

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

Tesis para optar al grado de Doctor

Desencanto, melancolía, intimidad:
Figuraciones de la comunidad en la literatura colombiana
de fin de siglo XX.

R.H. Moreno-Durán y Fernando Cruz Kronfly.

Doctorado en Letras de la Universidad Nacional de La Plata

Autor: Mg. Simón Henao-Jaramillo

Directora: Dra. Carolina Sancholuz

Abril 2015

A Clara

“Pienso descosido.”

Severo Sarduy. *Pájaros de la playa.*

Agradecimientos.

A Carolina Sancholuz, por la generosidad con que me recibió, que es la misma con la que me ha orientado durante estos años.

Al CONICET y al IdIHCS, por la beca de posgrado que me dio la posibilidad material de realizar esta investigación.

A Susana Zanetti, en memoria, sin cuya biblioteca todo me hubiera costado el doble.

A Fernando Cruz Kronfly por hacerme llegar en su momento libros suyos que hoy en día rondan lo inconseguible.

A Alejandra Mailhe, por la pertinencia de sus indicaciones que encaminaron capítulos en momentos cruciales.

A Isabel Quintana, por compartir lecturas y propagar el espíritu crítico.

Al equipo que conforma la Cátedra de Literatura Latinoamericana I en la FAHCE-UNLP, Carolina Sancholuz, Valeria Añón y Julieta Novau, por sus enseñanzas.

Al grupo Ubacyt *Espacio, paisajes y afectos* dirigido por Isabel Quintana: Cristina Fagmann, María José Punte, Paula Sigevich, Juan Pablo Luppi, Florencia Propato, Esteban Leyes, Marina Rios, Victoria Cóccharo; al grupo *Cartografías de la literatura latinoamericana* en la UNLP dirigido por Carolina Sancholuz: Valeria Añón, Azucena Galettini, Rosario Pascual; al grupo de tesis FAHCE-UNLP dirigido por Carolina Sancholuz y Alejandra Mailhe: Javier Planas, Roxy Calvo, Emilio Binaghi, Martín Castilla, Julián Arroyo, Juan Recchi y Lucía González, por los diálogos que me permitieron conocer sus trabajos y poner en entredicho los míos.

A los profesores del doctorado en la UNLP y de la maestría en la UBA que, en su momento y quizás sin saberlo, leyeron, comentaron y corrigieron pequeños bosquejos de lo que tiempo después se convertiría en esta tesis. Ellos son: Julio Premat, Mario Cámara, Dardo Scavino, Isabel Quintana, Beatriz Colombi, Nora Domínguez y Ana Amado.

A Esteban Jaramillo y la Galería La Cometa de Bogotá, por haber abierto su espacio a las charlas *Proyección imaginaria de América Latina* con las cuales cubrí uno de tantos viajes en búsqueda de material para esta tesis.

A los amigos acá y allá, Carlos Walker, Pablo Vergara, Laura González, Daniela Alcívar, Sebastián Oña, Catalina Arango, Jorge Leiva, Esteban Duarte, Jose Puella, Diego Galvis y Maia Vacirca, por el afecto compartido y la cercanía incondicional a pesar de los prolongados periplos de ausencia.

A Claudia Jaramillo, Jotamario Arbeláez, Salomé y Salvador, por la infinita hospitalidad de su casa bogotana.

A Andrés Henao, por el ritmo y los tambores de la conga azul, a Ismael porque lo quiero y a Carlos Henao, en memoria, por los libros que dejó en la casa.

A Clara Jaramillo, por todo su apoyo y cariño y por el café que me hace feliz cada vez que llega.

A Alba, por compartir conmigo la experiencia argentina, por enseñarme su crítica visión de la historia colombiana y por darle luz a muchas de las ideas que aparecen en esta tesis.

A todos ellos, mi más sincera y efusiva gratitud.

Resumen: Esta tesis se inscribe en el marco de la crítica literaria latinoamericana. Analiza, identifica y caracteriza en la obra ensayística y narrativa de R.H. Moreno-Durán y de Fernando Cruz Kronfly, dos escritores representativos de las últimas décadas del siglo XX en Colombia, las estrategias narrativas y los procedimientos de escritura a través de los cuales se hace visible, se procesa y se constituye la noción de comunidad, entendida como una categoría que refiere a múltiples modos en que los sujetos se relacionan los unos con los otros y con los cuales se problematizan categorías históricas como identidad, nación, Estado y sujeto. La particularidad de la obra de estos escritores ha sido identificada a partir de tres modos de figuración de la comunidad: la comunidad del desencanto, la comunidad melancólica y la comunidad de lo íntimo. Con esto, la tesis propone contribuir al conocimiento de la literatura colombiana de fin de siglo XX y caracterizarla dentro del contexto literario latinoamericano.

Palabras clave: Literatura latinoamericana – Colombia – Siglo XX – Comunidad – R.H. Moreno-Durán – Fernando Cruz Kronfly

Índice.

Introducción

La cuestión de la comunidad y los alcances de una noción crítica.

1. La comunidad como cuestión 11
2. La comunidad que no (es) obra y
la imposible comunidad necesaria 18
3. Los alcances de una noción crítica 26

Primera parte

La comunidad del desencanto:

Juego de Damas / La obra del sueño

La celebración desencantada.

1. El escritor y la tradición 31
2. Política e imaginación 36
3. Figuras del desencanto 45
4. La fiesta y la comunidad 59

El abandono de los espejismos.

1. Silencio autónomo 64
2. El desencanto como forma 75
3. Desencanto, cuerpo y comunidad 83
4. El animal y el desencanto 94

Segunda parte

La comunidad melancólica:

Destierro / El toque de Diana

Excurso:

Una geografía de los afectos.

1. La comunidad escindida 105

2. Paisajes de violencia.....	114
3. Geografía de los afectos	122

El tiempo fracturado.

1. La violencia fuera de lugar	131
2. Fracturas del tiempo	142
3. Comunidad fantasma	149

La disposición melancólica.

1. La violencia y la melancolía.....	158
2. La comunidad melancólica.....	164
3. El desobrar melancólico	175

Tercera parte

La comunidad de lo íntimo:

Falleba / Finale capriccioso con madonna

Imágenes de lo íntimo.

1. La fragilidad de las imágenes	187
2. La memoria compartida.....	199
3. Los vínculos profundos	207

Cuerpo, lugar y memoria.

1. La común enfermedad	218
2. La comunidad dialogal	232
3. La mano de la ficción	240
4. El lugar de la comunidad	248

Consideraciones finales

Hacia otras figuraciones de la comunidad.

1. Desencanto, melancolía, intimidad.....	274
2. Las comunidades por venir.....	281

Bibliografía.

1. De R.H. Moreno-Durán	285
2. De Fernando Cruz Kronfly	286
3. Sobre R.H. Moreno-Durán	287
4. Sobre Fernando Cruz Kronfly	291
5. Sobre contexto histórico, cultural y literario de Colombia y América Latina.....	292
6. Sobre consideraciones teóricas	306

Introducción

**La cuestión de la comunidad
y los alcances de una noción crítica.**

La cuestión de la comunidad y los alcances de una noción crítica.

1. La comunidad como cuestión.

Esta tesis surgió del interés por estudiar la literatura colombiana de las últimas décadas del siglo XX. A finales de la década de 1970 aparecieron en Colombia distintas obras narrativas que buscaron desprenderse de la influencia del realismo – particularmente del realismo mágico y del macondismo– a través de la exploración de un lenguaje referido a la necesidad de testimoniar las experiencias urbanas. Durante esta época fueron generados espacios, situaciones y procesos de subjetivación derivadas de experiencias que anteriormente habían sido ajenas o marginalizadas por la literatura colombiana. Obras como las de Albalucía Ángel, Marvel Moreno, Ricardo Cano Gaviria, Luis Fayad, Tomás González, Evelio Rosero, Fanny Buitrago, Germán Espinosa, Ramón Illán Bacca, Rodrigo Parra Sandoval, Darío Ruiz Gómez o Roberto Burgos Cantor, entre muchos otros, reformularon la historia y ampliaron las referencias de lo local a lo universal. Dentro de estas obras, las producidas por R.H. Moreno-Durán y Fernando Cruz Kronfly ocupan un lugar sobresaliente.

Desde el principio de la investigación que hizo posible esta tesis, fueron puestos en consideración procedimientos de escritura y estrategias narrativas con que la obra de escritores que empezaron a publicar sus obras empezando la década de 1980, como R.H. Moreno-Durán y Fernando Cruz Kronfly, procesaron y visibilizaron la cuestión de la comunidad. La idea de comunidad ha sido entendida para este trabajo como un concepto crítico-operativo que refiere a múltiples modos en que los sujetos se relacionan los unos con los otros y con los cuales se problematizan categorías históricas como, identidad, nación, Estado e, incluso, la noción misma de sujeto. Dentro de la literatura colombiana de finales del siglo XX, el *corpus* de ensayos, cuentos y novelas que conforman las obras de Moreno-Durán y de Cruz Kronfly ha sido comprendido como parte de una narrativa que se desmarca de estas categorías, sin que ello implique dejar de lado las problemáticas sociales y los complejos procesos políticos e históricos en que tal literatura se inscribe, sino por el contrario, incorporándolas con una serie de particularidades que permitieron, en la realización de esta tesis, una lectura entrecruzada entre las distintas nociones teóricas acerca de la comunidad y el trabajo crítico e interpretativo que ha sido realizado a la luz de la obra de estos dos escritores colombianos.

En procura de analizar los diferentes rasgos con que, en ensayos como *De la barbarie a la imaginación* de Moreno-Durán o en novelas como *La obra del sueño* o *Destierro* de Cruz Kronfly, figuran las problemáticas sociales y las complejidades políticas e históricas, emergió la noción de comunidad como una noción operativa y crítica que se prestó, desde un principio, para abrir y expandir el panorama interpretativo de la narrativa colombiana de finales del siglo XX hacia una comprensión de los fenómenos culturales, políticos y estéticos con que la literatura interviene en el mundo social. Esto hizo que, en el transcurso de la investigación, fuera necesario no solamente un exhaustivo relevamiento de las diferentes perspectivas críticas con que ha sido leída e interpretada la literatura colombiana reciente y, particularmente, la obra de los dos narradores en que está centrada la tesis, sino también, una profunda indagación en territorios de la filosofía, de la historia, del psicoanálisis y de la sociología que socavaran la apertura de ese panorama crítico. Por esta razón esta tesis no deja de ser una etapa dentro de un proceso investigativo que busca proyectarse hacia un estudio más amplio y más profundo de la literatura, el cine, las artes plásticas y la cultura colombiana de fin de siglo XX, dentro de la cual Moreno-Durán y Cruz Kronfly son figuras destacables, al haber construido unas de las obras más significativas de este periodo.

De ello dan cuenta críticos como Seymour Menton, como Raymond L. Williams, Eduardo Jaramillo Zuluaga, Luz Mery Giraldo o Darío Henao Restrepo, por nombrar apenas algunos, quienes han dedicado buena parte de su trabajo a estudiar la obra de estos narradores. Al hacer un repaso por los trabajos críticos centrados en estos dos autores, se puede percibir fácilmente que, en su mayoría, los que se han hecho sobre Moreno-Durán remiten a la trilogía *Femina Suite*. Un importante número de ellos se concentra en el carácter paródico, en el estilo irónico de la escritura y en los juegos de palabras (Giraldo, 1986; Fajardo, 1987b) o en el desarrollo intertextual de la obra. (Fajardo, 1987a; Sun Song, 1995; Jiménez, 1995) Dentro del orden temático, los críticos se han detenido en las representaciones de la mirada y del cuerpo, especialmente en el rol de lo femenino (Jaramillo, 1986), así como en la apropiación de los espacios urbanos y de los cuerpos ciudadanos que hay en las novelas y que la relacionan con las denominadas ciudades escritas de la narrativa colombiana de fin de siglo. (Giraldo, 2004, 2004a)

Las novelas y los relatos de Fernando Cruz Kronfly, por su parte, han sido leídos, en términos generales, de dos maneras. La primera la componen aquellos textos que señalan el valor y la sugestividad del lenguaje como generador de sentido en el mundo. La segunda es aquella que señala los tópicos en que ese ordenamiento verbal del mundo

se distribuye. Esos tópicos, que en la obra de Fernando Cruz Kronfly configuran –reiterándose– sus recursos narrativos y a partir de los cuales ha procedido modulándolos de muy diversas maneras, son los que la crítica existente sobre su obra ha hecho hincapié. Están relacionados con la desgracia, la desesperanza, el deseo, la reconfiguración ficcional de la historia y las imposibilidades comunicativas entre los sujetos.¹

Los trabajos de Luz Mery Giraldo, una de las críticas que más ha aportado a la difusión crítica de literatura colombiana de este periodo, apuntan a considerar la obra de estos escritores como pionera de la narrativa urbana colombiana al ver en ella una dedicación absoluta a los tiempos y espacios de la ciudad, expresados tanto en sus temáticas como en sus recursos narrativos. Estos están relacionados con la escritura autoconsciente, con el lenguaje sugestivo, y con el estilo irónico y paródico a partir del cual construyen sus novelas. (Giraldo, 1982, 2004) Giraldo también apunta a vislumbrar, particularmente en la obra de Moreno-Durán, un determinado manejo de las temporalidades que le permiten aseverar que en su narrativa existe una mirada totalizadora en donde confluyen el tiempo histórico como pasado y futuro catastrófico. (Giraldo, 2004, 2006) En este sentido, señala que la obra de este autor se constituye en torno a la representación de sociedades escindidas, productos de la masificación, innovadoras (formal y temáticamente) dentro de una carga tradicional, portadoras de nuevos valores y de una altísima sofisticación de la vida socio-cultural que constatan la existencia de un mundo caótico. (Giraldo, 1982)

Características similares (la sociedad escindida que se busca subvertir y ya no organizar, la imposibilidad de determinar al narrador o de ubicar un discurso autorizado que conduzca al lector hacia una verdad objetiva en la narración) brindan a la obra de Moreno-Durán, según el crítico estadounidense Raymond Leslie Williams, la posibilidad de incorporarse en una serie de obras latinoamericanas que define como posmodernas. (Williams, 1991) Para Giraldo, la narrativa de Cruz Kronfly tanto como la de Moreno-Durán son también parte de ese proceso de la literatura latinoamericana que llevó a dar el paso desde el deseo utópico que explotó en la década de los setentas hacia el desencanto. Este paso se expondría, más que nada en la obra de Moreno-Durán, a través de la burla, la ironía y el juego del lenguaje a lo largo de las décadas de los ochenta y los

¹ Estos tópicos pueden encontrarse a lo largo de los estudios de Consuegra, 1992; García Aguilar, 2002; Giraldo, 1997, 2002; Henao Restrepo, 1996, 2010a, 2010b; Mejía, 2008; Navarro, 1981; Posada, 2001; Ruiz Gómez, 2007; Valencia, 2000 y Vargas, 2004.

noventa. (Giraldo, 2004) La emotividad con que la escritura responde a la toma de conciencia de la imposibilidad de modificar estas sociedades escindidas, así como la de habitar un mundo caótico es lo que servirá de base para indagar, en la primera parte de esta tesis, lo que hemos denominado *comunidad del desencanto*.

Otra etapa de la investigación nos llevó a reflexionar acerca de la idea de que, si bien la historiografía colombiana por lo general comprende la violencia como parte de un proceso nacional, esto implica que se haga patente la complejidad de los procesos de unificación, agregación y socialización, así como los de reivindicaciones de identidades sociales y culturales del ámbito local-regional que se han mantenido al margen de contextos más amplios estatales y nacionales. Producto de esa complejidad, se hace visible cierta subjetividad que, a lo largo de la investigación, hemos podido identificar como desencantada. Moreno-Durán y Cruz Kronfly con su obra, asimilan, desvirtúan y elaboran la narración del proceso nacional desde el lugar donde el agotamiento de los grandes proyectos revolucionarios y la deslegitimidad del Estado generan una compleja situación emotiva de desencanto. Esto significa que las novelas de estos autores, al igual que la producción de diferentes intelectuales de la época (Melo, 2011), se sitúan en una posición crítica frente a la cultura dominante y en una búsqueda de transformación de la percepción del país a partir de la propuesta de visiones alternativas de la historia y de las estructuras sociales y económicas, así como la posibilidad y la necesidad de ofrecer un discurso alternativo al tradicional. Ese discurso alternativo está atravesado por una caracterización melancólica que conforma la base de lo que en la segunda parte de la tesis hemos dado en llamar *comunidad melancólica*.

La violencia en Colombia, a lo largo de la historia, ha hecho que el desarrollo de procesos identitarios simbólicos y colectivos se encuentre fuertemente condicionado por ella, y la literatura, durante gran parte del siglo XX, la tuvo como eje narrativo de sus problemáticas, enfocándose en ella como modo directo de representación de la realidad violenta que ha atravesado. Pero en la narrativa de Moreno-Durán, al igual que en la de Cruz Kronfly y otras narrativas contemporáneas a ellas, la violencia, sin dejar de cumplir su rol, aparece ya no como motivo sino como trasfondo de las relaciones sociales, intermediando en la forma en que los unos y los otros se vinculan y en el grado en que esas vinculaciones afectan, o no, en la constitución y desarticulación de las subjetividades y de las identidades colectivas. Esto quiere decir que en esta narrativa de fin de siglo XX la violencia, aún sin aparecer como tema, aún sin ser representada, más allá de las referencias que se hagan a hechos históricos marcados profundamente por

ella, condiciona los modos en que se generan las relaciones sociales y, con ello, las formas con las cuales se ficcionaliza la comunidad, transformándola en una imagen, creando una imagen con ella.

Esto nos llevó a entender que las obras ensayísticas y narrativas de R.H. Moreno-Durán y de Fernando Cruz Kronfly que han sido estudiadas en la realización de esta tesis, exponen una mediación por la cual el contexto no se impone directamente, sino que opera de fondo a través de estrategias narrativas y formas de escritura que impiden que la obra se presente como un reflejo directo de la realidad. Si bien las novelas y cuentos estudiados no abordan directa y explícitamente la violencia y, por lo tanto, no conforman una narrativa de la violencia, al insertarse en el contexto histórico, político, social y cultural del fin de siglo XX colombiano, regido por el fraccionamiento y la deslegitimidad, dan cuenta, en el lenguaje, en la narración, de esa ausencia de relato. Pero al dar cuenta de ello, paradójicamente, lo generan, retomando para sí, y para la sociedad, los eventos históricos, ficcionalizándolos, proyectándolos imaginariamente, desmitificándolos.

Cuando Moreno-Durán o Cruz Kronfly disponen de eventos históricos para vincularlos a sus narraciones y a las experiencias de sus personajes, lo hacen no como una representación de experiencias relativas o conjuntas, es decir como algo cuya eventualidad derive en una experiencia individual o colectiva, sino, por el contrario, recurre a los eventos de la historia incorporándolos en sus narraciones como figuras. Esto quiere decir que la incorporación del pasado a partir de la adquisición de una conciencia histórica es en sí mismo un procedimiento narrativo que contribuye a la adquisición de un conocimiento de las condiciones actuales que coadyuva en la significación de destinos colectivos. Es por eso que al tomar diversos hechos y personajes históricos no como tema, ni para narrarlos o representarlos sino, a través del gesto paródico, de la generación de imágenes, como figuras, los desmitifica y con ello los resignifica.

Esta resignificación es una operación por la cual la literatura de estos dos escritores extrae del anquilosamiento y la significación en que el discurso y la historia oficial han cristalizado los hechos y personajes de la historia para volcarlos sobre una significación más problemática y compleja. Esta otra significación, sin embargo, no tiene un lugar fijo, sino que se ubica en un lugar de ambivalencia y de confluencia. Ese lugar, a su vez, tiene como escenario la ciudad. La ciudad aparece, en principio, como un hecho cultural, como el trasfondo histórico del cuál se desprenden las experiencias y los relatos. Es en la ciudad, en ese espacio urbano, donde los personajes, habitantes de una Arcadia culta,

bien sea de una ciudad universitaria, de una élite militar, económica o cultural, exponen a través de sus voces las experiencias que los constituyen como sujetos culturales, expuestos siempre al flujo y a la superposición de temporalidades con que, como hechos culturales, se levantan las ciudades.

A la vez, la ciudad es el lugar en el cual se discierne lo local y lo universal. Es en ella donde se da, en el plano intelectual del cual están cargados los personajes de las novelas y cuentos tanto de Moreno-Durán como de Cruz Kronfly, el enfrentamiento entre las posibilidades y las imposibilidades de constitución de una identidad latinoamericana y/o colombiana frente a esas otras identidades (esas identidades otras) que generan el impulso cuestionador de la propia identidad. Es este impulso cuestionador el que pone en entredicho no sólo las identidades colectivas, llámese Estado, nación, género, sino que, con ello, pone en cuestión también la propia identidad del sujeto, esto es, su propiedad. De ahí que en las novelas y ensayos de estos dos autores los espacios de socialización, tanto privados como públicos, operen simultáneamente y en una relación de confluencia entre el adentro y el afuera, como espacios de desarticulación de las identidades. El caso paradigmático de esos espacios, dentro de la narrativa estudiada, es el producido por la imagen de la casa, el cual tiende a aparecer como un espacio de interiores, habitado por cuerpos que, aunque reclusos, se mantienen en tránsito, que encierra su propia exterioridad y en cuyas habitaciones, corredores o pasajes, se producen las relaciones afectivas, sexuales, familiares que, en novelas como *Finale capriccioso con Madonna* de Moreno-Durán o *Falleba* de Cruz Kronfly, conforman lo que, en la tercera parte de esta tesis, hemos llamado *comunidad de lo íntimo*.

El horizonte al que apuntan los tres modos de la comunidad con los que tratamos, más que designar a las comunidades, suponen un movimiento de significación que registra la serie de asociaciones, de ensambles y de imágenes con que se constituye la comunidad. La comunidad del desencanto, la comunidad melancólica y la comunidad de lo íntimo, no es una clasificación que tienda a ver la comunidad como una relación de unificación en la cual sea la unidad la que establezca dicha relación, sino, por el contrario, encontramos en estos modos de la comunidad una exigencia de la comunidad a partir de la cual las relaciones lo sean en tanto móviles, desobradas, indeterminadas, imposibles.²

² En este sentido, dicho horizonte toma distancia con aquellos que remiten a una noción de comunidad en sentido identitario, nacional o comunitarista. Un ejemplo de este distanciamiento es el que pone a prueba el trabajo de Pieter Vermeulen, en el que apunta justamente a especificar esas diferencias, casi diríamos

La búsqueda de las relaciones entre literatura y comunidad en la literatura colombiana de fin de siglo XX condujo esta investigación hacia las propuestas filosóficas de Jean-Luc Nancy y Roberto Esposito.³ A pesar de tener entre sí considerables diferencias, los presupuestos teóricos de estos dos pensadores contemporáneos apuntan a localizar el sentido de la noción de comunidad no como una sustancia dada ni como una esencia específica (raza, etnia, nación, lengua, etc.) compartida por los miembros de la comunidad, no como entidades cerradas, sino por el contrario como una cuestión dinámica, abierta e inestable que se encuentra tanto en lo íntimo y singular como en lo externo y colectivo. Este pensamiento de la comunidad se aleja de las nociones de comunidad entendida como la unión y el vínculo de los miembros en torno a una sustancia común para intentar repensar la comunidad a partir de la coexistencia de los seres, de una comunidad que los atraviesa y que los saca de sí, esto es, una noción de comunidad que permita desligarse de la idea de sujeto como mecanismo de una identidad unificadora y que genera un cuestionamiento de lo propio que, a su vez, conlleva a una reflexión sobre lo común.

Una pregunta y sus derivaciones sirvieron de cauce para que la lectura de estas propuestas teóricas no se desbordara de los (i)límites de la relación entre literatura y comunidad: ¿cuál es la implicación política que trae consigo la noción de comunidad que aparece en aquella figuración de sí que realiza la literatura a través de estrategias narrativas y procedimientos de escritura con las cuales hace visible una comunidad, aquella en la que se inserta y, simultáneamente, genera; aquella en la que se inserta puesto que la genera?⁴

irreconciliables –a pesar de tener contacto, justamente, en el papel desempeñado por la literatura en la constitución de esas nociones de comunidad–, entre ellas, las nociones de *comunidades imaginadas* de Benedict Anderson y las *comunidades desobradas* de Jean-Luc Nancy. (Vermeulen, 2009) Este tema será tratado en la primera de las partes de esta tesis.

³ A la par con estas propuestas teóricas hemos recurrido a diversos tratamientos que de ellas se han hecho en el marco crítico latinoamericano, y que las han asimilado en diferentes estudios de fenómenos teóricos, sociales, culturales, estéticos y literarios específicos, con prioridad en la crítica acerca de Brasil, Argentina y Puerto Rico. Es el caso de los trabajos de Raúl Antelo (2002, 2008a, 2008b, 2008c, 2014), Silvia Rosman (2003, 2005), Juan Duchesne Winter (2001, 2008), Florencia Garramuño (2009, 2015), Gabriel Giorgi (2014) y Alejandro Boverio (2014).

⁴ Al preguntarnos acá por lo político, lo hacemos claramente a partir de la noción arendtiana de condición política (*politicos*), que está definida como aquel modo específicamente humano que emerge de la condición humana y que se va configurando, desde el nacimiento hasta la muerte (*bios*). En principio, debemos entender la condición política como realización de la *vita activa*, como un actuar libre, plural, impredecible e irreversible del ser humano. Arendt hace hincapié en que esto es posible a partir del deseo de transformar el mundo y en que su posibilidad sólo se realiza en la experiencia de la pluralidad. “La acción, única actividad que se da entre los hombres sin la mediación de cosas o materia, corresponde a la condición humana de la pluralidad (...) Mientras que todos los aspectos de la condición humana están de algún modo relacionados con la política, esa pluralidad es específicamente la condición –no sólo la *conditio sine qua non*, sino la *conditio per quam*– de toda vida política.” (Arendt, 2009: 22) Por lo tanto, la

2. La comunidad que no (es) obra y la imposible comunidad necesaria.

Desde la perspectiva que Jean-Luc Nancy adopta en *La comunidad desobrada* la cuestión de la comunidad corresponde al campo de las relaciones de una dinámica sobre el individuo, una dinámica particular que, tal y como Nancy indica, la metafísica del sujeto ha acallado.⁵ Pensar la comunidad, idear una teoría sobre ella, significa, por lo tanto, inclinar al individuo –ese átomo que se revela como resultado abstracto de la descomposición, como resto de la disolución de la comunidad– hacia fuera de sí, llevarlo al borde de su ser-en-común. (Nancy, 2001a: 17) De ahí que Nancy sospeche que la cuestión de la comunidad haya quedado, desde Hegel, al margen de toda metafísica del sujeto. El individuo nunca ha sido llevado a ese fuera de sí en donde la cuestión de la comunidad surge, puesto que la metafísica del sujeto siempre lo ha sido en cuanto absoluto, y por lo tanto la comunidad ha sido excluida de su lógica. En palabras de Nancy, el sujeto se define porque no puede estar fuera de sí, y todo su afuera, todas sus alienaciones, han sido suprimidas por él, relevadas en él. (Nancy, 2001a: 50)

Lo ab-soluto del sujeto ha significado una clausura del ser singular sobre sí mismo, una inmanencia absoluta. Esto es lo que ha dado origen a la comunidad inmanente.⁶ Sin embargo, para Nancy, la lógica de lo absoluto es la que ha permitido el quiebre por el cual la comunidad se encuentre no en la relación entre absolutos (dos o más de los sujetos absolutos de la metafísica, lo cual, desde la perspectiva de Nancy, anularía la

acción requiere del discurso como vía de la pluralidad, ya que actuar en aislamiento es imposible y el discurso es la realización de la pluralidad, “es decir, de vivir como ser distinto y único entre iguales.” (Arendt, 2009: 202) Acerca de este tema en Arendt, véase Londoño Becerra, 2011: 69 y ss. Remito también a los trabajos de Laura Quintana acerca de la pensadora alemana. (Quintana, 2009a, 2009b)

⁵ Coincidimos en parte con lo señalado por Carlos E. Restrepo cuando afirma que, en Nancy, la comunidad no deja de ser nunca una “cuestión” así como tampoco es nunca un “concepto” puesto que “lejos de hacerse objeto de la reflexión ilusa que aspira a su fundación en orden a las exigencias de una política que defina sus principios regulativos sometiéndola al imperio de los fines, nos interpela más bien desde la dimensión del fracaso que le es hoy propia y a la luz de la cual se establecen las condiciones de su actualidad, toda vez que históricamente ha sido conducida a su límite.” (Restrepo, 2006: 69) Sin embargo, nuestra objeción se encuentra en que no se trata de una interpelación desde el fracaso, como indica Restrepo, sino, más bien, desde la imposibilidad de conclusión que una cuestión tal como la de comunidad implica. Este tema de la imposibilidad de la comunidad será tratado con más detalle en el apartado dedicado a Roberto Esposito.

⁶ Debemos considerar el hecho de que al pensar la cuestión de la comunidad como una comunidad desobrada, Nancy rechaza lo que llama las formas inmanentes de la comunidad. Con ello, indica que al hablar de comunidad no se refiere a una reunión de individuos, a una elaboración (una suma, un agregado) posterior a la individualidad que sólo es posible en el interior de tal reunión, que sólo allí, en esa interioridad, se puede manifestar. El “yo” que le da sentido y, como veremos, finitud a la individualidad, adquiere significado en la comunicación que otro “yo” genera en el reconocimiento de la singularidad. Esto sucede cuando “yo” dice “tú”. De ahí que para Nancy, tanto la comunidad como la comunicación sean constitutivos de la individualidad, y no, por el contrario, sea la individualidad lo constitutivo de la comunidad.

absolutes de lo absoluto) sino, menoscabando en ellos, en una definición de la relación como clausura del límite de la inmanencia.⁷ Con esto, el ser se definiría como relación, como no-absolutes y desgarradura, como ser-de-la-comunicación, como comunidad. (Nancy, 2001a: 20) Al ser considerado otra cosa que absolutes, el ser se hace inseparable de la cuestión del éxtasis. La comunidad implica que el ser sea otra cosa que la absolutes de la totalidad. Ese ser es ser-en-común, lo que significa, por un lado, que el ser singular no es, no se presenta y no aparece más que en la medida en que comparece, y que este comparecer es estar expuestos y presentados unos a otros. Significa también que esa comparecencia no es algo que se añada al ser, sino que ella misma es el ser. (Nancy, 2001a: 110)

La comunidad tampoco es algo esencialmente constitutivo de los individuos, puesto que ella no consiste en nada distinto a la comunicación de seres singulares que sólo existen en esa comunicación. No se trata, escribe Nancy, de un ser común, sino de un ser en común, un ser juntos. Este juntos con el cual se denomina el ser no designa cosa alguna ni interior ni exterior al ser singular. Pertenece, por el contrario, a una manera de no tener esencia.⁸ Es la existencia sin esencia. Una existencia que consiste en

⁷ “La relación (la comunidad) no es, si es que es, sino aquello que deshace en su principio –y sobre su clausura o sobre su límite– la autarquía de la inmanencia absoluta.” (Nancy, 2001a: 18) Cuando esa autarquía de la inmanencia es preponderante al interior de la comunidad, surgen los totalitarismos. A estas formas inmanentes de la comunidad Nancy las vincula con las formas del totalitarismo. Por lo que una de las preocupaciones de Nancy a lo largo de *La comunidad desobrada* gira en torno a las posibilidades de concebir una comunidad no-totalitaria (sin inmanencia). Para un desarrollo más profundo de la preocupación por la comunidad y el riesgo de los totalitarismos ver el capítulo de Todd May destinado a Nancy. (May: 14-48)

⁸ Esta forma de comunidad sin esencia es la que coincide con la denominación de comunidad desobrada (*désœuvrée*) que instaura Nancy y que es desobrada por cuanto no se fundamenta en el producto del esfuerzo mancomunado de una colectividad (tal y como la idea del “comunismo real” habría cifrado la cuestión de la comunidad), ni se trata, tampoco, de una obra por realizar. Se refiere, en definitiva, a aquello que en la obra se resiste a la naturaleza de obra. Con ello, la comunidad que Nancy propone como *comunidad desobrada*, da un significado singular al término *comunidad*. La comunidad acá nombra algo que no puede ser pensado como una base subsistente ni como un acuerdo común. Y en ello se da que la comunidad está hecha de la imposibilidad de la inmanencia. Es así como con esta idea de comunidad desobrada se contrasta la forma tradicional (rígida) de comunidad que Nancy reconoce como inmanente. Las comunidades inmanentes son aquellas que se desarrollan sin verse afectadas por nada externo a ellas mismas, y cuyo movimiento es el devenir de manera sumatoria. Aquellas, podríamos decir, comunidades con esencia, operativas. Estas comunidades inmanentes están estructuradas bajo el fundamento del mito, se constituyen por un acto de “mitación”. El mito es una forma de estructura del pensamiento que legitima a la comunidad y le brinda propósitos, toda vez que atrae a los diferentes individuos a juntarse y formar un “cuerpo colectivo”. En la segunda parte de *La comunidad desobrada*, Nancy desarrolla la idea de que la comunidad inmanente se genera a ella misma, figurándose a través del mito, especialmente a través del mito de la autofiguración. Ante ello, Nancy propone la “interrupción del mito.” Esta interrupción no constituye, por sí, un nuevo mito, sino más bien un movimiento de propagación, de contagio, de comunicación, que Nancy llama “Literatura.” En este sentido, Nancy le otorga a la literatura, en tanto algo singular y puntual, la función de irrumpir en la inmanencia de la comunidad y de hacerla explotar. Al no estar constituida como un nuevo mito, la literatura posee la posibilidad de constituir una comunidad sin inmanencia.

considerar el sí mismo como una alteridad que no puede ser presentada en ningún sujeto, en ninguna esencia. Una alteridad que se da plenamente como el ser juntos.⁹

Esto conduce a Nancy a afirmar que el modo propio del ser de la existencia es el ser juntos, el ser en común. Es ahí donde el ser está expuesto. ¿Expuesto a qué? A la finitud. Esa exposición a la finitud significa que estamos también expuestos a la alteridad de nuestro propio ser. Estamos en nuestro límite.¹⁰ El nosotros, con el que nombramos el ser juntos, es la finitud como sujeto, la finitud en tanto nuestro comparecer. Y ya que la comunidad lo es de seres finitos, ella misma, por lo tanto, es comunidad finita, “comunidad de la finitud, porque la finitud es comunitaria, sólo ella es comunitaria.” (Nancy, 2001a: 54) De ese carácter finito surge la extrañeza que sentimos cuando nombramos el nosotros que nombramos. ¿Quién habla en ese nosotros? ¿Quién *nos* habla? ¿Por qué usamos (constante, permanentemente) esa voz extraña inmiscuida en el nosotros?¹¹

La pregunta por el nosotros conduce a Nancy a pensar el tema de la singularidad como reverso de lo absoluto y de lo infinito. (Nancy, 2001a: 55) Para Nancy, la singularidad es constitutiva de la cuestión de la comunidad en tanto que es la comunidad lo que le acaece al ser singular que es ser-en-común. (Nancy, 2001a: 22)¹² La comunidad, en tanto acontecimiento del ser singular debe pensarse también como condición de la singularidad. Es decir, la singularidad en la que el ser es, lo es en tanto en ella sucede la comunidad, el éxtasis. Ese suceder de la comunidad en el ser se da,

⁹ Debemos prestar atención al hecho de que el ser juntos no se produce como una relación. Ni siquiera como una relación entre el uno y el otro, entre lo uno y su otredad. El ser juntos es, como veremos más adelante, un acontecer. Sucede pero no obra. Y su suceder se da de tal manera en que lo sí del uno no tiene al sí del otro como correlato. Sobre esto que no es relación ni correlato, sino un ser singular, Nancy escribe lo siguiente: “En rigor no se trata de «otro» ni de «relación». Se trata de una diéresis o de una disección del «sí» que precede toda relación a lo otro tanto como toda identidad del sí. En ésta diéresis, el otro es ya el mismo, pero este «ser» no es una confusión, y menos aún una fusión: es el ser-otro del sí en tanto que ni «sí», ni «otro», ni ninguna relación de ambos puede serles dada como origen.” (Nancy, 2001b: 7)

¹⁰ El estar en el límite que implica la exposición a la finitud supone también que la revelación del ser juntos se da a través de la muerte, de la constitución de la comunidad en torno a la muerte de sus miembros, en torno a la pérdida de su inmanencia. La muerte, escribe Nancy, excede los recursos de la metafísica del sujeto: “si yo no puede decir que está muerto, si yo desaparece efectivamente en su muerte, en esta muerte que le es precisamente lo más propio, lo más inalienable, ocurre entonces que este yo es otra cosa que un sujeto. Toda la búsqueda heideggeriana del «ser-para (o relativamente-a)-la-muerte» no tuvo otro sentido que el del intentar enunciar esto: yo no es -no soy- un sujeto.” (Nancy, 2001a: 34)

¹¹ “[N]osotros que suponemos decir *nosotros* como si supiésemos lo que decimos, y de quienes hablamos.” (Nancy, 2006: 12) (Cursivas en el original)

¹² Es este *acaecimiento* de la comunidad en el ser lo que lleva a Nancy a señalar la carencia que ha tenido la ontología. Esa carencia se refiere al hecho de que el ser es siempre en común, que lo que se comparte es el ser, la existencia: “Pero el ser no es una cosa que poseyéramos en común. El ser no es en nada diferente de la existencia cada vez singular. Se dirá, por tanto, que el ser no es común en el sentido de una propiedad común, sino que es en común. El ser es en común.” (Nancy, 2001a: 151). Con esto, propone un rumbo en donde lo que se marque sea “la comunidad del ser” y no “el ser de la comunidad.”

justamente en el *en* del ser-en-común. Se da como comparecencia en el intermedio de las singularidades (Nancy, 2001a: 55), puesto que estas singularidades no tienen nada en común, sino que “comparecen cada vez en común frente a la retirada de su ser común.” (Marchart, 2009: 101) Es en ese comparecer-*en* donde se da la diferencia entre el individuo que la metafísica del sujeto ha establecido como autosuficiente (sujeto que en su monadismo no comparece ni se relaciona) y el *ser singular plural* que está constantemente expuesto (inclinado) a sus bordes, al intermedio en que se relaciona con el compartir. El intermedio, que es del orden de la comparecencia más no del vínculo, consiste en el “entre” que Nancy sintetiza en la fórmula “tú comparte yo” (Nancy, 2001a: 58), a través de la cual la singularidad de los seres se da (com-parece) como comunicación.¹³

Al pensar la comunidad como acaecer de lo singular plural, como su “acontecimentalidad”, Nancy no está pensando el acontecimiento como aquello que simplemente sucede, como el sustrato fenoménico del suceso, sino que lo piensa como la “acontecimentalidad” de su acontecer.¹⁴ La comunidad más que como el advenimiento de un algo en el ser singular, acaece como un acontecimiento. El acontecer de la comunidad en el ser singular es un momento de disrupción en el que el acontecer de lo que acontece (no como suceso sino, justamente, como acontecer) es el ser-en-común. Un ser-en-común que es histórico, más que por ser *ser*, por ser acontecimiento. (Nancy, 2001a: 177)

Este momento disruptivo es el momento de lo político. (Marchart, 2009: 104) La comunidad, dirá Nancy, es un don que hay que renovar, que hay que comunicar; no es, insiste, una obra que se deba realizar, sino una tarea en la que está envuelta la comparecencia de nuestra finitud, la finitud de la singularidad. (Nancy, 2001a: 69) Lo político, por lo tanto, estaría relacionado con el trazado de la singularidad (y, con ello, dejaría de ser una cuestión socio-técnica) y de su comunicación, de su éxtasis: “Alcanzar tal significación de lo «político» no depende, o no simplemente en todo caso, de lo que se llama una «voluntad política». Esto implica estar ya comprometido en la comunidad, es decir, hacer, de la manera que sea, la experiencia de la comunidad en cuanto comunicación: esto implica escribir. No hay que dejar de escribir, no hay que dejar de

¹³ En *Ser singular plural* Nancy llevará esta idea hasta un punto límite, al afirmar que “el ser no puede ser más que siendo-los-unos-con-los-otros, circulando en el con y como el con de esta co-existencia singularmente plural.” (Nancy, 2006: 19)

¹⁴ “El acontecimiento no es lo que tiene lugar, sino la llegada de un lugar, de un espacio-tiempo como tal, el trazado de su límite, de su exposición.” (Nancy, 2001a: 170)

exponerse el trazado singular de nuestro ser-en-común.” (Nancy, 2001a: 77) La escritura sería, por lo tanto, uno (o tal vez *el* uno) de los momentos disruptivos donde se genera lo político, donde se *desobra* la comunidad.

Ahora bien, si de acuerdo a lo que señala Oliver Marchart, no existe ninguna dimensión estratégica en los planteamientos de Nancy –por lo que se le señala de caer en “filosofismo” (Marchart, 2009: 111)¹⁵ debemos acordar que para el propio Nancy esta carencia de la dimensión óptica de lo político permite observar que lo político se manifiesta a través de la retirada del ser, o del llamado a su retirada, y que es allí, justamente, en esa retirada del ser como “momento político” en donde se produce el acontecimiento de la comunidad.¹⁶ De esto, podemos concluir, que toda posibilidad de la dimensión estratégica y concreta de *lo* político, en Nancy deja de ser, y requiere dejar de ser, precisamente, política. Así, el estar-en-común, la comparecencia, la singularidad plural y la comunidad desobrada estarían referidos tanto a la cuestión de la comunidad y

¹⁵Carlos Enrique Restrepo lleva a un punto aún más radical esta crítica, al señalar que la cuestión de la comunidad, tal y como la propone Nancy, está ubicada “fuera del distrito de lo político.” Sin embargo, debemos tener en cuenta que la lectura que hace Restrepo de *La comunidad desobrada* se concentra en la distinción que realiza el filósofo francés entre comunismo y comunidad. (Restrepo, 2006: 73) Oponiéndose a estas críticas, se encuentra la propuesta de lectura que hace Paco Vidarte en la que plantea una *praxis* de liberación (y en tanto ello, política) que nombra con el juego de palabras “enancypación”, y que está, a grandes rasgos, relacionado a partir del éxtasis con la salida del sí del sí mismo, que daría sentido al ser-fuera-de-sí localizado en el *corpus*, inscrito y “excrito” en el propio cuerpo. Esta *praxis* de liberación, acorde a la lectura psicoanalítica que realiza Vidarte, estaría entonces vinculada con una experiencia del cuerpo liberado de su cuerpo, en la que el sí mismo sería extraño a sí mismo. (Vidarte, 2011: s/p) En relación a la idea de lo excrito en tanto escritura que se desborda a sí misma, remito al texto de Nancy titulado *Lo excrito* (Nancy, 2002: 39-46). Sin embargo, encontramos en la propia escritura de Nancy un indicio sobre esta problemática de la carencia de dimensión estratégica y de acción en sus planteamientos respecto a lo político. Este indicio tiene que ver con lo que el propio Marchant retoma en su libro sobre la diferencia política, que está encuadrada en la diferencia entre *lo* político y *la* política. En la entrevista que le realizó J.M. Garrido a Nancy encontramos una respuesta que nos permite ver de qué se trata esa dimensión de *lo* político y el porqué de su elección. Allí leemos que “cuando Lacoue-Labarthe y yo escogimos el masculino *le politique* en los años 80 queríamos claramente demarcarnos de una acción política y proponer una reflexión sobre ‘la cosa política’, sobre la ‘esencia’ de lo que llamamos ‘política’ (...) Se trata entonces de la esencia distinguida de la acción. *Tal distinción merece no obstante ser cuestionada, porque en ningún caso es seguro que se pueda separar, en este ámbito, la esencia de la acción.*” (Nancy, 2007: 42) (Sin cursivas en el original)

¹⁶ En su libro *Ser singular plural*, del cual muchas de sus ideas se encuentran prefiguradas en *La comunidad desobrada*, Nancy reitera el mensaje radical sobre la retirada del ser en relación con la retirada de lo político, no como pensamiento despolitizado, sino como un pensamiento que “pone en marcha la constitución, la imaginación, y la significación misma de lo político.” (Nancy, 2006: 53) Allí Nancy hace notar que la retirada de lo político nada tiene que ver con su desaparición, “significa que desaparece la presuposición filosófica de todo lo político-filosófico, que siempre es un presuposición ontológica (...) El estar-juntos nunca es propiamente el tema y el problema de la ontología. La retirada de lo político es el descubrimiento, el desnudarse ontológico del ser-con.” (Nancy, 2006: 53) En otro escrito, retomando el concepto de la “retirada de lo político” que Nancy había establecido en 1981 junto con Philippe Lacoue-Labarthe, se aclara que esta expresión (*retrait du politique*) expresa más la exigencia de un retraso que la de una retirada de la instancia política, y que esta idea, a pesar de estar ligada a los trabajos sobre la comunidad, mantiene un vínculo paralelo, por lo cual se demuestra “precisamente la imposibilidad de fundar una política sobre una comunidad comprendida correctamente, así como la posibilidad de definir una comunidad a partir de una política supuesta como verdadera o justa.” (Nancy, 2007: 21-22)

a su dimensión de *lo* político, como a una *praxis* que le es completamente inseparable: la de existir.

Por su parte, una de las labores que el filósofo italiano Roberto Esposito ha desarrollado desde los primeros años de la década del ochenta ha sido la de realizar una exhaustiva deconstrucción del léxico utilizado –y en muchos casos naturalizado– por la teoría política moderna. Esta labor responde a la convicción de que los términos de la política han estado desde un principio cargados de rasgos metafísicos que limitan su significación. Para Esposito, esto ha impedido que la filosofía política interrogue de manera transversal, es decir, de manera impensada, las categorías de lo político. Es en la búsqueda de un elemento contradictorio que permita interrogar deconstructiva (y destructivamente) las categorías de lo político, en donde Esposito encuentra la categoría de lo impolítico, como una categoría cuya definición no puede ser dada en positivo –al hacerlo se convertiría en una categoría más de lo político, es decir, en su opuesto– sino que debe definirse como aquello que no es: ni ideología, ni filosofía de lo político, ni tampoco postura política, apolítica o antipolítica. “Lo impolítico –dice Esposito– es el no-ser de lo político, aquello que lo político no puede ser, o convertirse, sin perder su propio carácter constitutivamente polémico.” (Esposito, 2009c: 13) En este sentido, Esposito se refiere a lo impolítico como aquello en lo político que no puede, ni debe, ser reducido a la filosofía política.

Uno de esos términos fijados por la tradición de la teoría política es el de comunidad. Este concepto ha tenido un significado relativamente estable producto del presupuesto de la subjetividad que ha regido la metafísica moderna. La categoría de comunidad ha estado, por lo tanto, unida a la categoría de sujeto:

Toda la semántica –y también la retórica– identitaria de viejos y nuevos comunitarismos camina en esta dirección hipersubjetivista: la comunidad se entiende como aquello que identifica el sujeto consigo mismo a través de su potenciación en una órbita expandida que reproduce y exalta los rasgos particulares de éste. El resultado es que se remite la comunidad a la figura del *propium*: se trata de comunicar cuanto es común o propio, de modo que la comunidad queda definida por las mismas propiedades –territoriales, étnicas, lingüísticas– que sus miembros. Éstos tienen en común su carácter propio y son propietarios de aquello que es su común. (Esposito, 2009c: 15)

Contrario a estas filosofías, cuyas concepciones están unidas por el presupuesto de que la comunidad es una propiedad de los sujetos que une, una cualidad que se le agrega

a su condición de sujetos, Esposito realiza una deconstrucción a partir de una revisión de la etimología latina de *communitas*. Allí encuentra que el significado originario de la comunidad se refiere, más que a aquello que clausura al sujeto en una pertenencia colectiva, a aquello que lo proyecta fuera de sí mismo, ligándolo a la totalidad de sus miembros “en una voluntad de donación hacia el otro.” (Esposito, 2009c: 17)

Esposito aclara que para las concepciones tradicionales la comunidad es un todo, además de un bien, un valor y una esencia. En este sentido, también ha sido concebida como una propiedad que se perdió y que puede reencontrarse, un origen añorado o un destino prefigurado que, en todos los casos, es definido como aquello que nos es más propio. Así, mientras que para Rousseau la comunidad es algo a lo que haya que regresar, para Kant es algo a lo que se debe aspirar. Por el contrario, para Hobbes la comunidad ya había sido algo por destruir, o al menos algo destruible. De ahí que al recurrir a la etimología de *communitas*, Esposito encuentre que, en tanto *comun* refiere a aquello que no es propio, lo que concierne a más de uno, y *munus* a la obligación que se contrae con el otro y la cual requiere una adecuada desobligación, *communitas* refiere al “conjunto de personas a los que une, no una «propiedad», sino justamente un deber o una deuda. Conjunto de personas unidas no por un «más» sino por un «menos», una falta, un límite, que se configura como un gravamen.” (Esposito, 2007: 30)

En este sentido, Esposito propone que la comunidad ejerce sobre el sujeto un vaciamiento de la propiedad, de esa propiedad más propia del sujeto que es la subjetividad. Al ser expropiada la subjetividad nos encontramos con una falta que hace de la comunidad no una posesión sino una deuda, no lo propio sino lo impropio. Se presenta como una exposición a aquello que interrumpe al sujeto, volcándolo hacia su exterior. El opuesto a esta expropiación realizada por la *communitas* es la *immunitas*, en la que Esposito ve la clave del paradigma moderno. Mientras que el uno expropia lo propio del sujeto, el otro se opone a esa expropiación con una defensa inmunitaria de lo propio.¹⁷ Lo que la modernidad, con sus categorías (soberanía, libertad) ha sacrificado a partir de Hobbes es justamente el *cum* con el cual se da la relación entre los hombres. Ya que esa relación es destructiva –recordemos que para Hobbes lo que tienen en común los hombres es la capacidad de matar y de que se les dé muerte– sólo queda como salida la

¹⁷ Este paradigma moderno, según explica Esposito en un ensayo dedicado a la idea de democracia inmunitaria, está relacionado, desde la propia etimología de *immunis*, con aquello de lo cual están exonerados los miembros de una comunidad, que al ser inmunizados, desechan la obligación respecto al otro “pudiendo así conservar íntegra la propia sustancia de sujeto propietario de sí mismo.” (Esposito, 2009e: 82)

destrucción de esa relación. Esa destrucción es la aceptación del pacto social con el cual se huye del miedo original.

Ahora bien, si la comunidad sólo se puede definir a partir de aquella falta de la que deriva, entonces debe ser pensada en esa ausencia que connota. De ahí que, retomando a Rousseau, Esposito vea que la posibilidad de la comunidad está en la no-relación de sus miembros y en la paradoja que ese vínculo inexistente –cuya inexistencia deriva de su propio sacrificio– conlleva. Puesto que la comunidad se concibe como una falta, se genera una tensión de cumplimiento de la comunidad. Y esa tentativa, a pesar de estar destinada al fracaso, conserva, a lo largo del tiempo, su contundencia. En otras palabras, la comunidad, en su imposibilidad de realización, conlleva, no sólo ya su posibilidad de realización, su tentativa, sino su misma necesidad.

Al no ser posible, se hace necesaria: “En tanto imposible, la comunidad nos es necesaria, es nuestro *munus*, en el preciso sentido de que somos responsables de ella.”(Esposito, 2007: 95) Lo que existe, entonces, en tanto comunidad, no es la comunidad en ella misma, sino la exigencia de comunidad, es decir, su irrealización política (cuya realización sólo es posible en negativo, por cuanto se refiere a una carencia) y su realización impolítica. En esa realización impolítica de la comunidad es que debe entenderse su carácter imperfecto, carente de cumplimiento, realizable sólo en la falta “en el sentido específico de que aquello que nos es común –que nos constituye en cuanto seres-en-común- es precisamente esa falta, esa incompletud, esa deuda.” (Esposito, 2007: 102)

Sin embargo, como ya nos había advertido Nancy al retomar algunas ideas de Heidegger, la comunidad, al no pertenecer a ningún pasado ni a ningún futuro, hace parte de lo “ahora somos”, constituye nuestro éxtasis. En este sentido, avanzando hacia Heidegger, Esposito problematiza la imposibilidad de la comunidad, resaltando el carácter de necesidad que conlleva, y ampliándola, junto con Nancy, a los terrenos propios de la ontología, al repetir las palabras de Nancy con las que sentencia que “todo lo que existe, coexiste.” (Esposito, 2007: 157) Si es así, la comunidad hace parte de la existencia del ser cuya esencia es el *con*: “O la existencia es «con», con-existencia, o no existe. El *cum* no es algo que se agregue desde el exterior al ser de la existencia. Es precisamente lo que lo hace ser el ser que es.” (Esposito, 2007: 157). Pero este *cum* que se comparte es, justamente, la imposibilidad de realizar la comunidad que ya se es.

De ahí que, al igual que en Nancy vía Heidegger, en Esposito nos encontramos que la existencia sólo puede ser conjugada en el plural del “nosotros somos”, puesto que cada

uno de los seres, cada uno de los miembros de la comunidad, es apertura de los otros, alejamiento de lo propio, ausencia de sujeto. Allí radica el carácter político –ahora impolítico– de la comunidad propuesta por Roberto Esposito, la cual a pesar de no constituirse como una realización empírica, construye una forma de subjetividad que implica la carencia de sujeto a la vez que instauro la permanencia absoluta de la alteridad. Y es en esa permanencia en donde la literatura desempeña un papel fundamental, puesto que en ella se encuentran las voces y las imágenes que, al narrar lo común, posibilitan la permanente necesidad de comunidad.

3. Los alcances de una noción crítica.

La indeterminación de la comunidad, su desobrar y su imposible necesidad son cuestiones de la comunidad que figuran en las obras literarias de R.H. Moreno-Durán y de Fernando Cruz Kronfly. Como recurso metodológico estas cuestiones han sido estudiadas a través de tres aspectos en novelas como *Juego de Damas*, *La obra del sueño*, *Toque de Diana*, *Destierro*, *Finale capriccioso con madonna* y *Falleba*. En primer lugar, a través del aspecto formal, en donde las innovaciones del dispositivo narrativo dan cuenta no sólo de la permanente crisis de la representación del sujeto y sus subjetividades (tanto del que escribe como del que narra y del narrado), sino sobre todo, de la problemática con la que esos sujetos (esas objetividades críticas, esos puntos de singularidad) se encuentran representados en tanto seres-en-común. En segundo lugar, en el aspecto narrativo, con el cual entendemos que las figuraciones del sujeto en crisis permiten reconocer el cómo de las relaciones que se producen a partir de la prioridad del ser-en-común. De esta manera, vemos que, si bien, esos sujetos en crisis se presentan, en muchos casos, como subjetividades aisladas, sin-comunidad, el aislamiento no se produce como totalidad sino que, más bien, es en ese aislamiento donde se revelan, con mayor determinación narrativa, las características del ser-en-común. En tercer lugar, en el aspecto histórico, a través del cual se reconocen continuidades y discontinuidades respecto no sólo de tradiciones literarias previas, sino además de una dimensión social e histórica en la que se inserta toda obra literaria. Sucede entonces, como se puede advertir, que la figuración de la comunidad, en tanto desencantada, melancólica e íntima, está implicada dentro de un contexto histórico específico con lo cual se evita caer en riesgosas abstracciones. Así, es pensada la obra literaria y sus recursos metafóricos bajo

el foco de su estrecha relación con los eventos históricos en los que desarrolla sus narraciones.

Por otra parte, ha sido considerado el hecho de que la problemática de la comunidad y la literatura no radica en una simple oposición entre el individuo (cargado de subjetividades) y la comunidad, como si se tratara de dos entidades enfrentadas. Por lo general, en la literatura el hecho de ver al individuo y a la comunidad como dos entidades separadas y opuestas, se resquebraja, y en ese resquebrajarse, nos revela, de manera metafórica, la profunda vinculación que existe entre individuo y comunidad. La literatura colombiana de fin de siglo XX, en este sentido, propone una figuración de la comunidad y el individuo como punto de encuentro, como vértice de confluencia. En ella se puede distinguir una zona (literaria, sí, pero también filosófica, y ante todo, política) en la que el encuentro entre individuo y comunidad se produce. Para internarnos en esta problemática, acudimos a otra, si se quiere, problemática mayor. El problema de la figuración de la comunidad, el cual implica la existencia de un devenir y de un régimen de visibilización y de imaginación que reordena distribuciones de cuerpos, revoca clasificaciones y lógicas de alteridad, a la vez que explora nuevos modos de contigüidad: ¿cómo se hacen visibles las relaciones entre los unos y los otros, es decir, las maneras en que los unos y los otros están juntos, se presentan juntos en una espacialidad y en una historicidad determinadas?

Desde el punto de vista de la literatura, estas maneras no pueden ser más que escriturarias, es decir, dadas por y en la escritura. Esta es una de las razones por las cuales, en la pesquisa de las relaciones entre literatura y comunidad, se ha generado un desplazamiento desde el campo de la representación hacia el campo de la figuración. No se habla, no podría hablarse ya, de una representación de la comunidad de la misma manera con que, en el imaginario moderno del Estado-nación, se hablara de la representación como complemento de la función homogeneizante y homogeneizadora del Estado a través de modelos de subjetividad y de identidad que ella determina y fija en la escritura de las llamadas lenguas nacionales. (Anderson, 1994) Si la novela, como señala Benedict Anderson, genera las condiciones de posibilidad para imaginar una nación, es gracias a que ofrece una convincente representación de una sociedad o nación como construcción simbólica. Este poder de representación implica una restitución en tanto signo de la cosa real que se sustituye (una imagen mimética de esa sociedad traducida a signo lingüístico), mientras que la figuración remite –y con ello implica–, no a una manera representativo-mimética propia de la literatura (no a una sustitución) sino a

los medios por los cuales acontece, haciéndose visible la comunidad dentro de una obra específica.

Por ello mismo, desde un principio, es claro que al preguntarnos por la figuración de la comunidad en la literatura no estamos ni dentro del terreno de la sociología ni dentro de la psicología social ni, tampoco, dentro de los estudios culturales. Estamos, eso sí, o pretendemos estarlo, dentro del marco de la crítica literaria, cuya función —o al menos una de ellas—, a riesgo de pasar por tautológica, es la de buscar sentido al objeto de estudio. Este sentido, que es parte de la obra (que es, como se dice, en cierto sentido, lo que obra en la obra) adviene por parte de la crítica como un propósito de despejar aquello que, por naturaleza, como la obra literaria, se encuentra abierto. Es, vamos a decirlo, un posible. Asimismo, la cuestión de la comunidad —como sabemos— es la cuestión de la apertura existente entre los unos y los otros: el advenimiento de lo posible, la apertura de aquello que no culmina, sino que permanece en el sentido: transeúnte, trashumante. Así la comunidad, así la literatura.

De ahí que al preguntarse por las formas en que una literatura determinada representa a la comunidad de la que emerge, esta tesis se está también preguntando por las posibilidades o imposibilidades que esa comunidad tiene de ser representada. Comunidad y literatura. Literatura y comunidad. Así aparecen ante nosotros como conceptos fuertemente vinculados: toda comunidad implica literatura; toda literatura denota una comunidad. Pero ¿cómo se da esa relación? ¿En qué medida la literatura y la comunidad se inmiscuyen, se perturban, se compenetran, se comparten, se conllevan, se comparecen? ¿En qué punto la una deja de ser la otra y hasta qué punto la una es la otra, está en la otra?

Tomar como punto de partida estos interrogantes no supuso, en la realización de esta tesis, simplemente indagar en la noción de comunidad a partir del estudio de las sociabilidades representadas en determinada literatura, ni mucho menos limitarse a describir los modos y costumbres que se inscriben en ella. Tampoco, invirtiendo los términos, se pretendió indagar al interior de una comunidad con el fin de ver cómo surge de ella una literatura. Estos dos rumbos hubieran estado determinados por intereses distintos a los que acá han sido planteados. Con el primero se estaría muy próximo de forzar a la crítica literaria hacia una práctica asimilable al costumbrismo, una práctica que nos conduciría a realizar una exhaustiva y detallada descripción de hechos y paisajes estrictamente locales, una suerte de inventario de las costumbres y los modos en que en un determinado grupo social se relacionan los unos con los otros; con el segundo, por

otro lado, se allegaría más a un estudio de tipo sociológico o de la sociología de la cultura que a los intereses propios de la crítica literaria, y con ello el hecho estético implicado en lo literario se vería subvertido por el hecho social que en todo caso conlleva pero con el cual no se da cuenta plena de la significancia de una obra literaria.

La pregunta por las figuraciones de la comunidad en la literatura va de la mano con la problemática de las limitaciones tanto de la obra literaria (si se quiere: la literariedad y sus marcos, o mejor aún, las proyecciones formales en que una obra literaria está enmarcada) como con las limitaciones (dígase también: posibilidades) de la comunidad. Esto es: ¿hasta dónde llega una obra y hasta dónde llega una comunidad? ¿Cuál es el punto (espacial, temporal, textual) en el que se produce el encuentro entre obra y comunidad? ¿Es un lugar estético, social, político? Si los límites demarcan un interior y un exterior ¿cuál es ese interior de la obra que contiene (que construye) el interior de la comunidad? ¿Dónde comienza la comunidad, dónde termina la obra? Una manera de entender esta problemática nos condujo a ver cómo esos límites no son estables sino confusos e inciertos. Obra y comunidad se confunden: obra = comunicación = comunidad. No hay distinción (la habría, pero ésta sería incierta) entre el lenguaje de la obra (la narración) y el lenguaje de la comunidad (la comunicación).

Puesto que no necesariamente la comunidad aparece como un tema privilegiado en la literatura estudiada, la investigación que dio como resultado esta tesis buscó mantener como trasfondo la noción de comunidad como una cuestión indisociable de lo literario. Dentro de este campo de relaciones surge una serie de interrogantes. En principio, el interrogante acerca de la pertinencia de afirmar (o negar) que la comunidad se produce como imagen en la literatura. ¿De qué manera se hace visible la comunidad en una literatura específica? Derivado de este interrogante, recayó la pregunta por si la literatura es (o no es) el soporte formal, comunicativo, de la comunidad. ¿De qué maneras y con qué estrategias la literatura soporta, sostiene y sujeta a la comunidad? Esto, por lo demás, implica preguntarse acerca de los modos en que la literatura se expone como una proyección imaginaria de la comunidad tanto como la comunidad lo hace como una proyección imaginaria, entre tantas, que produce la literatura. Estos interrogantes son los que condujeron, en última instancia, a cuestionarse acerca de cuáles son los modos de figuración de la comunidad en la literatura colombiana de fin de siglo XX y cómo es que estos aparecen, haciéndose visibles, en ensayos, cuentos y novelas de R.H. Moreno-Durán y Fernando Cruz Kronfly. Esta tesis propone, a su manera, responderlo.

Primera parte

La comunidad del desencanto:
Juego de damas / La obra del sueño

La celebración desencantada.

“Mi casa ahora no es más que la imagen lamentable de un teatro desmantelado donde se ha efectuado esa larga batalla que, entre otras cosas, todos, partícipes y testigos, tuvimos el honor de perder de comienzo a fin, válgame Dios.”

R.H. Moreno-Durán. *Juego de Damas*.

1. El escritor y la tradición.

En un corto artículo publicado en 1995 por la *Revista Quimera*, de la cual fue director para su edición latinoamericana, R.H. Moreno-Durán habla de la relación entre los escritores de su generación con García Márquez, su obra y su influencia. Allí opina que

resulta patético comprobar cómo, en el último cuarto de siglo, ciertos escritores colombianos han incitado públicamente al *garciamarquicidio* porque ingenuamente creen que con la muerte de tan incómodo precedente se les abrirán las puertas de la gloria. Otros piensan que la mejor forma de superar al creador de Macondo es imitándolo, y en tal empresa se les han ido sus mejores años. (...) [H]ay otros autores (...) que optaron por una actitud menos airada y más ecuánime, discreta aunque también sabia: la de asumir en su justo valor la magistral lección de García Márquez, y a la vez guardar prudente distancia ante el fasto contagioso del realismo mágico. (Moreno-Durán, 1995b: 32)

No es un secreto que la crítica literaria, tanto la hecha por críticos profesionales como la realizada por escritores de ficción, al referirse a aspectos generales de la literatura del periodo de fin de siglo XX en Colombia lo hiciera, las más de las veces, en clara relación con la obra de García Márquez.¹ Sin embargo, esa relación con la literatura

¹ Basta con ver algunos títulos de los libros y artículos publicados sobre la literatura de ese periodo para constatarlo. El caso más emblemático lo ocupa la obra de Seymour Menton *La novela colombiana. Planetas y satélites* (Menton, 2007), publicada originalmente en 1978, en donde, usando la metáfora astronómica, el crítico estadounidense sitúa a *Cien años de soledad*, junto a *María*, *Frutos de mi Tierra* y *La vorágine* como los planetas en torno a los cuales gira el resto de la producción literaria del siglo XX. En el *Manual de Literatura Colombiana* editado por Procultura en el año 1988, aparece un extenso artículo del también novelista Ricardo Cano Gaviria titulado “La novela colombiana después de García Márquez. Precedido de algunas consideraciones malthusianas.” (Cano, 1988). En ese artículo Cano Gaviria, atraído por las teorías de la recepción, señala que los novelistas de los ochenta son atentos lectores de las generaciones precedentes, con lo cual se introduce un “modelo dinámico del hecho literario, entendido

precedente tiene, como es de esperarse, una serie de particularidades surgidas de aquella “prudente distancia” señalada por Moreno-Durán, que permiten hablar de ella con relativa autonomía y referirse a sus escritores y a sus obras en virtud de sí mismos, puesto que, sin ninguna duda, conforman una literatura con características propias.

Pensar la relación entre un escritor y una tradición, su continuidad o su discontinuidad, implica no sólo pensar una obra, sino el conjunto de obras con que ese escritor convive, conflictiva o armónicamente, en medio de su mundo social.² La obra de Moreno-Durán, al igual que la Fernando Cruz Kronfly, mantienen vivas esas dos posibilidades de respuesta y reflejo ante la tradición. Por una lado, conviven con, convocan y celebran una serie de obras (europeas, norteamericanas, latinoamericanas), pero por otro lado, y simultáneamente, rechazan –muchas veces con aires de petulancia–

como proceso de recepción y de producción en el que el obligado relevo entre las dos instancias –el lector (receptor) que, reiniciando el ciclo, se convierte en autor (productor)– pasa por un momento crítico, reflexivo y distanciador que es la única garantía de cambio y superación.” (Cano, 1988: 357) También el prólogo a *La novela colombiana ante la crítica: 1975-1990* (Giraldo, 1994) de Luz Mery Giraldo titulado “De cómo dar muerte al patriarca” ayuda a hacerse una idea sobre la persistencia de estos vínculos. Allí Giraldo califica a la literatura de los ochenta como una literatura transgresora de modelos establecidos, y traza una línea que permite entender esa transgresión como una continuidad de rupturas de modelos previos: “Rivera rompe con el romanticismo de *María* ante el desencanto de «El Paraíso»; Mutis y García Márquez rompen con el realismo estereotipado que generaron *La Vorágine* y otras obras posteriores, desde una actitud lúdica, irónica, analítica y problemática” (Giraldo, 1994: 13), con lo cual coincide con Moreno-Durán en el reconocimiento de que desprenderse de la influencia de una tradición previa es asumir su valor y tomar distancia: “dar muerte al padre –concluye Giraldo– no es negarlo, sino afirmarse ante él, liberándose de la sujeción de su poder patriarcal.” (Giraldo, 1994: 13) Otro ejemplo está en el prólogo a *Veinte Ante el Milenio: Cuento Colombiano Del Siglo XX* en donde Eduardo García Aguilar en un texto titulado “Narrativa colombiana contemporánea: un largo adiós a Macondo” apunta que esta generación de “devoradores de libros” (García Aguilar, 1994: 8) que fue testigo de la entronización de García Márquez se vio ante la encrucijada de “emular o romper los vidrios.” (García Aguilar, 1994: 11) Una mirada similar es la que Helena Araujo realiza en su artículo “Después de Macondo.” (Araújo, 1994) Desde otra perspectiva, el artículo de Augusto Escobar Mesa “García Márquez ¿fundador de una tradición?” (Escobar Mesa, 1997a) pone en duda la existencia de una tradición en la literatura colombiana con lo que la literatura posterior a García Márquez no estaría ni en deuda ni enfrentada con ninguna inexistente tradición. Una perspectiva similar asume el propio Moreno-Durán respecto a la inexistencia de una tradición en la literatura colombiana. En el artículo arriba citado señala que las obras de Isaacs, Silva, Carrasquilla, Rivera, Cepeda Samudio, García Márquez y Mutis más que una tradición son una intermitencia: “Tradición es continuidad y filiación lineal, fecundo proceso que no se da en el caso de la narrativa colombiana.” (Moreno-Durán, 1995b: 34)

² Sobre la conflictiva relación entre continuidad y discontinuidad respecto de la tradición, Arcadio Díaz Quiñones en la introducción a su libro *Sobre los principios. Los escritores caribeños y la tradición*, siguiendo a Hannah Arendt, señala que “la fuerza de una tradición puede sentirse de manera más profunda –incluso tiránica– cuando ha llegado a su fin y parece olvidada.” (Díaz Quiñones, 2006: 13) Y más adelante apunta: “Qué significa *pertenecer* a una tradición? ¿Cuál será el punto de apoyo para sostener su autoridad? Esas preguntas recorren el campo literario moderno. En él se producen tradiciones múltiples que giran en torno a dos polos: conservar la *tradición* o liberarse de su peso. En ese marco se encuentran desde las búsquedas de un retorno a los *comienzos* perdidos, hasta el deseo de encontrar otro lenguaje y una vía de salida. La posibilidad de elegir es constitutiva: el escritor *moderno* sería aquel que considera que puede entrar y salir de tradiciones diversas.” (Díaz Quiñones, 2006: 19) (Cursivas en el original) Estos aspectos serán tenidos en cuenta más adelante en cuanto a la posición que asumen escritores como Fernando Cruz Kronfly o Moreno-Durán frente al peso de una tradición fuerte como la de la narrativa de la violencia o la del realismo mágico en la literatura colombiana.

ciertas formas que la tradición, especialmente la latinoamericana, han adquirido para expresar el mundo social en que se produce históricamente. La apreciación, celebración y rechazo críticos de la tradición latinoamericana en la obra de escritores como R.H. Moreno-Durán o Cruz Kronfly contiene diversos matices que bien vale la pena revisar. Uno de esos matices es claramente visible en el ensayo *De la barbarie a la imaginación*. Al enfrentar este texto, sus argumentos y sus significados como la expresión de una forma crítica de pensamiento que comprende los procesos narrativos como fenómenos constitutivos de las dinámicas históricas y sociales del continente latinoamericano, se entiende, en último grado, de qué manera se produce una continuidad y una discontinuidad con esa tradición.

Desde mediados de la década de los setenta, hasta su muerte en el año 2005, R.H. Moreno-Durán ocupó un reconocido espacio en el campo intelectual colombiano. Sus ensayos, sus novelas, sus cuentos y sus obras de teatro lo instalaron, en las últimas décadas del siglo XX, como uno de los autores más visitados de la literatura colombiana posterior al auge editorial del *boom* latinoamericano y a la hegemonía macondiana de la literatura local. Es conocida la anecdótica y altamente simbólica “Declaración de Elsinor”, hecha por un grupo de críticos y de escritores colombianos, entre ellos Moreno-Durán, en el castillo Elsinor de Hamlet, en Copenhague, en donde, a partir de ciertos puntos, postulan una “nueva política cultural para el país” y la búsqueda de nuevos caminos más allá del realismo decimonónico y del realismo mágico. En la 5ª entrada de la declaración se lee: “Ante una nueva era, una nueva sensibilidad. Agotadas la mayor parte de sus propuestas, el realismo mágico y todos sus espectros han quedado atrás. Como artistas, como críticos, como intelectuales, ahora nos interesa abordar una nueva interpretación de la realidad colombiana, latinoamericana y universal, en toda su complejidad, alejada por completo de los viejos esquemas.” (Kohut, 1994: 21)

En esta perspectiva, una percepción general apunta a ver en la relación de R.H. Moreno-Durán con la tradición una relación compleja, particularmente con la tradición de la novela moderna que en América Latina estaría representada por el conjunto de obras que componen el *boom* narrativo de la década de los cincuenta y sesenta. Por un lado, se tiende a incorporar a Moreno-Durán dentro del grupo de escritores del llamado *posboom* que, en palabras de Donald Shaw representaría una reacción contra el *boom*, pero a diferencia de autores de obras testimoniales, los del *posboom* no volvieron hacia lo que Shaw llama un “realismo ingenuo”:

Muy conscientes del cuestionamiento de la capacidad del escritor de reproducir la realidad mediante el lenguaje directamente referencial, cuestionamiento típico de los escritores del *boom*, los del *posboom*, bajo el impacto de los atroces acontecimientos históricos de su periodo se volvieron al “aquí” y “ahora” de Hispanoamérica *como si* el escritor pudiera observar e interpretar la realidad, pero a sabiendas de las dificultades conectadas con el realismo del viejo estilo. (Shaw citado por Quesada, 2003: 102) (Cursivas en el original)

En términos más concisos, la obra de Moreno-Durán ha sido leída, comentada y estudiada en lo que puede ser considerado como un generoso corpus crítico. Le han sido señalados tres rasgos principales como características más notorias, que comparte en gran medida, al igual que la obra de Fernando Cruz Kronfly, con un amplio repertorio de obras narrativas de la literatura colombiana producida en las últimas décadas del siglo XX.³

El primer rasgo está relacionado con una concepción del discurso literario como posibilidad de reescritura de la historia oficial a través de la cual se han generado valores identitarios individuales y colectivos. Esto conlleva a la adquisición de una profunda conciencia histórica con la cual la comprensión del pasado –que incluye una notoria distancia con los relatos oficiales que se han hecho de él– permite una comprensión de las condiciones del presente y la construcción de un destino individual, colectivo y literario. Las narrativas de Moreno-Durán y de Cruz Kronfly ponen en crisis los modos con que los sectores sociales tradicionalmente hegemónicos pretenden ver y dar a conocer el mundo, sobre todo aquellos relatos y discursos con que estos grupos han institucionalizado, y con ello cristalizado y mitificado, los hechos históricos y sus figuras heroicas. En este sentido, las novelas de Moreno-Durán, particularmente *Juego de Damas*, *Mambrú* y *Los felinos del Canciller*, desmitifican y desacralizan esos relatos y convierten a la historia en fuente de revaloración y recapitulación de la complejidad de la trama social.

La segunda característica es la que refiere al tratamiento de la violencia política. La literatura posterior al Frente Nacional (1958-1974) se desplaza desde una concepción política de las causas de la violencia partidista hacia un tratamiento interiorizado que expresa no tanto los hechos como los efectos y consecuencias de ésta en las

³El conjunto de obras donde estos tres rasgos también pueden rastrearse, con muy diversos matices, está conformada por la producción literaria realizada en las décadas del setenta, ochenta y noventa por, entre otros y además de Cruz Kronfly y Moreno-Durán, Rodrigo Parra Sandoval, Albalucía Ángel, Héctor Sánchez, Oscar Collazos, Fanny Buitrago, Luis Fayad, Ricardo Cano Gaviria.

subjetividades y en los imaginarios individuales y colectivos. Esto permitió que la presencia de la violencia fuera incorporada en ciertas obras, como las de Moreno-Durán o Cruz Kronfly, ya no simplemente como un escollo histórico, de carácter sesgadamente político, sino que su incorporación condujera también a una búsqueda de formas expresivas distanciadas del testimonio realista con que se caracterizó la literatura de la violencia de las décadas precedentes. De ahí que el lenguaje novelístico en este periodo experimentara una renovación mediante la incorporación de distintas técnicas narrativas que le permitieron distanciarse y obtener cierta autonomía respecto de la novela tradicional. La segunda novela de la trilogía *Femina Suite*, titulada *El toque de Diana* es, en este sentido, una obra paradigmática dentro de la producción de Moreno-Durán. Se trata, en definitiva, de una novela que toma el universo castrense para hablar de la violencia no sólo como un escenario de trasfondo sino como un dispositivo que crea las posibilidades de relación de los personajes. De ella, de la violencia, dependen (o penden, para mejor decir) todos y cada uno de los vínculos sociales y afectivos que definen a los personajes, sus espacios y sus temporalidades.

La tercera característica está vinculada a la preferencia que se le da a los “mundos urbanos” respecto de la novela tradicional de carácter más bien rural o pre-urbano. Acá lo urbano es entendido como ámbito y como espacio, como “modo de vida y forma de pensamiento, de acción o reacción y se concentra en las ciudades con sus presencias individualistas, íntimas, cotidianas, alienadas y desoladas cuyos personajes transeúntes y transitorios representan o cumplen su rol en una vida acelerada y monótona, caótica y conflictiva.” (Giraldo, 2004: xvii) Es por eso que en esta narrativa, en donde lo urbano pasa a ser un hecho literario en sí mismo, una forma de expresión, de sensibilidad y no, como en la narrativa precedente, un mero escenario, se distinguen elementos como el desarraigo del hombre contemporáneo, la soledad y el anonimato, y las encrucijadas trenzadas en escenarios ciudadanos que expresan una profunda escisión social.

Pero estos tres rasgos no sólo están presentes en la obra narrativa de los dos escritores colombianos que nos ocupan. Al revisar la obra ensayística de Moreno-Durán, y en parte también la de Cruz Kronfly, pueden advertirse, en un nivel ahora reflexivo, analítico y erudito, ampliaciones y profundizaciones de las posibilidades de la escritura ficcional como revisión de las historias oficiales, así como distintas reflexiones en torno al rol que la literatura adquiere frente a una realidad violenta como la latinoamericana (y la colombiana en particular), así como las connotaciones simbólicas que han otorgado al sujeto latinoamericano una conciencia urbana que se ha visto reflejada en las distintas

estéticas, formas y vertientes que estas tres características generaron hasta ahora en la historia de la literatura latinoamericana.

El ensayo *De la barbarie a la imaginación*, publicado en 1976, contiene estos tres elementos en su análisis sobre las posibilidades de indagar la materialidad narrativa de una identidad latinoamericana. Pero principalmente los contiene en la búsqueda de la comprensión de América Latina como un proceso narrativo cuyo reconocimiento puede darse a partir de la proyección imaginaria que lo constituye. De ahí que la operación crítica que propone Moreno-Durán en ese ensayo, en tanto crítica, no sólo comprende cuestiones pertenecientes al ámbito estético, sino que abarca aspectos que permiten identificarla como una expresión de lo político puesto que concibe a la literatura, ante todo, como un saber, esto es, como un objeto de acción, de construcción de subjetividades culturales y políticas. Ese saber que tiene (que imagina) la literatura, sería, en la propuesta de Moreno-Durán, un saber acerca del modo de ser latinoamericano, es decir, un saber ontológico que permite conocer y reconocer de qué manera América Latina se ha construido imaginariamente a sí misma.

2. Política e imaginación.

En 1985 R.H. Moreno-Durán fue invitado a La Habana para ser jurado del Premio Casa de las Américas. Había pasado casi una década desde la publicación en España – donde vivía desde el año 1973– del ensayo *De la barbarie a la imaginación*; habían pasado también algunos años desde que *Juego de damas*, *El toque de Diana* y *Finale capriccioso con madonna* –novelas que componen la trilogía *Femina suite*– anduvieran mostrándose en las vidrieras de las librerías de Barcelona y de Bogotá; faltaban apenas dos años para que apareciera la novela *Los felinos del canciller*. El entusiasmo del proceso revolucionario cubano mediando la década de los ochenta, es sabido, había menguado notoriamente. La consunción de los grandes proyectos revolucionarios sumado a las prolongadas guerras de guerrillas, particularmente en Colombia, habían generado en una amplia parte de los ideales revolucionarios un perentorio agotamiento, una compleja situación emotiva de desencanto.

En una columna para el diario *El País* de España, Moreno-Durán relata las aventuras vividas durante esa estadía en La Habana. (Moreno-Durán, 1985) El relato se centra en la confusa situación en la que se vio involucrado luego de darle una respuesta

elusiva al pedido de Fidel Castro de viajar *ipso facto* a Bogotá y entregarle a la televisión colombiana –audiencia con el entonces presidente Belisario Betancourt mediante– una serie de entrevistas donde el Comandante de la Revolución hacía un repaso a la realidad social, económica y política de América Latina. Estas aventuras, en las que el escritor se enfrenta cara a cara con las consecuencias de los pedidos del poder, son las que le dieron motivo al colombiano para sentirse, no sin ironía, un Miguel Strogoff en La Habana. La dilatación de una respuesta hacia el poder –no decir que no, no decir que sí– es uno de los tópicos a los que Moreno-Durán acude en sus cuentos, novelas y ensayos. También es una de las estrategias narrativas y ensayísticas con las que busca abordar la cuestión de la relación entre lo político y la literatura, trasladando esa relación hacia territorios en donde lo político y el poder son comprendidos y asimilados en actos que van más allá de las esferas tradicionales. No son sólo el Estado o las clases dominantes quienes ejercen ese poder, sino que su radio de acción se extiende a las relaciones sexuales, a las estructuras lingüísticas, a la organización racional del discurso, a la figuración de las relaciones personales, afectivas e imaginarias.

Para Moreno-Durán este desplazamiento implica la negación del vínculo entre lo literario y lo político. Siempre se definió a sí mismo como un escritor que quiso trazar distancias entre sus convicciones políticas y su producción estética, un escritor al que poco y nada le interesaba la literatura comprometida, el texto literario como territorio y arma de lucha política. (Moreno-Durán, 1984; 2003; Pineda, 2003) Moreno-Durán promulga –y esto no sólo en sus ensayos sino también, y sobre todo, en su obra narrativa– una formulación de la responsabilidad del escritor con la materia escrita. Un compromiso con la textualidad de la escritura, con el modo de situarse, no en la acción política, sino en el lenguaje. En *De la barbarie a la imaginación*, hablando de la pretensión formal, dice que, puesto que los objetos a los que atañe la escritura creativa ya están dados en la realidad y articulados en la imaginación, “al escritor correspondería sólo aprehenderlo [el universo de esos objetos], captarlo, comprenderlo a través de medios específicos, expresándolo en virtud de técnicas y formas en las que el lenguaje ha de manifestar esa coherencia que le da validez a la visión de un escritor sobre la realidad de todo aquel mundo en el que se recrea. La responsabilidad del autor, en este aspecto la única posible, está dada, pues, en la escritura.” (Moreno-Durán, 2002a: 73)⁴

⁴ Es sugestiva la coincidencia de este postulado con lo que, veinte años antes, esgrimía Alain Robbe-Grillet sobre este mismo punto. En su artículo “Sobre algunas nociones perimidas” el escritor francés escribió lo siguiente: “En lugar de ser de naturaleza política, el compromiso es, para el escritor, la plena conciencia de

Pero bien sabemos que esa negación, y la obra producida bajo la premisa de esa negación, es en sí misma una postura política tanto como una postura estética. La proposición básica de la idea de Rancière sobre la división (o repartición) de lo sensible señala que, en tanto configuración de la experiencia, todo acto estético da lugar a nuevos modos de sentir e induce en nuevos modos de subjetividad política. De ahí que el ámbito estético, quiéralo o no, abre la posibilidad de interlocución con (en) lo político. (Rancière, 2009)

Al negar el rol político de la creación estética, Moreno-Durán potencia su positividad, es decir, su intervención en la construcción de subjetividades que constituyen lo político. Esa positividad de la literatura hace parte de lo que el escritor va a indagar en *De la barbarie a la imaginación*, donde conjuga una noción cultural de América Latina a partir de una idea artística de la literatura.⁵ La conjugación de lo cultural y de lo artístico con que Moreno-Durán despliega la literatura latinoamericana bien puede identificarse como una política cultural, no en el sentido corriente del término que define ciertas acciones del Estado o de sus instituciones respecto a la cultura y que hace pensar meramente en la producción de bienes culturales, sino en el sentido propuesto por Arturo Escobar, para quien el concepto de política cultural apunta a una redefinición de lo político a partir del vínculo constitutivo entre cultura y política:

Este lazo constitutivo significa que la cultura, entendida como concepción del mundo y conjunto de significados que integran prácticas sociales, no puede ser comprendida adecuadamente sin la consideración de las relaciones de poder imbricadas en dichas prácticas. Por otro lado, la comprensión de la configuración de esas relaciones de poder no es posible sin el reconocimiento de su carácter “cultural” activo en la medida que

los problemas actuales de su propio lenguaje, la convicción de su extrema importancia, la voluntad de resolverlos desde el interior. Esa es, para él, la única posibilidad de seguir siendo un artista, y sin duda también, como consecuencia oscura y lejana, de servir un día quizá a algo, tal vez incluso a la revolución.” (Robbe-Grillet, 2010: 71) Este gesto será llevado a la teoría estética por Rancière cuando afirma que la política de la literatura no es la política de los escritores, ni sus compromisos personales en luchas políticas ni la forma en que sus obras representen las estructuras sociales o los movimientos políticos: “La expresión *política de la literatura* implica que la literatura hace política en tanto literatura. Supone que hay un lazo esencial entre la política como forma específica de la práctica colectiva y la literatura como práctica definida del arte de escribir.” (Rancière, 2011: 15) (Cursivas en el original)

⁵ Esta amalgama cultural y artística de la literatura refiere a lo que Miguel Dalmaroni propone como aquello que debe mantenerse en una perspectiva crítica de la literatura. Dalmaroni diferencia una noción “civil” de la literatura de una noción “artística” que llama de “sumersión.” La primera concibe la literatura como “una compartimentación de las prácticas culturales con las cuales la civilización o los itinerarios de la dominación social o como quieran llamarle, hace algo en el mundo social.” (Dalmaroni, 2008: 14) En el modo artístico de la “sumersión”, por el contrario, la literatura es ajena a un régimen de lo identificable, “la crítica sabe ahí y tiente decir o escribir el saber de lo no-sabido. Todo lo que alcanzamos a saber es que algo en o con el texto ocurre.” (Dalmaroni, 2008: 3)

expresan, producen y comunican significados. Con la expresión “política cultural” nos referimos, entonces, al proceso por lo cual lo cultural deviene en hechos políticos. (Escobar, 1999: 135)

Este devenir de lo cultural, de lo literario particularmente, en hechos políticos es lo que está de fondo en el propósito que el propio Moreno-Durán indica en el apartado “Liminar” del ensayo. Allí señala que *De la barbarie a la imaginación* pretende confluir en la formulación de una identidad y de una “ontología cultural.” El advenimiento de esa formulación, señala Moreno-Durán, es revertido en imagen. (Moreno-Durán, 2002a: 10)⁶ Esto significa que la formulación de tal identidad, la proyección de esa ontología cultural, es visible sólo a través de los procesos narrativos, es decir imaginarios, con que la literatura ha constituido una idea de América Latina. Pero ¿cuál es esa idea de América Latina que ha constituido la literatura? ¿Qué hizo la literatura con América Latina? ¿Cómo la literatura –y esta parece ser la pregunta de Moreno-Durán– se imaginó a América Latina?

