han sido mencionadas en el análisis del cronotopo.

obstaculiza la apropiación subjetiva del mundo y, por ende, la posibilidad de transformación y crítica.

La falta de dialogismo que enmarca la novela se evidencia en la modalidad discursiva analítico-temática, y en la búsqueda de identificación del lector con una realidad circundante imposible de cambiar. *Los parientes de Ester* incita al lector a que acepte los valores propuestos en ella; de esta manera impide el dialogismo que se da entre la obra material y un lector que produce un objeto estético que problematiza la realidad y genera lecturas múltiples y complejas del mundo. Desde esta perspectiva, se puede decir que la novela, al buscar la identificación del lector por medio de un “efecto de realidad”, también busca consolidar una supuesta identidad nacional a través de la homogeneización de la realidad. Al afirmar y reproducir la ideología dominante (la actitud conformista ante las decisiones del sistema económico-político imperante), la cual posibilita la conservación del orden elitista burgués, *Los parientes de Ester* configura un mundo donde las diversas voces de lo social se minimizan hasta plegarse a la palabra autoritaria del sistema, lo cual obedece al contexto dogmático reinante durante la época del Frente Nacional.

Por último, se puede mencionar la isotopía que construye la novela sobre la situación del país durante el Frente Nacional, la cual configura una evaluación disyuntiva sobre dicha situación y la repetición (el “efecto de realidad”) de lo que se pregona desde los discursos políticos y los medios de comunicación, por lo cual no se produce un discurso crítico sino una axiología indiferente:

Cada vez que ponen un jefe con partido político diferente al anterior comienzan a cambiar empleados. (27).

El grupo de los comerciantes se enteraba en cada nuevo encuentro de las normas para importar y exportar mercancía y ponía en claro la imposibilidad de detener el alza en el precio de los artículos, el grupo de abogados discutía la situación legal de un hombre que había matado a sus cuatro hijos para que no pasaran hambre o el

proyecto de la nueva reglamentación del derecho internacional de las millas marítimas [...]. Los empleados insignificantes y los desocupados celebraban cualquier ocurrencia buscando congraciarse con los poderosos. (33).

–Sin embargo hay quienes dicen que Bogotá es el mejor vivero del mundo.

–Tú estás más jodido que cualquiera en este país y te pones a defenderlo.

–Porque lo quiero –dijo el tío Amador.

–Yo también lo quiero, pero no lo defiendo –dijo Gregorio Camero–. Eso sería jugarle sucio a la propia desgracia. [...].

– ¿Oíste el último discurso del presidente? ¡Es que el trópico es una vaina, viejo! No se puede luchar contra los elementos.

–Me parece que estás viendo televisión más de la cuenta –dijo Gregorio Camero–. Yo ese programa ya me lo sé de memoria.

–Quizá el gobierno podría hacer una buena obra si la gente no lo criticara tanto. Piensa en las grandes empresas que se ha llevado a cabo, industrias, carreteras, piensa en los parques, en los centros de beneficencia, en los monumentos.

–A mí no me ha servido nada de eso. Y a ti tampoco.

–Mira a tu alrededor –continuó el tío Amador–, avenidas, edificios.

Gregorio Camero sonrió. No se convencía de que el otro hablara en serio. (227).

El diálogo entre Gregorio Camero y Amador Callejas ilustra esta evaluación disyuntiva que no construye un dialogismo axiológico a través del cual se establezca una interpretación compleja sobre la situación del país: Amador representa una posición ingenua frente a los “beneficios” de la modernización que se dio durante el Frente Nacional (industrialización, construcción de edificios, carreteras, parques, monumentos) y Gregorio representa una posición escéptica frente a dicha modernización, pero su evaluación no trasciende el plano abstracto y en lo concreto, en su práctica vital, no hace más que reproducir el sistema ideológico del Frente Nacional. Este diálogo que cierra la novela, constituye la evaluación final sobre la Historia colombiana: la ilustración de la paradoja

moderna a través de la cual se ha mantenido al país en una constante promesa de Modernidad (entendida como mentalidad moderna) sólo alcanzada en la implementación de técnicas y tecnologías (modernización), las cuales desvían la atención del ciudadano hacia lo visible (el “embellecimiento de la ciudad” del Estado de Sitio) y dejan de lado la reflexión sobre la consecución de una “mayoría de edad” que otorgue una posición activa, crítica y responsable dentro de la sociedad.

A esta particularidad de la Modernidad en Colombia también se refiere Sloterdijk (2003), cuando propone el cinismo como sinónimo de la falsa conciencia ilustrada para mostrar cómo al darse cuenta de la imposibilidad de llevar a la práctica el proyecto de la Ilustración (igualdad, libertad, razón), las élites eligieron la promulgación externa y superficial de sus valores, pero impusieron una política de control y de sumisión a los ciudadanos, produciendo una doble moral como característica de la conciencia modernizada de los gobernantes en la que el ejercicio del poder no podía conciliarse con la Ilustración que la sustentaba ideológicamente:

A las prepotencias no les queda más remedio que separar los sujetos de cualquier posible contrapotencia de los medios de su autorreflexión. Aquí estriba el fundamento para la larguísima historia de “violencia contra las ideas” [...]; es la violencia contra la autoexperiencia y la autoexpresión de personas que están en peligro de aprender lo que ellas no quieren saber [...]. Es la historia de la política de antirreflexión. En el momento en que los hombres se hacen maduros para la verdad por encima de sí mismos y de sus circunstancias sociales, los que detentan el poder han intentado desde siempre hacer pedazos los espejos en los que los hombres reconocerían lo que son y lo que sucede con ellos (Sloterdijk 2003: 140).

La élite ilustrada y el Estado no se sustrajeron a esta larga historia de “violencia contra las ideas” e impidieron que el proyecto ilustrado se llevara a cabo, que los hombres lograran su mayoría de edad kantiana, que pensarán por sí mismos, sin obedecer a una fuerza externa represiva.

Durante el Frente Nacional, el ejercicio del poder estuvo dirigido por una mentalidad conservadora legitimada desde la Constitución Política de 1886, la cual, para mantener el orden y evitar los brotes de rebelión y protesta, construyó la fachada de un Estado paternalista que defendía los derechos ciudadanos, pero que en realidad adoptó estrategias plenamente capitalistas dependientes de la economía y la política estadounidense; el resultado fue la privatización creciente y la pauperización de las mínimas condiciones de bienestar de la población. La burguesía elitista que controlaba los medios de producción fue la gran beneficiada por el Frente Nacional, el cual repartió entre las clases dominantes las ventajas del capitalismo y dejó a las clases populares en la incertidumbre económica y en la indiferencia política-axiológica, tal como lo ilustra la estructura especular de la novela *Los parientes de Ester* (Nomar Mahid-Ángel Callejas/Gregorio Camero).

5. PUESTA EN FORMA (ARQUITECTÓNICA Y COMPOSICIONAL) DE LA NOVELA

JUEGOS DE MENTES, DE CARLOS PEROZZO

En este capítulo se evaluará la forma estética de la novela *Juegos de mentes*³⁸, a partir del siguiente programa estético: **Dar forma a las inconsistencias de la realidad como posibilidad de cuestionar el orden impuesto por un sistema que desconoce la individualidad**; la formulación de dicho programa obedece al análisis de la toma de posición del autor, desarrollado en el primer capítulo de este trabajo. El objetivo, en esta parte, es hacer emerger la forma arquitectónica de la novela a través del análisis de su forma composicional; es decir, aquí se analizarán el argumento de la novela, el sistema de personajes, el cronotopo, el modo de narrar y el lenguaje. Estos aspectos permitirán comprender la propuesta estética de la novela, así como su evaluación de la Modernidad, los procesos de modernización en Colombia y su relación con el individuo, tal como se hizo con *Los parientes de Ester*; de igual manera, este capítulo permitirá prefigurar un paralelo arquitectónico entre las dos novelas aquí analizadas.

5.1. EL ACONTECIMIENTO:

Juegos de mentes cuenta una historia en dos niveles narrativos: uno temporal hacia delante y otro imaginario retroactivo (hacia atrás, lo que permite una relectura de esa historia aparentemente lineal, percibida en un primer nivel), y en dos planos narrativos: uno referencial y otro no-realista. Por nivel narrativo se entiende la temporalidad en la que transcurren los acontecimientos narrados en la novela; por plano narrativo, el tipo de anécdota que construye la obra, en su mayor o menor grado de relación con la “realidad”, elaborada estéticamente.

³⁸ Bogotá: Plaza y Janés, 1981 (impreso en Barcelona). Todas las citas serán tomadas de esta edición.

El nivel temporal se relaciona con el plano referencial que configura la anécdota de la novela: Waldemar Vivar llega a Bogotá, proveniente de un pueblo, para estudiar Derecho en la Universidad Nacional; allí ingresa al MAR (Movimiento de Acción Revolucionaria)³⁹ y se convierte en novio de Lavinia González y Heredia (la Ricahembra), quien resulta asesinada por el Tímido (Abdénago), uno de los integrantes del grupo revolucionario y traidor del mismo. Waldemar es culpado de la muerte de Lavinia y años después es sacado de la cárcel por Abdénago, quien le ayuda a terminar su carrera de Derecho y a conseguir un alto cargo en un ministerio, sin que Waldemar sepa quién es su “benefactor”. Sólo hacia el final de esta serie temporal, Waldemar sabrá quién ha direccionado su suerte y, luego de ver cercenadas las manos del pianista que le hizo comprender el arte como un acto de totalidad del ser humano, se desintegra.

Durante la historia, los dos niveles y planos narrativos establecen una tensión para el lector, dinamizada por la relación que hay entre Waldemar Vivar y “el hombre de la gabardina blanca”: Waldemar es uno de los personajes imaginados por “el hombre de la gabardina blanca”⁴⁰ y, a su vez, “Gabardina” es imaginado por Waldemar. Cuando éste desaparece, “Gabardina” se introduce en la historia imaginándose, para llevar a cabo la misión que Waldemar deja inconclusa; “Gabardina” debe asesinar al culpable de la muerte de Lavinia, pero olvida cuál es su misión cuando se ha puesto la gabardina blanca que llevaba Waldemar, y se dispone a abandonar el apartamento donde éste se ha diluído y la que era su compañera (Claudia) está llorando. “Gabardina” abre la puerta para salir y se da cuenta que, en lugar del pasillo habitual, “había ahora un territorio confuso y plagado de sombras, que como mariposas nocturnas y de mal agüero empezaron a bloquearlo” (13).

³⁹ A este grupo conformado por estudiantes de la Universidad Nacional, también pertenecen Waldemar, Lavinia, el Enano (Víctor Espitia), Paco el Elegante (Francisco Barrientos), Demetrio Delhúyar e Histeria (Númpor Clodomiro Carrasco).

⁴⁰ Este personaje será referido como “Gabardina” de aquí en adelante.

El “bloqueo” de “Gabardina” se expresa a través de la siguiente frase: “Pero, ¡qué mamadera de gallo es ésta!” (13); la misma “mamadera de gallo” que siente sobre el final de la novela: “Y fue en ese momento cuando [...] se sintió frente al pasillo convertido en una mamadera de gallo” (236). La frase adverbial “en ese momento” indica una temporalidad que devuelve al *incipit* de la narración, que revela la lógica de los acontecimientos hasta ese preciso instante. De esta manera, la historia se vuelve retroactiva⁴¹; el nivel narrativo imaginario adquiere pleno sentido en la forma de la novela y configura el plano no-realista de la narración. Al mismo tiempo, la historia se revela cíclica, en tanto “Gabardina” recrea en su imaginación las acciones de los personajes del MAR hasta que vuelve a encontrarse en el punto de la desaparición de Waldemar, de tomar su gabardina blanca, salir al pasillo, y nuevamente olvidar su misión. En este sentido, *Juegos de mentes* se constituye en una historia circular que deja anclado al lector en una atemporalidad sin influencia en el tiempo histórico, en la “realidad”; la única oposición que se presenta ante esta sin-salida temporal es la evasión que concluye el relato: Waldemar imagina a “Gabardina” ejecutando –también en su imaginación– la muerte del Tímido, el día en el que Waldemar es sacado de la cárcel por él. De esta manera, la evasión se constituye en una analepsis de la narración, pues el lector ya sabe la continuación de la historia: “alguien” (el Tímido) le ayuda a Waldemar a terminar su carrera de Derecho, “alguien” (el Tímido) le ayuda a conseguir un puesto en un ministerio y, al final, se diluye entre los pliegues de su gabardina blanca en cuyo bolsillo guardaba una pistola para asesinar al Tímido.

La imposibilidad de perpetrar la venganza del honor de Lavinia en la “realidad”, se consume en la imaginación de Waldemar, pero de manera vicaria, pues Waldemar otorga la imaginación del asesinato del Tímido a “Gabardina”; en este sentido, se acentúa su separación de lo “real”, empieza

⁴¹ Y, en este sentido, obedece a un significado retórico y no lógico –en términos de Julia Kristeva (1981)–.

a ser visible la incipiente individualidad de Waldemar y, a la vez, su renuncia a consumar un acto que lo pondría al mismo nivel axiológico del Tímido: a pesar de que “en este tiempo quien no ha matado no es” (235), Waldemar renuncia a ser, antes que convertirse en un asesino⁴². El olvido de “Gabardina” también evoca este sentido, aunque con una variable: al ser imaginado por sí mismo e intentar influir en el desenlace de Waldemar (plano narrativo referencial), se da cuenta que no puede hacerlo, pues él también es un personaje imaginado –en este caso, por Waldemar– y tras la desaparición de Waldemar, pierde su existencia en el plano referencial-nivel temporal de la narración; de hecho, en el *incipit* de la narración –verdadero final de la anécdota– “Gabardina” se percata explícitamente de esta situación:

No se trataba de un sueño, no, eso era demasiado fácil, tampoco se estaba volviendo loco. Era más bien una suerte de caída donde las cosas del ahora (como el pasillo) iban perdiendo su consistencia de la misma manera que la pistola, la gabardina, la misma puerta y el lagrimeo entrecortado de la mujer. Como si alguien hubiera estado imaginando todo esto y ahora estuviera dejando de hacerlo.

- Entonces, ¿todo no era más que una turbia, torva, ronca, lóbrega, fanfárrica e hiperestésica mentira? (14).

“Gabardina” no puede hacer más que aceptar su permanencia en el plano no-realista-nivel imaginario retroactivo de la narración, en el cual ha estado durante toda la historia; lo único que puede hacer es recrear la historia construida en la tensión narrativa (Waldemar-“Gabardina”). El siguiente apartado de la novela introduce al lector en la historia de Waldemar y los otros personajes del MAR, es decir, en la recreación de la historia narrada en el plano referencial y urdida por “Gabardina” desde el umbral de la puerta del apartamento de Waldemar; la memoria de “Gabardina”

⁴² Esta renuncia también se interpreta como un eco de un valor moderno: el respeto por el individuo y por la posibilidad de desarrollarse plenamente; asesinar significa ir en contra de ese valor y, aunque Waldemar mismo no pueda constituirse como una subjetividad plena, su negativa a asesinar a alguien evidencia su creencia en esta posibilidad moderna –a pesar de la ambigüedad axiológica de este personaje que será desarrollada más adelante–, no obstante otros personajes sí estén dispuestos a ir en contra de este ideal moderno, el cual, finalmente, es destrozado en la novela como una crítica frente a lo que sucede en la realidad.

recrea una temporalidad ahistórica que será contada una y otra vez. En *Juegos de mentes* el territorio de la imaginación (plano no-realista-nivel imaginario retroactivo) se sobrepone al territorio de la “realidad” de la anécdota (plano referencial-nivel temporal); Waldemar y “Gabardina” se proponen como personajes imaginados por otra conciencia, característica que los separa de la vida corriente, de la cotidianidad de asesinatos, envidias y venganzas. De esta forma, Waldemar y “Gabardina” exhiben su configuración ficcional de una manera explícita, a través de la cual se evidencia su distanciamiento frente al tiempo obediente de los hombres, de la “realidad”; el territorio de la imaginación se propone como la única salida a una Historia que parece incuestionable, a un mundo que parece perpetuar la lógica de alienación de la individualidad⁴³.

Ni Waldemar ni “Gabardina” se asumen como seres autónomos; ambos se saben dirigidos por otra conciencia. Esta imposibilidad de total autonomía, su interdependencia circular, sin salida posible, se puede leer desde la perspectiva del período histórico que abarca la novela (década de 1960 y 1970), es decir, el desarrollo del Frente Nacional y su finalización. Este período de la Historia colombiana estuvo signado por la represión y la alienación de las iniciativas individuales; de esta forma, se comprende cómo la novela configura personajes cuya individualidad constituye, apenas, un asomo de autonomía, marcado por la conciencia de no existir fuera de esas relaciones de interdependencia creadora, y de ser personajes que no pueden influir en el cambio de la “realidad”, del tiempo histórico del cual permanecen al margen.

⁴³ En este punto cabe aclarar la diferencia entre imaginación entendida como ficción e imaginación entendida como actividad posible de la mente humana. En *Juegos de mentes* la noción de imaginación, como elección en la construcción de “Gabardina” y Waldemar, se entiende como la configuración ficcional de estos personajes y no como su escape de la realidad. El territorio de la imaginación al que se hace referencia aquí, no es una actividad de los personajes alterna a su existencia “real”, sino su existencia como tal, su carácter imaginario-ficcional asumido (ambos son creaciones de otra conciencia). Si bien Waldemar recurre a la imaginación, como actividad mental, en la parte final de la anécdota, cuando imagina la muerte del Tímido, dicha actividad no constituye un *locus amoenus*, como sí ocurre en el personaje romántico (Lukács 1985), sino la prefiguración de la degradación de su axiología (convertirse en un asesino imaginario antecederá su conversión en un ser plenamente funcional dentro del emergente sistema neoliberal –como se verá más adelante–).

Esta irrealidad confiere a Waldemar y a “Gabardina” la cualidad de ser desconfiados frente a la “realidad”. Al poner en duda la capacidad del lector de afirmar quién es el imaginado y quién el que imagina, estos personajes cuestionan el orden temporal y sistemático dado: “Aquel grupo de (a pesar de todo) privilegiados, cuyos destinos dependían de la imaginación de un hombre vestido con una gabardina blanca y armado de una pistola <<parabellum>> que estaba parado en un portal viendo cómo se agotaba un aguacero nocturno, y cuyo destino dependía a su vez de los vaivenes de aquella élite, que iba haciendo posible la gabardina blanca, al hombre dentro de ella y detrás de la pistola” (110). Ninguno de los personajes del MAR percibe a “Gabardina”, solamente Waldemar, pero, así mismo, es este personaje quien es percibido como una existencia difusa por sus compañeros; esta característica aleja a Waldemar del grupo y le otorga su cualidad de incrédulo.

Los “juegos de mentes” estructurados por “Gabardina” y Waldemar denotan una distancia con la realidad, pues su territorio asumido es la imaginación. La particularidad del individuo no aparece aquí, sino las dinámicas generadas por entidades cuya acción se enmarca en el territorio de la ficción, no de una realidad práctica. Los dos sustantivos del título (juegos, mentes), relacionados por una preposición (de), lo convierten en una frase nominal, en una manera de nombrar el mundo, la cual se refiere a lo que no pretende ser institucionalizado (los juegos) y a lo difícilmente controlado por dispositivos represivos militares⁴⁴ (la mente), pero también al carácter pasivo de un mundo que no permite la actuación libre del hombre, por lo cual la mente se convierte en ese único territorio posible; “de esta forma, el mundo de la novela está constituido únicamente por mirones pasivos que no tienen la intención ni la posibilidad de intervenir en la vida de la sociedad para transformarla cualitativamente y volverla más humana” (Goldmann 1975: 207). La importancia del

⁴⁴ Los cuales dejarán de ser tan necesarios en el período histórico siguiente, en el cual los mecanismos represivos son interiorizados por los ciudadanos a través de medios más sutiles de persuasión-alienación (*massmedia*, políticas económicas).

individuo y la vida individual se suprime dentro de las nuevas estructuras económicas impuestas (el capitalismo generalizado que sienta las bases del neoliberalismo): “Con la desaparición de la existencia autónoma dentro de la economía desaparece el propio sujeto como unidad sintética” (Horkheimer 2000: 105).

“Juegos de mentes” se concibe, así, como una prefiguración axiológica de la propuesta estética de la novela, advirtiendo al lector sobre una narración que transcurre en el espacio de la imaginación, que exhibe su carácter ficcional, que no pretende convencer al lector de una “fiel” recreación de la “realidad”, sino de su configuración como artefacto semiótico⁴⁵. Este distanciamiento respecto a la realidad se interpreta como un rechazo a ésta, una renuncia a participar en ella; en dicha decisión se puede leer la toma de posición de Perozzo: cuestionar el orden impuesto, a través de la construcción de un mundo al margen del tiempo histórico. Sin embargo, desde la Sociocrítica es claro cómo, aunque el autor aborde la realidad en su obra desde la negación de la misma y trate de construir un mundo posible independiente, autónomo, siempre será visible su toma de posición frente a esa realidad. Lo imaginario no es independiente del mundo “real”; está relacionado con el modo de aprehensión de lo “real” en los individuos. De lo que se trata aquí es de descubrir las relaciones entre la imaginación y la verosimilitud, configuradas por la novela con base en la anécdota y el mundo al que hace referencia (las décadas de 1960 y 1970 (Frente Nacional), la Universidad Nacional y los enfrentamientos entre las fuerzas armadas y los estudiantes, y Barcelona después de la muerte de Franco).

⁴⁵ Además, el efecto fonético entre “juegos de mentes” y “juegos dementes”, llevan el sentido del título hacia un juego semántico que relaciona la propuesta estética de la novela con la locura, es decir, con una posición alejada de la razón moderna que será criticada en la obra –como se mostrará más adelante–.

5.2. SISTEMA DE PERSONAJES:

En este apartado se analizarán las axiologías de los personajes de la novela: Waldemar Vivar-“Gabardina”, Lavinia, Alden McCastro, Demetrio Delhúyar y los demás integrantes del MAR. El MAR será configurado por dos fuerzas valorativas: la radical y la crítica; la radical está conformada por Paco el Elegante (Francisco Barrientos), el Tímido (Abdénago) e Histeria (Númpér Clodomiro Carrasco), y la crítica, por Waldemar Vivar, Lavinia González, Demetrio Delhúyar y el Enano (Víctor Espitia). La contundencia crítica está representada por Delhúyar, líder del MAR y quien tiene la mayor claridad acerca de lo que puede hacer la revolución: “El triunfo de la revolución debe significar, a más del mejoramiento de las condiciones de vida, el regreso a la sensibilidad, a la solidaridad y al humanismo, es decir, devolverle al hombre sus manos perdidas en una sociedad de mancos. Porque la Humanidad ha sido despojada del más bello instrumento de su sensibilidad, para castrarla hasta en su pensamiento y obligarla a correr tras metas falsas alejándose cada vez más de su verdadero destino: he ahí la causa de su desajuste” (49). Este “desajuste” percibido por Delhúyar se vuelve claro después de que el MAR asiste a una presentación del pianista Alden McCastro, amigo del Tímido desde su infancia en San José de Guasimales; a partir del concierto de McCastro, el MAR se divide internamente: los que están a favor del pensamiento de Delhúyar acerca de la revolución (Waldemar, Lavinia, Enano) y los que piensan que es una muestra de pensamiento “burgués” (Paco, Tímido e Histeria).

Paco terminará sustituyendo a Delhúyar en la dirección del MAR y, más adelante, se convertirá en un exitoso médico; Histeria permanecerá toda su vida como sindicalista, y el Tímido llegará a ser un exitoso abogado y uno de los agentes principales de las fuerzas contrarrevolucionarias (conformadas por las élites sociales y económicas del país) “con poder para hacer y deshacer lo que le venga en gana” (231) –como sacar a Waldemar de la cárcel, por ejemplo–. Por su parte, Delhúyar caerá en un

estado de locura del que no podrá salir; el Enano pasará a ser miembro de una orquesta sinfónica y homosexual declarado; Lavinia termina asesinada por el Tímido, y lo único que queda de Waldemar es su gabardina blanca con una pistola en el bolsillo.

Estos dos frentes axiológicos configuran lo que está dentro del sistema y lo que está fuera de éste; quienes están dentro, es decir, quienes son funcionales en ese sistema (abogados, médicos, sindicalistas⁴⁶), son aquellos que demostraban una posición radical frente a la revolución, lo cual resulta una paradoja que evidencia la crítica de *Juegos de mentes* ante las posiciones dogmáticas, las cuales en el fondo sólo buscan satisfacer intereses individuales. Quienes quedan al margen del sistema son aquellos que afirmaron una posición crítica frente a la revolución (el loco, el poeta – Waldemar⁴⁷, el músico, la mujer –cuya cualidad de “natural” la opondrá al racionalismo instrumental, como se verá más adelante–). Estos personajes evidencian una crítica frente a lo que impone un sistema represivo; a pesar de ser los que hacen tangible el fracaso de esta posición⁴⁸, son ellos los que proponen un matiz escéptico como alternativa frente a los poderes sociales imperantes.

Es importante analizar aquí cómo es la discusión sobre las manos de McCastro la que desencadena la dicotomía axiológica dentro del MAR: los que están de acuerdo con que las manos actúan de manera independiente del cerebro (Delhúyar, Lavinia, Waldemar) y aquellos que no (los demás miembros del MAR). McCastro se presenta como un ser escindido entre sus manos y su cerebro: las primeras parecen actuar de manera independiente del segundo; sus manos “pegadas al cuerpo de un

⁴⁶ Los sindicalistas estarían dentro del sistema, en tanto su presencia es la legitimación de una política “democrática”.

⁴⁷ Lavinia llama “poeta” a Waldemar por su introversión y por su físico: ojos soñadores, cuerpo delgado y estatura alta.. Waldemar siente especial preferencia por un poema: “El brindis del bohemio”, un poema popular que habla de la madre ausente y que los miembros del MAR jamás le dejan recitar; sólo delante de Lavinia y su abuelo podrá hacerlo.

⁴⁸ Excepto el Enano, quien con su arte (la música) logra alcanzar plenamente la armonía entre su mente y sus manos, es decir, logra convertirse en “ser humano” -noción que se explicará más adelante-. El final del Enano afirma la toma de posición de Perozzo frente a la superioridad del arte como ámbito privilegiado para alcanzar este estado de “humanidad” y para rechazar el orden establecido.

idiota” (35); sus manos, al tocar el piano, producen música que altera la fácil posición (de entretenimiento) del oyente habitual de conciertos para piano:

Las manos de McCastro extrapolaban el piano convirtiéndolo en orto circular e infinito desde donde emergía algo así como un más acá de la música en cuyo rastro se podían advertir vetas de silencio aún sin estrenar. [...] Espectáculo inusitado, al que McCastro parecía asistir aburrido como si estuviera afuera de todo aquello, recorriendo con su mirada un tanto estrábica y una burlona sonrisa donde asomaba la maldad a la exhausta concurrencia de oídos asfixiados incapaces de respirar una octava más y sin embargo estar obligados a permanecer allí. (30)⁴⁹.

Las manos de McCastro que han asesinado a dos personas porque su música los exasperaba (a su padre y a su primer maestro de piano: Von Chamisso) y han colaborado con la causa contrarrevolucionaria, son las mismas que crean, que hacen pensar a Delhúyar que “tal vez lo que llaman el paraíso perdido no sea otra cosa que la nostalgia del hombre por haberse visto obligado a abandonar la sensible, intuitiva y profundamente humana inteligencia de la manos para pasar a la dura, cruel e implacable inteligencia de su cerebro, que creó cosas tan maravillosas como las matemáticas pero al mismo tiempo convirtió a los hombres en números, en entes abstractos susceptibles de ser explotados”(45). Esta contradicción en la axiología de McCastro introduce la toma de posición del autor en cuanto a la dicotomía: razón / arte; el arte se propone en *Juegos de mentes* como independiente del cerebro, de la racionalidad y, específicamente, de la racionalidad instrumental. Ya que la razón puede servir a cualquier fin (como la razón de McCastro lo lleva a convertirse en agente contrarrevolucionario y en asesino de aquellos que obstaculizan la

⁴⁹ La alteración de la posición habitual del oyente se expresa en esta cita, a través de la descripción desacostumbrada de un concierto para piano. La organización y selección de las palabras perturban al lector como una analogía de la situación vivida por el oyente de McCastro, y como confirmación de la intención de Perozzo de transformar la forma habitual de relacionarse con la realidad.

consecución de sus intereses personales), entonces el arte se propone como territorio privilegiado de lo humano⁵⁰.

Hacia el final de la novela, McCastro tiene una transformación. Durante un concierto en Bogotá, Waldemar lo percibe de la siguiente manera:

McCastro había cambiado tanto que casi no se podía reconocer. Su rostro dimanaba la misma inteligencia y lucidez que sus manos [...], y hasta su caminado de loro había desaparecido en gran parte. [...] Pareció que el techo se rasgaba con la música que ahora salía de aquellas manos implacables (ahora sí, casi totalmente integradas al cuerpo y, seguramente a la mente de McCastro), cerradas a cualquier concesión, negadas a cualquier facilismo, pero abiertas al juego, y a la orgía que parecían destrozarse las antiguallas de la creencia en lo serio que se viste de negro y arruga el entrecejo. (188-190).

En ese concierto Waldemar se encuentra con Claudia, una mujer que comparte con él sus creencias sobre las manos de McCastro; en ese encuentro se clarifica que la música del pianista es peligrosa, y que por eso las personas para las que antes trabajaba (contrarrevolucionarios), ahora se han dedicado a desprestigiar su figura; en este sentido, se entiende que McCastro se ha puesto en la “ilegalidad artística” (191). Tiempo después, cuando Waldemar viaja a Barcelona a buscar al pianista, luego de

⁵⁰ Esta idea se acentúa a partir de la finalización de la Primera Guerra Mundial, cuando las vanguardias artísticas proponen el arte como el único lugar posible para la expresión de la humanidad y se abandona su relación con la realidad, a través de la negación del realismo tradicional (*l'art pour l'art*, idea que aparece desde el final del siglo XIX, como oposición al modo de vida burgués). Esta “autonomía” introduce en el arte una aporía: “Si olvida su autonomía, entra en el ámbito de la sociedad existente; pero si permanece estrictamente para sí, entonces queda también integrado como uno de los fenómenos que no tienen importancia [...]. Que las obras de arte renuncien a la comunicación es una condición necesaria, pero no suficiente, de su esencia no ideológica” (Adorno [1970] 1983: 311). Si el arte busca apartarse de la realidad, se neutraliza su capacidad de problematizarla, pues al alejarse de ella, al radicalizar su negación a hacer parte de la “sociedad existente”, se constriñe su posibilidad de crítica al territorio del entretenimiento, de la contemplación pasiva (lo que representa el arte para el pensamiento burgués).