En un apartado del ensayo, titulado “De la Arcadia a la ciudad”, Moreno-Durán recurre a un tópico bastante conocido al señalar que “América empezó como Utopía, como leyenda, como mito, variantes todas de una idea que Europa había sedimentado desde siempre, pero la otra noción de las nuevas colonias, la noción real, sólo pudo asumirse a partir del desarrollo de sus propias fuerzas y vivencias, de su propia y peculiar historia.” (Moreno-Durán, 2002a: 154) Este pequeño fragmento contiene una de las varias dicotomías que el escritor explora a lo largo de todo el ensayo. Moreno-Durán retoma las dicotomías que son consideradas parte de la tradición del pensamiento latinoamericano, particularmente la de campo/ciudad y la de civilización/barbarie. Esta última –la más evidente de todas– es la que, desde el título, le sirve al escritor como hilo conductor de sus argumentos.

En un principio, Moreno-Durán identifica dos tipos de imaginación latinoamericana. Una relacionada con el campo y con la selva, que narra los aspectos “bárbaros” de la cultura, de sus paisajes, de la potencia de la naturaleza; y otro que narra

⁶ Es a través de imágenes (esto Moreno-Durán lo sabe por Lezama Lima, en quien se detiene durante gran parte del ensayo) que se generan las conjunciones a partir de las cuales se pueden apreciar los conceptos, las lógicas y las racionalidades del mundo específico que es América Latina. (Moreno-Durán, 2002: 408) Siguiendo al Lezama Lima de *La expresión americana* así como a la constitución de las eras imaginarias lezamianas, Moreno-Durán remite a la idea de que “sólo mediante la imaginación la entidad *natural* ha devenido *cultural*.” (Moreno-Durán, 2002: 417) (Cursivas en el original) Acerca de la relación entre la producción de imágenes de estirpe lezamiana, la metáfora y la noción de comunidad como figura, remito al artículo de Alejandro Bovario “La imagen metafórica contra el mito.” (Bovario, 2014)

el aspecto “civilizado”, que se centra en las narraciones de lo urbano, en el surgimiento de las ciudades, en su desarrollo caótico y en el deambular psicológico de los sujetos que la habitan. Esta dicotomía es, como cabe esperarse, puesta en riesgo a partir de una operación de síntesis (lo cual, se sabe, es también parte de la tradición del pensamiento latinoamericano): “No se trata de *casar* la “civilización” con la “barbarie”, sino de reconocer la existencia de ambos factores como expresiones esencialmente indivisibles en la concepción del mundo del hombre latinoamericano.” (Moreno-Durán, 2002a: 281) (Cursivas en el original) Este reconocimiento sería, para Moreno-Durán, en tanto efecto de síntesis, la potencia de la imaginación cuya materialidad está expresada en las obras literarias y privilegiadamente bajo la forma de la novela: “La disyunción sería ahora 'imaginación' o 'barbarie', una ruptura no sólo del esquema sino de dos ámbitos diferentes, que funden en un mismo debate lo ficticio y estético con lo real y social.” (Moreno-Durán, 2002a: 27) En esto Moreno-Durán se alinea con Alejo Carpentier, ya que esta operación de síntesis es análoga al pensamiento de lo mestizo que, en el escritor cubano, emerge como base cultural de América Latina. Moreno-Durán sigue a Carpentier, particularmente al de *Tientos y diferencias*, cuando en *De la barbarie a la imaginación* afirma que el mestizaje, que para Carpentier engendra siempre un barroquismo (Carpentier, 1987), es el “paradigma profundo de nuestra cultura”, del cual se espera “la definición de su impulso, la intención de su próximo paso, de su nuevo acalorado grito.” (Moreno-Durán, 2002a: 98) En ese sentido, la ruptura del esquema civilización/barbarie al que se le interpondría el elemento imaginario, tal y como lo propone Moreno-Durán, sería una variante del barroquismo con que Carpentier presenta, en el ensayo de “La ciudad de las columnas”, la ciudad de La Habana como una instancia real de las prospecciones de un código ficticio, un mestizaje cultural. Moreno-Durán lo expresa de esta manera:

El mestizaje de nuestra realidad es evidente; no se justifica, pues, la elaboración de una literatura que recree el fenómeno sino que a partir de lo típico –es decir, a partir de la búsqueda de lo esencial en lo real– construya las bases para la reelaboración y construcción de una realidad que no esté estructurada por planos parciales (ciudad y campo o selva) que, como hasta ahora, se han querido mezclar, sino por totalidades que abarquen todo el conjunto de elementos que configuran nuestra verdad étnica, política, económica, cultural, histórica y social, es decir, contextual. (Moreno-Durán, 2002a: 282)

Sin embargo Moreno-Durán retoma una tercera dicotomía, más amplia en términos analíticos, que abarca a las dos anteriores. Por un lado, presenta la idea de América como relato. Como es sabido, se trata de una idea forjada durante la época colonial que se explayó durante las luchas de independencia y la instauración política de los Estados-nación de América Latina como producto indisociable de la hegemonía criolla. (Scavino, 2010) Por otro lado, o en términos historicistas, posterior a ello, aparece también una noción “real” de América hecha con sus propias fuerzas, construida con sus propios relatos. En la primera instancia, la de América como relato, América se presenta como un continente que nunca fue descubierto sino, reponiendo a Edmundo O’Gorman, inventado.⁷ Esto es algo que se reconoce en el marco conceptual de la conciencia criolla. Para Walter Mignolo esta distinción entre “descubrimiento” e “invención” de América no remite simplemente a dos formas de interpretación de un mismo acontecimiento, sino que remite a dos paradigmas distintos. “La línea que separa esos dos paradigmas es la de la transformación en la geopolítica del conocimiento: no se trata solamente de una diferencia terminológica, sino también del contenido del discurso.” (Mignolo, 2007a: 29) Tanto la diferencia terminológica como el contenido del discurso del ensayo de Moreno-Durán se alinean expresamente con el paradigma de la invención.⁸ “América –dice Moreno-Durán– existió siempre como sueño, como idea que algún día habría de reificarse, como objeto de interés europeo aún antes de su descubrimiento.” (Moreno-Durán, 2002a: 69) De ahí que para introducir la problemática del modo de ser latinoamericano, Moreno-Durán acuda a la intrincada noción de “lo universal.”⁹

⁷ Véase de Edmundo O’Gorman su clásico libro *La invención de América* (O’Gorman, 1977) en el que argumenta que América no fue descubierta, sino inventada. Para O’Gorman, la idea de un descubrimiento de América hace parte del proceso de invención. Sin embargo, como bien señala José Rabasa, “[p]or útil que sea la crítica de O’Gorman, su distinción presupone definiciones y valores estables para los términos *invención* y *descubrimiento*. En efecto, asume una verdad acerca de cierta realidad americana, a partir de la cual podemos diferenciar invención de descubrimiento.” (Rabasa, 2009: 20) (Cursivas en el original) Esta diferenciación la hace también el ensayo de Moreno-Durán, sumándole, como se verá más adelante, un carácter dinámico a la noción de invención, puesto que se trata de una continua invención de América como proceso narrativo.

⁸ Mignolo define este paradigma como *crítico*, mientras que el primero, el del descubrimiento –que responde a los intereses de la modernidad europea–, sería el paradigma imperialista (Mignolo, 2007b: 30). El paradigma *crítico* es aquel que ha permitido generar la idea de que ciertos pueblos han sido puestos de lado en la historia (aquellos “condenados de la tierra” nombrados por Frantz Fanon, relegados por lo que Mignolo llama “la colonización del ser”). Con ello este paradigma ha generado también la posibilidad de establecer la “diferencia colonial” como un lugar de enunciación. (Mignolo, 2007b)

⁹ Para una lectura crítica de la idea de “universalismo” y “cosmopolitismo” en América Latina durante un periodo anterior al de la producción ensayística y literaria de Moreno-Durán, véase la primera parte del importante libro de Jean Franco *Decadencia y caída de la ciudad letrada en América Latina* (2003). Allí, la autora a partir de una lectura del influjo cultural norteamericano durante el periodo de la guerra fría, especialmente a través de revistas como *Cuadernos por la libertad de la cultura* o *Mundo Nuevo*, evalúa el rol que cumplen estas nociones en la lucha por el control ideológico de la cultura. Moreno-Durán, sin dar

En su acostumbrado tono irónico, en el apartado “Lo universal y el modo de ser latinoamericano”, Moreno-Durán toma distancia de cierta posición costumbrista, la de aquellos “que insisten todavía en la creencia de que lo americano sigue siendo la aldea, su aldea en la que se ahogan en nativismo, un folclorismo, un costumbrismo estrechos que ponen en entredicho sus pretensiones básicas” (Moreno-Durán, 2002a: 47) y se enfila hacia la idea de captar una propiedad latinoamericana en dimensión universalista, hacia una búsqueda de “lo universal en lo americano.” (Moreno-Durán, 2002a: 47) Para Moreno-Durán la búsqueda cultural de lo latinoamericano no implica el rechazo de lo europeo ni la generación discursiva de un antagonismo.¹⁰

En ese sentido, *De la barbarie a la imaginación* no es propiamente un relato político en el que se encuentren identificados amigos o enemigos. Lo político del ensayo atraviesa otras esferas, de la misma manera que lo propio, esa “ontología cultural” que el ensayo busca entrever, no se encuentra allí donde se hace visible solamente lo próximo, allí donde se produce discursivamente un “nosotros” implicado, sino incorporando también aquello que configura lo distante, lo impropio. De ahí que el ensayo de Moreno-Durán se corresponda con una categoría como la de lo impolítico, puesto que no remite ni a una ideología, ni a una filosofía de lo político, ni tampoco a una postura política, apolítica o antipolítica.¹¹ No es exactamente en el reconocimiento de la otredad –como sugiere por ejemplo Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*– sino que, más cercano a la idea de Lezama Lima, lo americano se proyecta como el terreno de la recepción y de la asimilación de lo otro, a partir de la noción de imaginación comprendida en tanto una materialidad escrita, como el territorio donde se produce el proceso narrativo (Lezama Lima, 1977).¹² Dice Moreno-Durán:

cuenta de ello, hereda una posición de estirpe liberal en relación al universalismo y al cosmopolitismo que pregona y que instala como contraparte del costumbrismo, el nacionalismo y el indigenismo.

¹⁰ Si hubiese que distinguir lo más cercano a un antagonismo en *De la barbarie a la imaginación*, diríamos que para Moreno-Durán el enemigo estaría en aquella concepción de lo latinoamericano dada a partir de lo telúrico: “De simples hombres telúricos y emotivos –a tenor de la afirmación básica que se nos endilgaba– iniciamos el tránsito hacia la imaginación y la *praxis*, entendida ésta como acción en la historia. Nuestra concepción del mundo será sobre la expresión de nuestras limitaciones y accidentes, o no será.” (Moreno-Durán, 2002: 71)

¹¹ En la búsqueda de un elemento contradictorio a la tradición moderna de la filosofía política que permita interrogar deconstructiva (y destructivamente) las categorías de lo político, es en donde Roberto Esposito encuentra la categoría de lo impolítico. (Esposito, 2006b, 2009c) Se trata de una categoría cuya definición no puede ser dada en positivo –al hacerlo se convertiría en una categoría más de lo político, es decir, en su opuesto– sino que debe definirse como aquello que no es: “Lo impolítico es el no-ser de lo político, aquello que lo político no puede ser, o convertirse, sin perder su propio carácter constitutivamente polémico.” (Esposito, 2009c: 13)

¹² Arnaldo Cruz señala que en el emprendimiento del cuestionamiento de la imitación y de los procesos de la asimilación realizada por Lezama Lima en su ensayo sobre Julián del Casal, se encuentra presente una noción no tanto contraria a la de la creación, sino más bien un acto igualmente creador, esto es, un acto de

Debemos comprender que no basta suscitar una búsqueda de valores propios en los que se encuentren implícitos los elementos más representativos de nuestra idiosincrasia, de nuestro ser, en fin, de nuestra propia y particular esencia latinoamericana, sino que a partir de tal hallazgo es preciso articular aquellos elementos que más acusen nuestras peculiaridades en el marco de causas, motivaciones y concurrencias de distinto orden y procedencia, que es lo que en sentido estricto configura el cuadro genérico de la cultura universal en el momento presente. (Moreno-Durán 2002, 72)

Es allí donde para Moreno-Durán entra la segunda instancia, la de una América “real.” Sólo que esa “realidad” de América, emprendida “a partir del desarrollo de sus propias fuerzas y vivencias, de su propia y peculiar historia”, debe entenderse como la proyección de los procesos narrativos en el territorio imaginario por el cual ha sido construida. Moreno-Durán advierte que al pensar la historia de América Latina como la historia de sus dinámicas narrativas, podría reprochársele que está dejando de lado los movimientos y actores sociales que han determinado el trascender histórico del continente. Se cuida por lo tanto de ese reproche al señalar que es en esas dinámicas (las sociales, las realizadas por los actores sociales, es decir, las de la experiencia social) donde se dan las rupturas y los saltos que hacen posible el advenimiento de su propia identidad. “Su ontología deviene sólo sobre la marcha misma de su propio, real y original proceso.” (Moreno-Durán, 2002a: 75) Y es la experiencia social, en tanto serie de salto y ruptura, la que hace posible las formas con que es expresada: “Con lo representado nos acercamos, identificamos y reconciliamos con todos aquellos que, en situaciones concretas, gozan las mismas vivencias y padecimientos del ser americano.” (Moreno-Durán, 2002a: 70)

Es en las narraciones, en las novelas, donde Moreno-Durán encuentra la reificación de América Latina, puesto que no se trata simplemente de encontrar los elementos de la “esencia” latinoamericana, sino de que esos elementos articulados generen una forma de expresión. Para él, América Latina es una región imaginaria, construida allí donde ha

invención: “Una cultura asimilada o desasimilada por otra –asegura Lezama Lima– no es una comodidad, nadie la ha regalado, sino un hecho doloroso, igualmente creador, creado. Lo que le interesa a Lezama, es decir no tanto qué se asimila sino cómo se asimila, cómo, para usar sus palabras, se recepta.” (Cruz-Malavé, 1994: 50) Al respecto dice Moreno-Durán que es absurdo pretender que para lograr una identidad latinoamericana se deba desprender del fasto de la novela europea o norteamericana, puesto que de lo que se trata es, precisamente, de una búsqueda de fórmulas de conciliación a partir de tratamientos técnico-formales, sin que esto implique que se desvirtúe el valor de la narrativa latinoamericana. “Sólo así lo universal tendrá para nosotros un sentido cabal.” (Moreno-Durán, 2002a: 69)

sido narrada, allí donde está siendo narrada.¹³ De *El matadero* en adelante, y para atrás, la historia de América Latina ha sido la historia de sus procesos narrativos, de sus invenciones literarias puestas en relación, de su imaginación.

La imaginación aparece para Moreno-Durán no sólo como un término operativo que le permita hallar la solución de síntesis a la dicotomía que presenta como términos irreconciliables a la civilización y a la barbarie, sino sobre todo, como un recurso analítico con el cual indagar las formas por las que el proceso narrativo de América Latina se hace constitutivamente histórico. En ese análisis, la novela sería la expresión material de esa dinámica narrativa-histórica, su proyección imaginaria:

La novela latinoamericana expresa, bien o mal, a lo largo de toda su historia, la secuencia de factores, ismos, tendencias y modas que privaron a su cabal albedrío en el panorama cultural del continente; la novela convoca aquí, para su cuestionamiento, a toda esa clase de bandos que se afianzaron desde sus posiciones supuestamente irredimibles y que llegaron incluso a afirmar que nuestra realidad social estaba atrapada por el destino de la “civilización” antes que por el ya desde entonces inexcusable de la “barbarie.” Y es entonces cuando la novela proclama su revelación desde el único ángulo que sin duda alguna le es propio: el de la imaginación. (Moreno-Durán, 2002a: 18)

En la condición de proceso narrativo de la historia, en la proyección imaginaria de América Latina, estaría implicada la fuerza emancipadora que permitiría a América Latina “realizarse como libertad *en* la expresión.” (Moreno-Durán, 2002a: 30) (Cursivas en el original) Tal libertad tendría como condición una concepción de la historia en tanto estructura heterogénea y no en tanto sucesión lineal de acontecimientos (Mignolo, 2007: 72), puesto que el proceso narrativo de América Latina estaría compuesto no por una literatura, no por una narración, sino por múltiples literaturas, múltiples narraciones que

¹³ En este sentido cabe anotar que, a pesar de haber sido redactado originariamente entre los años 1972 y 1974, tal y como aparece firmado y fechado el ensayo en el último de sus párrafos, y a pesar de haber sido publicado por primera vez en 1976, *De la barbarie a la imaginación*, a lo largo de sus distintas publicaciones –en 1988, la editorial bogotana Tercer Mundo realiza una segunda edición, “corregida y aumentada” (Fajardo, 2005: 199); la última fue hecha por el Fondo de Cultura Económico en el 2002–, fue revisándose, modificándose, ampliándose, reestructurándose. Esto no sólo habla del ensayo en su cualidad de obra en proceso, sino que habla también de una concepción de la historia de América Latina comprendida a partir de un proceso narrativo indeterminado temporalmente, esto es, un proceso que se encuentra permanentemente procesándose, haciéndose, imaginándose a sí mismo. Parte de ese proceso es también el ensayo. De ahí que Moreno-Durán advierta en el prólogo a la edición del 2002 que “la nueva edición de este ensayo [l]e permite cuestionar algunas de las ideas inicialmente formuladas, rebajar tempranos aunque excesivos entusiasmos, enmendar deliberadas ausencias y, sobre todo, explayar gran parte de las ideas, entonces apenas sugeridas pero que aún así mantienen hoy toda su vigencia.” (Moreno-Durán, 2002a: 10)

abren los espacios de la diversidad, del mestizaje y de la hibridación.¹⁴ Este es el sentido histórico con el que Moreno-Durán comprende América Latina como proceso narrativo, como un “minucioso texto de lo imaginario”, esto es, en tanto conjunto de obras que conforman una totalidad. En cada una de estas obras estarían imbricadas las obras pasadas y las obras por venir. Al respecto, Moreno-Durán afirma que la forma de la novela es la

más completa para captar y *comprender* la realidad en su totalidad, y no en la simple e inesencial recreación del detalle unilateral. Y totalidad aquí no es la mera articulación de elementos formales, sino la conciliación de todos los medios de que dispone la estructura narrativa con la concepción del mundo del autor que, consciente ya de su situación, en tanto antecedente y perspectiva de un proceso histórico, ha descubierto su particular modo de ser en la complejidad real de América Latina. (Moreno-Durán, 2002a: 71) (Cursivas en el original)

Esto es lo que hace que la literatura, en tanto conjunto de significados, esté integrada a las prácticas sociales y por lo tanto devenga en hecho político. Es también la deuda que dejó el entusiasmo inicial de la Revolución cubana en las décadas de 1960 y 1970 como posibilidad del relato múltiple de los procesos históricos de América Latina. De ahí que el reconocimiento de esa deuda que sostiene al desencanto se ponga en evidencia en la aventura, tras su experiencia en La Habana a mediados de la década de 1980, de aquel Moreno-Durán devenido Miguel Strogoff.

3. Figuras del desencanto.

Ante la pregunta por la generación estudiantil de las décadas de 1960 y 1970, R.H. Moreno-Durán, en una entrevista que apareció en el tercer número de la *Revista Incertidumbre*, en tono sentencioso, respondió: “La excesiva devoción por la Utopía llevó a mi generación al suicidio. Me refiero a la generación que creyó en la falacia de los cambios sociales a través de la militancia y el compromiso. De esa, mi generación, sólo se salvó el artista, es decir, aquel que sin renunciar a sus convicciones supo trazar

¹⁴ Acá Moreno-Durán no se encuentra muy lejos de la valoración teórica que Nelly Richard realiza sobre el concepto de García Canclini de “hibridez”, al que señala de insistir “antiesencialmente, en que las identidades son el resultado contingente de prácticas articuladoras que se hacen y se deshacen mediante transacciones de signos entre repertorios culturales distintos.” (Richard, 2001: 25)

distancia entre estas y su obra específicamente estética.” (Pineda, 2003) Sin temor a exagerar, podría sintetizarse gran parte de la obra de Moreno-Durán, incluidos sus ensayos, como la narración del desfallecimiento de esa excesiva devoción por la utopía.¹⁵ En sus novelas y en sus cuentos la narración del desencanto no está anclada exclusivamente en aquella agitada generación de los años sesenta y setenta. Es percibida, además, en generaciones precedentes o posteriores en las que el escritor colombiano también detectó el impulso devoto por las ideas utópicas, que, desde su propio germen, daban indicios de su continuo agotamiento.¹⁶

El desencanto, como bien podríamos llamar ese tránsito que va de la devoción utópica al metafórico suicidio al que alude Moreno-Durán, ha sido pensado, en un ámbito general, en relación (de desconfianza y de crítica) con esa gran utopía que es la modernidad.¹⁷ Esta posición crítica, como se sabe, es una de las características con las cuales se rige la propia modernidad. Es ya un lugar común aseverar que la modernidad no es otra cosa que una continua crítica a la modernidad. En la tradición latinoamericana es algo que se puede observar, de manera ya muy afirmada al remontarse a las últimas décadas del siglo XIX, en las mentalidades modernas de figuras como José Martí y Rubén Darío. (Ramos, 1989) La crítica a la modernidad conlleva, por su parte, una crítica a las ideologías, y con ella, como diría Foucault de manera crítica, también a los discursos en las que se ha soportado. (Foucault, 1969)¹⁸

¹⁵ Para un recorrido por las diferentes perspectivas desde las que se ha pensado históricamente la utopía, véase el artículo de Miguel Abensour “Utopía: ¿futuro y/o alteridad?” (Abensour, 2009) donde el filósofo francés estudia las relaciones entre un pensamiento utópico como un pensamiento del tiempo (Ernst Bloch) y un pensamiento utópico como principio de alteridad (Emmanuel Lévinas). Véase también de Bronislaw Baczko *Los imaginarios sociales : memorias y esperanzas colectivas*. (Baczko, 1999)

¹⁶ Me refiero a novelas como *Los felinos del Canciller* (1987) o *El caballero de la invicta* (1994), así como a los conjuntos de cuentos *Metropolitanas* (1986) o *El humor de la melancolía* (2001). A propósito de la visión de Moreno-Durán sobre el ámbito universitario y la generación de los años sesenta, véase su testimonio “La memoria irreconciliable de los justos. La Universidad Nacional en la década de los 60.” (Moreno-Durán, 1989b)

¹⁷ Frente a esta posición de desconfianza que, como veremos, se asienta en la literatura latinoamericana de la década de los ochenta, es significativo encontrar dentro del marco del debate político-teórico de las nuevas izquierdas latinoamericanas en el siglo XXI, de qué manera un intelectual como el cubano exiliado Rafael Rojas realiza una lectura *nostálgica* de la izquierda latinoamericana actual. Para Rojas, tras la caída del Muro de Berlín, se dio una mutación del rol del intelectual, cuyo desplazamiento coincide con una “refuncionalización de la ideología” que hace que del concepto de *crítica* (de tradición liberal y marxista) pase a primar el de *apología*, con lo cual se pregunta: “¿Qué queda, en la nueva izquierda gobernante, del mensaje secular, ilustrado y modernizador de aquella vanguardia intelectual de los 70 y los 80, que se enfrentó a las dictaduras, cuestionó la herencia populista, se distanció del modelo soviético e impulsó las transiciones democráticas?” (Rojas, 2013: 106)

¹⁸ Muchas veces la crítica a la modernidad ha sido realizada usando los mismos recursos que la modernidad propone. El caso más significativo es la teoría crítica hecha por Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica de la Ilustración*, en donde se recurre a la razón, parangón de la modernidad, para superar a la razón. Sobre este punto específico remito al libro de Allbrecht Wellmer *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*.

Acá debe entenderse el concepto de ideología, en términos generales, como aquello que representa la manera en que los sujetos viven las relaciones con el conjunto de la sociedad y que, por tratarse de una estructura inconsciente, no puede ser considerado como una cuestión de verdad o falsedad. En este panorama, en el cual aquello que define las creencias y suposiciones se encuentra en absoluto estado relativo, es en donde se encuentran también relativizadas y fuertemente criticadas las ideologías en su función de concepciones del mundo que penetran en la vida práctica de los hombres y en su capacidad de animar y de inspirar *praxis* sociales.

Terry Eagleton, al comentar el concepto de ideología en Althusser, señala que para el pensador francés: “La ideología es una organización particular de prácticas significantes que constituye a los seres humanos en sujetos sociales, y que produce las relaciones vividas por las que tales sujetos están conectados a las relaciones de producción dominantes en una sociedad. Como término, cubre todas las distintas modalidades políticas de tales relaciones, desde una identificación con el poder dominante a una posición opuesta a él.” (Eagleton, 1997: 40) Sin embargo, repone Eagleton, las relaciones vividas entre el sujeto y el conjunto social, suponen tácitamente creencias y suposiciones y con ello están abiertas a juicios de verdad o falsedad. Slavoj Žižek, por su parte, señala que “[e]l concepto mismo de ideología implica una especie de *naïveté* básica y constitutiva: el falso reconocimiento de sus propios presupuestos, de sus propias condiciones efectivas, una distancia, una divergencia entre la llamada realidad social y nuestra representación distorsionada, nuestra falsa conciencia de ella.” (Žižek, 2003: 55) Žižek, en su lectura contrastante entre una mirada marxista y una mirada lacaniana de la ideología, postula que el nivel fundamental de la ideología no es el de la ilusión sino el de la fantasía.¹⁹ Bajo esta premisa, hace una lectura de la relación entre la ideología como falsa conciencia y la noción de razón cínica de Peter Sloterdijk. Al respecto apunta que

[e]l sujeto cínico está al tanto de la distancia entre la máscara ideológica y la realidad social, pero pese a ello insiste en la máscara. La fórmula, como la propone Sloterdijk, sería entonces: “*ellos saben muy bien lo que hacen, pero aún así, lo hacen.*” La razón

¹⁹ “La ideología no es una ilusión tipo sueño que construimos para huir de la insoportable realidad; en su dimensión básica es una construcción de la fantasía que funge de soporte a nuestra "realidad": una "ilusión" que estructura nuestras relaciones sociales efectivas, reales y por ello encubre un núcleo insoportable, real, imposible (conceptualizado por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe como "antagonismo": una división social traumática que no se puede simbolizar). La función de la ideología no es ofrecernos un punto de fuga de nuestra realidad, sino ofrecernos la realidad social misma como una huida de algún núcleo traumático, real.” (Žižek, 2003: 76)

cínica ya no es ingenua, sino que es una paradoja de una falsa conciencia ilustrada: uno sabe de sobra la falsedad, está muy al tanto de que hay un interés particular oculto tras una universalidad ideológica, pero aún así no renuncia a ella. (Žižek, 2003: 57)
Cursivas en el original)

En este sentido puede entenderse la obra de Moreno-Durán como una obra cínica que da cuenta del desencanto frente a las utopías ideológicas surgido al iniciarse la década de 1980.²⁰ En su ensayo “Ambivalencia del desencanto: oportunismo, cinismo y miedo” (Virno, 2003), Paolo Virno entiende el desencanto como una situación emotiva común a determinados modos de ser en diversos contextos de experiencia. Esta situación emotiva define la transformación de una *praxis* productiva propia de la modernización que, al alterar los estados de ánimo colectivos, dice Virno, conlleva a la desaparición de la sociedad del trabajo, con lo que “la consiguiente posibilidad de una contienda sobre el tiempo ratifica el fin de la izquierda.” (Virno, 2003: 56) El testimonio de esta situación emotiva –que según Virno se empieza a generar en los años setenta y que llega a su punto más álgido en la década de los ochenta– se encuentra en el cinismo y el oportunismo, como formas en que se manifiestan las modalidades de experiencia del desencanto.²¹ Sin embargo, ya que las figuras del cínico y del oportunista no podrían ser las únicas con que se manifieste el desencanto en sus modalidades de experiencia, conviene en este punto identificar otras figuras del desencanto que aparecen en la primera novela de Moreno-Durán.

Juego de Damas (1977), que junto a *Toque de Diana* (1981) y *Finale capriccioso con Madonna* (1983) completa la trilogía *Femina Suite*, recrea, entrada la década de 1970, un mundo de salón –al estilo de las cortes dieciochescas– en una Bogotá “traducida, como diría Moreno-Durán, en un espacio cerrado de cámara.” (Giraldo, 1986: 59)²² Allí se cuestionan las convenciones tradicionales, se desmitifican valores y se parodian experiencias del mundo a través de formas narrativas no lejanas a ciertas

²⁰ Para una lectura de las ideologías en relación al pensamiento utópico desde una perspectiva hermenéutica, véase la “Conferencia inaugural” que abre la compilación de trabajos de Paul Ricoeur *Ideología y utopía*. (Ricoeur, 1989)

²¹ Respecto a las figuras del cínico y del oportunista, señala Virno que con ellas se asiste a la “atrofia de los rasgos característicos con los que la tradición metafísica reinstaurara la dignidad del sujeto: autonomía, capacidad de trascender la particularidad de los contextos particulares de la experiencia, plenitud de la autorreflexión, «proyecto».” (Virno, 2003: 61-62). Estos rasgos atrofiados hacen parte de la constitución de subjetividades propia del desencanto, cuyas características aprovecha R.H. Moreno-Durán para la proyección de los personajes y del mundo social que figuran en sus narraciones.

²² La erudición declaradamente pedante, la amistad como subterfugio para el sexo y la conversación derivada en chisme son tres de los elementos retóricos con los que se caracteriza el “mundo de salón” (Jaramillo, 1986: 100). Estos tres elementos, estudiados por Jaramillo en su tesis sobre *Femina Suite*, son recurrentes en toda la novela.

experimentaciones propias de la literatura de los años setenta y ochenta, especialmente a aquellas vinculadas con las experimentaciones neobarrocas en las que resaltan los elementos paródicos, el uso continuo de la elipsis, el hipérbaton y la dislocación, los entrecruzamientos de voces, la teatralidad, los encadenamientos sintagmáticos y la fragmentación argumental, entre otros.²³

La novela está dividida en tres partes. La parte inicial, “Primero Menina”, tiene una disposición en tres columnas paralelas, a la manera de un cuadro biográfico. La primera columna, encabezada con el título “Una Vida”, hace un recorrido lineal por la vida de “La hegeliana”, desde 1948 –año de su nacimiento– hasta 1971. La segunda columna, “Una Idea”, ubicada en el medio, en supuesto paralelismo temporal con la primera, relata las horas de una clase de filosofía en la que los alumnos, a partir de una interpretación conceptual, convierten los términos “conciencia”, “saber” y “Absoluto” en etapas del acto masturbatorio. La tercera columna, en el margen derecho, cuyo encabezado es “Y un mundo”, relata el recorrido de una manifestación estudiantil que se dirige al Capitolio, en el centro de Bogotá, a la par que incorpora referentes de la historia política de Colombia y del mundo como el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán (1948), la proclamación de la República Popular China (1949), la participación del Batallón Colombia en la Guerra de Corea (1951), la muerte de Stalin (1953), el suicidio de Getulio Vargas en Brasil (1954), el derrocamiento de Perón (1955), la caída de Rojas Pinilla y la consecuente creación del Frente Nacional (1957), el triunfo de la Revolución Cubana (1959), la visita de De Gaulle a Colombia (1964), las muertes de Camilo Torres (1966) y del Che Guevara (1967), la llegada del hombre a la luna (1969), el triunfo de Allende en Chile (1970), la masacre de estudiantes y obreros en Cali y el recrudecimiento en Colombia del estado de sitio entrada la década de 1970.

“Después Mandarinas” –la segunda parte de la novela–, al igual que “Y así sucesivamente...” –la tercera y última parte– narra de manera polifónica y con muy diversos registros (entre los que prima la ironía), una fiesta “que a ratos nos parece trasnochada e ingrata” (Moreno-Durán, 200b: 96), cuya anfitriona es Constanza Gallegos, quien, entre otros, tiene el sobrenombre de “la hegeliana.” Esas voces se distribuyen según las conversaciones que se dan a lo largo de la reunión y relatan

²³ Sobre los aspectos del barroco y el neobarroco en general remito al ya clásico ensayo de Severo Sarduy (Sarduy, 1977) y al libro de Cristo Rafael Figueroa *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana* (Figueroa, 2008). Sobre estos mismos aspectos estudiados en la narrativa de R.H. Moreno-Durán, remito al artículo de Luz Mery Giraldo “*Juego de damas: el espejo roto y la desmitificación de una imagen.*” (Giraldo, 1986)

diferentes hechos de manera entremezclada, muchas veces simultánea.²⁴ Entre estas conversaciones, que van de “la solemnidad a la joda” (Moreno-Durán, 200b: 329), aparecen las teorías sobre la “coñocracia” y las etapas jerárquicas (Meninas, Mandarinas y Matriarcas) por las que las mujeres de vida pública deben atravesar. Esta teoría, que podría resumirse en la frase: “la Menina es la expectativa del futuro poder, la Mandarina el presente del goce, y la Matriarca esa suave, inolvidable nostalgia” (Moreno-Durán, 200b: 71), aparece en una obra de Monsalve –titulada *Manual de la mujer pública*–, un escritor que no está presente en la fiesta pero que figura, tanto en ésta como en las otras dos novelas que conforman la trilogía, a través del relato y los comentarios de otros personajes.

A medida que se acumulan los detalles que le dan cuerpo al relato –y que a su vez le dan cuerpo a los cuerpos del relato–, y la fiesta va siguiendo sus rumbos étlicos, las voces van dispersándose. Una de ellas, la de María Leticia Velasco, cuenta las experiencias relacionadas con los años en la universidad, donde gran número de compañeros respondieron a sus inquietudes con la formación de grupos que de “librepensadores” se irían convirtiendo, como la agrupación “La Fronda”, que pasó a ser “subversiva y, al final, francamente inamable” (Moreno-Durán 200b: 107), dividiéndose en células de izquierda, centro, y derecha, con criterios particulares que negaban al movimiento su posible unidad, haciendo alusión a que, mientras la universidad “vitaliza el deseo utópico, la realidad lo bloquea” (Giraldo, 2004: 222); otras voces, las de Jorge Arango, Alfredo Narváez, y Rodrigo Camargo, hablan de dos líderes políticos desaparecidos trágicamente; otras más, hablan de la represión oficial, de la Mano Negra, de la Operación Andrómeda. Estos relatos de acontecimientos políticos y militares se entretajan con la discusión interna sobre el autor de un *graffiti* que aparece en el espejo del baño, “[m]uchachas, ofrezcamos nuestro sexo a los hombres, y que sea lo que el Señor quiera.” (Moreno-Durán, 200b: 191) En el baño, con las mujeres reunidas, se forma un improvisado cónclave femenino en el cual se comunicarán sus pequeños secretos y purgarán algunas de sus culpas.

²⁴Este relato entremezclado, carente de una única voz que guíe el orden de los acontecimientos, llevó a que el mexicano Juan García Ponce se refiriera a la novela como la “puesta en palabras de una fiesta” que dura casi 350 páginas: “No hay ningún orden en la descripción de los acontecimientos, igual que casi nunca se nos indica quién es el que habla y sin embargo, poco a poco, conducidos por el poder de la narración, por su corrosivo empleo simultáneo del lenguaje coloquial dentro de una determinada escala social y de su ritmo secreto, por el empleo de frases hechas y de lugares comunes que adquieren otro sentido por sus bruscas interrupciones, por las referencias ocultas a diferentes esferas culturales y cuyo origen no se hace difícil desentrañar, todo se hace visible y nítido con una incomparable precisión.” (García Ponce, 2002: 13).

Finalmente, con la llegada del amanecer y la partida de algunos de los invitados, Constanza Gallegos recuenta, con mucho de culpabilidad y contrición, los hechos de la noche, años atrás, que pasó en un apartamento clandestino con uno de los líderes desaparecidos de los que, horas antes en la fiesta habían estado hablando Arango, Narváez y Camargo. Aquella noche, tras los placeres de la entrega, una explosión ocasionada accidentalmente por ella, al encender el horno para calentar el pollo de la cena, hizo que la policía atrapara, junto con los amantes, a Castrillón, otro de los líderes subversivos de los que se había estado hablando antes en la fiesta. Un mes después de su detención, Castrillón fue asesinado por la represión. Parodia extrema, caricatura de la lucha política, engañosa banalización de los hechos históricos, la novela se convierte en imagen de una sociedad en la que la devoción por la utopía se ve transfigurada en la narración de su continuo desencanto.

En Colombia, desde fines de los sesenta y durante la década de 1970, repercutía en todas las áreas del campo intelectual el debate ideológico que ubicaba a la derecha de un lado y a la izquierda del otro. Según Fabio López de la Roche, la izquierda que formaba parte de la polarización del escenario político era una izquierda abierta a las ideas del socialismo, que reivindicaba la colectivización de los medios de producción a través de una actitud claramente anticapitalista, antiimperialista y antinorteamericana; una izquierda que actuaba en defensa de los intereses de los sectores populares con una actitud revolucionaria o, al menos, adherida a “ideas de avanzada.” (López de la Roche, 1994: 54) En América Latina durante esta década –o esta época, como ha preferido llamarla Claudia Gilman (Gilman, 2003)– existía una marcada tendencia a concebir la literatura como una forma directa de expresión política, como un espacio para transmitir posturas, como vehículo de denuncias o de críticas a las acciones, a los efectos y procesos producidos por el ejercicio del poder político.²⁵ Todavía atravesada la mitad de la década del setenta, la noción de “obra comprometida”, aunque ya no con el furor de la primera mitad de la década, influía en buena parte de los escritores latinoamericanos. (Gilman, 2003: 144)

²⁵ En su artículo “En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80”, María Eugenia Mudrovcic señala que la novela más representativa de los años 70 es la “novela política”, aquella que ideologiza los espacios del género y desvía la atención del código hacia lo no literario. (Mudrovcic, 1993: 448) Por otra parte, David Oubiña, a propósito de este momento como un momento de clausura, apunta que “[l]os diversos análisis sobre el periodo suelen coincidir en que a fines de la década de 1960 y comienzos de la de 1970 la profundización de las relaciones entre arte y política había alcanzado un punto culminante, que, por eso mismo, también anunciaba su agotamiento.” (Oubiña, 2011: 52)

La narrativa de Moreno-Durán supone una voluntariosa distancia con este tipo de proyectos literarios.²⁶ Previamente quedó descrito cómo en su ensayo *De la barbarie a la imaginación* publicado por Tusquets en Barcelona apenas unos meses antes que Seix Barral publicara *Juego de Damas*, ya advierte que la formulación de la responsabilidad del escritor debe darse con la materia escrita. El compromiso del escritor es, por lo tanto, con la textualidad de la escritura, con el modo de situarse, no en la acción política, sino en el lenguaje. *Juego de Damas* está inscrita en este panorama. Funciona como una novela de inflexión en momentos donde la experimentación radical pasaba de las experiencias de los últimos años sesenta, hacia una expansión a lo largo de los setenta hasta la adquisición de un ímpetu mayor en los ochenta. (Garramuño, 2009) Esta experimentación podría caracterizarse como un tipo de escritura cuya relación con la realidad se encuentra mediada por un desprendimiento violento de aquellos elementos por los cuales se pretende reflejar un principio de totalidad. Esto conlleva, desde luego, a una búsqueda incesante de nuevas formas de narrar que encuentran en “un lenguaje incontinente, [en] la proliferación de una expresión que no parece encontrar límites y [que] se derrama abandonando el hilo de contención de una trama o de una intriga” (Garramuño, 2009: 21) las posibilidades de presentarse como una escritura desbordada – como aquellas que ejemplifica Florencia Garramuño al hablar sobre estas experiencias radicales en las obras de Luis Gusmán o de João Gilberto Noll– que pone en riesgo la idea de “obra” o bien, como una escritura que, permaneciendo contenida, realza el sentido de “obra”, haciendo de la escritura una revelación propia del artificio. En este sentido, la novela de Moreno-Durán no oculta su carácter de “obra” –y en ello volvemos a encontrar uno de sus aspectos barrocos– sino que lo realza, lo exagera, logrando con esa hipérbole una parodia de sí misma, su propia caricatura.²⁷ Allí la relación entre la obra, la escritura y la realidad se presenta como un puro simulacro. Pero ¿simulacro de qué?

²⁶ Resulta particularmente productivo contrastar la obra de Moreno-Durán poniéndola en relación con lo que Francisca Nogueroles hace utilizando el término acuñado por Michel Maffesoli de “utopías intersticiales.” Nogueroles realiza una lectura transversal de la literatura latinoamericana reciente (Roberto Bolaño, Oliverio Cohelo, Diamela Eltit, Carmen Boullosa y Pedro Juan Gutiérrez, entre otros), a partir de un *corpus* de novelas y relatos que buscan resignificar y poner en valor el pensamiento utópico y distanciarse de la emotividad del desencanto propia de las últimas décadas del siglo XX. Al respecto, véase su trabajo “Utopías intersticiales: las batallas contra el desencanto en la última narrativa latinoamericana.” (Nogueroles, 2011)

²⁷ Esta revelación de la obra como parodia de sí misma puede verse en el hecho de que, sin que sea dicho de manera explícita, se sobreentiende, en diferentes momentos del relato, que lo que el lector está leyendo, es decir, *Juego de Damas*, es obra del irritante Rodolfo Monsalve, el mismo autor del *Manual de la Mujer Pública* en que aparece expuesta la teoría de la “coñocracia.”

En principio, simulacro de totalidad. Y con ello, simulacro de realidad. Parodia, en todo caso y nuevamente, de esa totalidad estructurante con que el realismo –siguiendo en gran medida a Lukács– ha asimilado tradicionalmente los modos de representar la realidad.²⁸ Y en tanto parodia y simulacro, gesto de echar a tierra aquello que se parodia, aquello que se simula. Esto se hace evidente al analizar la disposición en columnas con que se presenta la primera parte de *Juego de Damas*. Esta disposición, que puede ser entendida como un gesto de ruptura con las formas narrativas tradicionales, común a las vanguardias y a las experimentaciones radicales de los años setenta y ochenta –fieles herederas, en ello, de las vanguardias históricas (Garramuño, 2009)–, abre también una posibilidad de lectura que permite pensar esa disposición como una forma de expresar, paródicamente, la simultaneidad de los hechos con que la realidad cobra sentido. Así, la novela de Moreno-Durán parece indicar una necesidad, ya no sólo formal, de desprenderse de la tradición realista, sino, además la necesidad de involucrar en esa irrupción formal determinadas subjetividades que dan cuenta de los diferentes modos con que figura la comunidad en la literatura del desencanto.

En primer lugar, la figuración de la comunidad –las formas de relacionarse los unos con los otros que aparecen en la novela– tiene que ver con el recurso de la simultaneidad. Este recurso se destaca en la disposición en columnas con que está estructurada la primera parte de la novela. Lo simultáneo acá, el *simul* entre cada una de las columnas, nos habla ya no de totalidad, en un sentido realista, sino de conjunto.²⁹ Simultáneo significa “al mismo tiempo.” Y el estar juntos, implicado en el con-junto, comparte además de esa significación la de “en el mismo lugar.” Así, simultáneo quiere decir no solamente “al mismo tiempo”, sino que, en ese “mismo tiempo”, un “mismo lugar.” Esto supone que, si proponemos que cada columna, por llamarla de alguna

²⁸ Recordemos que la literatura, al ser concebida como forma particular de reflejo de la realidad objetiva, apunta a captar lo que realmente es esa realidad objetiva y no lo que ésta *aparenta* ser. Para el escritor realista, según Lukács, el rol de la totalidad objetiva tiene un papel decisivo. No se trata, por lo demás, de una sumatoria de los elementos que componen dicha totalidad, pues esto sería lo que denomina *totalidad extensiva*, presente en el tan renegado naturalismo donde, en lugar de narrar, se describe deliberadamente y por lo tanto se desintegra la realidad (análogo a lo que Lukács observa que sucede en el vanguardismo, sólo que allí la deliberación no se da en el detalle extensivo sino en la subjetividad, con lo cual la realidad se presenta desintegrada). Se trata, en cambio, de una plasmación selectiva a partir de la cual se puedan articular los elementos que conforman un todo. En otras palabras, la totalidad para Lukács y el realismo, es la articulación de los elementos seleccionados que conforman el reflejo literario de la realidad objetiva, es decir, la correspondencia entre la totalidad de la realidad social y la totalidad de la novela realista. (Lukács, 1966; 1984)

²⁹ Agamben nos recuerda que *simul* proviene de la raíz indoeuropea con la que se designa “uno.” El significado de *simul*, por su parte, refiere “al mismo tiempo”: “Así junto a *similitudo* (semejanza) tenemos *simultas*, el hecho de estar juntos (de donde también, rivalidad, enemistad), y al lado de *similare* (asemejarse) se tiene *simulare* (copiar, imitar, y de ahí igualmente fingir, simular).” (Agamben, 2002a: 72)

manera, sea una singularidad del conjunto de la narración, veríamos que cada columna está sujeta *junto a* las otras columnas, cada una comparece con su propia temporalidad y con su propia espacialidad, y sin embargo comparten el espacio-tiempo, pero no en un sentido extrínseco de la participación, sino, más bien, en el sentido de que es necesario que esta participación sea simbolizada (y en esa simbolización, sea dispuesta, sea participación en tanto *partición*) como un mismo espacio-tiempo. Con ello se recurre a una simbolización del espacio-tiempo simultáneo sin el cual no habría ni posibilidad de narración ni simulacro. Ese espacio-tiempo que comparten las columnas singularizadas no es otra cosa que la posibilidad del *con*.

Este *con* refiere a aquella condición de relación con la que se caracteriza al ser. A ella hace referencia Jean-Luc Nancy cuando señala que el ser es siempre ser-en-común, lo que significa, por un lado, que el ser singular –en este caso, cada una de las columnas que hemos identificado como sujetos– no es, no se presenta y no aparece más que en la medida en que comparece, y que este comparecer es estar expuestos y presentados unos a otros; y por otro lado, significa que esa comparecencia no es algo que se añada al ser, sino que ella misma es el ser. (Nancy, 2001: 110) En este sentido, los espacios en blanco que se producen en algunos momentos entre columna y columna podrían ser pensados como espacios de comparecencia, como la plenitud (vacía) de la relación de simultaneidad de las columnas. De ahí que, como señala Eduardo Jaramillo, es en esos espacios en los que “las palabras están ausentes” donde “el ojo percibe una simultaneidad de voces.” (Jaramillo, 1986: 38)

Esto quiere decir que, ya que la simultaneidad abre el espacio como un espaciamiento del tiempo (y en ello radica la paradójica ilusión de conjunto) se da, en esas tres columnas su simultaneidad: correlación de lugares y de tiempos. El transcurso de vida de “la hegeliana” correspondiente a la primera columna, puede ser, por esa correlación de espacio y de tiempo, el mismo transcurso de la clase de filosofía a la vez que es, también, el mismo transcurso de la manifestación y de los hechos históricos que se encuentran relatados en “Y un mundo.” No deja de ser, en este sentido, curiosamente engañosa la explicación que el propio Moreno-Durán da sobre el simulacro de simultaneidad que produce el uso de las tres columnas. En un artículo de 1984, aparecido en la *Revista Iberoamericana* de la Universidad de Pittsburgh, Moreno-Durán señala la imposibilidad de narrar los tres planos en un sentido normal, puesto que esto le exigiría utilizar tres tipos de tipografías diferentes que demandarían del lector un esfuerzo “inaudito (...) para no perder el hilo del asunto.” A lo que añade:

Las columnas en sentido vertical no sólo respondían a un cuadro biográfico bastante común –incidencias personales, datos culturales y marco histórico–, sino que facilitaban la lectura, ya que se podía leer en sentido vertical hasta agotar cada columna o en sentido horizontal siguiendo la pauta cronológica. Esta primera parte guardaba también una peculiaridad temporal según la columna leída: mientras la vida de la hegeliana se rastreaba puntualmente desde su nacimiento hasta su ingreso en la vida pública en la columna de la izquierda y la columna central hacía referencia a una lección de filosofía –de Hegel, por supuesto– que abarca los escasos sesenta minutos de una clase en la universidad, la última columna daba fe de una manifestación estudiantil iniciada en 1948 y terminada en 1971 (o sea, el cuento de nunca acabar: desfile de revolucionarios y farsantes, de mártires y demagogos, el país y el mundo visto a través de consignas y pancartas), con lo que las tres columnas se confunden en una sola de la misma forma que lo particular (la heroína y su ámbito) se integra en lo general (ese orden de cosas que Hegel llamaba «Estado mundial de la prosa»). (Moreno-Durán, 1984: 870)

La simultaneidad, visible en la disposición de las columnas, se da también en otro rasgo, presente ya no sólo en la primera parte de la novela, sino también en las otras dos partes. Tiene que ver con los procesos, que se producen simultáneamente, de subjetivación y desubjetivación que, como vimos, están en el simulado paralelismo entre la vida de “la hegeliana”, la clase de filosofía y la manifestación de los estudiantes. Esos pequeños recuadros en los que se simula relatar la vida de “la hegeliana” (en los que se la subjetiviza) comparten (habíamos dicho *comparecen*) espacio y tiempo con la clase de filosofía y la manifestación estudiantil. De esta manera se está desvirtuando la subjetivación, o al menos el simulacro de su autonomía, a partir de la desubjetivación que implica la incorporación, en el mismo espacio y en la misma temporalidad, de las otras columnas. Veamos cómo este proceso de subjetivación y desubjetivación simultánea es relevante en el personaje de Constanza Gallegos, “la hegeliana”, cómo este sujeto da cuenta de su propia desubjetivación.

Juego de Damas es una novela en donde lo femenino no se presenta como condición idealizada, donde la mujer figura, por el reverso de la figuración hegemónicamente patriarcal de la literatura colombiana, no como algo inalcanzable, sino como personaje desacralizado y real, “personaje actante, excesivamente de carne y hueso, con posibilidades de elaboración de pensamiento intelectual, así como de actuación sexual.” (Giraldo, 1986: 54) Es así como lo femenino en *Juego de Damas* sirve

de punto de enfoque para la problematización de la totalidad, y en este caso, para la específica problematización de la totalidad del sujeto, ese sujeto que, desde la metafísica, ha sido definido en tanto absoluto. Esta problematización, volviendo al personaje de Constanza Gallegos, tiene que ver con ese afán, irresoluble, por encontrar una identidad o lo que podríamos llamar un proceso de subjetivación.³⁰ Y esta identidad –que oscila, como señala Giraldo, en la admiración por Juana de Arco, Margarita Zelle, Mata Hari, Simone de Beauvoir, Colette, Françoise Sagan o Emily Brönte (Giraldo, 1986: 56)– está permanentemente desintegrándose en el hecho mismo de su búsqueda, al pasar de una a otra referencia, al negarse (o mejor aún, al saltarse) a sí misma, a cambio de ser eso otro que busca ser: “Porque desde niña, como la heroína de mi cuento [Margarita Zelle], mi vida osciló normalmente entre esto y aquello, desplazándose del forte al pianísimo o, si prefieres, navegando a toda vela entre la solemnidad y la joda.” (Moreno-Durán, 200b: 329)

Ese salto de sí, esa problematización del sujeto como totalidad y su consecuente desubjetivación, es también visible en el uso frecuente de los sobrenombres. Sólo a Constanza Gallegos se le llama, durante toda la novela, además de “la hegeliana”, “el Robespierre-hembra”, “la Niña”, “la Stupenda Donna”, “la Incorruptible.” Estos sobrenombres –a los que deberíamos sumar los que se les da a los otros personajes, como “la Ninfa Eco”: “Ninfa por lo ninfómana y puta, y Eco por lo chismosa” (Moreno-Durán, 200b: 61); “Leonor de Aquitania”: también conocida como “La Tribuna de la Patria”, porque dice la verdad sin contemplaciones, al igual que el radio-noticiero del que toma nombre; “Guillermo el trovador”; el “Mancebo” Villa: “Puede ser nuestro hijo, parpadea la enana, pero de todas formas es buena gente: combativo y templado como pocos, no da tregua el Mancebo” (Moreno-Durán, 200b: 62); “la enana”; “la Pinta”; etcétera– no solamente responden a juegos del lenguaje que, como señala Jaramillo arguyendo a Lezama, hacen que “el personaje literario deriv[e] en un espacio de indeterminación que pasa sin solución de continuidad del lenguaje de la representación a la representación del lenguaje” (Jaramillo, 1986: 118); o a epítetos con que se designen a los personajes con el fin último de caracterizarlos, sino que también responden a formas del lenguaje mediante

³⁰ Este proceso de subjetivación, que conlleva, a su vez, a una desubjetivación, se puede estudiar no sólo en la trilogía *Femina Suite*, de la que *Juego de Damas* hace parte, sino también a lo largo de la obra que Moreno-Durán produce en la década de 1980. En el cuento titulado “Los cuadros de una exposición”, que se encuentra en *Metropolitanas* (1986), por ejemplo, esta problemática de la identidad del sujeto adquiere una notoriedad importante. Allí la narradora se presenta como un sujeto múltiple. De otra manera y a partir de otros mecanismos, pero también apuntando a generar personajes cuyas subjetividades estén en entredicho, la última de las novelas de la trilogía, *Finale capriccioso con Madonna*, presenta esta problemática en torno a su protagonista Enrique Moncaleano Junior.

las cuales, al desubjetivarse los personajes, la comunidad figura en su relación con los modos y posibilidades de comunicación. Con esto me refiero, una vez más, a la problemática del sujeto que implica el hecho de haber sido pensado, en la tradición de la metafísica, como absoluto. Ello ha significado, siguiendo a Jean-Luc Nancy, una clausura sobre sí mismo, una inmanencia absoluta. Esto es lo que ha dado origen a la comunidad inmanente.

Al hablar de comunidad, Nancy no se refiere a una reunión de individuos, a una elaboración (una suma, un agregado) posterior a la individualidad que sólo es posible en el interior de tal reunión, que sólo allí, en esa interioridad, se puede manifestar. En *Juego de damas* la comunidad no estaría simplemente en el hecho de que la novela verse sobre un grupo de individuos reunidos en una casa; no estaría allí en el hecho de que la novela se ocupe de una comunidad de salón. Se trata, volviendo a Nancy, de comprender que el “yo” que le da sentido y finitud a la individualidad, adquiere significado en la comunicación que otro “yo” genera en el reconocimiento de la singularidad. Esto, dirá Nancy, sólo sucede cuando “yo” dice “tú.” Este fenómeno de enunciación está presente a lo largo de *Juego de Damas*, no sólo en el uso recurrente de los sobrenombres, donde los propios sujetos, portadores de su nombre, se desplazan hacia un “tú” al que, nuevamente, podríamos definir como simulado, sino también en el frecuentísimo traspaso de una narración en primera persona a una narración en segunda o tercera persona, sin solución de continuidad.

Es la lógica de lo absoluto la que ha permitido el quiebre por el cual la comunidad se encuentre no en la relación entre absolutos (dos o más de los sujetos absolutos de la metafísica) sino, menoscabando en ellos, en una definición de la relación como clausura del límite de la inmanencia.³¹ Con esto, el ser del sujeto se definiría como relación, como no-absolutez y desgarradura, como ser-de-la-comunicación, como comunidad. (Nancy, 2001: 20) Al ser considerado otra cosa que absolutez, el ser se hace inseparable de la cuestión del éxtasis. La comunidad implica, por lo tanto, que el sujeto sea otra cosa que la absolutez de su totalidad. Y ese núcleo unitario que es el nombre, digamos por ejemplo “Constanza Gallegos”, con el cual ha sido distinguida la absolutez del sujeto, como rasgo de identidad individual, como singularidad, en *Juego de Damas* se ve

³¹ “La relación (la comunidad) no es, si es que es, sino aquello que deshace en su principio –y sobre su clausura o sobre su límite– la autarquía de la inmanencia absoluta.” (Nancy, 2001: 18) Cuando esa autarquía de la inmanencia es preponderante al interior de la comunidad, surgen los totalitarismos. A estas formas inmanentes de la comunidad Nancy las vincula, en términos políticos, con las formas del totalitarismo. Al respecto, véase la “Introducción” de esta tesis.

embarcado en un continuo trastrocamiento compuesto de sobrenombres por los cuales el sujeto, desgarrándose de su nombre, salta sobre sí mismo.

El terreno de la apertura de la inmanencia, por la cual los sujetos se desubjetivizan, no se produce exclusivamente en los personajes a partir de la simultaneidad y el trastrocamiento, sino que este proceder se expande y se hace aún más visible, en el lenguaje, a través de la transgresión, casi diríamos del desmantelamiento, de la relación entre significante y significado. Un caso ejemplar de esto es el motivo narrativo de la columna titulada “Una idea”, en la primera parte de *Juego de Damas*. En esta columna, que corresponde a la clase de filosofía, en una demostración de libertinaje (para recuperar una palabra propia del universo del salón, convertido en salón de clase), que por lo demás, como sabemos, está ligado a un desvío del lenguaje, que es, también, un desvío del poder, los alumnos alteran el discurso del Maestro, trasladando su expresión filosófica a una expresión del deseo corporal masturbatorio:

¿Conoces alguna forma de
aprender filosofía sin
dormirte? –pregunta Celia
Agudelo a su compañera de
la izquierda.

-No –dice ésta–.

Ninguna.

-Yo sí –repone por
lo bajo Celia, convocando
de paso a las demás
muchachas a participar en
un juego de lo más
interesante–. Cada vez que
el Maestro diga conciencia
piensen en su coñito, y
cuando diga saber piensen
en el placer. Cuando
pronuncia la palabra
Absoluto ya no hay nada
que hacer, queridas, pues
eso ya es un despelote
orgásmico del carajo.

(Moreno-Durán, 200b: 30-31)

Las maneras en que se transgreden las relaciones entre el significante y el significado corresponden a que, acá, las palabras no fijan conceptos ni hechos en un lugar inequívoco y determinado (el discurso filosófico-conceptual en el salón de clase) a la manera de, por ejemplo, los estereotipos, sino que, por el contrario, las palabras introducen una corriente de dispersión que bien puede corresponderse con la dispersión del sujeto, producto de su trastrocamiento. Este recurso establece a la palabra como la materialidad de una diferenciación lingüística entre la significación y la presencia. Es decir que, al igual que el sujeto se desubjetiviza, interrumpiendo su inmanencia, la arbitrariedad del signo se desdobra, se trastoca, el lenguaje se transgrede, y se produce – con tono paródico, humorístico, de juego– una comunicación desvirtuada, transplantada, que lleva al Maestro a condolerse: “cuando más atención le ponen a mi clase noto que se excitan y huyen como una legión de moribundos.” (Moreno-Durán, 200b: 53) Esa huida en excitación –excitación producida por la alteración en la relación entre el significante y el significado– es una huida física del salón, sí, pero es también, y sobre todo, una huida hacia la palabra y el sentido que evoca; una huida hacia aquello que se comparte *en y por* el lenguaje; un, de nuevo, salir de sí, hacia el lenguaje, cuya exposición es meramente material, o mejor aún, como advirtiera Nancy, corpórea: “Antes de ser palabra, lengua, verbalidad y significación, el “lenguaje” es esto: la extensión y simultaneidad del «con» en tanto que es la más propia potencia de un cuerpo, su propiedad de tocar a otro cuerpo (de tocarse), que no es nada más que su definición de cuerpo. Finaliza, cesa y se cumple con un mismo gesto –ahí donde es-con.” (Nancy, 2006: 108) Donde se dice “conciencia” y se piensa “coñito”, donde se da por terminada una relación entre significante y significado, donde el signo se hace difunto como señal, allí nace como lenguaje, como cuerpo. Y ese cuerpo es, en su materialidad y en su trastrocamiento, el cuerpo del que está hecha la fiesta y la comunidad.

4. La fiesta y la comunidad.

En contraste con el ambiente festivo que domina *Juego de Damas*, el final de la novela está impregnado de una suerte de humor sombrío que bien podría remitir a aquello a lo que Agamben se refiere hacia el final de la tercera parte de *Lo que queda de Auschwitz* titulada “La vergüenza, o del sujeto.” En este texto, Agamben evoca al psiquiatra japonés Kimura Bin para hablar de la clasificación que éste hace sobre los tres

tipos fundamentales de enfermedad mental a partir de *Ser y tiempo*. Según señala Agamben, Bin se refiere, en esa clasificación, a la temporalidad del melancólico como una temporalidad *post festum*, que se vive como la experiencia del yo encerrada en un pasado ya concluido, “con respecto al cual sólo se puede estar en deuda.” (Agamben,200b: 125) Constanza Gallegos, ya en el amanecer de la fiesta, hablando con Alcira Olarte, se descubre, justamente, en deuda. Al repasar algunos hechos de la noche, reparan sobre la discusión entre Jorge Arango, Rodrigo Camargo y Alfredo Narváez en la que intentan dilucidar de qué manera están relacionadas las muertes de Sergio Castrillón y de Alejandro Sotelo, dos importantes líderes políticos. Castrillón fue asesinado a la salida de un juzgado, mientras que Sotelo murió en una acción guerrillera. Durante el diálogo, Constanza Gallegos, desprevenidamente, escucha unas palabras que le revelan de qué modo ella participó en la muerte de estos dos líderes. Recuerda el personaje, quien en ese época era amante de Alejandro Sotelo, cómo un día, tras haberle insistido en sus reclamos sexuales, fueron a un apartamento en las Torres de Pekín. Hambrienta, Constanza puso un pollo en el horno y Sotelo se distrajo del cuidado de unas municiones que guardaba con un compañero. El olvido del pollo en el horno, distraídos en sus relaciones sexuales, produjo la explosión de las municiones y atrajo de inmediato a la policía. El compañero de Sotelo fue arrestado mientras que Constanza y su amante quedaron libres. Con el diálogo en la fiesta entre Arango, Camargo y Narváez, se hace claro para Constanza que Castrillón era el compañero de Sotelo y que éste, inducido por el remordimiento, eligió morir en combate.

El efecto *post festum* y la temporalidad melancólica a la que conlleva, hacen que la deuda en la que se descubre Constanza Gallegos –“rostro de lo que nunca fue, rostro, ahora, de lo que jamás quisiera ser” (Moreno-Durán, 200b: 321)– emane de un sentido de responsabilidad. Y el sentido propio de esa responsabilidad es la apropiación de la impropiedad, que es la muerte del otro. Señala Nancy que

[1]a comunidad se revela en la muerte del otro: de esta manera se revela siempre al otro. La comunidad es lo que tiene lugar siempre a través del otro y para el otro. (...) Si la comunidad se revela en la muerte del otro, es porque la propia muerte es la verdadera comunidad de los *yo* que no son *mi-mismo*. No es una comunión que fusione los *mi-mismo* en un *Mí-mismo* o en un *Nosotros* superior. Es la comunidad de los *otros*. La

verdadera comunidad de los seres mortales, o la muerte en tanto que comunidad, es su comunión imposible. (Nancy, 2001: 35) (Cursivas en el original)³²

Al darse cuenta de su grado de responsabilidad en la muerte de Sotelo y de Castrillón, Constanza Gallegos se entrega, se da a ese apropiamiento de lo ajeno, a la muerte de ellos. Se echa, como se dice, la culpa al hombro: “¡Un pollo, qué horror! ¡Un pollo en el origen de mi culpa...!” (Moreno-Durán, 200b: 309) Y con ese sentido de propiedad, emanado de la responsabilidad asumida o endilgada (en todo caso descubierta), Constanza Gallegos, la hegeliana, se altera, se trastoca –volveríamos a decir– por la rememoración del absurdo de los hechos que hicieron que un pollo en el horno fuera un elemento definitivo en la disolución de la utopía revolucionaria. Con una risa irónica, Alcira Olarte, al escuchar la confesión de Constanza Gallegos, le pregunta: “¿De manera, querida, que por un pollo se jodió la revolución colombiana?” (Moreno-Durán, 200b: 313) Con ello se revela la deuda en la que se sostiene el desencanto. El revelarse de la deuda opera como un hacer-saber, una toma de conciencia, un reconocerse perdedor. En ese sentido, Constanza Gallegos se proyecta como una figura colectiva y desubjetivizada del perdedor.

“La figura del perdedor”, señala Ana María Amar Sánchez en su *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*, “anuda distintas problemáticas, funciona como un núcleo que permite poner en relación el discurso narrativo con cuestiones de política y ética, en la medida en que representa –dramatizados– conflictos analizados y debatidos en otros discursos. El perdedor es una figura atravesada por la historia, es el resultado de una coyuntura trágica y, a la vez, se constituye a sí mismo como tal por su decisión política, es decir, deviene perdedor a partir de una consciente elección de vida.” (Amar Sánchez, 2010: 3)³³ Sin embargo,

³² Es de notar que en autores como Blanchot, Nancy y Esposito, a la hora de pensar la cuestión de la comunidad, la muerte del otro resulta fundamental. Para Nancy, “la muerte excede inapelablemente los recursos de la metafísica del sujeto” (Nancy, 2001: 33), de manera que sólo ella, la muerte que es inapropiable, tiene la potestad de mostrar la radical diferencia entre los seres humanos. Véase *La comunidad desobrada*. (Nancy, 2001: 30-43) Remito igualmente al artículo “Community and the Work of Death: Thanato-Ontology in Hannah Arendt and Jean-Luc Nancy.” (Glowacka, 2006) Por su parte, para Esposito, la interrupción del mito de la comunidad idéntica a sí misma, es decir, de la comunidad como una comunidad inmanente, “pasa necesariamente por una relación tensa y aguda con la muerte –no con la muerte como obra, ni con una operación de muerte– sino con la muerte como el lugar originario de nuestra finitud, siempre expuesta por un lado a la violencia y por el otro a la circulación del minus común.” (Esposito, 2009f: 7)

³³ Véase de la misma autora en cooperación con Teresa Basile la “Introducción” al *dossier* “Derrota, melancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas décadas”, publicado por la *Revista Iberoamericana* de Pittsburgh, donde las autoras hacen un repaso sobre conceptos como “derrota”,

Constanza Gallegos y los personajes de *Juego de Damas*, a pesar de ser también claras figuras de la derrota, inmersos como están en la emotividad del desencanto, se ubican en las antípodas de una de las dimensiones que, siguiendo a María Zambrano en su célebre ensayo “El sentido de la derrota”, Amar Sánchez observa como característica del *corpus* que lee, esto es, la de asumir la derrota como una victoria ético-política: “estar entre los perdedores, no ceder, será alcanzar otra dimensión del triunfo.” (Amar Sánchez, 2010: 12) Por eso, ella lee en los personajes de las novelas y relatos de su *corpus*, una serie de “héroes éticos.” (Amar Sánchez, 2012: 69) Pero la experiencia del desencanto, como ha podido observarse, no se concibe en absoluto victoriosa ni mucho menos heroica. No lo es en aspectos éticos como tampoco en sus condiciones políticas. La experiencia emotiva del desencanto se concibe y se proyecta como deuda.³⁴

En la deuda se da, al igual que se da en la simultaneidad de la subjetivación y la desubjetivación, una figuración de la comunidad que permite vislumbrarla, como se advertía desde un principio, no como una propiedad positiva cuya expresión fuera un conjunto de sujetos reunidos, o el motivo por el cual esos sujetos se sintieran identificados, con algo en común que justificara su reunión, sino, por el contrario, como una deuda, como un endeudamiento al cual se encuentran sujetos todos aquellos que conforman la comunidad.

Este rasgo del endeudamiento es central en la aproximación que Roberto Esposito hace acerca de la noción de *communitas*. Allí, al referirse, epistemológicamente, al *munus* que la *communitas* comparte, señala que éste no es ni una propiedad ni una pertenencia: “No es una posesión, sino por el contrario, una deuda, una prenda, un don-dar. Y es por ende lo que va a determinar, lo que está por convertirse, lo que virtualmente ya es, una falta. Un «deber» une a los sujetos de la comunidad –en el sentido de «te debo algo», pero no «me debes algo»–, que hace que no sean enteramente dueños de sí mismos. En términos más precisos, les expropia, en parte o

“fracaso”, “duelo”, “melancolía”, “desencanto” y “desarme” a través de un recorrido por distintas literaturas latinoamericanas. (Amar y Basile, 2014b)

³⁴ En el capítulo siguiente se verá cómo el carácter de deuda que emerge de la emotividad del desencanto deviene en la *disposición melancólica* con que se producen las figuraciones de la comunidad en la narrativa colombiana de fin de siglo XX. Por lo pronto, remito también al trabajo introductorio del *dossier Derrota, melancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas décadas* (Amar y Basile, 2014b) donde las autoras, en un trabajo antológico, buscan “recolectar y poner en diálogo algunas propuestas que, desde la literatura y desde los debates intelectuales, exploran ciertos nudos significativos de las derrotas de la izquierda revolucionaria; revisan las macronarrativas y sus aristas utópicas; indagan las nuevas políticas del “derrotado”; reflexionan en torno al duelo y la melancolía como modos de elaborar las pérdidas; interrogan las nuevas condiciones de la literatura y el lugar del intelectual posrevolucionario en la escena latinoamericana; interpelan los vínculos entre la escritura y lo indecible, y rastrean los imaginarios literarios que la derrota va desgranando.” (Amar Sánchez y Basile, 2014b: 327)

enteramente, su propiedad inicial, su propiedad más propia, es decir, su subjetividad.” (Esposito, 2007: 30-31) Al ser expropiada la subjetividad lo que resta es una falta, que hace de la comunidad no una posesión sino una deuda, no lo propio sino lo impropio. Se presenta, por lo tanto, como una exposición a aquello que interrumpe al sujeto, volcándolo hacia su exterior.

En este sentido, el humor melancólico que produce el efecto *post festum* está lejos de ser la añoranza de un destino eludido y, tampoco lo es de un pasado perdido, de un origen remoto, con lo cual volvería a establecerse como una propiedad; más bien, estaría vinculado a una concepción con la que la figuración de la comunidad se presenta como una concepción no de lo propio, sino de lo impropio; aquello no que se posee o se poseyó alguna vez, sino aquello que se endeuda, aquello que se debe. Es por eso que el desencanto es expresión de la comunidad como deuda: la deuda (un suicidio lo llamó Moreno-Durán en la entrevista que citaba más arriba) que ha dejado la exploración de las utopías; la deuda que ha dejado el fracaso de la instauración del Estado-nación moderno; la deuda que ha dejado la celebración; la deuda de la pérdida de una fiesta. Y como toda pérdida conlleva una pena, esta pérdida y su relato son, como lo advierte el cartel que logra leerse al final de la tercera columna, la posibilidad de

UNA HISTORIA PARA SER CONTADA BAJO EL GRAN ÁRBOL DE LA PENA

(Moreno-Durán, 200b: 57)

El abandono de los espejismos.

“La imaginación altera y reinventa constantemente la figura humana en el espacio mismo de su comunidad.”

Georges Didi-Huberman. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*.

1. Silencio autónomo.

En el transcurso del año 2012 llegaron a las librerías colombianas dos novelas del escritor Fernando Cruz Kronfly. Una –*La vida secreta de los perros infieles*– fue editada en Madrid en 2011.³⁵ La otra, en cuya tapa se ve la fotografía de un ensamble del artista antioqueño Luis Fernando Peláez que muestra una maleta incrustada en el durmiente de una vía de ferrocarril, fue editada en Medellín con el título *Destierro*. Durante años, desde la publicación del poemario *Abendland* en el 2002 y de los ensayos de *La derrota de la luz* en el 2007, Cruz Kronfly se había mantenido al margen del mercado editorial, sumido en un prolongado “silencio autónomo”, eufemismo con el que califica su propio gesto (Cruz Kronfly, 2011a: 99)³⁶

En realidad, durante toda su carrera de escritor, narrador, poeta y ensayista, la apuesta estética (y con ello política) de Cruz Kronfly lo ha mantenido vivazmente

³⁵ Esta misma novela fue también editada en Medellín en el año 2014. (Cruz Kronfly, 2014) Para esta tesis se trabajó con ésta última edición.

³⁶ En la tesis donde Lien Martin estudia la figura de Bolívar en *El general en su laberinto* y en *La ceniza del Libertador* aparece un detallado recuento de las publicaciones realizadas por Cruz Kronfly hasta el 2008:

En el año 1980 recopiló sus cuentos en un libro con el título *Las alabanza y los acechos* y apareció la novela *Falleba* (...). Algunos años después, en 1984, la editorial Oveja Negra publicó la primera novela que escribió con el título *La obra del sueño*. Su tercera novela *La ceniza del Libertador* fue publicada en 1987 y la segunda publicación apareció en 1995. *La ceremonia de la soledad*, la cuarta novela de Cruz Kronfly, se publicó en 1992. Dos años más tarde fue editado el primer libro de pensamiento, que colecciona textos escritos entre 1988 y 1993, con el título *La sombrilla planetaria, ensayos sobre modernidad y postmodernidad en la cultura*. Pronto se presentó otro libro de ensayos *Amapolas al vapor* (1996), esta vez con tema de la crítica literaria (...). En 1998 se publicaron las novelas *El embarcadero de los incurables*, *La caravana de Gardel* e igualmente el tercer libro de ensayos *La tierra que atardece, ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad*. Cruz Kronfly escribió un poemario *Abendland* que se publicó en 2002, el mismo año en que reescribió la novela *Falleba* para una segunda publicación. En 2007 apareció el cuarto libro de ensayos bajo el título *La derrota de la luz, ensayos sobre modernidad, contemporaneidad y cultura*. La última publicación de Fernando Cruz Kronfly fue la tercera edición de *La ceniza del Libertador* (2008), publicada por la Universidad de Caldas. (Martin, 2012: 13)

alejado, ausente podría decirse, de las exigencias y los vicios del mercado. Mantenerse ausente, en este caso, significa estar más allá de los límites del mercado, esto es, mantenerse a cabo y rabo dentro de los límites que la propia literatura genera para sí, presente en ella. De ahí que preguntarse por lo político en relación al mercado editorial y la producción de Cruz Kronfly desde 1980 hasta ahora, no sea un asunto menor. Es conveniente señalar al respecto al menos dos puntos dignos de mención.

En primer lugar, que esta relación entre el mercado editorial y la producción estética implica establecer la problemática de la autonomía literaria en vínculo con la producción y recepción de obras que, como la de Cruz Kronfly, antepone la negativa (lo que él llama silencio autónomo) a la complicidad con la lógica mercantil de la producción literaria. La posición de autor que se identifica en esa negativa conlleva, en el gesto de generar distancia con los patrones de la economía de consumo, un llamado a retomar críticamente los trayectos de la autonomía literaria. Se trata de desmarcarse de las leyes del mercado, “según las cuales el cliente siempre tiene la razón y hay que salir a satisfacerlo.” (Cruz Kronfly, 2011a: 95) Por otro lado, si se promueve y cuestiona la autonomía de la literatura desde la propia literatura, desde los límites que ella misma se crea y dentro de los cuales ella opera, tal y como sugiere la complejidad formal de la obra de Cruz Kronfly, lo político aparece ya no como opción (en el sentido de un autor que opta por intervenir políticamente desde la literatura), sino más bien como una posición (en el sentido de un autor que produce una obra donde lo político es parte del lenguaje en sí mismo, o aún más, donde lo político se produce allí como hecho del lenguaje). De ahí que Cruz Kronfly no haya sido, ni lo será tampoco, un autor exitoso.³⁷ Y no lo será, comercialmente al menos, porque, desde los cuentos de *Las alabanzas y los acechos* y la primera edición de *Falleba-Cámara ardiente* que aparecieron en 1980, hasta *Destierro* y *La vida secreta de los perros infieles*, ambas del 2012 –y probablemente también aquello que vendrá–, tanto su posición de autor dentro del campo cultural como su escritura, de estirpe lezamiana,³⁸ no han dado concesiones con

³⁷ En esto, la producción literaria de Cruz Kronfly y su figura de autor pueden caracterizarse como aquello que Damián Tabarovsky denomina un “escritor sin público”, aquel que “escribe para nadie, en nombre de nadie, sin otra red que el deseo loco de novedad.” (Tabarovsky, 2004: 16) Esta es, en definitiva, una literatura dirigida al lenguaje, que ocupa un lugar que no es ni el de la academia ni el del mercado, ocupa, pues, un lugar inexistente, “o mejor dicho, existe, pero no es visible, ni nunca lo será. Instalado en la pura negatividad, la visibilidad es su atributo ausente. Fuera del mercado, lejos de la academia, en otro mundo, en el mundo del buceo del lenguaje, en su balbuceo, se instituye una comunidad imaginaria, una comunidad negativa, la *comunidad inoperante* de la literatura.” (Tabarovsky, 2004: 15-17)

³⁸ Acerca de la relación entre la obra de Lezama Lima y la escritura de Cruz Kronfly se ha escrito en varias ocasiones. Para Eduardo García Aguilar, por ejemplo, Cruz Kronfly, a quien llama un “orfebre de la prosa”, desde la escritura de *Falleba* ha seguido el camino del escritor cubano “hasta las últimas

lo que, en términos generales, el mercado editorial colombiano se satisface ambiciosamente en promocionar: relato, fábula, literatura anecdótica, acaso y ojalá relacionada con el narcotráfico, con sicarios, con mujeres de amplios pechos, esa literatura que Cruz Kronfly denuncia despectivamente como cometida por “escritores pre-pago” que no han hecho más que “ponerse al servicio de la racionalidad posmoderna del mercado como tirano y último amo de lo que se piensa y escribe.” (Cruz Kronfly, 2011a: 95)³⁹

Esto de ninguna manera significa que la obra narrativa de Cruz Kronfly sea ajena a la historia y esté desinteresada de las problemáticas que agobian las complejas realidades sociales del país. Muy por el contrario, su obra, una obra hecha desde la escritura y las principales inquietudes filosóficas de occidente, es ante todo una obra crítica a la cultura mercantil de la ostentación y el vacío, de lo superficial y la soledad que domina, cada vez con más ímpetu, a la sociedad colombiana. La escritura en la obra de Cruz Kronfly se convierte en una práctica crítica hecha a partir de la elaboración de la forma y no de la fábula y el relato. “Novelas de lenguaje”, sí, en el sentido que Luz Mery Giraldo le otorga a una serie de obras producidas en las últimas décadas del siglo XX en Colombia, en las cuales la “vida fluye de la misma manera que el lenguaje, articulando y yuxtaponiendo anécdotas, acumulando formas de vida y de relato, experimentando, inventando y trasgrediendo, parodiando vida y literatura” (Giraldo,

consecuencias, pero abriendo a esa aventura elementos de extraña contemporaneidad. Antes de iniciar la escritura de cada obra, Cruz Kronfly, como Mallarmé, emprende la tarea bajo el precepto maravilloso ‘de la musique avant toute chose’, y por eso el viaje por sus pequeñas joyas maestras constituye un camino por la musicalidad.” (García Aguilar, 2002: s/p) Cabe aclarar que el precepto al que hace referencia García Aguilar remite al “Arte poética” de Verlaine.

³⁹ Desde sus ensayos, Fernando Cruz Kronfly ha dedicado varios esfuerzos a hacer una crítica a la lógica contemporánea de la posmodernidad, acusándola de frívola, vacua y, a pesar de secularizar la cultura, sacralizadora del mercado. Basado en lo que llama un “nihilismo positivo de la desesperanza” (Cruz Kronfly, 1994: 202) Cruz Kronfly, lector de Habermas, hace una valoración de la razón ilustrada de la modernidad a la que señala de instaurar una permanente cultura racionalizada, y atribuye a la posmodernidad un “escueto prohijamiento de la técnica, los instrumentos, las modas, la información y todo aquello que pueda incorporarse por imitación y dejar al sujeto con la sensación de estar al día y actualizado, sin que por ello el sujeto deba cambiar dramáticamente su mentalidad, sus creencias, sus tradiciones ni sus mitos.” (Cruz Kronfly, 1998: 26) En un ensayo a propósito de la figura del lector en la transición de la modernidad, Cruz Kronfly señala a la posmodernidad como “la imagen histórica del mundo en la cual el capitalismo se ha sacudido de encima el proyecto letrado e ilustrado moderno, para reemplazarlo por una cultura “mass-mediática” de la cual ha sido expulsado el pensamiento y donde el receptor del arte literario ha quedado convertido en simple clientela que deglute lo *light*.” (Cruz Kronfly, 2007b: 60) En relación a Cruz Kronfly y su inmersión en la tradición ensayística europea y latinoamericana, remito al trabajo de Hernando Urriago Benítez (2006). A propósito de “escritores prepago” y la relación entre el mercado editorial y el campo literario colombiano más reciente, remito al artículo de Paula Marín “La novela colombiana reciente ante el mercado: críticos contra lectores. Los casos de Mario Mendoza, Jorge Franco y Santiago Gamboa.” Véase también de Orlando Mejía su libro *La generación mutante. Nuevos narradores colombianos* (2001).

2000, 34);⁴⁰ pero también novelas *en* el lenguaje, esto es, hechos del lenguaje que al materializarse bajo la forma de novela y aún acudiendo al relato, evaden el afán anecdótico y sustituyen la reproducción y la narración de las cosas y de los sujetos por la construcción de sus relaciones, por el cuestionamiento, el desdoblamiento y la fractura de las identidades y las subjetividades que están puestas en relación.⁴¹

El silencio autónomo y la voluntad de producir una obra *en* el lenguaje quizás expliquen una minúscula pero significativa anécdota de incompreensión crítica. En 1984, la editorial Oveja Negra, en su colección Biblioteca de Literatura Colombiana, publicó la novela *La obra del sueño* de Fernando Cruz Kronfly.⁴² En el volumen XXII del *Boletín cultural y Bibliográfico* del Banco de la República, publicación oficial de la Biblioteca Luis Ángel Arango, apareció en los primeros meses de 1985 una reseña de la novela firmada por Beatriz Helena Robledo. Para ella, en ese entonces una joven emergente crítica y profesora, la novela de Cruz Kronfly fracasa en su imposibilidad de crear un mundo:

Resulta la suma de historias fragmentadas –arbitraria y gratuitamente– que no logran conformar un universo con significación total. De ahí que los recursos formales se vuelvan fin en sí mismos y resulte fácil identificarlos. Por otro lado, la mezcla de estilos narrativos, aunada a saltos olímpicos dentro de los diferentes códigos estéticos (realismo, naturalismo, realismo mágico, costumbrismo, ficción) hacen que la obra pierda verosimilitud, y aunque sea válido el intento de salirse de lo convencional, el resultado es desigual e inconsistente. (Robledo, 1985: s/p)

No deja de ser llamativo que aquello que la reseñista señala, a mediados de la década de los ochenta, como un gran desacierto, hoy pueda ser leído como un claro

⁴⁰ Bajo la categoría de “novelas de lenguaje”, Giraldo agrupa algunas obras de Fernando Vallejo, Fernando Cruz Kronfly, Roberto Burgos Cantor, Jaime Echeverri, R.H. Moreno-Duran, Boris Salazar, Rodrigo Parra Sandoval y Fanny Buitrago.

⁴¹ Esta concepción de la literatura como hecho del lenguaje, de la cual participan tanto la narrativa de Cruz Kronfly como la de Moreno-Durán, y su contraposición, a saber, la literatura concebida y producida como fábula, como relato de anécdotas, de la cual el mercado ha hecho la mayor promoción, tiene su matriz en la pregunta de la que parte Maurice Blanchot en “La literatura y la experiencia original”: “¿Qué se ha hecho del arte, qué se ha hecho de la literatura?” (Blanchot, 2002c: 187) Según sostiene Blanchot, la búsqueda de una respuesta a esta pregunta que se reitera, que se repite constantemente, consiste en mantener las oposiciones, en continuar, como en efecto propone Cruz Kronfly –vía Heidegger– oponiendo el arte a la comunicación.

⁴² Se trata de la segunda novela publicada por Cruz Kronfly, pero de la primera, en términos cronológicos, en ser escrita. Según señala Michel Palencia-Roth, *La obra del sueño* empezó a ser escrita en 1972 con el sugestivo título *Zaguanes adentro*, mientras Cruz Kronfly se desempeñaba como juez en la ciudad de Cartago, en el Valle del Cauca. En esos mismos años escribió los cuentos que hacen parte del volumen *Las alabanzas y los acechos*. En 1979 terminó de escribir la novela *Falleba*, publicada en 1980 en Colombia y en 1981 en España con el subtítulo *Cámara ardiente*. (Palencia-Roth, 2000)

gesto de voluntad creativa e imaginativa.⁴³ la ausencia de verosimilitud, la imposibilidad de constituirse como una totalidad narrativa, los saltos arbitrarios, las grandes elipsis, las alternancias de estilos y de focalización, el bricolage, la evidencia de los procedimientos, incluso la inconsistencia lógica, hacen de *La obra del sueño* una novela que, guardadas las proporciones, bien puede identificarse como proyecto de radicalidad imaginaria, eslabón de una estirpe que proviene de escrituras vanguardistas como las de Mario de Andrade y su *Macunaíma* –“la primera novela experimental latinoamericana” (Antelo, 2014: 165)– o de las novelas de Vicente Huidobro o Pablo Palacios, radicalidad que se proyecta en escritores que retoman esa tradición y apuestan por un proyecto imaginario como César Aira o Ramón Illán Bacca.⁴⁴

Es sabido que en Colombia no ha sido bien recibida ni por la crítica ni por el público lector este tipo de escrituras rupturistas. A pesar de que la reseñista de la novela de Cruz Kronfly acote, a manera de consuelo como golpeando con su mano la espalda del escritor frustrado, la validez del intento por “salirse de lo convencional”, tradicionalmente tampoco han sido vistos con buenos ojos los gestos autorales y las figuraciones de autor que los acompañan y que convocan a salirse del molde lógico y retórico, a negarse impetuosamente a la repetición de una serie de fórmulas narrativas hegemónicas, como aquella en que devino el realismo mágico y particularmente su versión macondiana a partir de la década de los sesenta.