Es necesario aquí apuntar cómo la propuesta estética de Perozzo, si bien sigue esta tendencia vanguardista, al establecer una crítica social a través de la caracterización imaginaria ficcional de sus personajes y el mismo relato, y la proposición del artista (el músico) como ser humano ideal (completo), también exhibe la aporía del arte de la que habla Adorno; el componente ahistórico en *Juegos de mentes* relega la crítica a un territorio desde el cual la “realidad” no presenta alternativas de actuación para el hombre. En el último capítulo de esta investigación se analizará esta particularidad en la novela de Perozzo, en relación con la obra de Fayad y la tendencia general de la literatura en la primera mitad del siglo XX.

que el crítico alemán y antiguo director de música del III Reich, Bruno Schultz, ha apuñalado sus manos durante un concierto, McCastro le confiesa: “Por fin había decidido no luchar más en su contra, por fin decidí integrarme a ellas. Entonces empecé a vivir una etapa plena, feliz, en contraposición a lo que había sido antes. Un desgraciado. [...] Yo sentía que era mejor así, que me iba transformando en un humano, sí, literalmente en un hombre que vivía y no que existía solamente” (228). La transformación de McCastro sólo es posible cuando deja de hacer de su arte una traición hacia “quienes trabajaban por hacer del hombre un ser por lo menos digno” (228): los revolucionarios; cuando renuncia a su razón instrumental y vive en armonía con sus manos (el arte y la sensibilidad); cuando deja de congraciarse con su clase social (la burguesía elitista –tradicional y emergente–) y su manera facilista (esnobista) de escuchar su música, y empieza a tocar para el hombre en su totalidad.

La música de McCastro se afirma en la novela como una crítica pertinaz al orden establecido por las élites burguesas tradicionales; sin embargo, el hecho de que las manos de McCastro terminen destruidas por la acción del crítico musical alemán, evidencia también la afirmación de la imposibilidad de desequilibrar las jerarquías impuestas por dichas élites, razón por la cual, en la novela, McCastro vuelve a ser un idiota –ahora sin manos– sin posibilidad de trascendencia, de cambiar su situación. La “idiotéz” de McCastro exhibe las consecuencias de una sociedad aburguesada, en la cual el arte se convierte en un estorbo para la consecución de los intereses de sus élites, dada la crítica que las expresiones artísticas proponen frente a los valores establecidos por la burguesía; el pensamiento burgués, entonces, reduce a los hombres a idiotas, los obliga a aceptar con aquiescencia el funcionamiento del sistema:

El pensamiento burgués, vinculado, al igual que la sociedad burguesa misma, a la existencia de la actividad económica, es precisamente el primer pensamiento en la historia radicalmente profano y ahistórico a la vez; es el primer pensamiento cuya tendencia es negar todo lo sagrado, ya se trate de lo sagrado celeste de las religiones trascendentes, ya de lo sagrado inmanente del futuro histórico. En nuestra opinión, esta es la razón fundamental, en virtud de la cual la sociedad burguesa ha creado la primera forma de conciencia radicalmente estética. El carácter esencial del pensamiento burgués, el racionalismo, ignora, en sus expresiones extremas, la existencia misma del arte. [...] En la sociedad vinculada al mercado el artista es, como ya hemos dicho, un ser problemático, y esto significa crítico y opuesto a la sociedad. (Goldmann 1975: 35).

Lo ahistórico del pensamiento burgués se entiende, en *Juegos de mentes*, como la imposibilidad de transformar la realidad en un momento en el que los mecanismos represivos eran recurrentes para mantener un país en aparente orden, con el objetivo de alcanzar las metas económicas de las élites capitalistas (burguesas). De acuerdo con Horkheimer, “cuanto más descualificada se experimenta a sí misma la realidad, tanto más desenfrenadamente se deja manipular” (2000: 96); entonces, cuando Waldemar pierde la última esperanza de darle sentido a la realidad, al ver los muñones en las muñecas de McCastro, su “realidad” pierde completamente dicha posibilidad de sentido y se diluye: “Waldemar salió de la habitación, del hospital y caminó por las calles de Barcelona incansablemente. Y con cada paso que daba, cada vez era menos, cada vez más nadie, ya no existían ni *la Ricahembra*⁵¹, ni las manos de Alden McCastro para convencerlo de lo contrario” (234). La renuncia a darle un sentido a esa realidad de represión e injusticia social se evidencia en la novela a través del distanciamiento con la realidad, configurado por la tensión narrativa entre Waldemar y “Gabardina”. Este distanciamiento presenta una realidad “descualificada” –sin sentido– y, en esa misma medida, una “realidad” que permite manipular –“mentipular”– a los

⁵¹ En cursivas en el original. De aquí en adelante, las cursivas de las citas textuales se marcarán siguiendo el original.

individuos, pues tal renuncia a construir sentidos concede a otros la facultad de imponer el orden que los demás deben aceptar.

Según Cruz Kronfly, “los seres humanos necesitamos, deseamos fervientemente la dimensión del sentido como si fuera un atributo del mundo real [...]. De lo contrario caeríamos en el horror del vacío. En el nihilismo, en la desesperanza. Pero vivimos en un mundo en el cual la dimensión del sentido ha sido atacada a fondo por la cultura de nuestro tiempo. [...] El sujeto se ha fragmentado [...] en la misma medida en que el sentido se ha fragmentado y el orden del mundo ya no representa un valor ni entraña una meta anhelada” (1996: 212). En *Juegos de mentes* se evidencia esta concepción desvalorizada del mundo en la actitud de Waldemar ante él mismo y ante la “realidad”, pues duda de su existencia y de la credibilidad que le ofrece el mundo: “Y es que allí donde lo ven descreo secretamente de casi todo. Hasta de él mismo” (17). Esta actitud lo lleva a perder contacto con la realidad, a desistir de su existencia concreta en ella. Waldemar no está en el mundo, sino al margen de él, no logra liberarse de sus creencias conflictivas, su postura no tiene la intención de sopesar las razones o los hechos, sino que expresa su imposibilidad de integrarse al mundo, su renuncia a otorgarle un sentido que da por inútil, por nimio frente al estado de la realidad, a su inalterabilidad: “Esa obsesiva convicción de que los problemas del hombre en el mundo no tienen solución alguna, así se haga lo que sea o se intente lo imposible” (17).

Juegos de mentes afirma una concepción crítica del mundo y se convierte en un asomo de una actitud posmoderna, manifiesta en la desconfianza hacia la razón –convertida en razón instrumental– y hacia la Historia⁵², en el afianzamiento de la posición individual del hombre y su vivencia de un

⁵² Aspecto que también es visible en la estructura cíclica que construye la novela, es decir, en su renuncia a configurar una temporalidad histórica.

tiempo en el cual no se vislumbra el futuro, y en la reducción de su mundo a un espacio íntimo – como el de la imaginación ficcional–, pues el espacio exterior niega la posibilidad de ser.

En Waldemar la ruptura con el mundo no es radical, pues, a pesar de su incredulidad, buscará la manera de integrarse a él a través de los otros, de una colectividad, y es sólo al final de la novela cuando renuncia también a esto, pues se dará cuenta de su fracaso, de su inadecuación frente a las exigencias axiológicas que le hace el mundo. En este personaje se puede ver la expresión de una axiología ambigua, un ser en transición que evidencia la crisis axiológica presentada después de la mitad del siglo XX; Waldemar presenta aún fuertes conexiones con valores premodernos, los cuales se yuxtaponen con valores modernos –aunque impuestos, no genuinos–, situación que permite comprender la época del Frente Nacional como período de grandes cambios para el desarrollo del país y de sus habitantes. La actitud crítica, en *Juegos de mentes*, constituye un reconocimiento de la imposibilidad de la realización completa del proyecto moderno en Colombia, debido a su fuerte relación con valores premodernos, por un lado, y por su entrada impuesta en un modelo económico neoliberal, por otro⁵³.

Waldemar no puede llegar a su plenitud vital, sino sólo mantenerse como un ente de existencia, una manifestación de la creación de otra conciencia, sin independencia ni constitución contundente de una subjetividad. En este sentido, McCastro, Delhúyar y Lavinia se contraponen a Waldemar en cuanto a su configuración como seres privilegiados que alcanzan la vida (la totalidad del ser humano) y no una superficial existencia, porque en ellos no hay contradicción entre su razón (mente) y su sensibilidad (manos). Lavinia jamás duda de las manos de McCastro, mientras que

⁵³ Además, por la misma contradicción del proyecto moderno: la imposibilidad de llevar a la práctica los ideales teóricos de la Modernidad, tal como se expuso en el marco referencial de esta investigación. Sin embargo, la particularidad del caso colombiano y, por extensión, latinoamericano, consiste en su fuerte conexión con la axiología premoderna y en la adopción (acrítica) de modelos económicos y sociales externos (impuestos).

Waldemar sí: “No seas ingenua, *Sor Lujuria* [...]. Todos sabemos que la mente, es decir, el cerebro es quien controla” (53). Sólo después del fallido secuestro de McCastro, ideado por Delhúyar, es que Waldemar creará en las manos del pianista: “Y Waldemar le dijo a la Ricahembra que sí, que McCastro tenía unas manos que no correspondían a su cuerpo” (157); este cambio en Waldemar se debe, en un primer momento, a la incredulidad en su “realidad” y, en un segundo momento, a la posibilidad de creer plenamente en el amor de Lavinia por él, razón por la cual Waldemar podrá hacer el amor con ella sin recurrir a disfraces: “Por primera vez en carne viva, sin disfraces y sin máscaras. Algún tiempo después, Waldemar pensaba [...] que entonces era cierto. ¡El amor existía! Y era un desinteresado pandemónium que no necesitaba de heroísmos, ni de impotencias, ni mucho menos de tener algún sentido, para estar ahí y reconocerlo, finalmente entre ellos dos” (155). Aunque Waldemar manifiesta durante toda la novela una axiología frágil, dependiente de los demás para darse seguridad a sí mismo, cuando se da cuenta de que Lavinia lo ama –lo acepta– por ser Waldemar Vivar, tal como es, su posibilidad de vivir se vislumbra, pero con el asesinato de Lavinia, esta posibilidad se diluye.

La inseguridad de Waldemar se debe a unas convicciones impuestas por su lugar de origen (la provincia), que lo anquilosan en una posición no coordinada con su sensibilidad; cuando Waldemar llega a Bogotá afirma ser conservador y creer en Dios, pero tras entrar en la Universidad Nacional sufre una crisis de identidad que lo deja “en medio de la noche infinita, sin fe en nada, sin siquiera dioses que velaran su encrucijada, destrozado y sin principios” (77), pues Waldemar se enfrenta con una sociedad muy diferente de la suya (una sociedad tradicional), la cual, por encontrarse en una periferia dependiente del centro, presentaba más obstáculos para asimilar el pensamiento laico que

los nuevos cambios sociales, históricos y económicos traían consigo⁵⁴. Waldemar vive sus valores como una herencia incuestionable, aunque perciba en su misma historia, en sus recuerdos, que dichos valores son inconsistentes en su presente, y es por esta razón que las “fuertes convicciones lugareñas” de este personaje no resultan tan firmes y resistentes frente a lo nuevo. El mundo tradicional de Waldemar se desmorona desde su infancia en el pueblo⁵⁵, así que al enfrentarse con las axiologías de los miembros del MAR, cambia sus creencias: “Waldemar anunció que ya no creía en Dios, que renunciaba a su militancia en el partido conservador, y que si bien no era marica, ni creía jamás llegar a serlo, consideraba las prácticas homosexuales como lo más normal. Por último pidió su ingreso al MAR” (79). Después de esta decisión, Waldemar aspirará a ya no sentirse “tan

⁵⁴ Evidencia de estos valores tradicionales es el hecho de que cuando le hablan de poesía, Waldemar sólo recuerda un poema: “El brindis del bohemio”, el cual hace parte del imaginario popular-tradicional de las provincias colombianas rechazado por el centro: “<<El bohemio calló>>, pensó Waldemar recordando una poesía que le gustaba mucho, pero que, un día cuando intentó recitarla en una discusión sobre poesía que sostenían el Enano y el Tímido, éste le dijo que no fuera de mal gusto” (44). La visión del arte de Waldemar es incompleta y corresponde a sus valores tradicionales, aspecto que también permite configurar su axiología conectada a valores estereotipados que no pueden mantenerse firmes ante un cuestionamiento o desaprobación, o ante las diversas circunstancias que experimentará Waldemar; de allí que Waldemar, luego de la muerte de Lavinia, no recuerde más este poema, pues ha ingresado completamente en el sistema y se ha quebrado gran parte de sus valores tradicionales (su mundo premoderno).

⁵⁵ El pasado de Waldemar es otro elemento difuso en la novela hasta el momento en que puede contárselo a Lavinia; este personaje al no tener historia, se convierte en un ser desarraigado que no puede asumir su individualidad, pues sólo ser consciente de una historia propia permite tener una posición frente a la misma y reconocer la individualidad; de lo contrario, el ser termina mezclado con la anonimidad social y adopta fácilmente la conciencia de su grupo. El yo se disuelve en la colectividad y asumirse como ser histórico (con pasado y futuro propios y definidos) es lo único que puede ayudarlo a constituirse como individuo; en *Juegos de mentes*, Waldemar alcanzará su pasado, pero no su futuro, pues aunque logra narrarlo ante Lavinia, al morir ésta, la noción de futuro pierde sentido y Waldemar vuelve a caer en una estructura cíclica.

La crisis de los valores tradicionales visible en el pasado provinciano de Waldemar es la siguiente: la madre era una maestra de escuela (indicio de una axiología moderna, en tanto la educación exhibe una creencia en el progreso del hombre) y el padre un militar (ideología tradicional-premoderna) al que Waldemar despreciaba. Un día Waldemar descubre a su madre haciendo el amor con otro hombre; Waldemar desde ese día sentirá un gran deseo sexual por su madre, el cual será satisfecho por ella hasta cierto punto, pero empezará a odiarla desde el día en el que se encuentra en un bar al hombre con quien la descubrió y se da cuenta de que se siguen viendo. Sin el afecto por su padre, ni por su madre, Waldemar decide irse de casa, porque su padre quería introducirlo en la carrera militar: “Cuando me marché de casa [...], ya era simplemente un guiñapo, un ser que no creía en nada, ni siquiera en mí mismo” (159); el mundo infantil de Waldemar se ha derrumbado completamente, así como sus valores. Cuando Waldemar ha salido de la cárcel y se ha convertido en abogado, su madre aparece para contarle la otra parte de la historia: el militar no es el padre de Waldemar, sino un hombre del cual estaba embarazada y a quien el militar asesinó cuando se tomó el pueblo; éste obligó a su madre a ser su sirvienta y cuando se dio cuenta del embarazo se casó con ella. El militar era homosexual y usaba el matrimonio como fachada. Después de saber esto, Waldemar ingresa aún más en el sistema al aceptar un alto puesto en un ministerio; de nuevo, aquello en lo que creía se desmorona, su mundo de nuevo se tambalea, y esto afirma aún más su desconfianza por un mundo que no ofrece seguridades o verdades, así que su actitud es la de sumarse a la anonimidad, a lo que otro le impone, en este caso, su “benefactor”: el Tímido.

extraño y único en el mundo, sentía por fin que empezaba a ser alguien [...]. Confiaba plenamente en que algún día dejaría de tener que imitar a los demás para ser él mismo” (80).

La precaria identidad de Waldemar, que pretende afianzar a través de prácticas gregarias, se conecta con un deseo de hacer parte de una comunidad. La conciencia de una individualidad plena (autónoma) no es visible en *Juegos de mentes*, aunque la separación respecto a la comunidad como ideal, como *locus amoenus*, sí lo es; en este sentido, la novela evidencia la crisis del sujeto moderno con una particularidad: en Colombia este ideal (el individuo) nunca se cumplió a cabalidad, pues la Modernidad no fue plena y las clases que abanderaron el proceso de modernización eran grupos de axiología conservadora, que si bien tecnificaron el país, también pretendieron conservar el poder a través de una política paternalista que no permitió el desarrollo autónomo del individuo. Además, hacia el final del Frente Nacional, la política paternalista del Estado empezó a sufrir cambios provenientes del naciente neoliberalismo como política económica mundial, el cual exigía la liberación del intervencionismo de Estado; con esta actitud, el sujeto queda flotando en un medio que no lo dejó constituirse autónomamente y que ahora lo deja a su “libre albedrío”, frágil ante los nuevos valores neoliberales.

5.2.1. LAS MANOS (EL ARTE Y EL SER HUMANO COMPLETO): Según Gadamer, la mano “no es por sí misma una herramienta, es decir, no sirve a fines especiales, sino que es capaz de transformar otra cosa de tal manera que ello sirve como instrumento manual para fines escogidos” ([1983] 2000: 125); en este sentido, la mano es un órgano que se puede adaptar a fines funcionales, pero también a otros que no lo son. Lo que sucede en el momento de la Historia al que hace referencia la novela es que la mano se funcionaliza de forma generalizada, pues lo que predomina es la razón instrumental; el hombre no es un ser funcional, sino que las circunstancias históricas lo

obligan a adaptarse a esta “realidad”: “El individuo está inserto en una relación funcional que cada vez le deja menos libertad creadora. En el seguimiento consecuente de nuestro entero proceso cultural, el individuo se encuentra cada vez más al servicio de funciones y limitado por autómatas y máquinas funcionales. En lugar del dominio sobre algo que permite su hacer y posibilita también un cierto juego del querer que lo lleva a uno a expresarse, ha llegado una nueva actitud servil sobre la humanidad” (Gadamer: 126). Después de que Lavinia ha muerto y Delhúyar ha caído en la locura y la ilegalidad, la muerte de las manos de McCastro exhibe la toma de posición de Perozzo en *Juegos de mentes*:

La pérdida de la mano significa la pérdida de formación sensible, más constatamos de nuevo que lo que debe ser formado es el hombre, su entendimiento tanto como sus sentidos. [...] El entendimiento y la sensibilidad no están [...] en contradicción alguna. La mano es un órgano espiritual, y nuestros sentidos desarrollan inteligencia propia, en la medida en que están inspirados tanto por la mano que prueba, que agarra, que muestra, como por la misma libertad. [...] Lo que llamamos espíritu o inteligencia o entendimiento es un capital universal de atención que en ningún sentido está limitado a las artes del cálculo, a las actitudes de medición y al ejercicio del cálculo imprescindible para la racionalidad técnica. Si la razón sólo fuese esto, nada podría salvarnos frente a la muerte del mandarín, que nos depararía una burocracia omnipotente y un estancamiento de todo el progreso técnico y de la civilización en su conjunto. [...] Sólo aquel que es un hombre formado [no adiestrado] y de sentidos cultivados puede ver con ayuda de la sensibilidad su esencia entera, estar atento, observar y dirigirse a otros. (Gadamer: 128-129).

La razón es asumida en la novela como esa razón de “burocracia omnipotente” de la que habla Gadamer; la generalización del concepto de hombre como ser funcional obstaculiza la toma de conciencia de su totalidad, de sus posibilidades de ser más allá del cumplimiento de una tarea específica. Perozzo, de esta forma, construye una crítica al proceso de Modernidad en Colombia, en tanto ésta redujo la razón a la razón instrumental; el proyecto moderno renunció al principio de

igualdad y confundió la libertad con la liberación de los medios para convertir a la sociedad tradicional en una sociedad capitalista, de mercado generalizado. En este sentido, *Juegos de mentes* se entiende como una propuesta estética contundente en el campo de la novela colombiana de los setenta y principios de los ochenta, en tanto elabora una crítica radical al período histórico del Frente Nacional en su aspecto represivo, funcionalista y capitalista.

Lavinia, Delhúyar y McCastro se oponen al sistema para configurarse como seres humanos completos (sin contradicción entre su razón: mente, y su sensibilidad: manos); ellos evidencian una axiología no adoptada, sino asimilada, y en esa medida, los cambios sociales que viven no alteran, en su configuración esencial, sus valores; sin embargo, esta coherencia tiene un precio: el fracaso frente al sistema establecido. A pesar de esta crítica contundente, se debe tener en cuenta el siguiente aspecto: tanto Lavinia, como Delhúyar y McCastro, pertenecen a clases sociales altas, a burguesías tradicionales que son cuestionadas por estos tres personajes; las tres familias a las que pertenecen Lavinia, Delhúyar y MacCastro evidencian fisuras que las harán aparecer en la novela como grupos en decadencia moral, aunque no económica. McCastro asesina a su padre (abogado y político de familia tradicional, quien odiaba la manera de tocar de Alden, porque quería que éste continuara su carrera política) y se vuelve en contra de su propia clase social. Delhúyar es sacado de la casa paterna por su madre, después de separarse de su esposo (uno de los industriales más poderosos del país), porque no resistió su “férrea disciplina” (89). Delhúyar vive con su madre hasta que ella se prostituye, tras malgastar todo su dinero; luego enferma y muere, entonces Delhúyar es enviado por su padre a un seminario, pero termina en una universidad pública dirigiendo un movimiento estudiantil revolucionario. Lavinia ya no vive en su casa; su único contacto real con su familia es su abuelo liberal Patrocinio, porque, aunque su padre sigue dándole

dinero, ni él ni su madre aparecen en la novela de manera tangible, y su presencia obedece a una función: proveer de dinero a Lavinia.

En *Juegos de mentes* la importancia de la burguesía tradicional se reduce a su poderío económico; es una clase social que se reifica cada vez más al responder activamente a los nuevos requerimientos de la sociedad que produce para el mercado. Su presencia en la vida de los seres “privilegiados” es significativa, pues al ser seres que no deben preocuparse por la consecución de dinero, pueden elaborar una concepción alejada de la visión de mundo pragmática o racionalista instrumental. Tanto el padre de McCastro como el de Delhúyar y el de Waldemar se constituyen como figuras castradoras para sus hijos, como una fuerza racionalista instrumental a la que sólo mueve el respeto por la tradición y el dinero, razón por la cual sus hijos los enfrentarán a través de la rebeldía o el mismo asesinato.

El caso de Lavinia es diferente por su condición de mujer, pues en *Juegos de mentes*, las mujeres se constituyen en el elemento eufórico por excelencia⁵⁶. Lavinia recrea la naturaleza, es decir, la sensibilidad pura, “la liberación de la auténtica esencia humana soterrada de la servidumbre de las convenciones sociales” (Lukács [1958] 1963: 38), aquello que es totalmente opuesto a la racionalidad instrumental que impera en el mundo de los hombres⁵⁷. La toma de posición de Perozzo frente a este elemento femenino es oponerlo al machismo como valor de una sociedad conservadora-tradicional. La “liberación de la mujer”, en la década del sesenta y setenta en Colombia, fue uno de los mayores cambios axiológicos que vivió el país, y la recreación de Perozzo

⁵⁶ La madre de Waldemar y Claudia harán parte de esta misma valoración; las mujeres contribuyen a que Waldemar logre sus objetivos (madre: irse de un lugar que lo oprimía, Lavinia: sentirse aceptado, Claudia: encontrar la verdad sobre la muerte de Lavinia y las manos de McCastro), aunque, finalmente, no pueda constituirse como ser humano completo.

⁵⁷ Tal como se propone en la novela con la figura del padre y del ala radical del MAR, encargados de obstaculizar la transformación en seres humanos de los otros personajes.

en esta novela corrobora su creencia en la necesidad de transformar algunos valores obsoletos para afrontar la nueva sociedad que se propone al individuo⁵⁸. La libertad, la confianza en la intuición y la confluencia de valores premodernos y modernos, hacen de Lavinia un ser no dogmático que asume su configuración axiológica desde el precepto de la “formación” del hombre, tal como lo enuncia Gadamer (ver su esencia, escuchar a los otros y no dejarse atrapar en la funcionalidad):

Esa *Ricahembra* que podía pasarse días enteros durmiendo porque ella no iba a perder el tiempo haciendo cosas, o esa otra que se metía de cabeza en un libro apasionante para ella y no lo dejaba hasta terminarlo, así tuviera que gastarse una semana. Esa *Ricahembra* para quien el dinero nada significaba (lo gastaba sin medida alguna, sin consciencia) o esa otra que era capaz de juntar en un solo día tantos malos augurios que se convencía de que pronto iba a morir y era necesario hacer su testamento para que Waldemar no fuera a pasar necesidades cuando ella faltara. O esa otra *Ricahembra* que cualquier día se aparecía con un maletín lleno de calzoncitos para mujer, de los más variados colores y diseños y los lucía todos ante él [Waldemar] para ver cuál despertaba más su lujuria. [...] Era la misma que podía ir a la cabeza desafiando a la tropa y después llegar al apartamento y ponerse a llorar ante su magnífico desorden, porque era un fracaso como mujer o ponerse a temblar como una niña porque se acercaba la medianoche. Esa *Ricahembra* que decía no creer en nada, y sin embargo, frecuentaba iglesias en busca de misas cantadas [...]. Esa *Ricahembra* tan inconsciente de su propia belleza que aún preguntaba por qué la estarían mirando cuando entraba a algún sitio. (154).

Waldemar viaja a Barcelona para entrevistarse con McCastro y conocer la verdad sobre la muerte de Lavinia; en esta ciudad se encuentra con un McCastro a quien el músico nazi le ha cercenado las manos y es aquí también donde decide comprar la gabardina blanca y la pistola para “detener su desintegración” (234), objetos que “Gabardina” tomará para intentar llevar a cabo la venganza. La

⁵⁸ Aunque la muerte de Lavinia evidencie la imposibilidad de que en Colombia se afiance una mentalidad laica completa, como fue el proyecto de la Modernidad. El asesinato de Lavinia se conecta con el ingreso de Waldemar en la funcionalidad, en el sistema capitalista, pues al extirpar de su vida la última esperanza de oponerse a dicho sistema (su relación con Lavinia), Waldemar se vuelve aún más frágil y acepta las condiciones de vida que el Tímido prepara para él.

elección de Barcelona como lugar donde se resuelve el conflicto de la novela es significativa: Barcelona se propone como un lugar alternativo a la realidad “descualificada” de Bogotá –un lugar donde conocer la verdad era imposible–, pero Waldemar vuelve a Bogotá y desaparece allí, porque de esa manera se evidencia que esa verdad conocida en Barcelona acaba totalmente con su posibilidad de lucha en su aquí y ahora. Barcelona es un intento de salida de lo cíclico: es histórica en tanto mantiene los rastros del tiempo que ha pasado⁵⁹ y la posibilidad de cambio después de la muerte de Franco; sin embargo, la situación de incertidumbre sigue presente como síntoma del cambio histórico: “¿Sabía él que aquí ya andábamos en democracia? [le pregunta a Waldemar un taxista murciano] Pero para lo que había servido. ¡Pa’ un cuerno!” (212). Comprar la gabardina en Barcelona es la oportunidad de ser en una realidad no descualificada, de detener la desintegración de su yo a través de un objeto tangible, pero el hecho de ser objetos que indican una posición social ascendente burguesa⁶⁰, evidencia la precariedad de la subjetividad de Waldemar, una vez más, su reificación en un medio de capitalismo generalizado donde son más importantes los objetos que los seres humanos.

La evaluación de Perozzo sobre Bogotá es dicente: esta ciudad se propone como lugar disfórico frente a la posibilidad de vida que configura Barcelona. Se afirma, entonces, la imposibilidad de ser en Colombia, de cumplir el proyecto moderno de construcción de una individualidad; pero dicha

⁵⁹ “Se dejó llevar por aquellas calles de paredes añejas donde de golpe se alzaba una torrecita puntiaguda con pequeñas ventanas atravesadas por esbeltas columnas, donde el tiempo parecía haberse adormecido e incluso la gente andaba con un ritmo de Edad Media.

Se dejó llevar por aquellas calles torcidas, con sabor a vino y a mar, a Quijote y a leyenda, a libros antiguos y a objetos de mimbre, a Sancho y cazuela de mariscos, a mujeres catalanas culiparadas y serias” (214).

⁶⁰ “Por la calidad de sus vestiduras [las de Gabardina] y del lugar donde vive bien pudiera tratarse del gerente de un Banco, del dueño de un próspero negocio o de un alto funcionario del Gobierno” (39), que es lo que terminará siendo Waldemar. Y más adelante: “Imagina al hombre de la gabardina blanca, sintiéndose demasiado solemne entre ese atuendo (por qué una gabardina blanca y no un abrigo gris, por ejemplo) y dándose una importancia que no tenía realmente, pero que es común en los habitantes de esta ciudad” (167).

imposibilidad, se elabora en *Juegos de mentes* de manera crítica, en tanto los personajes que se proponen en la novela como seres privilegiados nunca ingresan al sistema totalmente.

5.2.2. WALDEMAR VIVAR COMO HÉROE NEGATIVO: Waldemar se configura en *Juegos de mentes* como un héroe negativo según la concepción de Magris (1993):

A fin de eludir ese valor de cambio, el héroe de la negación rehúsa cualquier contacto, la vida misma; [...] intenta no ser nadie, a fin de salvar de las garras del poder algo propio, una vida que le pertenezca [...]. El héroe de la negación rechaza la prostitución generalizada; para regirla tiene que convertirse en inutilizable para cualquier uso social [...], tiene que reificarse, hacerse inasequible e impenetrable como un objeto, asimilarse a esos vacíos, esos momentos de negatividad pura que ninguna totalidad o construcción positiva puede integrar. (434-435).

Esta negatividad del personaje configura su resistencia frente al racionalismo instrumental y al funcionalismo, pero fracasa: no puede salvarse de las “garras del poder”, porque él termina dentro del sistema al convertirse en abogado y trabajar en un alto cargo de un ministerio; de allí su inadecuación, su sentimiento de insignificancia y su disolución final, como respuesta a no haber salvado su vida del “uso social” reificado. Si por un lado, Waldemar se separa de su realidad a través de la imaginación (relación Waldemar-“Gabardina”) y ésta se convierte en su forma de rechazar un medio adverso al desarrollo pleno de la individualidad, por otro lado, esta misma separación de lo “real” produce que el yo de Waldemar no sea una unidad sintética, sino que sufra una despersonalización (irrealidad del yo respecto al mundo exterior), la devoración de sí mismo: “Pero a Waldemar nada le importaba ya realmente. Se había despojado de su esqueleto, y había alcanzado la importancia real que el hombre ocupa en el Universo: ninguna. La misma de los gusanos. Para Waldemar, la vida en ese momento no era más que una horrible pantomima, donde cualquier aspiración de grandeza, o cualquier sentido que el hombre quisiera darle, lo hacía bailar

una música que lo dislocaba y lo convertía en un ente grotesco” (151). La crítica de Waldemar, expresada en su distanciamiento del mundo externo, evidencia también una axiología frágil que renuncia a su posibilidad de ser y hacer en el mundo.

El individuo moderno desvirtúa su posibilidad de ser, porque en su búsqueda de afirmar su individualidad termina por desconocer al otro –en el caso de Waldemar, a Lavinia⁶¹–, entonces, se vuelve insignificante para sí mismo ante la imposibilidad de mantener sus relaciones; la promesa de la individualidad moderna anula el sentimiento genuino, pues nada es suficiente para hacer sentir algo al sujeto, como consecuencia de la (in)satisfacción absoluta del yo. Lo anterior deriva en una actitud narcisista que elimina del hombre su cualidad de hombre público y lo recluye en su espacio privado:

Como un desorden del carácter, el narcisismo es el opuesto mismo del vigoroso amor a sí mismo. La autoabsorción no produce gratificación, provoca dolor al yo; eliminar la línea entre el yo y el otro significa que nada nuevo, nada “otro”, puede entrar jamás en el yo; es devorado y transformado hasta que uno cree que se puede ver a uno mismo en el otro, y entonces se vuelve insignificante. Ésta es la razón por la que el perfil clínico del narcisismo no es un estado de actividad sino un estado de ser. Se han eliminado tanto las demarcaciones, los límites y las formas del tiempo como así también la relación. El narcisista no se muestra ávido de experiencias, está ávido de Experiencia. Buscando siempre una expresión o un reflejo de sí mismo en la Experiencia, devalúa cada interacción o escenario particular, porque nunca es bastante para abarcar lo que él es. El mito de Narciso capta netamente esta situación: uno se ahoga en el yo; es un estado entrópico. (Sennett 1978: 401).

Waldemar se configura como un ser gregario, inseguro, que necesita de la emulación para sentirse parte de la “realidad”: “Waldemar no existía para ellos. Era uno más del montón, esa clase de seres condenados a pasar inadvertidos en todas partes, los desconocidos de siempre. Por eso muchas

⁶¹ A quien sólo momentos antes de su muerte, logra aceptar como la mujer que lo ama.

veces tenía la necesidad de meter entre su piel a Delhúyar, de mirar con sus ojos azules, copiar sus gestos, imitar su voz. Así se sentía alguien, era capaz de resistir una charla entre desconocidos, imaginaba que todas las muchachas lo miraban con admiración como a Delhúyar” (85). Waldemar se encuentra en un momento de transición histórica que afecta su percepción de lo real: se distancia de un mundo que le niega su posibilidad de constituirse como una individualidad plena y espera alcanzarla a través de la imaginación, de su refugio en un mundo propio, pero en esta posición narcisista no encuentra plenitud, sino fragmentación, pues al no tener una formación plenamente moderna (por los valores tradicionales en los que ha crecido), no puede asumir con lucidez esa individualidad. La búsqueda de esta individualidad provoca inadecuación respecto a sus relaciones con los otros y con el mundo exterior, además de insatisfacción por el deseo eternamente incumplido de hacer parte de un grupo, de una colectividad⁶². Cabe anotar aquí, igualmente, que esa búsqueda de la individualidad también obedece a una imposición externa; los cambios económicos, históricos y sociales impulsan al hombre a sumirse en el individualismo, al sentirse desamparado de la protección del Estado. Al ser un mandato externo a la subjetividad, la individualidad se entiende en Colombia como un valor que guarda una estrecha relación con la axiología conservadora y no con el proyecto moderno de configuración laica, libre y responsable del individuo.

La esquizofrenia aparece aquí como otra cualidad de este personaje, en tanto ésta hace visible su ruptura e inadecuación respecto al mundo exterior, su fragilidad axiológica, y su fragmentación como individuo; el “monitoreo central” (su parte racional) se trastorna, pero este trastorno permite

⁶² Muestra de estos rasgos de una axiología conservadora-tradicional en Waldemar es su mismo nombre: Waldemar Vivar, el cual remite al héroe medieval Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador: “Un tal Waldemar Vivar, cuya España corría sin él saberlo por su sangre de campeón” (183). Waldemar, al igual que el Cid, busca vengar el honor de un ser querido (el de Lavinia), pero los valores tradicionales ya no funcionan en la sociedad de Waldemar y el “honor” de Lavinia es pasado por alto en un medio donde el valor de la vida ha quedado debajo del valor del dinero: “No es el honor sólo un concepto hueco, lleno de viento por dentro y por fuera? [...] Quién quiere tener honor, si no puede tener dinero. Yo les gritaría si pudiera, deteneos puercos, el honor que venís a vengar no es más que un souvenir del pasado” (Tímido: 238).

entender la configuración de Waldemar Vivar como un ser que se opone a las lógicas capitalistas que imperan en el mundo. El rechazo de las lógicas de mercado, por ejemplo, se percibe en la falta de metas de este personaje o en su deseo de alcanzar metas que no tienen que ver con un logro material, sino con la consecución de un deseo –irracional–: “Con la prisa que él tenía por graduarse para no tener que aguantar más hambres y fríos y para hacer reales sus sueños donde heroicamente demostraba la inocencia de acusados de asesinar a su padre” (66). Su renuncia a ser alguien importante⁶³ responde también a esta (i)lógica de pensamiento, en contravía de los ideales capitalistas imperantes; los esquizofrénicos “franquean un límite, derriban un muro, la barra capitalista. Y ciertamente fracasan en el proceso, no cesan de fracasar en ello [...]. Pero, a través de los callejones sin salida y los triángulos, corre un flujo esquizofrénico, irresistible, esperma, río, cloaca, blenorragia u ola de palabras que no se dejan codificar, libido demasiado fluida y demasiado viscosa: una violencia en la sintaxis, una destrucción concertada del significante, sinsentido erigido como flujo, polivocidad”⁶⁴ (Deleuze, Guattari 1974: 138).

Sin embargo, la oposición no es contundente en Waldemar, dado su carácter axiológico ambiguo; aunque su sentido de inadecuación y su separación frente al mundo exterior se mantengan hasta el final de la novela, Waldemar termina dentro del sistema capitalista: “Cuando lo nombraron en un altísimo puesto en el Ministerio, ya era un títere afectado y sumiso, pronto a doblarse ante el amo de turno, ávido de dinero y grotesco donjuán que se vanagloriaba de comerse a las mejores hembras de

⁶³ Esto también se evidencia en el hecho de que el trabajo de Waldemar en el MAR sea el de hacer funcionar el mimeógrafo: “la incorporación activa de Waldemar al MAR consistió en darle vueltas a la manivela del mimeógrafo que copiaba los comunicados de huelga, repartirlos entre los estudiantes y cargar los tarros de pintura con los que se pintaban los letreros de consignas en las paredes y muros de la ciudad” (84). Este trabajo es una actividad que no tiene ningún reconocimiento dentro del grupo.

⁶⁴ Las últimas características mencionadas (violencia en la sintaxis, destrucción del significante, plurivocidad) se ampliarán más adelante en el apartado: “Modo de narrar: la estética de la transición”. Dichas características también apuntan hacia la oposición ante los ideales capitalistas; la propuesta estética de Perozzo va en contravía de la novela tradicional que acompañó la Modernidad capitalista consolidada durante el siglo XIX y principios del XX.

la ciudad. Y ahora se transformaba en uno de esos bausanés de cuyas manos dependían varios destinos, y se hundía en la inconsciencia de su propio poder, <<pletórico de frivolidad>>” (175).

Como afirma Deleuze, el esquizofrénico fracasa, pero, en el caso de Waldemar, su fracaso se refiere a su imposibilidad de conservar su crítica, de conservarse alejado del mundo reificado, tal como era percibido en su época como estudiante de la Universidad Nacional: “Tal vez lo que le gusta a *la Ricahembra* de ti es lo mismo que a mí me gusta –dijo todavía *el Tímido*–. Es ese algo de irrealidad que te rodea como un halo, *Brute*. Un algo que le da a uno la impresión de que no perteneces a este mundo de mierda y miseria” (125). La cita anterior es importante en tanto el Tímido es el responsable del destino de Waldemar desde la muerte de la Ricahembra (convertirse en abogado y en alto funcionario del gobierno); el Tímido será desde el comienzo de la novela el personaje más interesado en estar al lado de Waldemar, en brindarle mejores condiciones de vida y en lograr que haga parte del MAR. El Tímido envidia a Waldemar en su configuración como ser sin ambiciones de poder o de éxito, al contrario de lo que él mismo desea ser; por esta razón, el Tímido se empeñará en reducir el poder crítico de Waldemar, introduciéndolo en el sistema capitalista, aprovechándose de su situación de fragilidad.

En *Juegos de mentes*, como una homología con “el régimen actual de nuestras sociedades, la máquina deseante [esquizofrénica] sólo es soportada en tanto que perversa, es decir, en el margen del uso serio de las máquinas, y como beneficio secundario inconfesable de los usuarios” (Deleuze, Guattari: 409); es decir, el esquizofrénico es soportado en tanto su poder crítico pueda mantenerse a raya, en un estado en el que no interfiera con los intereses de la sociedad capitalista, tal como lo hará el Tímido con Waldemar, la élite con McCastro y los miembros radicales del MAR con Delhúyar y la Ricahembra. En *Juegos de mentes*, “el antiguo héroe problemático [es] reducido al *status* de

mirón de lo imaginario” (Goldmann 1975: 208); a ese estado lo ha confinado el “régimen actual” para evitar su capacidad real de crítica, para limitar su posibilidad de efectuar un cambio en la “realidad”, con el fin de que todo siga funcionando según los intereses capitalistas.

La estructuración de *Juegos de mentes* y la configuración de Waldemar Vivar permiten entender esta novela como una expresión de transformación en la novela colombiana, en concordancia con la concepción de *nouveau roman* de Robbe-Grillet, para quien la “nueva novela” evidencia cómo “nuestro mundo, hoy, está menos seguro de sí mismo, es tal vez más modesto, puesto que ha renunciado a la omnipotencia de la persona, pero más ambicioso también puesto que tiene la vista fija más allá [...]. La novela parece tambalearse, al haber perdido su mejor apoyo de antes, el protagonista” (1965: 39). Y más adelante: “Lo que desorienta a los espectadores amantes del “realismo”, es que aquí [en el *nouveau roman*] no se intenta hacerles creer nada [...], al contrario [...]; en vez de pretender ser un trozo de realidad, ésta se desarrolla como reflexión sobre la realidad” (168). La “nueva novela” de Robbe-Grillet insiste en evidenciar la experiencia de un mundo en transición (Modernidad-Postmodernidad), un mundo en el que han desaparecido las certezas, que se propone como relativo, y en el que el ideal moderno del individuo ha revelado sus inconsistencias y su despropósito. La constitución como personaje de Waldemar Vivar es coherente con esta visión de una “nueva novela”, al igual que la tensión “Gabardina”-Waldemar, la cual se propone como una evaluación de esa “realidad” que ya no es confiable para el desarrollo pleno del hombre. *Juegos de mentes* no aspira a ser ya una “realidad” posible con el imperativo de una marcada referencialidad, sino un universo posible que no pretende ser veraz, sino verosímil, en tanto exhibe su carácter de ficción, a través del cual se “pone en abismo” la forma acostumbrada de percibir lo real.

5.3. CRONOTOPO: “LA CIUDAD DE LOS UMBRALES”

La interpretación del tiempo en el espacio, en *Juegos de mentes*, se presentará desde el análisis realizado por Mijail Bajtín (1989) sobre el cronotopo del umbral y el cronotopo de la novela de crisis.

“Gabardina” imagina a Waldemar y a los demás personajes desde el umbral de la puerta del apartamento de Waldemar, después de que éste desaparece y él se imagina dentro de la historia para completar la misión de asesinar al Tímido: “–¡No puedes hacerme esto! –grita [“Gabardina” a Waldemar]–. Te creé con el fin de que ejecutaras esta acción final. Si no, todo quedará trunco y los lectores insatisfechos. Si no lo haces no serás inmortal, ni yo tampoco” (235); pero Waldemar no desea ser importante, no desea ser “alguien”, así que “Gabardina” debe tomar su lugar, pero luego olvida qué es lo que debía hacer y permanece infinitamente en el umbral recreando la historia de Waldemar y Lavinia. “Gabardina” sí desea ser “alguien”, desea ser “reconocido” a través de la perpetración de un asesinato y, así mismo, piensa que los lectores esperan este mismo asesinato; en este sentido, es visible la toma de posición del autor, quien decide que “Gabardina” olvide su “misión”, que los “lectores” queden “insatisfechos” y que la posición de Waldemar se ratifique en la novela como evaluación de la realidad. “Gabardina” constituye una conciencia de la Modernidad salvaje, en la cual el otro representa un óbice para alcanzar sus fines. El acto de asesinar a alguien prueba la superioridad de un individuo sobre otro y constituye una traición al proyecto moderno; sin embargo, cuando “Gabardina” “olvida” su meta y detiene sus pasos, se afirma la evaluación de la novela acerca de proponer el territorio de la imaginación como el terreno de la crítica, de la única salida posible frente a la “realidad” de degradación que vive el hombre contemporáneo.

“Gabardina” logra atravesar el umbral de la puerta del apartamento de Waldemar, caminar por el pasillo, bajar las escaleras del edificio, mirar desde la puerta la noche que lo espera:

Parado en una esquina, resistiendo los embates del frío parapetado en su blanca gabardina con el cuello subido y un cigarrillo colgando de sus labios, miraba la carrera séptima. La Calle Real. Corazón del país y detentadora de su historia. La calle principal de la “Atenas Suramericana”, centro del monstruoso caos de cara sucia, laberinto de planos encontrados donde los hocicos de los urbanizadores se la repartieron en una rapiña de cerdos construyendo mediocres rascanubes que la noche convierte en siniestra muralla, en panteón de hormigón.

Jerigonza citadina, agresiva, malhumorada, por donde transitan su frustración los humillados y los vencidos, los que llegaron engañados por las luces nefastas de un progreso de mentiras. (61).

Luego, “Gabardina” camina en medio de la noche por las calles de una Bogotá caótica, por una noche sin fin en la que el amanecer nunca llega: “Camina por esa ciudad que es más bien un conflicto arquitectónico, y le resulta un poco solemne eso de andar metido en una gabardina blanca y con una pistola entre el bolsillo, transitando por esas calles de paisaje desolado y triste” (92). “Gabardina” mira desde la distancia ese “paisaje desolado y triste”, pero no entra en contacto físico con él, y esta característica de observador lo separa de ese mundo degradado; estar en un umbral (puertas, escaleras, corredor, calles, noche), además, significa estar en un estado de indecisión, de parálisis vital, provocada por algún hecho que desequilibra al sujeto –en el caso de “Gabardina” la indecisión se debe al olvido de su decisión, al hecho de percatarse de su dependencia respecto a Waldemar–. Entre la acción y el estatismo, entre los lugares de permanencia y de transición, se elige la pasividad, la transitoriedad, se renuncia a la acción que podría cambiar la situación actual, y esta renuncia no hace más que afirmar la imposibilidad de realización completa del ser humano.

Bogotá se configura en la novela como espacio disfórico; la crítica a esta ciudad se centra en sus procesos de urbanización y su relación con la noción de progreso. “Gabardina” camina por el centro de Bogotá⁶⁵ durante la noche, es decir, en un momento donde es más visible el caos urbano, la injusticia social y todas las depravaciones del progreso. El centro de la ciudad fue el lugar donde se hicieron más perceptibles las transformaciones urbanas durante los años sesenta y setenta: la afluencia de grandes cantidades de campesinos que buscaban un mejor futuro en las ciudades, la expresión del sinsentido ocasionado por el desarraigo y la privatización. La calle –el espacio público– y, en especial, el centro, sufrieron las consecuencias de una maledicencia prolongada, la cual produjo que los ciudadanos se resignaran a ver estos espacios como un lugar inhóspito y peligroso; gracias a un mecanismo de especulación financiera, la función comercial del centro se desplazó a cada barrio, y a finales de los setenta “casi todo el mundo estaba sometido al bombardeo ideológico de que el centro de la ciudad no servía para nada, que era un caos, que había que renovarlo, etc. Consecuentemente, desde las esferas institucionales se le abandonó” (Viviescas 1989: 193). Esta resignación produjo que se renunciara al espacio público y que éste se funcionalizara, a través de la zonificación de la ciudad del Estado de Sitio.

El proyecto moderno enfocado en el desarrollo urbano provocó que se confundiera aún más Modernidad con modernización, que los ciudadanos renunciaran a apropiarse de la ciudad y la dejaran en manos de los especuladores financieros y los mecanismos de represión. “Gabardina” evidencia en su recorrido nocturno esta crítica precisa al “progreso”, como fue entendido en Colombia: un botín que se repartieron “una rapiña de cerdos”, lo que acentuó aún más la

⁶⁵ Waldemar y los demás personajes transitarán muy poco por estas calles (espacio de lo público). Los lugares donde transcurre la mayoría los acontecimientos son el apartamento de Waldemar y Lavinia, los café-bar La Alondra y el Andrea, y el Teatro Colón; todos éstos, espacios cerrados –a pesar de su carácter público– que configuran la visión aislada y privada de Waldemar como protagonista de la novela, en tanto son lugares que aparecen en la narración por las experiencias que allí vive y que lo afectan sólo a él. El caso del centro de la ciudad y de la Universidad Nacional será distinto, pues estos espacios serán la excusa narrativa para que la voz narradora explicita su evaluación sobre la situación del país, como se verá más adelante.

desigualdad social y dejó al descubierto el carácter exclusivista (elitista) del Frente Nacional (Shouse: 80).

5.3.1. EL UMBRAL Y LA CRISIS VITAL: Según Bajtín, el cronotopo del umbral presenta las siguientes características:

Éste puede ir también asociado al motivo del encuentro, pero su principal complemento es el cronotopo de la crisis y la ruptura vital. La misma palabra “umbral”, ha adquirido en el lenguaje (junto con su sentido real) un sentido metafórico, y está asociada al momento de la ruptura en la vida, de la crisis, de la decisión que modifica la vida (o al de la falta de decisión; al miedo de atravesar el umbral) [...]. El umbral y los cronotopos contiguos a él –de la escalera, del recibidor y del corredor–, así como los cronotopos que lo continúan –de la calle, de la plaza pública–, son los principales lugares de acción [...]. El tiempo es en este cronotopo un instante que parece no tener duración, y que se sale del transcurso normal del tiempo biográfico. (1989: 399).

El cronotopo del umbral, entendido como cronotopo de la crisis vital, es preciso para mostrar la crisis axiológica de Waldemar Vivar –las decisiones que modifican su vida– y el momento de ruptura histórica que atravesaba Colombia entre las décadas de 1960 y 1970 (desarrollo y finalización del Frente Nacional⁶⁶). En *Juegos de mentes* confluyen dos temporalidades: aquella que se sale del transcurso normal y la que pertenece al tiempo de la metamorfosis del héroe. Esta confluencia de dos temporalidades obedece a la toma de posición del autor: “Gabardina” recrea la anécdota de la novela desde un “instante que no parece tener duración” y esta anécdota configura una temporalidad biográfica cuyo eje es la noción de metamorfosis, el cual tampoco obedece a un tiempo histórico estricto:

⁶⁶ Se sabe, sin embargo, que el final del Frente Nacional no significó el fin de su influjo en la Historia colombiana y que, por el contrario, las transformaciones a nivel de industria y de políticas sociales y económicas marcaron toda la segunda mitad del siglo XX en el país, y fueron la puerta de entrada a la política neoliberal.

La metamorfosis se ha convertido en una forma de comprensión y de representación del destino particular humano, separado del todo cósmico e histórico. [...] Sobre la base de la metamorfosis se crea un tipo de representación de toda la vida humana en sus momentos cruciales, críticos: la manera en que el hombre se convierte en otro. En el tipo de novela de la crisis sólo están representados uno o dos momentos que deciden el destino de una vida humana y determinan todo su carácter. De conformidad con ello, la novela presenta dos o tres imágenes diferentes de la misma persona, imágenes separadas y reunidas por la crisis de dicha persona y por sus renacimientos. [...] La novela de este tipo no se desarrolla en un tiempo biográfico, en sentido estricto. Representa sólo los momentos excepcionales. (Bajtín 1989: 267-269).

Esta configuración temporal fuera del tiempo histórico expresa la evaluación sobre la “realidad” a la que ya se ha hecho alusión: separarse de la “realidad” exhibe la resistencia de los personajes frente a ésta, aunque con todas las consecuencias que se han explicado en el apartado anterior. La metamorfosis de Waldemar, por su parte, tiene tres imágenes en la novela: Waldemar antes de su entrada al MAR (segunda parte de la novela), Waldemar después de su entrada al MAR (primera parte de la novela) y Waldemar después de que sale de la cárcel (tercera parte de la novela). Cada imagen de Waldemar configura una crisis axiológica: Waldemar, proveniente de una región periférica, llega a Bogotá a estudiar Derecho en la Universidad Nacional y exhibe unos marcados valores tradicionales (catolicismo, conservadurismo); Waldemar renuncia a Dios y al partido conservador e ingresa en el Movimiento de Acción Revolucionaria; Waldemar se convierte en un abogado exitoso con un alto cargo en un ministerio. A pesar del sentido marcadamente anecdótico de la historia, se debe tener en cuenta que ésta no recorre todos los momentos de la vida de Waldemar, y que se enmarca en la recreación imaginaria de una conciencia: “Gabardina”; de esta manera, se entiende que aunque la novela evidencia el período de formación de un ser humano, ésta no puede ser entendida en sentido literal, pues Waldemar se forma en contra de su voluntad y hay una degradación en su axiología, dada su frágil identidad, su flexible carácter. La formación de

Waldemar no obedece a un “constrúyete a ti mismo”, o a un acto de responsabilidad, sino a la voluntad de otra conciencia (“Gabardina”) y a los intereses de otro personaje (el Tímido).

Esta degradación axiológica de Waldemar constituye no una “confirmación de su identidad, sino [...] la construcción de una nueva imagen del héroe” (Bajtín: 270): el héroe negativo. Esta imagen del héroe en *Juegos de mentes* apunta precisamente a la desintegración de una identidad que es precaria en todos sus momentos: Waldemar evidencia unos valores premodernos frágiles, pero también lo son los valores modernos que asume cuando ingresa al MAR, los cuales no le alcanzan para constituirse como individualidad plena y, así mismo, se doblega ante los valores impuestos por una naciente sociedad neoliberal, que lo obliga a ser un ser funcional y exitoso. La identidad colectiva que pretendió construir el proyecto del Frente Nacional, como defensa frente a la amenaza de caos y violencia, se revela en *Juegos de mentes* como una identidad nacional fragmentada. El proceso de la Modernidad, abanderado por el Frente Nacional, no se llevó a cabo completamente, ni siquiera en su aspecto de secularización y, aún sin esto, Colombia continuó sometiéndose a otros procesos que dejaron al sujeto débil frente a la magnitud de los cambios que debía asumir, luego de la paulatina desaparición del Estado paternalista y su rápida privatización. Esta privatización tiene como consecuencia el aislamiento de los individuos, la separación –nostálgica, en el caso de Waldemar, como ya se ha dicho– de la colectividad:

Aquí, [...] el hombre es un ser privado, aislado. [...] Esta serie temporal [...] no deja ninguna huella en el mundo circundante. En consecuencia, la relación entre el destino del hombre y el mundo tiene un carácter externo. El hombre cambia, soporta la metamorfosis, con total independencia del mundo; el mundo mismo permanece inmutable. Por eso, la metamorfosis tiene un carácter privado y no creador.

De esta manera, la serie temporal principal de la novela, aunque [...] tenga un carácter irreversible y unitario, es cerrada y aislada, y no está localizada en el tiempo histórico (es decir, no está incluida en la serie temporal histórica irreversible, porque la novela no conoce todavía esta serie). (Bajtín: 272-273).

Ese individuo aislado confluye en Waldemar Vivar; su acción no transforma el mundo, porque él mismo está separado de éste y, a pesar de que esa separación sea una crítica hacia el estado de ese mundo, ésta no alcanza la contundencia que tendría si no existiera dicha separación. El aislamiento se constituye en una renuncia y, en esa medida, en una resignación frente al estado actual de las cosas, frente al papel pasivo al que se intenta reducir la acción del hombre. Al no localizarse en el tiempo histórico, *Juegos de mentes* configura una temporalidad cíclica que exhibe el aislamiento de Waldemar, a través del cual se constituye como un ser que rechaza su “realidad”: “El héroe principal y los acontecimientos cruciales de su vida, se hallan fuera de la existencia corriente; el héroe solamente observa; [...] sin estar implicado, de hecho, en dicha existencia, ni ser determinado por ella. [...] Atraviesa la esfera de la existencia cotidiana como una persona de otro mundo [...]. No ocupa en la vida lugar definido y juega con la existencia corriente sin tomarla en serio” (Bajtín: 274-275). Y más adelante: “La existencia cotidiana es el infierno [...]. La existencia cotidiana es presentada aquí como el reverso de la auténtica vida” (Bajtín: 281). Waldemar sí es determinado, en parte, por la “realidad”⁶⁷; no obstante, Waldemar se constituye como un personaje crítico que no se deja atrapar fácilmente en un lugar definido del sistema que organiza su “realidad”, pues aunque cae dentro del sistema capitalista por no poderse resistir ante las decisiones de su “benefactor”, no puede soportar la destrucción de la esperanza en la formación íntegra del hombre (la muerte de las manos de McCastro) y desaparece. El hecho de que Waldemar se asuma como un ser imaginado por otro (“Gabardina”) es su manera de alejarse de la cotidianidad, de un medio que niega la “auténtica

⁶⁷ Período de Violencia, durante el cual un militar se tomó el pueblo en el que vivía su madre y asesinó a su padre; cierre de la Universidad Nacional, que lo llevará a ingresar al MAR; requerimientos del Tímido.

vida”, la esencia del ser humano: la armonía entre su mente (razón no instrumental) y sus manos (sensibilidad).

Los epígrafes de la novela van en este mismo sentido:

A lo mejor, soy otro; andando, al alba, otro que marcha
 en torno a un disco largo, a un disco elástico:
 mortal, figurativo, audaz diafragma.
 A lo mejor, recuerdo al despertar, anoto mármoles
 donde índice escarlata, y donde catre de bronce,
 un zorro ausente, espúreo, enojadísimo.

César Vallejo.

Mis pasos en esta calle
 resuenan
 en otra calle
 donde
 oigo mis pasos
 pasar en esta calle
 donde
 sólo es real la niebla.

Octavio Paz.

Desde el inicio de la novela se percibe la “niebla” de irrealidad que rodea la historia, la desconfianza frente a lo “real”, tal como es dado (“a lo mejor”); el camino de los desconfiados se convierte en un círculo, en un “disco elástico” que separa la “realidad” de este espacio donde es posible cuestionarla, y donde se sacrifica, a su vez, la relación con esa “realidad”. La presencia del “alba” también es dicente en esta misma perspectiva de análisis, pues el alba es el momento en el que está muy

próximo el amanecer; el alba despide la noche y promete el día, pero en el poema siempre será el alba, “un instante que no parece tener duración”, el tiempo del ser que camina infinitamente alrededor del disco, que ha renunciado al tiempo histórico. El alba, como umbral, evidencia también la crisis del sujeto separado de su tiempo histórico, de su posibilidad de consumir una acción que mueva en un ápice su “realidad”.

Octavio Paz y César Vallejo pertenecen a movimientos poéticos de vanguardia (modernos) que se desarrollaron durante las primeras décadas del siglo XX, una época en la que, en Latinoamérica, la poesía permitió cuestionar lo canónico, los modelos artísticos establecidos (tradicionales), “dudar” de lo habitual y proponer otra manera de afrontar lo cotidiano y el arte mismo. *Juegos de mentes* apuesta por esta posibilidad de la literatura, por su capacidad cuestionadora, propositiva frente a la realidad que otros pretenden imponer como una verdad incuestionable.

5.3.2. LA HISTORIA: Según Bajtín, la novela de este tipo puede alcanzar historicidad si se lanza hacia el futuro o aparecen signos de la época. En *Juegos de mentes* la noción de futuro no se percibe, porque es abortada tras el fracaso de los “seres privilegiados” que configura la novela, pero los signos históricos sí, a través de la evaluación sobre Bogotá y la alusión al MAR como un eco de la coyuntura histórica que significó en los sesenta la Revolución Cubana para América Latina. Creer en la revolución significa creer en el progreso del hombre, es decir, en un valor plenamente moderno, pero en *Juegos de mentes*, esta concepción de mundo deriva en una ideología⁶⁸, perceptible a través de la escisión interna del MAR entre el ala radical-dogmática y el ala crítica: “Una revolución se hace, no sólo para cambiar las condiciones en que viven los hombres, sino para cambiar al hombre mismo” (Enano, 128); a pesar del fracaso del ala crítica, este grupo de personajes

⁶⁸ Se entiende la ideología como una mentalidad a través de la cual se busca obtener el poder.

afirmará su esperanza en la formación de un hombre completo, de un ser humano –en términos de Gadamer–, es decir, hay también en estos personajes una creencia en el progreso del hombre, aunque esta confianza sea traicionada por la acción de aquellos que sólo usaron la revolución como un medio para alcanzar sus objetivos privados capitalistas. Este “engaño” es para Waldemar la ratificación de su incredulidad por el mundo, al igual que el hecho de corroborar que las élites burguesas terminan imponiendo su lógica a quienes no tienen poder, ni los medios para ejercerlo. El aspecto histórico no alcanza a desbarajustar la estructura circular de la novela, sino traducirse en una causa más de la configuración de Waldemar-“Gabardina” como entes de ficción.

Al igual que Bogotá, la Universidad Nacional es un espacio donde la voz del narrador explicita su evaluación disfórica acerca de los procesos de modernización en Colombia. La Universidad aparece como una “niña violada” después de ser tomada por las fuerzas armadas, tras las protestas de los estudiantes: “La Universidad había sido cerrada por el Gobierno, y así evitar más desórdenes y muertos e invadida militarmente. *La Ricahembra* se había puesto realmente triste cuando le contó a Waldemar de la cantidad de tanques, bazucas, cañones y toda clase de esa chatarra cavernaria con que la habían invadido y violado como a una niña inocente” (156). Lo que ocurre en Colombia con las universidades públicas durante las décadas de los sesenta y setenta afirma la posición del Estado frentenacionalista como un Estado conservador y represivo, el cual mientras defendía el progreso y promulgaba leyes económicas que amparaban los intereses elitistas, reprimía con la fuerza militar cualquier brote de rebelión. Entre los años de 1960 y 1964 se habilitaron leyes que buscaban limitar la autonomía de la Universidad Nacional⁶⁹; al no poder expresar la desaprobación frente a esta

⁶⁹ Dependencia del gobierno para la aprobación de sus decisiones, elección del rector como decisión directa del Presidente de la República, intervención eclesiástica, creación del ICFES, ICETEX y COLCIENCIAS (instituciones con las cuales se buscaba ejercer un mayor control y veeduría sobre la Universidad), introducción del pensamiento funcionalista estadounidense a través de la Fundación Ford y Rockefeller -con la consecuencia de fundamentar la educación superior como un aparato tecnológico-, impulso de las Universidades privadas (Herrera 1986).

situación y otras de carácter nacional, por medios institucionales, aparecen movimientos estudiantiles (JUCO, MOIR), así como disidencias políticas (MRL, ANAPO). Sin embargo, “el movimiento estudiantil colombiano se acercó más a expresar la inconformidad con el orden existente que a la revolución social” (Helg: 140), pues los mecanismos de represión y la incipiente secularización del pensamiento, impidieron que se llevara a cabo una verdadera revolución. En *Juegos de mentes*, esta concepción también es visible, pues el MAR tampoco alcanza a transformar radicalmente las políticas del gobierno frente a la universidad.