⁴³ Compárese la acusación de Robledo a la obra de Cruz Kronfly con aquello que apunta Jacques Rancière acerca del “malentendido literario” en relación a la proliferación de los detalles –ese exceso descriptivo que se opone a la totalidad– con que se acusó al realismo del siglo XIX: “A todos esos escritores [Hugo, Balzac, Zola, Flaubert] que inventaron esa nueva forma de escribir que se llama literatura se les hizo el mismo reproche: la imposibilidad de eliminar la multiplicación infinita de detalles que *entorpecen la individualidad del todo* (...). Exceso de cosas, exceso de seres. El argumento le cabe a la literatura en sí y no al estilo de tal o cual escritor, se dirige a la política de la literatura. El centro de dicha política es la relación entre el *decir todo*, el decir en exceso y una cierta situación política y social.” (Rancière, 2011: 64) (Sin cursivas en el original)

⁴⁴ Sobre el carácter vanguardista como una vuelta del relato en el proyecto narrativo de César Aira y su reinención del “proceso artístico”, remito al libro de Sandra Contreras *Las vueltas de César Aira*. (Contreras, 2002) Sobre la radicalidad del proyecto vanguardista de Aira, véase *Zonas ciegas* de Graciela Montaldo. (Montaldo, 2012) También véase de Julio Premat el artículo “Los relatos de la vanguardia o el retorno de lo nuevo” (Premat, 2012) donde problematiza la noción de vanguardia en relación a una actualización de las utopías vanguardistas en la literatura latinoamericana más reciente. Para una idea general del retorno a las vanguardias desde el ámbito artístico de fin de siglo XX remito al polémico artículo de Rosalind Krauss “La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna.” (Krauss, 2001) Respecto a la obra de Ramón Illán Bacca y su relación con la producción de imágenes, intertextualidades y conciencia nacional, véase el artículo de Sarah de Mojica “Genealogías de la imagen en las novelas de Ramón Illán Bacca” (de Mojica, 2011) donde vincula la obra del escritor colombiano con los recursos de Manuel Puig y de Guillermo Cabrera Infante. En relación a las vanguardias, cabe señalar que Illán Bacca redescubrió para la historia literaria la revista barranquillera *Voces* (1917-1920), de la cual realizó una edición íntegra para la Universidad del Norte. Sobre esto véase su *Escribir en Barranquilla* (Illán Bacca, 1998), así como su artículo “Voces de Barranquilla.” (Illán Bacca, 2003)

Un hecho paradigmático de ese rechazo, de ese renegar por la aventura experimental de la escritura en la historia literaria es la carencia de vanguardias históricas (en sentido estricto) colombianas. La falta de vanguardias en Colombia ha sido estudiada en relación al incipiente proceso de modernización que, durante las primeras décadas del siglo XX se vivió en el país. Gilberto Loaiza apunta que no se trata de una carencia absoluta, sino de una extrema debilidad de la expresión vanguardista que es consecuente con el aislamiento de los núcleos intelectuales en las primeras décadas del siglo XX. Durante esos años más que manifestaciones de vanguardia, lo que se dio fue un periodo de antagonismos entre grupos intelectuales que se disputaron el predominio en el campo cultural. Estas luchas, señala Loaiza, permitieron la emergencia de grupos que, a pesar de las cortas dimensiones, preconizaron la autonomía en la creación artística,

la liberación formal; la reivindicación de la originalidad; la burla a las admoniciones clericales y a los recetarios del éxito burgués; la separación de cánones impuestos; la crítica al legado de la tradición; la enunciación de un ideal de escritor; el cuestionamiento a la institucionalidad letrada; la lucha por desplazar a las generaciones precedentes del dominio del campo cultural; el acercamiento, entre sincero y oportunista a la naciente clase obrera; la meditación sobre la escogencia de nuevas formas de expresión. (Loaiza, 1999: 12)

Estos grupos, como puede suponerse, recibieron un amplio rechazo de los sectores hegemónicos del campo cultural.⁴⁵ Ese mismo rechazo lo sufrieron las figuras aisladas de los escritores que, más allá y más acá de las vanguardias históricas, y tomando no pocos riesgos, asumieron tendencias antirretóricas, innovadoras, provocativas en la primera mitad del siglo XX. Poetas como Silva, como León de Greiff, como Aurelio Arturo o Jorge Gaitán Durán fueron muchas veces silenciados, marginados, ignorados por ir en contra de los valores sociales y estéticos instaurados, consecuentes con el conservadurismo clerical de la sociedad colombiana.

Finalizando el siglo, todavía se podía afirmar que, con características análogas, narradores como Cruz Kronfly o Moreno-Durán fueron también muchas veces resistidos por “romper la cristalería retórica de un país que no imaginaba los horrores sin nombre

⁴⁵ Sobre el rechazo a las vanguardias, remito al artículo de Hubert Pöppel “La vanguardia literaria en Colombia y sus detractores.” (Pöppel, 2000) Allí, el crítico apunta, en relación a uno de esos grupos emergentes –el grupo en torno a la revista *Los Nuevos*–, que las tradiciones estaban supremamente enraizadas como para permitir “algo más que meras modificaciones marginales en el conjunto de la poesía colombiana de la época.” (Pöppel, 2000: 36)

del futuro, ni cicatrizaba aún el holocausto del pasado.” (García Aguilar, 1994: 12) García Aguilar señala, sin embargo, que las décadas de los cincuenta y de los sesenta fueron un periodo en que la literatura colombiana produjo no pocas obras que dinamitaron el panorama literario y artístico del país. “La insurgencia de una poesía irreverente con los nadaístas, el auge de las revistas *Mito* y *Eco*, el surgimiento de un nuevo teatro, las rupturas en las artes plásticas, y los sueños latinoamericanistas provocados por la agitación social e ideológica, creaban un ambiente de efervescencia.” (García Aguilar, 1994: 7)⁴⁶

La diferencia entre este ímpetu explosivo de los cincuenta (impulsado por la generación de *Mito*) y de los sesenta (con los nadaístas arrollando impetuosamente las calles de Medellín, Cali y Bogotá) y la escritura experimental que practican algunos narradores de las últimas décadas del siglo XX, como Cruz Kronfly y Moreno-Durán, está no sólo determinada por características técnicas y formales de la escritura, sino sobre todo por la relación de esa escritura con las circunstancias sociales que en esa escueta literatura de ruptura de los años sesenta se esgrimía, al decir de Moreno-Durán, como “carta de salvación o anatema.”⁴⁷ (Moreno-Durán, 2003: 124) La ruptura de las obras del periodo de los años ochenta y noventa, de la que *La obra del sueño* hace parte, lo fue en el orden propio de la escritura, esto es, del orden de la literariedad y no del referente. Se trata de una escritura con una preocupación que ya no lo es tanto de la tematización del orden político y de las cuestiones inherentes a ese orden –como su legitimidad o su ilegitimidad– sino que más bien está enfocada en la organización y distribución de la materialidad de la escritura con que ese orden político y esa

⁴⁶ El mismo Moreno-Durán se perfila como deudor de la generación de *Mito*. Al respecto, véase el artículo de Moreno-Durán “*Mito*: memoria y legado de una sensibilidad” (Moreno-Durán, 1989) donde reconoce que “algunos escritores de la generación a la que pertenezco, sin ser contemporáneos de la revista [*Mito*], reconocemos una filiación espiritual evidente con un hecho estético que en buena medida justifica nuestro trabajo al mismo tiempo que pasa a formar parte de nuestra identidad intelectual.” (Moreno-Durán, 1989: 19) Para la revista *Eco* y su rol de divulgación de la cultura europea, particularmente la alemana, en la segunda mitad del siglo XX en Colombia, consúltese el artículo de Jaramillo Zuluaga “*Eco*, revista de la cultura de Occidente (1960-1984).” (Jaramillo Zuluaga, 1989) Acerca del nadaísmo y su rol en la cultura colombiana de la década de los sesenta, remito al libro de Armando Romero *El nadaísmo o la búsqueda de una vanguardia*. (Romero, 1988)

⁴⁷ No en vano, el rol irruptor tanto de la generación de *Mito* como de los nadaístas ha sido ampliamente relativizado, no tanto por la obra que hayan producido como por el hecho de que muchos de sus integrantes terminaron ocupando posiciones privilegiadas en instituciones oficiales. Al respecto, siguiendo a Nicolás Suescún, señala Umberto Valverde que “*Mito* no representa, pues, un comienzo o atisbo de una nueva actitud... No tuvo una posición política, o, si la tuvo, fue de una cómoda ambigüedad. El Nadaísmo, por su parte, como movimiento, también entregó sus banderas y su nacimiento iconoclasta. Las posteriores generaciones literarias, cuyo origen de clase corresponde a los sectores medios y bajos, no han transformado radicalmente esta norma establecida. Algunos se aventuraron en el camino del arribismo social; otros se empantanaron en el sectarismo ideológico de izquierda y sólo unos cuantos trataron de asumir con integridad una marginalidad incorrupta y cuestionante.” (Valverde, 1984: 854)

circunstancia social se expresa. Esto significa que existe, por parte de los escritores como Cruz Kronfly o Moreno-Durán, desde sus primeras narraciones, una conciencia de la dificultad de producir una literatura con criterios puramente políticos, pertenecientes al orden social, con lo cual su obra produce un efecto de despolitización y de racionalización (de la) crítica.

Esta apuesta rupturista de la narrativa de fin de siglo XX supone, como es de esperar, la existencia de una tradición.⁴⁸ Conviene por lo tanto, preguntarse, como lo ha hecho Moreno-Durán, si realmente existe en la literatura colombiana algo que pueda denominarse como tal, algo sobre lo cual irrumpir. A esto responde:

Si consideramos los hitos alcanzados por la novela y el cuento hemos de advertir que las obras de Isaacs, Silva, Carrasquilla, Rivera, Cepeda Samudio y García Márquez no establecen una tradición sino una intermitencia. Tradición es continuidad y filiación lineal, fecundo proceso que no se da en el caso de la narrativa colombiana; tampoco la tradición se define, en nuestro país, por la calidad sostenida, ya que precisamente es la calidad de la obra de los autores citados la que le da el carácter de intermitencia a que hemos hecho alusión. Y sin embargo, la crítica ha registrado centenares de novelas y volúmenes de cuentos escritos a lo largo de siglo y medio de vida literaria autónoma, aunque muy pocas entre todas estas obras merecen una seria consideración cuantitativa. (Moreno-Durán, 1994b: 183)

Esta idea de tradición que plantea Moreno-Durán se corresponde con una noción moderna en la que la valoración de una obra está impuesta por la novedad, la originalidad y la diferencia como una fuente de valor estético (aquello que Moreno-Durán cataloga como calidad sostenida) y que soporta ese concepto de tradición como permanente movilidad. La idea de tradición como movilidad remite, a su vez, a la conocida concepción de Octavio Paz acerca de la poesía moderna como tradición de la

⁴⁸ Para una teorización del concepto de la tradición, desde el campo de la sociología de la cultura, véase de Raymond Williams el capítulo “Tradiciones, instituciones y formaciones” en su libro *Marxismo y literatura*. (Williams, 1997) Allí, Williams señala el rechazo del pensamiento cultural marxista al concepto de tradición, al considerarla una “supervivencia del pasado”, un “segmento histórico relativamente inerte de una estructura social.” Sin embargo, señala también otra “versión” de la tradición como la expresión de las presiones y límites dominantes y hegemónicos: “Lo que debemos comprender no es precisamente una tradición, sino una *tradición selectiva*: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social.” (Williams, 1997: 137) (Cursivas en el original) Remito también al ya citado libro de Arcadio Díaz Quiñones *Sobre los principios. Los escritores caribeños y la tradición* (Díaz Quiñones, 2006), cuya “Introducción” retoma diversas posiciones críticas respecto del concepto de tradición con el propósito no tanto de llegar a definir qué es la tradición, sino cómo ésta ha sido usada e imaginada.

ruptura que, en esa forma de antítesis, determina una tradición, contradictoriamente, a partir de las intermitencias, interrupciones y rupturas del presente con el pasado. De ahí que lo nuevo sea entonces aquello que se opone a lo tradicional, aquello que toma la forma de lo distinto. El resultado de este procedimiento es una actualización de lo viejo a partir del carácter polémico con que se encadena en el presente. (Paz, 1987)

La vanguardia, en este sentido, definido a partir de la tradición, de una posición frente a ella, sería una afirmación de su ruptura, y con ello, una forma particular, alternativa, de la tradición. Como señala Julio Premat, “hay, del lado de la vanguardia, una tradición laxa, no imperativa, formalmente abierta, pero que existe y permite la escritura. La vanguardia, la modernidad, fundan una tradición, no, o no únicamente, en el sentido de modelos transmitidos y valores admitidos, sino también y ante todo en el de la redefinición de lo que es una tradición, de lo que es un modelo, de lo que es un valor.” (Premat, 2012: 54) Sin embargo, la paradoja temporal implícita en la concepción de las vanguardias, conlleva a una forma de entenderlas hoy que contradice sus definiciones clásicas. Premat, al observar esta paradoja, señala que se produce como una posición frente a la tradición, como “una postura y una energía, sin capacidad de entrar en un catálogo.” (Premat, 2012: 52) Al ser una negación de la tradición, es decir, una postulación y una afirmación del presente, típico gesto de la modernidad, acudir a la vanguardia y a sus formas irruptoras supone una asociación entre pasado, presente y futuro, lo que hace de ella tanto un anacronismo como un acto nostálgico. En tanto anacronismo, las vanguardias simultáneamente, por un lado, “presuponen una exaltación del presente que implica una ruptura con el pasado o un distanciamiento que haga del pasado algo muerto y ausente en este presente: las vanguardias inscribirían lo creado hasta ellas en una esfera histórica, alejada para siempre del nosotros, del ahora. Por el otro, introducen una proyección hacia el porvenir; así, observan el presente con los ojos del futuro y buscan una perfección situada, no en lo que es, sino en lo que será.” (Premat, 2012: 55)⁴⁹

⁴⁹ Más adelante, en su artículo, Premat señala uno de los vicios de la crítica, en el que seguramente el presente estudio caiga, respecto a la valoración de las vanguardias. Dice Premat: “Las vanguardias representan, en repetidas reflexiones metaliterarias, un punto de referencia positivo, gracias a una serie de valores: el arte de rebelión, el antiautoritarismo, la originalidad que niega el mercado, la oposición a academismos patriarcales, la indiferencia por el éxito, la manera innovadora de aproximarse a lo político, la socialización de formas de creación y de circulación, etc., etc.” (Premat, 2012: 59) En efecto, esta valoración crítica se da de manera común en relación a la obra de ciertos autores que, como Moreno-Durán y Cruz Kronfly, participan de proyectos literarios que pretenden salirse del molde retórico impuesto por la hegemonía macondiana del realismo mágico. Pero convengamos también que Premat señala esto en relación a la concesión que el mercado, la industria cultural y las instituciones han hecho, particularmente en América Latina, respecto a las formas que apuntan a esos discursos y esas figuraciones de autor de

En la historia literaria colombiana es común ubicar a García Márquez y a Álvaro Mutis como figuras centrales que incorporan al campo literario nacional la tradición de la ruptura que supone la modernidad. Alfredo Laverde señala al respecto que en estos dos autores “es inevitable encontrar (...) un proyecto estético de literatura que, al propugnar por una concepción diacrónica de ésta, se empeña en la recuperación de grandes obras del pasado.” (Laverde, 2006a: 59)⁵⁰ El trabajo de Laverde señala particularmente que estas dos tendencias tienen como referencia y como punto nodal, por un lado, la *María* de Jorge Isaacs para la obra de García Márquez, y por el otro, *De sobremesa* de José Asunción Silva para la obra de Mutis (Laverde, 2008). Laverde apunta que mientras en Isaacs y García Márquez la literatura ofrece un camino privilegiado para el perfeccionamiento del mundo, para la tradición de Silva y de Mutis la novela y la poesía configuran un espacio en el cual es construido un universo con características regidas por la concepción del destino. La corriente representada por Mutis y Silva invita a un arte independiente de las eventualidades explícitamente políticas y sociales, y sus preocupaciones estéticas se relacionan con la insuficiencia de la palabra y la crisis del lenguaje. (Laverde, 2006a: 64) Al igual que *De sobremesa* y las novelas de Mutis, la narrativa de Cruz Kronfly deja de lado las acciones y las peripecias de los personajes, para internarse en diferentes grados de reflexiones y digresiones que conforman el núcleo del relato y en donde las pocas acciones que aparecen están subvertidas más al saber-ser que al saber-hacer de los personajes.

El saber-ser está condicionado por una forma de relacionarse con el mundo que tiene como mayor preocupación la crítica de aquello que se concibe como real. Se trata, en última instancia, de una posición de agotamiento frente a los modos de representación propios del realismo (sea social, sea mágico, sea sucio, sea del que

índole vanguardista, algo que en Colombia, a mediados de la década de los ochenta, no era en absoluto visible, y mucho menos aceptado por esas mismas instituciones, industrias y mercados que, hoy en día, no sólo las aceptan sino que, con buen ojo comercial, las impulsan.

⁵⁰ Alfredo Laverde, desde la dirección de diferentes proyectos alrededor del grupo de investigación *Colombia: tradiciones de palabra*, ha impulsado la necesidad de dejar de lado el concepto de canon literario en la historia de la literatura colombiana y utilizar, en cambio, la idea de tradición literaria. (Laverde, 2009a: 7) Al respecto, remito a su artículo “Aproximación a los fundamentos teóricos y metodológicos para una historia de la literatura colombiana” (Laverde, 2009b) donde propone reemplazar la idea de periodo (vinculada más a una historia basada en el canon que en la tradición) por la de configuración discursiva, y la de evolución por la de transformación. En diálogo con la propuesta de Laverde y su grupo de investigación, los trabajos realizados por Marín Colorado sobre modernidad e historia literaria también replantean la noción de “periodización literaria”, focalizándose en la noción, extraída de Bourdieu, de “toma de posición” con la cual poder delimitar diferentes momentos de formación en el campo de la novela colombiana. (Marín Colorado, 2010: 181) Sobre problemas de historia literaria y tradición en Colombia, remito también a los libros compilatorios *Leer la historia: caminos a la historia de la literatura colombiana* (Acosta et. al., 2007) y *Visión histórica de la literatura colombiana. Elementos para la discusión. Cuadernos de Trabajo I* (Laverde y Vallejo, 2009).

fuere). En este sentido, como señala Laverde, la obra de Mutis –y yo agregaría que potencialmente también la de Cruz Kronfly– coincide, en parte, con el Juan José Saer de “La espesa selva de lo real” que busca desprender a la novela, particularmente a las formas de la novela latinoamericana, de la subordinación de aquello que se presenta con la apariencia de lo real como la expresión de la nacionalidad, el supuesto vitalismo del continente o el compromiso con el cambio social, ajenos a las responsabilidades del escritor con la escritura y con lo cual se corre el peligro de pervertir la verdadera naturaleza de la narración: “La narración –dice Saer– no es un documento etnográfico ni un documento sociológico, ni tampoco el narrador es un término medio individual cuya finalidad sería la de representar a la totalidad de una nacionalidad.” (Saer, 1997: 268)⁵¹

La narrativa de Fernando Cruz Kronfly, y *La obra del sueño* particularmente, participa de ese alejamiento, de esa toma de distancia –que es, siempre, una toma de posición: la del silencio autónomo– por la representación de la totalidad; la totalidad encarnada en una nacionalidad, pero también, y sobre todo, la totalidad que existe en una anécdota, en un relato, en una fábula; la totalidad de una geografía representada o figurada, de una espacialidad, de una significancia del espacio, de una, parafraseando el título de Saer, unidad de lugar; la totalidad de una referencia en la historia, de un momento histórico, de una única historicidad; la totalidad, también, y quizás ante todo, puesto que abarca a las anteriores, de una identidad, la de un sujeto identitario, capaz de definirse y de ser definido, capaz de ser representado, encarnado en una forma.

La obra del sueño penetra allí, en ese espacio cultural, literario, institucional, nacional, con recursos limitados, es cierto (no se trata, por donde se le mire, de una *gran* novela sino más bien, por el contrario, y también por donde se le mire, de una novela *menor*), pero en todo caso irruptores; se sitúa –móvil– allí donde la tradición había sido instalada desde un principio y para siempre, de manera cómoda, confortable, apegada, confiada en la corrección de las frases; se planta para incomodar allí donde había sido construido un universo tradicional, atávico si se quiere, reacio a la modernidad, conservador, clerical, apegado a los valores y a las formas menos experimentales, menos

⁵¹ Contrástese esto con lo que señala César Aira en su artículo “Exotismo”, donde afirma, respecto a la influencia de la ficción literaria en el simulacro de las identidades, que “la literatura es el medio por el que un brasileño se hace brasileño, un argentino argentino. Es lo necesario para que el Brasil se transforme en el Brasil, para que la Argentina llegue a ser la Argentina. En última instancia, para que el mundo llegue a ser mundo.” (Aira, 1993: 77) Entre otras, esta diferenciación permite a Sandra Contreras marcar una relación plena de diferencia entre Saer y Aira. Al respecto, remito al prólogo de su estudio *Las vueltas de César Aira*. (Contreras, 2002) Sobre la posición de Juan José Saer respecto a una estética latinoamericana, remito al artículo de Rafael Arce “El escritor no es nada, nadie: Saer contra una estética latinoamericana.” (Arce, 2009)

fragmentarias, menos truncadas, aquellas formas al servicio del relato, en las que la fábula, lo anecdótico, pudiera seguirse cómodamente, donde los personajes, inamovibles, estuvieran definidos con claridad, por certezas y no –¡nunca! ¡horror!– por incertidumbres, sin dejar la más mínima posibilidad de duda; se posiciona allí donde se habían dictado normas que marcan que los espacios y las temporalidades no deben sobreponerse unos con otras, unos a otras, unos en otras, para que se produzca, en definitiva, como demandó en su momento la joven y atenta reseñista de la novela de Cruz Kronfly, un universo con significación total.

2. El desencanto como forma.

Pero no. *La obra del sueño* no tiene, a todas luces, una significación total. Por el contrario, tiene una serie de significaciones variables que están materializadas en la propia dinámica múltiple que estructura la novela. Y esta multiplicidad responde, como ha sido dicho, a una filiación con la tradición de la ruptura, que supone un apropiamiento de los recursos de la vanguardia, particularmente el de la radicalidad imaginativa, el de la potencia de la invención con que la vanguardia focaliza, manifiesta y manipula el agotamiento de los valores (estéticos, morales, sociales, políticos incluso) de la modernidad y su *logos*.

El desencanto, en su relación con el recurso inventivo de las vanguardias, queda expuesto en la forma, una forma que propone alejarse de la posibilidad de toda estabilidad del relato y de toda especificación narrativa; una forma en la que se produce la exposición material del desencanto. Esto permite reconocer que en la apuesta estética de Cruz Kronfly –que se inaugura con *La obra del sueño*– no se trata tanto de un desencanto de las formas como de un desencanto como forma, un desencanto repartido allí donde la novela toma forma. En otras palabras, lo que se produce, en la constitución de *La obra del sueño* en tanto que obra, es un reparto del desencanto –esa emotividad que potencia los vínculos que configuran la comunidad– en las formas de la novela.

Al hablar de reparto, refiero, en primera instancia, a lo que Jean-Luc Nancy en *La partición de las voces* enuncia como la urgente necesidad de que la comunidad sea pensada en el reparto del *logos*. (Nancy, 2013a: 90) Y en segunda medida, a lo que Jacques Rancière ha denominado “el reparto de lo sensible.” (Rancière, 2009) La exposición de la comunidad, su hacerse visible, implica, para Nancy, una puesta en

reparto, esto es, “ni la reunión, ni la división, ni la asunción, ni la dispersión”, sino la manifestación de una relación que permita comprender el sentido mismo de la comunidad, que en el caso de *La obra del sueño* figura como una *comunidad del desencanto*. La comunidad del desencanto, propia de la emotividad que emerge y se visibiliza en la literatura, el cine, el teatro y las artes visuales a finales de la década de los setenta, hemos dicho ya, es contraria a la emotividad utópica que la precede. De manera general, cabe recordar acá que se trata de una emotividad que verifica el fracaso y la derrota del proyecto revolucionario de las décadas de los sesenta y setenta, así como de sus ideas de cultura y de representación, y que pretende repensar nuevas condiciones a partir de las cuales establecer modos de relación entre literatura, arte y política. La obra de Cruz Kronfly, al igual que la de Moreno-Durán, visibilizan dicha emotividad en la puesta en escena de las relaciones entre los sujetos que figuran en ellas. En *La obra del sueño*, la relación que expone la comunidad, que le da un espacio figurado a la comunidad, está dada en los intervalos entre los diferentes planos narrativos que la estructuran, en sus vínculos no sólo anecdóticos –allí donde los personajes de un plano se cruzan con los de otro, allí donde aparecen en otro plano, donde se revelan como parte de ese otro plano, de esa alteridad narrativa– sino sobre todo allí donde esos vínculos potencian sus diferencias, sus distancias, allí donde no mantienen relación alguna; donde cada uno de los planos se desarrolla autónomamente, sin intervenir en los demás, sin interferirlos; allí donde esa relación (ausente) se instaura, puesta en suspenso, haciendo evidente su fragilidad, como parte de la forma, con plena relación de autonomía. Allí, en últimas, donde se pone en escena (en forma) el fracaso de la construcción de un universo con significación total.

Por otra parte, Rancière define desde un comienzo el reparto de lo sensible como un sistema de “evidencias sensibles que deja ver al mismo tiempo la existencia de lo común y los recortes que en él definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija pues al mismo tiempo un común repartido y partes exclusivas.” (Rancière, 2009: 9)⁵² Esto supone, en relación a *La obra del sueño*, y a su estructura narrativa con la que el desencanto es repartido como forma, que no se trata solamente

⁵² Para ver la relación entre las dos nociones de reparto mencionadas, la de Nancy y la de Rancière, remito al capítulo “Repartos de comunidades” que hace parte de *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. (Didi-Huberman, 2014: 102-108) Acerca de la necesidad de que la comunidad sea pensada a partir del reparto del *logos*, Didi-Huberman señala la urgencia de agregar una repartición de la *aisthesis* para pensar la comunidad. (Didi-Huberman, 2014: 102) Esto significa la necesidad de pensar el plano del sentido –su potencia, su ausencia y su carencia– generado por todas las formas de los artificios, para objetivar el plano sensible de la comunidad.

que la novela tome la forma del desencanto (un común repartido), sino que el desencanto toma la forma de la novela en cada una de sus partes. El desencanto es repartido allí donde la novela toma forma (esas partes exclusivas), y sobre todo, toma las formas con que la novela da cuenta de sí misma, esto es, las formas con que la novela opera en su condición de obra (obra del sueño, por lo demás), así como en su condición (emotiva) de desencanto. Intentaré a continuación explicarlo con la novela.

Pueden reconocerse en los nueve capítulos de *La obra del sueño* por lo menos cuatro partes; cuatro, por decirlo de alguna manera, planos de relato. Cada uno de esos planos opera, o al menos simula operar, como un episodio. Convengamos entonces, por lo pronto, que *La obra del sueño* tiene cuatro episodios, todos ellos yuxtapuestos. Uno, el que responde más a una idea de relato, en donde la narración se ocupa de la llegada de Salomón Náder, inmigrante árabe, quien arriba a una incierta región (¿el Caribe?) de Colombia: “Cuando Salomón Náder bajó del tren que lo trajo desde el puerto hasta el patio central de aquella estación destartada donde las flores de las veraneras y de los curaços rodaban por el suelo, el reloj que colgaba en el despacho del interventor marcaba las cinco menos cuarto de la tarde” (Cruz Kronfly, 1984: 22); otro, donde es narrado el recorrido que hace el comerciante Eloy Salamando desde la salida de su exilio interior hacia el encuentro con una muñeca, amante y prometida.⁵³ “Pero, es que don Eloy tiene alguna obligación de salir a la calle? - No, señores, ninguna obligación ciertamente. Pero porqué motivo poderoso no sale a tomar café con sus amigos, tal como lo hacemos nosotros y como lo hicieron nuestros padres y nuestros abuelos?” (Cruz Kronfly, 1984: 114);⁵⁴ un tercer episodio, en el que es narrada la aventura y desventura de Leopoldo Pinto por la geografía montañosa, escondido, por consejo de su padre, entre un cajón cargado a lomo de mula para escapar de una redada militar: “He

⁵³ Se trata, por supuesto, de una amante muñeca que no puede dejar de remitir a la *nouvelle Las hortensias* de Felisberto Hernández, escritor excéntrico si los hay, al decir de Julio Prieto, que propone una apropiación ambivalente de los discursos vanguardistas. Sobre esto, véase de Julio Prieto su libro *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata* (Prieto, 2002) donde estudia, en relación a la obra de Felisberto Hernández y de Macedonio Fernández, el paso de una poética vanguardista de lo nuevo hacia una poética post-vanguardista de lo extraño.

⁵⁴ Cabe anotar que en la edición que la editorial Oveja Negra hizo de la novela –única edición realizada hasta el momento– el uso de los signos de interrogación no utiliza el signo que abre la pregunta y sólo está impreso el que la cierra. Esto es así en toda la novela, que por lo demás, está plagada de erratas de tipeo que materializan, aún más, el carácter de obra que tiene la novela, o para compaginar con nuestra reseñista, de obra envuelta en fracaso. Es significativo el hecho de que *La obra del sueño*, cuya forma es la forma del desencanto, se materialice como un resto de esa fuerza pulsional. Y si la obra es el resultado de un fracaso pulsional, el del desencanto, ella misma no puede más que ofrecerse y que erigirse como un fracaso, como obra del fracaso. Nicolás Rosa recuerda que para Freud, el fracaso no es un hecho de fortuna sino un efecto de estructura. Sobre el fracaso pulsional y la obra como fracaso semiótico, véase de Nicolás Rosa su capítulo “La lengua del ausente.” (Rosa, 1997a: 42 y 46)

decidido que esta misma noche te habrás de marchar para Jericó, antes de que el chafarote aquél te eche mano.” (Cruz Kronfly, 1984: 28) Más adelante, ese país-cajón será para Leopoldo el país del miedo: “País mío, tengo miedo de ti”, dice el narrador. (Cruz Kronfly, 1984: 125) Por último, un cuarto plano es el que corresponde al monólogo de Genoveva, viaje interior de esta viuda, madre de dos hijas a quienes contempla en su despertar sexual: “Pero mis hijas parecen no poder tocar fondo en el inmenso pozo de sus vidas. Nada termina en ellas, cuyos deseos siempre están ahí, abiertos y siempre disponibles como los picos hambrientos de un par de pájaros en su nido.” (Cruz Kronfly, 1984: 11)

Este episodio, donde Genoveva monologa encerrada en su casa –“como si mi casa fuese un espejismo” (Cruz Kronfly, 1984: 197) se dice a sí misma Genoveva ante la indiferencia del mundo exterior–, bien podría verse como epicentro articulador de la obra del sueño que es en sí *La obra del sueño*. En el episodio de Genoveva, en diferentes escalas, a diferentes tiempos y con diferentes intensidades, confluyen los otros planos del relato. Los episodios en su coexistencia, como ha de esperarse, se entrecruzan en algunos momentos (más acertado es indicar que se entrecruzan en algunos espacios), se refieren los unos a los otros, se circundan, se encuentran en esa espacialidad textual que conforma la novela, se eslabonan, se juntan allí en una artificial puesta en común dentro de la obra que produce el sueño constitutivo (o que pretende serlo) de la novela. El colmo de esa artificialidad de la puesta en común: en un punto avanzado de la novela Genoveva da cuenta de que su marido, ya muerto, no es otro que el mismísimo Leopoldo, aquel a quien en otro episodio lo sabemos escondido entre un cajón atravesando montañas en huida del ejército. Esta artificialidad de los entrecruzamientos, que dejan ver las costuras con que ha sido construida la obra, justifican la composición episódica de la novela, es decir, su estructura descosida de trayectorias quebradas que no conducen a ningún todo (o en todo caso, a un todo simulado que se cae de su propia fragilidad), más que al de componer la obra (del sueño).

Entonces, cabe preguntarse, ante esta incompletud de la forma, ante este fracaso de la significación total, ante esta estructura descosida, ¿cuál es –de haberlo– el *munus* que da a la obra la posibilidad misma de una comunidad, de una figuración de la comunidad en la novela? Porque si bien esta autonomía de los episodios le otorga a la novela una zona de opacidad, un espacio para la plena indeterminación del sentido, no determina un sentido, pero sí adquiere la capacidad de producirlo. Cada uno de estos episodios tiene como eje narrativo, como relato autónomo, un viaje. Salomón Náder

viaja desde tierras lejanas a Colombia, pero también su llegada se convierte muy pronto en la prolongación de la travesía, pues ni bien pasa la noche en un hotel, el reciénvenido se enruta hacia alguna ciudad (¿andina?) al otro lado de la cordillera. Todos con quienes se cruza allí son personajes figurantes que se encuentran, tal como él, igualmente en tránsito: “Sin ir al lavabo común, se limitaban a alisar sus cabellos revueltos y a limpiar con los dedos de sus manos la insípida secreción de sus ojos avinagrados. Vestidos a medias, con sus ropas arrugadas, fueron marchando en fila hacia el comedor iluminado, llevando consigo de una vez sus valijas y sus tulas de cuero y de lona, sus pulóveres de lana y sus abrigos que habrían de necesitar durante su viaje por la cordillera.” (Cruz Kronfly, 1984: 49) También Eloy Salamando realiza un viaje. El suyo es desde su local de comercio, donde permanece recluso desde hace años, hacia el edificio de la Aduana, acompañado por dos peones que lo ayudarán a cargar la caja que va a buscar con la misteriosa muñeca amada en su interior:

A estas alturas nadie sabía a ciencia cierta si Eloy Salamando caminaba de ida o de regreso. Empujado por la multitud, en ocasiones parecía avanzar de norte a sur aunque minutos después daba la impresión de estarlo haciendo en sentido inverso. Al verlo, muchos tejieron la historia de que después de tantos años de encierro continuo, Eloy Salamando había decidido marcharse de vacaciones, rumbo a algún país de Europa. Sin embargo esta hipótesis no alcanzaba a explicar aquella mirada suya donde la ansiedad brillaba como un pozo de mercurio ni permitía comprender cómo entonces la carreta de mano que conducía Rosmiro no llevase equipaje alguno. (Cruz Kronfly, 1984: 122)

Por su parte, Leopoldo Pinto viaja hacia Jericó en huida del ejército. Durante los preparativos de su travesía “como una verdadera condena, continuaba sonando la radio con sus canciones de siempre.” Esa canción de siempre –temporalidad de la permanencia que escenifica el ambiente onírico de los episodios– que sonaba de fondo y aumentaba la angustia de la madre de Leopoldo era el popular bolero de Javier Solís titulado “Despedida”: “voy a decirle adiós a los muchachos porque pronto me voy para la guerra, porque pienso pelear en otras tierras para salvar mis derechos, mi patria y mi fe, decía” (Cruz Kronfly, 1984: 44);⁵⁵ y finalmente, Genoveva, quien realiza un viaje

⁵⁵ La manifestación de los afectos mediados por la radio implican una tecnologización de los afectos, un *tecnoafecto*: lo sensible está atravesado por el medio semiótico, por un soporte textual tecnologizado. Valga la pena anotar también en relación a esta mediación que una de las estrategias de la novela para incorporarse en la tradición de la ruptura, en sus diversos episodios, es la puesta a nivel de letras de boleros, tangos y pasillos populares con letras de poemas de William Yeats, Saint John Perse, André Breton, Odysseas Eltys o Fernando Pessoa, así como pasajes de novelas de Joseph Conrad que son

interior, por lo largo de la casa que habita y a lo ancho de sus propios pensamientos y recuerdos; un viaje que se dirige hacia su pasado tanto como hacia su futuro; un viaje metafórico hacia el fracaso de sus propios deseos: “Me preguntaba a qué viene todo este cúmulo de recuerdos cuya relación con los acontecimientos inmediatos parece ser ninguna, y la respuesta no se hace esperar.” (Cruz Kronfly, 1984: 95)

Es notable el hecho de que otro reseñista de la época –Ciro Roldán, este menos obtuso que la profesora Robledo– hiciera hincapié en que *La obra del sueño*, “heredera del surrealismo”, contiene un gran poder evocador en ese círculo de viajes que relata. Para el reseñista “estos viajes sirven de pretexto para narrar el encuentro de dos culturas; la oriental que se contrasta con la nuestra, occidental, desfilando ante los ojos del emigrante.” (Roldán, 1985: s/p)⁵⁶ Pero en definitiva, el viaje como motivo, como metáfora incluso, es en *La obra del sueño* la acción que posibilita la puesta en común, aquella que otorga la posibilidad de la relación, aún de la ausencia de relación. Es el motivo del viaje lo que los relatos tienen en común y lo que permite que los personajes de cada uno de los episodios puedan desplazarse de uno a otro, no tanto respondiendo a una lógica causal, a un ordenamiento de acción y consecuencia, un ordenamiento cartesiano, como más bien dando saltos arbitrarios, inventivos, siguiendo la lógica correspondiente a una serie de imágenes oníricas que se suceden unas a otras arbitrariamente.

Cada relato es propio de sí, cada episodio se desarrolla como una forma autónoma, cada uno de los personajes asume un destino y un rol diferente, escindido al de los

evocadas por los personajes o por los narradores, bien apropiándose de ellos para decir sus propios diálogos o monólogos, o bien, en el caso de las canciones, generando una ambientación sonora acorde con aquello que se narra, como es el caso del bolero “Despedida” de Javier Solís arriba citado que escucha la madre de Leopoldo en momentos de guerra y despedidas.

⁵⁶ En el capítulo de esta tesis titulado “Fracturas del tiempo y comunidad fantasma”, donde se estudia la novela *Destierro*, se ve de qué manera uno de los aspectos de la narrativa de Cruz Kronfly, lo que podríamos llamar su pasaje afectivo, da cuenta de una filiación y de un vínculo (de presencia y ausencia) con la temporalidad que surge de ese contraste entre la cultura árabe y la cultura occidental. En el caso de *La obra del sueño* esta tensión, que se descubre también como un planteamiento frente a la memoria y a las posibilidades narrativas de ella, está explícita en la figura de Salomón Náder:

Y así, atolondrado por el permanente ruido de mi patria, que a lo lejos parece una inmensa casa de lenocinio bañada en sus patios por los mares más hermosos del mundo, Salomón Náder se dispone a dormir. Observa la playa ensombrecida, sobre cuya arena se pasean los rumiantes de vientres abombados y los asnos bajo cuyo peso mueren triturados los cangrejos. Siente una vez más la humedad de su cuerpo, y desde la profundidad del océano escucha, a pesar de la estridencia de la calle inmediata, cómo la lejana herencia del caribe consigue llegar hasta la arena de las costas, con sus rumbas y sus sones que viene a colgar en los amplios balcones del Atlántico. Poco después, Salomón toma la apariencia de un inmenso pez cuya corteza se ha cubierto de pequeñas gotas de agua. (Cruz Kronfly, 1984: 35)

demás: uno huye (Leopoldo) y otro llega (Salomón), uno sale (Eloy) y otro se recluye (Genoveva). De esta manera, aquello que se engendra en la estructura descosida que configura *La obra del sueño* posibilita la producción de una puesta en relación de lo propio y lo común al adquirir la forma de una obra del sueño, asumiéndose como la exposición de la obra en tanto sueño. De ahí, de esa función onírica que condiciona la estructura descosida de la novela, es que se desprende el hecho de que las distancias y fracturas expuestas entre los episodios potencien las desviaciones ingeniosas en que derivan cada una de las historias y sus elementos provoquen el extrañamiento de lo imaginado. Esos espacios (¿vacíos?, fracturados) que se generan entre historia e historia, entre episodio y episodio, pueden entenderse como instancias de fricción y como zonas de contacto que potencian el espaciamento onírico de la novela.

Este espaciamento onírico con que se estructura la novela y que confiere el carácter descosido con el cual se entretejen (fallidamente) cada una de las partes que la componen, se corresponde hasta cierto punto con aquello que determina Freud en el capítulo VI de *La interpretación de los sueños* como procesos necesarios para la configuración del sueño, a saber, el desplazamiento y la condensación.⁵⁷ Para explicar las características de la labor de condensación con que aparecen las ideas latentes en los sueños, Freud repone, entre otros (incluido el famoso sueño de la inyección de Irma), el sueño de la “monografía botánica” y, tras haber hilado la serie de ideas latentes que se desprenden del motivo “monografía botánica”, apunta –acudiendo, como hiciera tantas veces, al *Fausto* de Goethe– que “[n]os encontramos aquí en medio de una fábrica de pensamientos en la cual, como en la obra maestra del tejedor, «...un golpe del pie mil hilos mueve, mientras vienen y van las lanzaderas y mil hilos discurren invisibles y a un solo golpe se entrelazan miles».” (Freud, 1991: 291) El espacio que se genera en el

⁵⁷ Recuérdese que para Freud la constitución esencial del sueño no es el pensamiento latente sino que es el trabajo de los mecanismos de desplazamiento y condensación, así como la figuración de los contenidos de palabras o sílabas, lo que le confiere la forma al sueño. Apunta Freud que “[e]l desplazamiento y la condensación oníricos son los dos maestros artesanos a cuya actividad podemos atribuir principalmente la configuración del sueño.” (Freud, 1991: 313) Estos procedimientos, por su parte, como señala Paul Ricoeur, son comparables a procedimientos retóricos. Al respecto señala que

Freud mismo compara la condensación con un giro abreviado, lacónico, con una expresión lacunar; al mismo tiempo sería una formación de expresiones compuestas que pertenecen a varias cadenas de pensamientos. En cuanto al desplazamiento, lo compara con un descentramiento del polo organizador o incluso con una inversión de acento o de valor; las diversas representaciones cambian sus "intensidades psíquicas" del contenido latente al contenido manifiesto. Ambos procesos [condensación y desplazamiento] testifican, en el plano del sentido, la existencia de una "sobredeterminación" que reclama justamente la interpretación. (Ricoeur, 1970: 83)

entrecruzamiento de los hilos, en esa ilación metafórica que, hecha de desplazamiento y condensación, constituye el trabajo onírico y configura el sueño, es lo que, en *La obra del sueño* (cuyo *obrar* bien puede equivaler al trabajar freudiano del sueño), corresponde al espaciamiento onírico, potenciado por instancias de fricción y zonas de contacto entre los diversos episodios.⁵⁸ Dicho a la inversa, la función onírica de *La obra del sueño* corresponde a la formación del espaciamiento descosido y entreverado (nodal) en el cual se entrecruzan –deformada, fallidamente: Freud usa la palabra *Entstellung*, que ha sido traducida como *deformación*– los distintos episodios que constituyen la novela, dándole cuerpo, haciéndola obra. En *La interpretación de los sueños*, a través de una explicación sistemática, Freud elabora una serie de reglas cuyo destino es el de traducir gráficamente lo que sucede en el “trabajo del sueño” (que otras veces ha sido traducido como “elaboración onírica”), de la cual, según Paul Ricoeur, es sólo accesible a través del trabajo de la interpretación.⁵⁹ Es sobre la elaboración onírica, basándose en ella, que Freud enunciará el carácter múltiple de la estructura de los sueños, característica que, como ha sido dicho, explora fallidamente la conformación episódica de la novela de Cruz Kronfly. Freud señala que

no sólo los elementos del sueño están determinados de manera múltiple por los pensamientos oníricos, sino que los pensamientos oníricos singulares están también subrogados en el sueño por varios elementos. De un elemento del sueño, la vía asociativa lleva a varios pensamientos oníricos, y de un pensamiento onírico, a varios elementos del sueño. La formación del sueño no se cumple entonces como si cada pensamiento onírico singular o cada grupo de ellos brindara una abreviación para el contenido del sueño, y después el pensamiento que sigue ofreciera otra abreviación en calidad de subrogación, a semejanza de un electorado que designase un diputado por distrito, sino que toda la masa de pensamientos oníricos es sometida a una cierta elaboración después de la cual los elementos que tienen más y mejores apoyos son seleccionados para ingresar en el contenido onírico; valga como analogía la elección por listas. (Freud, 1991: 292)

Esto permite pensar que la potencia de la novela, aquello que la hace ser una obra del sueño, no cesa cuando fracasa en conformar un universo con significación total; al

⁵⁸ “En el fondo, el sueño no es más que una forma particular de nuestro pensamiento, posibilitada por las condiciones del estado del dormir. Es el trabajo del sueño el que produce esa forma, y sólo él es la esencia del sueño, la explicación de su especificidad.” (Freud, 1991: 502)

⁵⁹ Este argumento sirve a Paul Ricoeur, en su aproximación hermenéutica al método analítico de Freud, para señalar que en él la “explicación se subordina, (...) explícitamente, a la interpretación.” (Ricoeur, 1970: 79)

contrario, la obra se potencia, generando esas zonas de contacto, esas instancias de fricción, allí donde el fracaso se visibiliza, allí donde la forma (desencantada) se hace evidente, donde salen a la luz las costuras descosidas. Poner en evidencia el procedimiento, hacer visibles las costuras, puede ser entendido como una forma del fracaso. A su vez, acudir al fracaso, por lo demás, hace parte de la dinámica constitutiva de la emotividad del desencanto. De cierta manera, el desencanto es la conciencia del fracaso, su puesta en obra. La serie de episodios –forma desencantada– con la que se narra en *La obra del sueño* es una serie del fracaso, del fracaso de la obra como obra; y ese fracaso está puesto en evidencia –no tanto narrado– de la misma manera en que están puestos en evidencia (material, procesual, recursiva) los defectos de la obra: se ven allí donde se hacen visibles los procedimientos –en ellos, en su visibilidad, toman cuerpo– y el desencanto que los posibilita, que les da ese impulso –desencantado– para hacerse obra, para emerger en cuanto obra.

3. Desencanto, cuerpo y comunidad.

Conviene ver un ejemplo de la aparición del desencanto como forma al interior mismo de uno de los planos del relato de *La obra del sueño*; verlo allí donde el desencanto da forma a uno de esos planos, a uno de esos episodios, y donde opera una serie de recursos narrativos que dan cuenta de la múltiple relación entre, por un lado, el desencanto como forma y los cuerpos que transitan y (se) modifican (en) los espacios de la narración, y por el otro, la desobjetivación que trastorna esa corporalidad narrativa y esa espacialidad donde los cuerpos actúan en respuesta a la violencia desatada por una sociedad militarizada y en conflicto, produciendo la figuración de un modo de comunidad tal como la comunidad del desencanto. Para ello conviene detenerse en el episodio que narra la historia de Leopoldo Pinto y su huida de los militares escondido entre un cajón cargado a lomo de mula.

El salto al episodio de Leopoldo Pinto y su huida (recordemos que los episodios funcionan como imágenes oníricas, y que su paso de uno a otro se produce como un salto) comienza con una evocación que hace Genoveva de acontecimientos y experiencias ajenas. Genoveva, personaje femenino y madre, figura en la novela como una suerte de matriz narrativa, como el sujeto soñante (pulsional y deseoso: la casa y la familia, funcionan como agenciamientos de esos deseos y esas pulsiones) que encarna el

régimen de percepción desde donde se produce el sueño de *La obra del sueño*. Los hechos evocados en relación a la huida de Leopoldo son hechos que ella no experimentó ni atestiguó puesto que sucedieron en un periodo previo a su relación con él.

En general, la serie de evocaciones que despliegan la estructura de *La obra del sueño* son motivo de reflexión y de asombro por parte de Genoveva. Al respecto dirá: “Me ocurre con frecuencia que en presencia de determinados objetos aparentemente indiferentes o delante de ciertas circunstancias de tiempo o de espacio, vienen a mi pensamiento repentinas evocaciones que, aunque aparentemente desvinculadas de todo aquello que me viene ocurriendo en el inmediato presente, terminan por imponerse en mi pensamiento como ideas fijas.” (Cruz Kronfly, 1984: 95) El episodio de la huida de Leopoldo, es, pues, desde un comienzo, un recuerdo imaginado, una proyección de la memoria inventiva e inventada, esto es, el recuento de un pasado ajeno que se hace propio y cuya existencia se produce simultáneamente con el presente de la narración, con la evocación.

Desde las primeras horas de la madrugada algunos vecinos comentan que en Dinamarca, lugar situado al final de los arrabales junto al amor de las putas y la saliva de los últimos borrachos, por el camino que conduce a Jericó, el general Pompilio acaba de instalar un puesto de reclutamiento militar. Dicen que en menos de un par de horas ha logrado poner bajo sus órdenes a cerca de medio centenar de hombres fornidos a quienes enseña el himno nacional en surcos de dolores, do-re-fa, mientras al mismo tiempo se empeña en adiestrarlos en el manejo moderno de las armas de fuego porque cesó la horrible noche y apenas ahora empieza la guerra, sol-mi-re, utilizando para ello el cuero de medio bulto de helechos azules que ha tenido el cuidado de cubrir con un paño negro: Firmes! Un paso adelante, apunten, fuego! (Cruz Kronfly, 1984: 15)

Ante la inminente captura de su hijo por parte de las tropas del general Pompilio para ser reclutado en el ejército, Santiago realiza un plan de escape. Santiago es un hacendado de la región, típico representante de la clase alta provinciana.⁶⁰ En medio de un coro prostibulario que entona las estrofas del “Alma tumaqueña” de Tito Cortés y que contrasta con el ambiente casero, familiar y tradicional en que vive, planea: “Mira,

⁶⁰ Al argumentar el plan de escape con su hijo, para quien el intento de salvación se estaba haciendo “de una manera históricamente equivocada”, Santiago exclama, afirmando las bases de su clase y condición: “he trabajado toda la vida para acumular un patrimonio que les permita a todos ustedes vivir sin mayores sobresaltos. Es claro?” y luego de una respuesta irónica de Leopoldo, Santiago redobla su afirmación: “y mientras tanto tu lees como loco todo cuanto cae en tus manos, para que tus ideas enfermen (sic) y se llenen de desprecio por aquello que nos permite vivir sin apremios.” (Cruz Kronfly, 1984: 30)

Federico” –le dice Santiago a su “criado de siempre”– “necesito con suma urgencia que esta misma noche te marches para Jericó, porque vas a llevar a Luz de Luna, a Pampa Mía y a Polvo de los Caminos con una encomienda muy especial.” (Cruz Kronfly, 1984: 17) La encomienda no es otra que el cuerpo de su hijo, quien, sumido en el interior de un cajón, debía atravesar los límites del operativo militar para salvarse de ser capturado.

En relación a la forma en que Cruz Kronfly presenta y tipifica a los personajes con determinaciones sociales de clase, es notorio el hecho de que, contradictoriamente, se corresponden con una tradición literaria muy cristalizada del realismo tradicional, diríamos conservador, en la cual se ve una relación fija, estable, inamovible, entre patrón y peón. Esto conduce a pensar, en relación al diálogo irruptor que la novela de Cruz Kronfly establece con la tradición, que allí en el uso de las mismas estrategias de aquello de lo que se quiere desplazar se corre el riesgo de volver sobre los estereotipos ideológicos sin llegar a desarmarlos. Se trata de otra faceta del carácter fallido de la novela, un esfuerzo estético y formal por volver a los lugares comunes con la intención de desarmarlos, de desovillarlos, y no lograr hacerlo, fracasar en el intento. *La obra del sueño* fracasa en el intento, válido por donde se le mire, de desplazar aquello que quiere desechar, a saber, los aspectos cristalizados en sus formas de una tradición realista, conservadora, apegada al relato.

Pero por otra parte aparece Leopoldo, quien bien puede caracterizarse como un desesperanzado. Pertenece a la estirpe de aquellos que celebrara Álvaro Mutis en su ensayo “La desesperanza”, y cuya caracterización anticipa al personaje de Uldarico que aparecerá reiterativamente en novelas posteriores de Cruz Kronfly.⁶¹ Mutis plantea que la desesperanza es una noción que connota una situación. Toma como ejemplo *Victoria*, la novela de Joseph Conrad –autor que Leopoldo lee y cita reiterativamente durante la narración de *La obra del sueño*– y a su personaje Heyst, quien forma parte “de esa dolorosa familia de los lúcidos que han desechado la acción” (Mutis, 1981a: 287), actitud que muchas veces se plantea también como propia de la emotividad del desencanto ante la frustración y el fracaso en que ha sobrevenido la condición histórica.⁶²

⁶¹ Sobre el personaje de Uldarico, del cual Leopoldo es una anticipación, y sobre su rol en el carácter de *obra* de la producción de Cruz Kronfly y su deformación como *alter ego* del autor, véanse los artículos de García Aguilar (2002) y de Mejía Rivera (2008). Acerca de “La desesperanza” de Álvaro Mutis, cabe anotar que se trata de una conferencia dictada en 1965 en la Casa del Lago de la UNAM que fue originalmente publicada ese mismo año por la revista de la universidad dirigida por Jaime García Terrés.

⁶² Véase la siguiente cita que toma Leopoldo de *El corazón de las tinieblas* y que usa como respuesta a los planes de escape de su padre: “Mi destino, padre. Cosa curiosa, la vida... esa misteriosa disposición de una lógica despiadada para un propósito fútil. Lo más que se puede esperar de ella es cierto conocimiento de uno mismo, una cosecha de lamentaciones inextinguibles.” (Cruz Kronfly, 1984: 21) En la traducción de

Mutis menciona cinco condiciones de la desesperanza: la lucidez, la incomunicabilidad, la soledad del desesperanzado, la estrecha relación con su muerte y por último el hecho de que la desesperanza no consiste en una riña con la esperanza: “lo que define su condición sobre la tierra, es el rechazo de toda esperanza más allá de los más breves límites de los sentidos, de las más leves conquistas del espíritu. El desesperanzado no “espera” nada, no consiente en participar en nada que no esté circunscrito a la zona de sus asuntos más entrañables.” (Mutis, 1981a: 289) En ese sentido, Mutis señala a Fernando Pessoa como el máximo poeta de la desesperanza. Entre otros poetas, el autor del *Livro do Dessassosego*, especialista, al decir de Peter Pál Pelbart, en el asunto de volverse otro, de “otrarse” (Pelbart, 2009: 73), aparece no sólo en *La obra del sueño*, sino muy recurrentemente en la obra de Cruz Kronfly.⁶³ Cabe resaltar también el carácter espacial y ambiental que le otorga Álvaro Mutis a la situación de la desesperanza. La desesperanza consiste en una situación provocada por un *topos*. Para Mutis la desesperanza es un hecho tropical, de ahí que la espacialidad del Macondo de *El coronel no tiene quien le escriba* le parezca un paradigma de la desesperanza. Sin embargo, habría que comprender que el trópico refiere para Mutis no tanto a un paisaje o un clima como a una experiencia, a “una vivencia de la que darán testimonio para el resto de nuestra vida no solamente nuestros sentidos, sino también nuestro sistema de razonamiento y nuestra relación con el mundo y las gentes.” (Mutis, 1981: 300)⁶⁴

La espacialidad tropical y su peso en la configuración desencantada de la forma, cobra mayor relevancia en el episodio que narra la llegada y el trayecto de Salomón

Sergio Pitol –uno de los más celebrados traductores de Conrad a nuestro idioma– esta cita dice así: “El destino. ¡Mi destino! ¡Es curiosa la vida... ese misterioso arreglo de lógica implacable con propósitos fútiles! Lo más que de ella se puede esperar es cierto conocimiento de uno mismo... que llega demasiado tarde... una cosecha de inextinguibles remordimientos.” (Conrad, 2006: 151) Es significativo, en procura de la personificación de Leopoldo, que allí donde dice “lamentaciones” en la traducción que usa en la respuesta a su padre, en la traducción de Pitol se reemplaza ese término por “remordimientos.” La tensión que va de “lamentación” a “remordimiento” encarna, en cierta medida –lingüística–, el nihilismo positivo que caracteriza a Leopoldo y, en términos generales, a la obra de Fernando Cruz Kronfly.

⁶³ Uno entre varios ejemplos: a punto de partir a su trayecto, desde el interior del cajón, Leopoldo usa los versos de “El guardador de rebaños” de Alberto Caeiro, heterónimo de Pessoa, para responderle a su padre cómo se siente: “...pero mi tristeza es sosiego porque es natural y justa, y es lo que debe haber en el alma cuando piensa que existe y las manos recogen flores sin que ella se dé cuenta.” (Cruz Kronfly, 1984: 92)

⁶⁴ Sobre la desesperanza en la obra de Mutis y su relación con la cultura occidental, remito al artículo de Gastón Alzate Cuervo “La desesperanza como un *continuum cultural*.” Véase también al artículo de Rodolfo de Roux (2006) donde se establece una relación entre la noción de desesperanza y la fallida condición histórica del hombre occidental. Para una lectura de la obra poética y narrativa de Álvaro Mutis atravesada por la noción de desesperanza, véase el libro de William L. Siemens *Las huellas de lo trascendental. La obra de Álvaro Mutis*. (Siemens, 2002) Quizás donde más visible se haga el carácter tropical de la desesperanza sea en la adaptación cinematográfica que en 1986 hiciera Carlos Mayolo del relato de Mutis titulado *La mansión de Araucaima*. La película devino en uno de los mayores exponentes del denominado gótico tropical. (Mayolo, 2007a, 2007b)

Náder. En el registro que hace de ese espacio nuevo que recorre pueden reconocerse ciertos guiños –tardíos, burlescos, irónicos– con la condición desesperanzada de Macondo: “Por el espacio de los amplios ventanales [del tren] sueña una geografía jamás vista, y comienza a observar el movimiento de una imagen inédita donde se presentan como sobre un telón multicolor los diversos oficios de los hombres de trabajo (...) Y entre aquel conjunto de objetos percibe hombres inclinados, casi proyectos de hombres vestidos de ruinas cuya edad precisa siempre parecía ser la de la madurez prematura y en cuyos ojos el tiempo parecía no tener ilusiones.” (Cruz Kronfly, 1984: 50-51) Este guiño a ciertos aspectos macondianos bien puede remitir a la profunda dificultad que trajo consigo el desprendimiento de la fuerza magnética ejercida por el realismo mágico en la narrativa colombiana, particularmente en los últimos años de la década del setenta, periodo en que Cruz Kronfly estaba trabajando en *La obra del sueño*. En ese sentido, puede hablarse no tanto de una filiación como de una recuperación inconsciente vinculada a la dificultad de tomar distancia respecto al discurso hegemónico.

La condición tropical de desesperanza, más que con Macondo, habría que afiliarla al universo poético que Álvaro Mutis proyecta en *Los elementos del desastre*. Allí, como en otras partes de su obra, está presente, de manera muy marcada, una espacialidad particular, la de los hoteles de “tierra caliente”, una espacialidad que también aparece, detalladamente, en el episodio de Salomón Náder. Uno de los poemas más conocidos de Mutis, titulado “204”, dice en su comienzo:

Escucha Escucha Escucha
la voz de los hoteles,
de los cuartos aún sin arreglar,
los diálogos en los oscuros pasillos que adorna una raída alfombra escarlata,
por donde se apresuran los sirvientes que salen al amanecer como espantados
murciélagos.

Escucha Escucha Escucha
Los murmullos en la escalera; las voces que vienen de la cocina, donde se fragua un
agrio olor a comida que muy pronto estará en todas partes, el ronroneo de los
ascensores.
(...)” (Mutis, 1981b: 27)

El primer espacio al que Salomón Náder arrima a su llegada es el del hotel, esa espacialidad de la indeterminación, de lo impersonal, ese lugar de tránsito, de contacto,

de paso, donde también son los sonidos (particularmente los sonidos del afuera) lo que sobresale:

Perplejo, Salomón Náder cierra los cortinajes y se tumba sobre la cama, lugar en donde a poco después logra quedar prisionero de un estado levemente marginal y poblado de imágenes cuyos linderos entre la vigilia y el sueño no alcanzan a ser nítidos. Allí permanece, durante un tiempo considerable, *escuchando a distancia el vocerío* que viene del muelle con sus gritos de trabajo y con los cantos de los marineros irlandeses que se unen al tormentoso murmullo de las mujeres ebrias y a la estridencia aún mayor de las radiolas encendidas, mientras desde el fondo del horizonte infinito alcanza a llegar la música milenaria entrapada de agua y de sales minerales, la misma rumba en los balcones del mar y el son que viene de las islas del Caribe. (Cruz Kronfly, 1984: 25) (Sin cursivas en el original)

Por su parte, la situación de Leopoldo Pinto, en su huida de la condición militar – ese mundo paradigmático de la acción– conlleva una experiencia tropical que comparte algunas de las condiciones de la desesperanza de las que habla Mutis. De ahí que le diga a su padre, antes de encerrarse en el cajón que lo transportará, y en un tono que encierra el máximo de desesperanza: “Nada, papá. Si el destino de nuestra generación es la violencia, qué podemos hacer?” (Cruz Kronfly, 1984: 20) Esa situación de desesperanza hace de Leopoldo una subjetividad, por lo demás expansiva y colectiva, que denota cierta voluntad inactiva así como remarca la impotencia ante la condición histórica, política y social que le ha tocado vivir, esto es, ante una realidad determinada. Pero esa realidad –que podemos llamar mundo, historia, país, pero sobre todo violencia–⁶⁵ está construida en el episodio plenamente como un exterior que se contrapone a la experiencia de Leopoldo, atravesada, espacialmente, por el registro de lo interior.

⁶⁵ Nótese, por ejemplo, cómo las reflexiones de Leopoldo acerca de la condición violenta del hombre parecen ser condicionadas por su situación de desesperanza, a la vez que determinan una manera de estar en el mundo –y en la historia– totalmente desencantada:

[Leopoldo] sabe que, en efecto, la guerra parece carecer de sentido aunque de todas maneras siempre la ha habido entre los hombres de todas las culturas. (...) En ocasiones, piensa, ha servido para causas nobles y hasta para resolver problemas reales de los pueblos, sobre todo cuando se liga con grandes movimientos populares, pero, una vez solucionadas aquellas dificultades que eventualmente pudiesen haber justificado los procedimientos, queda ese amargo sabor que tiene la paz, esa sinrazón que de repente envuelve la existencia, esa vana alegría de amar sin haber llegado al mismo límite de la muerte que es donde el amor cobra especial intensidad. Entonces viene de nuevo el mecanismo del odio y del rencor como una especie de salida al peligro de la paz. (Cruz Kronfly, 1984: 29)

Leopoldo sumido al interior del cajón, corporaliza una situación de interiorización multiplicada, una situación que proyecta distintos niveles de interiorización. En esa particularidad no habría tanto una topología tropical, a la manera de la noción de desesperanza que propone Mutis, como una topología de un interior, o para ser más precisos –siguiendo la condición dinámica, de viaje, que atraviesa toda *La obra del sueño*– una topología *hacia* el interior. El nivel más superficial, más visible e inmediato de esa topología es el que supone la in-corporación de un cuerpo (el de Leopoldo desesperanzado que debe huir) al interior del cajón, una forma, si se quiere, de materializar, imaginativa y narrativamente, el vuelco del sujeto sobre sí mismo que presume, a su vez, una reterritorialización del sujeto: el cajón se presenta como un mundo en sí mismo, como un país, un territorio de sí. El propio Leopoldo lo expresa cuando dialoga con su padre:

“-Preguntas cómo me siento?

- Sí, hijo, cómo te sientes ahí dentro?

- Fantástico, padre, fantástico. Me siento como si estuviese en mi propio país, aunque debo admitir que en ocasiones el mundo parece darme vueltas.” (Cruz Kronfly, 1984: 89)

El contraste entre el adentro como lo propio (“mi propio país”) y el exterior como lo ajeno, hacen del personaje de Leopoldo una subjetividad plenamente individual que opera en oposición a aquella dinámica de relaciones que posibilita la comunidad, la puesta en común de las subjetividades que supone el salirse de sí mismo, el extraerse de sí, que arrastra a los sujetos más allá de sí mismos para lo cual requiere el vaciamiento de la propiedad, una exposición, como diría Esposito, a aquello que interrumpe al sujeto volcándolo hacia su exterior: “La comunidad se entiende como aquello que identifica al sujeto consigo mismo a través de su potenciación en una órbita expandida que reproduce y exalta los rasgos particulares de éste. El resultado es que se remite la comunidad a la figura del *proprium*: se trata de comunicar cuanto es común o propio, de modo que la comunidad queda definida por las mismas propiedades –territoriales, étnicas, lingüísticas– que sus miembros.” (Esposito, 2009b: 17)⁶⁶ Pero la in-corporación de Leopoldo al interior del cajón pareciera ser el movimiento contrario al exotismo de sí:

⁶⁶ El opuesto a esta expropiación realizada por la *communitas* es la *immunitas*, en la que radica, como el propio Esposito señala, la clave del paradigma moderno. (Esposito, 2005) En este sentido, es el cuerpo como propiedad (aquello que, también siguiendo a Esposito, brinda la condición de persona), se opondría a aquello impropio, aquello que no es apropiable, esto es, se opondría a *lo comun*. Sobre este punto véase de Esposito *Tercera persona*. (Esposito, 2009b)

Leopoldo, en esa in-corporación, llevada a cabo tras los planes paternos, no se extrae de sí, sino que, realizando el movimiento opuesto, se vuelca sobre sí, se abstrae del afuera a un punto tal que el cajón toma las veces –alegóricas casi– de útero, esto es, de mundo absoluto, cerrado, autosuficiente, primigenio, de mundo que no requiere el afuera: su madre, por ejemplo, ha dispuesto en el interior del cajón una muy útil alacena llena de medicamentos contra el mareo, de alimentos y de bebidas (Cruz Kronfly, 1984: 90). La abstracción del afuera hace que la interiorización multiplicada en diferentes niveles no sólo recalque la dinámica subjetivizante con que Leopoldo actúa ante el mundo rígido, militarizado, cooptado por el disciplinamiento social que domina el afuera, sino que además da cuenta de la espacialidad que construye para sí la subjetividad del desencanto. Convocada en la inacción y en la interiorización, la subjetividad desencantada de Leopoldo se desterritorializa, se disuelve allí donde la topología marca el movimiento hacia el interior, ese lugar que constituye una suerte de no-lugar o de lugar primigenio, donde toda noción centrada de sujeto se pone en riesgo, se resquebraja, se descose.

Antes de ver el otro nivel al que es llevada la interiorización de Leopoldo, donde se pone en acción el descentramiento del sujeto y la tensa relación que este establece entre el adentro y el afuera, conviene detenerse en la equivalente operación que se encuentra en el episodio de Genoveva, donde también el sujeto se vuelca sobre sí. Allí la abstracción del afuera está territorializada, puesto que se produce al interior de su casa, en ese espacio cerrado desde el cual evoca todas las historias de *La obra del sueño*, y que funciona, junto con la familia, como elementos potenciadores, como agenciamientos del deseo.⁶⁷

La casa de Genoveva es el territorio que hilvana los episodios de *La obra del sueño*, pero al mismo tiempo es el espacio donde esos episodios se diluyen, se descosen, se dislocan. Es, por ello, un espacio de indeterminación, o mejor aún, el espacio donde se produce (donde obra, diríamos) la indeterminación (la de los cuerpos, la de las subjetividades, la del relato), donde esa indeterminación del sueño cobra carácter de relato. Allí, por ejemplo, los cuerpos dejan su determinación física, sus propiedades, y con ello dejan de ser, a su manera, cuerpos, para convertirse en imágenes de sí, en espejismos. Incluso el cuerpo muerto de Leopoldo, que en su convalecencia había

⁶⁷ Sobre la casa como territorio, como espacio de lo propio y de la inmanencia y las implicaciones que esto tiene en relación a lo que hemos denominado una “comunidad de lo íntimo”, así como sobre las relaciones entre las figuraciones de la comunidad, la territorialización de la casa y su filiación con una tradición de la literatura latinoamericana, remito al apartado de esta tesis titulado “Cuerpo, lugar y memoria” donde se estudia particularmente la novela de R.H. Moreno-Durán *Finale capriccioso con madonna*.

devenido en “lugar de podredumbre” (Cruz Kronfly, 1984: 134) y luego, en la evocación que hace Genoveva de un momento de la historia posterior a los hechos de la huida, tras su muerte desaparece como cuerpo – “[p]ero cuando corrí a cerciorarme de su muerte no encontré su cadáver” (Cruz Kronfly, 1984: 139)–, deja de ser cuerpo, para convertirse en fantasma:

Me pregunto dónde fue a parar el cadáver y no hallo qué responder. Lo ignoro, y el solo pensarlo me llena de pavor. Todavía hoy, transcurridos cuatro años completos desde la muerte de Leopoldo, el asunto continúa constituyendo un verdadero misterio; a tal punto que he llegado a dudar de mí misma y hasta poner en tela de juicio la verdadera ocurrencia de aquellos acontecimientos que ahora parecen perderse en la bruma más absoluta. (Cruz Kronfly, 1984: 169)

Por otro lado, el volcarse sobre sí de Genoveva, quien se mantiene absorta en la contemplación de los juegos sexuales de sus hijas y en la evocación de las imágenes que, en expansión y proyectadas, constituyen *La obra del sueño*, se encuentra en permanente tensión a partir de diversos puntos de fuga, elementos que materializan, en ese universo onírico que ella permanentemente está evocando, la confusión de lo sensible en que se encuentra su vigilia. La corporeidad de las hijas es quizás el caso emblemático de cómo el relato y las evocaciones de Genoveva, cómo su obra de sueño perpetra la transformación en imágenes de la materialidad del cuerpo:

Pocos meses después mis hijas comenzaron a volverse imágenes. Ellas con su cuerpo y, enfrente, el espejo ovalado de su alcoba, como una fotografía. Contemplaban sus senos más formados y sus caderas de mujer. Ellas ahí, tal como las alcanzaba a observar por la ranura de la puerta, hipnotizadas como nunca antes en la veneración de sus propios cuerpos y ordenando a Mario que fuese por flores al jardín: tráenos rosas, decían, trae acá manojos de camelias para adornar nuestros hombros, le insistían a él sin cubrir para nada la desnudez de sus cuerpos. Ella ahí, en fin, permitiendo que mi pensamiento llegase a la evidencia de que a esa edad toda mujer reconoce su propia existencia mucho más a partir de la constatación empírica de sus propias formas y órganos que de la claridad de sus mismas ideas sobre su condición. A la inversa de Descartes, pienso. Patricia y Jimena [las hijas de Genoveva], sentadas delante de sus espejos, parecían decir: “tengo senos, luego existo”, “tenemos caderas, luego existimos.” Y, de qué otra manera podría ser? Tiene ello algo de repudiable? Por qué no enfrentar así nuestra propia condición?

Fue así como mis hijas supieron buena parte de lo que hasta aquellos momentos eran. Confirmaron su propia materialidad, con desparpajo y sano realismo, y la

percibieron espaciosa y tierna, como Cristóbal Colón a sus aguas entrañables y a la tierra umbría de sus conquistadores. (Cruz Kronfly, 1984: 196)⁶⁸

Los cuerpos –tanto el de Genoveva como el de sus hijas que, sumados al de Mario, el “sirviente” de la casa, conforman una erótica figura triangular– aparecen en *La obra del sueño* como proyecciones que materializan la indeterminación entre el adentro y el afuera, entre lo propio y lo común.⁶⁹ Se trata de cuerpos al interior de la casa, sí, pero de cuerpos que de manera autónoma, es decir, propia, marcadamente apropiados de sí, trazan los límites de esa espacialidad indeterminada que se produce entre las evocaciones del pasado que constituyen los sueños, y el presente de la acción desde el cual se narra y se evoca, esto es, desde los espejismos producidos por la vigilia y el sueño. El sistema de imágenes con que está cifrado el destino de los personajes se presenta como un espejo,⁷⁰ y la casa misma, al ser pensada en contacto con el resto de la ciudad, es descrita como un espejismo: “Afuera, sobre la avenida que separa el antejardín del resto de la ciudad, como si mi casa fuese un espejismo, acaban de pasar las caravanas de los comerciantes con sus camionetas Ranger y sus camiones cubiertos

⁶⁸ En relación a la proyección de los cuerpos en tanto imágenes, es notorio que Genoveva está constantemente vinculando aquellos ejercicios eróticos que sus hijas realizan dentro de la habitación con escenas pictóricas. Particularmente ve en ellas personajes de cuadros de Velázquez: “Hablaban del juego del amor, único artificio en el que pude pensar cuando vi el rostro de Jimena asomado al lienzo de su aposento. Faltaban allí el pintor del lado izquierdo, el perro y las meninas. Sería yo acaso, me pregunté, Nicolaso Pertusano o María Agustina Sarmiento, sentada ahora en un frío salón del Escorial.” (Cruz Kronfly, 1984: 14) Respecto a Velázquez, quien aparece continuamente en la evocación de Genoveva sobre sus hijas, cabe anotar la particular fijación simbólica en un detalle de *Las meninas*. Genoveva resalta la apertura de la puerta en el plano de fondo del cuadro de Velázquez. En un momento en que sus hijas ya han desarrollado una vida sexual propia, y por ende, ya se han constituido, al menos en lo que a su cuerpo se refiere, como seres autónomos de su madre, propios de sí, Genoveva apunta: “Pero ahora la puerta del fondo de aquel lienzo de Velásquez (sic) se ha cerrado” (Cruz Kronfly, 1984: 197), para finalmente, siguiendo la lógica de la dispersión que comprende la novela, sellar la relación entre el cuadro de Velázquez, el sueño y las imágenes que proyecta: “[l]as imágenes del lienzo de Velásquez (sic) se han dispersado.” (Cruz Kronfly, 1984: 229) Esta dispersión responde a la misma lógica con que se dispersan las evocaciones oníricas de Genoveva que constituyen los diferentes episodios que le dan cuerpo a *La obra del sueño*. Por otra parte, cabe recordar que *Las Meninas* es el cuadro pretexto de *Las palabras y las cosas* de Foucault, donde se propone una reflexión sobre el sujeto, la identidad, la especularidad, y el discurso. (Foucault, 1984)

⁶⁹ Es de Mario de quien, tras al muerte de Leopoldo, Genoveva se enamora discursivamente. Discursivamente acá se debe entender en cuanto refiere a un sentimiento que está enunciado por la narradora a manera de muletilla: “Amor mío”, “mi amor”, “Amado mío”, “Mario mío” son frases que de manera constante completan las oraciones que ella pronuncia, refiriéndose con ellas indistintamente a Mario y acentuando esa característica de los sentimientos afectivos y eróticos que supone la posesión del otro. Acerca de la construcción de la figura triangular como figura geométrica que traza el marco de relaciones de la comunidad de lo íntimo que responde a una estructura especular demarcada, en sus límites, por un tercero que mira, que desea, que cela, etc., véase el capítulo de esta tesis “Cuerpo, lugar y memoria.”

⁷⁰ “Nuestro destino, el de todos, acababa de ser descifrado en aquel complejo sistema de imágenes que había comenzado a percibir desde el amanecer, espejo.” (Cruz Kronfly, 1984: 227)

de polvo hasta los tendidos de lona que llevan encima de sus cubiertas.” (Cruz Kronfly, 1984: 197)

Es significativo el hecho de que Genoveva considere las palabras como el fundamento constitutivo de ese estadio de los espejismos.⁷¹ Para ella, las palabras permiten las imágenes y los sueños y por ello “son superiores a los objetos, más libres, más ricas. Sin ellas nada humano podría existir. Dónde, después de su muerte, sino en las palabras, existía Leopoldo? Dónde, sino en los sueños existía la posibilidad de su odio y de su amor?” (Cruz Kronfly, 1984: 226) Es el estadio de los espejismos –esa “penumbra” entre el sueño y la vigilia, ese desobrar de la vigilia que supone la proyección de imágenes evocadas– el que da pie a pensar que la fuga de la subjetividad y su descentramiento, el de la propiedad del sí, sea una operación producida mediante la corporeidad del relato, esto es, haciendo de los sueños y de las evocaciones que los narra, materia para los cuerpos que allí se relacionan. De ahí, por ejemplo, que Genoveva, al reflexionar sobre la propiedad del otro y de sí, sobre la conjugación entre el sí y el otro que representa –de manera paradigmática– el sentimiento del amor y el contacto de los cuerpos con el amante, lo haga a partir de problematizar la sujeción de esa propiedad:

Sumida en aquel estado de penumbra situado entre la vigilia y el sueño, espejo de quietud, imaginaba con cierta razón que en el gran dilema del amor contaba tanto la hipnosis como el sentimiento de propiedad sobre el amante. (...) Ay!, aquella propiedad ejercida tanto sobre su cuerpo inerte como en relación con su tiempo. (...) Pero, también, aniquilar por completo su confuso sentido de la propiedad, transfiriendo a nuestro propio nombre las escrituras de su vasto tiempo. (Cruz Kronfly, 1984: 194)

Esa problematización está dada, justamente, por el abandono de los espejismos, es decir, por la confluencia entre la espacialidad de lo indeterminado, la de la casa, y la espacialidad de lo interior, la espacialidad interiorizada que significa el cuerpo, la corporeidad del sujeto. La puesta en escena de la desubjetivación, así como el

⁷¹ Este estadio de los espejismos remite a la noción lacaniana de estadio de los espejos (Lacan, 1972), por medio de la cual señala Lacan cómo el ego se constituye a sí mismo en relación con la imagen proyectada en el espejo. Según esto, el sujeto busca descubrir una imagen que ratifique su propia subjetividad en la respuesta del otro. Sin embargo, como señala Lacan, esta dialéctica del reconocimiento no se agota en el lenguaje. Esto lo ratifica Žižek cuando afirma que el sujeto no es un efecto del lenguaje como tampoco un sujeto unitario que se constituye a sí mismo, sino que, a nivel imaginario, el sujeto se identifica con la imagen externa del espejo que unifica el yo fragmentado y que, a través de esta operación, aliena su propia imagen. Por lo tanto, señala Žižek, es en el nivel de lo simbólico donde el sujeto encuentra y asume su identificación. Véase de Žižek el capítulo “La interpasividad y sus visicitudes” en su libro *El acoso de las fantasías*. (Žižek, 2010)

descentramiento de las subjetividades estarían, por lo tanto, figuradas allí donde Geneveva encarna el abandono de los espejismos, allí donde encuentra esos puntos de fuga que, a la vez que le permiten salirse de sí, esto es, imaginar una comunidad, la impulsan a sacar de sí a esos otros con los que su cuerpo teje una red de relaciones, esos otros proyectados también como obras del sueño que configuran *La obra del sueño* y con ella una comunidad del desencanto. De ahí que la novela, para marcar esa intersección, significativamente termine con las palabras de Geneveva: “La realidad quedaba atrás. Ahora empezaban los sueños.” (Cruz Kronfly, 1984: 232)

4. El animal y el desencanto.

Decíamos más arriba que la dialéctica entre el adentro y el afuera con que se proyectan las subjetividades narrativas de *La obra del sueño* permite pensar en una figuración del desencanto, y decíamos también que hay en ella diferentes niveles de interiorización. Que se trata, decíamos, de una interiorización multiplicada, no sólo por la diversidad de episodios y de subjetividades que allí se producen, sino porque cada una de esas subjetivaciones presentan en sí una variedad de operaciones por medio de las cuales se produce la interiorización. En lo que respecta al episodio de Leopoldo Pinto y su huida de los militares desde la casa familiar, existe otro nivel de interiorización que tiene que ver ya no tanto con la manera en que el personaje de la novela de Cruz Kronfly, esa suerte de antecesor de Uldarico –el supuesto *alter ego* del escritor–, se abstrae de sí, sino más bien con aquellas formas en que ese abstraerse, ese volcarse sobre sí, conduce a una descentralización del sujeto tal, que aquel que en un principio ha tenido cuerpo humano y lo ha incorporado a un cajón cargado a lomo de mula, deja de tenerlo y deviene, en sentido deleuziano, en animal.⁷² Se pone en escena en *La obra del sueño* una transformación de la subjetividad, del cuerpo y de la forma, una transformación llevada a

⁷² Sobre el particular remito al capítulo de Deleuze “Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible” en su *Mil mesetas* (Deleuze, 2002a). Véase también el artículo de Alejandro Simón López donde comenta la obra deleuziana en relación al concepto de animal. (López, 2011) Véase también de Peter Pál Pelbart su capítulo “Filosofía para porcinos” (Pelbart, 2009: 167-187), donde contrasta, por un lado, las posiciones de Deleuze acerca del esfuerzo de la filosofía por separar al hombre de lo viviente con, por el otro, las posiciones de Agamben a propósito de la diferenciación de lo humano con lo animal como una máquina antropológica. (Agamben, 2007b) Al respecto, dice Agamben que el “[v]olver inoperante la máquina que gobierna nuestra concepción del hombre significará (...) ya no buscar nuevas articulaciones – más eficaces o más auténticas–, sino exhibir el vacío central, el hiato que separa –en el hombre– el hombre y el animal, arriesgarse en este vacío: suspensión de la suspensión, *shabbat* tanto del animal como del hombre.” (Agamben, 2007b: 167)

cabo a través de procedimientos donde la radicalidad imaginativa manifiesta una fuerte desconfianza hacia la forma. Para que esta transformación suceda es necesario que la escritura, y con ella las subjetivaciones a las que les da forma, atraviesen una situación extrema de violencia.

Repasemos la continuidad del episodio. Al salir de la casa, Federico, el criado que arrea las mulas –entre ellas Polvo de los Caminos, aquella que carga sobre sí el cajón que tiene en su interior el cuerpo de Leopoldo, el espacio donde Leopoldo ha interiorizado su desencanto– es detenido por las tropas militares en el paso del retén, por “tratar de burlar la vigilancia.” De inmediato es llevado a la oficina de la autoridad militar, quien está sentado, sugestivamente, frente a un escritorio que “había pertenecido a Simón Bolívar.” (Cruz Kronfly, 1984: 105) Ante la pregunta del comandante sobre el detenido, uno de los soldados relata que éste “parece mucho más sospechoso de lo imaginable porque tiembla como un pudín y lleva consigo tres animales cargados, uno de los cuales usa anteojos oscuros, limpia su trompa con un pañuelo de colores y fuma como un desesperado.” (Cruz Kronfly, 1984: 106) Esta sospecha y la negativa ante un intento de soborno –su libertad a cambio de las mulas y la carga– hacen que Federico sea encerrado, torturado y finalmente asesinado. El encierro, la tortura y la muerte de Federico dan cuenta de una condición política de los cuerpos tanto como de una topología política, de un lugar – común, colectivo (nótese, en la cita siguiente, el atestiguamiento de los talabarteros)– en el que los cuerpos son obligados a ocupar un espacio:

Sin fórmula alguna de juicio Federico es conducido al calabozo, lugar donde el agua destilaba por los muros y en donde el cuerpo de Federico habría de sucumbir finalmente, colgado por los pies de una argolla del techo y con su cabeza metida dentro de una tinaja llena de estiercol (sic), a la espera de una confesión que nunca se produjo porque cuando quiso hablar, el viejo ya había muerto. Con las garras disecadas de tres águilas reales destrozaron sus genitales, pero Federico permaneció en silencio, pensando en los milagros de la virgen santísima. Fueron por gasolina que mezclaron con alcohol y prendieron fuego azul dentro de su estómago previamente lavado, pero todo fue en vano. Hicieron que mirara las estrellas y que se despidiera para siempre del firmamento al que según ellos estaba contemplando por última vez, luego de todo pasaron a macerar sus ojos pardos, sus ojos rojos, violetas, sus ojos azules que estallaron como un par de bombas de agua salada cuando al final usaron las agujas de los talabarteros de Dinamarca, quienes, amarrados a unas bancas de madera y llorando como unos niños, fueron obligados a presenciar el empleo de sus instrumentos, pero todo fue en vano porque Federico ya no hablaba. Hasta que, después de sumergir su

rostro dentro de un tanque de agua fría, las piernas del viejo parecieron de repente haber cedido a la resistencia de la vida y se aflojaron como si fuesen de trapo suelto. De ahí en adelante su cuerpo solitario se habría de llenar de oscuridad, como un fardo de arena que alguien hubiese olvidado en el centro de una noche cualquiera. (Cruz Kronfly, 1984: 112)

Aparece una tecnología del cuerpo, una tecnología aplicada sobre el cuerpo, que lo hace aparecer informe, lo inhumaniza, lo deforma, lo deja vuelto añicos, que lo despoja de su forma.⁷³ El límite al que llega ese cuerpo, el límite del espacio que le es dado, es la muerte. La muerte trae para Federico y su cuerpo, como consecuencia, en primer lugar y por sobre todas las cosas, el acallamiento de su voz: “cuando quiso hablar, el viejo ya había muerto.” (Cruz Kronfly, 1984: 112) Esta desposesión violenta de la voz, del cuerpo y de la forma, su transformación, su deformación y su posterior anulación, recae también, de manera igualmente violenta, sobre el cuerpo incorporado, interiorizado, de Leopoldo. Antes de ser encerrado, torturado y asesinado, Federico logra hacer escapar a las corridas a Polvo de los Caminos, quien empieza a humanizarse de manera caricaturesca: “usa anteojos oscuros, limpia su trompa con un pañuelo de colores y fuma como un desesperado.” La adquisición de rasgos humanos es una transformación que se produce mientras Polvo de los Caminos es perseguido por los militares en su huida hacia el pueblo de Jericó. Esta transformación excede los límites y los modos de representación. Con ella, *La obra del sueño* desarma un régimen de representación al recompagnar el orden de visibilidad que disloca las formas de lo humano (y con ello, las de la comunidad) y que equivale, en la pérdida de la forma del cuerpo, a una pérdida del poder figurativo. La novela, la escritura, ya no puede dar cuenta del cuerpo íntegro, así como tampoco puede hacerlo de una subjetividad centrada, identitaria, propia del yo.