Por otra parte, “la política de cierre de Universidades públicas condena a estudiantes a alargar sus años de estudio, estimula matrículas en planteles privados y reduce el valor de los diplomas de universidades oficiales” (Helg: 142); las protestas violentas de los estudiantes inician un círculo que le conviene al gobierno, pues se excusa en estos actos de desorden público para cerrar las universidades públicas, lo que ocasiona que los títulos profesionales otorgados por estas universidades se desvaloricen, así como la calidad de la educación que ofrecen (dada la discontinuidad de su proceso), y que los jóvenes busquen otras alternativas de educación superior más funcionales para cumplir el objetivo de obtener un diploma e ingresar en el sistema social productivo. Complementario a esto, se debe tener en cuenta que “la educación—aunque importante porque permitía satisfacer los anhelos de las clases medias— no fue la prioridad de los gobiernos que se sucedieron desde 1958. El propósito de éstos fue administrarla lo mejor posible sin cuestionar nunca el dualismo marcado del sistema educativo: con un sector privado reservado a las clases superior y media y un sector oficial sin prestigio para las clases populares” (Helg: 157); esta afirmación permite interpretar una inconsistencia más del proyecto moderno del Frente Nacional, pues al proponer la educación como baluarte, engañaba a los ciudadanos acerca de sus posibilidades reales de progreso: los mejores puestos de trabajo, así como la mejor preparación profesional seguía

en manos de las élites, y las clases populares se convencieron ingenuamente de que la educación era un fin en sí misma y la única condición para tener un mejor futuro. La educación también fue un elemento de desigualdad social que el Estado nunca resolvió de manera directa –actualmente tampoco–.

En *Juegos de mentes*, la Universidad pública como espacio crítico desaparece en la tercera parte, cuando Lavinia ha muerto y Waldemar ha quedado a merced de la voluntad del Tímido; la Universidad Nacional se transforma en un espacio funcional que actúa como trampolín para que la mayoría de los personajes ingresen en el sistema social productivo. Después de la represión y la traición que se vive en el interior del MAR, los personajes dejan a un lado los ideales de revolución y se entregan a la consecución de un diploma. Aquellos que aceptan sin problemas las condiciones del sistema capitalista, obtienen trabajos bien remunerados (Tímido, Waldemar, Paco), mientras que los demás permanecen por fuera de este sistema de privilegios económicos y son la evidencia de un Estado que excluye a aquellos que constituyen una crítica, un impedimento para la consecución de los fines del aparato estatal.

5.4. MODO DE NARRAR: LA ESTÉTICA DE LA TRANSICIÓN

Juegos de mentes presenta una parodia de algunos géneros literarios: epopeya, tragedia y novela negra. Esta estilización particular aparece explícitamente en la tercera parte de la novela (evaluación sobre un futuro posible) y de una forma singular, pues la parte final es la narración de la venganza imaginaria de Waldemar hacia el Tímido, pero tal venganza adquiere una forma trágica, y quien es aquí el personaje trágico es el Tímido:

Y Waldemar. Atrapado en el cruce de una encrucijada sin lugar de luna por sus pasiones que en él corresponden a esa proyección vívida y sufriente, que duda de sus propias deducciones en una guerra a muerte consigo mismo, se debate entre la posibilidad de matarme para vengar los sufrimientos que le he infligido con mente lúcida y mano cruel. Pero él no sabe que yo he sufrido mucho más y que lo amo como a nadie en la vida, y por eso lo he colocado sobre un pódium de gloria. Más él no ama la gloria; nunca la ha amado. Piensa constantemente en una muerte honorable, en la gloriosa muerte que lo salve de la vertical resquebrajadura que le produjo la muerte de ella. Van a matarme. Por envidia. No me quieren dejar gozar mi triunfo. Oh madre de todos los pecados, apártate de ellos, oh envidia, hidra de mil cabezas. Quieren vengar su honor. Pero, ¿no es el honor sólo un concepto hueco, lleno de viento por dentro y por fuera? (237-238).

El Tímido muere por defender un estilo de vida que va en contra de los valores de uso defendidos por Waldemar, Lavinia, MacCastro, Delhúyar y el Enano; es decir, la forma arquitectónica trágica es parodiada aquí, en tanto el héroe no encarna valores auténticos (altruismo, amor) de un pasado a punto de desaparecer, sino, por el contrario, valores de un presente (individualismo, ansia de poder, dinero, erotismo) que arrasa los valores de uso y propone la generalización de los valores de cambio⁷⁰. En este contexto, Waldemar aparece como un personaje que traiciona sus valores genuinos, pues al asesinar al Tímido –en su imaginación– se pone en la misma posición axiológica de él:

Oh Waldemar, de piadosos sentimientos. Oh amigo mío, discípulo mío; siento su convulsa respiración cerca de mí, como un cervatillo que se impulsa a saltos para huir de la muerte. Me recibe en sus brazos, pero siento que mete sus manos en un bolsillo. Busca. En sus ojos hay lástima, orgullo, rencor y nuevamente lástima. Siento el

⁷⁰ “La relación natural, sana, de los hombres y de los bienes es, en efecto, aquella en la que la producción se halla regulada conscientemente por el consumo futuro, por las cualidades concretas de los objetos, por su valor de uso.

Ahora bien, lo que caracteriza la producción para el mercado es, por el contrario, la eliminación de esta relación de la conciencia de los hombres, su reducción a lo implícito gracias a la mediación de la nueva realidad económica creada por esta forma de producción: el valor de cambio.

[...] En la vida económica, que constituye la parte más importante de la vida social moderna, toda relación auténtica con el aspecto cualitativo de los objetos y de los seres tiende a desaparecer, tanto respecto a las relaciones entre los hombres y las cosas como a las relaciones interhumanas mismas, para ser sustituida por una relación mediatizada y degradada: la relación entre los valores de cambio puramente cuantitativos” (Goldmann 1967: 24).

cañón de su pistola dirigido contra mi pecho. Un río de fuego conmueve mis entrañas. Lo miro a la cara. Por sus mejillas se descuelgan dos gruesas lágrimas. Le digo: “Et tu, Brute? Muera entonces el Tímido”. (240-241).

Este es el final de la novela. Luego de varios relatos sobre las muertes imaginarias de los posibles asesinos de la Ricahembra (la de Paco en forma de novela negra, la del Enano en pastiche borgesiano, la de Carrasco en forma de cantar de gesta, la del Tímido en tragedia), Waldemar asesina en su mente al Tímido, el mismo día que éste ordena su salida de la cárcel. Además de continuar esa actitud vanguardista de la Modernidad literaria latinoamericana de la primera mitad del siglo XX y comienzos de la segunda⁷¹, Perozzo evidencia la desaparición de algunas formas arquitectónicas, en consonancia con la desaparición de una sociedad de valores de uso. La ausencia de un *locus amoenus* para Waldemar, expresa este mismo sentido: para este personaje ya no hay refugio posible, ni siquiera en el texto, en el territorio de la imaginación, pues todo está contagiado por el cambio de valores en la sociedad de capitalismo generalizado, hasta él mismo, quien termina siendo un “discípulo” del Tímido.

La epopeya y la tragedia como últimas formas arquitectónicas parodiadas en la novela, hacen tangible la posición de Perozzo acerca de la valoración de un mundo en el que el sentido de comunidad está escindido y en el que el hombre que desea mantener su esencia, sus valores

⁷¹ César Vallejo y Vicente Huidobro, en poesía; Roberto Arlt, Macedonio Fernández, Juan Rulfo, José Lezama Lima, Alejo Carpentier, Jorge Luís Borges, Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y García Márquez, en narrativa.

En la novela se presenta intertextualidad implícita con estos autores en el siguiente fragmento: “Estaba ahí [Waldemar], sus ojos escudriñando los lomos rutilantes o desgastados, metido entre ese apretado ritmo de páginas, saltando con la mirada de un libro a otro como si estuviera jugando rayuela, tropezando unas veces con tumbas, otras, con héroes, empantanado en esa centenaria soledad con que siempre se está frente a un montón de libros, arrojando el frío de las páginas invioladas como un pedro cualquiera en un páramo encontrado en el camino” (42). Esta intertextualidad, por otra parte, es un elemento que puede leerse como la pretensión de Perozzo de ser reconocido dentro del campo literario colombiano, como heredero del capital simbólico de estos autores ya reconocidos dentro de la literatura latinoamericana, lo que también puede leerse como un objetivo a alcanzar, en tanto afirma que la modernización de la novela colombiana debe seguir el camino de los padres de la nueva novela latinoamericana y los representantes del *Boom*, y no continuar en los modelos habituales de la “ciudad letrada” (Rama 1984).

auténticos, termina afirmando la conciencia colectiva, una ideología dominante que acalla los valores críticos. Dentro de la anécdota de la novela, Waldemar –como el héroe trágico al principio de la obra – vive en la incertidumbre axiológica y en la soledad; luego, opta –ya sin ninguna duda– por abandonar un mundo que ahoga el pleno desarrollo del ser. A diferencia del trágico, Waldemar ha traicionado sus valores genuinos y es ésta la razón para que el final de la novela evidencie esta inversión de valores entre lo representado por Waldemar y por el Tímido. Coherente con la temporalidad ahistórica que configura la novela, la escena final “trágica” construye un cuadro narrativo atemporal que se da en menos de veinticuatro horas y que visibiliza el conflicto axiológico de los personajes, el instante en el que se revela la esencia –traicionada– del héroe; al ser este final una fuga imaginaria del personaje que no representa una esperanza de vida para él (proyección del tiempo futuro), se constituye en un tiempo ubicado fuera de la Historia. En *Juegos de mentes* no es visible la noción de futuro, razón por la cual se entiende que la noción de progreso como valor moderno es cuestionada, en tanto este ideal es destruido por aquellos personajes que detentan el poder del dinero.

En la forma compositiva de *Juegos de mentes* se puede leer una fluctuación entre una forma arquitectónica que avala algunos de los valores modernos –aunque cuestionándolos– y otra forma que evidencia la crisis del sujeto moderno; es decir, la forma compositiva muestra las inconsistencias del proyecto de la Modernidad, sobre todo, después de la segunda mitad del siglo XX, período en el que se hacen visibles las contradicciones de dicho proyecto, luego de ver las consecuencias de las dos guerras mundiales y, específicamente en Latinoamérica, al ver el desarrollo de las dictaduras en varios de los gobiernos de esta parte del continente. En este período conocido como la Guerra Fría, América Latina también estuvo inmersa en una dicotomía: las dictaduras militares vs. los “brotes comunistas”, la derecha y la izquierda. Perozzo en su novela, desea salir de

esta dicotomía, pues su toma de posición es crítica frente a cualquier tipo de dogmatismos, así provengan de la “izquierda”. Se podría afirmar, siguiendo a Jean Franco, que en esta época muchos de “los artistas y los escritores estaban reclamando un espacio virtual no contaminado por los antagonismos de la guerra fría” (63), en el cual fuera posible restaurar la integridad del ser humano y permitirle un desarrollo no funcionalizado o no dogmático. De esta manera, la fluctuación compositiva en *Juegos de mentes*, consistirá en la expresión de aquellos valores en los que Perozzo cree como posibilidad de realización de la Modernidad y aquellos que evidencian su crítica, debido a la manera como se han desarrollado en la sociedad contemporánea.

De acuerdo con lo anterior, elementos como el tipo de narrador y la misma narración se configuran como herederos de la tradición novelesca clásica de la Modernidad –aunque cuestionada, como se verá más adelante–, mientras que la sintaxis y el lenguaje (tiempos verbales, adverbios, adjetivos, vocabulario) exhiben la crisis de la Modernidad. El narrador es una voz externa a la historia y configura un estilo que corresponde a lo que Bajtín (1992) denomina discurso indirecto analítico-discursivo, es decir, un estilo en el cual el narrador se acerca a su personaje para captar su giros lingüísticos y en esta medida, todos los matices de su axiología:

Permite introducir en la estructura tangencial las palabras y los giros del discurso ajeno que caracterizan la fisonomía subjetiva y estilística del enunciado del otro en cuanto expresión. Estas palabras y giros se introducen de tal manera que se percibe claramente su especificidad, subjetividad, tipicidad, pero más frecuentemente aun se les pone entre comillas. [...] Las palabras y expresiones ajenas [...] se “distancian” [...] en la dirección requerida por el autor; [...] su colorido se intensifica, pero al mismo tiempo estas palabras ajenas están marcadas por los tonos de la actitud autorial de ironía humor, etc. (Bajtín: 174-175).

Es por esto que no se habla aquí de un discurso directo, sino de uno indirecto en el cual es posible diferenciar el discurso del personaje y el del narrador, pero también la valoración del narrador sobre la palabra ajena, sobre el personaje hacia el cual se acerca, y que hace el discurso autorial menos objetivo, inestable y ambiguo: “En los discursos de orientación diferenciada la disminución de la objetivación, y el correspondiente aumento de la actividad de los propósitos de la palabra ajena, lleva inevitablemente a una dialogización interna de la palabra. En este discurso ya no existe la predominancia abrumadora del pensamiento del autor sobre el pensamiento ajeno, la palabra pierde su tranquilidad y seguridad para llegar a ser turbulenta, irresoluble internamente y ambivalente” (Bajtín [1979] 2000: 276-277). Este dialogismo hace que, en *Juegos de mentes*, aunque el narrador externo cuente la historia, éste no la dirija, no elimine la subjetividad del personaje, pues la tensión narrativa está en manos de “Gabardina” y Waldemar imaginándose mutuamente; es decir, ellos son asumidos en el relato del narrador, reconociéndolos en su singularidad, como entes que guían la historia, no simplemente como el objeto de la narración:

A Waldemar le parecía haber entrado en una cueva mágica donde las cosas que él había oído alguna vez que existían y consideraba fantásticas se hacían realidad ante sus ojos. Se encontraba a sus anchas ahí, entre la luz de las velas, con un trago de licor entre sus manos por primera vez, tenía la sensación de haber regresado a un lugar donde jamás había estado pero que siempre añoró y eso formaba parte de los cilicios y los corsés que hasta ahora aherrojaban su mente y le impedían ser como *el Enano*, e incluso como *el Tímido*. (75).

Waldemar los sintió deslizarse después hacia otros temas, como si huyeran insensiblemente del horror de la muerte que ahora se cernía sobre sus cabezas como un hálito fúnebre. Cayeron, claro, en el tema del secuestro. Fue *el Enano* (cuya voz ya sonaba asordinada por efecto del aguardiente) quien primero se acercó al tema. Contó cómo la música de McCastro lo había imbuido de un extraño deseo de hacer cosas, incluso de secuestrar al propio McCastro. Los tres se rieron. Tuvo que hacer un gran esfuerzo para contenerse y no saltar al escenario antes de que terminara el concierto. Pero el tarado ése (Waldemar) lo había retrasado con su idiotez cuando de verdad llegó el momento. (149).

El narrador parece “solidarizarse” con sus personajes y la narración es “conducida por el autor dentro del horizonte de su personaje” (Bajtín 1992: 178), desde su focalización. Este estilo discursivo destaca un aspecto puntual de la toma de posición de Perozzo: su creencia en la posibilidad de constituir la subjetividad del individuo como valor de la Modernidad, como esperanza en el pleno desarrollo del individuo en términos de Gadamer; pero la presencia de esa voz externa, aunque cercana a los personajes, constituye la manifestación de un ente racional y sistémico que aún no desaparece. La inestabilidad de este tipo de discurso hace pensar en la transición axiológica experimentada por Waldemar, y en ese momento histórico en el que la noción de colectividad desaparece para dar paso a una sociedad de individuos fragmentados. Esta transición axiológica que conlleva un discurso inestable configura, en *Juegos de mentes*, la propuesta de una **estética de la transición**, en la cual la asimilación de la realidad se presenta desde una posición no-realista que elabora una crítica ante el estado del mundo, a través del distanciamiento axiológico frente al proyecto de la Modernidad en Colombia, y de una construcción verbal dialógica.

El narrador ya conoce el desarrollo de la historia y las prolepsis que aparecen se presentan en el discurso de los personajes como analepsis. El narrador actúa como la voz que relata la tensión Waldemar-“Gabardina”: “¡Claro! La mujer que llora entrecortadamente se la mostró el Enano alguna vez. Le dijo que era un retrato de Elizabeth Bachofen pintado por el vienés Gustav Klimt. Pero no fue en un libro, ni tampoco en una película. ¿Dónde, dónde entonces? (39). Waldemar ha visto a esta mujer mucho después⁷², cuando asiste a un concierto de McCastro, pero en esa primera ocasión (dentro del relato) lo que ve es a la mujer en la que se convertirá: una mujer que gime ante la desaparición de Waldemar y la partida de “Gabardina”, escena que es imaginada por Waldemar, mientras es recreado, a su vez, por “Gabardina”; más adelante se resuelve el interrogante de

⁷² En el relato (forma de narrar la historia), no en la anécdota lineal que se puede reconstruir después de la lectura de la obra, dentro de la cual esa ocasión se refiere al recuerdo que Waldemar tiene de esa mujer.

Waldemar: “–Es preciosa –le dijo el Enano al oído–. Se parece al retrato de Elizabeth Bachofen pintado por Gustav Klimt. Waldemar tenía la sensación de haberla visto antes, pero mientras más insistía en recordar dónde o cuándo más amorfos eran los principios, y más turbios los finales” (144). La historia ya pasó, las prolepsis son sólo marcas para el narratario, pero son recuerdos difusos para los personajes, los cuales sólo irán adquiriendo forma a medida que la narración avance y que llegue al punto en el que Waldemar desaparezca y “Gabardina” olvide su misión y se ponga a recordar la historia que ya sucedió, y así *ad infinitum*.

La narración predomina sobre los diálogos y las descripciones, lo que se entiende como una pretensión de totalidad y unidad, tal como la tenía la novela realista tradicional del siglo XIX, pero la no linealidad de la historia, así como su causalidad inexacta, presenta una evaluación sobre una realidad que ya no es controlable, ni confiable, ni abordable a través de la racionalidad. En *Juegos de mentes*, la narración de la anécdota se transforma en una recreación –incompleta, difusa– de la memoria, es decir, en una resistencia a olvidar a los personajes que evidencian una crítica ante la sociedad contemporánea; aunque sus acciones no puedan conducir a un cambio, su recreación ficcional permite configurarlos como una oposición ante el presente de represión. La recreación de la memoria expresa una relación de afinidad y cercanía entre el narrador y las conciencias creadoras (Waldemar-“Gabardina”), que se hace tangible en el estilo y en la minimización de la pretensión moderna de objetividad. Por otra parte, el narratario que se prefigura en la obra, construye un lector activo, a diferencia de la novela clásica moderna en la que se propone un lector pasivo en espera de que la obra le resuelva todos sus cabos sueltos⁷³.

⁷³ El no-realismo crítico como propuesta estética de *Juegos de mentes* se relaciona aquí con la tradición balzaciana referenciada en el capítulo anterior, pero como una forma arquitectónica que se actualiza –pues en esta época no es posible una forma realista crítica plena, como se explicará en el capítulo siguiente– en la forma compositiva de la novela de Perozzo, es decir, la toma de posición contestataria del autor frente al orden establecido del Frente Nacional se elabora a través de una obra que no desconoce la tradición crítica de ese realismo propuesto en el siglo XIX, pero que reconoce la novela como una forma en evolución continua que permite elaborar una realidad dialéctica, no anquilosada

La ambigüedad del estilo discursivo es también visible en la sintaxis, el vocabulario, los tiempos verbales, los adverbios y los adjetivos: “Casi cada una de las palabras de este relato [...] simultáneamente forma parte de dos contextos entrecruzados, de dos discursos: el discurso del autor [implícito]-narrador [...] y el del personaje [...]. De ahí, cierta distorsión singular de la fisonomía sintáctica de aquella frase, que sirve a dos amos, siendo partícipe simultánea de dos discursos. Pero sobre el terreno del discurso indirecto el fenómeno de interferencia discursiva no puede adquirir una expresión sintáctica más o menos delineada y estable” (Bajtín 1992: 181-182), porque expresa un estado axiológico e histórico –en el caso de *Juegos de mentes*– inestable. La novela se estructura a través de una fluctuación entre la sintaxis hipotáctica y paratáctica; la hipotaxis aparece a través de la subordinación de las oraciones, mientras que la parataxis aparece, sobre todo, a través de la enumeración y acumulación de oraciones cortas, separadas por comas o puntos seguidos, que aceleran el ritmo de la narración y minimizan la racionalidad del discurso hipotáctico:

Cuando decidieron volver a la Universidad ya estaban instalados en el apartamento. Lo habían conseguido gracias al abuelo, que conocía al dueño, un antiguo compañero de armas en la guerra de los mil días, y porque el viejo “ya estaba cansado de que me presten el cuarto a cada rato”. *La Ricahembra* había asestado un nuevo golpe a la caja fuerte de papi y con el dinero así adquirido alcanzaron a comprar el colchón, la alfombra verde y los implementos de la cocina. Querían darle una sorpresa a sus amigos y hacían cábalas acerca de la forma cómo irían a reaccionar cuando supieran que se habían amancebado, como seguramente iba a decir *el Enano*. (107)

Cuando llegaron al teatro, “Agotadas las localidades”, el *hall* estaba atestado de gente, que despedía un aroma de perfumes y de música de alas, agregó *el Enano*. Waldemar miró en torno suyo, y se vio rodeado de columnas y escaleras, de vestidos largos, reverencias y sonrisas, todo ese mundo de fachadas ostentosas pero huecas que simplemente existe, sin que pueda decirse que eran seres vivientes (es decir, humanos) contra los que precisamente iba la música de McCastro. Y sin embargo, Waldemar se sintió apabullado. “Tengo que poder

en el pasado; de allí que *Juegos de mentes* sea a la vez heredera de la actitud estética del realismo crítico decimonónico y contestaria frente a la forma compositiva de la novela realista tradicional. En este análisis, ese no-realismo crítico se refiere específicamente a la posición autónoma de Perozzo en el campo de la novela colombiana y a su toma de posición puesta en forma en la novela estudiada.

hacerlo”, se dijo para darse ánimos, mientras *el Enano* lo arrastraba del brazo hacia la cafetería en busca de un refresco que mitigara la sed que le había producido la marihuana. Se sentaron en una mesa próxima al mostrador, *el Enano* estaba exultante, ansiando que llegara el momento de saltar al escenario, recomendándole a Waldemar que abriera mucho los ojos para observar a McCastro y comprobar o desmentir las teorías de Delhúyar acerca de sus manos. (143).

En cuanto a los tiempos verbales, los tiempos comentativos dirigen, en su mayoría⁷⁴, la tensión narrativa entre Waldemar-“Gabardina”: son, surgen, llega, ve, besa, elimina, oye, piensa, cabalgan, arroja, rueda, contiene, estira, ofrece, se ha perdido, ha oscurecido, imagina, recorre, estalla, es, está, sonrío; cuando “Gabardina” aparece en el discurso del narrador e imagina a Waldemar, o cuando Waldemar imagina a “Gabardina”, se usan los tiempos comentativos: “Está detenido en una esquina, fuma un cigarrillo y el cuello de su gabardina permanece subido. Piensa en ese muchacho imaginario, a quien finalmente su imaginación acorraló en una celda estrecha y olorosa a orines” (164). Los tiempos narrativos (había, decían, colocaba, explicaba, parecía, respetaba, creía, hacían, tomaban, conversaban, estaban, preguntó, ordenó) dirigen la serie narrativa de las etapas formativas de Waldemar, es decir, el tiempo de la metamorfosis del héroe: la travesía de Waldemar desde su estadía en el pueblo hasta su detención, encarcelamiento y salida: “Sintió que la puerta de su celda se abrió. Aparecieron dos guardianes que le ordenaron asearse y ponerse otras ropas para que compareciera en la oficina del director, que lo necesitaba para comunicarle algo muy importante” (236). Los tiempos comentativos crean la imagen de un instante, un presente vivo en consonancia con la temporalidad cíclica (eterno presente, infinita recreación de la memoria) que constituye la tensión narrativa Waldemar-“Gabardina”; los tiempos narrativos dan la impresión de estar narrando

⁷⁴ El inicio de la novela presenta tiempos narrativos a través de los cuales se ubica al lector dentro de la situación de “Gabardina”: “Había abierto la puerta de su apartamento y ya iba a salir disparado, cuando se dio cuenta que en lugar del acostumbrado pasillo había ahora un territorio confuso” (13); al no recordar qué iba a hacer después de abrir la puerta, “Gabardina” empieza a recrear la historia de Waldemar, y es aquí donde la tensión narrativa mencionada aparece. Por esta razón, los tiempos narrativos no aparecerán más en esta tensión y el lector puede diferenciar la serie narrativa de la serie comentativa.

una historia lineal que reconstruye el pasado de Waldemar y los demás miembros del MAR o aquellos relacionados con este grupo, pero esta narración sólo sirve como sostén de una temporalidad cíclica.

Si en los tiempos comentativos el personaje “se encuentra tenso, atento, y su discurso [...] habla de cosas que lo afectan directamente. Su discurso es un fragmento de acción que modifica el mundo en un ápice” (Weinrich: 69), en los narrativos el personaje adopta la posición de espectador; la narración aleja el mundo cotidiano y libera por algún tiempo de la coerción de la situación, aleja el mundo inmediato a un plano en el que ya no puede afectar directamente las acciones del hombre. Por esta razón se entiende que mientras la serie narrativa configura un mundo distanciado en el tiempo que no puede sino recrearse porque ya sucedió y no se puede introducir ningún cambio en él, la serie comentativa configura una tensión que introduce un grado de incertidumbre en el mundo, la cual afecta a los personajes, sumidos en un *deja vu* eterno, en tanto no se sabe qué va a suceder, o por qué suceden los hechos; desde este presente continuo se elabora una crítica al estado del mundo, una resistencia, un umbral desde el cual se observa sin ser partícipe, pero este umbral –como ya ha sido mencionado– aísla a los personajes de su posibilidad de acción y cambio dentro de ese mundo.

Por último, el vocabulario percibido en *Juegos de mentes* configura un lenguaje que desbarajusta la manera acostumbrada de nombrar el mundo, aspecto que es coherente con la toma de posición de Perozzo de cuestionar la realidad y el orden impuesto en ella. Una forma contundente de cuestionar el estado del mundo es cuestionar las palabras que lo nombran y, en este caso, la palabra novelesca busca tener un lugar propio (el texto), en el cual sea posible enunciar el discurso que es invisibilizado en la realidad por las prácticas de represión llevadas a cabo en ella, y las cuales van en contra de la posibilidad de formar un individuo pleno: “No se trata de un discurso hablado sino de

una palabra exagerada a fuerza de ser derrotada, como cuando una está desmaquillada o desvestida sin estar descuidada, sólo porque tiene alguna enfermedad insuperable y, no obstante, llena de placer que cautiva y desafía” (Kristeva [1987] 1997: 187). La palabra en *Juegos de mentes* muestra la enfermedad de la realidad contemporánea, la angustia que se verbaliza excesivamente para exhibir su herida: la palabra disidente acallada; es por esto que las descripciones y narraciones en la novela se convierten en discursos conspicuos dentro de la estructura novelesca, al evidenciar ese lenguaje paroxístico que desequilibra el sistema establecido, presenta la fragmentación del sujeto, la desvinculación del sentido y la ruptura con su mundo:

Horrible magma, donde todas las carencias e infelicidades se juntan, los ojos del hombre de la gabardina blanca captan la senda sinuosa de la carrera séptima desde una esquina donde se cruzan los fríos de los cuatro vientos cardinales, frente a un capitolio de apariencia griega y estatuas de héroes que parecen burlarse de su propio espectro de bronce. Vía crucis por donde ha pasado tanto burundú-burandá, tanto papagayo envanecido, donde se han abrazado las bestias de dos espaldas chapaleando una fraternidad sanguinolenta, calle vestida como ramera para permitir el desfile de procesiones y manifestaciones. (62).

Lenguajemente hablando la habían asesinado, y su estatura era ahora igual a la de la muerte (yacía inerte en esa sala donde tantas veces, tantas maneras de (pero, ¿cómo podía pensar en eso? Tal vez se aferraba a la esperanza de que todo fuera un maldito sueño (o podría hablarse más bien de una pesadilla (pero, pesadillas y sueños no eran parte de esa trama infame que nos acecha como un asesino mil veces más peligroso que cualquier hombre (y del que nunca nos percatamos (mientras vamos viviendo patialegramente. (162).

Sintió los ojos de todos como	luciérnagas curiosas	cuando atravesó el círculo tal
ventosas pegadas a su espalda	detectándolo como llegado de	avezado explorador en busca de libros
que lo succionaban hacia	lugares polvorientos	resbalosos donde sus manos escarbaban
el punto muerto de espirales	que lo vomitaron deshecho tal	polvaredas empujadas por el viento de
		páginas (41).

En este tipo de narración y descripción es visible el uso de los adverbios y adjetivos como exhibición de la valoración sobre las acciones, las situaciones, los objetos y las personas. El modo de narrar discursivo (estilo indirecto analítico-discursivo), en *Juegos de mentes*, recurre a las modalidades apreciativas (Maingueneau)⁷⁵, las cuales posibilitan distinguir los matices del pensamiento o sentimiento que muestra el hablante con respecto a su enunciado (el narrador respecto a la cercanía con el personaje del cual asume su palabra, su discurso). Estos matices no se evalúan aquí de acuerdo con un referente de verdad o realidad (racionalidad), sino a través del grado de implicación psíquica o subjetiva que manifieste el sujeto en su enunciado (lo útil, lo feliz, lo triste, lo bello, lo bueno, etc.); en este sentido, las modalidades apreciativas evidencian la ruptura de Waldemar respecto al mundo premoderno (colectivo), el quiebre de sus valores y el despertar de una conciencia individual, de su subjetividad (moderna), pero también su frustración. *Juegos de mentes* expresa la frustración moderna, el ser a medio camino entre la constitución de su subjetividad y su represión en un sistema político y económico que desconoce la individualidad, el pleno desarrollo del ser humano.

⁷⁵ Según Maingueneau, los adverbios y adjetivos nos permiten reconocer las modalidades apreciativas y lógicas del enunciado; las modalidades lógicas son aquellas que permiten reconocer los grados de verdad, falsedad, probabilidad, certidumbre o verosimilitud del enunciado; por su parte, las modalidades apreciativas posibilitan distinguir los matices subjetivos del enunciado. En *Juegos de mentes*, las modalidades apreciativas se presentan en el uso asiduo de los adverbios (frenéticamente, rápidamente, vagamente, ciertamente, lentamente, minuciosamente, mutuamente, mansamente, malditamente, increíblemente, secretamente, intempestivamente, afanosamente, seguramente, ruidosamente, definitivamente, generosamente, invariablemente, extremadamente, curiosamente, pomposamente, lenguajemente, patialegramente, completamente, enfáticamente, incansablemente, dignamente, nuevamente, entre otros) y adjetivos (turbia, torva, ronca, lóbrega, fanfarrica, hiperestésica, confuso, fuliginosa, luenga, andrajosa, retorcida, mísera, fría, vertiginosa, imperceptible, victorioso, mayestática, macilenta, inmarcesible, repugnante, indefenso, regordetas, delicioso, profundos, silencioso, monumental, rígido, entre otros).

6. PEROZZO Y FAYAD: DOS TOMAS DE POSICIÓN ANTAGÓNICAS EN EL CAMPO DE LA NOVELA COLOMBIANA DE LOS SETENTA

Las relaciones entre las tomas de posición de Fayad y Perozzo y el efecto de campo que producen, se pueden analizar a través de la noción de individuo que se construye en ambas novelas. Para ambos autores, la Modernidad no es un proyecto cumplido en Colombia, en tanto no ha sido posible la emergencia de verdaderas individualidades. La libertad individual completa sólo sería posible en una democracia plena, que no es compatible con los intereses económicos predominantes en una sociedad como la actual, en la cual se produce para el mercado y se procuran mantener los grandes capitales en manos de las mismas élites. En Colombia, la noción de individuo contrasta con el “espíritu nacional” difundido durante el Frente Nacional como noción “contrapuesta a la de hegemonía de partido” (Restrepo Piedrahita 1976: 103), la cual pretendió constituir un ideal de colectividad. El “espíritu nacional” fue una manera de mantener el orden a través del cual se permitía la participación en la organización de la sociedad a aquellos que detentaban el poder económico y político (capitalismo bipartidista) y se tranquilizaba a la población civil con una unidad nacional aparente que velaba por sus derechos; además, este “espíritu nacional”, a pesar de ser un ideal moderno, presenta un eco nostálgico de la colectividad y, en este sentido, se transfigura en un ideal conservador, con evidentes relaciones con una axiología premoderna. Sumado a este factor se encuentra el Concordato (alianza que perduró hasta el año 1991), cuya permanencia en el país por más de un siglo permite comprender el predominio de la ideología conservadora en el proceso colombiano de Modernidad.

Junto a la situación explicada anteriormente, se encuentra el vertiginoso cambio que se generalizó en la economía mundial: después de lo que expone Jean Franco (2003), como la dicotomía establecida

durante la Guerra Fría entre el compromiso político socialista (realismo soviético) y la libertad capitalista (vanguardias artísticas estadounidenses) a finales de la década del setenta, la globalización y el neoliberalismo impusieron nuevas lógicas a las relaciones humanas y, de manera más acentuada que desde finales del siglo XIX, la noción de individuo se dirige hacia la reificación. El individuo tiende a desaparecer, pues su relación con el conjunto se borra. El ser humano, como ser político, se suprime de la sociedad, y se generaliza el intervencionismo de Estado que provoca la conversión de la política en administración económica; tal intervencionismo deriva en la liberación de los medios económicos a las iniciativas privadas, como condición de la política neoliberal.

El ser humano ya no se toma en cuenta como subjetividad, sino en el marco económico del que hace parte como sujeto de consumo. El racionalismo instrumental moderno se hace presente en todas las esferas sociales, y es el *homo economicus* la categoría que mejor define al hombre de esta época. En este marco es posible comprender cómo la etapa de la Modernidad tardía, definida por algunos teóricos (Lyotard, Jameson) como Postmodernidad, en Colombia resulta de un proceso económico impuesto por la economía global direccionada desde Estados Unidos, tras ratificarse como potencia mundial después de la Segunda Guerra Mundial, razón por la cual la emergencia del individuo presenta unas características particulares ya evidentes en la puesta en forma de las dos novelas analizadas.

En *Los parientes de Ester* predomina la visión de un individuo que aún legitima las instituciones sociales sobre las cuales se edificó el proyecto moderno en Colombia: Estado, familia, clase social; tal individuo, entonces, aún se encuentra condicionado por el “espíritu nacional” del Frente Nacional, es decir, por valores convencionales imposibles de cuestionar, que afirman el orden tradicional bipartidista sobre el cual se ha fundado la historia política del país. A pesar del auge

económico que caracterizó al país entre las décadas del sesenta y el setenta, las clases que no hacían parte del exclusivo grupo amparado por las políticas privatizadoras del Estado sufrieron las consecuencias de un sistema económico que acentuaba cada vez más las diferencias sociales; la “crisis moral nacional” (Shouse: 78) desencadenada por esta situación, se acentuó durante la segunda mitad de la década del setenta, es decir, cuando el gobierno del Frente Nacional había llegado a su fin –en términos legales– y empezaron a ser más visibles las consecuencias de sus políticas económicas. *Los parientes de Ester* conecta con esta crisis axiológica de la población colombiana, pero su marcada referencialidad frente a dicha situación, es decir, su fuerte grado de vinculación a la conciencia colectiva de las capas medias de la sociedad, no permite comprender la propuesta estética de Fayad más allá de una toma de posición realista conservadora que acepta confortablemente las imposiciones de la clase dominante, y configura un “héroe positivo” (Goldmann 1967: 33, 36), en contraposición al héroe problemático de las formas novelescas críticas –como se explicará más adelante–.

Por su parte, Perozzo, en *Juegos de mentes*, asume una toma de posición no-realista crítica, la cual se constituye como una propuesta estética de resistencia frente a la inmovilidad de los valores nacionales, como crítica frente a la situación del individuo en la sociedad que se empezaba a visualizar en ese momento, la cual evidenciaba su carácter exclusivista, de marginación para aquellos que no hacían parte de las élites capitalistas. La propuesta de *Juegos de mentes* evidencia el descontento por la situación y, en esa medida, su noción de individuo se construye a partir de cierto margen de libertad, la cual, aunque amparada en lo imaginario, es contestataria frente al orden que impone la obediencia y la funcionalidad; Waldemar Vivar se aparta del conjunto social, pero eso le permite evidenciar su ruptura ante un mundo cuyos valores están degradados. A pesar de que Waldemar se retraiga de la posibilidad de ser un individuo activo en su sociedad y termine alienado

por un sistema que lo sobrepasa, su fragmentación y difuminación frente a lo “real” se constituye en su posición contundente de negación a un mundo que sólo ofrece incertidumbre y en el cual ya no es posible hallar un sentido. De aquí que se afirme que esta novela, al elaborar una crítica tan marcada de la Modernidad, tal como se ha desarrollado desde los años cincuenta (infancia de Waldemar), enuncie también la entrada en el país de la conciencia postmoderna y del fenómeno económico mundial que se da en este entorno (Neoliberalismo), el cual transforma la situación histórico-axiológica del hombre en el mundo contemporáneo, es decir, la situación del individuo en un período de transición social, económica, política y cultural.

6.1. LOS PARIENTES DE ESTER Y JUEGOS DE MENTES: RELACIONES SEMIÓTICAS

Juegos de mentes y *Los parientes de Ester* constituyen dos tomas de posición distintas en el campo de la novela colombiana de finales de la década del setenta e inicios de la década del ochenta. Ambas novelas elaboran una visión sobre la transición histórica y económica de Colombia, al pasar de un “capitalismo dependiente” (Viviescas 1989), relacionado con un proceso de “modernización tradicionalista” (Melo 1991), a un modelo neoliberal apoyado en políticas represivas adelantadas de manera asidua durante el período de 1954 a 1974 (dictadura de Rojas Pinilla y Frente Nacional): “Tan pronto la hegemonía norteamericana comienza a hacer crisis con el surgimiento del Mercado Común y del Japón, aparece el Neoliberalismo en la década del 70, [el cual propone] el regreso al libre juego de las fuerzas del mercado, para lo cual se necesita abandonar la estatización y el intervencionismo, y construir sobre sus cenizas un Estado pequeño que le entregara a los particulares todas las empresas estatales, reducirá los impuestos a los empresarios, y lo aumentará a las clases medias, reducirá la política social, etc.” (Peña Consuegra 1993: 168). Además, este modelo neoliberal expresa la nueva forma en que Estados Unidos afirma su presencia en América Latina y frena la “avanzada mundial del comunismo” (Estrada 2004: 34).

6.1.1. LA CONCEPCIÓN DEL HOMBRE EN EL NEOLIBERALISMO: El paso de la figura de un Estado intervencionista y proteccionista –“benefactor”– a un Estado neoliberal ocasiona una crisis axiológica en los individuos, pues el nuevo modelo político-económico los obliga a desprenderse completamente de la noción de colectividad y permanecer expuestos a las lógicas del mercado. La transición axiológica se da a partir de las políticas económicas de los gobiernos del Frente Nacional, los cuales construyeron una sociedad exclusivista que configuró las bases de la élite neoliberal, que dirigiría el país una década más tarde (gobiernos de Virgilio Barco: 1986-1990 y César Gaviria: 1990-1994) y se sigue consolidando en la actualidad⁷⁶.

Frente a esta situación, *Los parientes de Ester* constituye una puesta en forma que afirma la conciencia de la élite capitalista que gobernó el país durante el Frente Nacional; *Juegos de mentes*, desde otra perspectiva, presenta una crítica al desarrollo de las políticas económicas adelantadas durante el Frente Nacional y sus consecuencias a finales de la década del setenta y principios de la del ochenta. El eje principal de estas dos propuestas estéticas es la frágil configuración del individuo de este período, a través de la cual se puede hacer una relectura de la Modernidad colombiana; la constitución de la subjetividad, tal como fue propuesta por el proyecto moderno, no

⁷⁶ “En Colombia comenzó a acogerse gradualmente este Neoliberalismo en la administración de López Michelsen [1974-1978] con la liberación del mercado de capitales y la Reforma Tributaria favorable a los empresarios y desfavorable a las clases medias” (Peña Consuegra: 168); estas medidas fueron resultado de la asesoría de “Ronald McKinnon, profesor de la Universidad de Stanford, considerada en ese momento, junto con la escuela de Chicago, como un bastión de las teorías neoliberales” (Estrada 2004: 66). Por otra parte, “la formación de estudiantes colombianos de la élite en universidades estadounidenses desempeñó un papel de la mayor importancia en el proceso de entronización de la política y la ideología neoliberal en Colombia en la década de 1970” (Estrada: 68), ya que estos estudiantes encontraron acogida en Fedesarrollo, la Universidad de los Andes, el Banco de la República, Asobancaria y en las administraciones de López Michelsen y Turbay (1978-1982) e impulsaron en ellas las políticas neoliberales aprendidas en esas universidades. Sin embargo, desde la segunda mitad de la década de 1960, los procesos de desarrollo capitalista y de industrialización comenzaron a transformarse en pos de la “transnacionalización de las economías y desnacionalización de los Estados de capitalismo periférico” (Estrada: 35); es así como la presidencia de Lleras Restrepo (1966-1970) se caracterizó por la búsqueda de mercados internacionales y la implantación de medidas económicas impuestas por el FMI. De aquí en adelante, los gobiernos instalarán paulatinamente las políticas neoliberales y los elementos autoritarios del régimen político necesarios para el funcionamiento de dichas reformas, pero cabe destacar que “el proyecto de los neoliberales se concretaría en el *Plan de modernización de la economía colombiana*, lanzado en febrero de 1990” (Estrada: 70) y se concretaría durante la administración de César Gaviria Trujillo (1990-1994). Por lo anterior es que se puede concluir que el período 1965-1985 en Colombia, constituye una época de transición política y económica encausada hacia la implementación del modelo neoliberal.

se da de manera completa. El individuo encarna una subjetividad incipiente, interpretación de un entorno social, económico y político que impide su pleno desarrollo y, en consecuencia, el cumplimiento del proyecto moderno en Colombia.

El individuo del Frente Nacional se constituyó alrededor de la imagen “nacionalista” de sus gobiernos; mantenerse unidos en el propósito de recuperar la paz en el territorio nacional, después del período de Violencia, fue la condición para cumplir la promesa de mejorar la situación económica del grueso de la población. El Frente Nacional como proyecto “colectivo”, además, expresó la nostalgia conservadora de la burguesía tradicional colombiana frente a la amenaza de los nuevos cambios económicos que se avecinaban para el país, los cuales debilitaban el poderío que había detentado esta clase social durante todo el siglo XX⁷⁷. El modelo autoritario en el cual se basó el Frente Nacional, y que acoge luego el Neoliberalismo, encierra una paradoja, pues mientras el Frente Nacional alentó un proyecto “nacional” de sociedad, excluyó a las mayorías de los beneficios de dicho proyecto; igualmente, sus estructuras políticas, al mismo tiempo modernizadoras y tradicionalistas, configuraron la imagen de un Estado paternalista y así mismo represivo, que impidió la expresión de la disidencia y la emergencia de una individualidad responsable en los sujetos.

⁷⁷ Al respecto, afirma Benedict Anderson: “El “nacionalismo oficial” fue desde el principio una política consciente, de autoprotección, íntimamente ligada a la conservación de los intereses dinástico-imperiales. [...] Así pues, el modelo del nacionalismo oficial adquiere su pertinencia sobre todo en el momento en que los revolucionarios toman el control del Estado, y se encuentran por primera vez en posibilidad de usar el poder de éste para realizar sus sueños” ([1983] 1993: 223-224). Anderson se refiere a las políticas imperialistas europeas de principios del siglo XX, pero estas prácticas confirman la tesis de este autor acerca de que la nacionalidad y el nacionalismo “son artefactos culturales de una clase particular” (21) que usa dichos artefactos para conservar sus intereses; en el caso del período estudiado en Colombia, la “Unidad Nacional” que defendían los gobiernos del Frente Nacional responde a esta misma lógica, pues aparte de lo que se ha explicado como un mecanismo de distracción para que las élites alcanzaran beneficios económicos, este proyecto “moderno” de nación defendía al Estado de la amenaza de la izquierda que se consolidaba en el país con el nacimiento y desarrollo de los movimientos revolucionarios (guerrillas). El proyecto “moderno” de “Unidad Nacional” abanderado por el Frente Nacional promocionaba la idea de un Estado soberano, libre de dictaduras y de violencia, y que propendía por el destino histórico de la nación: el progreso.

De acuerdo con lo anterior, la subjetividad del individuo es obstaculizada por el modelo autoritario que hereda el Neoliberalismo: “En realidad las implicaciones de costos que traen los programas de estabilización neoliberal requieren de unos ejecutivos que actúen de una manera decididamente autoritaria, a pesar de los marcos formalmente democráticos dentro de los cuales el poder ejecutivo se formula y legitima [...]. Vemos el bosquejo de una forma híbrida de gobierno en la cual una fachada de democracia formal enmascara una inclinación realmente autoritaria” (Catherine Conaghan citada por Ahumada 1996: 63). Esta inclinación autoritaria se observa en la concentración de la toma de decisiones en la élite neoliberal, en el mayor fortalecimiento de la rama Ejecutiva, en el reforzamiento de la capacidad represiva del Estado para confrontar la protesta y la movilización social en la medida en que las reformas generan descontento entre las clases populares; por lo tanto, el Estado afianza los mecanismos de represión para preservar el “orden social”, tal como fue el marco de legitimidad de la represión militar (cuyo contexto fueron las dictaduras que se estaban desarrollando en esa época en Latinoamérica) implementada durante el Frente Nacional.

El paso de una sociedad tradicional a una neoliberal se hace desde arriba, de una manera superficial, es decir, desde la consolidación de una élite que desplaza a las “viejas clases dominantes” de todos los procesos importantes de la toma de decisiones (Ahumada: 65); de forma profunda, esa “nueva sociedad” que emerge, hereda y profundiza “los vicios y prácticas de los gobernantes tradicionales” (Ahumada: 163): concentración del poder y beneficios económicos en manos de una minoría y mecanismos represivos para mantener ese orden elitista. La doble moral de la clase gobernante impide que el proyecto moderno se lleve a cabo en Colombia, al encarnar una ideología modernizadora, pero represiva (conservadora-tradicional) que le permite mantener el poder.

La modernización desarrollada por las élites capitalistas tradicionales primero, y luego por las élites tecnocráticas neoliberales, llevó a que las reformas político-económicas se hicieran de manera impuesta por las exigencias del mercado, específicamente del estadounidense, en lugar de que estos cambios surgieran de las necesidades del país. Esta situación ocasionó que los cambios a nivel axiológico se dieran de manera abrupta y dejaran al individuo en la incertidumbre de un entorno que le exigía consolidar su individualismo y, al mismo tiempo, limitar la expresión de su diferencia. Tal entorno no era completamente moderno aún y empezaba a ser absorbido por la era de la globalización (a través de la política de “apertura económica”) y sus prácticas económicas neoliberales (el entorno postmoderno): “The crisis of the post National Front period are significantly different from those prior, as they result from Colombia’s traumatic entrance into the era of global capitalism. [...] Following the National Front period, the Colombian economy would follow an official program of apertura or neoliberal model of development” (Shouse: 110).

Las novelas de Perozzo y Fayad se encuentran en ese entrecruzamiento de temporalidades, en esa yuxtaposición axiológica. Sin embargo, *Juegos de mentes* elabora estéticamente, de manera más contundente, la transición histórica entre esa sociedad colombiana conservadora (tradicional), la modernizadora y su entrada en el entorno postmoderno, a través de la configuración de Waldemar Vivar como personaje que atraviesa esta transición; *Los parientes de Ester* ilustra de manera más referencial la realidad del Frente Nacional, la confluencia entre los procesos de modernización y la pauperización de las clases medias. La forma en que ambos autores se acercan a esta realidad y elaboran su interpretación hará que las novelas presenten diferencias definidas en sus aspectos compositivos.

6.1.2. LA REALIDAD COMO BÚSQUEDA FORMAL: José Miguel Oviedo (1979) y Ángel Rama (1982) afirman que dentro de la novelística latinoamericana de la década del setenta se pueden rastrear dos tendencias: una cercana al realismo y otra que se familiariza con una búsqueda formal vanguardista⁷⁸. En el caso de *Juegos de mentes* y *Los parientes de Ester*, estas dos líneas son perceptibles; sin embargo, desde el punto de vista sociocrítico, estos rasgos definitorios de la puesta en forma se relacionan con la toma de posición de cada uno de los autores: mientras que Fayad será fiel a la tradición novelística moderna⁷⁹, Perozzo se acercará a una nueva concepción de la novela propuesta desde el *nouveau roman* de Robbe-Grillet. Dicha concepción será abanderada en esta parte del continente por la propuesta de Severo Sarduy sobre el neobarroco, como crítica a los dogmatismos revolucionarios y como parodia de la burguesía tradicional⁸⁰; esta propuesta es heredera también del postestructuralismo francés (Julia Kristeva, Roland Barthes, Foucault, Derrida, Lacan), así como de las propuestas estéticas de Guillermo Cabrera Infante y Manuel Puig, y de las de los padres de la nueva novela hispanoamericana (Roberto Arlt, Macedonio Fernández, Juan Rulfo, José Lezama Lima, Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez).

⁷⁸ El realismo, a su vez, se expresa en realismo crítico (José Donoso, Jorge Edwards), realismo comprometido (David Viñas), y realismo mágico-psicológico (Reynaldo Arenas); Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y Manuel Puig, se ubicarían en la otra tendencia al prescindir casi totalmente de la anécdota o de subordinarla a una búsqueda formal casi exasperada (Oviedo: 436).

⁷⁹ Relacionada con el realismo tradicional, cuyas características se pueden sintetizar de la siguiente manera: elaboración de una realidad total en constante evolución político-económico-social (realidad como ente unívoco e incuestionable), descripciones que aspiran al máximo de verosimilitud, estilo impersonal (“sinceridad” del observador), confianza en la veracidad del lenguaje (“adelgazamiento” de sus posibilidades de expresión en pro de la representación fiel del referente), y episodios reales y corrientes de la pequeña burguesía y los bajos fondos.

⁸⁰ “Ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación” (Sarduy 1999 [1972]: 1250). *Juegos de mentes* asume este postulado neobarroco con el cual se contrapone a *Los parientes de Ester* en cuanto al empleo del lenguaje; como se mostró en los dos capítulos anteriores, mientras que Perozzo aduce a un lenguaje derrochador de adjetivos y adverbios, de descripciones cuya sintaxis perturba el orden acostumbrado del discurso, Fayad emplea un lenguaje racional, lacónico, cuya sintaxis afirma una jerarquía social imperturbable.

Frente a esta segunda tendencia narrativa, se puede agregar que aunque la Guerra Fría y su disyuntiva ideológica entre el bloque comunista y el capitalista no se solucionaría hasta 1989 con la caída del Muro de Berlín y la consecuente imposición mundial del bloque capitalista a la economía mundial, en Latinoamérica esta disyunción se desarrolló en el marco de la Revolución cubana (1959), la cual transformó el panorama político y cultural latinoamericano y, específicamente, dividió a los escritores entre aquellos que apoyaban el régimen y aquellos que permanecían distantes de él; pero:

A los diez años de la revolución un abismo se había abierto entre las posiciones antes homogéneas de los escritores nucleados alrededor de Cuba. Se habían formado dos especies de grupos: Cortázar y Vargas Llosa, por un lado, como representantes de los intelectuales que brindaban un apoyo crítico y no militante a la revolución, y Benedetti, Depestre y Dalton, principalmente, como paradigmas del intelectual con experiencia interna de la revolución, activos dentro de organismos culturales o del partido o totalmente integrados y entregados a la práctica socialista. (Oviedo: 439).

La Revolución cubana pasa de ser un acontecimiento que exige compromiso político del escritor, a ser un acontecimiento que cuestiona el objeto estético que éste construye, ya no como una exigencia de hacer un relato testimonial o una novela de tesis, como se pretendía desde el realismo socialista propuesto por la Unión Soviética y por el mismo régimen cubano, sino como la búsqueda de un lenguaje que descentrara las estructuras dominantes de poder. Diez años después de la Revolución cubana, fueron los escritores de la isla (Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reynaldo Arenas) quienes comenzaron a cuestionar ese régimen que empezaba a dar las primeras señales de convertirse en otro modelo autoritario y totalitario, con la finalidad de reconducir “al escritor a la inmersión en su única acción, la de escribir, en sus únicas operaciones, las de ver y oír, convirtiéndolos en los

“grafógrafos” de ese restricto poder que manejan, que cada vez parece más recortado de aquél que dirige a la sociedad” (Rama 1982: 489).

Después de sufrir el desencanto frente al poder oficial y frente al régimen revolucionario, el alejamiento de la identificación de la imagen del escritor y sus obras con las del hombre público, cercano al poder, da paso a un compromiso personal con la realidad de su tiempo que no obedece a ninguna ideología, sino a la reflexión sobre el objeto estético, sobre la libertad de la creación que permite la interpretación compleja de la realidad. Esta reflexión también fue posible gracias a las discusiones teóricas que se dieron en la década del sesenta en Europa sobre la concepción de la obra como producción de sentido, como “obra abierta” (Umberto Eco), como artefacto semiótico (postestructuralismo). Estas concepciones permiten ver en el lenguaje la posibilidad de elaborar la “denuncia de la caducidad de un mundo alienado por el maquinismo y la burocratización del poder; también en la apelación a la sensibilidad creadora, a la inteligencia capaz de funcionar fuera de los sistemas esclerosados y los dogmas” (Prieto: 418) –como es el caso de *Juegos de mentes* y su elaboración de la noción de “ser humano”, apartada de la disyunción entre razón y sensibilidad–.

Cabe anotar que esta “denuncia” de la burocracia y los dogmas conjuga la transición histórica vivida durante la década del setenta en Colombia, a la que ya se ha hecho alusión: por un lado, la burocratización promovida por los gobiernos del Frente Nacional para beneficiar a sus partidos políticos y a los grupos elitistas: “Se han multiplicado los entes descentralizados de la nación, los departamentos y los municipios [...] y con ellos más voluminoso y perceptible el gigantismo burocrático. Los esfuerzos por readecuar la maquinaria administrativa ante las exigencias del desarrollo [modernización] se revelan en las sucesivas reformas intentadas desde la iniciación del Frente Nacional [1958, 1963, 1967, 1973, 1974]” (Restrepo 1976: 138); por otro lado, el

dogmatismo en el que se veía encerrado el escritor de las décadas del sesenta y setenta. Frente a esta situación, el compromiso individual se puede leer desde dos perspectivas: la de una generación que cuestiona los valores establecidos de una sociedad tradicional, al igual que los de una sociedad que amenaza con convertirse en dogmática –nuevamente– y, de otro lado, la de una sociedad que exige el individualismo (apolítico) como axiología plenamente asumida para responder a las lógicas del mercado.

En el caso colombiano, la fragilidad axiológica del individuo tiende a lograr la despolitización del mismo, a convertir su responsabilidad ciudadana en una posición neutral y aparentemente apolítica que beneficia los intereses de las minorías elitistas en las que se concentran los ingresos económicos. Específicamente en las novelas, a pesar de que *Juegos de mentes* logra oponerse ante la disyunción ideológica entre los radicalismos dogmáticos revolucionarios o la neutralidad conformista –“burguesa”–, a través de la proposición de formar un “ser humano” no-disyuntivo, Waldemar Vivar termina refugiándose en el territorio ahistórico de la imaginación y, por último, desaparece de un mundo que niega la capacidad de “ser humano”, con lo cual renuncia a su posibilidad de acción en el mundo, en un aquí y ahora, y permite que sean otros los que sigan controlando las lógicas en las que la nueva sociedad debe funcionar. Por su parte, en *Los parientes de Ester* también es visible la renuncia a esta capacidad política inherente a todo hombre, pues desde el inicio de la novela se configura una visión fatalista de la Historia que se confirma en el desarrollo de la anécdota, en la cual se consolida la burguesía tradicional y la élite capitalista como aquellos grupos sociales que reciben los beneficios económicos que las lógicas del mercado ofrecen.

Dentro de este panorama histórico, entre una sociedad colombiana que funciona a partir de estructuras modernizadoras y, al mismo tiempo, tradicionales y represivas, y una sociedad

latinoamericana que se debate entre las dictaduras militares y la Revolución cubana, aparecen dos escritores que producen sus obras en el centro político e intelectual del país: Bogotá. Carlos Perozzo ingresa en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional (Arquitectura) y Luis Fayad a la Facultad de Humanidades (Sociología); el contacto con las artes irá configurando en Perozzo su disposición hacia la concepción de la literatura como el campo de cuestionamiento constante de la realidad, de su falsa moral, y como posibilidad de apelar a una “sensibilidad creadora” que enfrenta a la razón dogmática e instrumental en la que derivó la Razón propuesta desde el proyecto moderno europeo. Luis Fayad, más cercano a una formación política y social, configura una disposición hacia la elaboración de obras que ilustran la realidad desde una perspectiva referencial –“neutral”-objetiva–, a través de la cual busca denunciar-mostrar la situación contemporánea. Al reflejar el orden social establecido, esta perspectiva estética no logra oponerse a él, sino conformarse, afirmarlo.

A pesar de que ambos escritores salen del país y escriben (Perozzo⁸¹) o terminan de corregir sus novelas (Fayad⁸²) en Europa, sus modos de publicación hacen que ambos se posicionen de maneras distintas en el campo de la novela colombiana de la época: mientras que *Juegos de mentes* ocupa el segundo lugar en el premio de novela Plaza y Janés, una editorial que tenía sede en Colombia y que publicaba autores nacionales, *Los parientes de Ester* aparece publicada por Alfaguara, una editorial que publicaba sólo autores reconocidos a nivel mundial, lo que ocasiona que la novela repercuta de manera absoluta en el campo literario colombiano, se afirme como una obra de calidad indiscutible e ingrese en el canon literario del país, lo cual beneficia la ideología del gobierno frentenacionalista, al ser una novela que afirma el sistema impuesto por éste.

⁸¹ Barcelona (1975)-Bogotá (1979).

⁸² Fayad escribe el borrador de *Los parientes de Ester* en Colombia alrededor del año 1974, luego se marcha a Francia en 1975, lugar en donde realiza la corrección de la novela y después pasa a España donde ésta es publicada.

En esta perspectiva, Fayad representa una posición heterónoma, dominante dentro del campo de la novela colombiana de la década del setenta, mientras que Perozzo se acerca más a una posición autónoma, de pretendiente; ambas posiciones serán puestas en forma en las novelas *Los parientes de Ester* y *Juegos de mentes*, a través de los siguientes programas estéticos: en la novela de Fayad será **narrar la realidad del país evidenciando la aceptación conformista del sistema y de la configuración alienada del individuo**, y en la novela de Perozzo será **dar forma a las inconsistencias de la realidad como posibilidad de cuestionar el orden impuesto por un sistema que desconoce la individualidad**.

Las tendencias narrativas halladas por José Miguel Oviedo y Ángel Rama adquieren forma en las novelas de Carlos Perozzo y Luis Fayad desde un enfoque sociocrítico específico, en el cual las diferencias entre realismo y búsqueda formal no existen⁸³, pues se entiende que toda obra literaria parte de la realidad y elabora su interpretación estética, una búsqueda formal propia (arquitectónica y compositiva) orientada por la actitud del autor hacia lo “real”, hacia su trayectoria social en dicha “realidad”: “La palabra “realidad” sólo tiene sentido entre comillas. Percibirla equivale a tergiversarla. Por lo tanto todo estilo literario debe reconocerse como artificio, incluido, por supuesto, el que se pretende natural. Describir una escena significa, necesariamente, comentarla, extender un filtro irónico, distanciando entre los sucesos “reales” y la mirada narrativa” (Villoro

⁸³ Además, porque como afirma Darío Villanueva, el realismo o “efecto de lo real” se refiere a “cómo las formas del texto inducen una respuesta realista por parte del lector” (2004: 176), es decir, el realismo es un efecto que la lectura de la obra produce en el lector a partir de sus experiencias y las analogías que establece con las formas del texto (lo que configura la actualización del texto, desde la perspectiva de la estética de la recepción).

Si bien es cierto, el realismo como estilo literario es aquel “que crea en la mente del lector o contemplador una poderosa impresión de realidad” (Dámaso Alonso citado por Villanueva: 202), tal como se presentó en las novelas realistas tradicionales del siglo XIX (Stendhal, Flaubert, Balzac), el realismo también se puede entender como una constante de todos los estilos literarios, como principio dinámico de toda creación artística, en tanto es la relación con lo que se considera como “real” la que hace posible la construcción particular de las formas de la obra; en esta última concepción se apoya la perspectiva sociocrítica a la que se ha aludido para explicar el “realismo” (“efecto de lo real”), tal como se presenta en las novelas analizadas: “La vieja verdad de que el realismo no es un estilo entre muchos otros sino que están en la base de toda literatura, y de que sólo pueden surgir estilos dentro de su campo o en determinadas relaciones con él (aún cuando sean de hostilidad), resulta verdad también aquí” (Lukács [1958] 1963: 60).

2000: 121). El realismo de Fayad en *Los parientes de Ester* obedece a una forma realista conservadora, relacionada con una concepción moderna clásica de la novela, a una aceptación de la tradición novelística y, al mismo tiempo, a una estructura social establecida y no cuestionada. Por su parte, Carlos Perozzo en *Juegos de mentes* construye una propuesta no-realista crítica, relacionada con una concepción vanguardista de la novela y con el hecho de asumir su apoyo al régimen cubano –tal como lo afirma en una de sus entrevistas⁸⁴– desde una posición crítica, no dogmática, la cual permite superar la fácil disyunción entre revolucionario y burgués como posiciones tomadas de antemano sin ninguna reflexión, y acercarse a una visión más compleja de la realidad y de sus posibilidades de producción de sentido, a través de un lenguaje no estandarizado.

Desde el enfoque teórico de Georg Lukács ([1958] 1963), las tendencias dicotómicas entre realismo y vanguardismo simplifican demasiado la cuestión:

La diferencia, la oposición, que realmente surge, no estriba pues ya en la técnica de escribir, en la forma – considerada en el sentido formalista del término– sino en la “ideología” del escritor, en la imagen del mundo que ha de plasmar en su obra, en la toma de posición del escritor frente a su visión de la realidad, en la valoración de la imagen del mundo así captada. Del esfuerzo por reproducir esa imagen del mundo en la totalidad de sus datos objetivos y subjetivos, con los medios literarios oportunos, brota la intención a que hemos hecho referencia; ella es la base del auténtico problema de la forma en una obra, pero no en el sentido formalista, sino como forma que mana de la esencia del contenido último, que es la esencia específica de ese contenido específico”. (20-21).