⁷³ Sobre el particular véase el estudio que realiza María Victoria Uribe acerca de la significación de la tortura, el descuartizamiento, las masacres y los distintos lenguajes simbólicos y las operaciones semánticas de la violencia colombiana en su *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia* (Uribe, 2004) donde se lee lo siguiente: “La manera en que era concebido el otro [durante el periodo de la Violencia] se materializaba a partir del empleo de determinadas palabras y del despliegue de procedimientos performativos y, en el contexto de la Violencia, ambos procedimientos tuvieron consecuencias deshumanizantes e inhumanos. Los campesinos de la Violencia no concebían a sus enemigos como algo diferente de los animales, y a la hora de matar tampoco diferenciaban a la víctima del animal. *Al asignarle al otro una identidad animal se lo estaba degradando para facilitar su destrucción y consumo simbólico.*” (Uribe, 2004: 66) (Sin cursivas en el original) Véase el capítulo de esta tesis “Una geografía de los afectos” donde se estudian particularmente las figuraciones de la comunidad que responden a la lógica de antagonismos entre amigo y enemigo y los modos narrativos con que se propone una superación dialéctica de ese díptico.

Esto se comprueba en la narración del trayecto que recorre Polvo de los Caminos, y en medio del cual se imbrica y superpone su animalidad con la humanidad de Leopoldo. Allí se puede ver la forma en que el espacio, al igual que los cuerpos, es atravesado y manipulado –por una geografía y en ocasiones por una temporalidad comprimida– a partir de la radicalidad imaginaria. La radicalidad imaginaria, recurso cercano a la tradición de la ruptura, es la estrategia narrativa que permite que esas subjetividades y esos cuerpos individualizados sean atravesados, descentrados, descomprimidos, descosidos. En el trayecto de su huida, Polvo de los Caminos pareciera saltar –como Genoveva salta de una evocación a otra, de un sueño a otro– por diferentes espacialidades y diversas temporalidades. Estos saltos, que ocupan en la narración un rol que de ninguna manera procura abarcar una totalidad –algo a lo que, como ha sido dicho, la escritura de Fernando Cruz Kronfly renuncia de antemano–, sino que por el contrario, busca dar cuenta de la fragmentación de esa totalidad, de la escisión (geográfica, cultural, política y sobre todo social) del afuera, acá condensada en la noción de país:

Durante las primeras etapas del camino la cuesta se presentaba empinada y fatigosa. Grandes vueltas casi en redondo, cruces elevados de inmensas avenidas de intenso tráfico, túneles a través de los cuales avanzaba el ferrocarril hacia las ciudades del interior del país, pasos sobre ríos importantes o sobre corrientes de poca monta y, de nuevo, otros ascensos por parajes y sobre pisos pedregosos, para perderse de nuevo hacia regiones casi selváticas y primitivas donde los ojos percibían animales salvajes, mariposas de alas cortantes como sierras y gustos antropofágicos, panteras de ojos ciegos y plantas acuáticas portentosas cuyas hojas podían sostener, como una barcaza, a más de una docena de indios que atravezaban (sic) los pantanos empujándose con sus palancas de estaño y de madera llevando consigo sus equipajes de plumas y sus familias envueltas en cortezas de árboles fragantes, después de todo lo cual se podía salir al cruce de una autopista de ocho carriles, dotada con sus lámparas de mercurio y sus sardineles poblados de plantas florecidas, vía por donde se podía llegar al aeropuerto y, cerca de doscientos kilómetros al sur, a la capital de la república, después de un viaje de pavor que pasaba por la base de los más elevados volcanes y nevados del país. De esta manera, Polvo de los Caminos, quien por motivos estratégicos había elegido para su fuga el antiguo camino que de la ciudad conducía hasta Jericó, la tierra de Abraham y de sus hermanos barbados cuyas fotografías todavía podían verse en los muros de la casa de Santiago, *podía en instantes cambiar de una a otra región como si fuese de un continente a otro*, dejando a un lado las avenidas, las líneas férreas, los pasos elevados y las pistas de aterrizaje donde las avionetas del contrabando picoteaban maíz y trigo candeal en inmensas canoas de metal, con sus alas desplegadas, como si

fuesen cóndores patrios que hubiesen salido a tomar el sol a la puerta de sus grutas. *Tan solo le bastaba con caminar un par de metros en sentido transversal para que, de repente, apareciese ante sus ojos la imagen de otro país.* Desaparecían así las avenidas y las pistas de aeronavegación, y aparecían en su lugar los grandes lagos selváticos con sus inmensos lotos como arcas de Noé que el viento helado empujaba de una ribera a la otra, aparecían los hombres vestidos con cortezas de árboles fragantes y bordados de plumas sobre sus cabezas y se podían volver a ver aquellas mariposas de gustos antropofágicos que destrozaban a los nativos con sus alas cortantes y se posaban encima de los troncos podridos a comer su carne ensangrentada. País mío, tengo miedo de ti. (Cruz Kronfly, 1984: 124-125) (Sin cursivas en el original)

De la misma manera que el afuera fragmentario, complejo y elíptico se establece como una dinámica y móvil zona de contacto, como una instancia de fricción recorrida por los cuerpos, atravesada por ellos, también debe advertirse que el espaciamiento onírico de la novela se conjuga y se asimila acá con la transformación que experimentan los cuerpos.⁷⁴ Dicha transformación no ocurre, como puede advertirse, en un solo sentido. No sólo Polvo de los Caminos, caricaturescamente, se humaniza, sino que, en ese espaciamiento onírico como instancia de fricción, como zona de contacto, en esa intersección, también Leopoldo, cuya subjetividad en desencanto se ha interiorizado, literalmente se animaliza. De tal manera que la transformación y la pérdida de la forma se establecen como engranajes de una operación narrativa que configura la comunidad del desencanto, como partes de un protocolo de escritura irreductibles a un solo principio y que produce rupturas, transformaciones y deformaciones en los dos sentidos, en el del cuerpo humano y en el del cuerpo animal, allanando los límites que trazan la distancia entre lo humano y lo animal.

En una de las escenas durante la huida de Polvo de los Caminos, éste se detiene ante una posada: “Al acercarse, Polvo de los Caminos observó cómo una de las ventanas que daba hacia la cocina estaba abierta, y cómo dentro de ella una pareja de ancianos ya había encendido el fogón y había preparado un poco de café negro cuyo aroma se dejaba sentir. Hizo a un lado sus anteojos oscuros, una vez más, encendió un cigarro y dirigiéndose a uno de los ancianos pidió una taza de café con una copa de coñac.” (Cruz

⁷⁴ Es en este sentido que la fragmentación onírica que presenta la novela de Cruz Kronfly bien puede relacionarse con lo que Jean-Luc Nancy denomina la fractalidad y a la cual diferencia del fragmento romántico. Señala Nancy que la fractalidad habla de la apertura, mientras que el fragmento refiere a un fin ambiguo. “Se trata del acceso abierto a una presentación, a una venida en presencia –y a través de esta venida–; de aquí que lo que está en juego ya no se deje mensurar o desmesurar ni por una cosmología, ni por una teogonía, ni por una antropogonía.” (Nancy, 2003b: 184)

Kronfly, 1984: 126) En efecto, Polvo de los Caminos, casi como si fuera un personaje de Rulfo, se sienta con la pareja de ancianos, muertos ya hace muchos años, a tomar carajillo y a dar sus opiniones acerca del presidente de la república. Más allá de una nueva aparición de figuras fantasmáticas, que se reiteran durante el episodio de la huida, puede verse ahí cómo el cuerpo de Leopoldo Pinto, dislocado radicalmente al interior del cajón, se ha transformado, no tanto naturalizándolo como politizándolo, en un cuerpo animal.⁷⁵ La politización del animal –que nada tiene que ver con el hecho de que su conversación tenga como trasfondo opiniones políticas, sino que radica en la toma de corporeidad otra, en asumir para sí el cuerpo de lo otro–, anula su referencia a una corporeidad desubjetivada, sin memoria, sin lenguaje y sin enunciación, que habitualmente se le otorga a lo animal.⁷⁶ Ya que el cuerpo humano se animaliza, a la par con la humanización del cuerpo animal (mula humanizada/hombre animalizado), la transformación, que genera una zona de contacto, un espacio de indeterminación, se vuelve foco de politización puesto que allí donde hay un devenir animal hay también, y más que nada, una serie de experiencias y de acciones que ponen en crisis las formas

⁷⁵ En términos narrativos y de vinculación con la tradición, la transformación humano/animal relatada en este episodio de *La obra del sueño* también podría leerse como uno más de los *restos* del realismo mágico en la narrativa inicial de Cruz Kronfly. Es sabido que de estas transformaciones se ocupan narradores como Alejo Carpentier o Gabriel García Márquez. Sin embargo, una lectura de este tipo simplificaría el carácter descosido de la novela y, con ello, dejaría incompleta una lectura que se proponga determinar de qué manera aparecen (y desaparecen) los vínculos comunitarios en la narrativa colombiana de fin de siglo XX.

⁷⁶ Acá, en relación al tema de la animalización de lo humano, sigo algunas ideas de Gabriel Giorgi, expuestas en su *Formas en común. Animalidad, cultura, biopolítica*. (Giorgi, 2014) Allí Giorgi advierte que, en la nueva forma de concebir lo animal en la literatura latinoamericana a partir de la segunda mitad del siglo XX (lo primero que estudia Giorgi es el paradigmático relato de Guimarães Rosa “Meu Tio, o Iauareté”, escrito hacia 1950), la vida animal se presenta “sin forma precisa, contagiosa, que ya no se deja someter a las prescripciones de la metáfora y, en general, del lenguaje figurativo, sino que empieza a funcionar en un *continuum* orgánico, afectivo, material y político con lo humano.” (Giorgi, 2014: 12). A propósito de Guimarães Rosa, es significativo que en su ensayo “Guimarães Rosa o la reflexión de vivir” (Cruz Kronfly, 1996), fechado el mismo año en que se publicó *La obra del sueño*, Fernando Cruz Kronfly preste especial atención a la forma en que los caballos aparecen en la obra del escritor brasileño. Allí apunta Cruz Kronfly que los caballos figuran como “misterioso símbolo de la humanidad” que lo lleva a pensar en el misterio propio de la literatura, “en aquello que hacía posible, en ella, la eliminación de toda distancia histórica, geográfica.” Más adelante agrega que los caballos en Guimarães Rosa toman cuerpo hasta convertirse en obligados puntos de referencia de su sistema narrativo: “Unidad contradictoria entre pensamiento que organiza, que elabora sus esquemas lógicos, y vida que desorganiza, que busca lo suyo de su deseo y que obliga a la reflexión de nuevo, a la iluminación por medio de un lenguaje antes nunca dicho, lo poético mismo.” (Cruz Kronfly, 1996: 13-14) En relación a la cuestión animal en la literatura latinoamericana contemporánea, véase de Florencia Garramuño su capítulo “Región compartida: pliegues de lo animal-humano.” (Garramuño, 2015) Allí, Garramuño lee textos contemporáneos que “acercan lo humano a lo animal hasta el grado más alto de intimidad posible, y por momentos colocan a animales y humanos en un mismo nivel de protagonismo, haciendo de la distinción entre ellos, una suerte de pliegue en mutación constante, donde una lógica de lo múltiple escapa tanto de la semejanza como de la analogía para situarse en la descripción de una *región común y compartida* entre lo animal y lo humano.” (Garramuño, 2015: 119) (Cursivas en el original) Sobre el concepto de animalidad en América Latina véase también de Jens Andermann su artículo “Tesis sobre la metamorfosis.” (Andermann, 2011)

mismas del cuerpo, que lo conducen a esas zonas de indeterminación, esos espacios de fricción donde se encuentran los límites de la corporalidad de lo humano pero también los límites de la corporalidad de lo animal. Por esta razón, no se trata simplemente de una metamorfosis, sino de una convivencia entre la corporeidad animal y la humana. Es tanto lo primero como lo segundo. Y al igual que en Guimarães Rosa hay un devenir animal, y al igual que en Kafka hay una humanización de lo animal, y al igual que en Clarice Lispector, hay una radical intercambiabilidad entre lo que nombra lo animal y lo que nombra lo humano. (Garramuño, 2015: 121)

Para los perseguidores, aquellos para quienes el animal funciona como un índice de persecución, como otro al que hay que cazar, eso que persiguen no es un cuerpo humano y sí, en contraste, un cuerpo animal, aunque humanizado. Cuando por fin llegan a él, los milicianos gritan “Oh!, un hermoso tesoro”, “...mientras Polvo de los Caminos desentendido por completo de los acontecimientos, seguía comiendo su porción de cereales con un poco de miel, sin soltar de sus bellos aquel cigarro encendido y botando humo por boca y nariz como una locomotora encendida. Parecía estar dispuesto a entregarse, a morir.” (Cruz Kronfly, 1984: 161) La animalización, politizada, acá ocupa el espaciamiento de las intensidades, de la radicalidad imaginativa, con lo cual los deseos, las fuerzas y los afectos recaen sobre ese cuerpo animalizado, sobre ese cuerpo que ha perdido su forma, ese cuerpo deformado. Esto hace que tal cuerpo sea un cuerpo subvertido del disciplinamiento social, aquel que impone el rol de militares (de cazadores, diríamos) de los perseguidores. En ese sentido en la novela de Cruz Kronfly, como advierte Giorgi en relación a la literatura latinoamericana en clave biopolítica,

el animal empieza a funcionar de modos cada vez más explícitos como un signo político. (...) Ilumina políticas que inscriben y clasifican cuerpos sobre ordenamientos jerárquicos y economías de la vida y de la muerte. (...) Ese animal que había funcionado como el signo de una alteridad heterogénea, la marca de un afuera inasimilable para el orden social –y sobre el que se habían proyectado jerarquías y exclusiones raciales, de clase, sexuales, de género, culturales–, ese animal se vuelve interior, próximo, contiguo, la instancia de una cercanía para la que no hay “lugar” preciso y que disloca mecanismos ordenadores de cuerpos y sentidos. (Giorgi, 2014: 13)

Se trata entonces de un cuerpo que no obedece, que no se detiene ante la autoridad, que no se detiene ante la forma. Un cuerpo que huye atravesado por el disciplinamiento social, en su expresión más radical que es la militarización de la sociedad dentro de un

contexto –expansivo en su temporalidad, puesto que es una situación que, incluso hoy en día, se sigue tristemente viviendo– de guerra interna. Ese cuerpo, en huida, transformado hacia el interior del animal –un animal que, a su vez, es el animal disciplinado por antonomasia, un animal de carga: una mula– se convierte, a los ojos del perseguidor, en cuerpo animal, y simultáneamente, el cuerpo animal –que transporta al cuerpo en huida– asume los gestos y los rasgos del cuerpo humano que lo habita. Ni animal ni humano, cuerpo híbrido, cuerpo de la intersección, suma de interioridades en la que los dos cuerpos se amoldan, se fusionan, se confunden, burlando el régimen disciplinario de la sociedad y con ello el régimen estético. Sin embargo, esa burla del disciplinamiento social y estético tiene, como el cuerpo mismo, un límite. Polvo de los Caminos es detenido cuando, después de un largo trayecto de huida, al llegar a Jericó,⁷⁷ es apresado por los militares que venían tras su captura. Y tras la captura, ordenada por el General Pompilio, enjuiciado y condenado al fusilamiento: “Reconocen ustedes –[le pregunta el General a la multitud que presencia el juicio]– a este infame como el mismo animal que hace apenas ocho días se fugó de las mismas barbas de la gendarmería en abierto desafío a la dignidad de la Nación?” (Cruz Kronfly, 1984: 202) Esa misma multitud es la que pide a gritos el fusilamiento, tras lo cual

[e]l silencio que siguió fue aterrador. La orden de muerte se acababa de producir. La boca pestilente de la multitud acababa de vomitar su milenarismo deseo (...); cuando todo señalaba que aquel inmenso silencio de muerte había sido suficiente para autorizar las descargas de la fusilería porque tanto desde ese mismo instante como desde muchos años atrás la muerte había sido el más nítido objeto del deseo colectivo, puesto que la sangre derramada en aquel calvario de cartulina era capaz de purgar nuestras miserias y nuestras culpas.”(Cruz Kronfly, 1984: 202)

Esta condena a muerte del animal humanizado, del humano animalizado aparece, entonces, en esa voz que la ordena, como una política general de la muerte que establece la relación entre animalidad, violencia y soberanía. En palabras de Giorgi, “el animal, la

⁷⁷ La carga simbólica de esa espacialidad utópica, mítica, que representa el poblado de Jericó es abrumadora. Se trata de una ciudad fantasma, con referencias a distintas ciudades del país (tiene referentes de Bogotá, de Cali, de Medellín, de Buga, etc.), poblado por Abraham y sus hermanos, los únicos sobrevivientes: “Jericó, con su pasado esplendor y sus mujeres de mirada redonda y limpia donde los labios eran verdaderas residencias amorosas, había muerto desde el siglo anterior por motivos absolutamente desconocidos, aunque la altura sobre el nivel del mar, el llanto, el llanto eterno de sus mejores hombres, ebrios en los mostradores de los bares, y la constante migración de sus mujeres, figuraban entre sus principales causas.” (Cruz Kronfly, 1984: 142) Por su parte, Abraham y sus hermanos “permanecían sin sepultura. Congelados y frescos. No parecían cadáveres antiguos sino viejos soñadores tumbados de sueño sobre sus botellones de licor.” (Cruz Kronfly, 1984: 162)

relación con el animal, es decisiva en la medida en que condensa ese revés de la civilización que es la violencia soberana: el animal es la “bestia” derridiana, irracional pero también cruel y estúpida, que encarna la amenaza absoluta al orden civil, a la ley y a las pedagogías civilizatorias; es el bárbaro, el animal con forma humana, como dice Agamben.” (Giorgi, 2014: 133)

De ahí que ese cuerpo animal y humano, en su deformación, en su pérdida de la forma, evoque, como parte de esos niveles de interiorización de las subjetividades en *La obra del sueño*, la puesta en crisis y el descentramiento de las subjetividades. Allí, toda noción centrada y absoluta de sujeto queda puesta en duda produciendo una literatura que narra el descentramiento y la dislocación de las subjetividades y su relación con los cuerpos como portadores de individualidad y no como tejidos de relaciones que sirven como soporte a la crítica de la subjetividad en tanto espacio de estabilidad de certezas y de univocidad, propia, como ha sido visto, del paradigma moderno. En la politización de la muerte del animal humanizado y del humano animalizado se materializa el desafío a la forma como mecanismo de significación, de manera que la forma, y el desencanto como forma, en tanto significante, esto es, en tanto intersección y zona de contacto, en tanto costura, es resquebrajada, descompuesta, descosida.

Esto hace que a partir de *La obra del sueño* pueda hablarse de un cuerpo indeterminado, informe y desencantado. Un cuerpo, en definitiva que, casi como el monstruo creado por el Dr. Frankenstein, aquel moderno Prometeo, deja ver sus costuras. Se trata de un cuerpo –y con ese cuerpo también de una escritura– que se postula no como una realidad orgánica, individuada, sino más bien como un espacio de juntas y de intersecciones. Un cuerpo que potencialmente es en sí mismo una costura; una costura, fallida hemos dicho ya, que abre una nueva materialidad estética (irruptora y moderna al interior de una sociedad tremendamente conservadora, autoritaria y por completo militarizada) y que con ello impulsa y permite la posibilidad de una apertura política. Esa posibilidad se ilumina, se hace posible, en la intersección, allí donde las costuras se visibilizan, donde lo descosido se hace visible, donde lo fallido sale a la luz y se evidencia, a gritos, en la escritura. Allí donde el dispositivo imaginario de esa escritura se conjuga con el cuerpo informe, con ese que no termina de realizarse, que no se completa y que, como *La obra del sueño* no llega a formar un sentido, un cuerpo (narrativo, de relato). Allí también donde ese dispositivo de radicalidad imaginativa de la escritura, impulsado por la irrupción de las formas, deshace su propia figura, su propia

forma y genera espacios escriturales de indeterminación. Allí, en definitiva, donde toma forma el desencanto, donde el desencanto se produce como forma.

La obra de Fernando Cruz Kronfly, una, hasta hoy, obra del sueño enmarcada en los postulados modernos, expresa una crítica profunda a la modernidad, al falseamiento con que los valores de la razón han sido alterados, a la banalidad en que se han desvirtuado. Para esa expresión, adopta muchas veces una posición de desesperanza que implica una profunda y, paradójicamente, activa resignación frente a una época en descomposición. La expresión desesperanzada de esta crítica –moderna– a la modernidad, su materialidad, aquello que la hace ser un ente concreto, aquello que le da forma, es, retomando la tradición de las vanguardias, la exhortación del lenguaje y la deformación de la forma. Es allí donde queda volcada toda la suerte de la comunidad, es allí donde está cifrado su destino.

Esta primera novela escrita por Fernando Cruz Kronfly supone un agotamiento de las formas (las de las subjetividades, las de los cuerpos, las de la comunidad, las de los relatos y las narraciones de esa subjetividad, de esos cuerpos, de esa comunidad, etc.) y la búsqueda de otras formas ligadas al desencanto. Esas formas que propone Cruz Kronfly responden a un proyecto imaginativo, a un dispositivo imaginario que implica el distanciamiento del realismo, particularmente del realismo mágico, y una obturación de los referentes temporales y espaciales, así como una apuesta radical por la escritura como obra, por la obra como escritura, esto es, una estetización de la forma inclinada a romper el ordenamiento lógico del relato. La estrategia de *La obra del sueño* propone una narración del orden de los sueños (una *obra* del sueño) que opere y politice esa potencia imaginativa: la novela se compone de una serie de episodios puestos en relación, en una relación, como hemos dicho, fallida. El abandono de los espejismos supone que, en esas evocaciones oníricas y fragmentadas puestas en relación que conforman *La obra del sueño*, se produzca un desafío a la forma y se proponga e instale una forma particular, una forma fallida, fracasada, descosida, o mejor aún, una forma de lo fallido, de lo fracasado, de lo descosido. Esa forma, consciente de sí, es la que reconocemos como desencanto, la que hace del desencanto una forma y la que, a la vez, le da al desencanto una forma, la que reparte el desencanto allí donde la novela toma forma, la que, en definitiva, nos permite hablar del desencanto como forma.

Segunda parte

La comunidad melancólica:
Destierro / El toque de Diana

Excurso:

Una geografía de los afectos.

“Desde el momento en que uno tiene necesidad o deseo de sus enemigos, no se puede contar más que con amigos. Incluidos ahí los enemigos, y a la inversa. Es esta la locura que nos acecha.”

Jacques Derrida. *Políticas de la amistad*.

1. La comunidad escindida.

Así como desde una perspectiva general puede afirmarse que durante el periodo de la Colonia en el Nuevo Reino de Granada se forjó, como primera dimensión de lo público y como sistema de sujeción y de control, una comunidad definida claramente por los límites impuestos de un nosotros incluido y un ellos excluido, que remite de manera directa a un orden impuesto desde la metrópolis frente a un espacio “salvaje y bárbaro”, se puede afirmar también que durante el orden republicano, impulsado tras los procesos emancipadores del siglo XIX, se pretendió reemplazar esa vieja comunidad hispánica por una comunidad nacional, pensada como una “comunidad de ciudadanos autónomos y libres que voluntaria y racionalmente decidían construir un orden legal a través de un vínculo contractual centrado en los derechos del hombre.” (Uribe, 2001c: 220) Este vínculo, en el que perduró la lógica colonial a través del enfrentamiento entre lo que se representaba como un orden civilizado y aquello representado como su alteridad (indígenas, negros, mujeres), empezó a depender de la aceptación del contrato social que definió los marcos de un nuevo orden.¹

¹ Es conveniente advertir que la situación colonial entendida como una serie de relaciones y estrategias de poder, tanto internas como externas, que se hacen constitutivas de la experiencia de la modernidad, ha sido un tópico señalado por autores del pensamiento crítico latinoamericano como Enrique Dussel, Walter Dignolo, Arturo Escobar y Santiago Castro-Gómez, entre otros, para quienes, dicho a grandes rasgos, el Estado-nación es un dispositivo colonial “en la medida en que como instituciones constituyen la condición de posibilidad de la expansión comercial metropolitana y de su designio civilizatorio.” (Serje, 2005: 16) Para estos teóricos, el colonialismo no sería un fenómeno histórico superado por la modernidad, sino que entienden la colonialidad como “otra cara de la modernidad en el sentido de que fue una experiencia “fundante” de la modernidad misma, desde la constitución del sistema-mundo en el siglo XVI hasta nuestros días.” (Castro-Gómez y Restrepo, 2008: 23) Véase de Mignolo *La idea de América Latina* (Mignolo, 2007a) y *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking* (Mignolo, 2000), así como su artículo “El lado más oscuro del Renacimiento.” (Mignolo, 2009) De Castro-Gómez véase *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007)

Benedict Anderson señala que este nuevo orden fue determinante en la constitución de lo nacional, esa comunidad imaginada que se sustenta como la existencia de un conjunto de hombres identificados con una colectividad sin necesidad de conocerse personalmente. Para Anderson, la nación se concibe como una comunidad imaginada por sus miembros. Esta comunidad “[e]s imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión.” (Anderson, 1994: 23)² La concepción de comunidad imaginada presupone la idea de que la nación es construida por vías de homogeneización cultural y por lo tanto se trata de una comunidad que está compuesta por sujetos que comparten ciertos rasgos determinantes de lo identitario, como una lengua, una raza, una tradición, que los distingue como un grupo particular frente a otros. En ese sentido, la comunidad imaginada conforma una comunidad de iguales. Esta pretensión de unidad, que Anderson identifica, hace posible la contención, la regulación y la normalización de las poblaciones que habitan dentro del territorio nacional. (Castro-Gómez y Restrepo, 2008: 20) En este sentido, la nación emerge como una forma de civilizar bajo los criterios de un orden burgués regido por el capitalismo industrial. (Rojas, 2001)³

El siglo XIX colombiano, posterior a la lucha emancipadora y a la declaración de Independencia, está determinado por una amplia serie de matices que marcaron el devenir, la implantación y la imposición de un carácter identitario nacional. Cristina Rojas, en su estudio sobre la relación entre el deseo civilizador y la violencia como

² Cabe advertir que el proceso de consolidación de la nación es profundamente complejo y ha sido ampliamente estudiado en el marco latinoamericano. Además de estar vinculado a aspectos identitarios, es un proceso ligado al resultado de procesos económicos, territoriales, militares, sociales y políticos profusos que se desenvuelven en procesos históricos de larga, mediana y corta duración, sobre todo cuando el asunto de la nación se vincula a la idea de Estado. Al respecto, véase de Ernest Gellner *Naciones y nacionalismo* (Gellner, 1988) y de Eric Hobsbawm *Naciones y nacionalismo desde 1780* (Hobsbawm, 1997), así como el ya mencionado libro de Benedict Anderson *Comunidades imaginadas* (Anderson, 1994). Para el caso colombiano remito al capítulo de David Bushnell “La Nueva Granada Independiente: un estado nacional, no una nación” (Bushnell, 1994: 111-146), así como a los trabajos de Santiago Castro-Gómez y Eduardo Restrepo (2008), de Cristina Rojas (2001), de Margarita Serje, particularmente su capítulo “El revés de la Nación” (Serje, 2005: 15-43) donde, a partir de la expresión de la territorialidad de la alteridad, se pregunta por las lógicas a partir de las cuales el Estado-nación se relaciona con los sujetos que lo integran y con el territorio que lo conforma, esto es, por la forma en que la nación, entendida como un artefacto discursivo y como un conjunto de dispositivos sociales y culturales, produce su diversidad. Véase también la tesis de Álvaro Villegas (2012).

³ Una de las críticas más comunes a la propuesta de Anderson de comunidades imaginadas es el hecho de que esta perspectiva entiende la proyección de la nación como búsqueda de la homogeneización, sin tener en cuenta que esa homogeneización está cifrada en patrones de normalización y de jerarquización. De esta manera la perspectiva de Anderson pierde de vista el hecho de que la nación implica la construcción de alteridades, tanto internas como externas. Al respecto, véase de Peter Wade sus artículos “Multiculturalismo y racismo” (Wade, 2011) e “Identidad racial y nacionalismo: una visión teórica de Latinoamérica.” (Wade, 2008)

características de la búsqueda identitaria –y anuladora de las diferencias– en Colombia durante la segunda mitad del siglo XIX, acude al concepto de “proceso de inclusión abstracta y exclusión concreta” instaurado por Jesús Martín-Barbero. Allí señala que “[e]n el periodo de consolidación de la república emergente, de nuevo se desarticulaban las identidades. Por una parte, el proceso de unificación de la república buscó un sentido de identidad compartida para sus conciudadanos. Pero, por otra, el asentamiento de la hegemonía en el deseo civilizador provocó un distanciamiento entre la elite criolla y las “masas ignorantes”.” (Rojas, 2001: 68)⁴ Al igual que en los demás países de América Latina, este proceso de inclusión/exclusión estuvo en manos de un pequeño sector de la sociedad, los criollos, quienes tenían control sobre el poder político, económico y simbólico, y quienes concentraron el deseo civilizador y se otorgaron para sí lugares de privilegio en la construcción de la nación emergente. En palabras de Santiago Castro-Gómez,

desde el siglo XIX, la generación de sentimientos de igualdad y de pertenencia estuvo supeditada a la delimitación y construcción de una unidad como orden que jerarquiza, contiene, controla y normaliza. Uno de los propósitos centrales de las élites estatales criollas fue construir la unidad nacional desde estrategias y dispositivos fundamentalmente escriturarios. Pero no una unidad, en el sentido al que remite la categoría culturalista de comunidad, sino una en la que se procuró enmarcar a la población bajo una misma visión u horizonte donde se comparten los mismos términos y criterios para definir el quién y el qué. (Castro-Gómez y Restrepo, 2008: 21)

Este proceso, dominado por el deseo civilizador y activado por el dispositivo de blancura, afirma Rojas, fue un proceso violento, cuya violencia no sólo implica una agresión física, tangible, sino también una violencia en el orden de la representación.⁵

⁴ Para Margarita Serje, el sistema de diferenciación es la piedra angular del poder colonial moderno, aquello que algunos teóricos como Aníbal Quijano y Santiago Castro-Gómez (2008) denominan “modernidad/colonialidad”: “Esta misma diferencia colonial constituye, sin duda, una noción central del proyecto nacional en Colombia, donde tanto la dominación de las razas —es decir, el mantenimiento del “concierto colonial”— como la domesticación de su geografía tropical se transforman en un proyecto de progreso (...) Allí se establece a la vez la semejanza y la especificidad entre el Estado colonial y el Estado nacional: las élites criollas y su interés por centralizar y dominar el aparato económico determinan la voluntad de modernización capitalista y la necesidad del progreso como la razón y la racionalidad de la nación.” (Serje, 2005: 21)

⁵ En su estudio, Cristina Rojas diseña un mapa de las violencias no representadas que le permiten llegar a detallar las violencias de la representación y a plantear la hipótesis de que es el deseo civilizador como régimen de representación lo que impide la formación de la nación, y a concluir que “[e]l deseo civilizador como lugar de encuentro entre el pasado colonial y el futuro imaginado, como paso entre barbarie y civilización, fue violento.” (Rojas, 2001: 72) Sobre el dispositivo de blancura, véase de Castro-Gómez *La*

A su manera, la segunda mitad del siglo XX en Colombia atraviesa un proceso constante de renovación del orden imaginario con que se proyectan los vínculos identitarios nacionales, por lo cual también es posible señalar una especificidad de lo común en la sociedad colombiana a través del siglo XX vinculada a la idea de que la configuración política colombiana “pasa por la ampliación conflictiva del recinto nacional, y al mismo tiempo por la tendencia a dejar grupos sociales específicos y territorios por fuera de tal integración.” (Bolívar, 2003: 24)

Los cuentos y novelas de R.H. Moreno-Durán, como la narrativa y ensayística de Fernando Cruz Kronfly, participan, proyectan y dan cuenta, desde el lenguaje y desde la literatura, de ese proceso conflictivo. Si bien la obra de estos dos autores, así como la de algunos otros escritores de fin de siglo XX, se produce dentro del contexto de una compleja crisis del Estado –no sólo entendido por sus instituciones, sino también, por el tipo específico de articulación territorial y de relación social que lo determina como proceso, esto es, entendido como un tipo de nación– retoma, desde diversas operaciones estéticas, las problemáticas de los hechos históricos del siglo XX.

Novelas como las que conforman la trilogía de *Femina suite* o como las que, a partir de la década de los ochenta, escribió y publicó Fernando Cruz Kronfly, son obras que, aunque muchas veces no traten directamente sobre los acontecimientos políticos y sociales que han determinado la historia reciente de Colombia, o lo hagan de manera lateral, sí dan cuenta permanentemente de los efectos y de las derivaciones que, desde la literatura, esos acontecimientos conllevan en la constitución de un imaginario de la comunidad. Se trata, en definitiva, de obras que no se proponen una representación de la violencia de manera directa, como un acontecimiento fenoménico y como una manifestación de eventos externos que pueden, o deben, ser volcados al lenguaje literario, sino de obras que proyectan la existencia de la violencia como particularidad del universo simbólico con el cual la literatura participa de problemáticas estéticas, políticas e históricas.

Al revelarse lo nacional como un campo de poder desde el que son definidas diferentes identidades, la literatura de este periodo, de la que Cruz Kronfly y Moreno-Durán son exponentes, explora formas que desde el discurso intervienen en ese campo de poder, desarticulándolo, sacándolo de lugar, poniéndolo en evidencia. Los discursos que

hybris del punto cero, particularmente el capítulo “El imaginario colonial de la blancura en la Nueva Granada.” (Castro-Gómez, 2005)

hacen aparecer una idea de nación y de identidad nacional, así como el tipo de nación que ha buscado constituirse como Estado-nación, evidencian la fragilidad no sólo de lo nacional y de la identidad nacional, sino con ello, calando más profundo, desnaturalizan, haciéndola artificio, la posibilidad de una idea de lo nacional y de una identidad nacional.

Si bien, la obra narrativa de Moreno-Durán y de Cruz Kronfly conforma un conjunto de ficciones que operan teniendo como telón de fondo el contexto histórico, cultural y social de Colombia; los diversos modos de relacionarse los unos con los otros construidos en las novelas, con que aparecen determinados vínculos comunitarios; la manera en que se configuran las subjetividades y en que se traman redes intersubjetivas así como las representaciones colectivas que apelan a diferentes identidades políticas y socioculturales, hacen visibles las problemáticas históricas, a la vez que ponen en crisis y problematizan las categorías de nación, Estado, sujeto e identidad. Esta problematización se da tanto en el orden estético –ya que se encuentra en un registro ficcional y, por lo tanto, constituye una obra– como en el orden político, social e histórico, puesto que acompaña la conformación y reconfiguración del imaginario social colombiano. Se trata de una producción literaria que es también constitutiva del imaginario social.

De ahí que sea conveniente resaltar algunos aspectos históricos y políticos del panorama colombiano de la segunda mitad del siglo XX, marcadamente atravesado por la violencia. Se trata de un periodo que tiene presente, como el elemento de mayor peso, un Estado que, cual péndulo, se balancea entre la legitimidad y la violencia. Al fin del periodo conocido como la Violencia –en mayúscula “pues así escrito, el vocablo se refiere a una serie de procesos provinciales y locales sucedidos en un periodo que abarca de 1946 a 1964” (Palacios y Safford, 2002: 632)– se instaura el régimen del Frente Nacional, cuyo sistema de división y repartición del poder fue establecido en 1958 entre los dos partidos tradicionales para contrarrestar los efectos de la Violencia. Tras la culminación del Frente Nacional en 1974, la memoria de la Violencia, como señala el sociólogo Daniel Pécaut, pervivió hasta el punto de ser hoy en día singularmente fuerte, “una memoria compleja como lo ha sido la Violencia misma.” (Pécaut, 1997: 14)⁶

⁶ La comprensión de la pervivencia de la Violencia, desde la óptica de Pécaut, es conocida como la idea de “odios heredados.” Véase su capítulo “Lo político como violencia.” (Pécaut, 2012: 535 y ss.) Esta idea ha sido ampliamente rebatida puesto que determina la existencia de una división fundamental que explique el conflicto y su devenir en la historia colombiana. Para Cristina Rojas, por ejemplo, a estos “odios heredados” “se les atribuye una causalidad histórica, como si estas fueran una característica natural de la democracia colombiana. Las creencias sociales, las prácticas culturales y las ideologías se mantienen vivas reforzando ciertas prácticas y evitando otras.” (Rojas, 2001: 35) Otra crítica común a la idea de “odios

A fines de los años setenta, con el ingreso del narcotráfico a las dinámicas sociales, económicas y políticas del país se inicia otra etapa, una reconfiguración de las violencias, que no es extraña a los efectos de la memoria de la Violencia: “[e]lla ha reforzado el imaginario social de la violencia, que incita a pensar que las relaciones sociales y políticas son regidas constantemente por la violencia, y que ésta puede invadir de nuevo toda la escena.” (Pécaut, 1997: 15) El historiador Marco Palacios, al estudiar la violencia política en la segunda mitad del siglo XX, y al dividir este periodo en cuatro fases (“violencia bipartidista”, 1945-1953; “violencia mafiosa”, 1954-1964; “violencia guerrillera”, 1961-1989; y “violencia de los años 90”) señala que todas ellas configuran un “proceso nacional.” (Palacios y Safford, 2002: 633) La presencia polifacética de la violencia constituye una base estructurante no sólo del orden político, sino también del orden social y cultural, puesto que, como señala la socióloga María Teresa Uribe, en su omnipresencia, juega un papel determinante en la construcción y recomposición de las relaciones entre actores y fuerzas sociales, entre lo que se conoce como “sociedad civil” y Estado. (Uribe, 2001c: 218) De ahí que Uribe concluya que su permanencia y prolongación, lejos de desestabilizar el régimen político, ha ayudado a sostenerlo y a modernizar y democratizar las instituciones políticas, ha puesto en relación al Estado con la sociedad civil y ha colaborado “a gobernar una sociedad turbulenta, manteniendo las relaciones políticas en el marco de la fuerza y la violencia.” (Uribe, 2001c: 234)⁷

En los años sesenta y setenta, durante el régimen del Frente Nacional, la lucha armada se encontraba polarizada entre dos bandos. Por un lado, las guerrillas revolucionarias (FARC, ELN, EPL) que accedían al recurso de la lucha armada no sólo como única vía posible para combatir la “democracia restringida” (Palacios, 2003) del Frente Nacional, sino como una opción legítima; y por el otro lado, un Estado débil, representante del sistema capitalista en aras de modernización, y desprovisto de legitimidad. A comienzos de la década de 1980, bajo el gobierno del presidente liberal Julio César Turbay (1978-1982), la presencia del narcotráfico permeó en distintos

heredados” es la de dar una explicación de la violencia a partir de describirla como parte de una naturaleza prepolítica que identifica, de antemano, tradición con violencia. (Rojas, 2001: 76 y ss.)

⁷ Acerca del periodo de la Violencia como un acontecimiento que comprueba el hecho de que la violencia de representación precede y acompaña la violencia como manifestación, así como los vínculos de ésta Violencia con la violencia partidista del siglo XIX como parte del proceso de formación de identidades, remito al citado libro de Cristina Rojas *Civilización y violencia* (Rojas, 2001), donde realiza una lectura de la relación entre civilización, capitalismo y violencia en la modernidad colombiana. Véase especialmente el segundo capítulo “Civilización y violencia” en el que Rojas amplía la noción de violencia para determinar con ella tres dimensiones: la violencia como acto de interpretación, la violencia como acto físico, es decir, como manifestación, y la violencia como reinterpretación, esto es, como resolución. (Rojas, 2001: 77 y ss.)

actores sociales y estructuras institucionales. Los límites entre las distintas violencias se hicieron indistintos. Como señala Pécaut, “la violencia puesta en obra por los protagonistas organizados constituye el marco en el cual se desarrolla la violencia (...) una y otra se refuerzan mutuamente.” (Pécaut, 1997: 3) Así, la insurrección guerrillera se inscribe “dentro de la categoría nebulosa de las violencias sociales.” (Palacios y Safford, 2002: 655) De hecho, se puede señalar que ha sido el narcotráfico el actor común en los tres campos distintivos de la violencia a partir de la década de 1980. Estos campos (el político, conformado por militares, guerrillas y paramilitares; el propiamente construido alrededor del negocio de la droga; y el que se articula a partir de las tensiones sociales) se ven fácilmente alterados, puesto que todos sus participantes intervienen simultáneamente en ellos, y han sido la droga y sus dineros los que han alterado las separaciones de estas violencias, contribuyendo a la formación de un nuevo contexto. (Pécaut, 1997: 17) Si bien la violencia y sus procesos han cumplido una función estructurante en la esfera política, también es cierto que, en su momento, con el ingreso de los actores del narcotráfico y de los grupos paramilitares a la escena política, esta misma violencia ha cobrado un factor determinante en la desestructuración y la fragmentación del tejido social, contribuyendo a generar una profunda turbulencia en el conjunto de la sociedad.⁸

La incapacidad del Estado para enfrentar los diferentes tipos de violencias; la sistemática desaparición y asesinatos de los cuadros de la Unión Patriótica por fuerzas de autodefensas vinculadas con militares; los temores agudizados en la clase dirigente tras el asesinato de los candidatos presidenciales Jaime Pardo Leal (Unión Patriótica), Luis Carlos Galán Sarmiento (liberal), Bernardo Jaramillo Ossa (Unión Patriótica) y Carlos Pizarro Leongómez (Alianza Democrática M-19),⁹ dejan en claro que el sistema social y el orden político durante la década de los ochenta estaban amenazados. De ahí que, con presiones de la sociedad civil, se haya convocado en 1990, a través de la inclusión de una “séptima papeleta”, a una Asamblea Constituyente que reformara la constitución de

⁸ Para profundizar sobre el estudio del paramilitarismo y sus vínculos con el poder estatal en Colombia, véase de Carlos Medina Gallego y Mireya Téllez Ardila el libro *La violencia parainstitucional, paramilitar y parapolicial en Colombia*. Remito también al capítulo de Francisco Gutiérrez Sanín y Mauricio Barón “Estado, control territorial paramilitar y orden político en Colombia.” (Gutiérrez Sanín y Barón, 2006)

⁹ El asesinato de Jaime Pardo Leal fue el 11 de octubre de 1987; el de Luis Carlos Galán Sarmiento el 18 de agosto de 1989, mientras proclamaba un discurso en la población de Soacha, al sur de Bogotá; el de Bernardo Jaramillo Ossa, quien asumió la presidencia de la Unión Patriótica tras el asesinato de Jaime Pardo Leal, fue el 22 de marzo de 1990; el de Carlos Pizarro Leongómez, al interior de un avión de Avianca, el 26 de abril de 1990.

1886: “La convocatoria y elección popular de una Asamblea Constituyente en 1990 es uno de los hitos de la política de los fines de siglo XX. Siguiendo la oleada de una opinión pública agobiada por la violencia y la corrupción, los Constituyentes decidieron formular preceptos constitucionales para que líderes honestos y competentes pudieran gobernar el Estado, asegurar la paz, liquidar la impunidad y ensanchar los ámbitos de la democracia.” (Palacios, 2003: 333)

Sin embargo, más allá de los cambios que involucró el proceso constituyente, el primer gobierno de la década de 1990, el del liberal César Gaviria (1990-1994), en consonancia con otros países de América Latina, encaminó los proyectos de democratización y modernización institucional a lo que llamó la “reestructuración económica”, adopción de los programas de estabilización y de ajuste estructural exigidos y prescritos por el Fondo Monetario Internacional: apertura y liberalización del comercio exterior y de la inversión extranjera, privatización de empresas y bancos estatales, y descentralización fiscal. (Ahumada, 2002: 13; Palacios, 2003: 341) La implantación de este modelo económico neoliberal ha llevado, en palabras de la politóloga Consuelo Ahumada, a un fortalecimiento de las tendencias autoritarias del Estado, manifiesta “en la concentración cada vez mayor de los procesos fundamentales de toma de decisiones en cabeza de la elite neoliberal y en la marginación del resto de la sociedad de estos procesos”, a la vez que se ha reforzado la capacidad represiva del Estado “con el fin de confrontar la protesta y movilización social.” (Ahumada, 2002: 15)

De acuerdo a la definición weberiana, se entiende por legitimidad “la creencia en la validez de un orden social por parte de un número relevante de los miembros de una sociedad.” (Serrano, 1994: 7) Este atributo del Estado asegura la obediencia sin que sea necesario, salvo en casos marginales, recurrir a la fuerza. En la segunda mitad del siglo XX, en Colombia, a pesar de ser ampliamente percibida la fragilidad del Estado, con toda la violencia política y colectiva que ha experimentado la sociedad, el orden institucional, mal que bien, se mantiene. Todos los gobiernos, especialmente después de la culminación del Frente Nacional, han diseñado estrategias de gobernabilidad que apuntan a garantizar la permanencia del sistema, sin perturbar la continuidad del régimen político, obedeciendo las normas constitucionales y sin ningún tipo de ruptura institucional abrupta. Sin embargo, esto no significa que haya existido en las últimas décadas del siglo XX un desarrollo democrático significativo, ni mucho menos que se haya afirmado la legitimidad política. Por el contrario, durante las décadas de 1980 y

1990, ha preponderado una idea de “legitimidad incierta” –“legitimidad elusiva”, según el concepto de Marco Palacios (Palacios, 2003: 239)– de parte del Estado.

Es por eso que al abordar el panorama de la segunda mitad del siglo XX en Colombia es necesario observar que la historia colectiva, la de los procesos de formación y disolución de identidades y prácticas sociales, así como la de los proyectos políticos, éticos y culturales, ha sido también la historia de la legitimidad y deslegitimidad del Estado, la de su falta de legitimidad y la de su búsqueda de legitimidad. Esta tensión, que ha movilizó la historia reciente de Colombia, está en estrecha relación con el hecho de que el Estado colombiano ha sido siempre un Estado fragmentado en multiplicidad de espacios y regiones, en donde la incapacidad de los dos partidos tradicionales para crear un espacio público nacional ha desembocado en una desarticulación de las identidades políticas y culturales, haciendo imposible la construcción de un relato nacional. Citando a Daniel Pécaut (“[l]o que le falta a Colombia más que un mito fundacional es un *relato nacional*”), Jesús Martín-Barbero señala que no existe un relato que posibilite a los colombianos a ubicar sus experiencias en “una trama compartida de duelos y de logros. Un relato que deje colocar las violencias en la *sub-historia* de las catástrofes naturales – la de los cataclismos o los puros revanchismos de facciones movidas por intereses irreconciliables–, y empiece a tejer una memoria común, que como toda memoria social y cultural será siempre una memoria conflictiva pero *anudadora*.” (Martín-Barbero, 2002: 17) (Cursivas en el original)

Si bien las novelas de Moreno Durán y de Fernando Cruz Kronfly no abordan directa y explícitamente el tema de la violencia y, por lo tanto, no conforman una narrativa de la violencia, al insertarse en el contexto histórico, político, social y cultural del fin de siglo XX colombiano, regido por el fraccionamiento y la deslegitimidad, proyectan, en el lenguaje, en la narración, la ausencia de relato a la que se refiere Jesús Martín-Barbero. Al proyectar esa ausencia, paradójicamente, la obra de estos dos escritores genera y compone, retomando para sí, y para la sociedad, los eventos históricos, ficcionalizándolos, desmitificándolos, sacándolos de lugar. Si entendemos, como lo hace gran parte de la historiografía colombiana, la violencia como parte de un proceso nacional, se hace patente la complejidad de los procesos de unificación, agregación y socialización, así como los de reivindicaciones de identidades sociales y culturales del ámbito local-regional que se han mantenido al margen de contextos más amplios estatales y nacionales. En el desarrollo de esos procesos es donde se hace visible aquella subjetividad que hemos caracterizado como desencantada y que figura en un

conjunto de obras, como las de Cruz Kronfly y Moreno-Durán, que asimilan y elaboran la narración del proceso nacional desde el lugar donde el agotamiento de los grandes proyectos revolucionarios y la deslegitimidad del Estado generan una compleja situación emotiva de desencanto. Esto significa que las novelas de estos dos autores, al igual que la producción de diferentes intelectuales de la época,¹⁰ se sitúan en una posición crítica frente a la cultura dominante y una búsqueda de transformación de la percepción del país a partir de la propuesta de visiones alternativas de la historia y de las estructuras sociales y económicas, así como la posibilidad y la necesidad de ofrecer un discurso alternativo al tradicional.

Una forma crítica de encarar el discurso alternativo con que las novelas y los relatos de Cruz Kronfly y de Moreno-Durán proponen proyectar, problematizar y resquebrajar los dispositivos discursivos y sus diferentes activaciones políticas por medio de los cuales se ha buscado generar, implantar e imponer un proceso de constitución de identidades nacionales, es analizarlo a partir de una tercera propuesta estética, hecha por uno de sus contemporáneos. En este sentido, el siguiente análisis de la obra de Tomás González permite no sólo introducir una perspectiva más, sino también compaginar y contrastar, de manera ilustrativa, los modos y las formas por medio de las cuales en la narrativa colombiana de fin de siglo XX figura la comunidad y, particularmente, de qué manera el carácter violento de la historia colombiana y de la consolidación de las identidades nacionales ha determinado la figuración melancólica de esa comunidad.

2. Paisajes de violencia.

Uno de los tópicos de mayor impronta en la narrativa colombiana de fin de siglo XX es la violencia. El periodo de la Violencia en Colombia, que los historiadores enmarcan entre 1946 y 1964, dio pie a una importante producción narrativa. En un primer momento, la ficcionalización de la Violencia tomó los acontecimientos como hechos históricos y los recreó, siguiendo el rumbo de la violencia a través de sus muertos, sus víctimas y sus victimarios. Novelas como *Los olvidados* (1949) de Alberto

¹⁰ Sobre el rol de los intelectuales, los académicos y las instituciones universitarias frente al panorama de la violencia en la historia colombiana de la segunda mitad del siglo XX, véase de Jorge Orlando Melo su artículo “Universidad, intelectuales y sociedad: Colombia 1958-2008.” (Melo, 2011) Remito también a la segunda parte del libro de Miguel Ángel Urrego *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia* (Urrego, 2002), donde hace un relevamiento del rol de los intelectuales frente al Estado, así como al artículo de Fernando Uricoechea “Los intelectuales colombianos: pasado y presente.” (Uricoechea, 1990)

Lara, *El cristo de espaldas* (1952) de Eduardo Caballero Calderón, *El día del odio* (1952) de José Osorio Lizarazo, *El gran Burundún-Burundá ha muerto* (1952) de Jorge Zalamea, *Viento seco* (1953) de Daniel Caicedo, o *Sin tierra para morir* (1953) de Eduardo Santa, se inscriben en esta narrativa. Pero, como señala Augusto Escobar Mesa, a medida que la violencia fue tomando matices distintos al azul y rojo de los partidos en pugna “los escritores [fueron] comprendiendo que el objetivo no [eran] los muertos sino los vivos, que no [eran] las muchas formas de generar la muerte (tanatomanía), sino el pánico que consume a las víctimas.” (Escobar Mesa, 1996: 151)

Con el cambio de objetivo y de proceder de estas novelas de la Violencia, se genera una segunda instancia de ficcionalización en la que los estereotipos, el anecdotismo y los maniqueísmos se van dejando de lado y la narrativa se vuelve más crítica de los hechos, generando una nueva opción estética y una nueva manera de aprehender la realidad. Así, surgieron novelas en donde el interés no estuvo puesto tanto en lo narrado sino en la manera de narrar. *La mala hora* (1960) de Gabriel García Márquez, *La casa grande* (1962) de Álvaro Cepeda Samudio, *Bajo Cauca* (1964) de Arturo Echeverri Mejía, o *El día señalado* (1964) de Manuel Mejía Vallejo, son novelas paradigmáticas de esta nueva etapa en la tradición de la narrativa de la violencia.¹¹

Así como cambió la ficcionalización del periodo de la Violencia, la realidad colombiana también ha sufrido, literalmente, distintos cambios respecto a la violencia que la determina. Con el fin del periodo de la Violencia y el surgimiento del Frente Nacional, se incrementó la lucha de guerrillas durante la década del setenta; en los

¹¹ La historiografía del periodo de la Violencia en Colombia ha tenido, a lo largo del tiempo, una muy amplia producción. Véase, a modo de panorama general, el libro citado de Daniel Pécaut (Pécaut, 2012) así como los de Darío Acevedo *La mentalidad de las élites sobre la violencia en Colombia, 1936-1949* (Acevedo, 1995) y de Alberto Bermúdez *Del Bogotazo al Frente Nacional: historia de la década en que cambió Colombia*. (Bermúdez, 1995). Véase también el dossier preparado por Jeffrey Cedeño y Maite Villoria para la *Revista Iberoamericana* sobre la violencia y los diferentes aspectos que ésta ha tenido, a partir del periodo de la Violencia, en la cultura y la sociedad colombiana. (Cedeño y Villoria, 2008) Para los estudios sobre la literatura de este periodo, refiero al artículo de Luis Marino Troncoso “De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960” (Troncoso, 1987) y a los estudios de Augusto Escobar Mesa donde diferencia entre “literatura de la Violencia” y “literatura sobre la Violencia.” (Escobar Mesa, 1996, 1997b) En el primer grupo, Escobar Mesa señala la existencia de un “predominio del testimonio, de la anécdota sobre el hecho estético. En esta narrativa no importan los problemas del lenguaje, el manejo de los personajes o la estructura narrativa, sino los hechos. (Escobar Mesa, 1997b: 116) Entre tanto, en el segundo, Escobar Mesa integra obras en las cuales “no importa tanto lo narrado como la manera de narrar.” (Escobar Mesa, 1997b: 127) Remito igualmente a los trabajos “Pájaros, bandoleros y sicarios. Para una historia de la violencia en la narrativa colombiana” (Rodríguez, 1999), “Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva” (Osorio, 2006), así como a los trabajos de María Helena Rueda *La violencia y sus huellas*, particularmente a su segundo capítulo titulado “La Violencia ¿Qué hay en un nombre?” (Rueda, 2011) y al de Pablo Montoya “La representación de la violencia en la reciente literatura colombiana” (Montoya, 1999) donde el autor estudia la presencia de la violencia en algunas obras de la década de los noventa.

ochenta, sumados a esta lucha, salieron a la luz el conflicto del narcotráfico, el problema del paramilitarismo, la limpieza social, entre otros. En definitiva, la violencia en Colombia no es exclusiva de la Violencia. Es, por decirlo de alguna manera, el continuo determinante de una realidad social en extremo compleja, “constante histórica que ha sido decisiva tanto en la formación y construcción de la ciudad como en la representación de las fracturas en la identidad nacional.” (Giraldo, 2008a: 423) La situación de permanente violencia, que ha cooptado la historia de un país donde dar la muerte y recibirla han dejado de ser acontecimientos para convertirse en meros actos rutinarios, ha hecho que el desarrollo de procesos identitarios simbólicos y colectivos se encuentre fuertemente condicionado por ella.

No es fácil encontrar una obra literaria publicada en Colombia en los últimos veinte, treinta años que no contenga, bien sea como hilo conductor, como trasfondo o como asunto marginal, algún evento relacionado con la violencia que vive el país. La obra de Oscar Collazos, de Darío Jaramillo Agudelo, de Albalucía Ángel, de Roberto Burgos Cantor; la de Ramón Illán Bacca, la de Fanny Buitrago, Luis Fayad, R.H Moreno-Durán y Fernando Cruz Kronfly, entre muchas más, tiene, cada una a su manera, alguna relación con ella. El escritor Pablo Montoya, quien a través de su obra narrativa y poética se distancia críticamente del uso que el mercado editorial ha hecho del tópico de la violencia en Colombia, sintetiza en su novela *Los derrotados* (Montoya, 2012) la necesidad de acudir a la violencia.¹² Uno de los personajes de la novela dice creer que

el único tema que tenemos los escritores de este país es la violencia. No es fácil reconocerlo, porque, de alguna manera, esa premisa es una condena. La cuestión es simple: si uno obedece la cláusula, tan vieja como Homero que aconseja al escritor escribir sobre su realidad, no hay otro remedio que enfrentarse a la nuestra. Esta, no hay que ser iluminado para saberlo, siempre ha estado signada por el crimen. Y cuando se escribe de otra cosa que no sea el delito, el robo, la extorsión, el magnicidio, la respectiva masacre, el desaparecido de turno, el escritor termina siendo falso, pedantemente modernista, incapaz de resolver el tema único y escabroso exigido por nuestra historia. Y si no es la violencia de la que se debe escribir, sale al paso su consecuencia inevitable: la humillación, la vergüenza, la derrota. Claro que se puede

¹²Sobre Pablo Montoya y su particular forma de construir una obra a partir de anacronismos y extraterritorialidades, véase de Susana Zanetti su artículo “Lejos de Roma” (Zanetti, 2013), que hace parte del volumen *Noticias del diluvio. Textos latinoamericanos de las últimas décadas* coordinado por Mónica Marinone y Gabriela Tineo (Marinone y Tineo, 2013) donde además del trabajo de Zanetti sobre la novela de Montoya *Lejos de Roma*, hay un ensayo del propio Montoya reflexionando sobre una de sus obras y un trabajo de Mónica Marinone, “La escritura entre la vida y la muerte”, sobre Fernando Vallejo. (Marinone, 2013)

escribir sobre otros asuntos, ni más faltaba. Una novela sobre la desnudez y el voyerismo, cuentos sobre música clásica, diarios de viaje a Europa, ensayos sobre artes plásticas, fotografía y botánica. Pero tarde o temprano te darás cuenta, si eres un escritor colombiano de verdad, de que la realidad que nutre estas circunstancias, digamos íntimas o subjetivas, o extraterritoriales, está urdida por la violencia. Las mejores obras de nuestra literatura, o al menos las más representativas, son el recuento de una hecatombe colectiva que sucede en las selvas, la saga sangrienta así haya resplandores mágicos de una familia de frustrados, el nihilismo de alguien que denuncia con irreverencia la sociedad criminal en que ha nacido. (Montoya, 2012: 145)

El caso de Tomás González, cuyas primeras producciones de la década de los ochenta pasaron extremadamente desapercibidas, ofrece una vuelta de tuerca a la ficcionalización de la violencia. En el 2010 González publicó su quinta novela, *Abraham entre bandidos*. Se trata de una narración que pone en entredicho la comprensión de la violencia como efecto del enfrentamiento entre identidades divergentes que buscan la eliminación de la diferencia. El hecho mismo de que González, cuya obra hasta ese entonces se había ocupado de narrar la violencia en su carácter inmanente, esto es, como condición incesante de la vida, y que lo había hecho a partir de la narración de historias íntimas, familiares,¹³ hace de *Abraham entre bandidos* una novela atípica, no sólo en su producción, sino también en la producción literaria colombiana y en sus formas de representar la violencia.¹⁴ Como bien señala Paula Marín, la serie de novelas compuestas por *Primero estaba el mar*, *Para antes del olvido*, *La historia de Horacio* y *Los caballitos del diablo* mantienen relaciones no sólo temáticas, que entretujan las novelas, sino que conforman una serie de relaciones generacionales que permiten que el conjunto de la obra se sitúe en una perspectiva evaluativa de la historia colombiana: “La historia de la familia González es una alegoría de la historia social del país y muestra cómo la unidad familiar se ha roto, así como también se ha roto la unidad nacional, social.” (Marín Colorado, 2013: 89) Este sentido relacional, familiar de la obra de González, que

¹³ Es el caso de su primera novela, cuya primera edición es de 1983, *Primero estaba el mar* (González, 2011), donde se narra la muerte violenta de su hermano Juan en un pequeño poblado de Urabá, así como de *Los caballitos del diablo* (González, 2012), que narra la muerte, también violenta, de otro de sus hermanos en el Valle del Cauca. Para un estudio de las primeras novelas de Tomás González véase de Paula Marín Colorado el capítulo “Tomás González. Simbologías posmodernas en el campo de la novela colombiana contemporánea.” (Marín Colorado, 2013)

¹⁴ En el año 2006 González había declarado que “[l]a violencia como tema en sí no me interesa, pues se vuelve monótona, monocorde, y desfigura el mundo cuando uno deja que se robe el primer plano. A veces se hace por un interés morboso, malsano; otras por tremendismo y ganas de figurar o vender; otras por imprudencia, me imagino.” (González, 2006b: s/p)

Marín Colorado lee como alegoría de lo nacional, resalta el carácter atípico de *Abraham entre bandidos*.¹⁵

Desde el título y la ilustración de la tapa –un dibujo hecho por el artista Mateo Pizarro que muestra a un hombre de espaldas caminando cabizbajo entre el monte– *Abraham entre bandidos* se presume como una novela que fluctúa, una novela que tiembla, una novela del *entre*. El concepto del *entre* es, como cabe suponer, un concepto cargado de múltiples derivas filosóficas y, por lo tanto, de variados significados críticos. Sin embargo, o quizá por ello mismo, es siempre, no deja de serlo, un concepto en formación. En principio, en relación a *Abraham entre bandidos*, conviene entenderlo como una categoría espacial, como una topología o, precisándolo aún más, como una ontopología: aquello que denomina un lugar de ambivalencia, de tensión, aquello que Jacques Derrida comprende como “una axiomática que vincula indisociablemente el valor ontológico del ser-presente (on) a su *situación*, a la determinación estable y presentable de una localidad (el topos del territorio, del suelo, de la ciudad, del cuerpo en general).” (Derrida, 2002: 122) (Cursivas en el original)

La particularidad de esa espacialidad, al referirse al valor ontológico del ser-presente, es que es un espacio de relación, es un espacio expuesto a la relación, un espacio del *con*, o, todavía más, el espacio que posibilita la permanencia del *con*. En la figura bíblica de Abraham, con la que está potenciado el título mismo de la novela, se encuentra condensado tanto ese ser-presente en situación como el llamado (y la obediencia) a posibilitar la permanencia del *con* en un espacio de relación con el Otro. Recordemos el comienzo del capítulo 22 del Génesis: “Y sucedió que después de estos sucesos, Dios puso a prueba a Abraham, y le dijo: “¡Abraham!” Y él dijo: “heme aquí”.” (Génesis, 22: 1) La respuesta de Abraham contiene, pues, la marca lingüística, positiva, del valor ontológico del ser-presente en su situación: una ontopología.¹⁶ Por otro lado, pero así mismo, el *entre* es, también (o por ello) una categoría temporal que denomina el tránsito subjetivo desde una instancia histórica a otra. ¿Cómo están marcadas, cómo se reconocen esas temporalidades allí donde se encuentran las marcas que identifican al sujeto? ¿Cómo se superponen unas con otras? Es en el *entre* del relato –en el relato del

¹⁵ “*Primero estaba el mar y Los caballitos del diablo* narran la historia de los hermanos J., Emiliano, David (*alter ego* de Tomás González) y “él”; *Para antes del olvido* y *La historia de Horacio* narran la historia de los hermanos Alfonso, Álvaro (padre de J., Emiliano, David y “él”), Horacio y Elías (personaje literario basado en Fernando González, el filósofo de Envigado, uno de los intelectuales más reconocidos en Colombia en la segunda mitad del siglo XX, tío de Tomás González).” (Marín Colorado, 2013: 88)

¹⁶ Sobre la figura de Abraham y su uso en la filosofía derrideana, remito al artículo de Gabriela Balcarce “La decisión de Abraham.” (Balcarce, 2009)

entre, en su fluctuación y su temblor— donde pueden ser visibles las marcas de esas temporalidades como simultáneas posibilidades del sujeto histórico. De ahí que el relato de *Abraham entre bandidos* sea un relato del pasado hecho desde (sobre) el porvenir, es decir, un relato temporal del *entre*.

La fluctuación y el temblor son huellas que se repiten (y que se diferencian) en distintas representaciones de la violencia que, a lo largo del siglo XX y en lo que va del XXI, han producido la literatura y el arte en Colombia. Un ejemplo emblemático de esa fluctuación, de ese temblor, es el famoso cuadro de Alejandro Obregón apenas titulado *Violencia*. Es un cuadro de 1962 en el que el cuerpo de una mujer embarazada, sin brazos, fluctuante entre la muerte y la vida, se funde hasta la confusión con el paisaje gris y tembloroso. Un cuerpo que fluctúa entre su materialidad descompuesta, mutilada, violentada, y el entorno geográfico, también descompuesto, violentado, temblante, del paisaje donde sobreviene la Violencia. Este cuadro “a pesar de su carácter trágico, — señala el poeta Eduardo Escobar— comunica una extraña serenidad: el cielo moribundo, ensombreciéndose en un volumen premonitorio, es una meditación que trasciende la mera figuración del mundo.” (Escobar, 2012: 26) En efecto, el cuerpo impotente de la mujer embarazada (un solo diminuto toque rojo bajo el pecho caído sintetiza la sangre de su muerte, la muerte de su sangre) potencia la carga simbólica al descubrirse él mismo paisaje, territorio montañoso donde esa violencia es causa y efecto de la situación de su cuerpo, de sus cuerpos. El propio Obregón señala que al cubrir con las manos el rostro de la mujer en el cuadro, de su cuerpo surge un paisaje con su volcán y su montaña: “*Violencia* —dice el artista entrevistado por el autor de *Los muertos tienen sed*— podría asimilarse a una mujer asesinada que asemeja la cordillera del Quindío.” (Auqué Lara, 1962: s/p) Es en esta cordillera, en esta geografía temblorosa que fluctúa entre la tierra caliente, la tierra templada y la tierra fría, en este paisaje que ondea entre los cafetales y los ríos, donde la violencia partidista de mediados del siglo XX, la Violencia con mayúsculas que el cuadro de Obregón sintetiza de manera espeluznante, tuvo sus más horrendas cuotas.¹⁷

Se calcula que en ese periodo, el de la Violencia con mayúscula, fechado por los historiadores entre 1948 y 1964, fueron asesinados cerca de 200.000 colombianos y más de dos millones de campesinos fueron obligados a dejar sus tierras y a trasladarse a los

¹⁷La bibliografía sobre Alejandro Obregón es amplia, particularmente sobre su obra *Violencia*. Remito al todavía interesante artículo de Marta Traba “Comienzo de la pintura moderna: Alejandro Obregón” (Traba, 1974) y al libro de María Carmen Jaramillo *Alejandro Obregón, el mago del caribe* (Jaramillo, 2001)

cascos urbanos y a las capitales de sus regiones. La última fase de la Violencia, que coincide con los primeros gobiernos del Frente Nacional, dio pie a que, principalmente en esa cordillera y en los departamentos de Quindío, Valle del Cauca y Tolima, se asentara el fenómeno del bandolerismo como una expresión de la crisis de las relaciones entre las poblaciones campesinas, los movimientos sociales, el Estado, los partidos políticos y los actores armados. (Sánchez y Meertens, 2006: 9) Gonzalo Sánchez y Donny Meertens, en su ya clásico estudio *Bandoleros, gamonales y campesinos*, señalan que el fenómeno del bandolerismo en Colombia, además de ser un bandolerismo social del tipo identificado por Hobsbawm en su libro *Bandidos* (Hobsbawm, 2001), tiene la particularidad de ser un bandolerismo político.

Esto quiere decir que el bandolerismo colombiano del periodo de la Violencia, surgido en zonas rurales en un contexto nacional donde los movimientos sociales se encontraban en una difícil situación de cara a la recomposición de las clases dominantes en el Frente Nacional, fue producto de un entramado de relaciones políticas “cuya aparición misma está determinada por su relación de dependencia respecto a uno o varios componentes de la estructura dominante de poder, como los gamonales, los partidos políticos, que cumplen una función legitimadora del orden establecido, o de una de las fracciones de la clase gobernante. (...) La subordinación política no es aquí un mero accidente en la carrera del bandolero, sino el elemento que motiva y define en primera instancia sus actuaciones y sus blancos.” (Sánchez y Meertens, 2006: 53)

Aunque bandas como la de Chispas, la de Sangre Negra, la de Efraín González, la de Pedro Brincos, o la de Desquite; bandoleros como Capitán Veneno, como El Tigre, Alma Negra, Zarpazo o Capitán Venganza cometieran asesinatos, secuestros, asaltos, extorsiones y raptos, es decir, acciones entendidas por la sociedad dominante como delictivas –lo que las convierte en una forma de ilegalidad–, son grupos que no se reducen a ello. Son también, en su configuración y en su accionar, un espacio donde se producen y confluyen relaciones sociales que, en palabras de Sánchez y Meertens

reproducen la vida de la sociedad e incluso –se ha sugerido– las jerarquías, relaciones de género y sistemas de autoridad exteriores. (...) Podría decirse, y de manera paradójica, que los bandoleros son seres trashumantes que nunca se han ido de su propia comunidad porque la llevan consigo, y yendo más lejos hasta cabría sugerir que la banda no es, contra todas las apariencias, una forma de escape de la sociedad existente, sino de resignación o, a lo sumo, de ‘adaptación ofensiva’ (por oposición a ‘pasiva’) frente a ella. (Sánchez y Meertens, 2006: 11)

Estas comunidades que se llevaban consigo los bandoleros en su trashumar se encontraban adscritas a la lógica antagonista de la Violencia generada por la enemistad entre liberales y conservadores, las dos colectividades políticas que estaban en pugna desde el siglo XIX. Fue este antagonismo –en palabras de Pécaut “argumento aparente de una fragmentación radical de lo social” (Pécaut, 1997: 7)– lo que profundizó la fisura que atraviesa aún hoy el campo social y simbólico del país. De ahí que para la antropóloga María Victoria Uribe, esta relación antagónica pareciera ser “una relación imposible entre dos términos, cada uno de ellos impidiéndole al otro lograr su identidad consigo mismo.” (Uribe, 2004: 24) Lo paradójico de este antagonismo es que no se produce entre sujetos extraños, sino que por el contrario, se produce entre identidades similares, entre sujetos que se conocen, que son, si se quiere, análogos, y que comparten rasgos culturales. “Los cerca de doscientos mil muertos –señala María Victoria Uribe– que dejó la Violencia de mediados del siglo XX fueron en su inmensa mayoría habitantes pobres de las zonas rurales, católicos que iban a las mismas escuelas, frecuentaban los mismos espacios de sociabilidad y reconocían la misma bandera y, lo más importante, pertenecían al mismo estrato social. Entonces ¿qué los separaba y los convertía en extraños?” (Uribe, 2004: 35)

La problemática que encierra esta última pregunta es la que aborda la narración de *Abraham entre bandidos*, la novela de Tomás González, cuya trama principal podría ser resumida así: Abraham y su amigo Saúl son retenidos el 18 de febrero de 1954 por la banda que comanda Enrique Medina, alias Pavor, un antiguo compañero de escuela ahora convertido en bandolero: “Hacía treinta y dos años Enrique Medina y [Abraham] habían asistido a la misma clase de la escuela primaria del pequeño municipio donde el padre de Abraham había tenido la más grande de sus fincas. En ese tiempo muchos hacendados traían institutrices para que les enseñaran a sus hijos en las casas, pues no querían que se juntaran con los niños campesinos que iban a las escuelas públicas. No él.” (González, 2010: 11)

Como de muchos bandoleros, de Pavor se había construido un mito. Se decía que era bueno con los humildes y que robaba a los ricos. “Esa fama –explica el narrador– se debía a que, durante las borracheras, le daba a veces por lanzar al aire billetes, para que la gente los recogiera; pero eso en realidad ocurría cada mil años, pues Enrique Medina podía beber mucho sin emborracharse y era más bien tacaño. La verdad es que a su paso, más que billetes, había dejado un largo rastro de sangre, y cientos de viudas y de

huérfanos.” (González, 2010: 10) Abraham y Saúl son obligados a trashumar entre los bandidos por diferentes zonas de la cordillera sin más razón que el capricho de Enrique Medina. “¿Sabés qué entonces?” –dice el bandolero cuando toma la decisión de llevarse a Abraham y a Saúl– “Vámonos juntos y seguimos la fiestica por el monte y ahí vamos viendo lo que hacemos.” (González, 2010: 15) Durante esos días son testigos de las acciones que ejecuta la banda de Pavor: robos, asesinatos, violaciones, masacres. “Abraham y Saúl vieron a los hombres de Pavor cortarles con los machetes las cabezas y los genitales a los soldados muertos y ponérselos a cada uno en el estómago abierto.” (González, 2010: 152) Pero también viven con ellos diálogos, temores, borracheras, intimidaciones, afectos como

cuando de repente vieron a Trescuchillos, que parecía haberse materializado de la nada ante ellos frente al cafetal. Con un gesto de la cabeza el bandolero le indicó a Piojo que se acercara y le dijo algo al oído.

-Que cuál de ustedes dos tiene buena letra –dijo el niño, y Abraham y Saúl se miraron sin saber qué hacer. Entonces Saúl dijo:

-Abraham tiene.

-Mi sargento necesita que le escriba una carta, don Abraham –dijo el niño y le entregó un lápiz, una hoja de papel de carta doblada en dos, limpia, sin arrugas, y un libro que parecía un misal, para que se apoyara.

Trescuchillos le murmuró algo al oído a Piojo, que le dijo a Abraham:

Querida madre (...) Quiero, por la presente –dijo Piojo–, hacerle saber que todavía estoy vivo y que me acuerdo mucho de usted. Es por ese motivo que le estoy mandando esta carta, para que no se preocupe, porque me acuerdo mucho de usted.

(González, 2010: 134)

3. Geografía de los afectos.

En un ensayo titulado “Del ser singular plural” Jean-Luc Nancy, remitiéndose a Heidegger, define como una condición ontológica primordial el ser-con y el estar-juntos. Toda presencia, para Nancy, es una presencia compartida. “El ser –dice el filósofo francés– no puede *ser* más que siendo-los-unos-con-los-otros, circulando en el *con* y como el *con* de esta co-existencia singularmente plural.” (Nancy, 2006: 19) (Cursivas en el original) Y más adelante agrega: “si el ser es ser-con, en el ser-con es el *con* lo que da el ser, sin añadirse” (Nancy, 2006: 46), “el ser-con es el problema más propio del ser”

(Nancy, 2006: 48), y es el *con* el que con-forma la comunidad. (Nancy, 2006: 51) Pero puede uno preguntarse, en relación a la novela de Tomás González, ¿qué pasa cuando esa comunidad está dada no bajo el régimen del *con*, sino bajo el régimen del *entre*? ¿Qué posibilidad tiene una comunidad de serlo allí donde el *con* que la con-forma ha sido desviado, forzado, transmutado o reemplazado por otro tipo de vínculo (otro tipo de guión, diríamos) con el que los cuerpos y sus subjetividades se entrelazan? ¿Qué pasa cuando ese vínculo otro, ese que ya no es el *con*, es un vínculo que no termina de serlo del todo, como sucede con el *entre* de *Abraham entre bandidos*? Porque ese *entre*, debemos advertirlo, refiere no tanto a un vínculo como a una tensión. Recorrer esa tensión, trasladarse hacia ella, entre ella, realizar la posibilidad de una comunidad en ese territorio que ella traza, en ese paisaje de violencia y esa geografía de los afectos, pareciera ser el sentido ya no solo literario sino, por literario, político, de la novela de González. Ese territorio de la tensión que no es otro que un *territorio del entre*.

Tomás González habla de ese territorio del entre de manera simple y general. En una entrevista que puede leerse en la red, declara que aquello que sucede en sus libros

es siempre la lucha entre la vida y la muerte. En todos se narra ese conflicto de fondo, siempre permanente, de la existencia (...) es ese el tema que une todas mis narraciones, desde *El viaje infinito de Carola Dixon* [un cuento de su libro *El rey del Honka-Monka*], que transcurre frente a las costas de Nueva Jersey; hasta *La historia de Horacio*, que se desarrolla en Envigado durante la década de los sesenta. Creo que para mí ese es el gran tema: el conflicto entre la vida y la muerte, entre el bien y el mal, entre la forma y el caos. (Duarte, 2010: s/p)¹⁸

Oscar Campo señala como eje de la narrativa de Tomás González una operación de desintelectualización de la escritura que hace que tanto sus novelas como su poesía no establezcan diálogos con otras obras sino que estén interesadas en acercar al lector directamente a la experiencia vital ofrecida a través de un tratamiento de contención en el lenguaje. (Campo, 2012: 166) Acerca de esta relación y la escritura de *Abraham entre bandidos* dice González en entrevista para la revista *El malpensante*:

¹⁸ Sobre esto mismo tema, en relación a la figura de los manglares, utilizada por González en su poemario, justamente titulado *Manglares* (2006a) apunta Marín Colorado que “[l]a estética de González plantea la necesidad de entender los dos polos en relación siempre necesaria (pero manteniendo sus respectivas particularidades) a partir de la figura del ciclo.” (Marín Colorado, 2013: 87)

Escribí una novela sobre la Violencia de los años cincuenta porque es la que conozco mejor. Si hubiera conocido bien lo del sicariato, y lo hubiera vivido, seguramente habría escrito algo sobre el tema. El narcotráfico lo toqué en un cuento, “Las palmas del *ghetto*”, y es muy probable que en algún momento vuelva a ocuparme del asunto, pues lo viví más directamente y me asombra. Viví la Violencia de los años cincuenta en Santuario, en la finca de mi abuela. Las historias de atrocidades eran allí interminables, y las cicatrices morales y físicas, muy visibles. También sentí la Violencia con toda su fuerza a través de las historias de la familia de Dora. Ella y toda su familia vivieron esos años en Sevilla, Valle, donde era cosa de todos los días ver llegar de las veredas los camiones de Obras Públicas cargados de muertos y presenciar los asesinatos políticos en las calles. (Galán Casanova, 2012: s/p)

Esta relación entre la experiencia y la escritura tiene una permanente presencia en la obra de González. Es el caso de *Primero estaba el mar* (González, 2011) donde es la experiencia de los personajes, Elena y J., en ese lugar selvático cerca de Turbo, las que hacen del lugar al que llegan un paisaje cruento, vasto, perturbador, muy en la tradición (o mejor sería decir en la *distinción*) de *La Vorágine*. (Báez, 2010: 216) También se da esta relación de la escritura y la experiencia como determinante en la constitución de los espacios, los paisajes, los territorios que habitan y por donde transitan los personajes en la novela *La historia de Horacio* (González, 2011b), donde la vitalidad del personaje está determinada por la conservación del lugar en la cual esa vitalidad se experimenta.

La relación entre experiencia y escritura en la narrativa de González es dada tanto por la contención del lenguaje como marca de escritura, que opera como una forma de compaginar al lenguaje con los territorios del entre, como por el distanciamiento que la escritura contenida profiere sobre aquello que relata. Esto es en extremo visible en la novela *La luz difícil* (González, 2011c) donde el relato de la muerte se da desde la perspectiva no de quien muere sino de quien lo sobrevive, con el *plus* de que éste último expresa la experiencia de la sobrevivencia a través del dispositivo de la pintura. Esto permite señalar que, en términos generales, en la obra de Tomás González, es en y por la escritura (en relación con la experiencia) que esos territorios, esas geografías de los afectos, tienen la posibilidad de ser recorridos y transitados (experimentados por cuerpos en tránsito) y de establecerse como territorios de tensión política e histórica.

Podría sumársele a las tensiones entre la vida y la muerte, el bien y el mal, la forma y el caos, enunciadas por González, dos tensiones más que trazan los territorios del entre en *Abraham entre bandidos*. Una es la tensión entre los personajes y la geografía que recorren, la fluctuación que se da entre unos y otros, los recorridos, las travesías, las

caminatas, los extravíos en ese paisaje de violencia al que Abraham (aquel que, bíblicamente, es quien recibe el llamado, a quien se le dice “ven, haz lo que yo digo”) es forzado a penetrar por mandato de Pavor.¹⁹ En esta tensión se descubre la novela como la narración de un trayecto, es decir de un espacio y una temporalidad que conforman una zona indecible, un territorio del entre que acontece entre la partida y el regreso:

Otra vez se empezó a oír el sonido del agua que bajaba con fuerza entre las piedras. Saúl le preguntó a Abraham que cómo se sentía y Abraham dijo que tenía flojas las rodillas, y que la sed y el hambre lo estaban matando. ‘Alguna vez tendremos que parar y algo nos habrán de dar de comer estos hijueputas’, dijo Saúl en voz baja. Pero durante mucho tiempo el río se siguió oyendo lejos, a pesar de que ellos parecían estar avanzando. Y la sed arreciaba. Ya vamos llegando, muchachos, decía Piojo, pero volvía a aparecer otra montaña que era necesario subir, otra cañada por la que había que bajar, y aparecían más guaduales y cafetales, y fincas lejanas donde ladraban los perros, y al río nunca llegaban. (González, 2010, 153)

En esta tensión, el entre de *Abraham entre bandidos* es el recorrido de unos cuerpos compelidos a penetrar a través de una inmensa geografía marcada por los paisajes de la violencia, donde coexiste la belleza y la inmensidad de las montañas entre el horror y el desangre de los robos, los asesinatos, las masacres. “Nubes blancas, muy pacíficas, cruzaban el azul uniforme bajo el cual nadie habría podido pensar que transcurrieran guerras, mucho menos aquella, que, como ojos reventados, cascos de botellas en las palmas de las manos, uñas arrancadas, dientes descuajados, fluía de manera tan desordenada y caprichosa.” (González, 2010: 154) Cada lugar al que llegan los bandoleros liderados por Pavor, cada camino por el que avanzan y por el que impulsan a Abraham y a Saúl, cada montaña, cada río, está siempre más allá, incluso cuando esos lugares, esas montañas, esos ríos, se repiten: “Abraham sintió que el Tiempo estaba recorriendo el mismo camino, pero en sentido contrario, y que ahora era todo doblemente difícil y oscuro.” (González, 2010: 184) La narración del paisaje y de los cuerpos que lo recorren es siempre la narración de un tránsito. “Abraham esperaba con

¹⁹ Este llamado bíblico que se le hace a Abraham es lo que Derrida, al analizar la temática de la obediencia incondicional y siguiendo a Lévinas, relaciona con una responsabilidad singular, esto es, una responsabilidad que no le es dada al sujeto como responsabilidad que le es dada para sí mismo, sino que es una responsabilidad que se instaura a partir del otro, para el otro, en el otro. (Derrida, 2006: 58) En este sentido, el Abraham de la novela de González es aquel que, a su pesar, asume la responsabilidad por aquel otro que lo conduce por la geografía afectiva de la violencia. Su responsabilidad no es consigo mismo –ni siquiera con sus homólogos, con sus “amigos”–, sino con aquel otro que encarna la diferencia. En otras palabras, carga, en su llamado, con la responsabilidad de ese Otro que es su “amigo-enemigo.”

impaciencia el fin de la conferencia y el comienzo de la actividad, para echar otra vez a andar y darle aunque sea sentido a la situación en que estaban.” (González, 2010: 168) Las pocas veces que ese tránsito se detiene, el propio paisaje, su violencia, su belleza, hace desaparecer los cuerpos, exhaustos: “Todo el mundo estaba al borde del colapso. Se tendieron como fardos lo mejor que pudieron y casi de inmediato todos dormían, a pesar del frío y de la niebla que poco después, compasiva, los borró por un tiempo de la Tierra.” (González, 2010: 174)

La otra tensión que traza el territorio del entre en *Abraham entre bandidos* es la tensión política e histórica que conforma la dicotomía –determinante de la historia violenta de Colombia, de su paisaje de violencia– entre amigo y enemigo.²⁰ Se sabe que la construcción de las identidades políticas en Colombia, no sólo en los años cincuenta, sino aún todavía, pasa por el dominio de una lógica de guerra sobre una lógica política, donde la sobrevivencia de uno depende de la muerte del otro y “todas las relaciones quedan reducidas a la lógica amigo-enemigo.” (Blair, 1995: s/p) Esta lógica, que en el caso colombiano ha perdurado en el tiempo, instaura lo que María Teresa Uribe, Foucault mediante, identifica como un “estado o situación de guerra.” La situación de guerra remite a un Estado cuya soberanía es débil o no ha podido terminar de ser resuelta, y por lo tanto es puesta en cuestión por poderes que acuden a las armas disputándose el ejercicio de la dominación territorial. “Lo predominante en el escenario del estado de guerra –señala la politóloga– son las mutuas desconfianzas, las manifestaciones de hostilidad entre las partes, el desafío permanente y la voluntad manifiesta de no reconocer más poder que el propio, prevalidos los grupos concurrentes de la fuerza que otorga la violencia y de su capacidad para usarla en contra del enemigo.” (Uribe, 1998: s/p)

Es dentro de este escenario donde se relacionan y se desplazan los personajes de la novela de González. En ella, la dicotomía que propone la lógica política de amigo y enemigo es conducida hacia un territorio del entre en el que los vínculos afectivos (la antigua amistad entre Abraham y Pavor; la amistad presente entre Abraham y Saúl; la

²⁰ Es directa acá la vinculación con la idea schmittiana de lo político definida por la relación amigo-enemigo. En el pensamiento de Carl Schmitt, aquello que permite la constitución de la unidad política se da cuando es clara y visible la frontera entre amigo y enemigo. (Schmitt, 1991: 41) En palabras de Enrique Serrano “[l]a política en los contextos donde impera la enemistad absoluta se plantea como objetivo central mantener la integridad del grupo social, mediante la homogeneización de la concepción del mundo de sus miembros. Los conciudadanos, esto es, el grupo de “amigos” diferenciados de los “enemigos” están unidos por un vínculo afectivo, reforzado por el hecho de que comparten el conjunto indiferenciado de valores en los que se legitima el orden social. Se puede decir que en este caso, los “amigos” son los prójimos.” (Serrano, 1997: 23)

relación de pareja entre Abraham y Susana, la maternal entre Susana y sus hijos, etc.) operan en la puesta en crisis del binomio. Estos vínculos afectivos son quizás uno de los tópicos más visibles de la narrativa de Tomás González. De ahí que, por ejemplo, Jaime Andrés Báez, en su ensayo sobre *Primero estaba el mar* y *Los caballitos del diablo* se detenga en la comprensión del cuadro familiar de J. (Báez, 2010: 218) En cada una de las novelas de González, desde *Primero estaba el mar* hasta *Temporal* (González, 2013), los personajes y los escenarios en los que actúan están en estrecha relación con tensiones afectivas, de tipo familiar, fraternal, amistosa. Los familiares van y vienen en distintas novelas, haciendo aún más compleja la posible relación política entre los personajes, puesto que la franja entre amigo y enemigo se hace, en cada una de ellas, casi invisible, pasan de uno a otro extremo, situándose, indefinidamente, en ese territorio del entre de la ambigüedad.