⁸⁴ “Si no tuviéramos esa utopía de Cuba, yo le pregunto a usted: ¿Qué otra cosa tendríamos? Ahora, por ejemplo, se está irradiando esa utopía a toda América Latina. Estaba oyendo por televisión, la reunión de Sao Pablo; precisamente pensaba: “¡Qué tal! Miren lo que ha producido la Revolución cubana: nueve países buscando la manera de hallar un destino común, ahora sí como dijo Bolívar. Las utopías que se hagan realidades son más utopías. Para mí no se cayó ninguna utopía. Yo siempre he tenido fe en la Revolución cubana; no, fe no, no me gusta mucho la palabra fe, la fe es de los vencidos” (Anexos: 223-224).

En párrafos anteriores se ha mostrado esa toma de posición de la que habla Lukács como un elemento objetivo para evaluar la forma de las novelas analizadas, pero el análisis de este autor va más allá. Lukács analiza el “vanguardismo” de la primera mitad del siglo XX en relación con la literatura realista del siglo XIX, con el objetivo de revelar la evaluación sobre el ser humano presente en esta forma literaria. Para Lukács, la literatura vanguardista es la forma propia del período imperialista que sucede al capitalista (siglo XIX); el vanguardismo, desde esta perspectiva, es un producto necesario de la sociedad capitalista. Sin embargo, mientras el realismo crítico del siglo XIX “ejer[ce] la crítica más acerada contra el mundo que describe, lo plasma espontáneamente de un modo unitario y en necesaria correspondencia con el hombre, esto es, como una unidad vital, inseparable de sus elementos constitutivos. [...] Por el contrario, [el] mundo disperso y, con él, la dispersión del hombre mismo, es precisamente la profunda intención ideológico-artística del vanguardismo” (Lukács 1963: 49). La conclusión de Lukács es que el estado contemporáneo del mundo impide la manifestación de formas realistas críticas plenas, aunque sostiene que la literatura vanguardista se mezcla en menor o mayor grado con estas formas, lo que las aleja o acerca, respectivamente, a una posición ideológica crítica frente a la realidad.

El interés de Lukács es exponer cómo la literatura vanguardista “se comporta frente a determinadas formas de manifestación del mundo moderno de un modo inmediato y no crítico” (63), el escritor no puede “ver la diferencia entre lo importante (lo que realza sensiblemente la esencia de las cosas) y lo meramente fugaz; por decirlo así, extingue en principio los detalles reduciéndolos al mero oficio de la fotografía instantánea” (64). “Es la perspectiva (el *¿a dónde?*⁸⁵, el *terminus ad quem*) la que determina la importancia o insignificancia de todos los elementos de la descripción, desde las situaciones y figuras decisivas hasta el detalle más nimio” (70). La pregunta por el *¿a dónde?* de la

⁸⁵ En cursivas en el original.

obra permite evaluar la toma de posición del autor frente al realismo o al vanguardismo; en el caso de *Los parientes de Ester* y *Juegos de mentes*, la perspectiva apunta hacia la renuncia a la noción de futuro, hacia la ahistoricidad. Precisamente la ahistoricidad es propuesta por Lukács como una de las características de la literatura vanguardista, la cual establece la evaluación de un mundo sin sentido, donde se reduce todo dinamismo, porque cualquier movimiento hacia delante “está condenado de antemano a la impotencia” (44). De esta forma, la literatura vanguardista constituye una toma de posición conformista frente al estado del mundo, frente a la realidad histórico-social de la época.

De acuerdo con lo anterior, las tomas de posición de Perozzo y Fayad constituirían formas “vanguardistas”, aunque con diferentes matices: Fayad más cercano a una imagen realista del mundo, pero con dimensión crítica reducida (realismo conservador); Perozzo más cerca de una novela no-realista con considerable dimensión crítica (no-realismo crítico). Para Lukács, las características principales de las formas literarias vanguardistas son: la visión de un individuo pasivo, sin relación con los otros, la ahistoricidad, la disolución del mundo y del hombre, los elementos patológicos que configuran personajes “anormales”, la pérdida de sentido del mundo, la subjetivación del tiempo y la pérdida de la facultad de pensar-hablar coherentemente. Estas características se presentan de manera particular en las novelas de acuerdo con su distancia o cercanía a la forma realista crítica.

En *Los parientes de Ester* la manifestación de las características “vanguardistas” se relaciona con la toma de posición de Fayad y su elaboración del carácter ineludible de una realidad que deja muy poco margen de acción al ciudadano de la clase media pauperizada. Gregorio Camero se plasma como un individuo pasivo, cuyas relaciones con los otros se reducen a un plano funcional-

económico, así como también las otras relaciones que aparecen en la novela se configuran bajo este funcionalismo: el individuo “puede entrar en relación con otros individuos, pero de todos modos – visto ontológicamente– sólo de un modo pasivo, externo y contingente; los otros individuos son también, a su vez, solitarios por esencia, existen igualmente desligados de toda relación humana” (Lukács: 22). Este individuo pasivo enuncia la preferencia del autor por construir un personaje que lleva a cierto extremo su condición de mediocridad burguesa, como una patología del hombre contemporáneo que evidencia un grado de crítica frente al estado del mundo, pero la reducción del discurso novelesco al terreno de lo inmediato –lo que se ha denominado como **estética de la inmediatez** en el cuarto capítulo de este trabajo– y la ilustración de situaciones cotidianas, cuya manifiesta referencialidad no permite elaborar su dimensión simbólica, ni concebir diversas alternativas interpretativas, limita la acción crítica de la obra y la relega a una posición resignada e impotente frente a la realidad histórico-social de la época.

En *Juegos de mentes*, por su parte, las características “vanguardistas” se relacionan con la toma de posición de Perozzo frente a una realidad degradada, donde la única salida posible es la desaparición. En esta novela la patología del hombre contemporáneo es llevada a otro extremo: la configuración de un personaje que se distancia de la realidad y se constituye como un ente de existencia ficcional; la personificación de Waldemar Vivar es “un intento de escapar del desierto de la vida cotidiana en la sociedad capitalista” (Lukács: 34), pero este escape, aunque se establece como una crítica a esa sociedad, termina avalando la renuncia a ser partícipe activo en ella.

En este personaje es aún más visible el aislamiento, al punto que al difuminarse las relaciones objetivas con el mundo, con su realidad histórico-social, se diluye él mismo: “El sujeto que se enfrenta como extraño al devenir del mundo, replegándose en sí mismo, puede en ocasiones vivir

con entusiasmo embriagador este estado de autorreflexión, pero tan pronto como llegue a descubrirlo surgirá el espanto: pues si no se puede ni se quiere captar el devenir del mundo, el sujeto queda sólo como sustancia” (Lukács: 47). Éste es el resultado de la pérdida absoluta del sentido y de la pérdida de la facultad para pensar o hablar coherentemente acerca de algo, debido esto último a la inutilización de la capacidad para comunicarse con el mundo; la incomunicación ocasiona el advenimiento de un estado de apatía absoluta, y recluye al individuo patológico en una angustia que borra el sentido de lo público, del mundo objetivo: “Para esta ética y estética preocupadas por el dolor, lo privado burlado obtiene una dignidad grave que aminora lo público aunque atribuyéndole a la historia la gran responsabilidad de desencadenar la enfermedad de la muerte. La vida pública queda por ello gravemente desrealizada y la vida privada, en cambio, se encuentra agravada hasta ocupar todo lo real y hacer caducar cualquier otra preocupación” (Kristeva [1987] 1997: 194). Para Waldemar lo “privado burlado” es su posibilidad de constituirse como un ser humano no-disyuntivo, situación que lo lleva a escapar de lo público como aquello que degrada dicha posibilidad; ese escape, a su vez, lo conduce a vivenciar una transición axiológica hacia el cuestionamiento de los valores modernos –el cual da como resultado un discurso novelesco dialógico particular que se ha denominado como **estética de la transición** en el capítulo anterior de este trabajo–.

El elemento que distancia a *Juegos de mentes* de *Los parientes de Ester*, como elaboración de una toma de posición crítica y no conformista frente a la realidad, es la presencia de un *hic et nunc*⁸⁶. Sin embargo, el aquí y ahora en la novela de Perozzo se constituye como un presente continuo (cíclico) que elabora una crítica al estado del mundo, una resistencia, un umbral desde el cual se observa sin ser partícipe, pero este umbral aísla a los personajes de su posibilidad de acción y

⁸⁶ A nivel microtextual, el *hic et nunc* se observa en el uso de los tiempos verbales comentativos –como se explicó en el capítulo anterior– y, a nivel macrottextual, en la respuesta final de Waldemar a un contexto social que desconoce la individualidad, a través de la fuga hacia el nivel imaginario retroactivo de la narración.

cambio dentro de ese mundo. La toma de posición de Perozzo se aleja del clima de resignación que prolifera durante el Frente Nacional, a través de la construcción de una puesta en forma contundente frente a esa realidad histórico-social, pero su experiencia del mundo no puede retraerse completamente de dicho clima, de su fatalismo y falta de perspectiva, pues ésta atraviesa todas las creaciones culturales de manera inevitable e inherente al desarrollo de los acontecimientos históricos, sociales, políticos y económicos. Lo que varía aquí son las gradaciones críticas, la habilidad de cada escritor para elaborar una respuesta lúcida ante la situación contemporánea.

6.1.3. PEROZZO, FAYAD Y LA GENERACIÓN DEL BLOQUEO Y EL ESTADO DE

SITIO: A pesar de que Luis Fayad y Carlos Perozzo pertenezcan a lo que Isaías Peña Gutiérrez (1973) ha denominado como la Generación del Bloqueo y el Estado de Sitio, es decir, aunque ambos autores sean contemporáneos y hayan producido sus obras en condiciones históricas similares, no es posible que esta única categoría comprenda la complejidad del estado del campo de la novela colombiana de los setenta, pues esto significaría reducir un fenómeno de campo a una denominación fácil que no tiene en cuenta el juego de las posiciones ocupadas por los escritores dentro del campo literario.

Peña Gutiérrez describe la Generación del Bloqueo y el Estado de Sitio como una generación frustrada, desencantada y desarraigada, pues los escritores agrupados en ella⁸⁷ vivieron en su niñez la época de la Violencia y en su juventud el Frente Nacional: “Sin el escándalo del Nadaísmo, con una dirección casi opuesta, puesto que muchos de ellos veían en lo que por entonces se llamaba “el

⁸⁷ Eutiquio Leal, Enrique Posada, Germán Espinosa, Fanny Buitrago, Darío Ruíz Gómez, Roberto y Hugo Ruíz, Álvaro Medina, Óscar Collazos, Alberto Sierra, Umberto Valverde, Nicolás Suescún, Alberto Duque, Roberto Burgos, Policarpo Varón, Héctor Sánchez; y en un segundo grupo generacional: Arturo Alape, Jairo Mercado, Benhur Sánchez, Humberto Tafur, Germán Santamaría, Gustavo Álvarez Gardeazábal, Fernando Cruz, Humberto Rodríguez, Milcíades Arévalo, Alonso Aristizábal, David Sánchez, Jorge Eliécer y Carlos Orlando Pardo, Marco Tulio Aguilera, Carlos Bastidas, Andrés Caicedo, Celso Román, Jairo Aníbal Niño, Jairo Echeverri, José Luís Garcés, Andrés Flórez, Evelio José Rosero, Joaquín Peña, Manuel Giraldo-Magil.

compromiso” una vía más segura que la del vanguardismo a ultranza de Gonzalo Arango, jefe del Nadaísmo, hacia 1960-1966 publicaron sus cuentos en los suplementos literarios de Bogotá y de provincia varios jóvenes” (1982:106-107). La actitud de estos escritores, influidos por la narrativa del *Boom* y la Nueva Onda mexicana, desemboca en la década de los setenta, según Peña Gutiérrez (2002), en la neutralidad y el escepticismo, a través del cual trataban de olvidar la Violencia; de allí que sus propuestas estéticas elaboraran una “negación a un contacto directo con la realidad” (2002: 47).

Los escritores del Frente Nacional provienen, en su mayoría, de las clases medias, razón por la cual no tuvieron acceso fácil a las élites culturales del país (academias, medios de comunicación impresos); desde esta perspectiva se puede entender lo que Corey Shouse propone como la caída de la ciudad letrada en Colombia, pues es en esta época cuando escritores que no hacen parte de las clases dirigentes o élites culturales empiezan a producir una literatura contestataria frente a ese orden letrado tradicional que se había mantenido en Colombia desde el siglo XVII. Sin embargo, esta situación social común no puede explicar, en su totalidad, el campo literario de la década del setenta en Colombia, pues si bien aparecen posiciones críticas frente al sistema social legitimado desde los gobiernos del Frente Nacional, también es cierto que las posiciones conformistas frente a dicho sistema coexistían junto a las independientes –como también lo afirma Shouse–. Esto quiere decir que el estado del campo en un momento de la historiografía literaria no puede explicarse a partir de generalidades, sino que son las particularidades de la forma compositiva de las obras producidas en el marco de ese campo, los elementos a partir de los cuales se pueden estudiar las relaciones entre las posiciones de los escritores en un momento determinado.

En el período estudiado en este trabajo, no puede afirmarse que la “neutralidad” y el escepticismo sean características generales en los escritores de la década del setenta, pues la posición de Perozzo frente a la Revolución cubana contradice esta aseveración. Las posiciones de los escritores deben analizarse a la luz, por un lado, de lo que ya ha sido mencionado como la salida de la disyunción a la que se vio enfrentado el escritor de esta época, razón por la cual la posición de Perozzo en el campo se debe ver desde el punto de vista de un apoyo crítico y no dogmático a la Revolución, y de las consecuencias que esta posición pueda tener; de otro lado, en la posición de Fayad es más perceptible el influjo del clima de resignación frente a la situación histórica, el cual Peña Gutiérrez concibe como caracterización general de toda una generación de escritores. Entonces, es posible pensar que algunos de esos autores –en este caso, Fayad– se sientan más apabullados por el clima de represión del Frente Nacional, y al concentrarse en la “neutralidad” como posición ética ocurra que sus producciones culturales se plieguen a la ideología dominante.

En este sentido, la “neutralidad”, así como el “alejamiento de la realidad”, constituyen explicaciones insuficientes frente al fenómeno de campo aquí estudiado, pues se ha observado cómo dichas explicaciones enuncian maneras diversas de elaborar una interpretación, una reflexión sobre la “realidad”, la cual es ineludible al escritor, pues está inmerso en ella, por lo que se constituye como el punto de partida de su trabajo de creación verbal; la “neutralidad” o el “alejamiento” sólo pueden dilucidarse a través de la toma de posición del autor que se concreta en una puesta en forma (su novela), de acuerdo con la valoración que otorgue a su trayectoria en la “realidad”, la orientación axiológica que dé a la forma novelesca. Complementario a esto, se debe recordar que la realidad histórica no es eludida por Fayad ni por Perozzo en sus novelas, y que es la valoración, la actitud frente a esa realidad directa (Frente Nacional) referenciada en las obras, la que distancia las tomas de posición de estos dos escritores colombianos.

Si bien los escritores que producen sus obras durante el Frente Nacional se alejan gradualmente de la estética realista testimonial del período anterior, durante el cual se generó la novela de la Violencia⁸⁸, y también toman distancia de la posición canónica del realismo mágico, este distanciamiento respecto a propuestas estéticas anteriores es inherente al desarrollo del campo artístico y sólo se puede comprender plenamente a través de la elucidación de las condiciones sociales, históricas y políticas a las que dichos cambios estéticos responden. Sería una falacia, entonces, afirmar que el alejamiento frente al realismo mágico sea producto del “parricidio” efectuado por los escritores de la década del noventa; la literatura no puede analizarse en su complejidad a partir de la imitación o negación de “estilos”, sino que su estudio debe abarcar las condiciones de producción, difusión y reconocimiento de la obra en relación con otras, frente a las cuales es posible establecer su singularidad, las particularidades de su forma compositiva y arquitectónica.

Las condiciones en las que se gestan las obras son las que dinamizan el campo literario y las que acercan o diferencian las diversas propuestas estéticas que surgen como apuestas en él; estas propuestas responden a la elaboración de una realidad que ya no puede ser nombrada a través del realismo tradicional, de la novela de la Violencia o del realismo mágico, pues la situación actual hace que también cambien las maneras de abordarla y de configurar una toma de posición que dé forma a la interpretación de dicha situación. Así se pretenda actualizar un modelo estético anterior, dicha actualización presenta una particularidad inherente a la época en la que ésta se produce, y que convierte a ese modelo estético anterior en una nueva forma de leer y comprender el presente.

⁸⁸ *Los parientes de Ester* estaría más relacionada con esta tendencia del campo literario colombiano, en tanto la propuesta estética de Fayad (realismo conservador) se acerca a la intención de ofrecer una evidencia de una situación social e histórica particular del país. La toma de posición de Fayad sería heredera del realismo testimonial (novela de la Violencia) y demuestra que las tomas de posición de los autores de un mismo período no pueden analizarse de manera generalizada, sino en sus particularidades estéticas.

6.1.4. OBRA ROMÁNTICA Y OBRA NOVELESCA: Los programas estéticos de Fayad y Perozzo en sus novelas convergen en la noción de individuo que ambos configuran: tanto Waldemar Vivar como Gregorio Camero constituyen individualidades incipientes, cuya tendencia más visible es el gregarismo, la emulación; este gregarismo será analizado a la luz de los presupuestos teóricos de René Girard (1963, 1985), en relación con lo que este autor propone como obra romántica y obra novelesca. La hipótesis, en esta parte del análisis, es que mientras *Los parientes de Ester* representa una obra romántica, *Juegos de mentes* obedecerá a la lógica de la obra novelesca, en tanto el héroe novelesco es una crítica al individualismo moderno, desvela la mentira de la autonomía individual, revela el contenido vacío del individualismo burgués, el cual termina siendo otra forma de alienación, tal como se verá, de manera particular, a través del personaje Waldemar Vivar.

Girard afirma que la obra romántica es aquella que no revela la presencia de los mediadores del deseo del héroe, de aquellos a los cuales desea imitar, pues el romántico “ansioso siempre de autonomía, se niega a inclinarse ante sus propios dioses” (1985: 22); por el contrario, la obra novelesca revela la presencia del mediador. Para Girard, la obra novelesca es superior a la romántica, pues la novelesca rompe con el “individualismo romántico y prometico” (1985: 45) que lleva al individuo a convertirse en esclavo de otro por su orgullo de ser “autónomo”. En esa medida, aceptar que siempre se imita a otro o a otros es abolir parte de ese orgullo, “un nacimiento a la humildad, que es también nacimiento a la verdad [...], una verdad que la mayoría de los hombres pasan su vida huyendo, es admitir que siempre se ha copiado a otros a fin de parecer original” (1985: 40), aunque la aceptación de esta verdad también sea la aceptación de su desgracia, de su fracaso. El individualismo moderno oculta una nueva forma de copia: imitar sin admitirlo; de esta forma, la “individualidad” como valor moderno resulta ser un disfraz, pues esta pretendida “autonomía” sólo es una transformación más sutil de la copia.

El deseo del hombre siempre es gregario –advierte Girard–, más aún en la contemporaneidad, cuando los mecanismos de represión han adquirido formas más sutiles para conminar a los individuos a adoptar conductas que creen propias por no provenir de autoritarismos explícitos – como en la época inmediatamente anterior–, pero que en realidad resultan ser nuevos mecanismos de homogeneización y de represión. En una época en la que los dioses han desaparecido, el individuo rechaza tener gigantes como guías de conducta, pero el rechazo exterior (de “dientes para afuera”) de modelos sólo expresa internamente “el movimiento centrífugo de un Yo impotente de desear por sí mismo” (1985: 21), el orgullo que hace, “tarde o temprano un esclavo del prójimo” (1963: 39). El proyecto moderno abanderó la individualidad como uno de sus propósitos, pero las élites ilustradas no podían permitir que ésta se constituyera como una verdadera “mayoría de edad”, pues eso podría ocasionar que perdieran el control sobre la población y dejaran de recibir beneficios económicos, al emerger una conciencia que pensase por sí misma y que descubriera las falacias sobre las que estaban constituidas las instituciones gubernamentales.

Tanto el héroe romántico como el novelesco enuncian la fragilidad axiológica de un individuo víctima de la promesa moderna de autonomía que le impide ver la manipulación a la que esta nueva sociedad lo somete; sin embargo, la crítica que elabora la obra novelesca apunta a hacer visible esta paradoja moderna, mientras que la romántica no hace más que ahondar en la mentira. De esta manera, la “verdad novelesca” desvela la falsedad de una sociedad que incumplió el proyecto moderno en su ideal de individualidad, mientras que la “mentira romántica” reafirma el orden mantenido por esa sociedad para que los individuos permanezcan en el letargo axiológico. El individualismo contemporáneo o “pequeño-burgués se ha vaciado completamente de contenido” (1963: 191), porque ya no es posible llevar a cabo sus promesas; el héroe novelesco contemporáneo asume este vacío de sentido, funda su existencia sobre este vacío, sobre una conciencia sin paliativos

posibles y, así, “triunfa en la derrota; triunfa porque ha agotado todos los recursos; por vez primera, tiene que mirar de frente su desesperanza y su vacío. Pero esta mirada tan temida, esta mirada que es la muerte del orgullo es una mirada salvadora” (1963: 214), ¿de qué? De sumirse en la “mentira romántica” en la que funciona su entorno y, de esta forma, oponerse al “éxito” como valor burgués. Waldemar Vivar encarna este héroe novelesco al asumir la imposibilidad de constituir su individualidad y decidir desaparecer de un entorno que obstruye la capacidad de “ser humano”.

Juegos de mentes enuncia la “verdad novelesca” de un entorno que se revela contrario al ideal de “ser humano”, de realización plena del hombre, a través de Waldemar Vivar, quien, aunque se opone a este entorno, termina asumiendo el fracaso de su posición crítica; por su parte, *Los parientes de Ester* constituye un héroe positivo –según las concepciones de Goldmann (1967, 1975)–, a través de la configuración de Gregorio Camero, quien construye una funcionalidad perfectamente adaptada al entorno frentenacionalista: “Estos estereotipos, auténticos convencionales, tematizados en la conciencia colectiva, habrán de dar lugar a una literatura paralela, al lado de la forma novelesca auténtica, que contase también una historia individual y que pudiese naturalmente, ya que se trata de valores conceptualizados, comportar un héroe positivo” (Goldmann 1967: 36). El héroe positivo, propuesto por Goldmann para analizar algunas formas novelescas, se contrapone al héroe problemático (Lukács) o héroe negativo propuesto por Magris, en tanto este último establece una crítica a la sociedad, por medio de la resistencia a adecuar su ser ante las exigencias del medio, como es el caso de Waldemar.

En este sentido, las propuestas de Goldmann y Girard apuntan a la diferenciación de dos tipos de novelas: aquellas “auténticas”, las cuales trascienden la conciencia colectiva y elaboran una interpretación estética compleja y crítica sobre ésta, y las que permanecen en la ilustración de la

conciencia colectiva, presentando un significado monológico, único, es decir, aquellas en las que no hay mayor elaboración estética, ni problematización de esa realidad: “La reproducción del aspecto inmediato de la realidad social y de la conciencia colectiva en la obra es más frecuente cuando el escritor tiene menos capacidad de creación y se conforma con describir o narrar” (Goldmann 1975: 225), como es el caso de Fayad en *Los parientes de Ester*.

La conciencia colectiva sólo es un reflejo de la situación económica, de la ideología de las clases que detentan el poder económico; si los valores de cambio tienden a homogeneizarse, entonces la dialéctica social entre el espíritu crítico y el dogmatismo tiende a desaparecer, convirtiendo la conciencia colectiva en dogmática y reduciendo la reflexión ética y la crítica, la posibilidad de cambio. El individuo se encuentra en un mundo que le ofrece libertad, pero que lo subsume a sus imperativos económicos y sociales, es decir, lo convierte poco a poco en un objeto, restándole su posición activa en la sociedad. En *Los parientes de Ester*, “con un excepcional protagonismo del suceso [...] está perfectamente claro que en tal tiempo [Frente Nacional], el hombre sólo puede ser pasivo e inmutable. Aquí, [...] al hombre le sucede todo. Él mismo carece por completo de iniciativa. Es sólo el sujeto físico de la acción [...]. El hombre es totalmente pasivo en su vida –el juego lo conduce el <<destino>>–, pero soporta ese juego del destino (Bajtín 1989: 258). La “libertad individual” sólo sirve a los intereses de grupos minoritarios que utilizan retóricamente dicho principio para mantener las expectativas de las mayorías; la falsedad de esta promesa es desvelada en *Los parientes de Ester*, pero la puesta en forma reduce esa falsedad a una posición fatalista que no permite mayor margen crítico o propositivo, pues la “mentira romántica” es mantenida a través de la responsabilización de la incapacidad de constituirse como subjetividad a una entidad abstracta que está fuera del individuo (el “sistema”), pero no se asume que ese gregarismo sólo obedece a su incapacidad de pensar y actuar por sí mismo.

En este punto también cabe recordar que tanto Gregorio Camero como Waldemar Vivar provienen de una sociedad tradicional (Gregorio por su edad; Waldemar, por su origen provinciano) con la que aún presentan conexiones axiológicas; los matices premodernos en ambos personajes (valores tradicionales, nostalgia por el sentido de colectividad) permiten entender esa subjetividad incipiente que aún no se consolida dentro de una sociedad cambiante, en la que convergen valores premodernos y modernos. Waldemar Vivar viene de un pueblo a estudiar a Bogotá y allí adopta los valores de sus compañeros; luego se convierte en abogado y adopta los valores de su grupo social, pero la subjetividad del personaje se configura de tal forma que esta emulación nunca se pierde de vista y el discurso novelesco acentúa su presencia como constituyente axiológico del personaje. Al final de la novela, Waldemar asume su fracaso, su degradación y su inadecuación, y se desintegra, renuncia a su existencia en un entorno que ha permitido la muerte de dos seres que llegaron a ser “humanos” y no meros entes de existencia como él: la Ricahembra y McCastro, cuyas manos son cercenadas por un representante de la más acérrima posición tradicional dentro del ámbito musical.

Por su parte, Gregorio Camero se paraliza frente a cualquier posibilidad de cambio: el plan del restaurante lo enfrenta con su funcionalismo plenamente asumido, el cual le impide emprender una acción por su propia cuenta o salir de su rutina. El discurso novelesco vela el gregarismo del personaje, al configurarlo como un ser que sufre las consecuencias inconmensurables de un sistema político y económico que nunca cambiará; la responsabilidad no es asumida por el personaje, sino que se ubica en el contexto social de la anécdota. Waldemar, como personaje, se acerca más a constituir una individualidad responsable, una subjetividad consciente, a pesar de que su propósito sea truncado por ese mismo contexto que adquiere formas concretas en la anécdota de la novela: los valores de cambio generalizados y asumidos por aquellos que detentan el poder o por los que se alían a ellos para conseguir sus intereses personales (el ala radical del MAR).

En la recreación de las anécdotas de las obras analizadas aquí, los personajes asumen roles concretos, explicados por Agnes Heller (1991) bajo las categorías de prefuncional, funcional y postfuncional. Gregorio pertenecería por su edad y su “función” dentro de la sociedad (servidor público) a la categoría funcional, aunque su cercanía con la edad de jubilación lo relaciona más con la postfuncionalidad, es decir, con su imposibilidad de intervenir en la Historia, de operar un cambio en ella; la funcionalidad de Gregorio, plenamente asumida, lo consolida como un personaje condescendiente y conservador, y precisamente son estos dos valores (funcionalidad y conservadurismo) sobre los que se montó el aparato bipartidista del Frente Nacional. El funcionalismo evita los brotes de subversión en la población, mientras que el conservadurismo es la base del “Estado benefactor” e intervencionista; ambas estrategias posibilitaron el mantenimiento de un modelo político y económico represivo y autoritario que sirviera de base a las reformas posteriores⁸⁹. De otro lado, Waldemar Vivar atravesaría dos etapas que lo harían, primero, un ser prefuncional y, luego, un ente funcional al convertirse en abogado y ocupar un alto cargo ministerial; como estudiante, Waldemar está abierto a los cambios, a la posibilidad de crítica y a la noción de futuro, pero como ente funcional es asimilado por el sistema que pretendió criticar como miembro del MAR⁹⁰.

⁸⁹ De allí lo que se ha venido mencionado acerca de la constitución en esta época de la ciudad del Estado de Sitio (Viviescas: 1989) y su relación con el cronotopo de las novelas, el cual está asociado a los lugares privados más que a los públicos, aunque se debe aclarar que respecto a *Los parientes de Ester*, *Juegos de mentes* se desarrolla en más espacios públicos (teatro, bares, universidad, calles), marcando aún más su posición crítica frente a lo que se debería aceptar no problemáticamente. Abocar al individuo al espacio privado, es limitar su acción en el mundo, sumirlo en un papel pasivo respecto a su entorno y, en este sentido, *Juegos de mentes* apuesta por hacer una resistencia frente a este proyecto de ciudad privatizada propuesto por el Frente Nacional.

⁹⁰ Ambos personajes desempeñan un oficio social similar (servidores públicos); sin embargo, este elemento del acontecimiento es “modalizado” de maneras distintas en las novelas, de acuerdo con la importancia que tiene en la elaboración de la forma arquitectónica –lo que confirma, una vez más, las diferencias entre las tomas de posición de estos dos autores–: mientras que Fayad desarrolla la mayor parte de la narración a partir de este aspecto de la vida de Gregorio Camero, Perozzo, para explicitarlo en Waldemar, decide usar un párrafo de resumen (Perozzo: 175). Además, Waldemar rechaza su desenlace social a través de la decisión de desintegrarse, mientras que Gregorio se resigna a él.

En las dos novelas, la noción de futuro es inexistente: “Ante un mundo absurdo, la respuesta es la arbitrariedad; no hay sueños dorados sobre el futuro y se escribe, no para la posteridad, sino para el presente” (Imbert 1980: 422). Al no poder operar ningún cambio en la Historia, al renunciar a esa posibilidad, el mundo pierde sentido y la existencia se difumina. En *Los parientes de Ester*, el final de Gregorio es difuso, pues éste simplemente desaparece de la anécdota, pero para el lector es claro que las situaciones narradas seguirán repitiéndose sin que haya algún cambio; en el caso de *Juegos de mentes*, el final del personaje es más contundente, pues éste se desintegra y su lugar es tomado por “Gabardina”, pero al olvidar su misión, su papel se reduce a recrear la historia de Waldemar una y otra vez, sin salida posible hacia un tiempo histórico. La circularidad temporal que conforman ambas novelas se lee desde esta perspectiva: una época en la que todos los ideales modernos comienzan a mostrar su reverso de manera más precisa, sin eufemismos posibles y, específicamente, la noción de progreso se muestra como un proyecto exclusivo para las élites capitalistas.

Las élites capitalistas (representadas por la burguesía tradicional) aparecen, en las novelas analizadas, como clases privilegiadas, a pesar de la enunciación de su decadencia moral y económica, pero ese privilegio se reduce al aspecto económico, es decir, a una paulatina reificación de su poder, proceso signado por la naciente consolidación de la sociedad de mercado. Si bien, la crítica más contundente proviene de personajes que hacen parte de esas clases (Ángel Callejas en *Los parientes de Ester*; la Ricahembra, Delhúyar y McCastro en *Juegos de mentes*), éstos rompen con dicha clase, la cual, sin embargo, permite que trasciendan una axiología pragmática, lleven la reflexión ética fuera de la inmediatez de su entorno y establezcan desde allí su crítica frente al mismo, al no reducir su mundo a la consecución de dinero (como sí es el caso de Gregorio Camero) o al reconocimiento social (como es el caso de Waldemar y el Tímido) que ya tienen. En este sentido, las novelas afirman la jerarquía impuesta por las clases elitistas, pero su crítica a esta

situación las diferencia, en tanto cada una muestra la reificación de dicha clase de manera distinta: en *Los parientes de Ester*, la reificación se enuncia a través de la reducción de su posición “privilegiada” a objetos y prácticas sociales que han perdido su valor y su esplendor (el vestido de Anastasia y su preferencia por el té, por ejemplo); en *Juegos de mentes*, la reificación se da a través de una presencia difusa que provee de dinero (los padres de Ricahembra, Delhúyar y McCastro) y que sólo adquiere forma en las acciones de los personajes críticos.

Las formas compositivas de ambas novelas son la base material de la toma de posición de cada autor: la estructura de *Juegos de mentes* es impensable para una toma de posición como la de Fayad, y viceversa. El lenguaje estandarizado, la estructura narrativa racional, el predominio de la descripción como estrategia discursiva que borra las circunstancias del sujeto de la enunciación, el uso mayoritario de tiempos narrativos y de modalidades lógicas del pensamiento, como características presentes en *Los parientes de Ester*, se contraponen a la presencia de la parodia, los juegos con el lenguaje (sintaxis inestable y neologismos) y la estructura narrativa (no lineal)⁹¹, el uso predominante de los tiempos comentativos y las modalidades apreciativas del pensamiento, en *Juegos de mentes*.

Complementario a esto, la construcción del discurso en *Los parientes de Ester* se hace a través de lo que Bajtín (1992) ha denominado como “discurso indirecto analítico-temático”, mientras que en *Juegos de mentes* se hace a través del “discurso indirecto analítico-discursivo”; según este autor, el primero obedece a la puesta en forma de un individualismo racionalista, y el segundo le da forma al

⁹¹ Frente a estas características, Perozzo afirma: “Sí, es que me gusta, inventar palabras me encanta, pero también no porque sí, sino que ese neologismo tenga una función dentro de la frase, de la página. Porque también uno por qué no puede crear palabras, contribuir al idioma con palabras; habría que hacerlo, hay que hacerlo. Y a mí me gusta mucho el juego de la literatura, como si estuviera jugando ping-pong con el lector y que el lector se sienta un poco o mucho como autor de ese texto. Cortázar es un berraco para eso... Uno se siente autor de *Rayuela* al final de la lectura de esa novela, uno se siente como si la hubiera escrito” (Anexos: 226).

individualismo crítico (Bajtín: 176). La percepción autoritaria y racionalista del enunciado ajeno, como procedimiento estilístico, borra la presencia de un narrador caracterizado verbalmente y, de esta manera, lo difumina como individuo, como subjetividad, impide su posibilidad de expresarse y de introducir en el enunciado inestabilidad y ambigüedad para producir la dialogización de la palabra y el cuestionamiento de un contexto dogmático; así ocurre en la puesta en forma de *Los parientes de Ester*. Por el contrario, la dialogización de la palabra ajena permite cuestionar lo establecido, al difuminar la palabra autorial-autoritaria en una estilización que asume al otro como subjetividad, aunque en el caso de *Juegos de mentes* esta subjetividad aún presenta restricciones de constituirse como plena, pero su emergencia en el discurso constituye la afirmación de una posibilidad de resistencia frente a un entorno adverso a la constitución de un verdadero “ser humano”.

7. CONCLUSIONES

Este análisis lleva básicamente a dos conclusiones. La primera tiene que ver con las prácticas conservadoras de las élites para mantener su situación privilegiada sobre la población y que Sloterdijk (2003), Cruz Kronfly (1998) y Bauman (2004) han explicado como una falsa conciencia, como una actitud cínica que defiende ciertos valores de manera retórica y abstracta, pero que lleva en sí misma prácticas represivas y tradicionalistas que impiden la emergencia de una conciencia ilustrada, de una individualidad responsable, tal como fue el proyecto de la Modernidad europea.

El lenguaje es un proceso de lectura de la realidad que va configurando las concepciones del mundo a través de las cuales se organiza nuestro entorno y las actuaciones en él. De esta manera, el lenguaje (concepciones del mundo-expresiones verbales) –la manera de emplearlo– establece una postura frente a la realidad. La manera en la que el escritor nombre las cosas, configure su mundo posible, es la manera como se estructura su toma de posición; su práctica artística responderá a desequilibrar las estructuras dominantes de pensamiento e introducir en ellas sistemas interpretativos críticos que posibiliten la existencia de una dialéctica social, la cual permita el cuestionamiento constante del mundo y la búsqueda de su transformación o, por el contrario, a mantener la concepción del mundo en el ostracismo.

Para Bajtín (1992), la ideología (entendida por este autor, de manera amplia, como un sistema estructurado de pensamiento) está conformada por los ideologemas (signos ideológicos)⁹², los cuales

⁹² Según Bajtín, la realidad ideológica es una superestructura que surge a partir de la base económica de una sociedad; esta superestructura reacciona y registra los cambios en la base económica a través de las producciones sígnicas (discursos: imágenes, palabras, gestos, etc.). De esta manera se entiende por qué Bajtín propone el concepto de “ideologema” para explicar cómo todo signo es ideológico, es producido a partir de los sistemas ideológicos en los que se organiza la vida humana en sociedad, en los procesos de interacción. Para este autor, “el área de la ideología coincide

representan la realidad desde una perspectiva particular, desde una valoración específica. Sin embargo, la ideología puede convertirse en una ideología dominante, la cual pretende acentuar una verdad no vigente, no coincidente con la realidad y anular el carácter dialéctico del signo ideológico, es decir, borrar al otro, en tanto bajo una ideología dominante ya no es posible elaborar una respuesta a partir de un ideograma anterior, pues esta ideología impone que este nuevo signo, esta nueva voz, reafirme la anterior; así, el proceso de significación inherente al signo se fractura y la interpretación queda reducida a una acción pasiva:

Este carácter internamente dialéctico del signo se revela hasta sus últimas consecuencias durante las épocas de crisis sociales y de transformaciones revolucionarias. En las condiciones normales de vida social esta contradicción implícita en cada signo ideológico es, dentro de una ideología dominante, algo reaccionario y trata de estabilizar el momento inmediatamente anterior en la dialéctica del proceso generativo social, pretendiendo acentuar la verdad de ayer como si fuera la de hoy. Es lo que determina la capacidad refractante y distorsionadora del signo ideológico dentro de los límites de una ideología dominante. (Bajtín 1992: 50).

La “ideología dominante” de la que habla Bajtín aparece con asiduidad en la época del Frente Nacional-Revolución cubana; sin embargo, ni aún en esta época la capacidad refractante del signo ideológico se limita a oponerse o apoyar esta ideología dominante, sino que puede enunciar la inestabilidad y distorsión desde un discurso que estructura una valoración del mundo compleja, plurivocal. Fayad, al igual que Perozzo, no es indiferente a esta “ideología dominante” convertida

con la de los signos” (1992; 33), pero, ¿cómo entender allí la relación que se propone entre la ideología como elemento abstracto y los signos como elementos concretos?

Para Bajtín, la conciencia individual es un hecho ideológico y social, y “sólo puede realizarse y convertirse en un hecho real después de plasmarse en algún material sígnico” (1992; 34). Según este autor, la conciencia no es un hecho puramente subjetivo, pues ella “se localiza entre el organismo y el mundo exterior [...]. El organismo y el mundo se encuentran en el signo” (1992; 52), es decir, en la realización concreta de la conciencia (el signo ideológico o ideograma) que alcanza el ámbito social; la conciencia es una interacción permanente entre las vivencias psíquicas y lo social que entra a ser parte de un individuo de manera ineludible. Los signos ideológicos a través de los cuales se organiza lo social, viven gracias a la interiorización que de éstos hacen los individuos a nivel subjetivo en su conciencia, lo cual los lleva a producir nuevos signos ideológicos.

en conciencia colectiva, pero los signos ideológicos que constituyen las novelas de estos dos autores, las distancia como puestas en forma que materializan las tomas de posición en el campo de la novela colombiana de los setenta; la palabra, como material compositivo de las novelas, se articula de diferentes formas en cada una de ellas y configura una concepción distinta del mundo, a través de la construcción de axiologías que se contraponen y proponen una posición ante esa realidad ineludible. *Juegos de mentes* aboga por una toma de posición alejada de los dogmatismos, de la revolución totalitaria o la apatía social absoluta, con la lucidez del escritor que sabe que su obra no puede servir a ninguna causa política, sino a la condición humana y a la comprensión de su situación en un aquí y ahora; *Los parientes de Ester* conforma un signo ideológico, el cual aboga por una novela que muestra la realidad, sus causas y consecuencias, aunque sin proponer una posición contundente que permita reinterpretar y oponerse a este orden social. Pese a esto, ambos autores consolidan una novela que enuncia las contradicciones del proyecto de la Modernidad en Colombia, a través de la exposición de la falsa conciencia de las élites que abanderaron ese proyecto en el país.

De la ciudad letrada (Rama) a la ciudad del Estado de Sitio (Viviescas), el proyecto de Modernidad (civilizar o urbanizar, según la época) en Latinoamérica ha sido un ideal que ha servido a las élites para mantener a salvo sus intereses económicos, políticos y sociales; la manera en que lo han hecho es utilizando medidas represivas cuando los valores modernos de libertad e igualdad amenazan el orden establecido. Desde la segunda mitad del siglo XX, los cuestionamientos a este proyecto excluyente de Modernidad han sido más asiduos y contundentes, pues la Historia ha mostrado el revés de las esperanzas sobre las que se construyó el mundo “moderno”; el desencanto ante el progreso y los proyectos de nación, como valores modernos, desembocan en una actitud escéptica respecto al futuro y a la noción de individualidad (autonomía, libertad) como formación de una

pretendida “mayoría de edad” kantiana, de la capacidad de pensar por sí mismo y de sentirse contenido en una sociedad que permite el desarrollo igualitario de todos los hombres.

Del capitalismo-imperialismo al Neoliberalismo, la política convertida en administración económica socava la constitución del individuo, de su humanidad. En la época en la que se producen las novelas analizadas aquí, todavía no emerge una axiología contundente –postmoderna (tal como es propuesta por Sloterdijk ([1983] 2003), Bauman (2004) y Cruz Kronfly (1998)– que afronte esta nueva situación histórica, social, política y económica, pues la transición entre una y otra lógica económica apenas está alcanzando la superestructura social; es sobre todo en *Juegos de mentes* donde se asoma ese entorno al que se ha denominado como postmoderno, el cual se filtrará, de manera más impuesta que asimilada, en el final del siglo XX, el comienzo del XXI y todas sus producciones culturales: “This is the nature of postmodernity in Colombia: the late twentieth-century crisis of both the bipartisan state and the modern left was generated by Colombia’s traumatic entrance into global capitalism, a transition which has threatened the viability of the deepest processes of modernity, and ultimately the Enlightenment project itself in Colombia” (Shouse: 118). Estas amenazas a los procesos de Modernidad e Ilustración en Colombia, se dan de manera más visible después del período del Frente Nacional con la entrada oficial del modelo neoliberal al país; el proyecto de la Modernidad es abortado por las clases dirigentes, pues su objetivo es la implantación del capitalismo global, lo que afianza esa actitud escéptica en los ciudadanos respecto a la realización de los valores modernos como posibilidad real de desarrollo individual.

La segunda conclusión de esta investigación hace referencia al análisis de las puestas en forma de las novelas, las cuales llevan a la reflexión sobre las tendencias que Ángel Rama (1982), Raymond

Williams (1991), Corey Shouse (2002) y José Miguel Oviedo (1979) han observado en el desarrollo de la novela hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX; estas tendencias apuntan a analizar la novela desde el punto de vista del realismo o de la búsqueda formal-“neobarroca” (Rama, Oviedo), desde la novela moderna o postmoderna (Williams), y desde la novela que defiende las instituciones políticas o aquellas independientes o contestatarias (Shouse). Desde la perspectiva sociocrítica, estas dicotomías no pueden dar cuenta por sí mismas de la propuesta estética de la novela, pues reducen la obra a ejes temáticos o características aisladas que no logran dar cuenta de la concepción del mundo que el artefacto estético propone, de su producción de sentido; las tendencias observadas por estos autores en la novelística colombiana e hispanoamericana de la década de los setenta (1970-1980) sólo adquieren sentido cuando se observan a la luz de las condiciones sociales en las que emergen las obras, de las posiciones ocupadas por los autores en el campo artístico y social y, sobre todo, cuando se analiza el material verbal de las novelas, para leer allí la interpretación-evaluación que hace el autor de la tradición artística y, en ese sentido, de la Historia y del medio en donde desarrolla su arte.

En el caso de *Los parientes de Ester* y *Juegos de mentes*, las tendencias narrativas “opuestas” se interpretan desde la toma de posición de cada autor en su obra: el “realismo” de Fayad apunta hacia la elaboración de una toma de posición que abandera la referencialidad (grado creciente de asociación directa con elementos de la realidad empírica) como el objetivo del escritor, desde la perspectiva de ilustrar la realidad en la que se mueve y que observa. *Los parientes de Ester* es una novela que no busca oponerse a la tradición, que propone la creación verbal bajo el programa: “dar cuenta de” una época, una situación, elaborar la síntesis de un momento histórico y sus consecuencias para la población. La aceptación del lenguaje estandarizado, de una estructura narrativa lineal y jerarquizada, dan cuenta de una tendencia “realista” (Oviedo, Rama) conservadora

(con dimensión crítica escasa), moderna (Williams), en el sentido en que tal tendencia hereda la tradición de la novela moderna clásica (realismo tradicional: siglo XIX) –en su particularidad colombiana y latinoamericana–, de acompañamiento de los procesos de Modernidad, en este caso, propuestos desde las instituciones políticas bipartidistas; es decir, esta tendencia narrativa estaría del lado del poder y del proyecto de Modernidad defendido por las clases que lo detentan (Shouse).

En *Juegos de mentes*, por su parte, el “neobarroquismo”, el predominio de la búsqueda formal (Oviedo, Rama), de la experimentación y el seguimiento de la tradición vanguardista latinoamericana, desembocan en una posición que inaugura la Postmodernidad en Colombia (Williams)⁹³ y continúa la tendencia, establecida por Shouse, de aquellas obras contestatarias como expresión de la exclusión, de muchos sectores de la población, del proyecto colombiano de Modernidad. La crisis bipartidista que se da al final del Frente Nacional produce el fortalecimiento de las tomas de posición de autores que se oponían al orden letrado (Rama 1984) mantenido en Colombia hasta mitad del siglo XX, y se establecen como formadores de una posición “independiente” dentro del campo. La forma en que *Juegos de mentes* constituye esta toma de posición es a través del lenguaje, es decir, de la forma compositiva de la novela (modo de narrar), pues Perozzo no se conforma con las formas canónicas tradicionales heredadas, sino que construye en su obra un discurso que continúa la línea trazada por los escritores vanguardistas latinoamericanos y europeos, como una manera de resistir frente al orden letrado, frente al poder dogmático y represivo.

⁹³ Aunque aquí debe tomarse en cuenta también la novela *Mateo el flautista* (1968), de Alberto Duque López, la cual, según Williams, inaugura esta tendencia postmoderna en el país; sin embargo, esta conclusión debe estar apoyada en un análisis microtextual que dé cuenta de la puesta en forma de esta aparente toma de posición. Por otro lado, la novelística de Albalucía Ángel, Andrés Caicedo, Rodrigo Parra Sandoval y Rafael Humberto Moreno Durán, también constituirían la apertura de esta tendencia postmoderna en Colombia, dentro de la cual *Juegos de mentes* se inscribiría.

Concluyendo, en *Los parientes de Ester*, en relación con *Juegos de mentes*, las tendencias narrativas “opuestas” adquieren la forma de tomas de posición antagónicas en el campo de la novela colombiana. Sólo el estudio en relación de la novelística colombiana permite percibir las líneas de evolución de la tradición literaria, a través de las posiciones y tomas de posición asumidas por los escritores en una época específica, de sus apuestas en el campo literario tangibles en las puestas en forma (novelas), de su reelaboración interpretativa de ese “borroso punto de partida” al que denominamos realidad.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS ANALIZADAS:

FAYAD, Luis. *Los parientes de Ester*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1993.

PEROZZO, Carlos. *Juegos de mentes*. Bogotá: Plaza y Janés, 1981.

SOBRE ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS:

ADORNO, Theodor. *Teoría estética* (título original: *Asthetische Theorie*, 1970). Barcelona: Orbis, 1983.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: la realidad en la literatura* (primera edición en alemán: 1942). México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

AYALA POVEDA, Fernando. *Novelistas colombianos contemporáneos*. Bogotá: Universidad Central, 1984.

BAJTÍN, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

_____. *El marxismo y la filosofía del lenguaje: los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.

_____. *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

_____. *Problemas de la poética de Dostoievski* (título original: *Problemy poetiki Dostoivskogo*, 1979). Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa, 1993.

_____. *Respuestas: Por una Antropología reflexiva*. México: Grijalbo, 1995.

_____. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1997.

CANO GAVIRIA, Ricardo. “La novela colombiana después de García Márquez”. En *Manual de literatura colombiana*. Tomo II. Bogotá: Planeta, 1988.

CHIAMPI, Irleamar. *Realismo maravilloso: Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1983.

DELEUZE, Gilles y **GUATTARI**, Félix. *El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia* (título original: *L'Anti-Oedipe-Capitalisme et Schizophrénie*, 1972). Barcelona: Barral Editores, 1974.

FIGUEROA, Cristo Rafael. “La obra narrativa de Luis Fayad: espacios urbanos en conflicto”. En: *Literatura y cultura: Narrativa colombiana del siglo XX*. Vol. II. Diseminación, cambios y desplazamientos. Comp., María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio, Ángela Inés Robledo. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.

FOUCAULT, Michel. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, 1996.

FRANCO, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada: la literatura latinoamericana durante la guerra fría* (título original: *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*, 2002). Barcelona: Debate, 2003.

GIRALDO, Luz Mary. *Crítica y ficción. Una mirada a la literatura colombiana contemporánea*. Bogotá: Magisterio, 1998.

_____. *Narrativa colombiana. Búsqueda de un nuevo canon: 1975-1995*. Bogotá: CEJA, 2000.

GIRARD, René. *Mentira romántica y verdad novelesca* (título original: *Mensonge romantique et verité romanesque*, 1961). Barcelona: Anagrama 1963, 1985.

GOLDMANN, Lucien. *Para una sociología de la novela*. París: Gallimard, 1967, 1975.

_____. *La Ilustración y la sociedad actual: Ensayo*, Caracas: Monte Ávila, 1968.

_____. *El hombre y lo absoluto: El dios oculto* (título original: *Le dieu caché*, París: Gallimard, 1955), Barcelona: Península, 1985.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *Provocaciones*. Bogotá: Ariel, 1993.

GUTIÉRREZ MAVESYOY, Aleyda. *La fragmentación del discurso como expresión estética del estallido social del individuo en Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón de Albalucía Ángel*. Monografía. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1997.

IMBERT, E. Anderson. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo II. Época contemporánea. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

KRISTEVA, Julia. *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen, 1981.

_____. *Sol negro. Depresión y melancolía* (título original: *Soleil Noir. Depresión et mélancolie*, 1987). Caracas: Monte Ávila, 1997.

LOTMAN, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Fundamentos, 1970.

LUKÁCS, Georg. *Significación actual del realismo crítico* (título original: *Wider den missverstandenen Realismus*, 1958). México: Ediciones Era, 1963.

_____. *Ensayos sobre el realismo* (1935, 1945). La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1978.

_____. *Teoría de la novela*, México: Grijalbo, 1985.

MAGRIS, Claudio. *El anillo de Clarisse: tradición y nihilismo en la literatura moderna* (título original: *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*). Barcelona: Península, 1993.

MAINGUENEAU, Dominic. *Introducción a los métodos de análisis del discurso*. Argentina: Hachette, 1980.

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1977.

OVIDO, José Miguel. "Una discusión permanente". En *América latina en su literatura* (1972). Coord., César Fernando Moreno. México: Siglo XXI, 1979.

PEÑA GUTIÉRREZ, Isaías. *La generación del bloqueo y del estado de sitio*. Bogotá: Punto Rojo, 1973.

_____. *La narrativa del Frente Nacional (génesis y contratiempos)*. Bogotá: Universidad Central, 1982.

_____. “La literatura del Frente Nacional”. Revista *Hojas Universitarias* 20 (Septiembre). Bogotá: Universidad Central, 1984.

_____. *Ensayos y contraseñas de la literatura colombiana (1967-1997)*. Bogotá: Universidad Central, 2002.

PINEDA-BOTERO, Álvaro. *El reto de la crítica. Teoría y canon literario*. Bogotá: Planeta: 1995.

PIOTROWSKY, Bodgan. “La identidad nacional de la literatura actual colombiana en una interpretación axiológica”. Revista *Litterae* 12. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2003.

POULIQUEN, Hélèn. *Para una poética sociológica*. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia, 1995.

PRIETO, Adolfo. “Conflictos de generaciones”. En *América Latina en su literatura* (1972). Coord., César Fernando Moreno. México: Siglo XXI, 1979.

RAMA, Ángel. *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Procultura S.A., 1982.

_____. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

_____. *Transculturación narrativa en América Latina* (1982). México: Siglo Veintiuno, 1985.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por una novela nueva* (título original: *Pour un nouveau roman*, 1963). Barcelona: Seix Barral, 1965.

SARDUY, Severo. *Obra completa*. Tomo II. Madrid: Círculo de Lectores, 1999.

SHOUSE, Corey Clay. *The unwriting of the lettered city: Fiction, fragmentation and postmodernity in Colombia*. University of Pittsburgh (Doctor of Philosophy), 2002.

TODOROV, Tzvetan. *Poética*. Buenos Aires: Losada, 1975.

VALENCIA SOLANILLA, César. “La novela colombiana contemporánea en la modernidad literaria”. En *Manual de literatura colombiana*. Tomo II. Bogotá: Planeta, 1988.

_____. “*El resto es silencio y Sin remedio*. La crisis de la modernidad en la novela urbana”. En: *Literatura y cultura: Narrativa colombiana del siglo XX*. Vol. II. Diseminación, cambios y desplazamientos. Comp., María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio, Ángela Inés Robledo. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.

VILLANUEVA, Darío. *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.

VILLORO, Juan. *Efectos personales*. México: Era, 2000.

WEINRICH, Harald. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Gredos, 1968.

WILLIAMS, Raymond. *Novela y poder en Colombia: 1844-1987*. Trad., Álvaro Pineda-Botero. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1991.

ZAVALA, Iris M. “Dialogía, voces, enunciados: Bajtín y su círculo”. En *Teorías literarias en la actualidad*. Madrid: Ediciones el Arquero, 1989.

ZIMA, Pierre. “Para una crítica de la sociología de la novela”. En *Sociología de la literatura*. Bogotá: Argumentos, 1985.

ZUBIAURRE, María Teresa. *El espacio en la novela realista: paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de cultura Económica, 2000.

SOBRE ASPECTOS HISTÓRICO-SOCIOLÓGICOS:

AHUMADA, Consuelo. *El modelo neoliberal y su impacto en la sociedad colombiana*. Bogotá: Áncora Editores, 1996.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (título original: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 1983, 1991). México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. *La postmodernidad y sus descontentos* (título original: *Postmodernity and its Discontents*, 1997), Madrid: Akal, 2001.

_____. *Ética posmoderna* (título original: *Postmodern ethics*, 1993), Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004.

CRUZ KRONFLY, Fernando. *La sombrilla planetaria*. Bogotá: Planeta, 1994.

_____. “Las ciudades literarias”. En: *Pensar la ciudad*. Comp., Fabio Giraldo, Fernando Viviescas. Bogotá: Tercer Mundo, 1996.

_____. *La tierra que atardece*. Bogotá: Planeta, 1998.

ESTRADA ÁLVAREZ, Jairo. *Construcción del modelo neoliberal en Colombia 1970-2004*. Bogotá: Ediciones Aurora, 2004.

FOUCAULT, Michel. “¿Qué es la Ilustración?”. En *Señal que cabalgamos*, año 5, 1. Universidad Nacional de Colombia: Facultad de Ciencias Humanas, 2002.

GADAMER, Hans-Georg. “El hombre y la mano en el actual proceso de civilización”. En *Elogio de la teoría: Discursos y artículos* (título original: *Lob der Theorie: Reden un Aufsätze*, 1983). Barcelona: Península (1993), 2000.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.

GIRALDO ISAZA, Fabio. “La metamorfosis de la modernidad”. En *Colombia: el despertar de la modernidad*. Comp., Fernando Viviescas, Fabio Giraldo. Bogotá: Foro Nacional por Colombia, 1991.

HELG, Aline. “La educación en Colombia 1958-1980”. En *Nueva Historia de Colombia* Vol. IV. Educación, ciencias, mujer, vida diaria. Eds., Álvaro Tirado Mejía, Jorge Orlando Melo, Jesús Antonio Bejarano. Bogotá: Planeta. 1989: 135-158.

HELLER, Agnes. “Los movimientos culturales como vehículo de cambio”. En *Colombia: el despertar de la modernidad*. Comp., Fernando Viviescas, Fabio Giraldo. Bogotá: Foro Nacional por Colombia, 1991.

HERRERA, Ana Isabel. *Contribución a la historia de la Universidad Nacional*. Monografía. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1986.

HORKHEIMER, Max. *Teoría tradicional y teoría crítica*. Barcelona: Paidós, 2000.

JARAMILLO VÉLEZ, Rubén. “La postergación de la experiencia de la modernidad en Colombia”.

[http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/en_curso/bibliogeneral.hotmail].

KANT, Immanuel. “Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?”. En *Señal que cabalgamos*, año 5, 1. Universidad Nacional de Colombia: Facultad de Ciencias Humanas, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío* (primera edición: 1983). Barcelona: Anagrama, 1990.

_____. *El crepúsculo del deber: La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*. Barcelona: Anagrama, 1996.

MARINA, José Antonio. *Crónicas de la Ultramodernidad*. Barcelona: Anagrama, 2000.

MARTIN, Alfred Von. *Sociología del Renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

MELO, Jorge orlando. “El Frente Nacional y la democracia”. *Revista Estrategia Económica y Financiera* 13 (1978): 19-23.

_____. “Algunas consideraciones globales sobre “modernidad” y “modernización””. En *Colombia: el despertar de la modernidad*. Comp., Fernando Viviescas, Fabio Giraldo. Bogotá: Foro Nacional por Colombia, 1991.

MONSIVÁIS, Carlos. *Aires de familia: Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

PEÑA CONSUEGRA, Eduardo. *Colombia: de la acumulación primaria al Neoliberalismo*. Barranquilla: Antillas, 1993.

PÉREZ, Héser Eduardo. *Proceso del bipartidismo colombiano y Frente Nacional*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989.

RESTREPO PIEDRAHITA, Carlos. *25 años de evolución político-constitucional: 1950-1975*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 1976.

SALDARRIAGA, Alberto. “La cultura urbana y la modernización”. *Revista Gaceta* 12 (1991-1992): 45-47.

SENNETT, Richard. *El declive del hombre público* (título original: *The fall of public man*, 1974). Barcelona: Península, 1978.

SILVA LUJÁN, Gabriel. “El origen del Frente Nacional y el gobierno de la Junta Militar”, “Lleras Camargo y Valencia, entre el reformismo y la represión”, “Carlos Lleras y Misael Pastrana: reforma del Estado y crisis del Frente Nacional”. En *Nueva Historia de Colombia*. Vol. II. Historia política: 1946-1986. Eds., Álvaro Tirado Mejía, Jorge Orlando Melo, Jesús Antonio Bejarano. Bogotá: Planeta. 1989: 179-262.

SLOTERDIJK, Peter. *Crítica de la razón cínica* (primera edición: 1983). Madrid: Siruela, 2003.

TIRADO MEJÍA, Álvaro. “Del Frente Nacional al momento actual: diagnóstico de una crisis”. *Nueva Historia de Colombia*. Vol. II. Historia política: 1946-1986. Eds., Álvaro Tirado Mejía, Jorge Orlando Melo, Jesús Antonio Bejarano. Bogotá: Planeta. 1989: 397-407.

VIVIESCAS MONSALVE, Fernando. *Urbanización y ciudad en Colombia: Una cultura por construir en Colombia*. Bogotá: Fundación Foro Nacional por Colombia, 1989.

ANEXOS

CONVERSACIÓN CON CARLOS PEROZZO (1939-): “LA LITERATURA ES ESCÉPTICA”

Por Paula Andrea Marín Colorado

La siguiente es la entrevista que la autora le hizo al escritor colombiano Carlos Perozzo el pasado 19 de enero de este año, la cual versó acerca de su trayectoria como escritor y el reconocimiento de su obra en nuestro país.

Carlos Perozzo nace en Cúcuta en 1939. Inicia estudios de Derecho en Caracas y luego viaja a Bogotá para estudiar Arquitectura en la Universidad Nacional; se ha desempeñado, además de su oficio de escritor, como catedrático, guionista y director de teatro. Perozzo ha publicado dos libros de teatro: *Atreverse a luchar, atreverse a vencer* (1973: Mención en el Premio Casa de las Américas) y *La cueva del infiernillo* (1980: Premio Teatro Nacional Icasa), y las novelas: *Hasta el sol de los venados* (1976), *Juegos de mentes* (1981), *El resto es silencio* (1993; publicada también en Venezuela, Cuba y España), la cual considera Perozzo como su obra más lograda, y *La O de aserrín* (2004; distribuida también en Estados Unidos). El autor ha publicado los libros de cuentos: *Otro cuento* (1983) y *Ahí te dejo esas flores* (1985). Actualmente, Perozzo prepara una novela y un libro de cuentos como homenaje a los escritores del *Boom*.

Llego a la estación de Transmilenio de la 72. César y Leonard ya han llegado y llevan un buen rato esperándome; yo me he retrasado porque en la estación de los Héroeos he tenido que esperar a que

pase un bus articulado en el que haya lugar para mí y no quede arrinconada contra la puerta con el peligro de caer o de ser atrapada por el mecanismo automático del sistema; no lo logro. Debo abordar un bus articulado al que ya no le cabe un pasajero más y cuya alarma de SOBREPESO parece no funcionar nunca.

Caminamos por la calle 72 atestada de gente a esa hora de la mañana –y a todas horas–, pero luego de la Séptima el paisaje urbano cambia: aparecen muchos árboles en lugar de personas y ya no se escucha el estruendo que hacen los carros al pasar o al pitar con impaciencia. Arribamos a la dirección que nos había indicado Carlos Perozzo antes de la hora acordada: un conjunto de casas que él mismo ayudó a diseñar y lo cual le permitió, en parte, poder vivir en una de ellas. Esperamos unos minutos afuera; mientras tanto, hablamos acerca de mis dudas sobre las preguntas que quiero hacerle al escritor. Recordamos la época en la que leímos por primera vez Juegos de mentes en la Distrital, cuando Leonard y su grupo de trabajo presentaron una adaptación libre de esta novela a todos los compañeros del semestre; César, mientras tanto, recuerda la banda sonora y la tararea...