Abraham entre bandidos se sitúa, narrativamente, en un espacio incierto, indeterminado entre la amistad y la enemistad producida por la violencia. Esta indeterminación, aquello que hace indecible esta tensión entre amistad y enemistad, proviene del hecho de que la novela no toma la cuestión amigo-enemigo como un asunto propiamente singular. No se trata tanto de una amistad determinada, del tipo ‘Abraham el amigo (o el enemigo) de Pavor’, como tampoco, explayando otro tipo de identidad, se trata de los enfrentamientos entre bandos liberales y conservadores, identidades políticas en pugna. Se trata más bien de la tensión entre amigo y enemigo en tanto aquello que posibilita (y que impide también, que obstaculiza) los lazos existentes en una sociedad históricamente violenta. No es de la amistad (o la enemistad) de uno a otro de lo que trata la novela de González, sino más bien del entre que exige la amistad y la enemistad para realizarse como lazo social, como cuestión, diría Derrida, de lo político (Derrida, 1998), como potencia, diría Agamben, de lo político. (Agamben, 2005: s/p)

En ese sentido, la tensión entre amistad y enemistad en *Abraham entre bandidos* otorga a los personajes la común afirmación de su estar-entre. Son indecibles y fluctuantes la amistad y la enemistad en las razones que llevan a Pavor (o a Enrique Medina, depende de cómo se lo mire) a ejercer violentamente sobre Abraham la obligación de caminar con ellos por las montañas, de trashumar entre ellos por los paisajes de la violencia. Al final de la novela, cuando Pavor y su banda entran en desgracia y deciden dejar en su camino a Abraham y a Saúl, la tensión se materializa – una vez más– en el gesto de hospitalidad que implica compartir aguardientes y

borracheras sin saber en qué momento se les viene encima el tiro que los mate. En esa oportunidad a Pavor le es devuelto su nombre familiar, su nombre afectivo:

Enrique Medina se tomó un aguardiente y les pasó la botella.

-El de despedida, niños –les dijo–. Para que no se me vayan cagados del miedo a verse con el Patas. ¿Si o no?

Dejó pasar un momento, como esperando que Abraham y Saúl calcularan que ahora sí los iban a matar, y agregó:

- Mentiras, hombre Abraham, es nomás por joder. ¿Cómo se les ocurre que voy a hacerles algo después de haber pasado tan bueno tantos días? ¿O no? ¿O ustedes qué dicen? (González, 2010: 198)

La enemistad que marca el recorrido de la banda de Pavor, de la violencia con que realizan robos, asesinatos, masacres y la que obligan a atestiguar a Abraham y a Saúl ¿no es quizá en el fondo un disfraz de la amistad? En ese caso ¿qué es lo que oculta ese disfraz? ¿Qué es –o quién es– esa amistad disfrazada de enemistad? Esta pregunta, que la novela no responde, que la novela no busca responder, es análoga a la pregunta, citada más arriba, que se hace desde la historia y la sociología en relación con ese periodo mayúsculo que fue la Violencia: ¿qué los separaba y los convertía en extraños a unos de otros?

Tal vez una manera de acercarse a esa pregunta (o una manera de desviarla) sea proyectándose hacia la pregunta, inocente en todo caso, del porqué Tomás González recurre, sesenta años después, a la narración del periodo de la Violencia. ¿Qué lo lleva a situar a sus personajes en los años cincuenta, volcándose, a su manera, sobre la tradición de lo que se dio en llamar la narrativa de la Violencia? Una primera impresión, y tal vez la más evidente, la más inocente, nos conduce a pensar que se debe a la necesaria distancia temporal del punto de vista que permite y constituye la experiencia estética. (Campo, 2012: 167) Pero podrían encontrarse algunas otras razones que intentaran explicarlo. Una de ellas está relacionada con la perduración de la Violencia en la historia de Colombia: varios historiadores y sociólogos, como ha sido señalado, mantienen la hipótesis de que el conflicto armado que se ha mantenido en la segunda mitad del siglo XX es prolongación –con enormes variantes coyunturales– de la violencia partidista de los años cincuenta. La novela de González, en una primera mirada, pareciera admitir esta hipótesis. Sin embargo, lo hace de una manera muy particular: narrando unos hechos que son en sí mismo el porvenir.

La ficcionalización de un territorio del entre, tal y como se presenta en *Abraham entre bandidos*, supone a la vez interpelar las formas cristalizadas con que han sido fijadas las identidades políticas en el espacio nacional. Volver sobre el periodo de la Violencia permite pensar el carácter de las identidades como entidades dinámicas, motivos de cambio, de transformación y de articulación y no tanto como el producto de un constante enfrentamiento entre antagonismos. Este aspecto imprime a la narrativa colombiana de fin de siglo XX –extendida, a través de González y de Cruz Kronfly, a las primeras décadas del siglo XXI– una historización radical de las identidades y una crítica a las concepciones que asumen la identidad como una manifestación inmutable de las subjetividades políticas. Como señalan Castro-Gómez y Restrepo, las identidades, antes que ser entidades fijas e inmutables, deben comprenderse como fenómenos procesuales que marcan las diferencias, superponiéndose, contrastándose y oponiéndose entre ellas: “Antes que unificadas y singulares, las identidades son múltiplemente construidas a lo largo de prácticas, posiciones y discursos yuxtapuestos y antagónicos. En consecuencia, las identidades no son totalidades puras o encerradas sino que se encuentran definidas por esas contradictorias intercesiones.” (Castro-Gómez y Restrepo, 2008: 27)

La articulación histórica temporal que propone la novela, podría leerse por lo tanto en, por lo menos, dos sentidos. Por una parte, la conjugación de los hechos pasados relatados por Susana, la esposa de Abraham, desde un presente, implica una disolución temporal propia del ejercicio de la memoria. Susana reflexiona sobre la experiencia de su esposo desde el presente. Y lo hace a conciencia de la prolongación de la situación de guerra, sobre la cual reflexiona: “*Otra vez habían levantado la queda y se podía salir por las noches; las matanzas eran menos grandes y la gente volvía a hacerse ilusiones y a pensar que ahora sí llegaría la paz. Uno se engaña. Algún día se acabarán, claro, porque nadie se acostumbra a que anden matando así a la gente (ni siquiera los que matan), pero vea usted en lo que estamos todavía.*” (González, 2010: 164) (Cursivas en el original)

Al ser pasados los hechos que se relatan desde un presente mantenido, la dimensión de ese relato adquiere la materialidad del recuerdo: es objeto del recuerdo, sujeto al (del) recuerdo. Esto, a su vez, conlleva una transposición de los hechos desde el presente hacia el pasado, es decir, que ese pasado sólo puede ser comprendido en la exposición del presente. En este sentido, no se trata de una representación del pasado, de sus hechos, sus actores, sus escenarios, sus paisajes, sus geografías, sino de una presencia destemporizada, transpuesta en un presente que, sin ser el suyo, le es dado y del cual se

apropia. Pasado y presente allí comparten una sola temporalidad: la del relato. Pero por otra parte, ese relato es también una visión del porvenir. Aquello relatado, sucedido en el pasado y traído al presente por la memoria, contiene una proyección ficcional del porvenir. Lo que vendrá, aquello por venir, se sitúa allí en ese territorio del entre desde donde se narra, ese territorio que deja entrever, ficcionalmente, el espectro del futuro. En este sentido, *Abraham entre bandidos* sustituye la reproducción de las cosas (pasadas, presentes y/o futuras) por la construcción de sus relaciones, lo que permite que la fábula, el relato, sea una sobreposición de temporalidades, un entramado historizado de los paisajes y una sobreposición temporal de las geografías transitadas por lo afectivo y sus violencias.

Los bandidos de los años cincuenta, hoy situados en la escritura de González, trashumantes de una geografía de los afectos y sujetos a un paisaje de violencia, son una forma de figuración de aquello que, en el periodo narrado, aún no ha sucedido, aquello que, por decirlo de alguna manera, expresa en pasado el modo venidero de su presencia, aquello que se aproxima. Y lo que se aproxima, como se sabe, aquello que está próximo a nosotros (en la historia, esto es, en el tiempo, pero también en el espacio) es el prójimo, aquel “otro” prójimo (próximo) a nosotros. El entre de *Abraham entre bandidos* es, así, un entre de posibilidad, de posibilidad en el otro, hacia el otro y entre el otro. Es también la posibilidad de franquear, desde la escritura, las distancias, las violencias que separan y configuran la dicotomía entre amigo y enemigo; de recorrer el espacio que esa dicotomía abre, ese territorio fronterizo en donde el amigo aún no es amigo y el enemigo no lo llega a ser todavía; la posibilidad de ser *con* en el *entre* de una transitada y violenta geografía de los afectos.

El tiempo fracturado.

“Lo posible es el espejismo del presente en el pasado.”

Henri Bergson. *Lo posible y lo real*.

1. La violencia fuera de lugar.

Así como en la novela de Tomás González la figuración de la comunidad se proyecta como un territorio del entre a partir de la ficcionalización de una geografía de los afectos escenificada en un paisaje montañoso y agreste del cual hace parte constitutiva la violencia, también la narrativa de Fernando Cruz Kronfly propone una figuración de la comunidad a partir de una geografía afectiva. Con esta geografía afectiva comparte algunos aspectos, como por ejemplo el hecho de que el relato parta y se disperse desde una relación de vínculos afectivos, o el hecho de proponer los vínculos que configuran la posibilidad de lo comunitario como una fuerza de tensión, forjada tanto en la novela de González como en la de Cruz Kronfly; tienen en común también, cada uno a su modo, la dinamización de los sujetos representados a partir de una espacialidad puesta en movimiento, regida por el trayecto, que tanto en *Abraham entre bandidos* como en las novelas de Cruz Kronfly cumple un rol determinante. Sin embargo, esto que comparten, que tienen en común, contiene también aquello que las separa, que las diferencia.

En el caso de Cruz Kronfly la geografía de los afectos es producida por una escritura errática y desfigurada, una escritura que desborda el orden del relato y su carácter anecdótico. Errática en la disposición espacial que recorren los personajes, siempre en trayecto, en rumbo hacia, sujetos en tránsito como el Bolívar de *La ceniza del Libertador*, como Uldarico en *El embarcadero de los incurables*, como Arturo Rendón en *La caravana de Gardel* o como el Habibe en *Destierro*; pero también errática y desfigurada en la disposición temporal con que son abordados los escenarios y los acontecimientos narrados y con la cual las formas narrativas resquebrajan el ordenamiento cronológico e histórico de los relatos, estableciendo vínculos anacrónicos entre sujetos que se desplazan y proyectan en temporalidades distintas y distantes y con los cuales se constituye lo que llamaremos una comunidad fantasma.

Las obras de Cruz Kronfly no retoman de lleno el periodo de la Violencia, como lo hiciera González al retornar y reformar, abriéndolo, dándole un vuelco al carácter político e identitario con el que, tanto la literatura como la historiografía, han comprendido el origen y el devenir del conflicto armado que acompaña al país hasta nuestros días. Y si bien, en algunas novelas de Cruz Kronfly, como *La obra del sueño*, *La caravana de Gardel* o *La ceniza del Libertador*, la narración transcurre sobre escenarios rurales, en otras, como *El embarcadero de los incurables* y *Destierro*, la violencia de lo narrado y la narración de la violencia se proyecta hacia un universo espacial y temporal donde predomina lo urbano, y dentro de lo urbano, lo familiar y lo doméstico operan como agentes determinantes de la experiencia relacional y del vínculo social más inmediato.²¹

Si en las novelas de Tomás González los vínculos familiares y de amistad aparecen en un primer plano del relato, esos mismos vínculos, sin embargo, suponen y reponen una exterioridad, puesto que al efectuarse y al sobreponerse, no sólo salen a la luz, como se dice, sino que participan y agencian el mundo fenoménico. La violencia que relata González en *Abraham entre bandidos* es una violencia de los hechos y de las acciones, y por lo tanto se trata de una violencia que determina el destino de los personajes, que opera sobre ellos. Es una violencia, podría decirse, secuencial, hecha de relato.

En la narrativa de Cruz Kronfly ocurre algo completamente diferente. Ese primer plano de los vínculos familiares existe, sí, se visibiliza, pero lo hace en el transcurso de su deterioro, esto es, como obra, como “efecto de los afectos” –la expresión es de Nicolás Rosa (Rosa, 1997a: 24)– potenciando el ámbito de la ciudad y de lo doméstico como espacio de configuración de la relación identitaria de los sujetos.²²

De esta manera el eje de la violencia se reubica desde una lógica expositiva, externa, como se da en la obra de González en la que las relaciones de prueba se identifican a los fenómenos y a los hechos causados por y desde la violencia, hacia una

²¹ En esta diferenciación entre los espacios rurales y los espacios urbanos, conviene recordar lo que señala Jean-Luc Nancy respecto a la dicotomía ciudad/campo: “Es así como la ciudad es lo otro del campo: no por simple multiplicación, concentración y elevación de los edificios, sino primero en profundidad por ruptura con el *país*. Desde el vamos, la ciudad rompe con la tierra, el territorio, la territorialidad y sus pertenencias. (...) La ciudad es desde el principio por sí misma un nuevo “país”, el país de un desarraigo.” (Nancy, 2013b: 107)

²² A propósito de la ciudad como espacio de desarraigo en relación a la problemática del desplazamiento forzado y su representación en la narrativa colombiana contemporánea remito al libro de Luz Mery Giraldo *En otro lugar*. (Giraldo, 2008b) Sobre el papel de la ciudad como punto de inflexión en la construcción de los imaginarios y de las subjetividades en la literatura colombiana de fin de siglo XX, véase también de Luz Mery Giraldo su *Ciudades escritas* (Giraldo, 2004a), particularmente los capítulos “Escribir la ciudad” y “Ciudades contemporáneas.”

escritura en la cual se destituyen las formas de la representación tanto estética como política y con la que se constituye como prueba interna, ya no como explicación causal, de las subjetividades que son puestas en relación. En otras palabras, la escritura de Cruz Kronfly aparece como una forma de narrar las violencias del interior, al interior y hacia el interior, esto es, una violencia en tensión hacia lo íntimo.²³

Esta transposición del *logoi* de la violencia tal y como se presenta en la escritura de Cruz Kronfly implica un corrimiento y una descentralización de su topología, lo cual significa una violencia que ya no es efectuada como enfrentamiento de antagonismos entre identidades políticas, esos unos y otros enfrentados a muerte por pasiones políticas, cuyo accionar ocupa el centro del territorio ficcional y constitutivo de lo nacional, sino una violencia, o mejor, una serie de violencias en tanto efecto-afecto de las subjetividades desfiguradas, desencantadas y en tránsito que circulan en las novelas y cuyos vínculos, puestos en relación y figurados y hechos obra a través de la escritura, materializan un imaginario social de lo nacional.

A pesar de ser notable la diferencia con que Cruz Kronfly encara la relación entre violencia y literatura, conviene observar que existen también momentos de su obra donde la violencia ocupa ese eje transversal común en la tradición literaria colombiana. Probablemente el momento donde esto ocurra con mayor exposición sea la novela *La caravana de Gardel*, que narra la travesía de Arturo Rendón a través de las montañas colombianas llevando el cadáver de Carlos Gardel en mula, en bus y en tren, hacia el puerto donde sería embarcado para trasladarlo finalmente a Buenos Aires. (Cruz Kronfly, 1998c)²⁴

²³ Una forma de entender esta tensión entre lo interior y lo exterior con la que la violencia se incorpora a la figuración de la comunidad en la narrativa de Cruz Kronfly, es a partir del término paradójico *extimidad*, propuesto por Lacan en su seminario 7, *La ética del psicoanálisis* (Lacan, 1990) con el cual da cuenta del hiato constitutivo de la identidad que ningún proceso de identificación, es decir, de representación, llega a clausurar y con el cual interviene las nociones de exterioridad y de intimidad, descomponiendo la idea de una individualidad que se aparta o que se separa del mundo, de su sentido y del lenguaje que nombra ese sentido. Al respecto, explica Miller que el vocablo *extimidad*, inventado por Lacan, refiere a aquello que está más próximo, lo más interior que no deja de ser exterior. “Se trata de una formulación paradójica. El término *extimidad* se construye sobre intimidad. No es su contrario, porque lo éxtimo es precisamente lo íntimo, incluso lo más íntimo. Esta palabra indica, sin embargo, que lo más íntimo está en el exterior, que es como un cuerpo extraño. La *extimidad* es para nosotros una fractura constitutiva de la intimidad.” (Miller, 2010: 14) Sobre el concepto de *extimidad* en el pensamiento de Jean-Luc Nancy, véase el artículo “El cuerpo en/del arte: la experiencia de lo éxtimo.” (Sáez Tajafuerce y González, 2014) A propósito de lo éxtimo como una forma de articulación de la modernidad latinoamericana, como un “sitio-guion” y un lugar “simultáneamente interno-externo”, véase de Raúl Antelo en su *Crítica acéfala* el capítulo “El guion de extimidad.” (Antelo, 2008d) Para ver en detalle los modos con que se configura la comunidad de lo íntimo en la narrativa de Cruz Kronfly y Moreno-Durán, remito a la tercera parte de esta tesis, dedicada a ese tema.

²⁴ Sobre *La caravana de Gardel* y el rol modernizador que cumplió el tango y la mitificación de sus figuras populares en la cultura colombiana, remito, más allá de sus aciertos y desaciertos, a la tesis de maestría de

En ese trayecto, Arturo Rendón se encuentra de frente con imágenes del paisaje de la violencia en términos muy similares a los que encuentra Abraham en la novela de Tomás González:

Entonces, al tomar por aquella vuelta, vieron en la distancia las farolas encendidas de una berlina hundida en la cuneta del costado izquierdo, sobre cuya cubierta ya sobrevolaban y daban saltos negras aves de rapiña. “¡Oh, Dios!”, gimieron todos. Y no acababan de gemir cuando el conductor emparejó la berlina y vieron toda la sangre derramada en el polvo, como un tributo. Vieron cabezas de niños cortadas de cuajo, ensartadas en estacas. Vieron hombres a los cuales les habían sacado la lengua por el cuello, como una corbata de terciopelo. Vieron otros con la mano derecha metida a través de un corte hecho a cuchillo en el vientre, a lo Napoleón. Y vieron mujeres con penes como tabacos colgando de su boca llena de moscas y ojos aún frescos sacados de sus cuencas por los gallinazos. El frenesí y la alegría de vivir acababan de ser castigados. (Cruz Kronfly, 1998c: 60)

Otra excepción al corrimiento de la topología de la violencia como eje de lo nacional que realiza Cruz Kronfly se encuentra en *La obra del sueño*, donde existe una clara figuración del enfrentamiento entre identidades diversas, entre sujetos antagónicos y entre subjetividades políticas como escenario posible de lo nacional. Como se recordará, uno de los personajes de esta primeriza novela de Cruz Kronfly huye de los militares, escapando a la violencia de la alteridad política que lo persigue. En esa secuencia, en la que Leopoldo al interior del cajón deviene Polvo de los Caminos, podría percibirse la existencia de la lógica del antagonismo. Sin embargo, conviene advertir que *La obra del sueño* constituye una novela descosida no sólo en su estructura y su forma sino también dentro de la serie de obras de Cruz Kronfly, de manera que la lógica del antagonismo que allí se presenta supone también una desestructuración de sí misma y del conjunto de su obra. De ahí que la imaginación radical permita que la unidad de las identidades sea hasta tal punto desestructurada que el sujeto humano, ese personaje que huye, devenga en sujeto animal (alteridad radical) en simultáneo con el devenir humano del sujeto animal. La alteridad no es ya, entonces, el otro enemigo (los militares), sino ese otro sujeto (animal) en el que se deviene para burlar al enemigo.

Si, como señala Nicolás Rosa, “lo extraño no es una categoría ajena a lo real”, puesto que sólo es imaginable aquello que contiene lo real, y “las oposiciones extremas

Lucila Moreno Parrado titulada *Fernando Cruz Kronfly y la caravana de la modernidad en Colombia*. (Moreno Parrado, 2011)

se producen entre lo real y lo simbólico, pero entre lo real y lo imaginario no hay oposición sino extensión” (Rosa, 1997b: 122), puede entonces entreverse que la relación entre la violencia como elemento constitutivo de lo nacional y la figuración literaria de la violencia y de lo nacional, aquello de lo que hemos venido hablando en este capítulo, lo más notable de la obra de Cruz Kronfly –algo que, de otra manera y como veremos más adelante, también opera en la obra de Moreno-Durán– se da a partir de un sacar de lugar el registro de la violencia. Esto supone hacer de ella una extensión que va desde lo externo, que podemos relacionar con lo fenoménico, con los actos en sí de violencia y con lo que hemos llamado paisajes de violencia (aquellas imágenes que hacen explícita los efectos de la violencia en los cuerpos sociales), hacia lo íntimo, esto es, hacia los efectos-afectos que la violencia potencia en las subjetividades figuradas en las narraciones y a las formas constitutivas de la comunidad.

La violencia aparece ya no en la superficie del relato sino en sus capas más profundas, en su interior, allí donde las relaciones entre las subjetividades están puestas en escena a partir de la escritura. En esa interioridad de la escritura se presenta además la violencia como una forma de la errancia, como modo del trayecto y del tránsito, como devenir de las subjetividades y de la propia escritura, y no tanto como motivo de la narración, como tema, como argumento, como relato, como narrativa de la violencia. La violencia circula entonces como un elemento que acompaña, dinámicamente, la errancia y el constante movimiento de las subjetividades peregrinas que configuran a los personajes de Cruz Kronfly. Es el caso del Bolívar de *La ceniza del Libertador* quien desciende por el río Magdalena, al interior de la embarcación y de su memoria, en el obligado destierro que lo conduce a encontrar su muerte; es igualmente el caso de Uldarico en *El embarcadero de los incurables*, quien, también desterrado y en pos de su muerte, yerra por los interiores/exteriores de la Gran Avenida y de sus márgenes, así como por sus propios interiores, sus propias culpas, sus propios deseos y sus propios miedos, persiguiendo las huellas huidizas de Marilyn.²⁵

Esta figuración profunda de la violencia aparece de manera clara en *El embarcadero de los incurables* durante el devenir de Uldarico, donde, a lo largo del trayecto –que ocupa el espacio narrativo de la novela– hay una noticia de fondo que

²⁵ La insistencia acá en el carácter de *propiedad* de la interioridad, de los deseos, las culpas y los miedos, responde a que *El embarcadero de los incurables* propone una posesión de la interioridad y esa posesión es lo que lo figura como un sujeto de afecto, es aquello que lo sujeta como sujeto, que lo hacer ser en el trayecto de su errancia. Recordemos que Deleuze, recuperando a Spinoza, concibe el cuerpo –en este caso hablamos de ese cuerpo que deambula y yerra por la Gran Avenida en búsqueda de las huellas de ese otro cuerpo, Marilyn– como una capacidad de afectar y de llegar a ser afectado. (Deleuze, 1996: 87)

vocea una y otra vez un vendedor de diarios. Esa noticia anuncia el hallazgo de siete cadáveres en el fondo de un lago cercano a la ciudad.²⁶ Entre los cadáveres, cuatro son de niños, “[c]adáveres encontrados con señales de violencia suprema. Orificios en la espalda, al parecer hechos con leznas. Los investigadores aguardan el dictamen de los forenses.” (Cruz Kronfly, 1998b: 150) Este pequeñísimo detalle –uno más de los que acicalan el recorrido de la ciudad y que apenas circula muy al pasar en la narración–, permite pensar que la violencia y sus efectos –los cuerpos sin vida, violentados, la serialización de los actos de muerte– intervienen no en la superficie del relato, en lo anecdótico, sino en lo profundo del universo simbólico urbano que recorre el personaje. De ahí que sea una imagen recurrente, una suerte de *leit motiv* de la voz interior, de la intimidad que configura la subjetividad del personaje a lo largo de su recorrido por la Gran Avenida y sus calles aledañas y de ahí también que haga parte de los elementos simbólicos con que esa subjetividad se afianza en la construcción de un mundo ciudadano dominado por el sinsentido y la conciencia de muerte.

Habría que pensar igualmente que el personaje de Uldarico en *El embarcadero de los incurables* está cargado de una connotación de la violencia que se cruza enfáticamente con otros ámbitos. La novela se enfoca en el trato violento de Uldarico hacia Mária, su esposa, en una violencia que se origina y desemboca en lo doméstico, pero que, con la errancia de Uldarico, se expande hacia otros territorios donde los vínculos sociales se plantean como componentes de un espacio transitorio entre lo doméstico, esto es, lo interno, y la calle, es decir, lo externo. De ahí que la novela esté estructurada a partir de dos temporalidades y espacialidades en tensión, ambas amenazantes, o, por lo menos, espacialidades y temporalidades que ejercen sobre el sujeto-narrador-personaje-transeúnte, una fuerza, una potencia violenta, que lo impulsa a un devenir azaroso, existencial y físico. Ser un transeúnte se vuelve entonces en una forma de generar y de enfrentar la violencia de los dos espacios y de las dos temporalidades. Esos espacios son el afuera, que recorre Uldarico, la calle, la metonímica Gran Avenida, y el adentro rememorado, la casa, el departamento, que en ese pasado inmediato fue escenario de la trifulca con Mária.²⁷

²⁶ La ciudad de *El embarcadero de los incurables* es una ciudad indefinida, sin nombre propio. Sin embargo, algunas referencias parecen remitir a Cali. Darío Henao Restrepo señala que existen algunas marcas, como “el proceso memorable contra el múltiple homicida de Diners y la alusión a los extraditables como factor de ascenso social para muchas mujeres, que nos hacen pensar en la Cali de los 80.” (Henao Restrepo, 1998: s/p)

²⁷ Jean-Luc Nancy nos recuerda, a propósito del traslado entre lo interno y lo externo, que la ciudad, a la que se refiere en términos de una “totalidad esparcida” es siempre una circulación, un transporte, “un

Esto es algo que el simple argumento de la novela hace explícito: Mária lin empa ca las pocas cosas que tiene y se va de la casa después de una fuerte pelea con su esposo: “Te dejo para toda la vida, pedazo de mogolla, le dijo [Mária lin a Uldarico], y no te pongas rubicundo. No eres más que un cerdo, debías entenderlo. ¿O es que acaso no te has dado por enterado del sordo alboroto que armas cuando estropeas la pobre tierra? Por nada, hombre, por nada, lo vas a ver. Pedazo de trapo, le dijo, francamente me causas lástima.” (Cruz Kronfly, 1998b: 13) La novela narra el final de la tarde y la noche entera en que Uldarico, arrepentido y culposo por momentos –“¿En qué puñetera profundidad me he hundido! La lejanía del desencanto, dijo” (Cruz Kronfly, 1998b: 96)–, envalentonado y orgulloso en otros, camina erráticamente por la Gran Avenida en búsqueda de Mária lin.

La ciudad, metonímicamente abarcada por la Gran Avenida, es acá un escenario de encuentros, de roces, de tratos, de separaciones, pero no tanto el encuentro, el roce, el trato y la separación de alguien con alguien, no tanto el encuentro, el roce, el trato y la separación de una unidad individuada con otra u otras unidades, sino más bien se propone como un escenario que es en sí mismo una travesía de impresiones y tanteos, la ciudad misma es un andar de vacilaciones, de errancias, de equívocos. En este sentido de encuentros, de roces, de tratos y separaciones, en la ciudad impera, violentamente, el régimen del estar-con (Nancy, 2013b: 44), se impone con toda su fuerza. En el trayecto de Uldarico, pensionado funcionario judicial, caracterizado como un absurdo, burdo y existencial *flâneur* tropical, aparece lo profundo de la intervención de esa violencia, aquella tensión entre una violencia íntima y una violencia externa. Lo hace allí donde se erige la ciudad en su estructura heterotópica, en el recorrido azaroso por la metonímica, luminosa y caótica Gran Avenida, allí donde aparecen y desaparecen sincrónicamente los marginados habitantes de la calle que transitan la ciudad –“[b]loques de personas que avanzan hacia la desaparición” (Cruz Kronfly, 1998b: 21)–, que pueblan especialmente la noche de la ciudad, ese territorio inhóspito, profundo por antonomasia, y que figuran como subjetividades al margen de las relaciones constitutivas de la geografía urbana y del desarrollo argumental de la novela; personajes itinerantes cuya fluidez es asombrosamente inmediata y que tienen una experiencia del trayecto y de lo urbano apenas asimilable a la experiencia de Uldarico.

recorrido, una movilidad, una oscilación, una vibración. De todas partes remite a todas partes y al afuera de sí mismo.” (Nancy, 2013b: 38)

Se trata de personajes cuyas relaciones están siempre mediadas por el hambre, por el dinero, por las malas intenciones, por la violencia. Ese exterior está regido por una economía de la violencia. Uno de los casos de esta economía de la violencia, con que se manifiestan las relaciones entre los sujetos que transitan la calle, se puede ver en una escena en la cual se enfrentan un lustrabotas y una vendedora de carne, personajes con los que Uldarico se cruza en su recorrido. El lustrabotas, hambriento y sin dinero, amenaza a la vendedora para sonsacarle unos trozos de su mercancía: “Mira bien esto – dijo [el lustrabotas]–, aquí está la prueba –se puso la punta del dedo en la grieta central de la lengua–. Mírala, es la lengua de un hombre bueno y trabajador, ¿lo estás viendo? Pero con tu actitud me estás precipitando en el crimen, chica, podría hasta matarte. Me estás dejando a oscuras, sin salida, y ahora no veo sino bucles de sangre y de maldad.” (Cruz Kronfly, 1998b: 179)

De esta manera, se observa que el deslizamiento del eje de la violencia en relación a los modos de representarla supone en *El embarcadero de los incurables* la aparición y la figuración de alteridades, sujetos violentados y sujetos de violencia, una serie de sujetos-otros con cuya emergencia se sostiene la distribución imaginaria que permite la organización y distribución topológica de un cuerpo social, dándole así una forma visible a subjetividades otras –plenamente urbanas– con cuyos vínculos se producen unos tipos de figuración de la comunidad regidos por una economía de la violencia. A su vez, Uldarico, en el trayecto de la novela que lo conduce a su muerte en medio de la calle, hace de sí su propia alteridad, camuflándose, a partir de su violencia íntima, entre esos sujetos otros a los que fortuitamente se arrima, asimilándose a ellos, volcándose hacia ellos, proyectando su violencia en la de ellos, reconociéndose allí en ese territorio que es el territorio extremo del otro, hasta el punto de terminar muriendo, esto es, haciéndose un radicalmente otro, tirado en el asfalto entre ellos.

Uldarico, sujeto en tránsito, errático, cuya travesía guía la escritura de la novela (y, de manera simultánea, cuya travesía es guiada por la escritura de la novela, es decir, cuya travesía obra en la novela), pone en tensión la potencia del extrañamiento (saberse otro-en-los-otros, es decir, saberse ser-con) que le produce esa economía de la violencia con la sensación culposa de pérdida que proyecta desde su memoria y que lo caracteriza como un sujeto en disposición melancólica, proyección que realiza desde el recuerdo de los espacios y las relaciones íntimas que compartía con Marilyn en un pasado no ausente, esto es, en un pasado cuya presencia determina, aún, ese presente del recorrido que está realizando.

En esta tensión, que podemos sintetizar como de dos fuerzas, una la de lo externo y la otra la de lo íntimo; entre esa economía de la violencia que rige la Gran Avenida y la propia violencia íntima, culposa, que arrastra Uldarico, en tanto sujeto en tránsito, se produce una grieta que potencia, haciendo visible narrativamente, la escisión constitutiva de lo social, y cuyo efecto literario, cuya figuración enmarcada en la obra de Cruz Kronfly, podemos identificar con la producción de fracturas, de fosas de sentido, de recovecos y de líneas de dislocación que, desde *La obra del sueño* hasta *Destierro* la caracterizan.²⁸

Esta marca se materializa también en pequeños detalles al interior de *El embarcadero de los incurables*. Tal vez el más evidente se encuentre en una de las escenas donde se concentra una potente fuerza de la economía de la violencia puesta en tensión con la violencia íntima de Uldarico. En un momento del trayecto, Uldarico se desvía de la Gran Avenida para tomar una calle paralela. Esa calle, oscura, tenebrosa, como ha de suponerse, genera en Uldarico un profundo temor. Allí, se cruza con dos mujeres, sujetos que son percibidos por Uldarico como dos bestias. (Cruz Kronfly, 1998b: 126) Tras una primera conversación entre las dos mujeres y Uldarico, regida por la lógica de la economía de la violencia y versada sobre un ofrecimiento sexual a cambio de una limosna, media una profunda violencia que podríamos caracterizar como latente:

Uldarico continúa retrocediendo ante la arremetida de los dos sinuosos tiburones. Pero sabe, ante todo, que no debe partir en estampida, eso sería mortal. Del simple intercambio inofensivo de palabras se podría pasar a un cierto cruce de uñazos, lances, íres y venires a través de objetos punzantes en medio del alboroto, lo peor. Y entonces podría salir a relucir la sangre. ¿No tenían acaso ese origen los siniestros goterones del piso? Ah, eso no venía con él. De sólo pensarlo se le llenaban de escarcha las punteras de sus zapatos. Se había desmayado en la infancia más de una vez en brazos de las enfermeras hasta quedar bañado en rocío, con sólo ver a través de sus barrotes de las ventanas las agujas de la vacunación general allá en la escuela. De manera que ahora el asunto parecía cuestión de vida o muerte. Debía seguir hablando, sana estrategia, barajando en consecuencia la mayor cantidad de signos a su alcance mientras ganaba el espacio que le pudiera permitir una retirada decente. (Cruz Kronfly, 1998b: 133)

²⁸ Sobre la figura de “grieta” véase de Deleuze su serie vigésimo segunda de *Lógica del sentido* (Deleuze, 1989), donde, a partir de Francis Scott Fitzgerald y las relaciones diádicas fracturadas que aparecen en sus novelas, señala que la grieta, a la que, por cierto, caracteriza como silenciosa, “no es ni interior ni exterior, está en la frontera, insensible, incorporeal, ideal. Con lo que sucede en el exterior y en el interior, tiene relaciones complejas de interferencia y cruce, de conjunción saltarina; (...) su proyección al exterior señala tanto la proximidad del fin como la introyección más pura.” (Deleuze, 1989: 163)

Esta latencia de la violencia y de sus efectos, su postergación producto del lenguaje y el posterior retiro de Uldarico de la escena, marcan claramente el espacio agrietado que se abre entre el sujeto en tránsito y su alteridad. El espacio que emerge, ese agrietamiento que se produce con este movimiento, responden a una idea de escisión que, por un lado, proviene de la dualidad consustancial de los sujetos que participan de las narraciones de Cruz Kronfly –algo que hemos estudiado ya en relación a los sujetos escindidos, que se debaten entre la utopía y el desencanto y que se correlacionan con la estructura descocida de *La obra del sueño*–, y que equivale a las formas narrativas que toman las subjetividades en la obra de Cruz Kronfly. Por otro lado, es necesario considerar que la construcción literaria del agrietamiento contiene, en su capacidad de proyectar imaginarios sociales, la potencia histórica de la escisión social que ha sido determinante en la fallida construcción de lo nacional, proceso que, como se sabe, continúa en pugna.²⁹

Ante esa grieta, ante la emergencia que la envuelve y ante la capacidad proyectiva que demanda, la posición ontológica de los sujetos que participan de las novelas de Cruz Kronfly puede ser claramente definida como melancólica. Nicolás Rosa, al resaltar la idea de grieta, habla de cráter y de una “erupción volcánica de la pasión melancolizada.” (Rosa, 1997b: 96) Los personajes de Cruz Kronfly producen y participan de esa erupción, son conscientes del agrietamiento en el que está forjado el universo social, y son víctimas y victimarios de sus efectos melancolizantes. De ahí que el más melancólico de los personajes de Cruz Kronfly sea uno de los referentes históricos de la emergencia de lo nacional, así como de su fracaso inicial, Simón Bolívar, quien –habla de hastío, pero ¿no es acaso el hastío una de las tantas formas de la melancolía?– explícitamente en *La ceniza del Libertador* sufre de atrabilis:

- Tu no sabes nada, hijo, es que mi bilis ya no es bilis.
 - ¿Qué entonces?
 - Atrabilis, eso es, de eso que llaman atrabilis.
 - ¿Atrabilis?
 - Hastío, ¿no has oído hablar de esa cosa? (Cruz Kronfly, 2008: 149)
- (...)

²⁹ Sobre el inacabado proceso de configuración del Estado-nación en Colombia, del cual se hablará más detalladamente en la tercera parte de esta tesis, véase de Ingrid Bolívar su *Violencia política y formación del estado* (Bolívar, 2003) y de Fernán González, Ingrid Bolívar y Téofilo Vásquez su *Violencia política en Colombia. De la nación fragmentada a la construcción del Estado*. (González, Bolívar y Vásquez, 2003)

- Tiene usted ahora un mal extraño, general.
- Hastío, hombre, hastío, no te preocupes.
- Rara enfermedad.
- ¿Esa? No lo creas, siento que la arrastro conmigo desde niño. (Cruz Kronfly, 2008: 269)

Con estas subjetividades melancólicas, Fernando Cruz Kronfly cifra una escritura que se deshace de la superficie, que la desarticula y la desarma, y que, al igual que sus personajes, penetra en la profundidad (psicológica, si se quiere, pero ante todo, estética, poética) con que sus personajes dan cuerpo a la obra. El acto de desechar la superficie, que implica, como ha sido visto, la desarticulación del relato y la descentralización de la violencia, más no su invisibilización, conlleva la presencia permanente de diferentes tipos de violencia, violencias de la representación y violencias de lo representado. En este sentido, la escritura de Cruz Kronfly adopta ambas posibilidades de incorporar la historia, de participar de la historia de lo nacional en su relación con la violencia como fenómeno estructural de su constitución. Allí aparece una representación de la violencia (en el caso de *El embarcadero de los incurables*, de aquella violencia doméstica, urbana, que potencia el devenir del personaje) pero también, y simultáneamente, una violencia de lo representado, que amplía el carácter fenoménico de lo violento, el relato de hechos y acciones que impliquen o connoten violencia, y que hacen de la escritura, de la intervención de lo social en ella y de la figuración de la comunidad que allí se produce, un efecto de la violencia de lo representado.

Se trata, en síntesis, de una escritura errática, de una escritura que no busca el sentido sino que, en su errancia y en su sacar de lugar la violencia, abre una grieta de sentido, una indeterminación de la violencia como sentido de la escritura y, a la vez, un sentido de la escritura como indeterminación de la violencia. Esa irresolución del sentido, o, mejor aún, esta conciencia de que el sentido es irresoluble, de la cual están cargados los personajes de Cruz Kronfly y rasgo que es determinante para caracterizarlos como melancólicos, produce sobre las subjetividades erráticas y desfiguradas una profunda sensación de melancolía en respuesta a lo innominado y al despropósito de la construcción imaginaria del mundo social. Lo más significativo de esto es que el carácter melancólico no se detiene sobre los personajes como característica de su subjetividad ficcional sino que se expande sobre la configuración de los modos de relacionarse los unos con los otros. El reconocimiento, la conciencia y la puesta en discurso del carácter melancólico con que los personajes se asimilan en el mundo imaginario, puesto en

escena en el universo apabullante de lo urbano, repercute en el tránsito afectivo de las subjetividades tanto como en el devenir escritural, en la forma en que figuran los vínculos sociales como efectos-afectos de esa escritura errática que los compone.

2. Fracturas del tiempo.

Una forma de acercarse al carácter melancólico de la comunidad, y que permite salir de la simple caracterización de lo melancólico como rasgo superficial de los personajes, tiene que ver con la distribución temporal con que están organizadas las estructuras narrativas de las novelas. Esto aparece en juego de manera más que significativa en *Destierro*, novela en la que conviene detenerse para indagar de qué modo tanto la compleja temporalización con que está estructurada como la forma en que las relaciones espacio-temporales de las que participan los personajes y sus lenguajes, dejan entrever una figuración de la comunidad peculiar en la obra de Cruz Kronfly, que hemos denominado comunidad fantasma.

Conviene señalar desde ya que la tematización de lo temporal en la obra de Cruz Kronfly, y particularmente en *Destierro*, no solo está dada por el desplazamiento narrativo –ambiguo y permanente, común a casi todas sus novelas– entre un presente y un pasado. Es notorio el uso de la temporalidad en su novela *La ceniza del Libertador*, tal vez la más divulgada, la más leída de sus novelas, publicada por primera vez en 1987. En ella, Cruz Kronfly retoma el viaje de Bolívar hacia Santa Marta a través del río Magdalena (tópico que, como se recordará, usa García Márquez en *El General en su laberinto*, publicada en 1989), e introduce un sinfín de anacronismos que dan cuenta de los desplazamientos y las interrelaciones que las temporalidades (el pasado, el presente y el futuro), llevan a cabo de manera irruptora.³⁰

³⁰ Orlando Mejía Rivera, en el estudio crítico que introduce *La ceniza del Libertador*, ha enumerado, entre otras, las siguientes irrupciones:

1-[Cruz Kronfly] Pone a navegar al libertador en un barco a vapor de dos plantas, cuando en realidad él viajó en una embarcación de fondo plano denominada Champán. 2- Introduce al personaje Uldarico Clavel, que proviene de la época del novelista, es decir, es también un viajero en el tiempo y el mismo Fernando Cruz Kronfly como personaje de ficción, que es observado por Bolívar y sus acompañantes como un “bicho extraño” que usa bolígrafo, cuaderno de notas y bebe cerveza enlatada en la mesa del comedor del barco. 3-Al comienzo del capítulo cuarenta y uno la voz narrativa dice con naturalidad: “Pessoa tenía razón: el olfato es una vista extraña”. 4- En tres episodios aparecen Colón y sus marinos, y su irrupción me hizo sentir que las aguas del río Magdalena por las que

En la narrativa de Cruz Kronfly, en efecto, existe una irrupción en la concepción aristotélica de la disposición de las acciones que indica que una historia, como señala Rancièrè, sea una disposición de acciones por la cual “no solo ha habido primero esto y luego a su vez esto otro, sino también una configuración que une hechos y permite presentarlos como un todo”, lo que Aristóteles llama un *muthos*, una trama (Rancièrè, 2013: 16), pero también, y sobre todo, se da una tematización de lo temporal en la disposición de los signos y sus significados, ya no solo en las anécdotas que relatan.³¹ Son aquellos signos quienes ordenan una trama variable, hecha de potencia significativa: solo señalan que están hechos de materia para la historia, de posibilidad y potencia para la historia y significancia indeterminada, en definitiva, de puntos de relación que hacen visible la figuración literaria de una comunidad.

Hay una cita de *Destierro* que puede servir para entrar en la novela: “¡Ahhh, maaaaaá! ¡Ahhh, mamitaaaá!, exclamó: ¿Acaso no sabías que hay un tiempo para la presencia y otro peor para la ausencia?” (Cruz Kronfly, 2012a: 74) El que le pregunta esto a su mamá es el Habibe (del árabe: “querido”), uno de los personajes y narradores de *Destierro*, “nietzscheano y encima cioranense de cafetería.” (Cruz Kronfly, 2012a: 59) Es, en efecto, el personaje que experimenta el destierro que da título a la novela. Destierro mayor: el de la casa materna, la de los ancestros. Al Habibe lo expulsa de la

navega el Simón Bolívar de Cruz Kronfly son, en realidad, unas aguas míticas donde no hay pasado, presente y futuro, sino la eternidad. (Mejía Rivera, 2008: 22)

En relación a la figura de Simón Bolívar y al cruce entre ficción e historia en las novelas de García Márquez y Cruz Kronfly, remito a la tesis de Martin Lien anteriormente citada (Lien, 2012). A propósito de la figura de Bolívar y *La ceniza del Libertador* en el contexto de la narrativa histórica colombiana de fin de siglo XX, véase el capítulo de Pablo Montoya “El caso Bolívar: entre la pompa y el fracaso.” (Montoya, 2009) En relación a la temporalidad en la obra de Cruz Kronfly, remito al trabajo de María del Pilar Restrepo en su tesis de maestría *El tiempo en la obra de Fernando Cruz Kronfly* (Restrepo, 1999) en la que estudia, principalmente desde aspectos narratológicos, los usos temporales de algunas novelas de Cruz Kronfly. En un extracto de ese trabajo, citado también en su artículo “La temporalidad en la obra de Fernando Cruz Kronfly” (Restrepo, 2000), se lee que en la obra de Cruz Kronfly “[l]a temporalidad desborda la cronología, trayendo el pasado al presente mediante el juego de pluralización temporal. Este artificio genera en la obra un retorno constante sobre sí misma: se relata en el presente lo que pertenece al pasado de la historia. Fernando Cruz Kronfly construye sus relatos en la vía de la ensoñación, de la realización ilusoria del deseo y por eso, el tiempo en su narrativa se sostiene en la evocación que liga el recuerdo con el afecto. La temporalidad transcurre en historias representadas en las imágenes del pasado, pero con la vigencia del presente.” (Restrepo, 2000: 101)

³¹ Para ver de qué manera la novela moderna, a partir de la noción de carácter, se libera de la trama, y luego compite con ella, hasta terminar eclipsándola, remito al segundo tomo de *Tiempo y narración* de Paul Ricoeur, donde se da la siguiente definición formal de la trama: “Un dinamismo integrador que extrae una historia una y completa *de* un conjunto de incidentes: eso es tanto como decir que transforma ese conjunto *en* una historia una y completa.” (Ricoeur, 2008: 384) (Cursivas en el original) Es esta noción de trama la que, en la novela de flujo de conciencia, con la que sido relacionada la obra de Cruz Kronfly (Hena Restrepo, 1996, 2010a), aparece ya del todo desacreditada: “¿Se puede hablar de trama aún cuando la exploración de los abismos de la conciencia parece revelar la impotencia del propio lenguaje para estructurarse y tomar forma?” (Ricoeur, 2008: 388)

casa su madre, Chafiha, mujer de origen árabe emigrada a Colombia. Allí de donde fue desterrado vuelve el Habibe después del chantaje afectuoso de su madre.³² Ella, quien también ha vivido el destierro, es quien comunica: “Si usted decide amancebarse con una de esas zorras que frecuenta, morirá en mí para siempre y deberá desocupar de inmediato esta casa.” (Cruz Kronfly, 2012a: 193) Expulsión del origen y regreso, tras tres años, cinco meses y trece días (Cruz Kronfly, 2012a: 19, 263), a ese mismo lugar, ese mismo tiempo (el del origen), ya convertido en destroz: “a estas alturas [dice el Habibe tras su regreso] la casa materna era un desastre.” (Cruz Kronfly, 2012a: 133) Cenizas de la infancia y de la casa ancestral, explica Cruz Kronfly en una presentación del libro que puede verse en youtube (Cruz Kronfly, 2013a), en la que también repasa los tópicos de la novela: destierro del origen y chantaje del amor maternal, la arbitrariedad de la madre, de los afectos, del origen; la impostura del lenguaje con que esa experiencia puede ser descripta. El destierro como una expulsión de la memoria, como un ejercicio de catarsis que abre la posibilidad de ser otro. Esa posibilidad –y esto es en lo que ahora quisiera hacer foco– es una cuestión del tiempo.

El Habibe es un personaje que narra en presente aquello que ya es ausencia: no narra el pasado (un pasado), sino lo que del pasado (de un pasado) se ha perdido, lo que se ha disipado del pasado, lo que ya no es (más) sino que fue. Y al ya no ser, eso que narra no es tampoco pasado, porque de serlo, sería (aún); el pasado, en *Destierro*, es una forma del presente. Sin embargo, no se trata de una forma estable, continua, de una forma, digámoslo, formal. Se trata, más bien, de una serie de formas que son permanentemente transformadas, que están transformándose constantemente, formas que, tal y como se presentan en *La obra del sueño*, están deformadas. El Habibe mira, vive, experimenta y narra (desde el destierro, sobre el destierro, tras el destierro) aquello que ya no es. Por ello su narración, su experiencia, su vivencia, su mirada (que son, desde luego, ficcionales, pero no por ello dejan de ser reales) apenas pueden mantenerse

³² Es llamativo encontrar en los versos de “Llamado del deseoso” –poema que Lezama Lima escribió en 1945 y del que se dice que prefigura a *Paradiso*– una correlación con el tema y la lógica de la relación entre madre e hijo que Cruz Kronfly ocupa, reescribe e invierte a su manera en *Destierro*. El poema comienza así:

Deseoso es aquel que huye de su madre. / Despedirse es cultivar un rocío para unirlo con la secularidad de la saliva. / La hondura del deseo no va por el secuestro del fruto. / Deseoso es dejar de ver a su madre. / Es la ausencia del sucedido de un día que se prolonga / y es la noche que esa ausencia se va ahondando como un cuchillo. / En esa ausencia se abre una torre, en esa torre baila un fuego hueco. / Y así se ensancha y la ausencia de la madre es un mar en calma. / Pero el huidizo no ve el cuchillo que le pregunta, / es de la madre, de los postigos asegurados, de quien se huye. (Lezama Lima, 1993: 73)

en el relato. Si el Habibe se extrae del relato, de ese relato al que acude para darle presencia a la ausencia, para darle cuerpo a su destierro, entonces se desmaterializa; si deja de narrar su destierro, el Habibe, ser cifrado, se des-cifra.

Estar cifrado, ser en el relato, es para el Habibe la posibilidad de mantener (de mantenerse en) lo que ya no es: la casa materna, los afectos familiares, el peso aplastante del “domo de la mezquita imaginaria de los antiguos relatos que un día pintaron las calles y las esquinas del Warchi.” (Cruz Kronfly, 2012a: 74) El *tabbule*, el *aarak* destilado en el *iddri* de Morad, el *ouíd* de “cejas de cepillo” y la guitarra de “tabique de águila” pulsada por Don Tangarife, “el mercado de la meddina de Damasco [que] persistía en la memoria de todos y las lámparas de cobre de zoco [que] titilaban entre el bullicio de los vendedores de suz y los pellejos que flameaban colgados de los ganchos, a la salida de las curtiembres que los moscos convertían en concierto.” (Cruz Kronfly, 2012a: 139) Alambiques de tiempo, las historias que rescata el Habibe del pasado y de a pedazos no solo sugieren su manutención, su permanencia (la de, justamente, esa temporalidad de lo ya-ido) sino además su proyección: al ser relato, aquello que se ha ido tiene siempre las chances de volver –aunque no de repetirse– en esa otra instancia temporal (futura) que obtusamente solemos ubicar por delante nuestro.

Pero en *Destierro*, paradójicamente, lo que está por delante –el regreso– no es el futuro, así como tampoco aquello que quedó atrás, a las espaldas, es el pasado. No es una novela donde la temporalidad sea tratada de manera histórica. Si la historiografía, como señala De Certeau, pone el pasado al lado del presente, postulando una continuidad o una complicidad entre las distintas temporalidades (De Certeau, 1998b), *Destierro* irrumpe esa continuidad, la desestructura, desplazando de su espacialidad a la memoria, atravesando el pasado en el presente. La distribución espacial de las temporalidades en la novela de Cruz Kronfly hace que el relato con el que está construida se desenvuelva en un permanente tránsito desde el presente hacia el pasado.

La novela termina (¿termina?) con el comienzo del destierro. Símbolo de esta temporalidad es la incorporación simultánea y la convivencia de gatos y quebrantahuesos al interior de la casa. Los quebrantahuesos son una especie de ave de rapiña particular que no invade con el pico la carne muerta de sus presas, sino que deja caer desde las alturas los huesos para después descender y alimentarse de los trozos desparramados contra las rocas: “Nadie podía negar que fueron ellos los culpables del principio del fin.” (Cruz Kronfly, 2012a: 72) Para el Habibe, el fin de su relato es el inicio de su destierro,

su quebrantahuesos, podría decirse. La novela termina (literalmente) con el diálogo que da comienzo al destierro:

- ¡Qué terrible daño le hicieron las mujeres!
- ¡Me voy!
- ¿Qué mujer le colgó la cadena que ahora arrastra con tanto merecimiento?
- Ninguna mujer.
- ¡Pronuncie su nombre nada más, porque de mi parte ya lo conozco!
- ¡Algo me dice al oído que debo marcharme cuanto antes!
- ¡Bahhh!
- Me voy para siempre, madre, eso haré, ha llegado el momento de partir.

Chafiha no respondió. Se puso de pies y se acercó al Habibe. Y lo empujó varias veces contra las puertas y las paredes. Luego lo amenazó con el bastón en el aire.

- Váyase de una vez –le dijo–, usted ya está muerto para mí.

El Habibe subió a la segunda planta y dio varias vueltas por los pasillos sin saber qué hacer. Entró por última vez a su aposento, fue a la ventana y observó a los lejos la prisa de la niebla cuando arropaba el cerro de Monserrate. Agarró al aire tres libros, dos camisas y un pantalón y salió de casa al galope. Dos días después envió un furgón, con el encargo de llevárselo todo a un lugar secreto. Pero a partir del minuto siguiente al acontecimiento el Habibe empezó a regresar a su manera. Al azotar la puerta, Chafiha le gritó:

- ¡Quítese del pescuezo la cadena!
- No se preocupe madre, algún día volveré. La cadena la dejo en esta casa, cuídela, es suya.
- ¡Bahhh!
- ¿Habrá berenjena a mi regreso?
- Nunca habrá regreso.
- Quizás, algún día, uno nunca sabe.
- ¡Jamás, usted ya ha quedado muerto para mí! (Cruz Kronfly, 2012a: 262)

En el tránsito desde el futuro hacia el pasado con el que se construye el relato del Habibe –en ese destierro que hace de su experiencia un relato– el Habibe carga (y esto es todo lo que lleva) el peso del presente: el relato no deja nunca de ser en el presente, por lo que la tensión de todos los vínculos y todas las relaciones no están dadas en el pasado, como objetos del recuerdo, sino en el presente, un presente, si se quiere, sujeto al recuerdo, transpuesto (transformado) hacia un pasado que solo puede ser comprendido en la exposición del presente. Sin embargo, debido a que ese presente, que es

inaprensible, está sujeto al recuerdo, su exposición es siempre postergada.³³ En un principio, el presente está, como se dice, condenado al silencio, silenciado en la materialidad del relato, en la conjugación de sus verbos, en la construcción de las frases que se saltean el tiempo verbal del presente, el ahora y ya: “A través de un correo a tres bandas Chafiha le ha hecho llegar al Habibe la otra llave de su puerta y él podrá por fin cumplir con la promesa de su retorno, pues ya ha sido casi perdonado por lo que hizo. Entrará. No se sabe si al hacerlo tropiece con la muerte o apenas con los síntomas que en todas partes de la tierra se reúnen para anunciar el acontecimiento. Poco a poco habrá de despejarse la causa del destierro y del penoso silencio que sobrevino a la noche nefasta.” (Cruz Kronfly, 2012a: 12) Y en ese presente, que es el presente del destierro, el presente del relato, el Habibe está también condenado al silencio, al menos al silencio del vínculo con la familia. Ningún familiar durante el destierro puede hablarle: “Por orden de mamá los legítimos le quitaron el habla y dejaron de considerarlo en sus asuntos, como si jamás hubiera nacido.” (Cruz Kronfly, 2012a: 11)

Ante esta postergación del presente, surge una serie de interrogantes sobre la experiencia temporal que determina y constituye el relato del Habibe. ¿Cuál sería la discontinuidad que se da en esa relación temporal del pasado con el presente? ¿En qué medida están articulados y en qué medida separados pasado y presente en la figuración temporal con que Cruz Kronfly estructura su novela? ¿De qué manera esa discontinuidad, esa fractura del tiempo, determina y comprueba la brecha temporal en donde actúan, transitan y experimentan vivencias y mantienen vínculos y relaciones los personajes de la novela? ¿Esos vínculos, esas relaciones podrían, de alguna manera, establecer una cronología en el relato de la novela? *Destierro* construye un tipo de comunidad cuyos vínculos (aquello que la hace ser comunidad) están signados por la relación dialéctica y anacrónica entre dos experiencias del tiempo: la de lo presente y la de lo ausente.³⁴ Una de las marcas, quizá la más evidente, de esa relación anacrónica de

³³ La experiencia temporal del presente postergado que constituye el relato del Habibe es equivalente a la suspensión de las temporalidades que menciona François Hartog cuando, al hablar de la experiencia de Chateaubriand con la aceleración del tiempo propia del cambio de régimen que atestiguó durante los años de la Revolución Francesa, señala que esta experiencia tiene como consecuencia la pérdida de los puntos de referencia: “El presente es inaprensible, el futuro imprevisible y el pasado mismo se vuelve incomprensible.” (Hartog, 2007: 105) El efecto de la aceleración del tiempo, que conlleva a una desaparición de la memoria, es la ruptura con el pasado y con el campo de experiencia, y su contrario es la “suspensión de las temporalidades.” (Hartog, 2007: 152) El relato del Habibe tiene lugar allí, bajo el efecto de la suspensión de las temporalidades.

³⁴ La fractura de las temporalidades, que es una operación narrativa bifronte en tanto dialéctica y anacrónica, refiere a la cuestión crítica que tiene todo acto histórico y que es objeto de estudio de Didi-Huberman a partir de la constitución anacrónica de la imagen. (Didi-Huberman, 1997, 2008) Esta cuestión

las experiencias fracturadas del tiempo está en la caracterización del Habibe, particularmente en el hecho de que este personaje sea en realidad dos personajes corporizados en un solo sujeto, desprendido de sí.

El Habibe relaciona los acontecimientos de manera independiente a todo conocimiento o experiencia. Su identidad difusa, la fragilidad de esa identidad, proviene de la imposibilidad de discernir entre la experiencia de la expulsión de su casa materna, de sus orígenes, de donde ha sido desterrado por su madre, y el fracaso del relato de esa experiencia, el fracaso de su recuerdo. Esta imposibilidad está expresada en términos temporales: el *continuum* histórico (pasado, presente, futuro) se hace trozos en el intento (en el fracaso) del relato. El relato del Habibe, permanentemente, se encuentra limitado en la facultad de discernir entre la experiencia de la realidad –aquello que efectivamente el Habibe narrador ha experimentado, aquello que habría de convertirse, de ser relato, en anecdótico– y la experiencia de lo relatado –aquello que el Habibe intenta reconstruir de los relatos de su madre sobre sus orígenes árabes–. En este sentido, la experiencia del destierro relatada no es una simple operación de memoria, puesto que la dinámica no consiste –Proust mediante– en la irrupción del pasado en el presente.³⁵

crítica del acto histórico se encuentra determinada por la relación entre lo memorizado y el lugar donde lo memorizado ocurre, allí de donde emerge. Así como aquello que se memoriza se acerca a nosotros, es también imposible acceder a ese lugar de existencia de lo memorizado. Sin embargo, Didi-Huberman advierte que esto no significa que sea imposible la historia, ni mucho menos el acto histórico: “Significa simplemente que es anacrónica. Y la *imagen dialéctica* sería la imagen de memoria positivamente producida a partir de esa situación anacrónica, sería como su figura de presente reminiscente.” (Didi-Huberman, 1997: 117) La cuestión del anacronismo y la relación que establece entre historia e imagen está ampliamente desarrollada en los capítulos de *Ante el tiempo* (Didi-Huberman, 2008). Allí, Didi-Huberman reconoce el anacronismo como inmanente a los objetos –a las imágenes– que atraviesa todas las contemporaneidades. “El anacronismo sería así, en una primera aproximación, el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes.” (Didi-Huberman, 2008: 38)

³⁵ Así es, al menos, como el historiador François Hartog plantea la dinámica por la cual la memoria ha devenido en un objeto de uso. Dice Hartog que, entre otras cosas, la memoria es un uso interesado del pasado, “es evocación, convocación, aparición de un elemento del pasado en el presente” (Hartog, 2012: 210), mientras que el modo de ser del pasado “es el de su surgimiento en el presente, pero bajo el control del historiador.” (Hartog, 2007: 151) El uso que Cruz Kronfly hace de la memoria, así como el modo de ser con que presenta el pasado en su narrativa, plantea una inversión de los términos: es el uso interesado del presente quien apunta hacia una intervención en el pasado. En esta inversión de los términos, la evocación no es del pasado en el presente, sino del presente en el pasado. *Destierro* parecería indicar que la temporalización, el transcurso del tiempo, el paso de un pasado a un presente (o a un pasado posterior) no es nunca monocorde, ni aún si se pensara, como en el siglo XVII lo hiciera el astrónomo James Bradley, que el tiempo fluye desde el futuro hacia el pasado, y cuando ese futuro se hace pasado entonces es el presente. Por el contrario, *Destierro* participa de la idea de que las temporalidades son heterogéneas y la continuidad histórica –la periodización– es un equívoco (De Certeau, 1998a: 16 y ss.), de ahí que cronologizar el relato de la novela no llegue más que a ser una tentativa. Por lo demás, es justo señalar que es de De Certeau y de su trabajo sobre Michel Foucault de donde ha sido tomada la idea de “fracturas del tiempo” como dinámica del antagonismo entre periodicidad y discontinuidad. Esta dinámica estaría regida por la diferencia (que implica su simultaneidad) entre una y otra: “La ambigüedad de la comunicación nos

En *Destierro*, el traslado de temporalidades (fracturadas) es inverso a la operación de la memoria. Acá es el presente silenciado quien irrumpe en el pasado, el ahora quien determina (y modifica) aquello que ya-ha-sido. Llevar el presente hacia el pasado implica una determinación histórica: se trata de una forma de “hacer historia” (esto es, de disolver las mitologías, de disociar las fuentes y los arquetipos) que desdobra su referencia al presente en la ficción (en las ficciones) con que está compuesto el pasado.³⁶ El relato de lo ausente (de lo ya-ido) se actualiza permanentemente. Se hace presente en el presente: no trae de vuelta lo pasado sino que encarna el presente en ello ido: fantasmaliza (veremos) el presente, lo puebla de figuras que, sin estar presentes, tampoco están en sus ausencias: personajes que son en realidad fantasmas.³⁷

3. Comunidad fantasma.

Uno de los personajes-en-realidad-fantasmas con quien se generan los vínculos que estructuran la comunidad figurada en *Destierro* es el propio Habibe, o mejor dicho, Uldarico, aquel en quien se desdobra la identidad del Habibe: “Uldarico y el Habibe fuimos en el pasado casi la misma cosa, pero a estas alturas del viejo conjunto todo era diferente. Se trataba de dos sujetos superpuestos hijos de la misma cristiandad, nacidos cada cual por su lado pero enfundados en un mismo pellejo.” (Cruz Kronfly, 2012a: 21) Otra cita: “¿Cuántas personas en realidad habitaban en el Habibe y cuántas voces no pasaban por el aire que peinaba su cabeza? Aún así, el Habibe se mantenía único y no sabía qué hacer con semejante cantidad de sabiduría a cuatro manos.” (Cruz Kronfly, 2012a: 140) Esas cuatro manos y esa sabiduría refieren a la doble dimensión cultural y

devuelve a una ‘inquietud’ que anuda la continuidad de la historia y la discontinuidad de sus sistemas: la diferencia.” (De Certeau, 1998a: 22)

³⁶ De ahí que *Destierro* sea una narración cercana a las célebres tesis de Benjamin sobre la filosofía de la historia, en donde el filósofo alemán propone que la memoria histórica está constituida por el apropiamiento del recuerdo: “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo ‘tal y como verdaderamente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en un instante de peligro.” (Benjamin, 2002: 112)

³⁷ Esta relación entre el pasado y el presente con la que se constituye la comunidad en *Destierro* a partir del trayecto y la búsqueda de vínculos que realiza el Habibe desde el presente del destierro que relata hacia ese otro presente de lo ya-ido que se actualiza como memoria, refiere a lo que Derrida, en *Espectros de Marx*, encuentra como el requerimiento de cualquier encuentro entre dos, “entre todos los ‘dos’ que se quiera”, esto es, la exigencia de intervención de algún fantasma: “No hay *ser-con* el otro, no hay *socios* sin este *con-ahí* que hace al *ser-con* en general más enigmático que nunca. Y ese *ser-con* los espectros sería también, no solamente pero sí también, una *política* de la memoria, de la herencia y de las generaciones.” (Derrida, 2002: 10-11) (Cursivas en el original) Esa política de la memoria, en *Destierro* no se produce a partir de la dinámica del pasado irruptor del presente, sino, como se ha dicho, a partir del desplazamiento y la fractura del presente en el pasado, una suerte de memoria (de política de la memoria) del ahora.

ontológica del Habibe, quien es también Uldarico. La doble dimensión es no sólo su condición de hijo de migrantes árabes en un país occidental, es decir, una doble dimensión cultural, sino también el reconocimiento (trágico-cómico) de un destierro psíquico que implica una doble dimensión identitaria: “Confieso que no me siento cómodo si tengo una pata puesta en oriente y la otra en occidente, en momentos en que me urge fingir que estoy sano, así me encuentro psíquicamente desterrado. Pero de la vida sólo vale la pena el azar y el bolero hay que danzarlo hasta el amanecer.” (Cruz Kronfly, 2012a: 187)

Ese destierro psíquico está determinado por la fractura temporal que sostiene su identidad. Uldarico y el Habibe son uno que al ser dos, fractura(n) el tiempo. Y en esa fractura se genera un vínculo anacrónico consigo mismo, con un siglo mismo que ha sido (antes) y que es llamado a ser (ahora) en el presente del destierro; un siglo mismo que, sin ser él, le deja ser lo que fue en ese ahora en que, por el destierro, ya no puede seguir siéndolo. En otras palabras, Uldarico es la objetividad del pasado visitado por el presente; es el pasado en el que se encuentra el presente del relato devenido en una voz objetiva; es la materialidad de la voz. Esta doble “identidad de ráfagas caóticas” (Cruz Kronfly, 2012a: 66), permite preguntarse hasta qué punto el Habibe del pasado –de ese pasado que constituye el relato del presente en el destierro– es él mismo, está identificado, con el Habibe del presente.³⁸

Por otra parte, Uldarico es un personaje que aparece en varias otras novelas de Cruz Kronfly. Aparece, por ejemplo, en *Falleba*, novela que empieza cuando Uldarico “tiró al suelo aquella puerta que por su contextura parecía haber sido hecha para no vulnerarse jamás, y logró llegar hasta el filo de la última alcoba del patio, atravesando la neblina que cuajaba como vaho seco alrededor de las paredes, para quedarse de esta manera plantado ante el desastre del tiempo, perdió, sin necesidad de más trámite, toda la cordura de su visión.” (Cruz Kronfly, 2002: 7) Aparece también en *La ceniza del Libertador*, tomando, anacrónicamente, cerveza en lata en el barco en el que Bolívar remonta el Magdalena, ocupando el rol de escritor, escribiéndole cartas a Bolívar donde se define a sí mismo como “un testigo comprometido con su destino personal y nada más” y donde anticipa el simbólico devenir del tiempo: “ya verá usted las cosas atroces de que es capaz eso que denominamos el tiempo pero que otros llaman la historia. Ya

³⁸ En este sentido, esa identidad caótica que constituye la subjetividad fracturada del Habibe se asemeja al problema al que, según Hartog, se enfrenta Ulises: “reconocerse como idéntico y diferente. Ese era yo, ese soy yo; yo era, yo soy Ulises.” (Hartog, 2007: 80)

podrá observar hasta dónde llega su capacidad de olvido, de ingratitud, de acomodo. Y hasta qué punto sus enemigos tendrán el cinismo de invocar su prestigioso nombre al hacer exactamente lo contrario de lo que usted haría.” (Cruz Kronfly, 2008: 224) Aparece también, como hemos visto, en *El embarcadero de los incurables* siguiéndole los rastros a Márlin, caminando por la Gran Avenida en busca de la mujer que lo ha abandonado, que lo ha dejado “tirado como a un conejo en la puerta del gallinero. ¿Lo ha dejado por fin justamente abandonado? No, eso no, ya volverá, piensa [Uldarico], eso ni pensarlo. Pero aún así cruje de miedo.”³⁹ (Cruz Kronfly, 1998b: 12)

En *Destierro*, Uldarico aparece como un personaje que se encuentra al interior del Habibe, como un sujeto que desdobra la identidad del Habibe. Allí, en ese presente desde donde se relata el destierro, conviven dos sujetos en una sola persona: Uldarico y el Habibe conforman una “identidad de ráfagas caóticas.” Entre ellos se entablan conversaciones monológicas al interior de un tarro de hojalata:

- Hola, Ulda, sé muy bien que sigues ahí todavía.
- Bueno, qué otra cosa podría decirte, hombre, por supuesto que aquí estoy.
- No es fácil verte, aquí todo es oscuridad y eco.
- Nada es fácil ahora.
- ¿Cuántos años tienes ya?
- Cerca de cincuenta, deberías recordarlo.
- Vivo con la cabeza en una licuadora, demasiado ocupado en otras cosas.
- Yo no sé qué responder a cosas como esa.
- ¿No te pones mal si te digo algo?
- ¡Déjala caer!
- El día que tu naciste yo tenía el culo bien lavado, pero en cambio tu estabas cagado de arriba abajo.

³⁹ Esta múltiple presencia de Uldarico en la obra de Fernando Cruz Kronfly, que se extiende hasta *La vida secreta de los perros infieles*, su más reciente novela publicada, tiene también múltiples significancias. Una de ellas ha sido mencionada al pasar por algunos de los críticos que se han detenido en la obra de Cruz Kronfly, como Eduardo García Aguilar y Orlando Mejía Rivera, y refiere al hecho de que exista la proyección de un vínculo identitario entre el autor y el personaje: Uldarico sería una suerte de *alter ego* del escritor y su presencia en las distintas novelas sería una forma de proyección del autor en su obra, una presencia allí donde sólo puede haber ausencia. La otra significancia de este hecho implica que, al existir una identidad (caótica) entre Uldarico y el Habibe, una lectura retrospectiva de la obra narrativa de Cruz Kronfly, a partir de *Destierro*, conlleva a que allí donde Uldarico avanza (por la Avenida de *El embarcadero de los incurables*, por el Magdalena de *La ceniza del Libertador*, por la casa de *Falleba*), avanza también y en simultáneo el Habibe. Es decir, el Habibe, y su caos identitario, estaría potenciado, retrospectiva y proyectivamente, hacia toda la obra de Cruz Kronfly. En este sentido, en el Habibe/Uldarico estaría configurado lo que podría reconocerse como una escritura de la ilusión del tiempo, puesto que se encuentra desdoblado en su referencia al presente (el presente del destierro en *Destierro*), y en la ficción, o las ficciones, que representan el pasado de la escritura.

- No me vengas ahora con esta clase de humillaciones.
- ¡Qué le vamos a hacer, Ulda, si es la verdad! (Cruz Kronfly, 2012a: 67)

La relación al interior del tarro de hojalata entre el Habibe y Uldarico –donde mientras uno, Uldarico, “viene a engullir de nuevo aquello que desea”, el otro, el Habibe, “viene a suspirar y a escuchar viejos relatos” (Cruz Kronfly, 2012a: 22)–, es una relación que determina la constitución de una identidad fracturada en el tiempo. En ese sentido, el rol de Uldarico no es tanto impulsar la despersonalización del Habibe, como el de conducirlo a una indistinción que lo particularice, a una confusión de sus datos identificatorios. Por eso, la relación de Uldarico con el Habibe es la base de todos los vínculos sociales que establecen la comunidad fantasma que figura en *Destierro*. Desde allí, desde el lugar donde la identidad del Habibe se encuentra fracturada, desde el tarro de hojalata, es desde donde se potencia y se hace posible, esto es, visible, la comunidad. Si el sujeto a partir del cual se centra el relato, el allí desde donde el relato se expande, se encuentra re-partido entre el presente del destierro y el pasado del origen materno, de la casa, de la cultura árabe y de los vínculos familiares, todas las relaciones que de ahí en más (y, simultáneamente, de ahí en antes) se establecen desde ese presente han de ser también relaciones re-partidas, esto es, relaciones cuyos vínculos se encuentran dispersos en el fracturado *continuum* temporal que estructura el relato. El hecho de que los vínculos se encuentren re-partidos, no significa que exista en *Destierro*, y en la figuración que de la comunidad realiza la novela, una separación entre el pasado y el presente. Significa, sí, que el pasado y el presente se encuentran, en su re-partición, trenzados en el tiempo, de manera que el pasado, en tanto hecho objetivo, se hace subjetivo, es decir, hecho de memoria.⁴⁰

Un ejemplo de cómo se producen esos vínculos sociales que configuran la comunidad fantasma se puede observar en la relación entre el Habibe y su padre. Si bien esta relación no tiene mucho peso en el relato de la experiencia del destierro que realiza el Habibe, sí es una relación con un potente efecto simbólico, puesto que es la que hace visible en mayor grado el carácter fantasmático de la comunidad. La relación entre padre

⁴⁰ Para Didi-Huberman, la “revolución copernicana” que Benjamin realiza en relación a la historia, es el hecho de pasar “desde el punto de vista del *pasado como hecho objetivo* al del *pasado como hecho de memoria*, es decir, como hecho en movimiento, hecho psíquico tanto como material.” (Didi-Huberman, 2008: 155) (Cursivas en el original) Esta doble dimensión del pasado está puesta en juego en todo momento del relato del Habibe: el pasado material (la casa, la cocina árabe, los instrumentos, los olores de las hierbas, los bigotes de los tíos, los humos que salían de sus bocas, etc.) y el pasado psíquico, re-partido entre el Habibe y Uldarico al interior del tarro de hojalata.

e hijo consiste en una relación fantasmática, de estirpe hamletiana. Esto significa que es una relación vinculada a la doble dinámica que trae consigo el destierro, a las implicancias no sólo de la partida sino también a las del regreso.⁴¹ El padre del Habibe está presente a lo largo del relato de la experiencia del destierro, pero a diferencia de la madre, el padre no tiene forma, es una figura, si se quiere, informe. ¿Qué significa la presencia de algo informe? Significa, para el Habibe, la necesidad de suplantar esa ausencia de forma por la presencia de la ley paterna, de la figura de un padre ya-ido. En ese sentido, la relación del Habibe con su padre, es una relación de complicidad con la temporalidad de lo ya-ido y de identidad anacrónica de sus propias temporalidades: “en el nacer y en el morir, el Habibe y su padre terminaron siendo la misma cosa.” (Cruz Kronfly, 2012a: 79)

En esto juega un papel simbólico importante el reloj que usa el Habibe, regalo de su padre. Este artefacto opera como la concepción que del tiempo se forma para sí el Habibe y con la cual proyecta el relato de la experiencia de su destierro. A través del reloj se puede comprobar de qué manera el Habibe y su padre mantienen un vínculo anacrónico que estructura la comunidad fantasma de *Destierro*. Es al reloj –un Mulco que se le escabulle cada vez que puede y que en sus años de destierro asoma por la ventanilla del Pontiac que orgullosamente conduce por las avenidas de la ciudad–, proyección de su padre (literalmente reemplazo de raíz del padre), de la presencia informe de su padre, a quien el Habibe atribuye su “embrollo mental”: “‘Que me quiten esta mierda de encima y verán como arranco’, gritaba a veces el Habibe agarrado a la ventanilla del balcón.” (Cruz Kronfly, 2012a: 150) Si el Habibe pone sobre su cuerpo, sobre el rostro de su forma, la máscara de aquello ausente (no sólo el reloj es de su padre, sino que además en ocasiones toma ropa del armario del muerto y se la pone encima), es porque siente la necesidad de incorporar a su relato el vínculo con aquello que es ya-ido, la necesidad, el afán, de incorporarse (de hacerse en cuerpo) él mismo en vínculo con aquello ya-ido. De ahí que, a manera de transición, de momento transicional, se detenga

⁴¹ Al hablar de la distancia y la trayectoria que en *Destierro* significa la partida y el regreso, es necesario mencionar el aporte teórico de Michel de Certeau en su ensayo sobre psicoanálisis e historia, donde señala que el retorno de lo rechazado es el descubrimiento que articula al psicoanálisis. Allí De Certeau menciona que el mecanismo de este “retorno de lo rechazado” genera una concepción del tiempo y de la memoria que hace de la consciencia tanto la máscara, es decir, el engaño, como la huella, y es desde allí desde donde se organizan los acontecimientos presentes. “Si el pasado (que tuvo lugar y forma parte de un momento decisivo en el curso de una crisis) es *rechazado, regresa*, pero subrepticamente, el presente de donde él ha sido excluido. Un ejemplo, que le gustaba mucho a Freud, representa esta vuelta-regreso que es la astucia de la historia: después de haber sido asesinado, el padre de Hamlet regresa en una escena distinta, pero con forma de fantasma, y es entonces cuando se convierte en ley que su hijo obedece.” (De Certeau, 1998b: 77) (Cursivas en el original)

casi minuciosamente en el relato de la muerte de su padre, y que este sea uno de los pocos eventos que, en todo el relato del destierro, amerite ser fechado:

Para peores males, sucedió que durante su último mes en la tierra, papá no hizo más que jugar a que se iba y no se iba, un paso adelante y dos atrás. Motivo por el cual a las siete y ocho minutos del 31 de octubre de 1957, todos alrededor del lecho estaban exhaustos y con los párpados casi que se chupaban las cervicales. Los hombres dignos deben partir el día que les toca, como papá, aunque hay que admitir que en su caso las cosas sucedieron un poco tarde. Los laicos auténticos saben despedirse con honor y sin mirar atrás, pues está claro que en un par de días a la retaguardia no queda más que la gusanera. Si actuáramos siempre de este modo no habría dolor en los espíritus y la cumbiamba pasaría a ser el himno nacional de los muertos. La materia no conoce la piedad y es urgente aceptar como un hecho su absoluta indiferencia. Pero para la gallina acobardada en que se había convertido el Habibe, partir fue siempre una palabra negada, un signo capaz de hacer lloriquear sus córneas de muchacha. (Cruz Kronfly, 2012a: 78)⁴²

Pero también, en la doble dimensión que implica la distancia marcada por el destierro y que sirve como eje a los vínculos que conforman la comunidad fantasma de la novela, hay otra relación donde esa distancia es potenciada, concedida y recalcada por los efectos de la mirada. La mirada, el ejercicio de mirar, es lo que le permite al Habibe mantener el lazo social, mantenerse ligado a los vínculos afectivos con los cuales se consiente la posibilidad de una comunidad. La mirada de él, el Habibe, el “querido”, hacia su madre; pero también la mirada de la madre, Chafiha, a su hijo mientras acontece ese presente perpetuo del destierro, mientras se expande, se dispersa, el momento del regreso a la casa materna. La mirada a su madre, mientras se va acercando el momento del regreso, es la mirada a un cuerpo femenino y maternal, pero es también y ante todo, la mirada de una pérdida, de algo que habiendo sido ya no es. Es, en definitiva, la mirada de un fantasma, la mirada como fantasma.

El Habibe se asoma desde las esquinas, tratando de pasar desapercibido, ocultándose de su madre, pero también ocultándose de sí, para ver la casa materna de la que fue expulsado: “Quiere que su cuerpo reaparezca bajo el pórtico mediante la acumulación de sucesivos granos de luz sobre su ropa, a fin de volverse visible del lado

⁴² Previo al relato de este evento, ya se había recreado el diálogo entre la madre y el padre del Habibe en el momento justo de la muerte, cuando el moribundo pronuncia su última palabra que, sin ser él árabe, fue “¡Ijrabuta!” (Cruz Kronfly, 2012a: 42)

de adentro aunque invisible del costado de afuera.” (Cruz Kronfly, 2012a: 12) Lo hace para ver allí al pie de la ventana, desde el prolongado presente del destierro, a su madre y los afectos, costumbres, tradiciones, relatos que ella significa, esto es, para ver el propio destierro que ella ha experimentado del mundo árabe, para verla ya perdida, ya-ida. Esto hace que aquello que el Habibe tenga por ver, sea visto a través de la pérdida de la madre y sus significaciones; ver es para el Habibe ver a la madre y a la casa materna como una figura de la pérdida, sentada junto al marco de la ventana: “Como si no fuera ella misma, ha ido a reclinarse en la parte más oscura de la ventana. Pero ha dejado todo dispuesto para correr a sentarse delante del televisor instalado en su aposento, simulando no estar esperando a nadie.” (Cruz Kronfly, 2012a: 13)

En síntesis, el relato que constituye *Destierro* no parte de un presente para visitar – memoria mediante– un pasado, ni tampoco realiza una operación por la cual el pasado se actualice, *aggiornándose* en su visita a un presente estático, sino que el relato parte de un presente que –en perpetuo movimiento– conduce a otro presente, hecho de ausencias, el presente de lo ya-ido. El antes, el pasado, es un ahora tanto como es ahora (presente) el relato de destierro que realiza el Habibe. De ahí que la comunidad fantasma sea una comunidad destemporizada por la presencia (permanente) del presente: en *Destierro*, es el presente quien se vuelve anacrónico.⁴³

A partir de allí podemos entender la comunidad fantasma como aquella en donde se establecen vínculos entre sujetos anacrónicos, esto es, entre sujetos que pertenecen a distintas temporalidades. Se trata, tal y como se da en *Destierro*, de un tipo de comunidad en donde rigen las relaciones entre aquello que permanece presente (la presencia) y aquello que no (lo ausente). Lo fantasmático pone en juego presencias de aquellos cuerpos de lo ya-ido, de lo que, habiendo sido, ya no son (cuerpo) sino ausencia. El eje de ese vínculo es la distancia que se forja entre uno y otro, entre presencia y ausencia, entre partida y regreso. Esa distancia entre el pasado y el presente, que, como lo señala Bergson cuando dice que lo posible es el espejismo del pasado en el presente (Bergson, 1969: 62), es también una forma de entender lo posible.

⁴³ La presencia permanente del presente en el relato de *Destierro* coincide en algunos aspectos con lo que Hartog, al hablar de la experiencia de presente perpetuo, denomina “presentismo.” Hartog señala que en nuestro tiempo existe una distancia máxima entre el campo de la experiencia y el horizonte de espera y que esa distancia “linda la ruptura”, “[d]e modo que el engendramiento del tiempo histórico pareciera suspendido. De allí, quizás, la experiencia contemporánea de un presente perpetuo, huido y casi inmóvil, que intenta, a pesar de todo, producir por sí mismo su propio tiempo histórico. *Todo sucede como si ya no hubiera más que presente (...)*. Este momento y esta experiencia contemporánea del tiempo constituyen lo que yo designo con el nombre de ‘presentismo’.” (Hartog, 2007: 40) (Sin cursivas en el original)

Al hablar de lo posible, que para Bergson es el momento en que un evento se realiza (Bergson, 1969) también habría que pensarlo como un carácter de la potencia con que se estructura toda comunidad. Y la potencia, que como señala Paolo Virno, no es un acto potencial, “no es un casi-ya a punto de acuñarse en la serie de los ahora” (Virno, 2003: 41), es una facultad que no puede llegar a realizarse, una “inactualidad que permanece.” Es, en definitiva, una falta. De acuerdo con Roberto Esposito, la comunidad sólo puede definirse a partir de aquella falta de la que deriva. Por lo tanto, debe ser pensada en la ausencia que connota. De ahí que, retomando a Rousseau, Esposito vea que la posibilidad de la comunidad está en la no-relación de sus miembros y en la paradoja que ese vínculo inexistente conlleva. Puesto que la comunidad, en estos términos, se concibe como una falta, se genera una tensión de cumplimiento de la comunidad. Y esa tentativa, a pesar de estar destinada al fracaso, conserva su contundencia a lo largo del tiempo, o todavía más, en su relación con el tiempo. En otras palabras, la comunidad, en su imposibilidad de realización (imposibilidad que explota y radicaliza su condición de imposible en la comunidad fantasma), conlleva, no sólo ya su posibilidad de realización, su tentativa, sino su misma necesidad. Al no ser posible, la comunidad se hace necesaria: “En tanto imposible, la comunidad nos es necesaria, es nuestro *munus*, en el preciso sentido de que somos responsables de ella.” (Esposito, 2007: 95) El relato con el que el Habibe destempera la comunidad es un intento de hacer de esa deuda, de esa incompletud, un hecho literario.⁴⁴

Lo posible, en este caso, es la comunidad fantasma, ese espejismo del presente en el pasado en el cual el Habibe constituye sus lazos sociales, en el cual estructura su comunidad, la comunidad con la cual interviene y en la cual es. El pasado fantasmático que –poblado por figuras de ausencias, cuerpos, lenguajes de lo que ya no es y ha sido– contiene un presente que lo organiza. Simultáneamente, el presente que coordina al pasado, el presente que se inmiscuye en los hechos del pasado, que lo sitúa en un antes del ahora, contiene en sus cuerpos, en sus lenguajes, ese pasado fantasmático. Por eso las relaciones que conforman la comunidad fantasma, sus vínculos y sus afectos, están dadas, como posibles, en el presente permanente al que es desterrado el Habibe. Estas relaciones se encuentran determinadas por la distancia. Una distancia que es –en el destierro, por el destierro, desde el destierro del Habibe– siempre una distancia doble. Es

⁴⁴ A esto hace referencia Fernando Cruz Kronfly cuando, en aquella presentación de *Destierro* que puede verse por youtube, habla de la condición de lo inasible que significa la experiencia del destierro del Habibe. (Cruz Kronfly, 2013a)

una distancia en el espacio, en tanto significa la pérdida de un territorio, el territorio del que es desplazado, al que le es imposible acceder (lo posible de la comunidad allí le es vedado), en el presente del relato; y es también una distancia en el tiempo, en tanto significa una transposición entre el ahora de la experiencia del destierro y el antes, lo ya-ido de la casa materna, del origen. Allí, en esa fractura del tiempo, se produce, como posible, la comunidad fantasma.