Entramos en la casa; está llena de luz y plantas. Subimos al segundo nivel; hay libros de arte y una edición del Quijote sobre la mesa... Las primeras palabras de Carlos Perozzo nos llenan de tranquilidad, de ganas de conversar y compartir la alegría, la complicidad de la lectura...

No podré evitar traicionar las palabras del escritor al traducirlas a la lengua escrita; las risas no se escucharán, tampoco se verán sus gestos, ni la emoción viva de cada una de sus expresiones... Confiaré en la palabra como el único puente posible...

Paula: Tengo entendido que su primera obra publicada es *Atraverse a luchar, atraverse a vencer*, una obra de teatro.

Carlos Perozzo: Sí, una obra de teatro que participó en Cuba en el Premio Casa de las Américas y recibió una Mención, y esa obra fue montada en la Universidad Nacional cuando yo era profesor ahí.

P: ¿Era profesor de teatro?

C.P.: De teatro no. Estudié Arquitectura, cuestión que casi nunca he ejercido; trabajé en el Instituto de Crédito Territorial y me mamé de estar dibujándole a los demás. Después me fui para Barcelona a ver si podía entrar al taller de Ricardo Bofia, el arquitecto, pero mientras tanto estaba interesado también en la literatura y escribía. Como ves, no hay ningún divorcio entre la Literatura y la Arquitectura, por lo menos en mí; al contrario, son complementarios, como también es complementario, por ejemplo, la Filología, o la pintura. Yo creo que en el arte hay una integración, que ninguna con la otra se retrotraen, se chocan, sino que, al contrario, se complementan; al fin y al cabo es una visión del mundo lo que da el arte, y la mejor visión: crítica y al mismo tiempo apologética.

César: ¿Y de pronto esos conocimientos de Arquitectura influyen de alguna forma en la construcción de ciudad dentro de la novela?

C.P.: Claro. Influyen y además mucho. Por eso les digo que todo lo que uno aprenda en el círculo del arte y de la ciencia, como las Matemáticas y todas esas cuestiones, se influyen unas cosas con otras porque el mundo es una fusión de cosas, en el cual uno está recibiendo constantemente los

rayos, la influencia, y de golpe uno está escribiendo algún cuento, alguna novela, un ensayo y se acuerda que en Arquitectura lee tal cosa y, entonces, comienza uno a elucubrar acerca de eso, le sirve como rampa de lanzamiento, como final o como intermedio; entonces, nada de lo que se aprende sobra. Sobre todo, en este mundo que hay que aprender de todo, hasta Mecánica Popular, porque si no, se queda uno solo y con el hambre.

P: Se supone que hay otro premio que es el del Primer Concurso de Autores de Teatro Nacional Icasa; ése es en 1980 por otra obra de teatro: *La cueva del infiernillo*.

C.P.: Que no ha sido montada aquí en Colombia porque no ha sido posible. Ese fue un concurso Icasa que dirigió Fanny Mickey y entonces ella no hizo lo posible para que la obra se montara. En cambio en Venezuela sí fue montada completamente en el teatro Teresa Carreño de Caracas, y en Cuba me parece que la están montando ahora; me parece, no estoy seguro. Aparte de ése, me gané un premio del primer Festival de Teatro de Cámara en 1975, por ahí. Participaron todos los directores de Colombia; veintidós grupos y yo gané con la *Noche de los asesinos*, una obra de un cubano que se llama José Triana. Éramos tres actores y cuarenta y dos personajes.

P: En algunas biografías aparece que el libro *Examen de admisión* –de cuentos– es su primera obra.

C.P.: Ah, sí, pero ése nunca lo hice imprimir, ni nada. ¿Hay un libro? Si hay un libro, yo nunca lo vi. Yo se lo dejé una vez en Medellín a un editor que era amigo mío y yo después me fui para Europa y nunca supe si lo había editado, entonces no sé.

P: ¿O sea que usted escribe primero cuento y luego teatro?

C.P.: Primero escribí cuento, sí, luego teatro y luego novela.

P: ¿Y por qué ese paso?, ¿cuál es la necesidad que usted siente para ir pasando de uno a otro?

C.P.: Por lo menos en mí, en mi “caletre obtuso”, como diría León de Greiff, la materia de la que uno dispone va obligándolo a uno a la expresión dramática o escritural que necesita. Hay temas como, por ejemplo, el tema de *La cueva del infiernillo*, que la intenté escribir como cuento y como novela y no pude, se negaba, entonces, cogí la vaina del teatro y en el teatro fue como un tiro; la materia se adecuaba, o sea, yo creo que la materia y uno mismo se adecuaba a eso: al teatro.

Por ejemplo, llega un momento en que estoy escribiendo y me detengo, estoy cansado o alguna cosa así y, bueno, voy a hacer otras cosas y otras cosas y llega la noche y me acuesto y a las dos o tres de la mañana me levanto y escribo y lo tengo, lo puedo hacer, como si necesitara de subsumirme en alguna cosa para expresar eso. O cuando, por ejemplo, me queda una cosa sin resolver, no puedo dormir; me tengo que parar y trabajar en eso.

P: Tengo entendido que usted nació en Cúcuta. ¿Por qué la decisión de venirse para Bogotá y cuándo sucede?

C.P.: Los cucuteños somos venezolanos, incluso yo tengo cédula de venezolano, también porque mi mamá es venezolana; mi papá tiene familia venezolana e italiana. Entonces, lo primero que yo hice cuando salí de bachiller fue irme para Venezuela (Caracas) y entré en la Universidad Central a estudiar Derecho y estuve un año y medio estudiando Derecho, pero me fui desencantando, entonces me devolví a Cúcuta, entonces, pensé en Bogotá y me dio por Arquitectura. A mí siempre me había

gustado la Arquitectura, de hecho, yo dibujaba cosas en el colegio de arquitectónica. Incluso hice algunos cursos en Bellas Artes, porque también me iba a convertir en pintor. Y en ese periplo de la Arquitectura entro en juego con el teatro, con la literatura, porque, claro, en ese tiempo –digo yo–, cuando yo estaba estudiando, en la Facultad de Arquitectura se cocían muchas cosas: yo, por primera vez, escuché jazz, por primera vez empecé a leer cosas serias, no es que no hubiera leído cosas serias antes, pero ya empecé a leer más, como más codificadamente, y había mucha gente ahí, compañeros de uno que estaban en la misma onda de uno. Ese comprometerme en el círculo de la Facultad de Arquitectura y de Bellas Artes me despertó el *quid* del artista, de ser escritor, director de teatro, de ser otras cosas. Así empieza la historia.

P: ¿Sus papás tenían alguna relación con la literatura?

C.P.: Mi mamá leía, pero como leen las señoras. Pero en cambio sí tengo unos hermanos de ella que sí leían, que me prestaban libros, pero en la casa mía también había una biblioteca, no muy grande, pero biblioteca, al fin y al cabo, donde estaban todas las obras aquellas de la editorial Tor como *La panadera*, *El coche número trece*, *Los tres mosqueteros* y la novela que yo considero clave en mi vida: *El conde de Montecristo*, una gran novela, y a mí me impactó esa novela terriblemente, porque es una novela que contiene todos los elementos de la novela del siglo XIX y anuncia lo que iba a ser después en el futuro; es una novela súper importante, es como una especie de vuelta de tuerca ahí en la literatura que se estilaba en el siglo XIX. Por lo menos en mí ejerció una influencia y todavía la leo a veces porque me encanta, porque es una novela: primero, divertidísima; segundo, de una técnica increíble y, tercero, depurada literariamente. Lo que fue en el bachillerato simplemente aficiones de dibujar o de escribir unos cuentos chiquitos, ahí [en la Facultad de Artes]

se fue consolidando. La Arquitectura fue base para la disciplina que es necesaria en las disciplinas artísticas.

P: ¿Cómo es ese proceso de publicación de la primera novela [*Hasta el sol de los venados*]?

C.P.: Eso fue en España, porque yo me fui a vivir a España un tiempo, estuve en Europa como catorce años. *Hasta el sol de los venados* la terminé en España. Yo entro a trabajar en Planeta como corrector de pruebas y como evaluador, leyendo libros para ver si eran publicados o no, y entre los que leí, leí la mía y la metí, pero le dije a otro compañero que firmara él para ver qué decía el comité editorial y el comité editorial dijo que iba para publicación.

P: Entre 1993, que es el año en que se publica *El resto es silencio*, y el 2004, cuando se publica *La O de aserrín*, no se encuentra información. ¿Qué pasa en esa época con su trabajo?

C.P.: Pasa lo que le pasa a muchos escritores. Hay un período de sequía; también el ser humano que se decepciona de muchas cosas, entonces, para... Crisis. Pero también el trabajo de *El resto es silencio* fue muy agotador; duré más de seis años en esa novela. Como trabajé mucho en *La o de aserrín*; trabajé nueve años. A partir de *El resto es silencio* y *La O de aserrín* hay un cambio en mí, en el estilo y en todo; se va depurando mucho más el texto literario que yo produzco, porque, entonces, ya uno comienza a tener una especie de responsabilidad con el lector, con los que lo han leído, y dice uno: “Pero no les voy a dar más de lo mismo”. Esa es la razón por la cual hay ese lapso de tiempo.

Yo creo que la obra de un escritor, como la de un pintor, siempre es la misma con diferentes caras, pero en el fondo hay como un eje que lo impulsa a uno a escribir; es el mismo eje desde la primera obra hasta la última.

P: ¿Y qué ha pasado con el teatro?

C.P.: Hay un momento en que ya uno se cansa: primero, porque aquí, la gente colombiana, el latinoamericano, en general, es muy intuitivo y en el teatro eso es valiosísimo, y aquí, por ejemplo, los actores es muy difícil que tengan una técnica, porque no hay dónde, las escuelas son medio malongas. Entonces, después yo me fui para Europa y empecé a ver teatro en Inglaterra, en Italia, en Francia, en la misma España; me mostraron que la técnica es importante y eso no hay aquí: aquí lo que hay es un gran esfuerzo de los actores y muchas veces las obras son buenas, pero dejando una cuota como de sangre y agua en el escenario, en cambio, un actor técnico no hace ningún esfuerzo: esa es la magia del teatro, que no se note el esfuerzo. Pero ahora estoy con la goma de montar una obra que se llama *Un baño turco*. Quiero montar esa obra.

Pero eso no quiere decir que no haya buen teatro. Como este país es *subdesenvolvido*, entonces el arte también es *subdesenvolvido*. No todo el mundo puede pagarse una buena escuela.

P: Lo que encontré de esa época es que usted dio varios talleres en universidades de España.

C.P.: Talleres de diversa índole. Pero no me gusta ser profesor. Di dos semestres de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Barcelona, pero también he dado seminarios en otras universidades. A mí me gusta mucho dar clases, porque más aprende uno que los alumnos, [pero]

entonces, no escribe uno, ya que se invierte tiempo, porque para dar clases hay una responsabilidad con la preparación de éstas, tratar de dejar a los alumnos con la boca callada, pero que no se queden con la boca callada; ese es como el juego de la Gallina Ciega, ¿o me equivoco?

P: ¿Cómo nace la idea de escribir *Juegos de mentes*?

C.P.: Primero, pues, la Universidad Nacional y mi experiencia allí: como alumno y después como profesor. Segundo, el hecho de dejar sentado como un testimonio –aunque la novela no es testimonial–, pero lo importante es dejar un testimonio de la época en que yo viví, que fue una época inolvidable. La vida de estudiante es la más bella que uno pueda tener, porque uno está abierto a todo, uno está sediento de todo; en el fondo era como un homenaje a la Universidad. Y en tercer lugar, pues ya la cuestión dramática, pues eso es algo que va entrando poco a poco en la obra como un elemento que se va volviendo cada vez más primigenio; por ejemplo, el tipo del Macintosh, el tipo de la gabardina, que es el que va abriendo la novela, la va siguiendo, nace –este es un chisme que les voy a dar– de Joyce: en Joyce hay un Macintosh, hay un tipo de la gabardina que siempre pasa por la novela y nadie sabe quién es, ni nada de eso, entonces, yo me lo copié, porque me encantó ese personaje. Ése me sirvió a mí para empezar la novela y para terminarla, y en cierta medida para cuando la cosa flaqueaba, acudir a él; fue como un punto de apoyo, pero es que yo siempre tengo un punto de apoyo en todas las novelas, un personaje que siempre está como una rueda suelta por ahí, impulsando secretamente el texto. Ésa es una técnica que tengo y, a veces, al tipo lo desaparezco, como en *La O de aserrín*; en *La O de aserrín* hay un payaso que sale, que no está permitido en el circo, entonces, lo desaparecí porque me estorbaba.

Como un agradecimiento a la Universidad y a la gente que estudió conmigo, y a los profesores. Eso yo lo tenía en una dedicatoria que hice y no la pusieron, pero yo la dedicaba a todos ellos; fue una experiencia valiosa, porque ahí yo aprendí mucho, de todo, aprendí hasta a jugar ajedrez. Uno escribe una novela para dejar testimonio de algo, pero también para declararle el amor a muchas cosas que uno agradece, y esa novela es especialmente eso y, claro, está la Ricahembra que era una mujer increíble que estaba en la Universidad... ¡Es real! Y está el personaje Waldemar que es un tímido, que cree que él son dos, tres, cuatro, cinco, pero que después no es nada, y que a veces se desaparece de sí mismo, que son como las dudas, las interrogaciones y las equivocaciones más como escritor. En el fondo de Waldemar hay eso; yo no lo pongo así, pero el reflejo es ése: la pantalla que se ilumina con el personaje de Waldemar es uno, pero también yo soy los otros personajes. Era al mismo tiempo una especie de reconciliación con la mujer, porque en esa época, tendía a considerar a la mujer como inferior a uno, hasta que yo me di cuenta que las mujeres eran unas berracas, en muchos aspectos superiores al macho cabrío que somos nosotros los hombres y en esa novela lo pongo; no lo digo así, abiertamente, pero lo plasmo en la Ricahembra. Berracas no en el sentido de ser más que los hombres, sino el ámbito en el que viven y que embellecen, por decirlo de alguna manera. Por lo menos en la vida mía hay un momento en el que yo cambié completamente: yo me di cuenta que las mujeres eran una berraquera –para hablarlo así, sencillamente–, porque antes yo tenía la tendencia –como en este país son tan machistas– de considerar que las mujeres eran una vaina ahí, como una especie de apéndice; y ahí me di cuenta, escribiendo esa novela... Es como el testimonio de eso también, de la madurez; ése es un paso hacia la madurez de uno, y eso se lo debo a la literatura, al arte, a la cultura en general.

P: ¿Fue muy difícil publicar esa novela, siendo tan experimental o en la época en que se publicó eso era normal en cuanto a lo que se estaba produciendo?

C.P.: Esa novela participó en el concurso Plaza y Janés y quedó de segunda; ganó la de Plinio Apuleyo, que era de una especie de lista negra de guerrilleros. Entonces, las tres primeras que quedaron se publicaron; así entró y se vendió bien, tanto, que después la Oveja Negra la editó y reeditó, de lo cual yo no recibí casi nada. Fue el Primer Concurso de Novela Plaza y Janés que se hacía en Colombia.

P: ¿Qué le permitió descubrir en cuanto a la escritura, después de la experiencia de hacerla [*Juegos de mentes*]?

C.P.: Esa novela introduce algunas técnicas nuevas que no se habían hecho en Colombia, por ejemplo, los textos que se leen así [horizontal] y así [vertical], y el hecho, por ejemplo, que el personaje existiera y que a ratos parece como si fuera una entelevia; eso me sirvió después como experiencia para *El resto es silencio*. Después de terminar *Juegos de mentes* fue, en cierta medida, un avance, aunque uno no avanza en literatura, ni retrocede, sino involuciona; entonces, en cierta medida fue un avance en el sentido en que el dominio de la prosa era más depurado que en *Hasta el sol de los venados*. Y la comprensión de que el texto tiene que ser transparente, no fácil, pero sí transparente, o sea, que le penetre al lector, que se vea como en un espejo. Después viene *El resto es silencio*; esa novela está considerada como una de las novelas más importantes en lo que se refiere a la literatura urbana, la que tiene la ciudad como epicentro.

P: Hay muchos comentarios acerca de lo que fue esa generación que escribe en los setenta; yo he leído mucho acerca de lo que escribió Isaías Peña Gutiérrez, y él llama a esa generación: la Generación del Bloqueo y el Estado de Sitio. Yo quisiera saber si usted está de acuerdo con esa definición o cómo usted ve la experiencia de esa generación.

C.P.: En cuanto a la generación, es una generación que escribió cosas muy importantes, muy interesantes, y que, en cierta medida, cambió el rostro de la literatura colombiana; la hizo avanzar un paso y edificó una nueva novela, en el sentido en que el lenguaje empezó a ser importante y en esa generación del setenta se va asentando esa idea: que hay que trabajar mucho el lenguaje.

P: O sea que ahí uno podría hablar de una influencia de los autores del *Boom*.

C.P.: Sí, una gran influencia. Lo del *Boom* fue definitivo para nosotros; lo digo porque yo conozco a todos mis compañeros y en esas conversaciones que teníamos, pues no salíamos de Cortázar, Rulfo, García Márquez y, sobre todo, el que más me gusta a mí que es Onetti. El que más hondo ha penetrado en el hombre latinoamericano, en la Psicología del hombre latinoamericano es Onetti; ejemplo: un personaje de Onetti puede ser pintor, en la siguiente página es chofer de un bus, a la otra página es profesor universitario... La inestabilidad del hombre latinoamericano, pero Cortázar, García Márquez, dejaron una impronta que es difícil que se borre. Ahora, en este momento, me parece a mí, estamos cayendo como en un vacío con esas novelas *light* que se escriben, pero, de todas maneras, no importa: hay algunas que son muy buenas; el problema es que las editoriales han devenido en el carácter comercial por encima de todo, porque les interesa vender y vender cosas ésas como *Sin tetas no hay paraíso*; pero ése no es un problema solamente de Colombia: en España pasa lo mismo, en Argentina también, en todas partes. Pero, de todas maneras, aunque pase eso, está el sello de la buena literatura que sigue ahí imperando en Colombia y en América Latina.

P: ¿Y qué obras de las actuales le gustan o qué autores?

C.P.: Estoy leyendo el libro de... ¿Cómo se llama? Del que al papá lo mataron...

P: Abad Faciolince.

C.P.: Sí, bueno, bueno; aunque no es una novela, es como un testimonio, pero muy bueno y, en general, él es buen escritor. Claro que yo tengo que confesar que a los contemporáneos los leo muy aparte; yo vuelvo, otra vez, a leer a mis autores preferidos, por ejemplo, a Onetti siempre lo estoy leyendo, siempre, pero yo leo mucho, por ejemplo, a Shakespeare, que lo puedo leer en inglés; lo leo y lo releo y me parece increíble. Leo a Dante. Hay una cosa que es la relectura, encontrarse uno, de nuevo, con un libro, es como encontrarse con una mujer con la que ha vivido momentos inolvidables. Esos reencuentros dulces son asombrosos, son maravillosos; con el libro es lo mismo. Ahora estaba relejendo *La caída* de Camus: ¡Qué maravilla! Yo a un autor que leo mucho, que aparentemente no tendría nada que ver con la literatura de ahora, pero yo lo leo porque me satisface mucho, es a Brecht; me parece inteligentísimo, divertidísimo, porque la literatura y el arte tienen que ser divertidos, así como la vida de uno también tiene que ser divertida, si no es divertida, se jodió. En el fondo es una diversión increíble y eso no le quita ni un tris de la seriedad y la profundidad. Lo mismo pasa con Camus y Guimaraes Rosa.

Esa es mi vida dentro de la literatura, pero también dentro del arte. Hay veces que pinto y hago poesías que me las guardo; la poesía es muy difícil y, además, yo creo que toda la poesía ya ha sido escrita, pero queda la novela, la novela tiene que ser poética, debe ser heredera de la poesía, o si no, no sirve.

P: O sea que usted cree que para esa generación la “sombra de García Márquez” no fue pesada de llevar; fue más una influencia positiva...

C.P.: Positiva, claro, porque él y... Cepeda Samudio plantean la literatura a profundidad y, al mismo tiempo, el humor, el ejemplo de que uno tiene que ser muy serio y muy mamador de gallo para escribir literatura, de que eso no es cuestión de un día para otro, que hay que prepararse, que hay que pensar y repensar lo que uno va a escribir y cómo. A mí me parece beneficiosa, porque nos enseñó a que no eran redaccioncitas las que había que escribir, sino páginas serias, profundas, entrando en el país y en el interior del hombre de hoy que soy yo, que es usted, que somos todos o casi.

P: Peña Gutiérrez asegura que es una generación del escepticismo, porque les tocó publicar en medio de lo que fue el Frente Nacional, el cual se constituyó como un “sedante ideológico”. ¿Usted está de acuerdo con esta afirmación?

C.P.: Estoy de acuerdo, sí, pero es que el escepticismo también forma parte de la materia del escritor. Claro, en ese grupo el escepticismo fue más hondo, más señalado, pero es que si un escritor no es escéptico, no puede ser escritor, si no se acerca a la realidad con escepticismo, o sea, preguntando y desconfiando de las cosas... Si uno está de acuerdo con todo lo que pasa, ¿para qué escribe? Si uno está de acuerdo con esa realidad, por ejemplo, la de aquí, la de ahora, entonces, ¿para qué escribe? Porque el mundo nunca ha sido totalmente, ni siquiera medianamente feliz, como dice Macbeth. Cuando el mundo sea feliz, como el de Huxley, entonces ya no habrá más escritores. Mientras el hombre tenga un desquiciamiento con la realidad, esté descontento con lo que hay, yo creo que siempre va a trasponerlo, porque el mundo no es un ámbito de perfección; eso ha inspirado la literatura y la literatura será válida en tanto haya descontento, rabia, rebeldía.

César: Por eso en el mismo *Mundo feliz* de Huxley no era permitida la literatura.

C.P.: Porque la literatura es escéptica, es preguntona, es inquisidora; la literatura y también las otras artes: el teatro, la pintura y todo. Yo, precisamente, me pongo a pensar: ¿Qué fuera del mundo sin arte? Sería lo mismo que si el mundo no tuviera árboles, ni animales; la literatura, en ese sentido, es como el espejo de eso, de la naturaleza. Un árbol es un milagro; el día en que se acaben los árboles, se acaba la vida, y el día que se acabe la literatura, también se acaba la vida. Aunque la gente no lea, sin embargo hay un reflejo de la influencia de la literatura en la gente que no lee, porque alguna vez oye hablar a alguien que leyó y, entonces, alguna cosa se le queda. A mí, por ejemplo, las nubes me encantan; tengo un cuento que no lo he publicado, de unos astronautas que llegan y se roban las nubes de la tierra y la tierra se queda sin nubes y las nubes son agua, ¿no? Pues bueno, ya casi llegamos a eso, ¿no? Un mundo sin agua, sin poesía es la muerte. El fin de todo.

Miguel Ángel cuando esculpió el David, es la vaina más bella del mundo que puede haber; si no han ido vayan a verlo y uno queda reconciliado con uno mismo cuando ve eso, porque es una vaina como milagrosa. Para eso le sirve a uno Europa: para ver la dimensión de la gente. Uno cree que haciendo una esculturita chiquita ya es un artista, entonces, se acuerda de Miguel Ángel; lo mismo con la literatura, por ejemplo, *El Quijote*. Si alguien cree que ha escrito una novela buena, vaya lea *El Quijote*, a ver.

P: De esta generación también se ha dicho que es una generación que evidencia “la caída de las utopías”, por lo que empieza a pasar con la Revolución cubana, pues al final de los setenta es cuando se empiezan a establecer las críticas fuertes al régimen cubano.

C.P.: Si no tuviéramos esa utopía de Cuba, yo le pregunto a usted: ¿Qué otra cosa tendríamos? Ahora, por ejemplo, se está irradiando esa utopía a toda América Latina. Estaba oyendo por

televisión, la reunión de Sao Pablo; precisamente pensaba: “¡Qué tal! Miren lo que ha producido la Revolución cubana: nueve países buscando la manera de hallar un destino común, ahora sí como dijo Bolívar. Las utopías que se hagan realidades son más utopías. Para mí no se cayó ninguna utopía. Yo siempre he tenido fe en la Revolución cubana; no, fe no, no me gusta mucho la palabra fe, la fe es de los vencidos.

Si uno no cree en eso, entonces, ¿en qué cree? Entonces, le toca coger las páginas que va a escribir y llenarlas de tinta china negra y presentar ese libro, ¿sería bueno, no? Si usted ve la historia del mundo, siempre ve a alguien que cree en la utopía. Claro que la historia del mundo es muy fragmentada, muy poco continua, hay discontinuidad como hay discontinuidad en la existencia de uno, como cuando uno se pregunta: ¿Yo para qué vine a este mundo? Yo detesto la injusticia, me da náuseas, me parece el peor crimen del mundo; por ejemplo, un niño de dos años que se muere de hambre, ¿no necesita de la utopía de la comida? Y, además, esa noticia la pasan por televisión como si fuera algo sensacional. Y si no hay utopía, entonces, ¿qué hacemos?

P: Yo quisiera tener una opinión general suya acerca de cómo ha sido la recepción de su obra en Colombia.

C.P.: Pues yo no me puedo quejar, pues aunque no he sido lo que se podría llamar “éxito de librerías”, los libros míos han sido bien recibidos. Yo no me siento satisfecho, porque el día que uno se sienta satisfecho, muere, pero siento que la recepción de mis libros ha sido chévere; además, con un sólo lector que haya comprendido la obra de uno, que la ame, ya uno se siente reconciliado, con un sólo lector... Entonces, no me puedo quejar. Y en estos días que me metí a Internet con un amigo mío, cuál sería la sorpresa al descubrir que *La O de aserrín* estaba en un simposio en un pueblo de

Francia, un pueblo universitario, y la obra mía iba a ser examinada junto a la de Sábato y Cortázar. Ese es el destino de los libros: irse como los hijos; comienzan allá a vivir su propia vida.

César: Una curiosidad que siempre he tenido desde que leí *Juegos de mentes*, hace ya como unos ocho años: pues Alden McCastro y toda la figura de las manos de Alden McCastro. Me acordaba que hace poco leí un texto de Gadamer que decía que las manos son un órgano espiritual y me acordaba, justamente, de todo lo que se crea alrededor de las manos de Alden McCastro, de si tienen vida propia o no, y el momento en el que mueren las manos de él, que para mí fue muy triste...

C.P.: La muerte del arte: [ver apuñaladas las manos] por un nazi. Esa es la otra vertiente de la novela: la vertiente de Waldemar y la vertiente de Alden McCastro. ¿Quién hace el arte? El arte lo hacen las manos, lo ejecutan las manos; puede que la mente... Ese punto es importantísimo; menos mal que usted lo sacó al aire. Alden McCastro, todo el problema de la novelística y del arte, en general; eso fue lo que me propuse, por lo menos lo que pensé y lo que trataba de mostrar, de demostrar. Una vez yo estaba en España, en una ciudad en donde hacen un festival de cine, en Andalucía [...], y vi una película que se llama *Las manos de Orlac*, que es una película gringa, dirigida por Bela Lugosi, y *Las manos de Orlac* eran las manos de un tipo que tocaba una marimba, pero eran las manos las que tocaban de aquí para acá [del antebrazo hasta la punta de los dedos], entonces, vivía peleando con las manos; eso me impactó a mí y me fue trabajando, trabajando y trabajando. Cuando yo vi esa película, yo llevaba ya la mitad de la obra escrita, la de *Juegos de mentes*; me tocó volver a escribirla de nuevo, otra vez, toda, porque tenía que incluir eso, tenía que incluir esa influencia. Las manos de McCastro también son criminales, entonces, es el problema del arte y el crimen; una especie como de reversión de *Crimen y Castigo*. Alden McCastro y su

influencia sobre Waldemar. Hay dos grandes cosas que se cruzan en la novela: la Ricahembra, la Universidad y Alden McCastro; son como las tangentes.

Perozzo sube al tercer nivel de la casa, trae algunas hojas impresas, nos lee la primera página de la novela que está escribiendo (“como primicia y como secreto... Como un homenaje a ustedes...”): “Es un hombre que corre, corre, corre, corre y corre, porque tiene miedo al mundo cómo va...”. Sentimos la respiración agitada, agonística, del hombre que corre en medio del ruido, el caos y la disforia, en el ritmo alucinante de la prosa de Perozzo...

Leonard: ¿Y ese deseo de innovar también se refleja en el uso de los neologismos que emplea, generalmente, en todas las obras?

C.P.: Sí, es que me gusta, inventar palabras me encanta, pero también no porque sí, sino que ese neologismo tenga una función dentro de la frase, de la página. Porque también uno por qué no puede crear palabras, contribuir al idioma con palabras; habría que hacerlo, hay que hacerlo. Y a mí me gusta mucho el juego de la literatura, como si estuviera jugando ping-pong con el lector y que el lector se sienta un poco o mucho como autor de ese texto. Cortázar es un berraco para eso... Uno se siente autor de *Rayuela* al final de la lectura de esa novela, uno se siente como si la hubiera escrito.

Luego la esperada firma de nuestros libros para halagar a nuestras bibliotecas, la invitación a volver a encontrarnos para seguir hablando de literatura, la alegría por conocer a alguien que nos reconcilia con el camino vital que elegimos.

Bajamos contentos, mirando los árboles y la quebrada que hay a unos metros; César le toma una foto y nos muestra las que tomó en casa de Carlos Perozzo. Me imagino cómo organizar las fotografías en el texto, “cogitoergosoliloqueo” con las palabras y las imágenes que acabo de recibir... Llegamos a la Séptima, a la odisea de cruzarla a esa hora; tenemos hambre, así que decidimos tomar el bus para irnos a casa. Leonard se va en un colectivo; César y yo tenemos que abordar un Transmilenio porque ya no hay otro medio cercano que podamos usar para llegar a nuestras casas.

Quiero ver de nuevo las fotos y le digo a César que me las deje ver: la diagonal 72 y los cerros al fondo, Carlos Perozzo hablándonos de las certezas de los personajes, pero no de sus autores, Paula moviendo irrefrenablemente las manos mientras habla, Leonard en su impertérrita atención, el comedor donde los almuerzos deben durar dos horas, Carlos Perozzo leyéndonos el secreto del hombre que corre, la quebrada junto a la que todos queríamos vivir... El pie de foto que indicaría a César como el ojo avizor; no caigo en cuenta que hay personas alrededor, personas que no conocen a Perozzo, ni a nosotros, personas que no leen, personas que no conocen el asombro de las imágenes, ni el equilibrio vital de quien sólo puede pensar en ellas, personas que no saben que la cámara es un crédito a dos años que no ha empezado a pagarse, personas que sólo salen a la calle para buscar de quien “aprovechar un papayazo”... Tomamos un bus articulado que –para variar– va lleno; yo no alcanzo el tubo del que se supone puedo sujetarme, así que me abrazo a César y él me acoge con su brazo libre... Una estación más allá la cámara ya no está en el bolsillo de su chaqueta... Las puertas se abren: personas (¿personas?) salen y entran; César sólo quiere bajarse y salir, correr, correr, correr, correr y correr... Las palabras se quedan mudas, tienen “miedo al mundo cómo va”...