La disposición melancólica.

“Si el mundo externo es en efecto negado narcisistamente por el melancólico como objeto de amor, el fantasma recibe sin embargo de esa negación un principio de realidad y sale de la muda cripta interior para entrar en una nueva y fundamental dimensión.”

Giorgio Agamben. *Estancias*.

1. La violencia y la melancolía.

La novela de Tomás González *Abraham entre bandidos*, en su ficcionalización de un territorio del entre como espacialidad de una geografía afectiva en la que se proyecta una comunidad posible tras los efectos de la violencia, ejemplifica un tipo de literatura que ha dado pie en la crítica y en los estudios históricos y sociales para hablar de una presencia de lo melancólico en la sociedad colombiana como producto de la constante experiencia de la muerte y del duelo que ésta conlleva. También lo ha hecho el carácter desesperanzador de la escritura de Cruz Kronfly, quien en novelas como *La ceniza del Libertador* o *El embarcadero de los incurables* escenifica la trayectoria de sujetos en descomposición que, al reconocerse en un mundo desencantado y sinsentido, se envuelven en una profunda capa de melancolía. Esto ha hecho que la experiencia constante de la muerte y del duelo, por mero desplazamiento de sentido, se constituyan como coordenadas simbólicas y proyección de significados con que esa sociedad es representada. De esta manera, se encuentran plenamente connotadas por una rígida caracterización melancólica.

Al reconocer los efectos de la violencia en la sociedad y en sus espacios simbólicos, se ha pensado, se ha sugerido y se ha dicho, haciendo uso de la terminología freudiana, que el arte colombiano, particularmente la literatura, muestra un “estado permanente de melancolía.” (Jaramillo Morales, 2007: 319)⁴⁵ Se ha dicho esto, suponemos, porque al incorporar la categoría de melancolía al campo de la interpretación

⁴⁵ El artículo citado de Jaramillo Morales es una síntesis de su libro *Nación y melancolía: narrativas de la violencia en Colombia, 1995-2005*. (Jaramillo Morales, 2006) Esta posición es común a varios críticos de la literatura y de la cultura en Colombia. Al respecto, véase de María Helena Rueda su “Introducción” a *La violencia y sus huellas* (Rueda, 2011) donde estudia los vínculos que existen entre la práctica de la violencia y los relatos que narran dicha violencia. Remito también al artículo de Santiago Villaveces “The crossroads of faith: heroism and melancholia in the colombian *Violentologists*. 1980-2000.” (Villaveces, 2006)

del arte y de la literatura se cae en el equívoco –muchas veces inocentemente, pero otras tantas de manera sesgada e intencional– de pretender verter la categorización freudiana de la melancolía de forma directa y veraz, como si ésta –extraída de su más clásica exposición en el ensayo “Duelo y melancolía” (Freud, 1993)– se tratara de una categoría estética o de una categoría vertible al campo estético.⁴⁶

Para el estudio de las figuraciones de la comunidad en la literatura colombiana de fin de siglo XX, con el fin de evitar el equívoco de pretender verter e incorporar las caracterizaciones de lo melancólico en una u otra obra y de caracterizar las subjetividades que aparecen identificadas con los personajes, se hace necesario ligar el sentido que brinda una obra literaria al universo de relaciones con el que los unos y los otros, sujetos dinámicos e individuos en relación, se constituyen como subjetividades en una sociedad. Esto implica que el interés en usar una noción como la de lo melancólico se desplace desde el campo terapéutico –que es, tal vez, el despropósito mayor de, entre otros críticos, Jaramillo Morales– que incorpora a la literatura dentro de un “campo simbólico sanador” (Jaramillo Morales, 2007: 323) hacia un campo que permita observar en la literatura y en sus formas un dispositivo con el cual se potencian los significados sociales y cuya aproximación al concepto de melancolía encuentra una justificación en tanto entiende esta noción como una forma de la relación entre la constitución de subjetividades y la comunidad.

De las novelas de R.H. Moreno-Durán quizás sea *El toque de Diana* –novela que toma el universo castrense para hablar de la violencia colombiana no sólo como un escenario de trasfondo sino como un dispositivo que crea las posibilidades de relación de los personajes– la que mejor se preste para ser analizada desde esta perspectiva. En ella se puede percibir el desplazamiento provocado por el origen mismo del problema al que el estudio de las figuraciones de la comunidad se enfrenta en relación a la violencia y sus transposiciones literarias. *El toque de Diana* conduce a la necesidad de preguntarse sobre el papel que tiene la melancolía en la forma en que se producen las relaciones y vínculos que hacen posible la comunidad y que se encuentran figurados en la narrativa colombiana de fin de siglo XX. A su vez, la pregunta por la melancolía y la comunidad

⁴⁶ En el campo de la literatura latinoamericana, otros trabajos han evitado estos deslices. Véase por ejemplo de Julio Premat su trabajo *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. (Premat, 2002) Véase también las diferentes perspectivas con que se trabaja la noción de melancolía en el reciente *dossier* dirigido por Ana Amar y Teresa Basile para la *Revista Iberoamericana* titulado *Derrota, melancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas décadas*. (Amar y Basile, 2014a) Otro tipo de acercamiento a la relación entre literatura y melancolía se puede ver también en el ya clásico estudio de Julia Kristeva *Sol negro. Depresión y melancolía*. (Kristeva, 1997)

no puede dejar de hacer suya la serie de interrogantes que propone Francisco Ortega a propósito de “¿cómo acercarse y escribir la escena de la devastación social? ¿Cómo dejar constancia y testimonio de un sufrimiento cuya lógica es ciertamente perversa pero no enteramente evidente? Y, ¿qué hacer cuando los géneros discursivos disponibles, los proyectos poéticos socialmente aceptados, no sólo no dan cuenta del sufrimiento sino que son cómplices del poder? ¿Cómo inscribir entonces las voces silenciadas por el reino del terror?” (Ortega, 2008: 361)

Una manera sencilla de expresar ese papel de la melancolía sería arriesgando la hipótesis que habla de esas relaciones entre los unos y los otros que figuran en la obra de R.H. Moreno-Durán como de relaciones melancólicas. En esta narrativa no son melancólicas las caracterizaciones de los personajes, sino que lo melancólico aparece en el espacio dinámico en el que se producen las relaciones entre los personajes caracterizados en la obra. Pero expresarlo así, con el sintagma “relaciones melancólicas”, nos conduciría a una simplificación en extremo dudosa: ¿puede ser melancólico algo que sólo se encuentra en el terreno de la figuración? Esta pregunta lleva a pensar la figuración de la comunidad en relación con lo melancólico en términos ya no de entidades psíquicas caracterizadas bajo los rasgos de lo melancólico, sino de la figuración de la comunidad dada a partir de una disposición melancólica. La disposición melancólica estaría ya no relacionada a la huella psíquica de un caso individual en el que se experimenta la pérdida y en el que se da un empobrecimiento del mundo interior colectivo por causa de la privación de aquello que anima dicho mundo interior. (Sloterdijk, 2003: 153)⁴⁷ De ahí que el desplazamiento crítico se haya dado hacia el interés por ver cómo una comunidad soporta y conlleva la crisis de ese mundo interior colectivo con relación a la fuerza exterior y a la tensión interna que produce la violencia sobre ella.

El Toque de Diana es la segunda novela de la trilogía *Femina Suite*, y quizás sea, entre ellas, la de estructura más simple. Está compuesta por la alternancia de dos formas narrativas. Una es la suma de diferentes voces, ofrecida a través de un repaso intermitente entre fragmentos alternados de *La monja Alférez* de Thomas de Quincey y la observación de una reproducción del cuadro de Van Eyck *La boda de los Arnolfini*. Allí se muestra al Mayor Augusto Jota Aranda tumbado en su cama, leyendo, con una mano

⁴⁷ Sobre la idea de disposición melancólica y su relación con el espacio tanatológico en el pensamiento de Peter Sloterdijk, remito al artículo de Adolfo Vásquez Rocca “Sloterdijk: Espacio tanatológico, duelo esférico y disposición melancólica.” (2007) Véase también el trabajo de Roberto Esposito “Melancolía y comunidad.” (Esposito, 2009d)

que cuelga del borde mientras acaricia a su perro Matallana, indagando en su memoria, espiando a través de la ventana la figura femenina de Diana, una vecina que sale diariamente al balcón a extender la ropa. La figura de Diana es dotada, a lo largo de la novela, de un hálito exageradamente idealizado por el Mayor Augusto Jota, una suerte de agente externo que irrumpe en los espacios codificados de la casa y la vida familiar con una ruptura crítica y una promesa –quizá– liberadora: “Día a día Augusto Jota penetraba más en la convicción de que Diana era la clave de su liberación inminente y que con ella arrasaría el campo enemigo y pasaría a cuchillo a todos los que lo habían postrado.” (Moreno-Durán, 2002b: 394) En contraste con la idealización de Diana, aparece una condición de la realidad sensorial con la que el Mayor debe enfrentarse. En la misma página donde Diana aparece fantasmáticamente idealizada, la mujer del Mayor, Catalina Asensi, empieza a ser nombrada “Dragoneante Bagre” puesto que su aliento matutino es “parecido, entre muchos otros aromas, al del pescado hediondo.” (Moreno-Durán, 2002b: 394)

La forma narrativa con la que alterna esta primera consiste en un extenso diálogo entre Catalina Asensi, esposa del Mayor Augusto Jota, y su amante Juvenal. En este diálogo comentan los raros comportamientos del Mayor quien, sospechoso de haber participado en un soborno, es destinado a un puesto de combate en la zona guerrillera del sur del departamento del Tolima: “Cerca de ciento treinta millones se habían esfumado como por arte de magia y nadie sabía ni mú ni cómo ni a partir de cuándo, qué lío tan madre: enjuiciamiento público, convocatoria urgente en la comisión respectiva del Congreso, histeria democrática del Presidente, automática cesación en los cargos hasta que se instruyera el sumario y todo lo demás, incluyendo una rápida limpieza administrativa, pero de los millones nada.” (Moreno-Durán, 2002b: 347) Puesto a elegir, el Mayor prefiere ser retirado del servicio militar y recluirse voluntariamente en su habitación en la que el reflejo de un espejo pone el espacio en abismo y donde permanece durante nueve meses en cama. Allí se dedica a leer, a recordar y a mirar por la ventana: “El credo diario se repite y el Mayor se ve perseguido, atrapado, hundido en los médanos de su memoria: ¿cuántas veces al día –y cuántos días– ha sopesado los móviles de su desgracia?” (Moreno-Durán, 2002b: 345) Su esposa –lectora entre otras cosas de obras como *Justine* o *Les Onze Mille Verges* y de la novela *Juego de Damas* “donde creía reconocer a algunas de sus amigas” (Moreno-Durán, 2002b: 441)–, en un principio lo cuida, como si se tratara de un enfermo. Pero con el paso de los meses, Catalina se harta de la desidia del Mayor y comienza a reprocharle su actitud y su falta

de consideración hacia ella que se ha dedicado a tratar de sostener una *boutique* cada vez más cercana a la quiebra. Cuando Catalina descubre que el Mayor ha embarazado a Diana decide irse de la casa, abandonándolo a su suerte.

Bajo este sencillo argumento, lo melancólico en *El toque de Diana* no sólo se hace visible en aquello que se descubre y se justifica, en aquello que se verifica directamente compaginando las caracterizaciones psíquicas de lo melancólico con las caracterizaciones de uno u otro personaje –algo, por cierto, que los propios personajes que circundan la reclusión voluntaria del Mayor anotan una y otra vez:

¿Neurastenia? ¿Depresión? ¿Simple spleen militar? La verdad es que tras el prolongado periodo de cama de Augusto Jota no logró escapar del artero dictamen de su mujer que, ya fuera porque estaba harta de sus baladronadas, ya porque quería curarse en salud, ya para abrirle campo a una coartada futura, cara al divorcio, y dejar sus manos libres para lo que viniera, añadió una nueva enfermedad al vasto repertorio que desde el primer día no cesaba de diagnosticarle. Esta vez el pronóstico fue una sutil y bien elaborada *dementia maloncholica*, ni más, ni menos... (Moreno-Durán, 2002b: 499)

Más allá de eso, lo melancólico como disposición se hace visible en aquello que, precisamente, no es verificable puesto que no está dado en la caracterización sino que se encuentra (se da, se va dando) en la dimensión inaprehensible de las relaciones con las cuales los sujetos –caracterizados, sí y desde luego, pero a través de estratagemas narrativos, esto es, artísticos, artificiosos– se relacionan los unos con los otros. En aquella dimensión dinámica que se constituye como comunidad. Las caracterizaciones de los personajes, que se presentan las más de las veces como recurso irónico, paródico y caricaturesco de lo que podríamos llamar la idiosincracia de la clase media y alta bogotana a la que pertenecen, tienen como elemento particular la desarticulación de sus propias condiciones, es decir, la desestereotipación de sus estereotipos. En este sentido, el recurso de los sobrenombres, a partir de los cuales los personajes se caracterizan (se caricaturizan) los unos a los otros,⁴⁸ permite ver de qué manera la operación de desestereotipación de los estereotipos es una constante en la narrativa de Moreno-Durán.⁴⁹

⁴⁸ Este tema fue estudiado en el apartado “Figuras del desencanto” en relación a la novela *Juego de Damas* y a la puesta en escena de la simultánea subjetivación y desubjetivación de los personajes.

⁴⁹ Para ver los procedimientos con los cuales en la narrativa de Moreno-Durán se particularizan las clases sociales, refiero al artículo de Marco Palacios “Una memoria inocente: entre la pompa y la rumba. Comentarios de historiador a *Los felinos del canciller*, de R.H. Moreno-Durán” (Palacios, 2005) donde estudia la verosimilitud histórica de la representación de la clase alta bogotana en la novela *Los felinos del*

Es en la dimensión dinámica de las relaciones donde se hace visible la disposición melancólica con figura la comunidad en *El toque de Diana*. Esa disposición melancólica no tiene una causa; no existen, en la novela, en el relato que la conforma, unos hechos verificables que conduzcan hacia la disposición melancólica. En otras palabras, la disposición melancólica no es un evento narrativo así como *El toque de Diana* no es, tampoco, un recuento de hechos que justifique el comportamiento psíquico de sus personajes. La novela es ella misma su causa y su efecto: su escritura. No hay argumento, no hay anécdota ni relato en la novela que conduzca a (que revele) la disposición melancólica. Casi, podríamos arriesgar, que no hay pruebas de ella.

Sin embargo, si hubiera que mencionar el aspecto de mayor resonancia de la disposición melancólica, aquello que la hace visible y por lo cual se plantea que existe como figuración de la comunidad en la novela de Moreno-Durán, ese aspecto estaría en la sospecha (permanente, constante) de que cada uno de los sujetos que participan de esa disposición melancólica está conducido por la experiencia radical que supone la absoluta otredad del prójimo. El prójimo, aquello que es lo cercano al sujeto, aquello que lo limita, que lo sujeta, es, en la naturaleza de la disposición melancólica presente en *El toque de Diana*, un totalmente-otro. Esto significa que la experiencia de la comunidad, tal y como se encuentra figurada en la novela, se presenta, desde su misma configuración formal, agrietada, resquebrajada en su eje dinámico que es el ser-con. Si la relación de Augusto Jota con su esposa es una relación, por decirlo en sentido coloquial, complicada, llena de enredos, la relación de ellos dos con su hija Eugenia, a quien le dan el sobrenombre de “el Obelisco” –“Pobre Eugenia, tan alargada, jodida y ojerosa estaba que parecía condenada a penar por punta y punta” (Moreno-Durán, 2002b: 420)–, es una relación, en tanto lo afectivo, resquebrajada desde la propia lógica desinteresada de los afectos con los cuales, en términos tradicionales, se configura y es instaurada una relación familiar.

La imagen de Eugenia, “pieza codiciada por intrépidos salteadores” (Moreno-Durán, 2002b: 417), está privilegiada en tanto materialidad intercambiable, artículo de cambio que es entregado (ofrecido) en matrimonio al Coronel Peñafiel a cambio de favores milico-políticos (que, dicho sea de paso, nunca se cumplen) y argumentando “asuntos de solidaridad (antaño Peñafiel fue mi conmlitón y anduvo conmigo en la

canciller (1987), así como al artículo “La crítica a la aristocracia bogotana en Gabriel García Márquez y R.H. Moreno-Durán” (Gutiérrez Girardot, 2005) en el que Gutiérrez Girardot señala cómo Moreno-Durán descubre el “carácter de simulacro” de la aristocracia bogotana.

facienda), viejos favores, precedentes ilustres –¿acaso Jefté no sacrificó a su hija para obtener una victoria sobre los amonitas?– y, en fin, razones de esas que ni el Bagre ni el Obelisco entendieron del todo, pues son, antes que nada auténticas e intransferibles razones de hombre.” (Moreno-Durán, 2002b: 418) De esta manera, la órbita de las relaciones familiares hace parte de esa lógica del capital en la que se disuelven y desarticulan las afectividades de los vínculos sociales y se anudan a diferentes tipos de las relaciones de intercambio. Así lo expresa, de manera directa, Catalina Asensi en conversación con su amante Juvenal: “Lo que pasa es que hoy en día y tal como están las cosas el amor, sin dinero de por medio, es un poco complicado.” (Moreno-Durán, 2002b: 356)

Si *El toque de Diana*, en términos generales, da cuenta, narrando, de la imposibilidad de la experiencia del ser-con (la imposibilidad de los individuos con su fuente de trabajo, con las instituciones –militares, religiosas, judiciales, familiares–, con sus cónyuges, con sus hijos, con la misma espacialidad y materialidad con la que comprometen las relaciones afectivas –la casa, la habitación, la cocina, etc.–), tenemos que aceptar que en ella, en la novela, la comunidad es también un imposible, un fracaso, si se quiere.

2. La comunidad melancólica.

Es a partir del imposible de la comunidad, de su fracasar –que se encuentra en la naturaleza de su disposición a la melancolía–, de donde proviene la noción de comunidad melancólica. Esposito, en su artículo “Melancolía y Comunidad” (Esposito, 2009d) habla del carácter “originariamente melancólico, dividido, fracturado, de la misma comunidad” y se refiere a la melancolía no como algo que la comunidad contiene, entre otras cosas, otras actitudes, otros movimientos, otras posibilidades, sino como algo “en lo cual ella misma está contenida y determinada o, más precisamente, decidida: algo que corta y separa a la comunidad respecto a sí misma.” (Esposito, 2009d: 47) En esa rajadura, en ese cortarse a sí misma, la comunidad contiene su propio fracaso, su imposible; ella es la realización de ese imposible que ella es. Al no ser posible, se hace necesaria. Así, la comunidad melancólica que figura en *El toque de Diana* contiene el movimiento, la dinámica, de esa imposibilidad que hace necesaria la comunidad.

Como expresión narrativa de la comunidad melancólica, en *El toque de Diana* el movimiento que hace la comunidad, siempre dinámica, es un movimiento hacia sí misma, hacia su propio encierro. Este movimiento de inmanencia por el cual, paradójicamente, se libera de su inmanencia, es el que hace de *El toque de Diana* una novela que se sale de sí misma. La novela –con sus personajes que, más que personajes aparecen como puntos de singularidad⁵⁰ en su disposición melancólica se vierte sobre sí, llevando al límite la lógica de la inmanencia. Con ello, se hace alusión a la categoría que plantea Jean-Luc Nancy como aquella lógica que se relaciona con la significación de lo existente en sí mismo, como un absoluto, una totalidad y que conlleva la pretensión de comprenderlo todo desde una unidad de sentido que no deja restos, que no deja lugar para lo radicalmente otro. (Nancy, 2001: 16) Esta lógica se encuentra expresada en la novela, metafóricamente, a partir del recurso barroco de la especularidad.

En la habitación donde se recluye el Mayor Augusto Jota, la presencia de un amplio espejo produce, como ha de suponerse, una ambientación doble. Este espejo sirve de dispositivo para dar cuenta del volcarse sobre sí mismo de la comunidad melancólica.⁵¹ Hacia el final de la novela, Catalina Asensi, en uno de sus ingresos a la habitación

observa cómo el Mayor, sin advertir su presencia en la alcoba y con un cigarrillo a punto de incinerarse impunemente entre sus labios, impertérrito, se queda mirando al frente, al espejo, abstraído durante un buen rato. ¿Qué pasa? Al mismo tiempo que Augusto Jota descubre movimiento de gente en la casa de Diana, cree hallar por fin el significado de esa extraña atracción que desde hace mucho siente por el cuadro que está a sus espaldas y que ahora, rutilante y expresivo como una declaración de guerra, se le revela en su totalidad. ¿Qué miras?, la mujer sopesa el riesgo de su intervención pero aún así se aventura en la pregunta, ¿te encuentras bien? Miro lo que tengo a mis espaldas, más solemne que un mariscal de campo el Mayor mantiene la vista clavada en el punto que ha elegido en tanto que su sonrisa le brinda un aura casi espectral. ¿A tus espaldas?, cautelosa, el Bagre mira el cuadro que pende de la cabecera del castrense y, siguiendo la dirección trazada por el juego óptico de su marido, lo descubre

⁵⁰ “¿Personajes? Sí, están en actitud de personajes, hombres, mujeres, sombras, y sin embargo son *puntos de singularidad*, inmóviles, aunque el trayecto de un movimiento en un espacio enrarecido, en ese sentido de que en él no puede suceder casi nada, se traza de unos a otros, trayecto múltiple por el que, fijos, no cesan de cambiarse, e idénticos, de cambiar.” (Blanchot, 1976: 104) (Cursivas en el original)

⁵¹ Otra forma de comprender la función del espejo dentro de la disposición melancólica de la novela de Moreno-Durán es a partir de la descripción que hace Marie-Claude Lambotte de uno de los tres argumentos relativos al cuerpo de los melancólicos. Según Lambotte, los melancólicos no hablan de imagen, sino “hablan de mirada, de mirada y de espejo, y precisamente de una imagen que ellos no ven. Al igual que el cuerpo, no lo sienten, la imagen es como si no la vieran.” (Lambotte, 1996: 1)

plenamente reflejado en la luna abierta del espejo de la pared de enfrente. No obstante su descubrimiento, sin entender del todo lo que el Mayor quiere decir, la mujer tose e insiste, ¿qué es lo que tienes a tus espaldas? El desagravio, suspira lacónicamente Augusto Jota y procede a levantarse ante el asombro del cónyuge infelice, advirtiendo de paso cómo las figuras del cuadro cobran vida. (Moreno-Durán, 2002b: 515)

Al llegar al límite de la lógica de la inmanencia, la novela se sale de sí, esto es, se inoperativiza y se desobra. Se funde, diríamos, en su éxtasis.

En la comunidad melancólica y su figuración en la novela de Moreno-Durán, la búsqueda de la comunidad no es la búsqueda de su fuente sino la búsqueda de una temporalidad extasiada, de un sucederse fuera de sí. De ahí que podamos afirmar que la temporalidad en la que está dada la novela, el futuro, es la temporalidad de la incertidumbre. Lo temporal en *El toque de Diana* genera la tensión entre un pasado perdido y un presente inexistente. Perdido el pasado (la gloria militar, el carácter fuerte, la lengua y el amor), ausente el presente, todo alrededor de los personajes es ruptura. Empezando por ellos mismos, personajes (puntos de singularidad) narrados como sujetos en experiencia de esa ruptura temporal. No hay puente en el devenir histórico: a *El toque de Diana* y su comunidad melancólica pareciera calzarle como anillo al dedo la simple y perturbadora sentencia de Mallarmé “no existe presente, no –un presente no existe” (Blanchot, 2002a: 246), a la vez que el pasado contiene una doble dimensión especular por la cual la lógica de la remembranza funciona como una difracción del pasado, reflejo que desvía el rayo luminoso en la imagen del pasado que se hace desde la inexistencia del presente. Esta lógica se da especialmente referida a la carrera militar del Mayor:

La nostalgia lo envenenaba y no podía evitar la carga de recuerdos de las grandes paradas, el esplendor de las graduaciones y desfiles al comienzo de su carrera, su bautismo de fuego en el helado valle de Kumsong, la expectativa de los cadetes cuando dictaba su curso en la Academia, la mansedumbre remunerada de la burocracia luego, los prolongados y sobre todo bien rociados almuerzos de trabajo con las jerarquías, las recepciones y desplazamientos con viáticos y, al menos su etapa más reciente, todos los privilegios inherentes a su status como miembro del Centro Consultor de Defensa, esa sí era vida y no esta joda presente que le producía unas cosquillas más próximas al resentimiento que a la decepción o a la angustia. (Moreno-Durán, 2002b: 360)

Sólo en esa búsqueda la comunidad melancólica puede darse como figuración en una obra literaria. Sólo allí, la comunidad es figurada (figuración, de nuevo, de su

imposible realización), sólo allí, en su figuración, es obra: el salirse de sí de la comunidad es su desobramiento. De ahí que podamos decir que la comunidad –y su disposición melancólica– que figura en *El toque de Diana* no sólo es una comunidad desobrada –en el sentido que Nancy le otorga a ese término– sino que además es el desobrar de la comunidad: es ella, en tanto obra literaria, en tanto escritura, dada como movimiento de la comunidad hacia sí para liberarse de sí.⁵²

Si suponemos, (como suponemos), que el sujeto, la sujeción del sujeto, corresponde a un obramiento literario, es decir, que la novela es un espacio en el que se da –se obra– la sujeción del sujeto, debemos advertir que en *El toque de Diana*, la particularidad de ese obramiento de la sujeción del sujeto se da en revertir el sentido de la obra. Esto correspondería a una etapa futura, una temporalidad, diríamos, por venir: la del desobramiento. Esta es la temporalidad en la que se da la comunidad melancólica de *El toque de Diana*. La disposición melancólica con la que en la novela se relacionan los personajes (esos puntos de singularidad) que ubica a la narración en la temporalidad incierta del futuro, o mejor aún, en la incertidumbre temporal del porvenir, hace también que esos sujetos en relación, ese ser-con dado en la obra, sea un ser-con dado –plenamente– en su desobrar: son sujetos ya radicalmente sin-sujetos; sujetos sustraídos de su propiedad, sujetos sin obra; sujetos de una sujeción desobrada.

Quizás convenga detenerse en otro texto de Moreno-Durán para ver de qué manera esa sujeción desobrada opera como agente de una figuración melancólica de la comunidad. En el cuento “Los cuadros de una exposición” (Moreno-Durán, 1986), el primero de los relatos de su libro *Metropolitanas*, Moreno-Durán presenta una narradora femenina que, a su manera, experimenta también la disposición melancólica de la comunidad a partir del agenciamiento de una subjetividad que se propone como una sujeción desobrada. La narradora de este cuento es una actriz de cine que, durante la filmación de una película en un bar en Lisboa, aguarda que se rueden sus escenas mientras va contando los sucesos de la película que se está rodando. En la narradora y su

⁵² La categoría de comunidad desobrada, que Nancy retoma de Blanchot, refiere, en términos generales, a que la comunidad no es algo que se produzca, sino algo de lo cual se hace experiencia: “La comunidad no puede depender del dominio de la obra. No se la produce, se hace la experiencia de ella (o su experiencia nos hace) como experiencia de la finitud.” (Nancy, 2001: 61) (Cursivas en el original) El lugar de esa comunidad es el desobramiento: “Más acá o más allá de la obra, eso que se retira de la obra, eso que ya no tiene nada que ver ni con la producción, ni con la consumación, sino que tropieza con la interrupción, la fragmentación, el suspenso. *La comunidad está hecha de la interrupción de las singularidades o del suspenso que son los seres singulares.* Ella no es su obra, y no los tiene como sus obras, así como tampoco la comunicación es una obra, ni siquiera una operación de los seres singulares.” (Nancy, 2001: 61) (Sin cursivas en el original)

relato existe marcadamente una diferencia entre el espacio visto y el espacio experimentado. Esa diferencia entre lo visto y lo experimentado se prolonga, se extiende, se disuelve, hasta ocuparse de su propia identidad: hay una diferencia entre el sujeto observador (el yo que ve) y el sujeto que experimenta esa visión (el yo que se ve viendo). Es esa doble diferencia –esa diferencia bifocal– representada en el relato mencionado, la que permite que se pueda observar cómo funciona el éxtasis en la figuración de la comunidad melancólica. Para esto, es útil partir de la pregunta inicial que se hace Françoise Collin en el artículo “Praxis de la diferencia. Notas sobre lo trágico del sujeto” “¿Cómo quien no “es” puede ser sí mismo?” (Collin, 1995: 3)⁵³

La narradora se presenta, desde el comienzo mismo del cuento, como un sujeto que, por ahora, llamaremos múltiple; un sujeto que, para poder ser quien es, debe dejarse ser, debe distanciarse de sí misma; un sujeto que no es su propio sujeto; un sujeto que ha sustraído su ser. En su rol de actriz, no ser ella es para ella ser ella. Pero ese ser ella, tal y como se presenta en el cuento, es siempre sin completud, sin realización, sin identificación. Su sujeción es alter(n)ada, en *Double-bind*. Siempre otro, recubierta. Así se presenta la narradora, en las primeras líneas del cuento, siendo lo que no es: “Metida por oficio más que por placer en la piel ajena, ya ni siquiera sé quien soy. Una vez fui Mariana Alcoforado y otra Luisa de Brito, lo que no me impide que hoy me vea convertida en una audaz reportera que lo arriesga todo en pos de una gran primicia.” (Moreno-Durán, 1986: 17)

Pero ¿de qué manera este sujeto múltiple, este constante meterse en la piel ajena, problematiza la categoría de sujeto, esa categoría que ha sido declarada muerta, de acuerdo con Collin, por el pensamiento postmetafísico? (Collin, 1995: 3) ¿De qué manera ese sujeto es, usando las palabras de Collin, un no sujeto?⁵⁴ ¿Es posible pensar al

⁵³ Una variante de este interrogante fue someramente planteado, a su modo, por Eduardo Jaramillo Zuluaga, quien señala que la pregunta que atraviesa los seis relatos del libro *Metropolitanas* es si “¿es posible afirmar una verdad en el límite del propio cuerpo, una verdad que únicamente me compete a mí, y que además, sólo puedo descubrir frente a lo que no soy, frente a lo que es distinto de mí?” (Jaramillo Zuluaga, 2005b: 148) Aunque el sentido de la pregunta dista de parecerse al sentido de la pregunta formulada por Collin, no deja de ser sugestivo cómo ambos interrogantes plantean la posibilidad de que el sujeto tenga una afirmación en su alteridad.

⁵⁴ Al utilizar el término no sujeto, Collin se refiere, por oposición, al sujeto pleno al que aspiran determinados discursos del feminismo. Así, dice que el no sujeto para los filósofos (hombres) “califica el modo fundamental, ontológico, del ser en el mundo, el *Dasein*, del que es testimonio la escritura”, mientras que para las mujeres (filósofas), el no sujeto califica el ser en el mundo “de las mujeres, y aún la escritura misma de las mujeres.” (Collin, 1995: 6) El no sujeto se refiere entonces, a una posibilidad ontológica (y estética, ética, política) en relación con la expresión propia del ser, con la manifestación de su ser en el mundo. La escritura, desde Heidegger (desde Novalis, desde el romanticismo alemán), es testimonio del ser, pero ese testimonio puede ser (Kafka y sus secuaces lo han mostrado), también, la expresión de un no ser. Por lo tanto, el no sujeto que se inscribe en la escritura (ese no sujeto posible por la

personaje y narradora del relato de Moreno-Durán como un no sujeto? Y de ser posible, al hacerlo, acaso ¿no se estaría fijando un ser cuya realización se da, justamente, en la imposibilidad de ser fijado, algo que se define (o se in-define) por su permanente metamorfosis, por su mutación constante, por su perpetuo ser otro? ¿No se estaría, en ese caso, dogmatizándolo, dándole una identidad ilegítima? Y al hacerlo, ¿no se estaría violentándolo? Y violentando no sólo a ese sujeto (o no sujeto) que figura en el relato como narradora y como personaje de su propia narración sino, ante todo, a lo que ese sujeto ficcional, hecho de escritura, compuesto, digamos, artísticamente, representa para sí mismo.⁵⁵ En otras palabras, al interrogar la constitución ontológica de una figura imaginaria, visible en cuanto imagen (exclusivamente visible en cuanto ella), al preguntarse por sus rasgos, por sus características, por sus comportamientos y, sobretudo, por sus mutaciones, por sus variaciones, ¿no se está interrogando por lo que esa interrogación representa para sí misma? La crítica literaria, allí, se convierte en metacrítica, se vierte sobre sí, se pliega: no puede hablar más que de lo que puede hablar, que es ella misma, de la misma manera que, tautológicamente, no podemos mirar más que lo que podemos mirar: nuestra mirada es el alcance de nuestra mirada. Aunque, sin embargo, eso que podemos mirar, por suerte –ya que donde nos hallamos (en esa topografía de la lectura, en ese interrogante al que nos arroja la lectura) es en un punto de articulación–, es a su vez también articulado. Nuestra mirada gira, tal y como gira la cabeza del trípode que sostiene a la cámara en un paneo, trastornando no sólo el objeto de nuestra mirada, el objetivo, sino, ante todo, trastornándonos a nosotros mismos en nuestro girar, haciéndonos sujetos de nuestra propia articulación.

escritura, posibilitado en ella) es más una condición de porvenir que una sujeción. Es un aún-no-sujeto. Más cercano de ser un hecho imaginario (una proyección, un espectro) que una materialidad. Es por ello que el no sujeto tampoco es una negación a la estructura de la sujeción; no es, en ningún aspecto, su abolición. Ya lo había advertido Derrida, unos años antes de la publicación del artículo de Collin, cuando se pregunta, en la entrevista que le hizo Jean-Luc Nancy en 1989 para la revista *Cahiers Confrontation*, al hablar sobre la liquidación del sujeto, si esa liquidación (término que, dice, está más cercano del código del bandidaje o de las finanzas que de la filosofía) no tiene que ver más bien con una consigna que apunta a un retorno al sujeto. Y señala, refiriéndose a Lacan, Althusser y Foucault (a quienes se acusa de haber liquidado al sujeto con la ayuda de Marx, Nietzsche, Freud y Heidegger), que en ellos “el sujeto es quizás reinterpretado, resituado, reinscrito, ciertamente no está liquidado.” (Derrida y Nancy, 2005: s/p)

⁵⁵Estos interrogantes provienen de la idea blanchotiana que señala que lo real en una obra no se presenta como un todo sino como un lenguaje particular dentro de la obra. Dice Blanchot: “Si trabajando [el escritor] para hacer el mundo no está realmente en el mundo es que, por su falta de ser (de realidad inteligible), se vincula a la existencia aún inhumana. Si, según lo reconoce, hay en su naturaleza un deslizamiento extraño entre ser y no ser, presencia, ausencia, realidad e irrealdad. ¿Qué es una obra? Palabras reales y una historia imaginaria, un mundo donde todo lo que ocurre está tomado de la realidad y ese mundo es inaccesible; personajes que se tienen por vivos, aunque nosotros sepamos que su vida es no vivir (seguir siendo ficción).” (Blanchot, 2002b: 44)

Pero volvamos, por ahora, al relato. Y no tanto al relato como un encadenamiento diacrónico de eventos imaginarios que podrían ser repetidos aquí (o que deberían ser repetidos aquí, no como una generalidad, desde luego, pero sí como una singularidad que restaure, o que invierta, las leyes que componen al relato) a la manera de un resumen, de una sinopsis, sino, ante todo, un ir al relato como una espacialidad textual en donde esos eventos ocurren, desplazándose, a través del lenguaje. ¿Cómo puede haber allí, en esa espacialidad textual, una presencia, una sujeción? ¿Cómo puede leerse, aprehenderse allí, una subjetividad? ¿Cómo se constituyen, en la escritura, dentro de la escritura, los sujetos? En principio, y para no ir más lejos, puede decirse que lo hacen en cuanto entes visibles. Vamos a un ejemplo, y para ello tomemos el caso de la narradora, concentrémonos en ella: mirémosla. Ya habíamos acordado que, como sujeto (no sujeto) ha sustraído su ser. Ella es dejando de ser ella. Sin embargo, algo tiene de insustituible, algo la singulariza, y ese algo es lo visible de su voz. Su singularidad está definida, más que por lo vocal, por lo que hay de mirada en su voz. Su narración, su decir(se), es la de una observación. Y es a partir de la mirada como ella reconoce el ser de las cosas (lo que podríamos llamar lo real y sus efectos) y en ese reconocer lo otro reconoce la propiedad de su ser, su no ser, aquello que le brinda, por decirlo así, unidad corporal, forma. Durante todo el relato, trata de hallar una prueba visible de sí misma.⁵⁶

Volvamos a la frase inicial del cuento –“[m]etida por oficio más que por placer en la piel ajena, ya ni siquiera sé quien soy. Una vez fui Mariana Alcoforado y otra Luisa de Brito, lo que no me impide que hoy me vea convertida en una audaz reportera que lo arriesga todo en pos de una gran primicia” (Moreno-Durán, 1986: 17)–, y detengámonos un momento en el uso de la frase hecha “lo que no impide que hoy me vea convertida

⁵⁶ Podríamos encontrar muchas (tal vez demasiadas) relaciones dentro del cuento de Moreno-Durán con la noción lacaniana de estadio del espejo. Recordemos que en el planteamiento de Lacan respecto del estadio del espejo, las funciones del Yo se dan en oposición tanto al *cogito* cartesiano como a la formulación freudiana del inconsciente. Es en la identificación a una forma exterior como el infante logra discriminarse y distinguirse de lo Otro, y construir su unidad a partir de una imagen (la suya propia reflejada en el espejo). Lacan advierte que ese encuentro es previo a la objetivación dialéctica de la identificación con el otro “y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto.” (Lacan, 1972: 12) Por lo tanto, el Yo no se constituye sino a partir de una exterioridad, situándose como un Yo ideal (*Ideal Ich*). Esa exterioridad, dada como una espacialidad textual, es la que, con la mirada, la narradora del cuento de Moreno-Durán reconoce como Otro y a partir de la cual se reconoce como Yo. Sólo que en el relato, lo simbólico no está dado por el espejo. No hay espejo en el cuento, y no podría haberlo, puesto que no hay reconocimiento de un sujeto definido, sino, justamente, hay reconocimiento de la indefinición del sujeto. Esa carencia de espejo, inexpressada a pesar de que el campo simbólico presente en el relato (el de la actuación, el cine, la representación) lo permitiera, se da, guardando su distancia, de una manera análoga a como se da en el cortometraje *Film* (Schneider y Beckett, 1965), la obra de Beckett interpretada por Buster Keaton, en donde, tras una serie de actitudes de rechazo al Yo (el actor está de principio a fin dándole la espalda a cámara), el espejo de la habitación es cubierto con una manta pesada, generando, al menos por un momento, la tranquilidad del sujeto de no tener Yo. (Schneider, 1965: 6'10'' - 6'59'')

en.” Al decirlo de esta manera, haciendo uso de un lugar común, está también diciendo “lo que no impide que hoy sea”, o mejor aún “lo que no impide que hoy pretenda ser”, o quizás, incluso “lo que no impide que hoy sea esto que simulo ser.” ¿Y qué es eso que no le impide ser hoy lo que simula ser? Justamente el hecho de haber sido, antes, otras, pero no ella –o como ella misma lo dice, “[b]ajo el guión soy muchas mujeres y, al mismo tiempo, ninguna.” (Moreno-Durán, 1986: 17) Y esa ausencia del impedimento (presencia de una ausencia en el pasado y en el presente, pero también presencia de esa ausencia ya en el futuro, como porvenir) ha de ser entendida, además, como una posibilidad: la posibilidad de ser en tanto simulacro de ser. He ahí la singularidad de ese no sujeto. Acá podemos entender el simulacro, al igual que la representación, como producto de un efecto óptico por el cual se suplanta una identidad.⁵⁷ Y así como todas las identidades, al decir de Deleuze, “sólo son simuladas, producidas como “efecto óptico”, por un juego más profundo que es el de la diferencia y la repetición” (Deleuze, 2002b: 16), para que ese efecto óptico sea expuesto, debe ser proyectado y convertido en imagen, debe ocupar una espacialidad, una textura, un texto. Esa espacialidad es el lugar donde la suplantación se lleva a cabo. Toda representación, todo simulacro, requiere un escenario. La articulación entre lo indefinido del simulacro, sus variables, y lo definido de la textualidad espacial permite definir lo indefinido. (Collin, 1995: 7) Y esa articulación, tal y como se nos presenta en el relato, no es otra que los efectos de la mirada. Lo indefinido del sujeto en constante operación de simulación, se define dentro de la espacialidad generada por el texto (una espacialidad, digámosla, literaria) por efecto de la mirada con la que reconoce su propia corporeidad, su sujeción material, física, textual.

Dentro del cuento, esa espacialidad se da en un doble plano (que es ligeramente diferente a decir que se da en dos planos): el plano de lo real, llamémoslo así, en el que habita la actriz que narra, esposa de Freire, el director del film que se está rodando; y el plano de lo imaginario, en el que habita la periodista en la que “hoy se ve convertida” la

⁵⁷ Cuando Lacan en su “Observación sobre el informe de Daniel Lagache” (Lacan, 1998) utiliza el modelo óptico como soporte analógico para comprender la función del Otro en la construcción del Yo ideal (*Ideal Ich*), aclara que la función de ese modelo óptico es “dar una imagen de cómo la relación con el espejo, o sea la relación imaginaria con el otro y la captura del Yo ideal sirven para arrastrar al sujeto al campo donde se hipostasía en el Ideal del Yo.” (Lacan, 1998: 659) Y esa hipostasia, según señala Montserrat Rodríguez, es la operación mediante la cual el sujeto se enmascara por la acción del discurso: “El campo semántico del término “hipostasia”, significado en los distintos campos del saber, se ciñe alrededor del manifestar y soportar un cambio; en patología alude a los efectos de la gravedad sobre un cuerpo inmovilizado. Cambio y muerte en el lugar del Ideal del Yo.” (Rodríguez, 2004: s/p) Es precisamente ese cambio permanente en el Ideal del Yo lo que hace de la narradora del cuento de Moreno-Durán un sujeto hipostasiado, enmascarado en su discurso, simulado, un sujeto representado, sujeto a lo visible de su ser: “Sólo un rostro que intenta darle un poco de carne y hueso a los sueños del prójimo.” (Moreno-Durán, 1986: 17)

narradora. Un plano es material, físico; el otro es imaginario, irreal: mera decoración, artificio. Sin embargo, el plano visible es el irreal, no el real. Lo que se ve es lo inmaterial, no lo material. Cuando la narradora se concentra sobre los hechos de la ficción, hace una doble operación en la cual lo real y lo imaginario se funden, se dislocan. En esa operación los hechos de lo real son caricaturizados, ridiculizados.⁵⁸ Los repite en su narración, sí, pero esa repetición, justamente, por ser repetición, es una inversión irónica de esos hechos.⁵⁹ El plano que se ve dentro de esa espacialidad, es el plano de lo imaginario, no el plano de lo real; es el plano del artificio, no el de la materialidad, pues esta materialidad de lo real se ha desecho, se ha descompuesto y ha sido absorbida por lo imaginario.

La absorción no es otra cosa que el producto de otra operación de la mirada: la cámara cinematográfica. Recordemos que toda la narración es el relato de la grabación de una secuencia fílmica. Y todo lo que está sucediendo es observado por la cámara que captura la materialidad de lo real y lo devuelve, mirado, siendo inmaterial, artificioso, imaginario. La cámara, la mirada de la cámara, transforma lo que es en lo que no es. Nos revela la no coincidencia entre lo que se ve y lo que se es. El bar Braganza, su materialidad, su realidad (la barra, las mesas, las sillas, la escalera, las botellas, la mosca que revolotea hasta quedar atrapada), como cosa atravesada por la mirada de la cámara, se convierte en un bar Braganza artificioso, inmaterial, imaginario. La mirada de la cámara hace de lo real un espectáculo.⁶⁰

⁵⁸ Esta caricaturización de lo real se ve claramente en varios momentos, casi todos relacionados con la memoria y el recuerdo. Pero hay uno de esos momentos que cabe recordar ahora, puesto que está relacionado con la mirada hacia la materialidad de lo real y la inmaterialidad de lo imaginario. Casi al final de la pelea en la que se da muerte a uno de los parroquianos, aparece un comentario de la narradora en relación a las pecas de una de las actrices, comentario con el cual, una de tantas veces, el relato se sale de los hechos de la película (el plano de lo imaginario) para entrar en los hechos de lo real (el plano de lo real). Ese comentario es el siguiente: “Se miden, se cruzan y de pronto Bonita cochambre chilla, ya está, dice, [hasta ahí el plano de lo imaginario, que se disuelve con apenas una coma] y al mirarla de arriba abajo descubro un rostro lleno de pecas, ojos saltones como aceitunas y en las piernas la amenaza de una red de varices [hasta ahí el plano de lo real, la mirada de la corporeidad del Otro]. Hay que ver cómo se esmeran los de caracterización, aunque en el caso de esta mujer más bien hay que felicitar a los de efectos especiales [he ahí la ironía, la caricaturización de lo real, su ficcionalización].” (Moreno-Durán, 1986: 29)

⁵⁹ Véase Deleuze, para quien la repetición pertenece al humor y a la ironía: “es –dice Deleuze sobre ella– por naturaleza, transgresión, excepción; manifiesta siempre una singularidad contra los particulares sometidos a la ley, un universal contra las generalidades que hacen ley.” (Deleuze, 2002a: 27)

⁶⁰ Esta espectacularidad de la mirada de la cámara se encuentra expresada en las palabras de Freire, el director, cuando le refiere a la narradora que acaba de hacer una toma maestra, dándole a lo real, con su mirada, una connotación estrictamente estética: “Acabo de hacer una toma maestra, me dijo Freire. Y acto seguido me explicó que el motivo ecuestre era lo de menos, que lo hermoso era el fondo que acababa de captar: los barcos que lentamente se desplazaban por el estuario y que entrevió, allá abajo, a través de las patas del caballo.” (Moreno-Durán, 1986: 25)

El cuerpo del actor representando al parroquiano muerto, al caer al suelo y ser enfocado por la cámara deja de ser un cuerpo de un actor para transformarse en un cuerpo inmaterial, en un relato. Allí, incluso la muerte (o más que nada la muerte) y su representación, en la mirada de la cámara, son irreales. Dice la narradora que “[a]l amplificar las arrugas y los poros, la lente se regodea con lo tenebroso y los pómulos se vuelven lascas hirientes de un paisaje en el que también hay lugar para la miseria y el miedo. Y para que todo guarde su divina proporción, al final aparecen esas cuencas en cuyo fondo velan las pupilas grises y opresivas, siempre fijas en la intemperie que reina sobre el escenario, atentas a lo inminente, a lo que todos sospechan pero que nadie dice, que mejor estarían cerradas.” (Moreno-Durán, 1986: 31)

De manera que conviene deslizar el punto de referencia desde una idea de la muerte y su representación, hacia una de la muerte y su farsa. En la mirada que realiza la narradora de ese muerto vivo o, más bien, de ese vivo muerto, se encuentra concentrada la dinámica del simulacro. Al tratarse de la imitación de la muerte, es decir de esa instancia en donde lo corporal ya no sostiene más al sujeto que se es, se hace también una parodia de la vida: ese muerto, maquillado, arrugado, con los ojos abiertos, fallido, está más vivo que nunca: en él, está la risibilidad de lo real, la caricatura de los efectos de lo real.

Pero ¿cómo distinguir entre lo real y lo real que se torna imaginario? ¿Qué distancia hay entre la mirada de la cámara y la mirada de la narradora, de ese sujeto (no sujeto) compuesto de múltiples sujetos?⁶¹ ¿En dónde lo real deja de serlo y el relato empieza a leerse desde lo imaginario? ¿En dónde la simulación se confunde con lo simulado? ¿En dónde esas dos instancias desaparecen? ¿En dónde se funden? El cuento, en su estructura, está poblado de este ir y venir entre el relato de los hechos de la película que se está rodando y los hechos al margen de ese universo ficcional y filmico, lo que, ahora, entendemos por real, a sabiendas de que no lo es. Ese saber irreal lo real y esa confusión entre el doble plano que estructura la espacialidad textual del relato (lo material y lo inmaterial, lo real y lo ficticio, lo visible y lo invisible) es un efecto de la escritura que da como resultado una suspensión de lo real; una difuminación de sus materialidades y de sus eventos, de sus proporciones y de sus determinaciones; una

⁶¹ Hay, de hecho, un momento en que las dos miradas (la de la cámara y la de la narradora), gracias a la espera de la reportera a la que interpreta la narradora, confluyen, apuntan a lo mismo: “Entonces, como si se tratara de emular la mirada con que disimulo mi espera, la cámara traza una rápida panorámica del estuario. Las dársenas y malecones se divisan desde aquí con toda nitidez y creo que nunca me había fijado bien en ellos hasta ahora, gracias a Amaral, mi confidente.” (Moreno-Durán, 1986: 19)

configuración de lo real en la que lo real deja de serlo; una absorción de lo real hecha a partir de lo imaginario.

Es esa suspensión de lo real en tanto efecto de la escritura lo único visible del proceso por el cual se llega a ello, ya que el proceso de los eventos en el espacio, en relación al sentido de la vista –como, en otro contexto señala Barthes (2003: 47 y ss.)– no pueden llegar al observador visualmente en su movimiento, en su dinámica, en su degradación. A lo que se puede aspirar, y de alguna manera es a eso a lo que la narradora del relato de Moreno-Durán aspira, es a visualizar el efecto. De ahí que, dentro de la película que se está rodando, el personaje que caracteriza la narradora no intervenga en las acciones (violentas o no) más que como testigo y su personaje esté definido por la figura de la espera, “neutra hora de espera y de renuncia.” (Moreno-Durán, 1986: 32) La espera es, justamente, en tanto tiempo vacío, la anulación de la continuidad, la invisibilidad del proceso, y el deseo de la llegada del efecto que trae consigo el proceso. La espera se da, entonces, como una suerte de reflexión óptica. Apoyada en su mirada, la periodista que representa la narradora aguarda la llegada, previsible, de un desconocido, un informante. Mientras tanto, el tiempo (y las acciones en el tiempo) se dilatan (como lo hace la luz en los objetos) para que acontezcan el reconocimiento del sujeto en el espacio textual y la identificación consigo mismo.

La espacialidad textual está más allá de la escritura y tiene su correlato en una dinámica de la mirada que bien podríamos considerar como desobrada. Se trata de una posición de la mirada, de un enfoque, en el que el ojo se ve a sí mismo, mirándose; la mirada se mira mirándose; lo que mira, el que mira, la que mira, se mira en el acto propio de mirarse. Y así se reconoce como ser-que-mira. Con ello, la mirada desobra la realidad y la hace imaginaria: imaginaria la mirada, imaginaria la realidad, imaginario el desobrar. Y en ese acto de verse mirándose la narradora se afirma como sujeto negando su no sujeción.⁶² Hay una escena en el relato que da cuenta de este acto. Es cuando, de

⁶² Dos escenas cinematográficas dan cuenta de esta dinámica en la que el ojo ve su propio ojo y la mirada se mira a sí misma. Una está en la película de Orson Welles *F for fake* (Welles, 1973) cuando la cámara se vierte sobre un espejo que se cierra tras la salida de plano del mismo Welles y se deja ver, viendo, haciendo un rápido *dolly out*. (Welles, 1973: 1:26'09'') Allí el ejercicio pasa casi desapercibido por la misma propuesta argumental de la película, ya que su tema es la falsificación (algo que podríamos pensar como el punto extremo de la simulación) así que ese movimiento de cámara revela no sólo el artificio de lo cinematográfico, sino también la falsedad del artificio: se vuelve comedia. Es en *Así es la vida* (Ripstein, 2000), una película de Arturo Ripstein (actualización de la tragedia de Medea a partir de los elementos, resignificados, del melodrama mexicano), en donde esta misma dinámica se da más cercana a lo que sucede en el relato de Moreno-Durán. Allí la cámara, a mano, entra en *dolly* a una habitación en donde una joven novia termina de colocarse su traje de boda. Se acomoda el busto y se para de frente a un espejo. La cámara la sigue. Cuando ella termina su acción frente al espejo, sale a derecha, queda fuera de campo, y la

improviso, por la puerta del bar Braganza, aparece un caballo blanco que la mira: “Los ojos brillantes y apacibles, parte de la crin revuelta sobre la frente, los belfos anchos y húmedos, las fosas dilatadas y, en fin, la bella cabeza del caballo blanco se detiene por encima de las dos alas con visillo de la puerta. Aquí yo debo sorprenderme, vacilar, frotarme los ojos, un primer plano sólo para mí. Saraiva se despercude también dispuesto a, pero el director lo disuade con un gesto convincente, qué más remedio queda sino grabar lo que vemos como un testimonio a dos voces en nuestra memoria.” (Moreno-Durán, 1986: 34)

Ese mirar del caballo es lo que produce sorpresa de sí y de lo Otro (incluida la muerte, a la que, unas líneas adelante de lo citado, va a observar) y lo que, dentro de la ficción de la película y dentro de la suspensión de la realidad experimentada por la narradora, conlleva a un primer plano, es decir, a una afirmación del rostro como identidad consigo mismo, a una validación de la espacialidad textual, del relato que, en la memoria y en la escritura, se hace a dos voces.

De esta manera, la respuesta al interrogante de Collin, “¿[c]ómo quien no “es” puede ser sí mismo?”, en ningún momento pretende ser conclusiva, sino, por el contrario, desea ser apertura y estaría inclinándose más bien a no expresarse, a ser silenciada, a no tener lugar. Sin embargo, su propio impulso la lleva a decirse: esa respuesta, que consiste en afirmar que para ser sí mismo alguien que no es, requiere de la mirada y de un comportamiento de la mirada (ético, político, histórico) que la conduzca a mirar eso que no es, mirándose, hace parte también de un mirarse mirando que permite que lo que no es, sea, sin renunciar a su no ser.

3. El desobrar melancólico.

En síntesis, el desobramiento podría resumirse en la operación de presentar a los personajes actuando bajo un permanente proceso de disgregación, de puesta en cuestión y de pérdida de sus subjetividades. En *El Toque de Diana*, se puede observar cómo éste procedimiento se da de manera particular. Podría señalarse, en el caso del Mayor

cámara hace un movimiento hacia la izquierda con el que queda de frente al espejo. Lo que vemos es alucinante: el camarógrafo sostiene la cámara y a su lado, imponente por menos de un segundo, Ripstein se mira en el espejo, mirándose mirarse. Finalmente, se difumina en negro. (Ripstein, 2000: 1:18'00''-1:18'25'') Es ese mirarse mirando, ya no del autor sino del personaje mismo, lo que en el cuento de Moreno-Durán, sostiene a la narradora en su rol de sujeto no sujeto.

Augusto Jota y de su reclusión, que allí, en el espacio de su alcoba y, sobre todo, en el reflejo abismal que de ese espacio hace el espejo, que la figura del ex castrense deriva, al igual que la narradora de “Los cuadros de una exposición”, en un sujeto-sin-sujeto. Para la propia Catalina Asensi, quien es el personaje más próximo a él, es notoria esta pérdida de subjetividad, hasta el punto de ver en su esposo una figura más cercana a lo vegetal que a lo humano: “Por mi parte nada tengo que ver con la postración de ese fermentado, pues he hecho todo lo que ha estado a mi alcance para arrancarlo de su lamentable estado. Algunas veces creo que hasta autista se ha vuelto: no habla, no come, no quiere saber nada de nada, nunca mira a los ojos, quieto y arisco a la vez, como si fuera un cactus.” (Moreno-Durán, 2002b: 377)

Al derivar en un sujeto-sin-sujeto, el Mayor Augusto Jota, percibido por su esposa como un vegetal (“como si fuera un cactus”), sustraído de su propiedad, casi, se diría, actúa como un muerto: “Los ojos se le nublan y la mujer, en una pesada mezcla de misericordia e incredulidad, no puede sustraerse un momento a recordar y grabar la terca imagen del castrense postrado en silencio. Sin importarle mayor cosa, el hombre había mantenido los ojos cerrados a la realidad y al tiempo, indiferente y digno y a la vez altivo como si estuviera siendo velado *corpore insepulto*.” (Moreno-Durán, 2002b: 517)

Este desobramiento se da no sólo en la singularidad de los sujetos que devienen sin sujeción, sino que, también, se da en la expresión con que esos sujetos accionan el relato en la novela. En el accionar, en la verbalización de esos sujetos hay, también, un desobramiento. Terminan por no ser ellos quienes realizan las acciones a las que los conduce la narración. El ejemplo más claro de esto, y tal vez, además, el más extremo, por cuanto involucra la corporeidad de los sujetos, se da en el accionar sexual del Mayor Augusto Jota, que es el sujeto-radicalmente-sin-sujeto de la novela. Tras una cena seductora y sorpresiva que le organiza a su esposa, Catalina Ansesi, en medio de la ebriedad y el artificio, se disponen a asentar el matrimonio en la “*unitas carnis*.” Sin embargo, Catalina, a quien el Mayor apoda “el Bagre” “decide no entregarse sin antes hacer una que otra estimulante *pirouette*.” (Moreno-Durán, 2002b: 407) Y entre esas piruetas, en ese accionar sexual, el Mayor abandona verbalmente su sujeción –y con ello su voz, su primera persona– para volverse, para hacer-de-sí, una voz pasiva: “Las medias son recogidas por Augusto Jota –voz pasiva impecable– que se arrodilla sobre el lecho, religiosamente, la frente apoyada sobre las cobijas pero el rabillo del ojo alerta y, en efecto, ahí viene el sostén.” (Moreno-Durán, 2002b: 407)

Podemos ver en esa suspensión de la subjetividad una retracción similar a aquella que experimenta el acidioso. Sin embargo, si, como dice Agamben, la retracción del acidioso no es, en la menor medida, señal de un “eclipse del deseo sino más bien el hacerse inalcanzable de su objeto” (Agamben, 2002: 27), ¿cómo podríamos decir que la del Mayor (ese sujeto-radicalmente-sin-sujeto) es una voluntad que encarna esa perversión del acidioso que quiere el objeto pero no la vía que conduce a él? ¿Acaso no es justamente la voluntad y el deseo lo que conduce al Mayor Augusto Jota a realizar el acto de engendrar en el vientre de Diana, su objeto amado, fantasmático, no un hijo, sino –todavía más: más deseo, más voluntad– dos hijos, mellizos? ¿Y no es acaso ese embarazo –¿involuntario? se diría hoy día– lo que determina, de una vez por todas (la gota que rebozó...), la separación de Catalina y Augusto Jota?: “Lo único cierto es que lo nuestro se convirtió en un infierno y al final no me contuve: No te soporto un instante más, le dije cuando volvió de la calle con el cuento de Diana y sus mellizos y de nuevo se metió en la cama.” (Moreno-Durán, 2002b: 386)

¿Cómo puede, entonces, la retracción del Mayor Augusto Jota hablarnos de comunidad si, justamente, al ser, esa retracción, un mecanismo de defensa, es, en ello, una afirmación de la homogeneidad, de la identidad consigo mismo? Sabemos que la comunidad tiene por condición, necesaria, la heterogeneidad, la distancia, la apertura. Y en la retracción del Mayor, esa heterogeneidad, esa distancia y esa apertura se borran, se suprimen: “Una extraña voluntad de autoflagelo, una constante censura se fue apoderando de Augusto Jota como si aplicando un cruel veto a sus posibilidades buscara revertir a través suyo una especie de condena a quienes le habían propinado la afrenta.” (Moreno-Durán, 2002b: 359)⁶³ La relación que mantiene, ya no con los otros puntos de singularidad, sujetos-sin-sujeto de la novela, sino con aquello que es, por definición, lo sujetable, lo material, lo sólido, esto es, los objetos y las cosas, también nos permite observar de qué manera el ensimismamiento y la refracción del Mayor Augusto Jota repercute en la figuración de la comunidad melancólica de *El toque de Diana*.

La relación entre el Mayor Augusto Jota y los objetos que lo rodean en su refracción tiene diferentes aspectos materiales. Uno es el relacionado con su pasado y su

⁶³ En este sentido podríamos afirmar que la retracción del Mayor Augusto Jota estaría relacionada con la categoría de *immunitas*. Mientras que la *communitas* liga a los miembros que pertenecen a ella en una donación hacia el otro, la *immunitas* los exonera de esa obligación: “Así como la *communitas* remite a algo general y abierto, la *immunitas* reconduce a la particularidad de una situación definida precisamente como algo que se sustrae a la condición común. (...) [S]i la *communitas* determina la ruptura de las barreras protectoras de la identidad individual, la *immunitas* es el intento de reconstruirla en una forma defensiva y ofensiva contra todo elemento externo que venga a amenazarla.” (Esposito, 2009a: 17)

obsesión militar, con sus uniformes, libros e insignias: “Augusto Jota conservaba la totalidad de sus uniformes a fin de no olvidar que la dignidad debe ser mantenida y defendida a como dé lugar así pesen en su contra las más oprobiosas circunstancias.” (Moreno-Durán, 2002b: 345)

El otro aspecto es el relacionado con la idealización de Diana y con la ventana a través de la cual la descubre y se relaciona con ella. A su vez, este objeto tiene que ver también con los límites del espacio cerrado donde acontece su retiro del mundo: “A su derecha, la ventana –siempre abierta pese al relente helado que por estos meses se filtra desde la cordillera– era el único punto de mira tras las primeras semanas de confinamiento. Como si intentara familiarizarse con lo que en buena táctica se llama sentido del lugar, el Mayor se dejaba ir de uno a otro lado, entre la evocación y el asombro, mientras una terca pesadumbre se apoderaba de su situación.” (Moreno-Durán, 2002b: 369)

Un aspecto más está relacionado con el cuadro de Van Eyck y su doble imagen: la imagen de él mismo sobre la cama y la imagen de sí, reflejada en el espejo. Es esta doble imagen la que hace reconocer al Mayor la situación y el conflicto en que se encuentra consigo mismo y con sus relaciones familiares y sociales: “¿Pero en qué momento fue que Augusto Jota se fijó en el cuadro? La luna del espejo, en el curso de uno de sus cotidianos recuentos, le devolvió la imagen de un grabado que como un agresivo presentimiento pendía sobre su cabeza.” (Moreno-Durán, 2002b: 365) También, es esta imagen del cuadro la que hace que Catalina Asensi se descubra, finalmente, en una situación sin solución posible: “No se sorprende la mujer cuando, al final de su exhaustivo recorrido por el cuadro, capta la presencia del espejo en la pared del fondo – *speculum sine macula* para recoger el rostro de la amada, oh *virgo veneranda*– y gracias al cual se puede observar con nitidez la imagen de los dos esposos, cabalmente identificados con el papel que desempeñan no sólo en la distribución del grabado sino también en el orden ambiguo de la alcoba.” (Moreno-Durán, 2002b: 520)

Por último, existe un aspecto material relacionado con la esposa del Mayor y con sus recorridos (pasados, presentes y futuros) por la alcoba. Este aspecto tiene como objeto central la cama donde el Mayor pasa la mayor cantidad de tiempo, objeto en el que recae, ante la disposición corporal de permanecer postrado, gran parte de la responsabilidad:

Me cago en tus muertos, reza convencida de que el desgraciado no hace otra cosa que burlarse de ella y, como siempre, saca a bailar los siete meses de inaudita postración dispuesta ahora sí a lo que sea, al tiempo que vuelve a recitar su jaculatoria diaria: Insensato, desconsiderado, vago y otras variantes menos amables de su repertorio como si estar acostado fuera un crimen. ¿De manera, Mayor, que una tiene que aguantarse las ganas de hacer lo que quiera sólo porque a Su Merced se le antoja echarse en la cama como antes cuando se largaba de maniobras? Nada de eso, Augusto Jota, tu crédito ya se acabó conmigo. (Moreno-Durán, 2002b: 436)

Esta relación material con las cosas es una relación que ayuda a convencernos de la realidad de la sujeción-sin-sujeto a través de la ensimismación:

Durante la prolongada pausa, el Mayor deja correr su fatigada mirada sobre los pliegues de la sábana, el tallado de la cama, la lámpara con tronco de sirena, el busto del Corso, la jofaina instalada a regañadientes para lo que él llama mis diarias abluciones, el tapete estampado y, exactamente al frente, la luna bruñida del espejo. Encendió otro cigarrillo y volvió a lo suyo pero, curiosamente, después de hecho este primer inventario no pudo concentrarse de nuevo en la lectura y, doblando entonces el bordecito superior de la página impar, abandonó el libro y el lápiz de sus inevitables subrayados no sin antes sonreír a causa del extraño título –Catalina prescribe flebotomía y consigue un ascenso– que preside el capítulo cuyo folio acaba de marcar. Ganado por la evaluación de los detalles cierra los ojos y, encandilado por la minuciosa soledad de los objetos, los enumera, recita, ubica de memoria, transformándolos en imágenes hasta que todo su juego confluye en una doble secuencia en la que ve indistintamente a un hombre que, como en los cuentos chinos de venganza, se ahorca ante la puerta de su enemigo, aunque, a continuación, cree advertir la imagen de otro individuo rigurosa e inexplicablemente yerto, mayestático en su lecho y con la misma ofrenda vindicativa del primero apenas bosquejada en el gesto de sus ojos cerrados. (Moreno-Durán, 2002b: 365)

En su retracción, el Mayor Augusto Jota se relaciona con las cosas (sólidas o fantasmáticas: libros, ventana, sueño, espejo, cuadro) de tal manera que nos permite suponer que cuanto más cercano está a ese sí-mismo de la ensimismación a la que se ha entregado, más profunda se hace la no-sujeción de su subjetividad, más perdida se encuentra su sujeción: “Augusto Jota memoriza los resquicios y pliegues, las cornisas y grietas, los cromos y grabados, los vidrios y cerraduras, en fin, ese largo inventario de detalles que lo han puesto en cotidiano contacto con la hermética realidad de su exilio.” (Moreno-Durán, 2002b: 371) Esto ocurre no porque sea, como se dice, un fabulador,

sino porque hace de la materialidad de las cosas externas el sostén de su propio ensimismamiento. De ahí que, en diálogo con su amante Juvenal, Catalina vea en la figura de su esposo un retirado del mundo:

“-¿Mi marido? El desdichado está más ausente del mundo que un yogui.

- ¿De manera que ya no le interesa nada? ¿Qué pasó con su afición a la política?

- De eso mejor ni hablar. La política ahora le produce escalofríos.” (Moreno-Durán, 2002b: 431)

La no-sujeción del Mayor Augusto Jota depende de (está sujeta a) la no-sujeción de lo externo. El afuera y el adentro se funden en una misma irrealidad, el ensimismamiento, integrándose, juntas, al desobramiento. Este punto de confluencia entre un adentro y un afuera está siempre mediatizado por el universo idealizado de Diana. Antes del descubrimiento de Diana, el Mayor Augusto Jota mira por la ventana y descubre la casa de enfrente, habitada por mujeres:

Poco a poco la cotidiana algarabía se convirtió en el infalible reloj de la soledad de Augusto Jota y aún en los días plomizos sus amigas las cacareantes salían todas al unísono como si de una coral doméstica se tratara. Trapos de indefinibles colores, prendas e intimidades, divertidas banderas flotaban como única consigna al viento de todas las mañanas, consigna de la que también se apoderó el Mayor añadiéndola al minucioso sumario de los detalles de su cuarto como si fuera un complemento necesario para alcanzar el equilibrio entre la hora exterior y el orden de su propio mundo. (Moreno-Durán, 2002b: 372)

Esta confluencia del afuera y el adentro se da en la espacialidad cerrada que habita el sujeto-sin-sujeto, esa espacialidad que, al igual que en las otras dos novelas de la trilogía *Femina Suite*, se presenta como una espacialidad de salón donde parecería que quedara suspendida la comunidad. Sin embargo, algo nos hace sospechar que allí donde no se da esa exigencia de la comunidad, allí donde se retrae y se suspende, allí, en esa espacialidad y esa sujeción de sí mismo en la que cae el Mayor Augusto Jota, se da – diríamos – un tipo de comunidad en el que los lazos sociales, al estar interrumpidos y en suspenso, se insinúan como la manifestación del espacio donde se produce la comunidad. Ese espacio al que hacemos referencia es aquel lugar-entre, ese lugar donde se comparte la separación dada por la singularidad, el lugar-entre de la comunidad melancólica.

La expresión del lugar-entre la encontramos materializada, hecha forma y texto, en los diálogos de Catalina Asensi con su amante Juvenal, donde la pareja habla recurrentemente de un ausente, el Mayor Augusto Jota:

- ...pero dime, ¿acaso él no te va a pasar ninguna ayuda?
- De eso ni hablar, pues el pobre ni siquiera pertenece a este mundo.
- Tan mal no puede estar.
- Anda por ahí como enjaulado, deprimido y huraño como ese dinamarco triste y melancólico que tanto te gusta. (Moreno-Durán, 2002b: 356)

En estos diálogos, que se dan en un ambiente de “abrumadora intimidad” (Moreno-Durán, 2002b: 397), el otro es un radicalmente Otro, un ausente que está encarnado – verbalmente– por ese sujeto-sin-sujeto en que ha devenido el Mayor. La otredad no se da en los diálogos, ahí el otro es un no-presente, un otro ausente de sí, ausente del diálogo. Los diálogos de los amantes, de Catalina Asensi con Juvenal, son la forma (son una forma) que retiene a la alteridad en su ausencia: la no-presencia de lo otro. Tan es así, que en la propuesta formal de estos diálogos se hace necesaria la incorporación de una voz tercera, al margen, no sólo del diálogo sino de toda la novela; una voz que no es la del otro –ese otro sujeto-sin-sujeto en que ha devenido el Mayor– sino la voz de otro-otro: una ajenidad del relato, una marginación de la narración, la posibilidad, a fin de cuentas, de la no-narración del relato: la posibilidad de la escucha del relato. Esta voz, en bastardilla, que responde, como se dice, al llamado del asterisco y se presenta como una nota a pie de página que ordena un salirse del relato, del texto, comanda una transferencia de la lectura desde la narración hacia sus límites, hacia una suerte de para-narración. Hace las veces no de interrupción (interrumpe, sí, pero su interrupción extrae al relato de su relato, lo saca de sí) sino de silencio: el silencio propio del auditor, el silencio de quien, siendo auditor, juzga, valora, sostiene; el silencio propio del “autor” en su relación con el texto. En definitiva, es una voz en bastardilla al margen de la hoja y del relato que es, que desea ser, la palabra sin sujeto que la hable, no la palabra interrumpida, sino la interrupción en la palabra. Sin embargo, esa palabra sin sujeto está dada, muchas veces, en la primera persona, y tiene, lleva, una dirección propia.⁶⁴

⁶⁴ “Sólo en algunos casos –momentos quasi-alucinatorios– el propio autor se lee como ajeno, como escritor-otro, como escritor encontrado, como verdadero *manuscrito y a la letra*. El autor no puede consagrar la fórmula lacaniana de Freud: la escritura es, originalmente, la lengua del ausente.” (Rosa, 1997a: 42) (Cursivas en el original)

Leemos en uno de los llamados que nos hace un asterisco: “Me permito aquí unas palabras de apología por las faltas de la pobre Catalina. Todos cometemos muchas: tanto tú como yo, lector. Pero no, qué estoy diciendo: esto es pecar contra la cortesía.” (Moreno-Durán, 2002b: 368) Esa dirección, ese llamado –descortés si se quiere, abrumador en todo caso– al lector contiene no sólo la presencia del que habla (y lo contiene en forma de pregunta: ¿quién es verdaderamente aquél que habla, que nos habla?), sino además la presencia de ese otro que escucha, que lee. ¿Qué tipo de presencia es la que el lector tiene en el texto? ¿Cómo penetra, cómo se sostiene el lector convocado en esa intimidad abrumadora donde se da –donde se está dando, siempre– el diálogo de los amantes? No podemos más que responder que es la presencia de la complicidad de la mirada: aquello con lo que, al igual que el Mayor Augusto Jota entregado a la mirada sobre Diana a través de la ventana, le da existencia y cuerpo a la figura –fantasmática– de lo otro: “Cree recordar ahora que aquél día era lo que se suele llamar Primer Viernes de mes, o algo así, y fue el color de las prendas lo que –binóculos en mano, vigía, espía, *voyeur* impenitente– le dio la voz de alarma y lo puso en guardia: vamos a ver qué es lo que pasa aquí.” (Moreno-Durán, 2002b: 387)⁶⁵

Es en esa complicidad de la mirada a la que es convocado el lector en donde se cumple la experiencia de la comunidad como comunicación.⁶⁶ El desencanto, la melancolía y lo íntimo, en tanto modos de la comunidad que figuran en la literatura colombiana del finales del siglo XX, designan la experiencia de la comunicación, de la escritura, a la que es convocado a participar, en el límite de su singularidad, el lector. En esta participación radica un gesto que puede ser visto no sólo como estético, sino además –o por ello, por estético– como un gesto político. Ese gesto es el que implica, en la comunidad y en la comunicación, en la relación de los unos con los otros y en los pliegues y repliegues que los vínculos sociales traen consigo, las circunscripciones de lo

⁶⁵ Las escenas en donde la mirada ocupan un lugar privilegiado se encuentran en gran parte de la novela en relación con la posición refractaria del Mayor Augusto Jota y la idealización de Diana y su constitución como objeto de deseo. Diana es, durante toda la novela, una imagen: “Así las cosas, una mañana, mientras observaba a través de la ventana, un terrible golpe de luz le desgarró el cerebro. ¿Quién es esa que va saliendo, radiante como el sol y terrible como un ejército en formación de batalla?” (Moreno-Durán, 2002b: 393) A propósito de la relación entre la figura del signo de deseo como fantasma y su condición de imagen, véase de Giorgio Agamben su *Estancias* (Agamben, 2002a), en particular la tercera parte “La palabra y el fantasma” (Agamben, 2002a: 99-183)

⁶⁶ Este cumplimiento de la comunidad como comunicación proviene de la idea de que el hecho constitutivo de la comunicación es el vínculo social, a la vez que ella, la comunicación, es, como señalara Nancy, “el hecho constitutivo de una exposición al afuera que define la singularidad.” (Nancy, 2001: 59) Con este cumplimiento de la comunidad como comunicación acontece la comunidad melancólica en *El toque de Diana*. En ella, en la novela en tanto figuración de la comunidad melancólica, se da una múltiple tensión entre el vínculo social, la imposibilidad de este vínculo, la pérdida de la singularidad (la no-sujeción de los sujetos) y el aislamiento voluntario de los sujetos-no-sujetos que actúan en ella.

íntimo como espacio en el que el desencanto, la violencia y la melancolía conducen, en la constitución de las subjetividades y sus resquebrajaduras, las posibilidades de un cuerpo social.

No es que la novelística de Moreno-Durán, de Fernando Cruz Kronfly o de Tomás González nos digan lo que la comunidad es. Menos aún sería esto posible al advertir que la comunidad es justamente aquello que no es, aquello de lo que no puede decirse lo que es.⁶⁷ Por lo tanto, la escritura de la comunidad se escribe completamente de otra forma: en su figuración. Desde la negatividad de la experiencia social, desde el resquebrajamiento de las posibilidades de un cuerpo social, las novelas de Tomás González, Fernando Cruz Kronfly y R.H. Moreno-Durán, abren la posibilidad de figuración de una comunidad cuya experiencia, proveniente del continuo influjo de la violencia, es melancólica. Que este gesto ocurra a partir de la problematización de los procesos de subjetivización contiene un carácter político que enmarca el tránsito de una estética de lo político a una figuración de la comunidad.⁶⁸ En ese tránsito, se manifiestan los efectos de la violencia tanto como eje estructurante de la esfera política colombiana como en su contribución en los imaginarios desestructurantes que tienden a comprender el tejido social a través de su ruptura, de la atomización de sus actores y de la turbulencia de la sociedad como conjunto.

Al observar las figuraciones de la comunidad melancólica en las novelas de Tomás González, de Cruz Kronfly y de Moreno-Durán, se nos impone una primera evidencia: la relación entre el discurso literario y la formación comunitaria de lo social se presenta como una relación disgregada, compuesta y dada a partir de una concepción fragmentada de lo social. Si, como señalara Julio Ortega, los textos literarios ponen en crisis no sólo

⁶⁷ Esta negatividad tanto de la comunidad como de la escritura ha sido identificada por Nancy en cuanto inoperancia de la comunidad, pero también, como lo apunta Raúl Antelo, por Barthes como la inoperancia del texto: “Es en ese sentido que se podría hablar de la condición “literaria” del concepto de comunidad según Bataille. Esa comunidad nunca es una comunidad plenamente realizada sino una comunidad infraléve, ya que su objetivo permanente consistiría en postular por doquier la imposibilidad de los enunciados desiguales.” (Antelo, 2008c: 41)

⁶⁸ Remito al artículo “De la estatización de la política a la comunidad desobrada” (Acosta y Quintana 2010) en el que se lee, refiriéndose a la idea benjaminiana de “estetización de la política” que “[I]a política se estetiza cuando los criterios estéticos se extrapolan a este terreno, de manera que una serie de fenómenos que tienen que ver con el ser-en-común de los seres humanos y con sus modos de relación se asume en términos del gozo, del éxtasis, de las experiencias que puedan provocar en una subjetividad desvinculada.” (Acosta y Quintana, 2010: 56) Al hacer referencia a la figuración de la comunidad como estadio diferente al de la estetización de la política, es conveniente recordar que la figuración de la comunidad no se corresponde con los modos de relación dictados por los influjos ideológicos. Esto es, en la figuración de la comunidad la presencia de lo político no está atravesada tanto por lo ideológico (este punto ha sido estudiado en la primera parte de esta tesis), como por las posibilidades escriturarias y los procesos narrativos por los cuales las relaciones de los unos con los otros que posibilitan el ser-en-común se hacen visibles en lo literario.

los modelos históricos de la representación de lo real, sino también los códigos que representan la relación del sujeto y del objeto en el discurso (Ortega, 1992: 245), podemos suponer que aquella puesta en crisis conlleva a que la narrativa de fin de siglo XX en Colombia en la cual aparentemente existe una pérdida de las diferencias sociales, sólo puede aprehender la trama social desde una posición fragmentaria.⁶⁹ Esta primera evidencia nos conduce a un segundo punto que determina que esta narrativa sería una expresión y una respuesta a un sistema de creencias y de prácticas –estéticas por sobre todo– en crisis, relacionadas no sólo con la problemática de la ideología –como se estudió en relación a la comunidad del desencanto– sino, más a grandes rasgos, con la imposibilidad, impuesta ahora a un imaginario social, de plantear la trama social como una totalidad.

En este sentido *El toque de Diana*, al problematizar la representación de la comunidad con la pérdida de las diferencias sociales y la fragmentación de los vínculos, con la negatividad de la experiencia social figurada en el encierro, el aislamiento y la consecuente denegación de las subjetividades y de las relaciones de los unos con los otros, niega también las diversas instancias del complejo social. La desarticulación de la trama social en la que se ve involucrada la imposibilidad de aprehender a la comunidad como un todo, es la fuente misma del juego simbólico y cultural con el cual figura la comunidad melancólica. En ella descubrimos no tanto una penuria imaginativa –o ideológica, si se quiere– como una problematización, dada a partir del acto literario, de la complejidad de la experiencia comunitaria en una sociedad violentamente dividida como la colombiana. Allí las élites (políticas, económicas, culturales, sociales, pero sobre todo las militares) son presentadas como formaciones sociales dadas, cerradas, inmanentes, cuyos puntos de contacto con la complejidad de la trama social es disuelta a partir del aislamiento, de la imposibilidad de contacto y de vínculo. Casi, se diría, no existe el otro social, no hay lugar para él. O si existe, lo hace justamente en el lugar de su invisibilidad, allí donde es-no-visto.

En apariencia, esta condición restrictiva de figuración de las élites, aisladas del complejo social, imposibilitadas de dar cuenta de los diferentes aspectos que componen la trama social, pareciera generar limitaciones narrativas. Por un lado, genera la limitación propia de una narrativa del poder, en la que el Estado y sus instituciones, si

⁶⁹ Esta imposibilidad de comprender la trama social como una totalidad es, como lo ha señalado Raymond L. Williams, una de las características de la narrativa de Moreno-Durán, a quien el crítico norteamericano ubica en una tradición borgeana que “no busca un universo organizado sino más bien lo subvierte, y con frecuencia utiliza como sujeto fundamental al lenguaje o el ingenio verbal.” (Williams, 1991: 114)

bien aparece burlado, ironizado y caricaturizado como una estructura construida desde arriba, desde las élites cultas y desde los grupos claves que toman decisiones, es, en apariencia, el único actor, la única voz. Sin embargo, esta misma condición permite ser pensada como aspecto de una literatura de fuertes apelaciones críticas, que impugna, desfunda y pone en duda aquellos privilegios –sociales, económicos y culturales– que ciertas clases sociales y ciertas ideologías comprenden.

Al remitir a universos sociales de élite, la narrativa de Moreno-Durán pone en crisis los modos en que aquellos grupos pretenden ver y dar a conocer el mundo, y sobre todo los discursos por los cuales estos grupos se apropian del mundo. Esto hace que esta narrativa, en definitiva, sea parte de una práctica de escritura radicalizada en su capacidad de, a partir de una proyección imaginaria, poner en crisis el repertorio hegemónico de la totalidad y la inmanencia.

La figuración de la comunidad melancólica que encontramos en la novela *El toque de Diana* o en el cuento “Los cuadros de una exposición” hace parte de ese sistema narrativo radicalizado en el que la expresión de la comunidad es consecuente con una disposición melancólica, a la vez que la violencia, en su aparecer subyacente, no sólo constituye el reflejo caótico y desorganizado de la experiencia social, sino que es, en su presencia transgresora, el modo con que la figuración de la comunidad, dada a partir de una posición fragmentaria, se completa. Es en la violencia, en los escenarios y paisajes de la violencia, donde la trama social y los vínculos comunitarios aparecen por completo disolutos, desleídos, casi, casi invisibles.

Tercera parte

La comunidad de lo íntimo:

Falleba / Finale capriccioso con Madonna

Imágenes de lo íntimo.

“Desde el centro de su casa, que cada día es más honda.”

Fernando Cruz Kronfly. *La vida secreta de los perros infieles*.

“Iba de los corredores a las puertas, donde tropezaba, zapateaba encima de los ladrillos, pasaba de las puertas a los aposentos escarchados y luego se encarnizaba en los baúles y cajones herméticos que encontraba en su camino, como un cangrejo.”

Fernando Cruz Kronfly. *Falleba*.

1. La fragilidad de las imágenes.¹

Lejos de ser una casualidad es en extremo consecuente con la novela el hecho de que la primera edición de *Falleba* de Fernando Cruz Kronfly, publicada por la popular editorial Oveja Negra en 1979, tenga en su portada un dibujo del artista Oscar Muñoz. (Cruz Kronfly, 1979)² Se trata de uno de los dibujos que, entrando la década de 1980,

¹ *Falleba*, la novela que será estudiada en este capítulo, ha tenido hasta el momento cuatro ediciones: la de 1979, que en realidad tenía como título *Cámara ardiente. Falleba* y que salió a la par con una edición española; en el año 2002 la Universidad Eafit de Medellín la editó una vez más con la siguiente advertencia hecha por el autor:

Ahora que la Universidad Eafit se ha interesado en reeditar *Falleba*, me he encontrado delante de un dilema: entregar la copia en su estado original, tal y como fue publicada en España y en Colombia allá por el año 1980 (sic), o someterla a una revisión. Después de volver a leer los primeros capítulos me di cuenta de que el autor del texto ya no era el mismo de entonces. Y me propuse el reto de volver a escribirla, conservando intacta la historia original aunque asumida desde la perspectiva presente del autor. La experiencia fue maravillosa, y a quienes me preguntaron si cosa semejante se podía hacer, no dudé al responderles que la novela era mía y punto. Y que, además, si acaso rodaba con suerte, la crítica tendría con el tiempo un nuevo motivo de entretenimiento. El lector tiene ahora en sus manos una versión menos trascendental, más rápida y eficaz, dulcemente traviesa y un tanto nihilista. En palabras precisas, otra novela. (Cruz Kronfly, 2002: 5)

Finalmente, una cuarta edición la realizó en el año 2008 la editorial Pijao de Ibagué en la colección “50 novelas colombianas y una pintada.” Si bien en alguna oportunidad se citará de la edición de 1979, para la realización de esta tesis se tuvo en cuenta prioritariamente la de 2002.

² Oscar Muñoz es un artista perteneciente a lo que se conoce como el grupo de Cali, “entusiastas del arte que, sin manifiestos, directores o líderes elegidos, compartió, por más de una década —entre 1970 y 1985—, espacios de creación y de proposición artística o intelectual que renovaron decididamente la orientación artística de la ciudad, con una influencia incuestionable en la historia del arte del país. Entre esos jóvenes, (...) se encontraban personajes como Andrés Caicedo, Luis Ospina, Carlos Mayolo, Fernell Franco, Oscar

realizara el reconocido artista bajo el título de *Inquilinatos*, una serie de carboncillos en donde aparece, en negro y ocre, el espacio doméstico, íntimo, cotidiano, el espacio en que se vive, el espacio impregnado de presencia humana. Pero es siempre, en toda la serie, una presencia que se infiere, una presencia que está ausente. Algunos de los dibujos de *Inquilinatos*, así como los de una serie posterior titulada *Interiores* en la cual se radicaliza la presencia de la ausencia eliminando por completo las figuras humanas, hicieron parte de *Protografías*, la muestra itinerante que, desde el año 2011, ha recorrido algunos museos de Europa, Estados Unidos y América Latina. Con la curaduría del crítico José Roca, esta muestra, además de algunos dibujos de *Inquilinatos* y de *Interiores*, contiene una significativa cantidad de obras esenciales en la carrera artística de Muñoz.

La idea de la protografía es una idea que hace visible, paradójicamente, el aspecto invisible de la condición fantasmática de la imagen, o del uso de la imagen, de su manipulación. (Cortés, 2013; Roca, 2011) Las imágenes fotográficas y los materiales que usa y que manipula el artista, van cambiando, van modificándose, sufren transformaciones que el espectador, al igual que la obra, puede experimentar al ser espectador y participe del proceso que acontece en un espacio y un tiempo real. Por eso se ha dicho que las obras de Muñoz están más cerca de ser realidades físicas que de ser representaciones visuales. (Iovino, 2003)³ El espectador puede observar y percibir de qué manera procesos físicos como la evaporación, los reflejos y la condensación, van modificando la imagen. Esto sucede de manera ejemplar en la pieza titulada *Biografías* (2002), en la cual el artista se enfrenta y pone en escena una problemática constante en su obra, la de la dificultad que implica retener una imagen.⁴ *Biografías*, en su estructura cíclica, de composición, descomposición y recomposición de la imagen, explora la idea de que toda imagen que se proyecta consiste en una materialidad hecha de vestigios, de ruinas y de huellas. Para esta obra, Muñoz usa retratos de personajes anónimos tomadas de obituarios cuya imagen “se deforma hasta desaparecer como una mancha informe en el sumidero.” (Roca, 2011: 27) Sin embargo, el rostro de los personajes reaparece al

Muñoz, Ever Astudillo [autor del dibujo que ilustra la tapa de *Las alabanzas y los acechos*], María de la Paz Jaramillo, Alicia Barney, Pedro Alcántara y Karen Lamason. (Iovino, 2003: 73)

³ Al respecto, señala Paola Cortés que la obra de Muñoz es un ejemplo de cómo el arte ya no está condicionado por ser una obra orgánica ni un objeto producido y limitado por marcos, “sino que la obra tiende a ser una experiencia más que una cosa.” (Cortés, 2013: 32)

⁴ Tanto *Biografías* como otros videos de la obra de Oscar Muñoz están disponibles en *Los videos de Oscar Muñoz*. (Muñoz, 2014) Véase también el catálogo de *Protografías*, que contiene un generoso archivo visual. (Muñoz, 2011) Cabe señalar que la muestra *Protografías* fue expuesta en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires entre los meses de diciembre del 2012 y febrero del 2013.

invertirse el tiempo de la imagen. La idea de la dificultad, casi la imposibilidad de retener la imagen, la de la fragilidad con que las imágenes componen el espacio, es algo que aparece también y de manera muy similar en *Narcisos* (1995), una de las obras más conocidas de Muñoz.

Los *Narcisos* conforman una serie que Muñoz viene realizando desde 1995 en la que usa imágenes de sí mismo impresas sobre hojas de papel que flotan en el agua reposada en varios recipientes de plástico. La impresión de las imágenes sobre las hojas de papel las realiza el artista usando polvo de carbón sobre un liviano tamiz fotográfico, de manera que a medida que las hojas se sumergen en el agua, las imágenes se van distorsionando y van perdiendo paulatinamente su definición. Los autorretratos llegan a convertirse en un conjunto de imágenes múltiples, discontinuas, cambiantes y fantasmáticas al desaparecer la imagen que, sin embargo, sigue estando presente. (Malagón-Kurka, 2010) Cuando el agua se evapora con el paso de los días, el polvo de carbón va fijándose sobre el fondo de las cajas, hasta que una vez evaporada del todo se produce un estado de absoluta fragilidad de la imagen que reposa inestable en el fondo de la caja. Como señala María Margarita Malagón-Kurka, se trata de imágenes que se convierten en rastros del proceso, un proceso que Muñoz hace análogo al ciclo de la vida, en el que la imagen sufre un proceso en el espacio y en el tiempo hasta que el cambio cesa. (Malagón-Kurka, 2010: 121; 2012: 61)

Otra pieza donde está expuesta la fragilidad de la imagen y la imposibilidad de retenerla es la que lleva por título *Re/trato* (2003), “palabra compuesta que en su doble acepción habla del retrato y del intento reiterado” (Roca, 2011: 30), donde también aparece el rostro del artista, en un aparición por completo fantasmática puesto que su aparición es la condición misma de su desaparición. El agua sobre un pedazo de loza caliente conspira contra la estabilidad de ese rostro que aparece y desaparece y actúa permanentemente para borrar la imagen en el acto mismo de su construcción. El trazo una y otra vez insiste en la terquedad de querer fijar la imagen, de querer definir el rostro. Pero la imagen, claro está, es más potente en su desvanecimiento, en su desaparición.

Estas condiciones de la imagen exploradas por Oscar Muñoz llevaron al crítico José Roca a acuñar el concepto de *protografía*, algo que entiende como un estado previo de la imagen fotográfica. (Roca, 2011) En el catálogo de la muestra, Roca habla de un proto-momento en el que la imagen está por ser fotografía, cuando todavía no llega a ser imagen, pero ya está en camino de serlo. (Roca, 2011: 18) En ese camino a ser imagen,

también está implícita la posibilidad, la potencia de no llegar a serlo o de que, ni bien llegue a ser imagen, ésta se desvanezca, como efectivamente sucede en *Biografías*. La protografía es, por lo tanto, ese estado de la imagen en potencia, en potencia de llegar a ser o de llegar a no ser imagen. El estado del devenir imagen hace parte del proceso vital de las imágenes. La insistencia de la obra de Muñoz en explorar los momentos previos y posteriores a la fijación de la imagen remite justamente a indagar sobre el proceso vital de las imágenes. Es algo que también se ve en los dibujos, como el que ilustra la portada de la novela de Cruz Kronfly, así como en los dibujos de superficies que conforman la serie *Superficies al carbón* (1993) donde se ven las huellas, los rastros de acciones, por lo general violentas, que han sido, que han ocurrido en un pasado cercano. En las fotografías, en los videos y en los dibujos de Muñoz se produce el carácter vital de la imagen que va siendo sometida al paso del tiempo y a su contacto, su interacción con los elementos, con los espacios, que están a su alrededor y que la afectan, que la llevan, tarde o temprano, a su desaparición.

Quizás una de las obras paradigmáticas de la producción artística de Muñoz donde la imagen fantasmática se hace claramente visible sea la de las *Cortinas de baño* (1985). Malagón-Kurka hace la siguiente descripción de esta obra:

El artista imprimió imágenes de diferentes figuras masculinas sobre el plástico de las cortinas por medio de procesos fotoserigráficos y acrílico soluble en agua. La fotografía se convirtió así en un medio auxiliar que podía someterse a las acciones de un líquido. Mientras imprimía, permitía que el agua rodara a lo largo del plástico, disolviendo la pintura, haciendo al mismo tiempo, que las figuras cambiaran su forma y aparecieran como sombras vagas. La superficie irregular y ondulada del plástico también contribuyó a crear las distorsiones. Como resultado, las figuras aparecen en un estado de desvanecimiento debido a la acción de los materiales, el soporte y la fuerza de gravedad. Este estado genera la ilusión de estar viendo figuras humanas a través del material translúcido, tal y como se verían en una ducha real. (Malagón-Kurke, 2010: 109)

Cuando el espectador camina alrededor y le da la vuelta a la cortina de baño, cuando se asoma, curioso, a ver por detrás para ver qué encuentra, para constatar aquello que ha visto por delante, se encuentra con que ya no está, o que al menos, no está ahí donde se creería que debiera estar la figura. Así, cobra forma una figura espectral que aparece y desaparece. De esta manera,

[1]la experimentación sin pausa en que la obra de Muñoz llega a la destrucción del soporte se corresponde con ese proceso en el que el artista mismo, junto con la sociedad a la que pertenece, han perdido el suyo. Con la transformación de su contexto, la poética de la cotidianidad, la de los espacios que habita el hombre, y la del tema de lo urbano que invade la primera obra de Muñoz, se carga paulatinamente de desesperanza; y el ejercicio artístico se invade de un existencialismo que insiste en lo real o lo vital, para hablar a través suyo de las condiciones que lo restan. (Iovino, 2003: 49)

Este aspecto de la experimentación y la destrucción de los soportes, ligada a una poética de la cotidianidad y de lo doméstico es algo que Muñoz lleva a un punto radical con la obra *A través del cristal* (2010). Se trata de una pieza en la que se entrecruzan y se sobreponen imágenes reflejadas en un ambiente doméstico en el cristal de un marco fotográfico. La pieza hace convivir dos dimensiones de la imagen, una en movimiento, que además está acompañada de una dimensión sonora, y que remite a una instancia temporal del presente, y otra imagen, estática, de fijación del tiempo, una imagen que alude a la retención de un pasado, al lugar común con que familiarmente concebimos una foto como la captura de un momento, y que por lo general, en ese ámbito doméstico, se trata de un momento alegre, celebratorio, un momento memorable, con lo cual el elemento de la memoria está puesto en primer plano, como en toda la obra de Muñoz.

Pero acá, la convivencia de esas dos imágenes, la del presente en movimiento y la del pasado capturado, una convivencia en la que, al igual que en *Destierro* de Cruz Kronfly, se distingue la naturaleza anacrónica de la imagen, generan una tercera dimensión, fantasmática, ilusoria, imaginaria. Esa otra dimensión que abre la sobreposición de imágenes y de temporalidades, es también una forma material de presentar al espectador, de situarlo frente a la condición transformativa, cambiante de la imagen, es decir, situar al espectador frente a la condición de proceso que tiene la imagen. La imagen, a pesar de estar fijada, enmarcada, mantiene su condición de proceso, al pertenecer a un espacio y a un tiempo real. Esa imagen en movimiento que se refleja sobre el cristal que enmarca la imagen detenida, fijada, capturada, vendría a ser el elemento que aleja la foto de su plano visual para resaltar el plano íntimo, pero a la vez social y contextual donde esa imagen es producida y consumida.

De esta manera los retratos de *A través del cristal* se convierten en un soporte de la información sobre el interior, sobre el sitio donde estaban exhibidos, donde estaban situados. Esos retratos, como señala Roca, contienen espacio en el reflejo y tiempo en el

audio que va dando lugar a sonidos, murmullos, conversaciones, todas del ámbito doméstico caleño, cotidiano, ciudadano. (Roca, 2011) A esos retratos se les suma el espacio social de los interiores domésticos del que participan. La imagen ya no es simplemente la foto, sino que, en convivencia, en sobreposición con el reflejo de su espacialidad, conforma y produce una dimensión fantasmática, imaginaria, en la que lo visual se sitúa en un intersticio entre la foto, el retrato, la mirada, el ángulo y el plano del espectador. Es un efecto que resalta el carácter de indefinición de la imagen y de sobreposición de temporalidades, esa dificultad de retenerla, para ponerla en confluencia con el aspecto doméstico, cotidiano, de interiores que presenta la materialidad de la obra. El hecho de que la proyección de los retratos, en cuyo reflejos aparece esa dimensión social y doméstica de la que participan, estén enmarcados en los mismos marcos en que están situados originalmente, es un detalle que le aporta a esa dimensión fantasmática e imaginaria, el ímpetu de lo íntimo, la potencia de lo doméstico.

Ahora bien, las características mencionadas acerca de las obras de Oscar Muñoz recogidas en la muestra *Protografías*, pueden ser útiles para entender de qué manera figura la comunidad de lo íntimo en la producción literaria de Fernando Cruz Kronfly. Es de advertir que existen varios planos de relación entre la obra del artista y la del escritor. La relación más evidente entre las exploraciones técnicas y conceptuales de Muñoz y los procedimientos de Cruz Kronfly la podemos encontrar, en principio, al repasar aquello que ha sido estudiado, capítulos atrás, a propósito de la novela *Destierro* y de la configuración de una comunidad fantasmática proyectada a partir de la propensión a establecer vínculos entre imágenes (subjetivas, espaciales y temporales) anacrónicas, donde es posible advertir que las imágenes que producen la configuración de dicha comunidad lo son en tanto exposiciones de una materialidad que deviene en el tiempo, deformándose, transformándose y dilatándose. Aquellas imágenes que el Habibe en *Destierro* trae consigo del pasado, por medio de la memoria, y que proyecta en su prolongación permanente del presente, son imágenes que, como las de Oscar Muñoz, se esfuerzan por permanecer, a sabiendas de que sobre ellas el tiempo y los elementos que lo circundan irrumpirá haciendo lo suyo.

Esta relación también se hace evidente al observar ciertas tematizaciones y puestas en escena de la problemática de las imágenes en la obra de Cruz Kronfly. Es el caso de la novela *Falleba*, donde Uldarico, indagando en lo profundo de la vieja casa familiar, se encuentra recluido en la última de sus habitaciones como si fuera un hospital de reposo. (Cruz Kronfly, 2002: 12) Allí realiza una operación de la memoria al romper “el secreto

que desde varios siglos atrás se guardaba dentro de los aposentos cerrados de La Mansión de Las Cadenas” (Cruz Kronfly, 1979: 8), a través de la extracción de objetos y personajes del pasado que trae al presente de manera fantasmática:

Y ahora pasemos a revisar estos cajones de cedro y pellejo, para verificar si su contenido es el indicado y si ha sido dispuesto conservando algún orden capaz de expresar un determinado sentido, dijo Uldarico: ¡Sigamos y que conste en el acta! ¿Cuál sentido? gruñó Pánfilo, mientras Mariana Valentina, a punto de rodar por el suelo, le ponía una mano en el hombro. Pero sigamos, gritó Uldarico: ¡Un niño de cinco días de nacido! ¿Queeeeé? Así como lo acaban de escuchar. ¡Ay, un bebeeeé! Aquí está el hijo perdido de Alirio el peluquero en Jesusita Díaz Marizancena. ¡Que conste en el acta! ¿Alguien tiene algún reparo? ¡Qué polvazo! ¡Shssss! ¡Sigamos adelante! Y que conste también este odre de pellejo de venado con una chica de quince años adentro. ¡Madre mía! ¿Qué hace este liguero aquí todavía? ¡Y tanto polvo de arroz y tanto carmín encendido! ¿Se trata acaso de aquella que llamaban la gata de los tejados? ¡Ay, la vida es una ruleta! Aquella chica, provista todavía de sus zapatos para escalar muros, expelía aún aromas que parecían naturales y exhibía sus apófisis debidamente abollonadas. Delante de esta pieza de museo, Uldarico no podía negar que ahora tenía la lengua flotando como un corcho en la baba. ¡Ay, bebitaaaá! ¡Shssss! ¿La gata ronroneante de los tejados? ¡Ah! La muy exótica se había aficionado a pulir sus orgasmos en el caballete de diversas casas de la barriada, de donde sólo descendía al amanecer, con ambos ojos en el esternón. ¡Qué conste en el acta! dijo Uldarico: Ya veremos qué hacer con ella, pero mientras tanto colóquenla con sumo cuidado en aquella mesa. (Cruz Kronfly, 2002: 39)

Se trata, sin embargo, de una operación de la memoria que no tiende a singularizarla, es decir, que no es propia de Uldarico ni está particularizada, sino que, por el contrario, propende a ser una memoria que, en tanto imagen, se proyecte hacia el grupo de seres afectivos como Mariana Valentina, su esposa, y Pánfilo su amigo, quienes acompañan a Uldarico en su profunda reclusión y en su ensimismamiento. Por medio de este procedimiento Uldarico, Mariana Valentina y Pánfilo componen una serie de imágenes con las cuales se construye, se repone y se inventa un pasado. Imágenes que van saliendo de los polvorientos cajones y baúles, proyectando personajes que conforman ese pasado, cuya materialidad es incierta, puesto que lo hacen no como existencias ni como presencias, sino como meras proyecciones imaginarias que se ubican en un presente que, a su vez, es una proyección imaginaria más de Uldarico, de todos los Uldaricos que transitan la obra de Cruz Kronfly.

Otro plano de la relación, esta vez más inmediata, se produce entre los procedimientos del escritor y las exploraciones técnicas y conceptuales de Oscar Muñoz al encontrar expresiones de los personajes acerca de la fragilidad originaria de las imágenes fotográficas, expresiones como aquella que está enunciada por Uldarico en *Falleba* a propósito de las antiguas fotografías familiares que van surgiendo de uno de los baúles: “Por definición, el origen se agota siempre en sí mismo. ¿Pero, y este destello? Lo siento mucho, pero a mi se me antoja haber visto esa luz en algunas fotografías, señor, pues por principio el origen nunca vuelve” (Cruz Kronfly, 2002: 46); a lo que, más adelante responde, dando cuenta de la fragilidad de las imágenes, una de las testigos (¿imaginarias?) de la exploración de objetos que Uldarico está realizando en la antigua casa familiar: “¡Pensé retratar la claridad que de repente alcanzaron mis ojos, pero todo fue tan fugaz que nada se me hizo posible!” (Cruz Kronfly, 2002: 49) En este caso, la enunciación de la fugacidad de las imágenes hace juego con el carácter imaginario con el que Uldarico construye su propio pasado. Nada constituye más su pasado, aquello que sucedió, que lo que Uldarico es capaz de imaginar, de enunciar como parte discursiva de su proyección imaginaria. Pero todo aquello imaginado, al ser imagen, entra en el circuito de la fragilidad y la evanescencia, como aquellas fotografías de los padres de Uldarico que, atentamente, ve desaparecer Mariana Valentina recluida en su habitación cuando

de repente, los objetos fueron otros y las severas imágenes que brotaban de las fotografías empezaron a borrarse, motivo por el cual ya no le fue posible precisar en aquellas amarillentas cartulinas el lugar del rostro en donde se hallaba la prominencia intimidante de los pómulos, ni adivinar siquiera la grieta del gesto en la borrosa línea de los labios. Mucho menos pudo identificar el viejo trazo en el arco de las cejas, sepultado ahora por la nueva claridad de las cosas. Los rostros de Teófilo y Barbarela, sus suegros impregnados de esencias de ajo y aceitunas, acababan de ser borrados para siempre. Pero, en vez de sentirse liberada por causa de la nueva luz que invadía el mundo para borrar de un tajo toda autoridad, sintió que había quedado abandonada a su suerte y que ahora sí empezaba para ella la última parte de su viaje al vacío de los días. (Cruz Kronfly, 2002: 141)

Pero el carácter frágil y transitorio de las imágenes se hace todavía más notorio al leer la obra toda de Cruz Kronfly de manera transversal. Al concebir el conjunto de novelas como elementos dispersos de un variado aunque indistinto universo narrativo, en todo caso caracterizado por la desesperanza, la soledad, la sugestividad del lenguaje, los

usos contrastantes del deseo y de la memoria, puede observarse cómo desde los cuentos de *Las alabanzas y los acechos* que, recordemos, aparecieron en 1980, a la novela *La vida secreta de los perros infieles*, cuya última edición es del 2014, las imágenes, muchas veces reiterativas, aparecen, se desvanecen y vuelven a aparecer, como aquellas imágenes de Oscar Muñoz que se vacían por el sumidero en *Biografías* o aquellas que, evaporadas por el calor sobre la piedra, desaparecen una y otra vez en *Re/tratos*. No en vano, Darío Ruiz Gómez, al hablar de la escritura de Cruz Kronfly señala una sensación de provisoriedad que hay en ella, “como si no hubiera una escritura, sino una pre-escritura.” (Ruiz Gómez, 2007: 176)

Se trata de imágenes que componen escenas que parecieran estar repitiéndose, que parecieran saltar de un espacio literario a otro, como aquellos retratos de personajes cuyos rostros, comportamientos y singularidades, pasan de una a otra novela, pero que, como sucede con Pánfilo, Mariana Valentina y Uldarico, que transitan de *Falleba* a *La vida secreta de los perros infieles*, son siempre imágenes que se proyectan potenciando la fragilidad no sólo de aquello que hacen aparecer con ellas, en especial la fragilidad de las subjetividades que singularizan los rostros retratados de los personajes y que, sin embargo, al igual que las imágenes, son subjetividades que se encuentran siempre en tránsito, sino, todavía con mayor vértigo, la fragilidad del sustento espacial en el que esas imágenes, y esos retratos, esas subjetividades en tránsito, están compuestas.⁵

Cuando aparece Leopoldo, la figura que anticipa a Uldarico en *La obra del sueño*, viajando al interior de Polvo de los Caminos y atravesando la geografía de los afectos y los paisajes de violencia; cuando aparece Uldarico sentado, tomando latas de cerveza y escribiendo en el mismo barco a vapor en que Simón Bolívar realiza su viaje río abajo por el Magdalena en *La ceniza del Libertador*; cuando aquel otro Uldarico, que siendo otro es el mismo, transita la noche por La Gran Avenida buscando a Marilyn desesperadamente hasta su muerte de madrugada en *El embarcadero de los incurables*; cuando Uldarico aparece, una vez más, en *Destierro* en forma de desdoblamiento y partición de la subjetividad incompleta del Habibe, hablándole desde lo profundo de un tarro de hojalata; cuando ya mayor, Uldarico vuelve y aparece y anda, a pesar de los ires

⁵ A propósito del espacio literario, conviene reponer la explicación de Cruz Kronfly acerca de esta particular espacialidad. En un artículo donde, a partir del uso de la metonimia enunciada como “los lugares del hombre” habla de la simbología de lo urbano como una dialéctica del adentro y del afuera, del antes y del después, Cruz Kronfly define el espacio literario como “aquel imaginario que sólo existe en la palabra que lo funda a partir de la memoria o del sentimiento, del deseo o del pavor (...) Se trata de exclusivas fundaciones que realiza la palabra, mediante un proceso más gobernado por los símbolos que por una supuesta fidelidad geográfica o arquitectónica.” (Cruz Kronfly, 1985: 26)

y venires de la culpa, tratando de encontrar la forma de reunirse nuevamente con su amante en alguna habitación del motel El Orquideral en *La vida secreta de los perros infieles*, es el mismo, siendo otro, que en *Falleba*, la primera de las novelas de Cruz Kronfly en ser publicada, decide dejarse morir desde el balcón del apartamento de Viña Maipo, de cuyas alturas “no alcanzaba a distinguir si lo que ahora sentía era la opacidad de la muerte o, por el contrario, el claroscuro de la vida que aún no había perdido del todo.” (Cruz Kronfly, 2002: 103)⁶

Pero para ser el mismo, para que ese Uldarico pueda ser la imagen de sí, para que la imagen de sí se corresponda consigo mismo, es necesario que Uldarico sea otro, que sea una y otra vez la proyección imaginaria de su propia alteridad, esto es, que vaya hasta el fondo de sí, que se vea en el espejo, proyectado como “un manojito de paja cada vez más hundida en el humo”, (Cruz Kronfly, 2002: 17) y se reconozca, enunciándose, como otro. Esta operación de imagen y subjetividad, de acuerdo con Jean-Luc Nancy, proviene de una condición ontológica de la imagen que la hace dar forma a algún fondo, es decir, a una presencia retenida en un fondo, como aquella imagen de los *Narcisos* de Muñoz que reposan en su fragilidad, donde nada tiene presencia, donde “la imagen separa, difiere, desea una presencia de esta precedencia del fondo, según la cual en el fondo, toda forma sólo puede ser retenida o huida, originariamente y escatológicamente informe tanto como informable.” (Nancy, 2006b: 11)

Esto implica que en las novelas de Cruz Kronfly, tanto las imágenes como las subjetividades que aparecen en ellas, al ser subjetividades e imágenes en tránsito, funcionen como los *Narcisos* de Muñoz, que, siendo la misma imagen, al transformarse, deja de ser ella para convertirse, en estado de fragilidad, en otro, pero otro que es otro para sí y que, simultáneamente, es el sí mismo de la imagen que reposa en el fondo. Así, cuando vemos a Uldarico en *La vida secreta de los perros infieles* recorriendo los mismos caminos que lo hiciera en *Falleba*, habitando las mismas habitaciones en que habitara en ese otro espacio literario, o cuando vemos a Mariana Valentina, con el continuo vaso de vodka en la mano que pareciera alcanzarse de novela a novela, animándose a reactivar su vida sexual con su antiguo amante Pánfilo, décadas después de sus primeros encuentros, no podemos más que pensar que se trata ya no de la misma

⁶ En la edición de 1979 se lee: “A esas alturas Uldarico no alcanzaba a distinguir si aquello que ahora sentía era la densidad de la muerte o por el contrario el fulgor de su vida que aún no hubiera perdido.” (Cruz Kronfly, 1979: 70) Resulta bastante sugestivo pensar la distancia entre la idea de “densidad” y la de “opacidad” como un refuerzo a la necesaria profundidad de las imágenes con que se configura la comunidad de lo íntimo.

imagen, sino de la honda reiteración de una imagen que viene transformándose desde antes de hacer su primera aparición.

Imagen sobre la imagen, evanescencia y profundidad, la narrativa de Cruz Kronfly, narrativa de lo informe, entiende que la imagen no es el doble de una cosa, sino, como ha dicho Jacques Rancière, “[e]s un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho.” (Rancière, 2010: 94) Por eso traza sus narraciones a partir de una trama de imágenes que se proyectan como cuestiones de la cotidianidad, de aspectos íntimos de las relaciones de pareja, y de cuestiones que ponen en relación a los cuerpos humanos, a sus subjetividades y a los objetos con los que interactúan y con los que constituye su universo íntimo y su memoria. Al igual que sucede en la obra de Oscar Muñoz, las de Cruz Kronfly son imágenes cuyas transformaciones, evaporaciones y desapariciones se despliegan y desenvuelven como las acciones principales de la construcción de un universo narrativo.⁷

Dentro de la obra de Cruz Kronfly y dentro de los procedimientos con que ha construido esa obra, las imágenes de lo cotidiano y de lo íntimo, desde las cuales hace visible un modo de comunidad, operan como protografías, como estadios previos a la imagen pero que sin embargo, ni bien llegan a insinuarse como tales, se desplazan y se lanzan, afanosamente, hacia su profunda evanescencia, como si en la profundidad de su formación imaginaria, estas imágenes que configuran la comunidad de lo íntimo se vieran interrumpidas en el proceso de llegar a serlo.

Hay en esto, por cierto, una ontología de la imagen que podemos sospechar participe del nihilismo positivo que tiene un trasfondo significativo en la obra de Fernando Cruz Kronfly.⁸ Este nihilismo bien podría pensarse como condición de

⁷ A propósito de las imágenes a partir de las palabras, acota Rancière que “[l]as palabras no están en el lugar de las imágenes. Son imágenes, es decir, formas de redistribución de los elementos de la representación. Son figuras que sustituyen una imagen por otra, palabras por formas visuales o formas visuales por palabras.” (Rancière, 2010: 97)

⁸ Cabe reponer acá, a pesar de su extensión, el tipo de relación con que Roberto Esposito vincula los términos nihilismo y comunidad. Si la comunidad ha sido contrapuesta tradicionalmente como la cosa misma, es decir, como lo opuesto a la nada, para Esposito la comunidad no difiere de ella, sino que incluso, es el lugar donde la cosa y la nada se superponen. Esto es lo que, en *Communitas*, Esposito ha tratado de motivar a partir del análisis epistemológico y filosófico del término *communitas* desde el *munus* del que deriva. Sobre esta relación entre la cosa y la nada en la comunidad, apunta Esposito que

[l]a nada de la *communitas* no es interpretada como lo que ella *todavía* no puede ser, como el movimiento negativo de una contradicción destinada a resolverse dialécticamente en la identidad de los opuestos. Pero no es interpretada tampoco como el ocultamiento en el cual la cosa se retira porque no puede develarse en la plenitud de una pura presencia. En cada uno de estos casos, de hecho, ella no seguiría siendo la nada *de la* cosa sino que se transformaría en algo diferente con lo cual ella se relacionaría según los modos de la teología o de la presuposición. Sería su pasado o su

posibilidad de la contención de la fragilidad de la imagen con que figura la comunidad de lo íntimo. Al entender la figuración de la comunidad como un pliegue del sujeto que figura en ella y por lo tanto, como constitutiva de la subjetividad misma, debe observarse que tal figuración no puede hacerse por fuera de aquello que en ella aparece. La imagen de la comunidad es la comunidad en sí misma, así como la imagen de la subjetividad configura los límites (siempre expuestos, abiertos e inciertos) de aquella subjetividad en tránsito que pretende abarcar.⁹

Ya que las imágenes con las que Cruz Kronfly ha construido su obra narrativa, en su fragilidad, son imágenes que se dirigen siempre hacia lo más hondo e instauran, en sus series, un ir hacia el fondo, hacia lo profundo de la comunidad que opaca las formas definidas y transparentes de la comunidad,¹⁰ es conveniente a la hora de aproximarse a la figuración de la comunidad que en ella aparece, acudir a lo más íntimo, esto es, a aquellas espacialidades, temporalidades y acciones desde las cuales emana la condición de posibilidad de la comunidad para obtener una imagen de la figuración que la conforma. Y lo más íntimo, lo más propio de sí puede ser captado a partir de la entrega transitoria de los cuerpos hacia otros cuerpos, en esa forma, que es una forma sexual, pero también, o quizás por ello, una forma escrituraria, literaria, en que el sí de sí mismo se extasía, es decir, allí donde los vínculos aparecen condicionados por la proximidad de lo afectivo, de lo corpóreo y de lo sexual. Si en las novelas de Cruz Kronfly los usos de la imagen suponen un ir hacia el fondo, es porque el fondo de las relaciones con el otro,

futuro. No su desnudo presente: lo que ella es –que no es otro que ella–. La nada no es, en suma, la condición o la consecuencia de la comunidad –el presupuesto que la libera a su “verdadera” posibilidad– sino su único modo de ser. La comunidad, en otras palabras, no está prohibida, oscurecida, velada, sino *constituida* por la nada. Esto quiere decir simplemente que ella no es un ente. Ni un sujeto colectivo, ni un conjunto de sujetos. Sino que es la *relación* que ya no los hace ser tales –sujetos individuales– porque interrumpe su identidad con una línea que los atraviesa alterándolos: el “con”, el “entre”, el umbral sobre el cual ellos se cruzan en un contacto que los relaciona con los otros en la medida que los separa de sí mismos. (Esposito, 2008b: 39) (Cursivas en el original)

⁹ En este sentido, el uso de las imágenes que hace Cruz Kronfly se corresponde con la idea de la potencia de las imágenes como hechos conjuratorios que “[s]on capaces de invocar, apaciguar o conspirar. Es, en efecto, la acción desintegradora de lo fragmentario que anida en ellas la que raja la consistencia monolítica del ser.” (Crespi, 2014: 51)

¹⁰ A propósito de la profundidad como parte constitutiva del nihilismo positivo con que Cruz Kronfly ha construido su obra, Darío Ruiz Gómez apunta que esta obra ha asumido “con la debida lucidez el horror que acompaña a una desilusión, pero a la vez buscando con la razón crítica la posibilidad de ir más allá del impase que acompaña al desánimo. Ya esto supone el adentrarse en una interioridad existencial, en una diáspora interior.” (Ruiz Gómez, 2007: 173) Véase también la entrevista que le hace Henao Restrepo a Cruz Kronfly donde el escritor ahonda en su visión nihilista del mundo. (Henao Restrepo, 2010a)

allí donde la relación con el otro encuentra fondo, se da en el encuentro sexual, allí donde dos cuerpos reposan uno entre el otro, donde el uno deja de ser uno para adentrarse en el otro.

2. La memoria compartida.

Las estructuras y los procedimientos que Fernando Cruz Kronfly utiliza en algunas de sus novelas, los recursos a modelos oníricos, los saltos temporales, la construcción anacrónica de los relatos, las voces narrativas que ocupan discontinuamente el espacio literario, los simultáneos procesos de subjetivación y de desubjetivación con que los personajes, siempre en tránsito, experimentan el mundo social en el que habitan, hacen que para que el encuentro entre los cuerpos suceda, para que la imagen, en su fragilidad y evanescencia llegue al fondo, la narración tenga que imaginar otro tipo de encuentros, simultáneos, que le permitan socavar el espacio literario hacia lo hondo, hacia aquella hondura que, como reza el epígrafe de este capítulo, ocupa el centro de la casa.¹¹

Al igual que en *La obra del sueño*, que en *El embarcadero de los incurables* y en *Destierro*, en la novela *Falleba* el ensimismamiento de los personajes como característica de su proceso de subjetivación, de Uldarico y de Mariana Valentina particularmente, la reclusión melancólica, desencantada y desesperanzada que condiciona las formas de relacionarse y que constituye lo que en otro momento hemos llamado la disposición melancólica, conduce hacia un estadio de conciencia del mundo producto de la tensión que experimentan constantemente entre el adentro resquebrajado de sus subjetividades y el afuera en crisis de un mundo social que se reduce a los círculos afectivos.

Sin embargo, resulta sugestivo observar que la disposición melancólica, en tanto dimensión dinámica de las relaciones afectivas que configuran la comunidad, obtura en *Falleba* no sólo los procesos narrativos de ensimismamiento con que se diluyen las subjetividades hacia sus adentros resquebrajados, hacia sus espacios interiores e íntimos

¹¹ Algunos de los pasos de este recorrido y de los procedimientos y estrategias a los que acude Cruz Kronfly son a los que con humor libresco apunta Javier Navarro en un artículo prácticamente contemporáneo a la novela, cuando señala que en *Falleba* “está Fernando Cruz K. recobrando el tiempo perdido de la memoria, y Fernando Cruz Joyce, revalidando el presente y el lenguaje, y el cuerpo, y Ferdinand C viajando hasta el final de la noche, y Fernando K agrimensor al revés incapaz de salir de su propio castillo de recuerdos, y para terminar el enciclopedantesco recorrido, el Crucificado, el loco nietzscheano aterrizando a todos con su martirio dionisiaco.” (Navarro, 1981: 79)

y que hacen, entre otras cosas, que Uldarico huya del mundo y se hunda “sin apelación en un extraño ensimismamiento” (Cruz Kronfly, 2002: 30), sino que, además, en esta particular novela la disposición melancólica se plantea como una suerte de delimitación territorial en la que los procesos, por los cuales el sí del sí mismo de los personajes se aísla, se dan simultáneamente con otros procesos que conllevan hacia una exteriorización, dándole forma, a partir de los vínculos profundos, a una comunidad de lo íntimo.

En su condición de sujeto aislado, el carácter melancólico de Uldarico es percibido y descrito por aquel que narra de la siguiente manera:

Es el plomo de la madurez el que parece haberle caído sobre la nuca, fue todo cuanto se atrevieron a juzgar algunos de sus amigotes, cuando empezaron a notar en Uldarico aquella calamidad que Mariana Valentina atribuía al hechizo del mundo y que ella descifraba de modo diferente, pero de la cual nadie conocía a ciencia cierta sus verdaderas causas. Llamado de urgencia, Pánfilo Barlovento, su más íntimo amigo, opinó que más bien parecía el corte de franela de una desdicha, dijo: Un despecho tenaz que se le clavó quién sabe cómo en el ombligo de la puta vida, dijo: Te jodiste. (Cruz Kronfly, 2002: 23)

Ahora bien, la descripción de la condición melancólica de Uldarico lleva a pensar que en el espacio de la intimidad que es la casa, la casa repartida en una doble dimensión, imaginaria y corpórea, opaca en todo caso, tanto Uldarico como Mariana Valentina, inmersos como están en su disposición melancólica, actúan como subjetividades aisladas que, sin embargo, mantienen en su aislamiento avivado el mecanismo afectivo que los hace comparecer, que los hace ser-con.

La estructura misma de la novela lo determina de esta manera, al proponerse como una narración intercalada donde se deslizan los recuerdos de los personajes indistintamente, al focalizar las proyecciones imaginarias de uno y de otro, confundiéndolas muchas veces entre sí, repartiéndolas en el espacio literario de manera conjunta, confusa, compenetrada.¹² La memoria de uno, al confundirse con la memoria del otro, deviene en una memoria que no está individualizada ni personalizada, una memoria no de los sujetos, sino que se configura como una memoria que se

¹² En palabras de Henao Restrepo la estructura de *Falleba* radica en “una voz omnisciente [que] va dándole entrada a las voces que sostienen la novela a través del estilo indirecto. Por esta voz omnisciente se desliza la memoria de los personajes. El contrapunteo de las voces se imbrica con el contrapunteo de los relacionamientos eróticos, y hace que la voz, carente de relato, esté impregnada de sexualidad, de miedos, de deseos, de interdictos y de transgresiones.” (Henao-Restrepo, 1996: 3)

desubjetiviza, una memoria del comparecer que condiciona, conlleva y condice a esos sujetos desubjetivados a habitar una comunidad de lo íntimo, creando una imagen, si bien frágil y evanescente, fantasmática, al menos efectiva, de la comparecencia que se presenta como un estar expuestos unos a otros, como una característica que no se añade al ser, como parte constitutiva de sus subjetividades, sino que ella misma define lo que el ser es. (Nancy, 2001a: 110)¹³

Al ensimismarse, al adentrarse en sí, al recluirse en su mismidad, al volcarse en aquello que los hace propios de sí, los personajes de *Falleba* se encuentran, como señala Darío Henao Restrepo, en un estado límite, “Uldarico en el de la locura y su mujer Mariana Valentina en el de su desenfrenada dipsoninfomanía que ahora sólo vive de sus recuerdos.” (Henao Restrepo, 1996: 4) Estos personajes pueden reconocer y reconocerse a sí mismos, sin embargo y a pesar del ensimismamiento en el que están envueltos, a partir de imágenes evocadas por la memoria, la coexistencia del mundo social, la alteridad y el espacio compartidos, esto es, pueden reconocer y enunciar la comparecencia, la condición radical del estar-con, así como el hecho de que no hay existencia posible que no sea radicalmente común. (Nancy y Bailly, 2014)¹⁴

Con ello, Uldarico y Mariana Valentina durante la narración de *Falleba* intentan darle sentido a las acciones, a las temporalidades y a las espacialidades en las que la confluencia entre el adentro y el afuera se produce, de la misma manera en que oníricamente y con radicalidad imaginativa lo hicieron Leopoldo y Genoveva en *La obra del sueño* y tal y como en *Destierro* lo hiciera el Habibe al proyectar y organizar, en el juego anacrónico de temporalidades a que lo conduce su destierro, la comunidad fantasma. El comienzo de *Falleba* hace énfasis en esa confluencia entre el adentro y el afuera cuando señala ya en su primer párrafo que

[d]esde el mismo instante en que Uldarico tiró al suelo aquella puerta que por su contextura parecía haber sido hecha para no vulnerarse jamás, y logró llegar hasta el filo de la última alcoba del patio, atravesando la neblina que cuajaba como vaho seco alrededor de las paredes, para quedarse de esta manera plantado ante el desastre del tiempo, perdió sin necesidad de más trámite, toda la cordura de su visión. No quedó

¹³ Por esta razón puede afirmarse que las imágenes proyectadas por la memoria son, como señala Raúl Antelo, también un método y un pasaje, esto es, son historia. “Construir un discurso con ellas supone denominar un arte, una ausencia, un lenguaje, pero implica también nombrar la historia y provocar su presencia. Las imágenes son, en suma, el presente.” (Antelo, 2014: 189)

¹⁴ En *Ser singular plural*, a propósito de la confluencia entre el adentro y el afuera como espacialidad de la comparecencia, acota Jean-Luc Nancy: “Con todo, el exterior es interior, es el espaciamento de la disposición del mundo, es nuestra disposición y nuestra comparecencia.” (Nancy, 2006: 27)

convertido, sin embargo, en un hombre inválido o ciego, de aquellos en cuyos ojos domina la opacidad en la jurisdicción de su precario chisporroteo, sino más bien en un visionario de estilo nada cartesiano capaz de presentir a distancia la estructura marginal de las cosas y de percibir, a contrapelo de la causalidad lineal que todo lo empobrece, el movimiento contrario del mundo. (Cruz Kronfly, 2002: 7)

Al derrumbar la puerta de esa última habitación, al penetrar en el interior, al adentrarse en lo más recóndito de su pasado, a Uldarico le vienen, de manera conjunta, al menos dos cosas. La opacidad de su visión, esto es, una desfigurada, aunque no incompleta, imagen del mundo exterior presente que se posa sobre sí, mientras a la par, con ello, le llega también, a través del ejercicio memorioso y de su proyección en un imperecedero presente, la benjaminiana iluminación que le permite comprender que la alteridad ineludible con que los cuerpos se sostienen, en la historia, uno entre el otro, es decir, el peso con que los cuerpos sostienen el ser-con, es condición de posibilidad para configurar todo tipo de vínculo comunitario. Esto último es lo que puede distinguirse como el carácter positivo del nihilismo con que Uldarico, y en términos generales las narraciones de Cruz Kronfly, connotan el mundo social, cultural y político donde interactúan poniendo en juego sus deseos y sus afectos.

Al principio de la narración, las imágenes de aquello narrado revelan el deseo aislatorio y melancólico de Uldarico, a la vez que ponen en escena la simultaneidad de ensimismamientos con que se conforma la comunidad de lo íntimo:

[E]sto qué diablos es, se preguntaba, esto qué significa a esta hora de mi vida, se repetía en la soledad de sus últimos días sin importarle para nada si Mariana Valentina lo escuchaba o no, ni le era posible percibir, tampoco, a muy corta distancia, la cama magistral de amplios fuelles y de doble agua hasta donde fue a parar con sus dolencias después de su separación corporal con Mariana Valentina: no señora, madame putá, le dijo, no te quiero ver nunca más y esa es mi última determinación, perra de mierda, fue todo cuanto le dijo en aquel entonces, y en efecto, no la volvió a ver jamás durante sus últimos seis meses de vida, a pesar de que fuera ella misma quien a diario le alcanzara la cajita de cristal con el pan de jabón femenino que después le dio por usar. (Cruz Kronfly, 1979: 9)

La simultaneidad de ensimismamientos, que le da forma y figura a la disposición melancólica con que se soporta la novela, hace que *Falleba*, en su compleja estructura, proponga la existencia de una doble dimensión de lo íntimo, repartida, a la manera de un

complejo reparto de lo sensible, en dos espacios donde lo íntimo tiene lugar. Uno de ellos es el espacio imaginario, un espacio cuya existencia es el resultado de una proyección imaginaria, un espacio proyectado a todas luces por la imaginación, que consiste, además, en un espacio evocado por la memoria, proyectado allí donde los sujetos, cargados de ensimismamiento, aislados en sí mismos, se salen de sí por medio del recuerdo. Esto conduce al levantamiento de una arquitectura onírica que en la novela es reconocida, enunciada e imaginada afectivamente con el alegórico epíteto de La Mansión de Las Cadenas.

Pero hay otro espacio en esta novela de Cruz Kronfly donde confluyen también el adentro y el afuera, donde la dinámica del ensimismamiento se desborda, dejando a los sujetos sin sujeción alguna, apenas presentándolos como cuerpos desbordados de toda subjetividad. Este otro espacio, narrado simultáneamente a aquel que hemos descrito como hecho de memoria que es La Mansión de Las Cadenas, es el espacio delimitado del apartamento de Viña Maipo, allí donde Uldarico y Mariana Valentina pasan sus últimos días juntos. Éste es el espacio donde lo afectivo, lo íntimo y lo corpóreo se encuentran en el límite, abandonados a la suerte y a la permanencia de un presente vacío ante cuya imbatibilidad interviene en todo momento la muerte.¹⁵ El apartamento de Viña Maipo es un espacio desde el cual acceder a lo íntimo, pero donde el acceso a lo íntimo se abre, donde los sujetos, ausentes de sí, se compenetran adentrándose, corpóreamente, los unos en los otros. Es la apertura de lo íntimo lo que se narra en esta espacialidad. Se trata, por lo demás, de un espacio definido por lo urbano, un espacio por donde transita, en efecto, la ciudad, pero en donde la ciudad, “esa promesa fracasada de la modernidad” (Cruz Kronfly, 2002: 28) al decir del narrador, interviene siempre como un afuera; donde el afuera apenas aparece lo hace, en tanto imagen, con una materialidad evanescente y frágil y opaca y distante.

La Mansión de Las Cadenas es el espacio en el que la memoria se territorializa. Tal y como se presenta la casa de los Moncaleano en *Finale capriccioso con Madonna*, la novela de R.H. Moreno-Durán que será objeto de estudio en el próximo capítulo, La Mansión de Las Cadenas configura un espacio territorializado, hecho de habitaciones, de

¹⁵ Cabe recordar que al estar en el límite, cada uno de los personajes de *Falleba* se encuentra en la finitud que define su ser, por lo cual suponen también que cada uno de estos personajes se presente como imagen aislada del ser juntos que se da a través de la muerte. La constitución de la comunidad en torno a la muerte de sus miembros, en torno a la pérdida de su inmanencia, es algo que ha sido mencionado ya en otros momentos de esta tesis pero que bien vale la pena reproducir ahora. La muerte, escribe Nancy, excede los recursos de la metafísica del sujeto: “si yo no puede decir que está muerto, si yo desaparece efectivamente en su muerte, en esta muerte que le es precisamente lo más propio, lo más inalienable, ocurre entonces que este yo es otra cosa que un sujeto.” (Nancy, 2001a: 34)

pasadizos, de cajones, baúles y gavetas, un espacio arquitectónico, una construcción, del lenguaje, sí, pero construcción en últimas, una vieja casa, en donde todo está cerrado con cadenas y candados, sobre la que que el narrador se pregunta “¿qué prestigio podría conservar una casa vacía que se derrumba, mientras por ella no circularan los fantasmas ni hicieran sonido de cascabel las cadenas?” (Cruz Kronfly, 2002: 250) Un espacio, familiar y afectivo, de por sí, pero fantasmático, al que se penetra a través de la proyección imaginaria que, como el llavero que carga Uldarico, ante la mirada atónita de evanescentes notarios y secretarias en sombra, abre cada uno de los compartimentos: “Bastaba con haberlo visto llavero en mano, dedicado a deshacer las claves de todos los secretos y empeñado en volver carne molida los portones que hasta ese día habían permanecido ensimismados en sus ejes de acero. Caía al suelo como negra harina el polvo que el ir y venir de los años había terminado por depositar en el lomo de puertas y repisas, y que sólo cedía ante los hachazos que prodigaba el cuerpo de cerrajeros especializados en memorias herméticas y en casas vueltas al revés.” (Cruz Kronfly, 2002: 37)

A partir de la memoria es que en La Mansión de Las Cadenas se produce una imagen del encuentro entre el adentro y el afuera. Un afuera que se presenta en *Falleba* como el tener lugar de los objetos, los olores, las calles, las películas, los libros, “[t]odos recuerdos de una ciudad implícita, a la que se le suman otras ciudades, la ciudad como escenario del hombre moderno que permite el viaje de la imaginación sin dejar de estar anclado en un cuerpo que nació en un lugar, en un momento determinado.” (Hena Restrepo, 1996: 5) Así, la memoria opera como un procedimiento de dispersión y circulación en el espacio imaginario del adentro, el adentro de las subjetividades en éxtasis, donde tiene lugar el afuera; donde confluyen el adentro y el afuera. Esta confluencia, generadora de imágenes, articula el adentro y el afuera, constituyéndose, en La Mansión de Las Cadenas, como un espacio arquitectónico imaginario en el que, con ella, en ella y por ella, el adentro y el afuera se confunden. Si la memoria está hecha de afueras, es porque en ella habita el adentro. La Mansión de Las Cadenas es por lo tanto imagen de un espacio de memoria, que –proyectado por Uldarico, por Mariana Valentina y por Pánfilo Barlovento, aquellos personajes de *Falleba* cuyas subjetividades en entredicho se encuentran siempre en quiebre–, se sale de sí y en el cual se penetra, simultáneamente, hacia sí, confundiéndolo todo. De ahí que Uldarico se extasíe, se salga de sí, de sus cabales, en esos ires y venires entre Viña Maipo y La Mansión de Las Cadenas, y termine con “la cabeza patasarriba, canjea[ando] lo uno por lo otro y

empeñ[ándose] en equivocar la realidad actual para traer ante su presencia el último pedazo de sueño de que era capaz su recuerdo.” (Cruz Kronfly, 2002: 53)

Esto hace que La Mansión de Las Cadenas, como espacio de memoria, sea un espacio extático en cuyo interior surjan figuras fantasmáticas, como aquellas que tras la intervención de Uldarico, aparecen de lo profundo de los cajones, figuras que puestas en existencia, sacadas a flote, esto es, puestas en lenguaje y expuestas a la narración, conforman una comunidad fantasmática hecha de imágenes anacrónicas, proyectadas desde el estadio límite en que se encuentran Uldarico y Mariana Valentina. Una de estas figuras fantasmáticas cobra una importante relevancia en el acto narrativo convocado por la memoria. Se trata de la figura de la madre, que, como en *Destierro* –en donde aparece con el nombre de Chafiha mientras que en *Falleba* se llama Barbarela, “extraña traducción del Chafijha (sic) original” (Cruz Kronfly, 2002: 166)–, cumple un rol abarcativo y conglomerante.

En la confluencia de recuerdos con la que se estructura *Falleba*, entre los muchos recuerdos que cruzan por Uldarico y que proyecta a lo largo de la novela, aquellos que están vinculados a la madre son recuerdos cuya consistencia imaginaria percibe con mucho ímpetu como recuerdos incorporados, esto es, recuerdos adentrados en el cuerpo de su propio recuerdo. La madre, por ejemplo, recuerda su viaje huyendo de la guerra desde Trípoli, en el lejano Líbano, hasta tierras americanas, viaje en el que “[t]raían consigo las cosas indispensables, arrancadas de sus lugares naturales. Ropas y alimentos solamente, nada de objetos amados que pudieran estorbar con el tiempo y hasta ser causa de posterior agobio innecesario. Pequeños envoltorios de ropa sobre el piso, ovillos de almidón, telas de albaricoque, pan en forma de grandes obleas para comer el tajini con la mano, aceitunas negras y unas pocas libras de almendras y nueces.” (Cruz Kronfly, 2002: 130) Este recuerdo, que Uldarico percibe como propio, es parte de una imagen, frágil y evanescente, que define el sí-mismo de su subjetividad resquebrajada como un lugar de comunicación.

El recuerdo en *Falleba* es siempre un recuerdo-con, un recuerdo com-partido, es decir, partido entre unos y otros, partido también, re-partido, en esa espacialidad de la memoria que es La Mansión de Las Cadenas, donde todo recuerdo está siendo dicho, está siendo proyectado de manera conjunta. En esa proyección, la madre encarna la figura que reúne la confluencia de recuerdos.

Como figura fantasmática, la figura de la madre, al ser conglomerante, de una manera análoga al personaje de Genoveva en *La obra del sueño*, intenta forjar vínculos

identitarios, fracasados desde el comienzo mismo del intento, a partir de los cuales el sujeto resquebrajado que compone al personaje de Uldarico, en proceso de desubjetivación, pueda sostenerse; a partir de los cuales su sujeción, que está camino a desaparecer, pueda prolongarse en sí, permitiéndole tener un punto de apoyo identitario. Pero al tratarse siempre de imágenes que, como las de Oscar Muñoz, son imágenes frágiles y evanescentes, al tratarse de una suerte de protografías, de una pre-escritura, al decir de Ruiz Gómez, las imágenes que componen *Falleba* pueden leerse, al igual que aquellas que aparecen en *Destierro*, como imágenes que dan cuenta de la pérdida de los vínculos identitarios como condición de posibilidad de la comunidad. Si el Habibe, desde el destierro en *Destierro* reconoce la pérdida de esos vínculos identitarios (familiares, nacionales, culturales), en *Falleba* Uldarico –el mismo Uldarico que, (¿después?), siendo otro, en *Destierro* le hablará al Habibe desde el interior (su interior) del tarro de hojalata donde actúa– ya había anticipado esa pérdida así como había anticipado el reconocimiento de la comparecencia. De ahí que pueda señalarse que la narración de la comunidad en la serie de novelas de Cruz Kronfly no figura como una comunidad inmanente, sino que, al dejar de obrar, es narrada como una comunidad desobrada. La obra de Cruz Kronfly desobra la comunidad. Tanto *Falleba* como *Destierro*, son narraciones que exponen el comparecer. Y al exponerlo, lo proponen como una imagen del estar expuestos y presentados unos a otros, no como algo que se le añada a los sujetos, sino como una profunda condición de la subjetividad en tránsito que se desata de los vínculos identitarios para aunarse con los vínculos profundos de la comparecencia.

Esto supone que en *Falleba*, memoria sobre memoria, memoria compartida, imagen sobre imagen, evanescencia, la dimensión fastasmática socave para llegar al fondo, para hundirse en lo profundo donde la memoria vacía toda presencia de presencia, donde la memoria no se corresponde con el sujeto sino con el comparecer produciendo con ello figuras aunadas por lo íntimo. Figuras que, como Barbarela, en todo caso, terminan yendo hacia la nada que la comunidad es:

Entre tanto, desentendido a medias, Uldarico se empeñaba en volver a ver en el muro lo que ya no estaba ahí ni siquiera de un modo imaginario. ¿Cómo volver a sentir la punzada de los ojos de Teófilo, aquellas pupilas de pájaro quebrantahuesos que el viejo parecía haber querido estampar para siempre en aquella dudosa fotografía? ¿Cómo observar de nuevo, en el cuello de la camisa y bajo el nudo de la corbata, aquel pasador de oro? Pero no, ahora sólo estaba allí la pared blanca y lisa de la alcoba y de la señora Chafijha nada de nada. ¡Madre, cómo has huido! Dijo Uldarico: ¡Te has refundido para

siempre! Y era cierto. La vieja había desaparecido por encanto de los muros de hormigón, donde había colgado durante décadas, lejos de su país y de la ciudad donde ella juraba haber nacido, Homs. (Cruz Kronfly, 2002: 166)

3. Los vínculos profundos.

Así como *Falleba* es la narración de una imagen proyectada con dimensión fantasmática, hay que advertir que, desde el comienzo de la narración, esta dimensión se encuentra condicionada y puesta en relación de simultaneidad con una dimensión de la comunidad de lo íntimo cuya configuración está provista por los cuerpos, por la gravedad, el peso y la hondura con que los cuerpos ocupan un espacio físico. La dimensión corpórea de la comunidad de lo íntimo en *Falleba* tiene como eje espacial el apartamento de Viña Maipo, allí donde comparten aislamientos los cuerpos de Uldarico, de Mariana Valentina y de Pánfilo Barlovento, amigo y amante respectivamente. Son cuerpos cuyas presencias conviven en una relación de simultaneidad con la dimensión fantasmática proyectada por sus recuerdos. Desde los cuerpos haciendo presencia instalados en un espacio, cuerpos ligados en un vínculo triangular que le da forma a la presencia de un presente, es desde donde se generan las imágenes con que anacrónicamente es reconstruido el pasado a la manera de una memoria compartida, configurando una comunidad fantasma, semejante a aquella comunidad hecha de anacronismos que aparece proyectada en *Destierro*.

La relación triangular entre Uldarico, Mariana Valentina y Pánfilo será el motivo narrativo de *La vida secreta de los perros infieles* (Cruz Kronfly, 2014), una novela publicada por primera vez en 2011, más de treinta años después de que, con el dibujo de Oscar Muñoz ilustrando la tapa, apareciera por primera vez *Falleba*. Las subjetividades resquebrajadas de Uldarico, Valentina (a quien en *La vida secreta de los perros infieles* sugestivamente le es borrado el Mariana que antecedió su nombre) y Pánfilo, cuyos cuerpos recorren la territorialidad del apartamento de Viña Maipo en *Falleba* y cuyas proyecciones imaginarias pueblan el espacio de La Mansión de Las Cadenas, transitan también hacia ese otro espacio literario proyectado en *La vida secreta de los perros infieles* donde estos tres mismos personajes –a los que se les juntan otros tantos (Manzana Tucupita, Toño, Golondrina, Irina...) que modifican, desfigurándola, la forma del triángulo– se ocupan, cada uno por separado, aislados en su ensimismamiento, de

mantener activo el furor del deseo sexual que les permita, con matices particulares y con señas de distinción, sostener en su dimensión corpórea aquello que, en tanto subjetividades resquebrajadas, están viendo fragmentarse, desaparecerse, evanecerse.

Cruz Kronfly retoma los vínculos profundos de Uldarico, Mariana Valentina (ahora simplemente Valentina) y Pánfilo a la manera de una serie de imágenes que recupera la tónica deseante, una serie que reanima la pulsión deseosa de los sujetos en quiebre, convalidando aquello que afirma Jean-Luc Nancy cuando estudia las imágenes al señalar que “toda imagen es la Idea de un deseo. Es conformidad consigo en tanto que “sí” de un deseo, no de un ente ahí puesto.” (Nancy, 2006b: 11) Así, *La vida secreta de los perros infieles*, como continuación de la saga existencial de figuras como Uldarico y Mariana Valentina, no simplemente amplía y agrega datos que le permitan al lector conocer más sobre aquellos personajes que aparecen y desaparecen en la obra de Cruz Kronfly, y de quienes, parodiando el lenguaje de Nancy y de Heidegger, podemos afirmar que no son simplemente entes ahí puestos, sino que, estableciéndose como parte de un complejo sistema de imágenes, cuya genealogía puede conducir hasta los primeros cuentos de *Las alabanzas y los acechos*, la novela convalida la dimensión corpórea con la cual estas subjetividades frágiles, puntos de singularidad en términos blanchotianos, buscan asentar su vana existencia por medio del encuentro carnal y sexual de los cuerpos, de unos cuerpos que no dejan de ser sometidos al encuentro con otros cuerpos.

De ahí que Darío Ruíz Gómez afirme categóricamente que *La vida secreta de los perros infieles* “[e]s ante todo la verificación de una situación existencial donde la carnalidad certifica la falsedad del mandamiento y lo abstracto de la norma que pretende poner coto al deseo, cuando surge y se derrama gloriosamente. Aquí no hay angustia sino procacidad abierta, exultación, inmersión en un escenario particular que huele a jabón de motel, a almohada transitoria.” (Ruiz Gómez, 2014: s/p) A manera de testimonio coral y con extraños aires de humor, al que rara vez acude la narrativa de Cruz Kronfly, *La vida secreta de los perros infieles* despliega una serie de escenas de infidelidades y celos que tejen un mundo de relaciones afectivas, sexuales y corpóreas.

Se trata de un mundo de relaciones que no sólo pone en riesgo las cerradas estructuras tradicionales identitarias, patriarcales, familiares, sociales y culturales (algo que, en otros planos, había realizado Cruz Kronfly a través de la narración en *Destierro*), sino ante todo, lleva a un primer plano el carácter vital, esto es vívido y experiencial (el vida de la vida secreta que aparece en el título resalta este carácter vital), de la comparecencia, de una comparecencia cuyo comparecer es posible en virtud de la

profundidad del encuentro vital entre los cuerpos.¹⁶ Es de ese carácter vívido y experiencial de la comparecencia de lo que, también con humor, habla Cruz Kronfly cuando al comenzar una presentación pública de la novela afirma que “no es fácil escribir sobre la infidelidad en el amor sin que se levante la sospecha de la autobiografía.” (Cruz Kronfly, 2012b: s/p)

En efecto, el levantamiento de esa sospecha equivale a la conexión fundamental que existe entre comparecencia, deseo y vida, una conexión que bien puede confirmarse en el hecho de que la infidelidad, como rasgo irruptor del orden social tradicional, contiene, tal y como lo conceptualiza la narración de *La vida secreta de los perros infieles*, una carga, justamente, de vida secreta que obtura sobre la comunidad de lo íntimo como elemento esencial y necesario en la configuración de su espacialidad. El espacio paradigmático donde se produce la infidelidad en la novela es el motel, lo cual supone, de por sí, un espacio definido por su hermetismo, por ser un espacio que, idealmente, guarda y absorbe todos los secretos de lo que sucede en su interior. Así, el cuarto de motel donde Uldarico frecuenta sus encuentros con Manzana Tucupita está plasmado de ese hermetismo que define el espacio de la vida secreta: “Al rato alguien hizo sonar tres golpes en la ventanilla. En el acto se abrió por sí misma y brilló una bandeja. Uldarico miró la factura y pagó. Al dinero agregó el control del televisor. Una garra que brotó de la oscuridad se llevó todo consigo. La ventanilla se cerró del mismo modo como pudo haberse abierto y quedó convertida en pura oscuridad. Atrás quedaban los quejidos. Un polvo negro se precipitó sobre los cuerpos que Uldarico y Manzana Tucupita abandonaban a la sombra de sus propias hechuras.” (Cruz Kronfly, 2014: 80)

Pero también, y trascendiendo las descripciones de los espacios donde, como el motel, se produce la infidelidad y que revelan el carácter mercantil que puede otorgársele a dicha espacialidad cuando sobre ella recae un costo y un valor transformándola en mercancía, la vida secreta a la que ella conduce, esto es, a que cuerpo a cuerpo y cuerpo entre cuerpo conduce el encuentro sexual con el prójimo (un prójimo que no es el más próximo, un prójimo que es, en este caso, a su vez, un extraño) que se desea, es experimentado por las subjetividades resquebrajadas como una manifestación de la hondura implantada por el deseo:

¹⁶ A propósito de ese carácter vital como parte del proceso de desubjetivación, es sugestiva la idea deleuziana de subjetividad como fondo que señala Peter Pál Pelbart al apuntar que “la subjetividad es la relación con el fondo. Es un fondo sin fondo. Y bien ¿qué es el fondo sin fondo? Es la vida.” (Pelbart, 2009: 16)

Uldarico sabe que no puede regresar a casa en el estado en que las circunstancias lo han dejado. Exhausto de vida secreta, revivido. En la euforia de haber amado hasta casi tragarse la cabellera de aquella muchacha, que por momentos se presentó a oscurecer la luz de los espejos del cuarto. Que, si fuera por ella, para siempre se la habría dado. Te regalo lo mejor de mi pelo, le habría dicho, pero a estas alturas nada parecía posible. Hundido, no sabe qué hacer. Encendida, Manzana la Tucupita aún permanece como canoa de marfil encallada en bancos de lodo. Cada vez más lejanas, las sábanas, cada vez más lavables. La chica mujer extendida como un segundo madero de caoba, sometido al viento que rueda de filo en el delta y copia su sombra. Sustancia de arena que insiste en cubrir las casacas de los cangrejos, pero que huye espantada. Que traga por lenguas espinazos de mojarra ya limpios de carnes. Pero Uldarico anda en el temblor de volver a casa, de despedirse de aquella cabellera que hasta pasados instantes amó. Cuanto antes mejor. Ella también reconoce que debe regresar a casa corriendo, pero a diferencia de él no demuestra su afán. Son los hombres quienes deben confesar sus afanes, porque para las mujeres son sólo joyas preciosas. Tucupita se niega a mirar el reloj y vive ahora en un tiempo que, por sí mismo y de puro éxtasis, podría parecer suficiente. (Cruz Kronfly, 2014: 17)

Esta condición de la vida secreta en tanto imagen de la intimidad que soporta a las subjetividades en riesgo de desvanecimiento, hace que la infidelidad, como agente de conformación de una vida secreta, devenga en refugio. Paradójicamente, el éxtasis al que empuja el acto sexual de la infidelidad, construye un espacio de refugio para el sí de sí mismo que se extasía. Tras la experiencia de la hondura con que, en la infidelidad y por la infidelidad, las subjetividades se sostienen, la narración de *La vida secreta de los perros infieles*, en tanto serie de imágenes que problematizan esa hondura, construye, en torno a las infidelidades y a su relación con el mundo social en crisis, una idea de la vida secreta como refugio. Así, al menos, lo enuncia Valentina en una de las escenas de la novela cuando, vodka en mano, advierte amenazantemente que “[e]n venganza de lo que no ha sucedido o ignora, su refugio habrá de ser otra vez para ella la maravilla de la vida secreta. ¡Me las pagará!, decía.” (Cruz Kronfly, 2014: 35)

Este mismo estado de embriaguez con que el cuerpo de Valentina, y en él su resquebrajada subjetividad, transita a lo largo de *La vida secreta de los perros infieles* es lo que, en *Falleba*, particularmente en la dimensión corpórea que configura la comunidad de lo íntimo, le condice a exponerse permanentemente como un modo de presencia extático. Si en *La vida secreta de los perros infieles* se la ve a Valentina andar, “si es que andaba, con botellas de vodka en los bolsillos de la bata, medio vacías. Y al

abrir las ventanas extendía la jeta en el abismo como un alcastraz, para atrapar las burbujas que caían de la punta de su nariz al respirar” (Cruz Kronfly, 2014: 111), en *Falleba*, el éxtasis al que la conduce su embriaguez no le queda corto, haciendo de Mariana Valentina una figura radicalmente extática, un cuerpo cuya gravedad absoluta recae sobre el espacio como cuerpo de deseo. De ahí que la imagen que sintetiza el estar en el mundo de Mariana Valentina sea la imagen que traza su figura y su presencia como la de un cuerpo caído, extático, puro volumen en el espacio, apoyado todo su peso en lucha con la gravedad sobre el soporte simbólico de la cama matrimonial y sin embargo, esta misma imagen, la deja ver como un sujeto en el que es posible también, o tal vez por ello, constatar un cuerpo pleno de deseo, un cuerpo que, a pesar del peso que lo tira hacia abajo, que lo derrumba y lo hunde, tiene el ímpetu, el furor del deseo sexual que lo sostiene como acto de comparecencia:

Ahí te dejo la basura que has pedido, dijo ella: Y no me sigas jodiendo con tus huevadas de última hora, porque ya mismo me voy a dormir. ¡Hipp! Me duele hasta el ombligo. Mariana Valentina estaba tratando de tragarse, como una lagartija, el hipo que batía su estómago y le dificultaba la pronunciación. ¡Hasta ma-hug-ña-nna, ca-hugg-nnn-nalla! dijo de una sola vez: ¡Holalay! ¡Mon amour! ¡Hipp! dijo al despedirse, su ojo izquierdo en el pasamanos de la escalera, su ojo derecho por otro lado, casi dormido, caído en picada. Enseguida se marchó a la cama, a pesar de que el reloj del comedor empezaba a dejar escapar las primeras campanadas de las ocho de la noche. Al rato, mientras su cabeza trazaba círculos y curvas ovoides, Mariana Valentina se precipitó en un sueño tan profundo que ni el mismo alboroto de Pánfilo Barlovento al llegar media hora después, la pudo despertar. Las criadas corrieron a avisarle, la sentaron a la brava, como tenían ordenado, pero la difunta sólo echaba espuma y con los ojos cerrados respondía dejen la joda, muchachas, otro día será. ¡Patrona, llegó don Pánfilo! ¡Ahhh, hipp! Está bien, dijo la patrona: largo de aquí, díganle que aquí lo espero en pelota y con el bizcocho a sus órdenes. Las criadas se taparon la boca y cuñaron con almohadones el cuerpo de la difunta, luego de lo cual partieron en fuga. ¡Muchachas, háganlo subir! ¡Díganle que bien pueda trepar al palomar!, gritó: ¿Acaso no merezco una mano amiga que me consuele? ¡Muchachas, díganle que a mi flamante esposo ya se lo llevó el putas! Recostada en los almohadones, Mariana Valentina sentía que su cuerpo se cubría de sudor y que de su boca goteaba un espeso líquido de abejas arrechas. (Cruz Kronfly, 2002: 237-38)

De esta manera, Mariana Valentina, puesta al límite de sí, en los bordes de la desobjetivación, en estado absoluto de embriaguez extática, no sólo hace visible un

cuerpo cuyo estar en el mundo se produce como una permanente inclinación hacia un estar en comunidad con lo íntimo, esto es, en comunidad con un sígo mismo en pleno y permanente éxtasis étlico y en relación con Uldarico, un otro afectivo quien es a la vez un otro que está radicalmente afectado por el estado límite con que experimenta la comparecencia, condicionada por la doble dimensión espacial de dicha comunidad, sino que además pone en cuerpo, en el cuerpo de ella, la idea de que toda relación, todo vínculo profundo, es sexuado o propiamente sexual. (Nancy, 2003c: 10) Las relaciones sexuales en *Falleba*, y en general en la obra de Cruz Kronfly, no solamente son indicios sino que, además, son el paradigma y la conexión de la relación en general.

Esto confirma el hecho de que la comunidad de lo íntimo es una puesta en relación entre los cuerpos. Una relación que es, a su vez, una puesta en común no de los cuerpos sino entre los cuerpos. La pregunta que surge de esta confirmación es, entonces, acerca de aquello en lo que consiste el entre de esa relación que posibilita y que da imagen a la comunidad de lo íntimo. Esto nos lleva a pensar que los vínculos profundos, a partir de la gravedad de los cuerpos que los trazan, puedan definirse como vínculos partícipes y gestores del proceso de desobjetivación de esos cuerpos, que puestos en relación con una voluntad narrativa de la comparecencia, sostenida en el deseo sexual, dirigen a los cuerpos hacia estados límites de hondura.

Una de las consecuencias de que la narración acuda a la presencia de los cuerpos y del deseo sexual, activándolos como condiciones de la comparecencia, es la que plantea una clara distinción entre el adentro de esa comunidad de lo íntimo que se constituye allí y el afuera en el que ella tiene lugar. Si el interior del apartamento de Viña Maipo es concebido, dentro de la lógica que configura la comunidad de lo íntimo, como la dimensión corpórea de la espacialidad donde esa comunidad tiene lugar, es necesario admitir que esta interioridad espacial de lo íntimo está en permanente tensión con un afuera que es identificado con la ciudad. Al tener en cuenta que la doble dimensión espacial de *Falleba* abarca, simultáneamente, a La Mansión de Las Cadenas y al apartamento de Viña Maipo, se puede afirmar que los espacios en los que se sostiene la narración son espacios sin relato que, sin embargo, acuden a los recuerdos de pequeñas anécdotas para entrelazar sus temporalidades:

Todos estos amargos recuerdos alcanzaba a reconstruir y destruir Uldarico, teje y desteje sentado como se encontraba en su mecedora de mimbre, mientras sentía como un arrullo el ruido de las hojas tostadas que el viento arrastraba sobre los alfombrados.

Hazme ahora el amor como en los viejos tiempos, imploró Mariana Valentina: Mete tu cuerpo en el mío. Ven, caníbal, aprisioname, muérdeme. ¡Ah, méteme el diente! ¿Qué esperas? Pero ante el acoso, los ojos de Uldarico sólo conseguían observar el grisazul de las costas del mediterráneo que veía por primera vez, caminando él de la mano de Teófilo y agarrado al batón de Barbarela, en medio de la muchedumbre desplazada que se agolpaba contra los muelles del puerto de Trípoli, a la espera de la primera embarcación que tuviera por ruta el lejano continente Americano. (Cruz Kronfly, 2002: 130)

Al ser espacios indistintos, entrecruzados y yuxtapuestos, la narración, en efecto, se desplaza entre uno y otro marcando apenas o muchas veces tan solo insinuando una marca de ese desplazamiento. Uno entre tantos ejemplos que aparecen en la novela de estos desplazamientos es en el que Pánfilo y Uldarico, sentados en Viña Maipo, recuerdan escenas de su pasado vinculadas a un partido de fútbol:

Entonces Pánfilo vio de nuevo los anchos campos donde como gamos de la pradera intercambiaban sus pezuñas Uldarico y Chirivico González, adheridos a un balón que parecía ser la mejor expresión de su resentimiento. Estaban encarnizados en no se sabía qué, pero lo único claro es que se empeñaban en cumplir con la tarea bastante simbólica de alcanzar el gol, a modo de penetración del contrario. De no ser con un balón podría haber sido con un cuchillo. Hasta que de repente vio, *en el presente de su extraño ahora*, el cuerpo de Uldarico coronado de un nutrido murmullo de cucarrones y de viejas espumas de mar, muerto y roto contra el cemento de los aparcaderos del Edificio Viña Maipo. ¡Ah, imbécil! (Cruz Kronfly, 2002: 71) (Sin cursivas en el original)

Sin embargo, el entrecruzamiento de temporalidades que delimita la doble dimensión espacial y que, a su vez, configura, “en el presente del extraño ahora”, la fragilidad de las imágenes con las que procede la narración de *Falleba*, tiene una marcada confluencia con la ciudad como espacio de exterioridad. La ciudad es narrada como el afuera de lo íntimo. En ella y por ella es posible contrastar aquello que tiene lugar en la comunidad de lo íntimo, puesto que, como sentencia Esposito, “[l]a comunidad es la exteriorización de lo interno.” (Esposito, 2008b: 39) Es la confluencia mancomunada del adentro y el afuera lo que le da figura a la comunidad. En esa confluencia es donde la narración encuentra el carácter profundo de la comunidad. De ahí que la ciudad, en tanto exterioridad, sea percibida, y por ello narrada, como el escenario que hace posible la proyección imaginaria del pasado pero que

simultáneamente, hace posible la presencia de los cuerpos, la ocupación imaginaria que los cuerpos hacen del espacio. Es en la ciudad donde los cuerpos se desean uno entre el otro, pero es también la ciudad hacia donde esos cuerpos se extasían, hacia donde ellos se proyectan, hundiéndose en el encuentro con el otro. Esto lo reconoce Darío Henao Restrepo al señalar que en *Falleba* la ciudad sirve “como escenario del hombre moderno que permite el viaje de la imaginación sin dejar de estar anclado en un cuerpo que nació en un lugar, en un momento determinado.” (Henao Restrepo, 1996: 5) Es por eso que en *Falleba*, como en muchas otras de las novelas de Cruz Kronfly, la ciudad no tenga un solo referente, sino que ella aparezca como síntesis de un mundo exterior, donde diversas ciudades se entrecruzan, donde en una sola ciudad aparecen barrios y puntos de referencia de múltiples ciudades apropiándose del espacio literario como si todas ellas fueran un solo espaciamento de la exterioridad. Así, la ciudad se presenta como una imagen más que, al igual que las imágenes de la comunidad de lo íntimo, se debate entre la opacidad y la densidad que la hacen frágil y evanescente:

Y fue en ese preciso instante que, ante sus ojos, apareció el reflejo iridiscente de aquella ciudad, que se extendía más allá del ventanal y se esponjaba ensordecedora a los costados, sus destellos de neón titilando en la distancia entre el humo residual, los vapores de la noche y el murmullo de los automotores. Vio las amplias avenidas que circundaban el Edificio Viña Maipo, el cerro de Pan de Azúcar con su teleférico hundido en la niebla, el funicular y sus luces rojas intermitentes. Percibió también el tráfico amontonado de las rotondas, mientras los obreros abandonaban el trabajo y venían a hacer fila india bajo los parasoles, a la espera de los camiones. ¡Para el barrio Fátima! dijeron unos: ¡Para El Jardín y Chacaíto! Gritaron otros. ¡Granada y Versalles, Teusaquillo y El Poblado! Del puente a la Alameda, se leía. Vio allá a lo lejos el resplandor de la zona industrial, levantada más allá de los últimos barrios del norte, junto a las riberas del Cauca, con sus espumas y sus aguas muertas, cuyas emanaciones fétidas venían a polucionar el aire a pesar de la distancia. (Cruz Kronfly, 2002: 96)

Como modos de proyección imaginaria de la comunidad de lo íntimo hacia la ciudad, el encuentro entre la dimensión de lo fantasmático y la dimensión de lo corpóreo, el encuentro entre lo sexual y la memoria como formas imaginarias, permiten advertir que lo profundo no sólo consiste en la simultaneidad de las dos espacialidades, sino por sobre todas las cosas, en la confluencia de esos dos espacios y en la indistinción con que la narración los presenta. La atracción de los cuerpos, supeditada al deseo sexual, genera las imágenes de los vínculos profundos, allí donde la presencia de los cuerpos suponen

una presencia en el espacio: Pánfilo ocupando un espacio donde el afuera es apenas una imagen luminosa, opaca y distante de la ciudad; Mariana Valentina tumbada sobre la cama matrimonial, deseosa, borracha, plena de vodka, peso y gravedad. El mismo peso y la misma gravedad que hacen que Uldarico, en éxtasis radical, para quien estaba confundida “cualquier idea de límite entre el día y la noche, toda representación de la frontera entre la vida y la muerte” (Cruz Kronfly, 2002: 225), caiga en lo profundo y se hunda desde el balcón del apartamento de Viña Maipo:

[D]esprovisto de su grueso gabán y como quien se propone atravesar un lago negro, se enrumbó de una vez por el camino que conducía al abismo. ¿Ay, para dónde crees que vas? ¿Acaso te crees dueño de tu vida? Entonces se quedó mirando aquella especie de luz amarilla que a veces se formaba en el vacío, del otro lado, más allá de los barandales, y sintió en el esternón un tirón que le pareció irresistible. ¿Alguien me llama! dijo: Alguien ha encendido allá una luz. Pasó por encima de la mesa, donde lucían los últimos pocillos de café de la batalla de la resistencia y cayó de bruces sobre los primeros materos, entre el follaje de las azaleas y los crisantemos. Se incorporó decidido, se arregló las solapas y puso en orden su cabellera. Debía estar bien presentado para la muerte. Entonces caminó y abrió como pudo las naves corredizas. Pisoteó las bifloras y las macetas de novios, ganó los barandales y sin más trámite saltó al vacío, cuando apenas comenzaba a canturrear las primeras estrofas de Luna de Octubre. Después no supo si en realidad empezaba a vivir de otro modo o si esa había sido, por el contrario, la última campanada de su historia. (Cruz Kronfly, 2002: 255)

Los recuerdos que levantan La Mansión de Las Cadenas, las proyecciones imaginarias de las subjetividades descentradas que se desvanescen en el esfuerzo de crear su propia imagen, subjetividades que no llegan a serlo porque, en tanto imágenes, no bien cobran sentido, ya en ellas recae la condición que define la fragilidad de las imágenes, esto es, su irrevocable destino de desvanecimiento, el encuentro de los cuerpos entre otros cuerpos, la dimensión corpórea que le otorga la espacialidad de Viña Maipo, hacen de la narración en *Falleba* un intento por lograr que lo profundo conforme una comunidad, la de lo íntimo, donde esa imagen, frágil y evanescente, subsiste, tal y como aquel rostro, ya perturbado por los elementos que circundan al tiempo, que reposa al fondo de las cajas de plástico en los *Narcisos* de Oscar Muñoz. Así Uldarico, así Mariana Valentina, así Pánfilo, así lo íntimo, así la comunidad.

Estas características con que en la obra de Cruz Kronfly se presenta la comunidad de lo íntimo llevan a pensar, desde otra dimensión analítica, que al verter sobre un

mismo territorio lo cultural, lo estético y lo político, el campo literario y su producción, esto es, sus obras, hacen visibles las formas en que lo social y las relaciones que lo posibilitan, aparecen como imagen, esto es, como formas determinadas por la fragilidad y la evanescencia.

Es así como, en las obras literarias de Cruz Kronfly, al igual que en las de Moreno-Durán, las imágenes que connotan los vínculos que forjan la comunidad hacen énfasis en aspectos que, sin dejar de pertenecer a lo público, resaltan el universo de lo íntimo. Esto, potenciado por el cariz cínico propio de la emotividad del desencanto y de la carga de la desesperanza, supone la figuración de una comunidad en la que las imágenes de las relaciones sociales de lo cotidiano, de los interiores, de lo doméstico y de lo íntimo se exponen como públicas, abiertas y exteriores y donde confluyen el adentro y el afuera, la subjetividad y la historia.

Mientras que en la narrativa de Moreno-Durán esto es frecuente al acudir, entre otros, al recurso de los chismes como vehículo narrativo, vaciado de todo significado mas no de su significación, en el de Cruz Kronfly lo externo, lo abierto y lo público, como hemos visto, se canalizan y se materializan en aquellos símbolos y artefactos culturales que, en la tradición irruptora, han evocado lo privado. Esta doble fragilidad de la imagen, en la que confluyen los interiores y los exteriores, lo íntimo y lo expuesto, lo abierto y lo cerrado, lo público y lo privado, se reconoce de manera privilegiada en la obra de los dos narradores al observar cómo la casa, la casa como un espacio interior, como un lugar para la memoria, como un territorio donde se proyecta el pasado, tal y como sucede, por ejemplo, en *Destierro* de Cruz Kronfly; la casa como un espacio de lo íntimo, de lo velado, de lo secreto, pero sobretodo, la casa como el espacio del adentro en contacto con el otro, la casa como cuerpo, como espacio habitado por el cuerpo (en ausencia o en presencia), la casa como espacio sexual y de lo sexual, opera como una imagen que, a la vez que demarca una territorialidad en la que los cuerpos se enfrentan, se penetran, se condicionan uno sobre el otro, también se abre como configuración de un espacio donde lo masculino y lo femenino se ponen en entredicho a partir de la práctica sexual, marcadamente patriarcal, con que la experiencia de lo íntimo delimita su condición espacial.

De esta manera la casa aparece como el espacio visible de la condición sexual de los cuerpos, pero también, y he ahí la paradoja que proyecta esta imagen, aparece como el espacio visible de la condición social, fallida, errónea, catastrófica y violenta con que han sido levantados los lineamientos que estructuran un posible vínculo comunitario. En

este sentido, como veremos en relación a la obra de Moreno-Durán, la casa y lo íntimo operan como un tipo de relación metafórica de la misma manera que lo hace la consagrada y transitada metáfora del cuerpo como nación, metáfora que retoman, resignifican y revalidan Fernando Cruz Kronfly y R.H. Moreno-Durán en procura de escenificar, mediante la emotividad del desencanto y a través de una profunda disposición melancólica, la legitimación fallida con que cuerpo y nación se han establecido en Colombia y América Latina durante el siglo XX.

Cuerpo, lugar y memoria.

“Entonces decidió penetrar en territorio enemigo. La rotundidad metálica de la falleba le produjo una inesperada aprensión de la que él se desentendió pronto, así como del resto de complejas sensaciones que lo asaltaron desde el instante en que optó por salvar la valla de su propio confinamiento y acercarse, con cautela y astucia, a ese recinto intermedio plagado de estancias, donde su infancia y la memoria agitada de la familia dormían un no del todo apacible sueño.”

R.H. Moreno-Durán. *Finale capriccioso con Madonna*.

1. La común enfermedad.

Pocos meses antes de su muerte en noviembre de 2005, R. H. Moreno-Durán mantuvo un diálogo sobre escritura y enfermedad con el también escritor Juan Gabriel Vásquez. Una de las frases que más resuena de aquel diálogo es en la que Moreno-Durán dictamina que “a medida que uno reflexiona más, descubre que, en el fondo, la literatura es una permanente reflexión sobre la enfermedad.” (Vásquez, 2004: s/p) En efecto, algunas de las novelas posteriores a la trilogía *Femina Suite* como *Los Felinos del Canciller* (1987) y *El caballero de la Invicta* (1994) fueron novelas en las que el tema de la enfermedad adquirió una posición central. En la primera, Angélica Barahona, personaje incestuoso basado en la Angélica del poema de Rafael Pombo, sufre una larga agonía producto de la tuberculosis.¹⁷ En la segunda, por otra parte, un científico, representante de la *intelligentsia* local con ansias de universalismo, investiga cómo y por qué envejecen las células, “sin que el protagonista se dé cuenta de que en su familia — sus hijas, su mujer, sus hermanos— todo está corrompido y la sociedad absolutamente destruida.” (Vásquez, 2004: s/p)

El caballero de la Invicta, esa “burla trascendental” como la llamó Germán Espinosa (Espinosa, 1993: s/p), es una novela que busca desestructurar la frívola imagen

¹⁷ En la novela es citado un extracto del poema, no sin antes advertir que “[e]l poema, sorprendentemente, se llamaba Angélica, y pese a que fue escrito muchos años antes de que la Angélica de carne y hueso hubiera nacido, la describía por completo, por lo que Félix se aprendió de memoria los versos que cantaban a ese Felino ser que se acaricia él mismo, / cuando parece acariciarnos grata; / siempre con el más digno es más ingrata, / y es el mayor lauro la mayor traición.” (Moreno-Durán, 1987: 245) El tópico de la tuberculosis como figura metafórica ha sido trabajado en el ya clásico texto de Susan Sontag *La enfermedad y sus metáforas* (Sontag, 2003) en el que la crítica norteamericana estudia a través de qué operaciones la literatura mitifica y desmitifica las enfermedades.

de la ciudad de Bogotá como una ciudad culta y bien hablada, un ciudad que ha recibido, con suficiente insulsez, el epíteto de la Atenas sudamericana.¹⁸ Por otro lado, Eduardo Jaramillo Zuluaga nos recuerda que en la novela *Los felinos del canciller* se presenta una narración que busca socavar la noción de *fundación*. Jaramillo Zuluaga habla de tres momentos de fundación que los escritores del siglo XX latinoamericano utilizaron reiterativamente. Esos momentos son el descubrimiento y la conquista, las revoluciones y la instauración de un nuevo orden y, por último, la conciencia de un lenguaje ante un mundo por nombrar. Se trata de momentos que ilustran las tres dimensiones fundadoras: la geográfica, la histórica y la verbal. Para Jaramillo Zuluaga, en la obra de Moreno-Durán “el lenguaje ha establecido una relación crítica con el momento de fundación hasta abarcar, incluso, estas dos dimensiones (...) la geográfica y la histórica.” (Jaramillo Zuluaga, 2005a: 39) Teniendo esto en cuenta, Jaramillo Zuluaga estudia la figura de Félix Barahona, un personaje que, sentado en un bar de Nueva York, evoca historias del anecdotario bogotano de la primera mitad del siglo XX. Barahona, en la novela de Moreno-Durán, se pregunta si en realidad es posible llamar a Bogotá la Atenas suramericana o si se trata más bien de una ciudad “apenas suramericana.” (Moreno-

¹⁸ Según Ana Lea-Plaza (Lea-Plaza, 2008), el mito de Bogotá como una Atenas suramericana se le atribuye tanto al barón von Humboldt como a Miguel Cané, viajeros que, en sus respectivas experiencias bogotanas, resaltaron la buena educación y el elevado nivel intelectual de sus habitantes. Sin embargo, una revisión más exhaustiva nos lleva a darle al poeta dieciochesco Francisco Antonio Vélez Ladrón de Guevara el crédito de haber dádole el título de Atenas suramericana a Santafé. Luis Aristizábal afirma que

[s]i la obra finisecular del francés Pierre D'Espagnat no rebaja a Bogotá (1898) de Atenas del Sur, las anteriores crónicas del argentino Miguel Cané hablan de una Atenas suramericana. El historiador [Jorge Orlando Melo] observa que el francés Charles Saffray, a propósito de la ciudad ignorante que conoció en 1862, habló con una ironía de la nueva Atenas. Pero ya antes, en 1831, decía de la ciudad el sacerdote José Scarpetta en *La boliviada* “igualarte pretenden con Atenas.” Y mucho más atrás, en plena Colonia, floreció don Francisco Antonio Vélez Ladrón de Guevara (1721-¿1781?) el primer poeta genuinamente santafereño. Epigramático, cortesano y festivo, entre burlón y cachaco, Ladrón de Guevara fue nuestro Ronsard ante la corte de los Virreyes y es recordado por una célebre oda a las muelas de una dama. En una de sus décimas, denigra de lo sabios extranjeros: “traer a Santafé oradores, / Atenas de tantos sabios.” (Aristizábal, 1988: 63)

Sobre el mito de la Atenas suramericana en relación al *El caballero de la Invicta*, véase el artículo de Ana Lea-Plaza “*El caballero de la Invicta*, de R. H. Moreno-Durán: una desmitificación de Bogotá” (Lea-Plaza, 2008) en el cual la autora pone en relación el modelo desmitificador de la novela de Moreno-Durán con el texto colonial *El carnero* de Rodríguez Freire, a quien, por cierto, Moreno-Durán le dedicó un estudio titulado “Arte notable de fundaciones y leyendas.” (Moreno-Durán, 1988) Este ensayo, en una versión ampliada, se reprodujo también en su libro *Denominación de origen. Momentos de la literatura colombiana*. (Moreno-Durán, 1998a) Para Lea-Plaza, Moreno-Durán toma el modelo de *El carnero* “con el fin específico de superponer a la idea de una “Atenas suramericana” -sustentada en la imagen de una clase dirigente culta, proba y cosmopolita- la imagen de una sociedad “carnerizada”, que en sus prácticas públicas se muestra siempre inconsistente y frívola, y en cuyos espacios íntimos deja ver una sexualidad torcida y desenfrenada.” (Lea-Plaza, 2008: 188)

Durán, 2001: 264) “En ese juego de palabras en la paranomasia que lleva de Atenas a apenas, la dimensión geográfica [de la fundación] se ha desvanecido.” (Jaramillo Zuluaga, 2005a: 41)¹⁹

El caballero de la Invicta, novela que puede ser leída como contraparte de *Los felinos del canciller*, es también un ejercicio textual que construye una espacialidad distópica particular, aunque ubicada en un *topos* específico –una Bogotá imaginaria, apenas suramericana– en la que es puesta en escena la fragilidad de los ideales de la modernidad que habían sido expuestos en la reconstrucción de la historia familiar que hace Félix Barahona en *Los felinos del canciller*. Con el particular sentido del humor y la ironía que caracterizan la escritura de Moreno-Durán, los ideales de la modernidad –soberanía, libertad, progreso, razón, ciencia, cultura, ideas todas pertenecientes al imaginario optimista de la modernidad– son invertidos y expuestos a partir de una lógica ficcional y disfuncional que opera sobre ellos otorgándoles una fuerza de reversibilidad de valores con los cuales se tira a tierra el ya agotado optimismo y encantamiento de la modernidad. Dicha inversión, en el caso de *El caballero de la Invicta*, se encuentra cifrada en el poema de Luis Vidales que aparece como epígrafe a la primera parte de la novela, donde se lee: “Por medio de los microscopios / los microbios observan / a los sabios.” (Moreno-Durán, 1994a: 29)

Es posible entender de esta manera cómo las novelas *Los felinos del canciller* y *El caballero de la Invicta* son narraciones que operan ficcionalmente como exponentes del

¹⁹ La noción de fundación ha sido interrogada a partir del pensamiento político que Olivier Marchart denomina “posfundacional” y entre los cuales destaca los aportes de Jean-Luc Nancy, Claude Lefort, Alain Badiou y Ernesto Laclau. (Marchart, 2009) Marchart señala que el pensamiento posfundacional conlleva una permanente interrogación por las figuras fundacionales modernas tales como totalidad, universalidad, esencia, y fundamento (Marchart, 2009: 15), y que, respecto a esta última como trasfondo de toda fundación, “[n]i bien aceptamos que la sociedad no puede ni podrá nunca basarse en un fundamento, una esencia o un centro sólido, precisamente esa imposibilidad de fundamento adquiere un rol que deberíamos llamar (cuasi) trascendental respecto de los intentos particulares de fundar la sociedad. Por tanto, la noción de fundamento se escinde, por un lado, en un fundamento puramente negativo (la imposibilidad de un sustrato final) y, por el otro, en la posibilidad de fundamentos contingentes, para usar una expresión acuñada por Judith Butler.” (Marchart, 2009: 20) De estos pensadores que Marchart trabaja, es Jean-Luc Nancy el que mejor se presta para pensar la comunidad como una cuestión crítica en relación a la literatura que nos ocupa. En ese sentido, cabe recordar que para Nancy, la idea de fundación remite a la idea de lo mítico, puesto que todo aquello que señala un origen, remite a una fundación mítica. El origen mismo funda, como señala Nancy, o bien una conciencia, o bien un pueblo, o bien un relato a través de la remisión a lo mítico. Es significativo ver cómo para Nancy esta cuestión de la fundación mítica deriva en un sentimiento nostálgico que define a la modernidad. (Nancy, 2001: 86 y ss.) Por su parte, Roberto Esposito se pregunta “¿[q]ué es el mito sino esta fuerza de reunificación que consiente al pueblo a acceder al propio origen común y que convierte ese origen en el lugar desde el cual y sobre el cual instaurar la unidad del pueblo? (...) Ciertamente no ficción o simple imagen, sino *autopoiesis* de una comunidad hecha inmanente a sí misma por la autoidentificación con la propia esencia común.” (Esposito, 1996: 109) Véase también la nota 7 de la “Introducción” de esta tesis. A propósito de la cuestión de la fundación mítica y su relación nostálgica con la modernidad y los totalitarismos, remito al libro de Nancy y Lacoue-Labarthe *El mito nazi*. (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2002)

proyecto incompleto y fallido de la modernidad, del cual hace parte, y no menor, la configuración deslucida en todo el ámbito latinoamericano del Estado-nación y de una idea de identidad que genere una pertenencia en lo común, esto es, una idea de comunidad como cuerpo orgánico y como un todo que, en sus partes, es homogéneo.²⁰ Se trata, por lo tanto, de dos novelas que bien pueden considerarse como muestras ficcionales de la catástrofe que ha implicado la instauración de un Estado-nación, entendido como una comunidad política, y la presunción de una identidad colectiva aunada en lo común.²¹

Es significativo que, siendo una novela donde se reformulan los hechos históricos emblemáticos del periodo de modernización del Estado nacional, durante la evocación de la historia que hace Félix Barahona en *Los felinos del canciller* se pase por alto mención alguna a una fecha determinante como el 9 de abril de 1948, día en que, como es sabido, en la avenida Jiménez con carrera séptima de Bogotá fue asesinado el candidato presidencial liberal Jorge Eliécer Gaitán. Al tratarse de una fecha que ha sido cifrada como un episodio crítico en la historia colombiana, y a la vez de una fecha que, como señala Zuluaga Jaramillo, ha devenido en uno de los lugares comunes de la historia y de la literatura, evitar su mención equivale, por lo menos, a evitar un lugar común. “En otras palabras, Félix comprende que ahora más que nunca necesita pensar, y más exactamente, necesita pensar la historia de un modo distinto.” (Jaramillo Zuluaga, 2005a: 42)

En efecto, Moreno-Durán pone en escena narrativamente esa necesidad, no sólo de pensar la historia de modo distinto, sino de experimentar, interiorizar y subjetivar la historia de modo distinto. (Agamben, 2007a) De ahí que la evasión del episodio crítico del 9 de abril de 1948 sea algo que aparezca también, de manera más que notoria, en el

²⁰ Para una lectura sobre la disolución de las identidades nacionales en la literatura latinoamericana, remito al artículo de Cristóbal Pera “¿Nación? ¿Qué nación? La idea de América Latina en Volpi y Bolaño.” (Pera, 2012) Si bien el artículo de Pera se acota a un *corpus* restringido por Jorge Volpi y Roberto Bolaño, permite ver de qué manera la literatura de fin de siglo XX transita hacia lo que Bernat Castany, a partir de categorías como “crisis del Estado-nación” y “nihilismo nacional”, define como “literatura posnacional.” (Castany, 2007)

²¹ La idea del Estado-nación que comprende la de una identidad colectiva aunada, a través de una propiedad que mantiene a los miembros de una comunidad unidos, es parte de una concepción tradicional de la comunidad, como por ejemplo la que realiza Benedict Anderson en relación a las comunidades imaginarias (véase el capítulo “La geografía de los afectos” en la segunda parte de esta tesis). La idea de una identidad colectiva aunada viene de la mano con la noción de comunidad política como un ente artificial, creado a partir de ciertas condiciones, leyes, instituciones, es decir, un mundo físico que la edifique y acoja, y que opere como una escenificación del ser-en-común. Al respecto, señala Esposito que ésta es una idea que responde “al presupuesto no meditado de que la comunidad es una propiedad de los sujetos que une: un atributo, una determinación, un predicado que los califica como pertenecientes al mismo conjunto. O inclusive una sustancia producida por su unión.” (Esposito, 2007: 22)

relato titulado “Fabrizio del Dongo vuelve a Waterloo”, que hace parte del volumen de cuentos *El humor de la melancolía*. (Moreno-Durán, 2001) En este relato Moreno-Durán elige, propiamente, como escenario temporal e histórico la jornada del 9 de abril. Sólo que para ello, opta por darle un valor simbólico a la resignificación y el replanteamiento de esa fecha y de la ciudad donde ella surge en tanto episodio emblemático, proponiéndola, en efecto, como una jornada paradigmática en la cual se produce una interrupción violenta del orden tradicional y que en definitiva funciona, histórica y culturalmente, como un símbolo de la muerte de la utopía de la modernidad racionalizadora, regida por los valores de soberanía, igualdad, libertad, progreso, etc., pero que sin embargo puede llegar a ser experimentada, interiorizada y subjetivada de manera simultánea al devenir de la historia colectiva y social de la configuración fallida de esa comunidad política que encarna el Estado nacional.

El narrador y personaje de “Fabrizio del Dongo vuelve a Waterloo” es un periodista español exiliado en Colombia, quien, cubriendo las noticias de la IX Conferencia Panamericana que se llevaba a cabo en Bogotá, ha pasado la víspera del 9 de abril y parte de esa misma mañana en un profundo estado de embriaguez,²² bebiendo copa tras copa en compañía de colegas. En una condición somnolienta y altamente etílica, resuelve salir a la calle a caminar con Julia, una copera, es decir, una borracha de profesión, a quien conoció durante la noche. El recorrido que realizan se da en medio del caos previo, simultáneo y posterior al asesinato de Gaitán. Se trata de un recorrido que transcurre en una linealidad temporal y espacial, puesto que tienen, a pesar de estar en un estado de embriaguez soberbio, un destino demarcado: pretenden llegar a un lugar al otro lado de la ciudad, pero cuya linealidad, sin embargo, se ve embestida por la movilidad que cobra la ciudad en horas del asesinato de Gaitán. En esa generación de movimiento es donde la ciudad se hace escenario del relato, a la vez que se hace, como es frecuente en la narrativa de Moreno-Durán, un hecho del lenguaje. (Giraldo, 2004, 2005; Ordoñez, 1986; Torres Duque, 1995) La ciudad se configura como la exterioridad del sujeto, puesto que es en ella, y no en él, donde acontece la historia. Es en la ciudad, como hecho del lenguaje, como discurso, donde la subjetividad del personaje se descompone, en contacto con los afectos catastróficos que la atraviesan.

²² A propósito de la embriaguez como exergo de la modernidad, idea impulsada por Baudelaire, se pregunta Jean-Luc Nancy en *Embriaguez* (Nancy, 2014) si ese mandamiento no responde quizás a que se la adivina, a la modernidad, ya perdida, ya olvidada, ya agotada, incluso antes de que llegue a existir.

El relato de la travesía es enunciado como una ruta, a pesar de que el narrador y personaje, en su embriaguez, tenga como marca distintiva, como algo propio de sí, el titubeo, el no seguir un camino, el no tenerlo. En su estado de embriaguez, es un sujeto sin sujeto, un sujeto cuya subjetividad es del orden de lo poroso. A su vez, es notorio observar cómo ese sujeto, el periodista que hace las veces de narrador, en su condición de exiliado, se relaciona con su lugar de origen y se constituye, constituye la incertidumbre de su identidad, a partir del lenguaje. En un momento temprano de la noche, cuando el periodista acaba de conocer a la que será su acompañante durante la travesía, ella se asombra de la pronunciación de las eses y las zetas de su interlocutor, así como de algunos modismos de los cuales no había podido desprenderse. El narrador se justifica de la siguiente manera: “Es cierto, lo admito, los de Miranda del Ebro, al hablar, le hacemos honor a nuestro enredado paisaje ferroviario. Mucho ruido y nadie sabe cuál es la ruta que toman las palabras.” (Moreno-Durán, 2001: 112)

Con el fin de delimitar esa ruta, y así darle forma al relato, Moreno-Durán opta por construir, al inicio y al final, dos partes que podrían catalogarse como fronteras textuales que están separadas, formalmente, del resto del relato. Funcionan, de manera estructural, como momentos epifánicos, puesto que en ellos, el narrador genera una distancia con su propia experiencia, un descentramiento respecto del sí mismo que está por narrarse o que ha sido narrado, recuperando, en cierta medida, la lucidez extraviada, aquella que la embriaguez se ha ocupado de hacérsela a un lado. Para empezar, el narrador hace un anuncio de lo porvenir retrospectivamente (una suerte de futuro pasado), que funciona como una parodia del estilo realista decimonónico y que, por extensión, habla del estilo realista que en la literatura latinoamericana atraviesa el siglo XX, algo que se hace explícito en el título del relato, al remitirse al personaje de Stendhal, referente directo del realismo:²³ “Creo estar en el otro mundo, amortajado por la densa niebla y las vaharadas de la resaca, pero al abrir los ojos veo al soldado que me palpa con su bayoneta.” (Moreno-Durán, 2001: 107) Finalmente, en el fragmento con el que cierra el relato, aparece una clausura narrativa en donde el recuento de los hechos es, justamente, la reconstrucción de lo no percibido: “No sé cuánto tiempo ha pasado y es entonces cuando me despierta el frío metal de la bayoneta. Observo al soldado con estupor, él me mira

²³ El relato se abre con un epígrafe extraído de *La cartuja de Parma* que hace referencia a la relación entre experiencia y memoria en la catástrofe de la guerra: “¿He participado realmente en la batalla? Le parecía que sí y lo habría colmado de felicidad el tener absoluta certeza de ello.” (Moreno-Durán, 2001: 107)

asustado. A mi lado hay varios cuerpos que no reaccionan ante las punzadas del arma.” (Moreno-Durán, 2001: 133)

A causa del estado de ebriedad y del ánimo de festejo con que los personajes deambulan por la ciudad, son incapaces de percibir lo que exteriormente sucede. De ahí que, en ese transcurso, el narrador perciba los acontecimientos con una profunda distorsión respecto de como se están llevando a cabo. La enunciación de esos acontecimientos toma distancia de una enunciación histórica, de un relato histórico de los hechos. La condición motora que impulsa al sujeto que se desvía de la experiencia de los acontecimientos, y que lo lleva a construir un relato de ellos a partir de elementos imaginarios, hace de “Fabrizio del Dongo vuelve a Waterloo” un relato radical de la gestualidad irónica con que Moreno-Durán incorpora los hechos emblemáticos de la configuración del Estado-nación moderno como comunidad política.

Pero en Moreno-Durán la ironía no es tan solo una gestualidad con que su obra se enfrenta a los hechos históricos. Es también un medio por el cual los acontecimientos de la historia, aquellos que podríamos identificar como hechos de exterioridad, se incorporan, esto es, se adentran en el cuerpo, de manera crítica, adhiriéndose a aquello que configura la interioridad de los sujetos. Esto supone, en el marco del relato que hace parte del volumen *El humor de la melancolía*, que es en la incapacidad electiva del sujeto, en la anulación de su conciencia, producto de la embriaguez, y en el desconocimiento de lo que exteriormente sucede, en donde acontece ese extraño amalgamamiento entre el adentro y el afuera, entre lo que configura, de manera desvirtuada, ineficiente, la subjetividad del personaje y aquello con que, también desvirtuadamente, es decir, interiormente, esa subjetividad atestigua y experimenta como hecho histórico. (Agamben, 2007a)²⁴ Pero paradójicamente, al amalgamarse la exterioridad con la interioridad, se accede a un punto en donde lo exterior y lo interior se anulan, donde se disuelve toda exterioridad y toda interioridad, donde confluyen el adentro y el afuera.

Florencia Garramuño, al hablar de la no pertenencia en relación a los soportes materiales del arte y la literatura latinoamericana contemporánea (Garramuño, 2015), vincula la idea dinámica de confluencia con la noción de comunidad inesencial de la que

²⁴ Muy significativo resulta, a la hora de pensar la posibilidad del amalgamamiento experiencial que supone el encuentro, que más que una síntesis o una fusión, habría que entender como una confluencia, esto es, como un estadio que mantiene la tensión y la disputa entre el adentro y el afuera, tener en cuenta que acá esa posibilidad existe por el estado de embriaguez del personaje. Es Jean-Luc Nancy quien advierte que la bebida, el acto de beber, que significa absorber, devenir esponja, “es una impregnación, una irrigación, una difusión y una infusión” (Nancy, 2014: 15), y que la embriaguez es el “desencadenamiento, la ascensión libre hacia el afuera del mundo.” (Nancy, 2014: 26)

habla Giorgio Agamben. Garramuño remite a *La comunidad que viene* (Agamben, 2003), allí donde el filósofo italiano menciona que no es conveniente, ni necesario, encontrar una esencia común que posibilite el vínculo comunitario. “El tener lugar, el comunicar a las singularidades el atributo de la extensión, no las une en la esencia, sino que las convoca en la existencia.” (Agamben, 2003: 24) En ese sentido, la noción de comunidad inesencial permite entender la dinámica por la cual el sujeto de “Fabrizio del Dongo vuelve a Waterloo”, en su embriaguez, desbordado de sí, accede a su alteridad, ese otro colectivo que se encuentra en éxtasis histórico, con quien no tiene nada en común, con quien no comparte esencia alguna. Y sin embargo, es en ese acceder que le otorga la embriaguez en donde confluye, donde comparte y comparece, junto al colectivo social, en la experiencia del episodio emblemático del 9 de abril.²⁵

De ahí que el devenir de la subjetividad en pugna, aquella que se debate entre el adentro y el afuera, el devenir de su propio conocimiento, de su saber y de su experiencia, en definitiva, sea producto no de su movilidad, la movilidad de su cuerpo a través del cuerpo en descomposición de la ciudad, sino de la movilidad del otro, ese otro plural que se ha tomado las calles y ha subvertido el orden, ese otro colectivo que está, bajo el calor desbordado de la violencia, acometiendo la historia. Ese otro plural dominado por el desenfreno de las pasiones colectivas y cuyo comportamiento, a los ojos de una conciencia moderna, civilizada, para decirlo en los propios términos de la modernidad ilustrada, se asemeja a lo que el propio proyecto modernizador, desde los principios de la gestación del Estado-nación como comunidad política, a pretendido dominar, esto es, la barbarie. (Rojas, 2001)

Por otra parte, cabe señalar que al hablar de “Fabrizio del Dongo vuelve a Waterloo”, se está hablando de un relato prioritariamente visual. Esto significa que los recursos con los cuales se presenta narrativamente la confluencia entre el adentro y el

²⁵ Al estudiar una serie de obras artísticas y literarias, Florencia Garramuño en el capítulo “Frutos impropios” del libro *Mundos en común* (Garramuño, 2015) incorpora la noción de lo inespecífico, obras en las que varios tipos de especificidad, como la identitaria, la nacional, la de género, etc., se disuelven, creando “un modo de elaborar un lenguaje de lo común que propicia la invención de modos diversos de la no pertenencia.” (Garramuño, 2015: 26) El cuestionamiento de esas especificidades, como apunta Garramuño, hace que este tipo de obras y que estas prácticas artísticas —entre las cuales podrían incorporarse, si bien no toda la producción, sí algunas facetas de la obra de Moreno-Durán y de Cruz Kronfly, como ha sido ya estudiado en relación a *La obra del sueño o Destierro*, así como del relato que ahora nos ocupa—, caracterizadas por una desapropiación de la especificidad “crean una noción de lo común que permite imaginar una comunidad más allá de una esencia producida colectivamente, incluso más allá de la identificación homogénea que funda la pertenencia.” (Garramuño, 2015: 39) En otro capítulo, Garramuño hace mención al concepto de post-yoes, postulado por Tamara Kamenszain, a propósito de la presencia de “yoes que se vacían con el fin de dejar entrar un exterior” (Garramuño, 2015: 95) en la poesía argentina contemporánea, pero que bien podríamos desplazar a la forma en que aparece el sujeto de la embriaguez en el relato de Moreno-Durán.

afuera del sujeto con el acontecer histórico están constituidos no sólo por la imagen de la exterioridad de los hechos sino por aquella proyección imaginaria producto de la percepción de la exterioridad que de ellos se tiene durante el recorrido por la ciudad como escenario del episodio crítico. Lo exterior acontece como imagen, se revela en tanto imagen. Esto se puede observar en el siguiente ejemplo, en donde el narrador descubre los indicios del cambio ocurrido en la ciudad y percibe, a partir de la visión de unos carteles que anuncian un par de películas, la imagen de lo que está pasando ese día:

Pero sucede algo raro: al salir me doy cuenta de que somos los únicos clientes del Versailles y de que las calles han sufrido un cambio evidente: los habituales transeúntes, siempre tan circunspectos, con el ala del sombrero sobre la frente y las solapas del saco cruzadas, han sido reemplazadas por una muchedumbre que va y viene en medio de una algarazara impresionante. (...) Entonces, al cruzar la calle, los carteles pegados en las paredes capturan mi interés por sus incongruencias al sugerir el menú cinematográfico. En la pared contigua a la capilla de El Hospicio, la cartelera despista a cualquiera, pues un aviso del Cine Ariel ofrece *La Dama de Shangai* y, tres metros más allá, a la derecha, al lado de la librería América, el mismo Cine Ariel ofrece *La Bella y la Bestia*. ¿Programa doble por separado? ¿O será que, como sucede con el día, también el tiempo se ha detenido sobre los carteles? (Moreno-Durán, 2001: 120)

Sin embargo, este carácter visual del relato es obstruido por la misma travesía que lo conforma. Si el relato es el relato del transitar de un cuerpo embriagado por el cuerpo de una ciudad extasiada, la ciudad entonces, como materialidad de la exterioridad, funciona como un agente de intervención entre el adentro y el afuera. Es la ciudad, como hecho del lenguaje y como espacio visual, como territorio que se habita y se recorre, en últimas, como proyección imaginaria, la que obtura la posibilidad de amalgamamiento entre las dimensiones de la exterioridad histórica y de la interioridad subjetiva del personaje. Sin embargo, el recorrido, es decir, aquello que, a través del lenguaje, le da forma a la exterioridad de la ciudad, es definido, a pesar de ser un recorrido absolutamente fortuito, a fin de cuentas, por la dimensión interior del narrador.

El itinerario, si es que puede decirse que existe alguno, es un itinerario irregular (a pesar de que pretenden llegar a un lugar específico), determinado no por la voluntad, ni siquiera por el capricho, sino por la movilidad a la que la ciudad lo obliga. Se conjugan, por cierto, la voluntad y el azar al que los conduce el caos, la catástrofe y la violencia que rige el escenario urbano de la Bogotá del 9 de abril. Una movilidad desatada de cualquier presunción de razón y que responde al furor apasionado de la multitud

enardecida, al desorden, al incendio, a lo imprevisto. Sin embargo, esa dirección sin dirección que el personaje y su acompañante toman, obligados por la movilidad de la ciudad, esa inespecificidad de la ruta, no sigue el rumbo al que apunta la multitud que sacude la ciudad, sino que, por el contrario, va a contramano, no en la trayectoria en la que esa multitud se moviliza, cuya dirección es desde la periferia hacia el centro de la ciudad, sino, justamente, en la otra dirección, aquella que los aleja del centro de la ciudad para conducirlos a los márgenes. Si se rastreara el mapa de Bogotá, podría verse que la ruta por la que finalmente deambulan el periodista y Julia, es una ruta que, tras ubicarse inicialmente en el punto más central de la ciudad, el Capitolio, los lleva a rodear el centro y que, finalmente, se desplaza por una transversal hacia el norte, bordeando las posibilidades espontáneas que la movilidad de la ciudad le ofrece.

Por lo tanto, las coordenadas y sus códigos se dan vuelta, arden como los edificios de esa Bogotá que circula en el relato, y todos los signos que componen el sistema “ciudad” se alteran, se transmutan, conservándose en cuanto significantes, pero transformándose en cuanto significados. El propio narrador, quien ejecuta la lectura de la ciudad (al ser periodista se puede suponer que descodifica e interpreta los hechos de la exterioridad), quien la transita y experimenta, está en una posición de alteración ética y por lo tanto su lectura de la ciudad, y la de sus componentes descodificados, es una lectura tergiversada, desnaturalizada, adulterada y distante de toda posibilidad racional.

La ciudad que aparece en “Fabrizio del Dongo vuelve a Waterloo”, es una ciudad que experimenta un episodio coyuntural, emblemático de la historia nacional, y que configura la exterioridad en oposición a una interioridad dominada por la embriaguez. Es también una ciudad que surge desde la visión otra del mundo con que el narrador la experimenta, es decir, desde la intimidad que constituye su subjetividad embriagada, y no, por el contrario, de una puesta en práctica de algo exterior –ideologías, ecologías, estéticas– que pueda vincularse con lo que podría identificarse como sociedad (en un sentido de totalidad), y cuya conformación depende de una colectividad interrelacionada.

Esto hace que lo que en “Fabrizio del Dongo vuelve a Waterloo” puede ser leído, a partir de una experiencia de la exterioridad como parte del proceso de configuración de las subjetividades, como una imagen de la catástrofe del Estado-nación moderno, se corresponda, al igual que en *El caballero de la Invicta* en términos generales, con lo que Fernán González ha conceptualizado, no sin levantar polémica, como Estado fallido. (González, 2014: 40 y ss.) Al hablar de Estado fallido, González se refiere a aquel

Estado que no ha logrado consolidarse como una autoridad constituida legítimamente de manera tal que pueda solventar los conflictos de la población que habita sus territorios.²⁶

Lo interesante de la conceptualización del Estado fallido, en relación a la narrativa de Moreno-Durán, es la diferencia entre este concepto y el de Estado colapsado, al cual se refiere González como aquel que ha perdido la soberanía y el dominio del territorio que conforma el país. La imagen catastrófica del Estado-nación que aparece en *El caballero de la Invicta*, al igual que la Bogotá en llamas de “Fabrizio del Dongo vuelve a Waterloo”, como escenario de la exterioridad donde se proyecta un episodio emblemático dentro de la cadena de catástrofes que, fallidamente, han configurado el Estado-nación como comunidad política, apunta a una imagen dinámica en la que desde un Estado fallido se desplaza hacia la exploración de las relaciones sociales que podrían surgir en un hipotético, y desde luego alegórico, Estado colapsado. Quizás en esto sea acertado el sintagma de “retórica del abismo” que menciona Jaramillo Zuluaga para referirse a que en la historia colombiana se está siempre en el límite, “agónicos, inmóviles, a punto, en el borde, a un paso” (Jaramillo Zuluaga, 2005a: 43), pero también quizás sirva para entender la narrativa de Moreno-Durán como partícipe de la búsqueda de lazos comunitarios que anulen la conversión de la comunidad en una cosa particular, en este caso, en un cuerpo, un cuerpo ya enfermo y moribundo.

Eso explica porqué Moreno-Durán en *El caballero de la Invicta* acude a la anacrónica metáfora del Estado y la nación como un cuerpo social.²⁷ Ese cuerpo, que aparece como un cuerpo enfermo, es también el cuerpo de lo nacional, de las instituciones que forman la nación y de las relaciones sociales, de clase, políticas, culturales, que han intentado establecerse, desde el siglo XIX, como configuradoras de la comunidad política y anuladoras de las diferencias (Rojas, 2001) y cuya matriz moderna ha permeado la base simbólica en que, desde las guerras de independencia, el Estado-nación ha buscado alcanzar instaurando mecanismos, procedimientos e ideales promulgados por la modernidad. (Jaramillo Vélez, 1994) En ese sentido, el vínculo comunitario se corresponde con un desgastado lazo social impulsado por la modernidad ilustrada que llevó a cabo el desarrollo de los proyectos de instauración del Estado

²⁶ Para una síntesis de esta conceptualización, véase el diálogo entre Fernán González y Angelika Rettberg titulado “Pensando la fragilidad estatal en Colombia.” (González y Rettberg, 2010)

²⁷ Esta metáfora de la nación como cuerpo ha sido estudiada en la literatura colombiana de las primeras décadas del siglo XX en la tesis de maestría realizada por Pedro Adrián Zuluaga *Literatura, enfermedad y poder en Colombia* (Zuluaga, 2009) donde estudia las diferentes funciones metafóricas y simbólicas de la enfermedad en novelas como *De sobremesa* de José Asunción Silva, *Amelia* de Guillermo Franky y *El criminal* de José Antonio Osorio Lizarazo.

nacional como forma de una comunidad política. Esto en sí mismo contiene una crítica a la idea de una comunidad que se constituye como fuente de una identidad compartida por sus miembros y que conduce a la idea de un Estado-nación como cuerpo, esto es, un Estado que opera simbólicamente con una lógica a todas luces orgánica, es decir, como un agente de identidad absoluta e indivisible.

Esta problemática propia de la modernidad, que aparece ficcionalizada en las novelas de Moreno-Durán, hace también parte de los temas recurrentes en la ensayística de Fernando Cruz Kronfly. (Urriago Benítez, 2006) Sumado a la problemática de la instrumentalización de la modernidad y sus ideales, que Cruz Kronfly retoma de Habermas y particularmente de aquel que piensa la modernidad como un proyecto inconcluso, la cuestión de la comunidad política constituida como un artificio es uno de los tópicos que pueden rastrearse tanto en los ensayos que conforman *La sombrilla planetaria* como en los de *La tierra que atardece*.²⁸

Uno de los ensayos más divulgados del escritor vallecaucano se titula “Modernidad, sentimientos negativos y conflicto social en Colombia.” Se trata de un ensayo que hace parte del libro *La derrota de la luz* (Cruz Kronfly, 2007c), volumen que, por lo demás, Cruz Kronfly dedica a la memoria de R.H. Moreno-Durán.²⁹ En este ensayo reflexiona sobre los “sentimientos negativos” y el rol que estos cumplen frente a los ideales modernos, particularmente frente a los de “igualdad” y “libertad.” Llama “sentimientos negativos” a aquellos afectos que rigen la mentalidad competitiva moderna y su “ética afraternal,” sentimientos como “la envidia, la ambición, el odio, la sed de venganza y el resentimiento, constituyen estados espirituales humanos que la literatura

²⁸ Acerca de Habermas y sus conceptualizaciones sobre la modernidad, remito a su libro *El discurso filosófico de la modernidad* (Habermas, 1989), así como al volumen colectivo *Habermas y la modernidad*. (Giddens, et al., 1988) Para Habermas y la cuestión de las identidades nacionales en Europa, primordialmente en la Alemania posterior al Muro de Berlín, remito a la entrevista “Identidad nacional e identidad posnacional” (Habermas, 2007), así como a su polémico libro *Más allá del Estado nacional*. (Habermas, 1998) De acuerdo con Habermas, la formulación del proyecto de modernidad ilustrada consistió en el desarrollo de una ciencia objetiva, una moralidad y unas leyes universales, así como en la consecución de un arte autónomo que buscara esta acumulación de cultura para “el enriquecimiento de la vida cotidiana, es decir, para la organización racional de la vida social cotidiana.” (Habermas, 1985: 28) Es en el siglo XX, al decir de Habermas, en donde la diferenciación entre ciencia, moral y arte ha llegado a significar la autonomía de sus propios segmentos, y donde el esfuerzo de la modernidad ilustrada se ha trastocado en un esfuerzo por la negación de la cultura como problemática surgida por la división de las esferas.

²⁹ Cruz Kronfly en este ensayo sigue al Habermas de la *Teoría de la acción comunicativa* al pensar la modernidad como un proceso de racionalización cultural derivado del comportamiento racional de los sujetos y de una consecuente racionalización de las imágenes del mundo. Estas son ideas que tienen presencia reiterativa en casi toda la ensayística de Cruz Kronfly, tanto en los ensayos que hacen parte de *La tierra que atardece* (Cruz Kronfly, 1998a), como los de *La derrota de la luz*. (Cruz Kronfly, 2007c) Remito nuevamente al estudio de Urriago Benítez donde se ocupa de estos y otros temas en la ensayística de Fernando Cruz Kronfly. (Urriago Benítez, 2006)

ha destacado de manera magistral en sus mejores obras, cuando ha querido caracterizar en profundidad a muchos de sus personajes centrales y descifrar así el secreto de su verdadero mundo de fines y medios en la acción novelada.” (Cruz Kronfly, 2007a: 16)³⁰

Partiendo de esto, Cruz Kronfly explica, a través de una definición negativa de lo moderno, cómo el fracaso de la modernidad en una sociedad como la colombiana tiene sus raíces en lo que irónicamente llama el “hechizo del progreso.” Este falso encantamiento, explica Cruz Kronfly, del cual ha sido víctima el sujeto moderno al hallarse obligado a postergar el presente “a cambio de metas futuras de bienestar y progreso” (Cruz Kronfly, 2007b: 60), es lo que ha hecho perdurar los conflictos sociales, puesto que “la modernidad, al producir y prohiar el principio de individuación y autonomía del sujeto, al descentrarlo de la comunidad y confinarlo en su propia subjetividad activa” ha hecho que prime la falsa idea de “salida o solución.” (Cruz Kronfly, 2007a: 21) Libertad, igualdad y equidad son tres valores que la modernidad ha promulgado como fines en sí mismos, pero que, al decir de Cruz Kronfly, son más bien representaciones abstractas, dotados de un poder movilizador especial.³¹

Por otro lado, Cruz Kronfly asume una posición crítica ante la modernidad cuando señala aquello que identifica como hechizo del progreso, esto es, la idea teleológica de la

³⁰ El tema de los sentimientos negativos ha sido tratado por Cruz Kronfly también en sus novelas. Un ejemplo muy dicente lo encontramos en *La vida secreta de los perros infieles*, donde dice el narrador que “[p]ara recuperarse de la envidia y sus vómitos no existe fármaco alguno en Occidente moderno. Tabletas y jarabes fracasan por igual, tanto o más que el aguijón de la acupuntura clavado en la apófisis, cartílagos y mucosas. La aflicción por la bienaventuranza ajena es un sentimiento mimético que todos ocultan y nadie quiere dejar ver. Algo cuya virtud consiste en el modo como al mismo tiempo pone en marcha el espléndido dispositivo de su ocultamiento. La cortina de humo suprema de toda envidia resulta ser el odio, donde dobla la cola y se agazapa.” (Cruz Kronfly, 2014: 100)

³¹ Acá puede verse cómo lo que Cruz Kronfly retoma es la acusación que la modernidad se hace a sí misma acerca de la construcción de una falsa conciencia. Esto, por supuesto, se ubica dentro de la tradición de la crítica a las ideologías, que lleva a una de sus últimas exposiciones en la obra de Slavoj Žižek *El sublime objeto de la ideología* (Žižek, 2003). A su vez, a esta de Cruz Kronfly podría establecerse una relación de polémica con lo que Peter Sloterdijk -para quien la crítica de la ideología significa la “continuación polémica con otros medios del diálogo fracasado” (Sloterdijk, 2002: 41)- llama el razonamiento cínico, particularmente cuando éste, al hablar del cinismo como una falsa conciencia ilustrada, dice que “[e]l cinismo moderno se presenta como aquel estado de la conciencia que sigue a las ideologías *naif* y a su ilustración. El agotamiento manifiesto de la crítica de la ideología tiene en él su base real. Esa crítica siguió siendo más ingenua que la conciencia que quería desenmascarar.” (Sloterdijk, 2002: 27) Cabe recordar, a propósito de las discusiones sobre la modernidad, la célebre polémica entre Habermas y Sloterdijk a raíz de la crítica que éste último hace del humanismo señalándolo de ser una utopía ingenua. Al respecto, véase de Sloterdijk su *Normas para el parque humano* (Sloterdijk, 2000). Sobre esta y otras cuestiones generales de la problemática de la modernidad, remito al prólogo de la compilación de Josetxo Beriain *Las consecuencias perversas de la modernidad*. (Beriain, 1996) Para el caso de América Latina y la modernidad ligada al proceso de constitución de naciones, véase de Jesús Martín-Barbero su artículo “Modernidades y destiempos latinoamericanos.” (Martín-Barbero, 1998) Para una lectura sobre el aplazamiento de la modernidad en Colombia, véase de Rubén Jaramillo Vélez su ya clásico ensayo “La postergación de la experiencia de la modernidad en Colombia.” (Jaramillo Vélez, 1994) Remito también al capítulo “La metamorfosis de la modernidad” en *Colombia: El despertar de la modernidad* (Giraldo y López, 1991)

historia, la idea de que la historia, progresivamente, nos conduce hacia un fin.³² Cruz Kronfly inculpa de la promoción de este hechizo del progreso tanto a la tradición cristiana (y su principio de individuación) como al desarrollo del capitalismo, esto es, la instauración de la modernidad (y su principio laico de autonomía del sujeto moderno) como parte de una globalización cultural (Cruz Kronfly, 2007b),³³ pero también, mirándolo en términos locales y refiriéndose al conflicto social colombiano, inculpa, con esa emotividad desencantada que lo caracteriza, a la izquierda doméstica por dogmática, por no saber proteger a la sociedad de la falsa ilusión del desarrollo y el progreso, puesto que en Colombia, señala Cruz Kronfly, “el proletariado nunca dejó de ser la representación laica de Cristo, *El Capital* fue la *Biblia* y la revolución se confundió con la representación de la redención.” (Cruz Kronfly, 2007a: 42)³⁴ De esta manera Cruz Kronfly reúne en un mismo texto una posición crítica frente a la modernidad, tal y como hace Moreno-Durán en *El caballero de la Invicta* y en “Fabrizio del Dongo vuelve a Waterloo” a través de una exposición ficcional del fracaso de la modernidad en Colombia y de la constitución fallida de un Estado-nación moderno.³⁵ Si bien se trata, a todas luces, de una fuerte emotividad desencantada frente a los procesos revolucionarios y una renovada, aunque quizás no muy original y sí más bien ingenua, apuesta por encontrar en los vínculos afectivos y en las diferencias potenciadas por las relaciones sociales una forma alternativa de experiencia social que oblitere los bordes de lo nacional y desordene las coordenadas topológicas que definen la pertenencia a una

³² En términos de Jean-Luc Nancy, este orden teleológico de la modernidad forma lo que el llama un horizonte. Este horizonte, dentro de la tradición de la modernidad ilustrada, es lo que le indica a las sociedades y a los individuos cómo deben comportarse o actuar para alcanzar un proyecto definido de sociedad. Esta idea regulativa de la modernidad, es para Nancy partícipe del enrutamiento, esto es, el progreso, hacia un horizonte inmanentista, es decir, hacia una “comunidad de seres que producen por esencia su propia esencia como su obra, y que además producen precisamente esta esencia *como comunidad*.” (Nancy, 2001: 15) (Cursivas en el original)

³³ Para hacerse una idea de cuáles son las fuentes con las que Cruz Kronfly elabora sus reflexiones acerca de la modernidad, cabe apuntar que, en la descripción del tránsito del principio de individuación al de autonomía del sujeto moderno, está siguiendo los estudios tanto de Cornelius Castoriadis (*Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*) como de George Duby (*Historia de la vida privada. La emergencia del individuo*).

³⁴ En su ensayo “Fernando Cruz Kronfly: razones de la escritura” Darío Ruiz Gómez, hace hincapié en la crítica al dogmatismo de izquierda al señalar que “los llamados intelectuales de izquierda se han adaptado simplemente a un “catecismo” revolucionario y en su discurso, fueron desapareciendo [las encrucijadas morales] sin que hayamos tenido noticia alguna de sus dudas, de sus terrores, de sus desolaciones.” (Ruiz Gómez, 2007: 172)

³⁵ A propósito de la recreación ficcional del fracaso de la instauración de un Estado-nación que siguiera los principios racionales de la modernidad, es conveniente resaltar que para Cruz Kronfly la obra literaria “ayuda al sujeto moderno y contemporáneo a resistir el cálculo racional a que se somete la vida burguesa, se levanta como un espacio de resistencia mediante la cognición de la tragedia humana.” (Cruz Kronfly, 2007b: 54)

comunidad, cabe resaltar que esta posición crítica asumida por Cruz Kronfly contiene una intención múltiple que es a la vez política, cultural, ética y estética.

Con el fin de tener mayor claridad sobre la visión de Cruz Kronfly, que es también la que deja entrever la narrativa de Moreno-Durán, se puede poner ésta en relación con las ideas de Estanislao Zuleta, uno de los maestros confesos de Fernando Cruz Kronfly (Cruz Kronfly, 2013b; Martínez, 2015) y, junto con Rafael Gutiérrez Girardot, uno de los pensadores más influyentes de gran parte de la intelectualidad colombiana que produjo su obra durante la década de los años ochenta.³⁶ Conviene por lo tanto detenerse por un momento en el pensamiento de Zuleta para ver cómo un acercamiento al proceso fallido de modernización y a la perpetuación del conflicto social en la malformación del Estado-nación colombiano como comunidad política puede conducir a búsquedas culturales, políticas y estéticas que propongan alternativas a la modernidad.

2. La comunidad dialogal.

Cuando explotó Hiroshima –recuerda el poeta William Ospina– Estanislao Zuleta tenía diez años; trece cuando en la esquina de la avenida Jiménez con carrera séptima de Bogotá fue asesinado Jorge Eliécer Gaitán y en Delhi asesinaron a Gandhi; dieciocho cuando en el año cincuenta y tres Rojas Pinilla derrocó a Laureano Gómez; y dieciocho también cuando, alentado por Fernando González, el solitario de Envigado, viajó a Budapest y entró en contacto con los países de Europa Oriental. (Ospina, 2003) Autodidacta desde el bachillerato, al que renunció bajo el irónico argumento de que asistir a la escuela no le dejaba tiempo para estudiar, Estanislao Zuleta llegó a ser profesor de economía política latinoamericana en la Universidad Nacional de Bogotá; de la facultad de Economía Política de la Universidad de Antioquia; y profesor y conferencista de la Universidad del Valle, en donde en 1980 recibió el Doctor Honoris Causa en Psicología y en cuyo evento leyó el “Elogio de la dificultad”, sin duda alguna su conferencia más divulgada.

³⁶ Sobre la influencia de Gutiérrez Girardot sobre la generación de escritores que, como Moreno-Durán y Cruz Kronfly, publicaron a partir de finales de la década de 1970, remito a la semblanza que de él hace Moreno-Durán en *Como el halcón peregrino* donde se lee: “El magisterio de este impenitente mayéutico y su lección de permanente cuestionamiento a las verdades establecidas lo convierten en una de las pocas voces, ajenas a toda sospecha, que con plena confianza pueden escuchar las nuevas generaciones.” (Moreno-Durán, 1995a: 138)

Durante la década de los ochenta fue asesor en temas de derechos humanos para las Naciones Unidas, y también asesor durante las presidencias de Belisario Betancourt (1982-1986) y de Virgilio Barco (1986-1990) en relación a temas del conflicto armado e instauración de espacios de diálogo para la paz. Estanislao Zuleta recorrió caminos de la filosofía, el marxismo, la teoría económica, el psicoanálisis, la historia, la sociología y la crítica literaria. Fue autor de muchas obras, todas compuestas a partir de la recolección de sus charlas, clases o conferencias, es decir, obras pronunciadas de forma oral antes que escritas.³⁷ Atravesada la década de los setenta y entrada la de los ochenta, Estanislao Zuleta fue, en definitiva, una figura influyente tanto en el ámbito académico –a pesar de mantenerse al margen de sus formalidades–, como del ámbito intelectual y político colombiano. (Caballero Escorcía, 2014; Valencia, 2007)

En términos generales, la obra de Zuleta deja entrever las particulares condiciones de posibilidad en las que se produce el encuentro entre los unos y los otros que componen una comunidad a partir de la violenta realidad en que vive la sociedad colombiana.³⁸ Zuleta, quién dedicó buena parte de su obra a indagar críticamente las condiciones históricas, económicas y políticas por las cuales Colombia ha tenido que vivir una historia plagada de violencia, (Caballero Escorcía, 2014) entiende que el encuentro entre los unos y los otros, que se produce en un espacio (una geografía) y una temporalidad (una historia), tiene implícita una paradoja. Esta es, si la autonomía personal y la individualidad no están nunca por fuera del ejercicio racionalizador, como no se cansó de señalar, tanto la figura del otro como la relación por la cual se produce el vínculo social que se establece entre los unos y los otros debiera ser reconocida como determinante en la construcción de “un espacio social y legal en el cual los conflictos

³⁷ Aunque reacio a la escritura, las obras editadas de Estanislao Zuleta son bastas. Vale la pena resaltar los volúmenes *Conferencias sobre historia económica de Colombia*; *Comentarios a la introducción general a la crítica de la economía política de Carlos Marx*; *Lógica y crítica*; *Thomas Mann, la montaña mágica y la llanura prosaica*; *Sobre la idealización en la vida personal y colectiva y otros ensayos*; *El pensamiento psicoanalítico y Arte y filosofía*.

³⁸ En la búsqueda de estas condiciones de posibilidad, para lo cual Estanislao Zuleta abrevó en distintas teorías, la psicoanalítica ocupa un lugar privilegiado, más teniendo en cuenta que la teoría psicoanalítica no fue muy leída por los círculos académicos e intelectuales colombianos del siglo XX. Zuleta, lector de Freud, tenía muy presente que el problema de la cultura es parte del problema del otro, es decir, es parte del problema de la coexistencia pacífica con el otro. Sobre esto véase del propio Zuleta su colección de conferencias *El pensamiento psicoanalítico* (Zuleta, 1985), así como el artículo “Encuentro de Estanislao Zuleta con Sigmund Freud sobre la literatura y el arte” de Oscar Espinosa. (Espinosa, 1992) Respecto de la cultura como un problema de la alteridad en la producción freudiana, Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy señalan que, en ese sentido, el problema de la cultura en Freud no es un problema político, así como tampoco es *el* problema político, “pero ciertamente se trata del problema *de lo* político, es decir, aquel propósito del cual lo político comienza a constituir un problema.” (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2014: 15)

puedan manifestarse y desarrollarse, sin que la oposición al otro conduzca a la supresión del otro, matándolo, reduciéndolo a la impotencia o silenciándolo.” (Zuleta, 2005b: 29)

Uno de los temas que con mayor prolijidad rescatan los distintos lectores y críticos de Zuleta ha sido el de ver en su pensamiento una inagotable invitación a la acción. En Zuleta el pensamiento no se da por sí mismo, no se da para sí mismo. Se da, se produce y se propone como relación de aquello que, dice Zuleta, “es inevitable descomponer (...) porque [el pensamiento] es el trabajo que resulta de una crisis de ese sistema, y también un intento de reestructuración, de formación de nuevos vínculos y formas de determinación, de generalización y sistematización.” (Zuleta, 1994b: 24) De manera que, en tanto búsqueda de otra realidad posible, el pensamiento se da como potencia de una opción de contracultura alterna a lo que él denominaba “civilización capitalista.” (Melgarejo, 2003) Esto significa que el pensamiento se da, no como pensamiento de algo, sino como pensamiento para algo. Pensar, en Zuleta, es poner en acto.³⁹ En palabras de Alberto Valencia, lector y crítico de la obra de Zuleta, el pensamiento del autor antioqueño tiene un campo específico de intervención, un terreno propio que lo inspira y lo determina, esto es, el campo de la reflexión ética: “La unidad de su pensamiento está dada por una filosofía práctica, por una pregunta que en términos de Kant podríamos enunciar con las siguientes palabras: ¿Cómo debemos vivir?” (Valencia, 2007: 161)

Al proponer el pensamiento como acción, Zuleta establece una relación dialéctica entre dos fenómenos. Por un lado, la idealización de la acción y por el otro, la desidealización del fin.⁴⁰ La síntesis de esta relación, señala Zuleta, estaría en hacer que el fin esté presente en los medios. La única manera de sostener la acción es idealizándola “y no porque contenga ya en sí, dialécticamente, el sentido de aquello que persigue,

³⁹ Esto recuerda la célebre crítica de Hannah Arendt a la filosofía política, a la que acusa de ser una disciplina incapaz de reconocer la pluralidad de los seres humanos, aquello que para Arendt supone la condición de la acción humana. La acusación de Arendt a la filosofía política deriva en señalarla como no participante de la acción, que es la fuente de todo ejercicio político, de ahí que se identifique más con una disciplina como la teoría política. Al respecto, véase la entrevista que le concedió al periodista Günter Gaus en 1964. (Arendt, 1964)

⁴⁰ Haciendo una lectura en paralelo entre el pensamiento de Zuleta y el de Arendt, vale la pena reponer lo que Londoño Becerra anota acerca de que “[p]ara Arendt, la acción, que conforma la red de los asuntos humanos, es una actividad que no apunta a alcanzar un fin. (...) Por este motivo es que la acción puede ser entendida como un fin en sí misma, donde la grandeza del acto no se debe juzgar ni por la motivación ni por su logro, sino sólo por su propia realización.” (Londoño Becerra, 2011: 62) Valga este momento para señalar que, la acción y el discurso, en tanto actividades reveladoras de la condición humana, para Arendt implican de por sí una coexistencia, es decir, cobran sentido en tanto exista una alteridad que dé constancia de los actos y de las palabras y no pueden darse en aislamiento. Esto lleva a que Londoño Becerra remarque a la acción y al discurso como modos de existencia que implican no sólo una coexistencia, sino además, una expropiación de la subjetividad. (Londoño Becerra, 2011: 82)

prefigurando el mundo que piensa construir, determinándose como posibilidad real, es decir, como existencia actual, de la negación misma, de aquella vida cuya carencia determina la lucha; sino porque al contrario tiene que alimentarla con el mismo tipo de falsificación de que ha sido objeto el resultado”, según dice en la conferencia de 1982 titulada “Idealización en la vida personal y colectiva.” (Zuleta, 1994c: 47)

Por su parte, la idealización del fin y del resultado conlleva a una obstrucción del pensamiento y de la acción y desemboca, tarde o temprano, en la configuración de sociedades rígidas, dominadas por el terror y el miedo. Al respecto, en “Elogio de la dificultad” señala que “[e]l estudio de la vida social y de la vida personal nos enseña cuán próximos se encuentran una de otro la idealización del fin y el terror. La idealización del fin, de la meta y el terror de los medios que procurarán su conquista.” (Zuleta, 1994a: 11) De ahí que Zuleta, al igual que Cruz Kronfly en relación al progreso y a la visión teleológica de la modernidad, y al igual, también, que aquello que imaginariamente Moreno-Durán enuncia en *El caballero de la Invicta*, reclame una desidealización del fin y, con ello, una síntesis de los medios con los resultados. Al ver en la acción un dispositivo de sostenimiento de la sociedad, Zuleta entiende que una comunidad es un permanente proceso de apertura, en el que, al igual que en Arendt, la acción es el fin, por lo que en la comunidad el cierre y la especificidad (identitario, ideológico, histórico, social o político) contiene una gravedad de consecuencias que distintas sociedades, al perseguir Estados perfectos, han tenido que sufrir, y con mayor horror en aquellos Estados que han incluido negaciones absolutas de la violencia y que, paradójicamente, como Colombia, desembocaron en violencias sin límites.

La crítica de Zuleta a la idealización del fin deriva, por lo tanto, en una crítica a las ideologías herméticas, dogmáticas, con las cuales han operado las sociedades cerradas. Esto, a su vez, implica un distanciamiento con la idea de pensar la comunidad como fin, lo cual supone que pueda existir un intento de hacer de la comunidad una obra, algo a lo que Hannah Arendt ya había temido, señalándolo como componente del totalitarismo. (Arendt, 1998)⁴¹ Son estas sociedades las que, a la manera de comunidades inmanentes volcadas sobre sí y hacia sí, adhieren a ideologías reductoras investidas por sí mismas como discurso primordial (el sistema argumentativo de estos discursos autoritarios los

⁴¹ Cabe sumar que, como señala Miguel Abensour en una de sus tantas lecturas del pensamiento de Hannah Arendt, la reducción de lo político, esto es, del reconocimiento de la pluralidad, conforma lo que podría definirse como el carácter esencial de la dominación totalitaria. (Abensour, 2007: 225) De ahí que para Arendt el intento por eliminar la política o por reducir la pluralidad ponga en peligro la propia condición humana.

estudió Zuleta en el ensayo “El respeto en la comunicación”). Son aquellas comunidades que no pueden tolerar que se emitan discursos que difieran del suyo; comunidades que sienten amenazado, ante la más mínima interpelación, su monopolio del sentido; comunidades en donde la polisemia, la interrogación y la relativización son catalogados como procedimientos peligrosos y pertenecen a campos semánticos que debieran ser – desde su perspectiva de comunidades cerradas– abolidos. Estas comunidades y sus ideologías dogmáticas, “no pueden –dice Zuleta en “Idealización en la vida personal y colectiva”– ser cuestionadas porque ello generaría una verdadera crisis de identidad en sus adherentes y estos prefieren concebir la palabra que los interroga como una simple máscara detrás de la cual se oculta el rostro verdadero de intenciones e intereses inconfesables.” (Zuleta, 1994c: 68)

El interés de Zuleta en caracterizar estas comunidades consiste en señalar que lo que ellas buscan al idealizar el fin y no la acción, es la desestimación y la cancelación de todo conflicto. Para ello, evocan la necesidad de la anulación, la supresión y el silenciamiento del otro. Al desestimar el conflicto, al extraerlo de su panorama de posibilidades, las comunidades inmanentes, en tanto se desarrollan, como señala Jean-Luc Nancy, sin verse afectadas por nada externo a ellas mismas, y cuyo movimiento es el devenir de manera sumatoria, (Nancy, 2001) desconocen el carácter constitutivo del vínculo social que tienen el conflicto y la hostilidad. “La noción de una sociedad armónica –sentencia Zuleta en “Sobre la guerra”– es una contradicción en los términos.” (Zuleta, 2005b: 29)

¿Cómo pensar entonces, con Zuleta, en la posibilidad de una comunidad no inmanente? Si una sociedad requiere que sus vínculos sociales estén direccionados por un carácter conflictivo que los motiva, ¿cómo lograr que los individuos que configuran esa sociedad no estén, día a día, conduciendo los conflictos al terreno de la violencia, de las armas y de la muerte? Zuleta encuentra en lo que él sencillamente llama “respeto a la diferencia” la posibilidad de relacionarse los unos con los otros pacíficamente en el conflicto.⁴²

⁴² La propuesta que realiza Estanislao Zuleta para entender la comunidad como una comunidad dialogal se emparenta con lo que Hannah Arendt plantea, saliéndose de las concepciones tradicionales de la comunidad en el pensamiento Occidental, acerca de una forma de pensar la comunidad como un espacio de reconocimiento de las diferencias originarias y no pensarla como un medio para evitar los conflictos que tienen lugar, un pensamiento que intente reducir esas diferencias. A propósito de esta faceta del pensamiento de Arendt, señala Londoño Becerra que en la pensadora alemana el conflicto originario se reconoce como constitutivo de nuestra comunidad, “de nuestro ser-en-común. Se trata, en último término, de poder asumir eso que ya somos, pero que parece sernos difícil de acoger; acoger el hecho de que

Si bien este respeto a la diferencia puede ser tildado de inocente, más si se tienen en cuenta los niveles de violencia que ha desarrollado la historia de Colombia, conviene resaltar que este respeto a la diferencia que retoma Zuleta tiene, como primera medida, la urgencia del desencanto frente al deseo utópico de establecer sociedades homogéneas, comunidades inmanentes, discursos autoritarios; la urgencia del desencanto frente al deseo de establecer relaciones humanas idílicas, sin sombras y sin peligros, que pretendan, como dice Zuleta burlonamente en su “Elogio de la dificultad”, “un nido de amor y por lo tanto, en última instancia, un retorno al huevo.” (Zuleta, 1994a: 10) Esto es, de nuevo, someter las derivas de la historia, es decir, la exterioridad del mundo social, a la desidealización del fin y a la idealización de la acción y con ello, disponer de una comunidad que se realice, sin finalidad, en el diálogo.

Si en las comunidades inmanentes, el sistema desarrolla unos dispositivos de inmunidad (Esposito, 2005) que lo protegen de lo otro, rechazando toda oposición y toda diferencia –dispositivos que están expresados en la fórmula, muchas veces citada por Zuleta, “el que no está conmigo está contra mí, y el que no está completamente conmigo, no está conmigo” (Zuleta, 1994a: 12)–, en la comunidad dialogal propuesta por Zuleta, por su parte, ese sistema inmunitario se da, sí (sobre todo teniendo en cuenta que la sociedad que aborda en sus estudios es la sociedad colombiana, cuya violencia se ha prolongado a lo largo del siglo ininterrumpidamente, y por ende, es una sociedad que demanda ser atendida), pero existe –ese sistema inmunitario– en un sentido inverso, esto es, en la urgencia de la vinculación del pensamiento del otro con el pensamiento propio, de las acciones del otro con las acciones propias. En otras palabras, en la subsistencia del conflicto, en la anulación de la propiedad. Si la comunidad subsiste en el conflicto, es porque el conflicto es el espacio en el cual esa comunidad se abre al diálogo. El conflicto es el escenario en el cual el diálogo se proyecta y se produce, a la vez que, en él, se proyecta y se produce la comunidad. En este sentido, la comunidad dialogal sería aquella capaz de tener mejores conflictos, “de reconocerlos –agrega Zuleta en “Sobre la guerra”– y de contenerlos. De vivir no a pesar de ellos, sino productiva e inteligentemente en ellos.” (Zuleta, 2005b: 30)

En mayo de 1986, año en que mientras Moreno-Durán terminaba de escribir *Los felinos del canciller* Fernando Cruz Kronfly hacía lo suyo con *La ceniza del Libertador*, Zuleta pronunció una conferencia en el campamento Santo Domingo, en el departamento

vivimos en un mundo plural donde cada ser es singular y extrañamente distinto a mí, y aceptar que es sólo desde esta extrañeza y radical otredad que puede emerger nuestra comunidad.” (Londoño Becerra, xxviii)

del Valle, al sur de Colombia. Esta intervención fue dirigida a guerrilleros del M-19 que estaban en espera del desarrollo de las negociaciones del proceso que, finalmente, en la presidencia de Virgilio Barco, llevó a su desmovilización e incorporación a la vida civil. En esta conferencia, titulada “La democracia y la paz” (Zuleta, 2005a), Zuleta habla de las dificultades de defender y sostener una sociedad cuyas bases estén sentadas sobre la idea de la convivencia en el conflicto. Para ello, Zuleta otorga al conflicto la capacidad de ser la fuerza que sostiene a una comunidad en diálogo: “El diálogo –dice ante la audiencia– es la exigencia más importante de nuestra época, pero detrás del diálogo se necesita que haya alguna fuerza. La fuerza no es necesariamente violencia.” (Zuleta, 2005a: 18) Debemos entender esta fuerza como aquello que instaura y permite que el vínculo social se dé de tal manera que el otro, la alteridad, sea parte constitutiva de lo uno; que sin esa alteridad, lo propio no tenga condiciones de posibilidad, puesto que sin ella, sin la alteridad, no habría diálogo posible (o sólo habría diálogo de lo uno: monólogo), y por lo tanto, no habría ser-comunicante ni ser-en-común, ni mucho menos comunidad. El diálogo al que convoca Zuleta es el diálogo que permite y obliga a los sujetos a exponerse a lo otro, al afuera, a lo extraño, tal y como hacen las ficciones de Cruz Kronfly y Moreno-Durán.⁴³ Es en ese diálogo, como responsabilidad de todos, y en esa exposición a lo otro, donde tiene lugar la comunidad dialogal, hecha de conflictos, de acciones, no de finalidades, no de conclusiones, o en términos arendtianos, la posibilidad de una interacción conflictiva de la pluralidad.

Cuando Zuleta dice que “en la forma del discurso se tiene permanentemente en cuenta el pensamiento y todas las posibilidades de diferenciación que podrían tener aquellos a los que se dirige, en lugar de descartarlos o de englobarlos” (Zuleta, 2005d: 54), habla de la condición del ser-comunicante, que exige la comunidad dialogal. Esta exigencia, expresada en la célebre fórmula de “ponerse en el lugar del otro”, remite a aquella posibilidad en el ser-comunicante de ser-fuera-de-sí, esto es, de ser su propia diferencia. Cuando el ser-comunicante no se expone a ser-fuera-de-sí en la diferencia, termina produciéndose lo que Zuleta llama, en “Sobre la guerra”, con triste ironía, la felicidad de la guerra: “fiesta de la comunidad al fin unida con el más entrañable de los vínculos, del individuo al fin disuelto en ella y liberado de su soledad, de su

⁴³ Acá puede verse otro punto en común con el pensamiento de Hannah Arendt, en cuanto a que esa exposición a lo otro implica un gesto con sentido político, entendiendo lo político, como lo hace la pensadora alemana, en tanto “una necesidad ineludible para la vida humana, tanto individual como social. Puesto que el hombre no es autárquico, sino que depende su existencia de otro, el cuidado de ésta debe concernir a todos, sin lo cual la convivencia sería imposible.” (Arendt: 1997: 67)

particularidad, y de sus intereses; capaz de darlo todo, hasta su vida. Fiesta de poderse aprobar sin sombras y sin dudas frente a perverso enemigo, de creer tontamente tener la razón, y de creer más tontamente aún que podamos dar testimonio de la verdad con nuestra sangre.” (Zuleta, 2005b: 30) Para no concluir en esa fiesta de la guerra, Zuleta propone el diálogo, el ser-en-comunicación de la comunidad dialogal que posibilite la subsistencia del respeto a la diferencia, la convivencia pacífica en el conflicto. “Hoy en día –concluye Zuleta frente a la audiencia guerrillera del campamento Santo Domingo– el aprendizaje del diálogo es el elemento más importante para la supervivencia de la humanidad.” (Zuleta, 2005a: 18)

Si, como señala Zuleta de manera simple en su ensayo “Estado y Sociedad”, “[e]l hombre, en el núcleo más íntimo de su ser, es un nudo de relaciones e intercambios” (Zuleta, 2005c: 31), debemos entender que esas relaciones, en tanto relación de los unos con los otros, son siempre relaciones dialógicas, que no están nunca realizadas ni finalizadas. Se trata de relaciones que se dan, dinámicas, en el intervalo conflictivo que separa a los individuos dialogantes que posibilitan (como seres-en-comunicación) el diálogo. Si trasladamos esta lógica desde el universo abstracto hacia el universo concreto de una comunidad específica o a las figuraciones que la literatura hace de esa comunidad, veremos que la relación entre los unos con los otros –relación que configura, delimita y enmarca la historia– es una relación donde el espacio dialogal ha sido restringido de tal manera que la comunidad de seres-en-comunicación que conforma esa sociedad termina por anular el espacio dialogal en donde, como advertimos, se produce la comunidad.

Es sabido que la comunidad, al contrario de la idea de sociedad, no remite tanto a la asociación y repartición de las fuerzas y de las necesidades, como a la comunicación íntima entre sus miembros. Esto nos permite pensar que una de las conclusiones de mayor peso en el pensamiento de Estanislao Zuleta, y que, además, es aquello que nos permite vincularlo con las propuestas narrativas y ensayísticas de Moreno-Durán y de Cruz Kronfly, es que en la sociedad colombiana la imposibilidad de la comunidad no está dada como una característica positiva, es decir, como algo propio de la comunidad. Al no sustentarse históricamente –esa sociedad, la colombiana– en la permanente convivencia del conflicto, propio de una comunidad dialogal, la sociedad colombiana, instaurada bajo los principios modernos del Estado-nación como comunidad política, ha optado por la anulación violenta del otro, por la muerte.

El conflicto sería, entonces, en su permanencia, la forma en la que el vínculo social de la sociedad colombiana podría encontrar una alternativa a los procesos fallidos de la modernidad. En la dificultad que implica contener el conflicto, mantenerlo, sobreponerlo, radica la sustentabilidad de la diferencia, y con ella, radica de manera dinámica, es decir, dialogal, la comunidad. Allí donde hay conflicto hay diálogo; donde hay diálogo, hay, necesariamente, comunicación; en ella, por ella, se dan (dando al interior el exterior, confluyendo y compareciendo) la comunidad y sus figuraciones.

3. La mano de la ficción.

Tanto en la narrativa de Moreno-Durán como en la de Cruz Kronfly, la comunidad es expuesta como un improbable, como una asociación humana fraccionada y fragmentada, que ha convertido la convivencia y la sociabilidad, con todos sus ritos y todos sus protocolos, con todos sus espacios y todas sus instituciones, en algo inauténtico, en algo fingido y simulado. Aquello que contiene a los grupos sociales, aquello en rededor de lo cual se generan los vínculos afectivos que instauran la posibilidad de comunidad, es permanentemente señalado en las novelas de estos dos autores como una falsedad y como un artificio.

En *El caballero de la Invicta*, la ausencia de posibilidades materiales, físicas, políticas, sociales, culturales e históricas que permitan la instauración de una comunidad, contiene también una serie de aplazamientos en los logros por conseguir los engañosos objetivos de la modernidad en un país y una ciudad donde es el caos, interiorizado y exteriorizado, el que domina las voluntades sociales y personales.⁴⁴ Pero ese caos no responde al conflicto dialogal que Estanislao Zuleta promueve. Por el contrario, es el caos radical de la violencia surgida por la búsqueda moderna de anular el conflicto a partir de la instauración de una comunidad política inmanente. De manera que durante el desarrollo de las acciones que relata *El caballero de la Invicta* se pone en escena, una vez más, la fractura social instaurada por el racionalismo moderno, quien a su vez, se convierte en ese falso discurso que busca sostener la dispersión del sentido a través de la

⁴⁴ Acerca de una literatura colombiana que ligada a una concepción oficial de lo nacional como parte del proceso de configuración política estatal, véase el artículo “(Sub)versión del nacionalismo oficial en literatura: el caso de Colombia.” (González Ortega, 1997)

articulación de voces provenientes de diversas áreas del conocimiento como las científicas, las históricas, las psicológicas, las empíricas, etc.

Por otra parte, en *El caballero de la Invicta* el uso simbólico de la enfermedad (física, psicológica e incluso moral) remite de manera directa a una proyección patológica de los paradigmas de la modernidad. Así, Moreno Durán pone en boca del personaje principal de la novela, el profesor Arturo Manrique Avilán, las siguientes palabras:

¿Qué es al fin y al cabo el cáncer? (...) Una anárquica proliferación de genes sin función social, egoístas y malignos, entes desagradables y perennes que se extienden como la peste. Una deleznable y letal compañía para el ser humano: intervienen en nuestra génesis, movimiento y crecimiento, permanecen al acecho hasta el día en que deciden actuar, siempre desde el bando de la morbidez, heraldos implacables de la muerte. (...) El cáncer no se adquiere, forma parte del patrimonio genético. (Moreno Durán, 1994a: 92-93)

El discurso de la nación, de la identidad y de la enfermedad ya no está implícito en la valoración moral de los personajes o de los hechos sino que confluye con una tácita inversión de los valores, y pone en crisis ya no simplemente los valores instaurados tradicionalmente por la sociedad colombiana (algo que convertiría a la novela en un *ethos*), sino a la cultura misma, a la lengua, a los géneros, al discurso. De ahí que sea a través de la desestructuración de la identidad y de la desobjetivación de las identidades, como se revelen los mecanismos por los cuales es desplegada y deconstruida la connotación nacional de la novela. Esto, a su vez, explica la advertencia con la que se abre *El caballero de la Invicta*: “Desgraciado el país donde, a falta de realidad, hay que echar siempre mano de la ficción.” (Moreno-Durán, 1994a: 10)

Al pensar la identidad a través de la cual el artificio de la ficción remite a una esfera de posibilidad de constitución de lo nacional como sustancia común que configura una comunidad política, hay que advertir que la novela problematiza y desestructura la identidad del sujeto, es decir, aquello que define la soberanía de la subjetividad, de manera que pone en práctica formas y recursos literarios con los cuales revierte las condiciones que posibilitan la evidencia de una subjetividad entendida como unidad, como propiedad de sí misma. El personaje principal de *El caballero de la Invicta* está construido, en efecto, como un individuo perteneciente a un grupo familiar, social, académico, científico. Como una unidad, en apariencia. Es decir, es un personaje que se

encuentra situado en relación a su universo social, en el cual puede identificársele. A pesar de ser claramente definible el mundo social en el que se mueve y con el cual interactúa –se trata de un representante de la *intelligentsia* bogotana–, es también un sujeto que sufre un fraccionamiento tripartita, como puede verse en la escena final de la novela donde el cuerpo que porta esta subjetividad se fracciona en tres imágenes.

Se trata de un cuerpo que encarna un fraccionamiento imaginario de la identidad y sufre de una alteración que lo lleva a una no especificidad de la identidad. (Garramuño, 2015) En esta escena, en la que se produce el reconocimiento del fraccionamiento de la identidad, se ve a un sujeto que contempla su imagen en una foto y que al mismo tiempo ve su imagen reflejada en el televisor. Es conveniente citar la escena en extenso para ver cómo funciona dentro del marco de la novela este fraccionamiento imaginario, este artificio de la identidad como una entidad única que se fragmenta y, con ello, desestructura al sujeto que se supone propietario de esa identidad artificial:

Y entonces no da crédito a lo que ve en la pantalla. Un servicio social leído por la hermosa y perturbadora morena solicita la cooperación de la ciudadanía para informar sobre el paradero del profesor Arturo Manrique Avilán, desaparecido en circunstancias extrañas desde hace tres semanas. Y para ayudar a encontrarlo la pantalla reproduce la más secreta, entrañable y privada de sus fotografías, la misma que ahora, desde la consola donde en marco de plata la puso su mujer en los ya casi olvidados días felices de su matrimonio, lo mira con cierto rictus en los labios, los ojos fijos en sus ojos, la sorpresa, la inquietud, el pasmo que se desplaza de su agonía al portarretratos y de allí a la pantalla y otra vez vuelta hacia sí mismo, aunque él sabe que algo anda mal, que no es cierto lo que ve y que tal vez lo único real es el rostro que la pantalla ofrece a todo el mundo en pos de ayuda. ¿Quién me busca y para qué? Se palpa y no se siente y de pronto, en los linderos de un vértigo cada vez más cálido y ágil, intuye que de los tres rostros que acaban de encontrarse el suyo encarna la parte más vulnerable y triste y fugitiva de ese triángulo que con las sombras del crepúsculo lenta e inevitablemente se deshace. (Moreno Durán, 1994a: 241-242)

Al igual que en otras novelas de Moreno-Durán, al ser proyectados los espacios interiores (la casa, las habitaciones, el laboratorio, etc.) hacia espacios mayores, realizando una lectura alegórica, puede notarse cómo la habitación es el mundo (*El toque de Diana*), y cómo la casa es la nación (*Juego de Damas* y *Finale capriccioso con Madonna*). En el caso de *El caballero de la Invicta*, podría afirmarse que el caos en el que está inmersa la ciudad se corresponde con el caos en el que el país ha subsistido

desde sus inicios decimonónicos, así como las libertades que se procuran en la casa, son también las libertades que los principios de la modernidad liberal promulgan sobre la nación moderna. Pero en esta dinámica del fraccionamiento, dichas libertades y dicho caos, que de por sí se encuentran en un espacio descentrado, un espacio de ruptura y alteridad, son llevados a cabo no como parte de un programa colectivo, que buscara instituir y fortalecer los lazos comunitarios, o, en términos de Estanislao Zuleta, la comunidad dialógica, ni tampoco como expresión de su fracaso, o como un proyecto de desnacionalizar lo nacional o de rehacerlo, sino como parte del proceso por el cual se reconoce, desencantadamente, el fracaso del proyecto moderno, así como la pérdida de una posible sociedad futura y de una idea de ciudad como espacio ideal, como Arcadia.

Recordemos que la Bogotá de *El caballero de la Invicta* evoca una visión apocalíptica que, como afirma Luz Mery Giraldo, supone la imagen de una Arcadia como un territorio destruido “cuyos iconos y figuras que representan las instituciones yacen ante la mirada impertérrita de sus transeúntes y gobernantes.” (Giraldo, 2005a: 163) Con la pérdida de la Arcadia se reconoce la pérdida del retorno a los límites social, la pérdida de la posibilidad de encontrar rasgos (materiales o morales) de unidad en la identidad, ya sea nacional o subjetiva. Esto supone, por su parte, la pérdida de todo tipo de propiedad en relación a los vínculos que conforman la comunidad.

El comienzo de la novela, tras la escena festiva introductoria, presenta una visión de ruina, de desamparo, de pérdida de todos los valores, sobre los cuales se construyó el Estado-nación moderno como una institución política en torno de la cual se erguía la comunidad: “Corría el tercer año de Alcibiades el Oscuro y el país no podía estar peor. Ni siquiera las ruinas del Capitolio, bombardeado implacablemente la semana anterior, consiguieron arrancarle al mandatario un gesto que pusiera de presente un poco de energía y valor.” (Moreno-Durán, 1994a: 31) Puede afirmarse por lo tanto que *El caballero de la Invicta* da cuenta, desde sus comienzos, de la suposición de un nuevo orden, ajeno a los principios de la modernidad, así como de la urgencia por un reordenamiento al que se aspira, pero del que difícilmente se pueda vislumbrar algún indicio. Al menos no otro diferente al del desborde del sujeto por sí mismo que conduce a que el sujeto ya no esté sujeto de sí. A su manera, en esta puesta en relación entre la identidad subjetiva y la identidad nacional, entre el adentro y el afuera, *El caballero de la Invicta*, de la misma manera que lo hiciera Moreno-Durán en “Fabrizio del Dongo vuelve a Waterloo”, convoca a reconocer el fracaso del proyecto de la modernidad y de

sus principios como instigadores de una posible identidad nacional que sirviera como sustancia común a la comunidad.

Quizás el caso de Berenice y su cómica y confusa y oscilante y patológica relación-alteración con el lenguaje sirva de ejemplo para ver cómo se produce este fraccionamiento de la operación metafórica entre la identidad del sujeto y una reconstrucción de un sujeto social, comunitario, nacional en *El caballero de la Invicta*. Habría que partir del hecho de que lo indeterminado del insólito uso del lenguaje por parte de Berenice refleja una destrucción del significado característica del lenguaje de las últimas décadas del siglo XX. Como afirma el crítico Gregory Utley, la literatura ha terminado por ser una “mezcla de todas las hablas dispersas de un hombre cada vez más fragmentado, de una unidad cada vez menos recuperable. La literatura no es, claro, la unidad ideal restablecida sino, por el contrario, el desorden real mostrado, sus partículas contradictorias en pacífica coexistencia dentro del texto. La novela de Moreno-Durán lleva más lejos que nadie entre nosotros esta tarea (...) de la literatura contemporánea: es una Torre de Babel y una Biblioteca de Babel, confusión de hablas y confusión de escrituras.” (Utley, 2000: 123)

A fin de cuentas, bajo el uso políglota del lenguaje que canaliza la patología de Berenice, la hija del científico con cuyo matrimonio se abre la novela, se encuentra el enfrentamiento de las herencias de la lengua y la imposibilidad, tanto lingüística como de personalidad y carácter del personaje, de limitarse a ella. Las herencias de la lengua, en el discurso de la novela, equivalen a una idea de verdad, que en la lógica desmitificante, se pone en entredicho. De hecho, la noción de verdad en *El caballero de la Invicta* es una tergiversación humorística del ideal ilustrado de la modernidad. El profesor, a lo largo de todos los estudios de su laboratorio y en sus investigaciones académico-científicas en la Universidad, está en búsqueda de la verdad sobre el problema de la degeneración de las células. Su sociabilidad epistolar con los colegas alrededor del mundo hace parte también de una búsqueda de la verdad científica y objetiva que, en señal de la imposibilidad, nunca encuentra. De ahí que el narrador se pregunte retóricamente “¿[c]uándo sabremos la verdad de todo?” (Moreno-Durán, 1994a: 212) Por otra parte, la idea de verdad se encuentra también en un lugar privilegiado del relato de la novela, cuando, al interior de la tienda de antigüedades llamada “El caballero de la Invicta” –de donde, como ha de suponerse, sale el título de la novela– se discute la “verdad” sobre la relación –intelectual, afectiva y sexual– entre Humboldt y Caldas, dos

figuras paradigmáticas de la modernidad nacional.⁴⁵ Esta discusión está antecedida por la cita cervantina que dicta que “un libro vale más que un diamante”, cita que se encuentra expuesta en la vitrina de la tienda. En efecto, de una serie de libros, es de donde el anticuario extrae la información que termina siendo esencial para la comprensión, por parte del científico, del surgimiento moderno de la nación colombiana.⁴⁶

Volviendo al uso políglota del lenguaje, en *El caballero de la Invicta* Berenice emite un discurso delirante cada vez que tiene la menstruación, producto de una anomalía verbal, una suerte de dislexia excacerbada, que la hace hablar verbosamente una combinación de lenguas que transforman el sentido, no sólo de las frases, sino de la especificidad de la lengua. Un ejemplo ilustra muy bien la comicidad y el sentido de las desviaciones lingüísticas como fenómeno esencial de la novela:

Palabras como emeth, que quiere decir verdad, alternaban con otras como dreck, que significa mierda. Nabi es profeta y grieben chicharrón. Y si teudhá es testimonio, putz es la traducción de pene. Claro está que había cosas poco escusadas en ese vocabulario bastardo, tamizado por un marcado acento inglés, como cuando Berenice decía que su madre era un kurveh y su padre un shmegeggy: había que ver la roja cara de Roth y los otros traductores, avergonzados y sin saber cómo salir elegantemente de su misión, pues kurveh es puta y shmegeggy cornudo, aunque quienes estaban al tanto de los desarreglos de la familia sabían que esta vez Berenice, así fuera en lengua de judíos, decía la verdad de forma impecable. El pobre profesor no sabía qué decir ante el dictamen de la ciencia y ni siquiera el cada vez menos apático marido Santiago se salvó de los piropos que prodigaba Berenice. Un día, delante de todo el mundo, le dijo imperativamente Kish mi in tuchis, que significa Bésame el culo, a lo cual él se negó, no porque no entendiera sino porque en ese momento no estaba para esas cosas y además había mucho gente. (Moreno-Durán, 1994a: 73)

⁴⁵ Sobre estas dos figuras y su rol modernizador en la constitución de un proyecto nacional fallido véase la novela de Pablo Montoya *Los derrotados*. (Montoya, 2012)

⁴⁶ En la lectura que hace Lea-Plaza de *El caballero de la Invicta*, el carácter libresco que porta la verdad, justifica una posición de Moreno-Durán a favor de la erudición. Podría agregarse que esa misma posición le sirve a Moreno-Durán como herramienta no sólo de conocimiento del pasado y del presente, sino también como forma y recurso de creación de una tradición narrativa por medio de la cual se genera, permanentemente, una proyección imaginaria de la nación en América Latina. En este sentido, puede pensarse, junto con Raúl Antelo, que la modernidad -para Antelo no hay modernidad sin América Latina- y su vínculo con la verdad consiste en una dinámica hermenéutica constitutiva de subjetividades, esto es, una modernidad imaginada a partir de una *hybris* que permita imaginarla, a América Latina y con ella a la modernidad, como una experiencia de transformaciones y de pérdidas. (Antelo, 2014: 93 y ss.) Al respecto, véase de Moreno-Durán su ensayo “Esa novela que entre todos escribimos” (1998b), así como el primer capítulo de esta tesis, donde se estudia la proyección imaginaria de América Latina a partir de la concepción de la novela que propone Moreno-Durán.

Cuando Berenice emite palabras como *emeth* que quiere decir verdad y las combina con *dreek* que significa mierda está creando una desviación del orden del lenguaje en la esfera de lo cómico y lo vulgar. Está en un fuera de lugar lingüístico que la ridiculiza y desvaloriza a los ojos de los demás. Con esto, Berenice encarna una subjetividad que desborda la connotación del lenguaje y con ello su propio ser, un sujeto extasiado que, sin embargo, o quizás por eso mismo, termina reducido a una especie de personaje-escombros, al margen de todo orden comunicativo, pero del cual surge un interés –y una preocupación– como objeto de estudio.

La extrañeza del fenómeno lingüístico que emite Berenice la convierte en un ratón del laboratorio de lingüística, a la par que la aísla de su núcleo social, de su matrimonio y de su familia, convirtiéndola en un espécimen fuera del orden, imposibilitado para participar de él. El personaje pasa de una noción social como destino (la comunicación) a una suerte de práctica desocializadora que coincide con la actitud finisecular de escepticismo crítico y que conlleva a un contradestino por su condición de ruptura con el orden social. Contrapuesto a la concepción progresiva de la historia y habiendo colocado de cabeza los ideales de la modernidad, consciente de la imposibilidad de concluir el proyecto modernizador e incluso de llevar a cabo un final, un cierre en la historia, la novela de Moreno-Durán asume una posición que apunta hacia lo nihilista y lo desesperanzado.

Recordemos el hecho de que la novela se desarrolla en una Bogotá futurista, donde los barrios, los edificios, las instituciones están apresuradamente quedando en ruinas y hay incendios a diestra y siniestra. Donde la familia, a lo largo de los años, se ha ido desmoronando de igual manera. Donde el Metro –un Metro inexistente en la Bogotá real– es un Metro simbólico que atraviesa tanto la superficie como las profundidades de la ciudad de la novela y que permite al personaje ser testigo de la hecatombe, de la degeneración de las células, del desgaste y la caducidad del ser humano, y que por lo tanto se convierte en una metáfora de la refracción social, como un espacio donde el sujeto es anulado y lo colectivo desborda lo personal y por lo tanto el cuerpo que porta la subjetividad se moviliza hacia el objeto en que ha sido convertida la alteridad. Al respecto dice Gregory Utley que “[e]n realidad el concepto de deterioro domina toda la novela. El profesor suele pasear por la ciudad y el lector observa junto a él varios sitios familiares y no tan familiares; la referencia a la Universidad Javeriana confirma que Bogotá es el escenario de la novela y la referencia al Metro establece que es una Bogotá que no existe sino en el lenguaje, un laberinto de lenguaje.” (Utley, 2000: 127)

Ese continuo deslizarse hacia el envejecimiento, hacia la degeneración, tanto biológica como social, motivo de estudio del personaje de la novela, quien ve en todo la exterioridad del mundo social, desde lo más macro, es decir, aquello que podemos identificar como lo que configura la comunidad política del Estado nacional y que está definido por la situación política, el caos que se adueña de la ciudad descontrolada y sin burgomaestre, sin quien la controle, con las instituciones estatales, religiosas, educativas y culturales desbordadas de corrupción; pero también en lo más inmediato, a saber, su matrimonio, el suicidio de una de sus hijas, su incapacidad de restituir un amorío inconcluso, su propio sentimiento de odio-amor hacia su oficio científico, manifiesto en la destrucción del espacio sagrado de su laboratorio, la muerte del Caballero de la Invicta, la desaparición del anticuario, etc., todo ello, lo extraño y lo próximo, lo ajeno y lo inmediato, lo propio y lo impropio, deja entrever una cosmovisión desoladora, que en palabras del narrador se podrían sintetizar de la siguiente manera: “No hay duda alguna: el hombre se define por sus enfermedades.” (Moreno-Durán, 1994a: 107)

Y así como el hombre se define por ellas, también los vínculos comunitarios encuentran una definición en ellas. Es en ellas, parece decirnos la novela, en las enfermedades, donde radica la posibilidad de la comunidad. Y donde esto se ve más claramente, donde esto se vuelve razón y motivación de escritura, es en el vínculo social por antonomasia: el lenguaje. Hay una actitud antidiscursiva que domina la novela y en la que podemos encontrar una forma de evocar una comunidad afectada en la que el discurso debe ser también un discurso afectado, que no es solamente artificial y sin sustancia, sino que conforma un discurso crítico que recurre a la escatología del lenguaje, a lo grotesco de la narración, a la comicidad de las frases. La parodia de los acontecimientos históricos expuestos en la novela, al igual que Moreno-Durán hiciera en “Fabrizio del Dongo vuelve a Waterloo”, es a su vez una parodia del lenguaje, puesto que comunidad y lenguaje se presentan como parte de una misma y única y letal e irrevocable enfermedad: el envejecimiento. Veamos esto en un ejemplo concreto.

La búsqueda del sentido de la palabra *Giral*, que justifica el recorrido del profesor a lo largo del final de la segunda parte de la novela, encuentra su resolución en una alteración del orden de las letras que a su vez altera el significado completo de la búsqueda científica del profesor, y de la motivación narrativa que lo justifica. Al alterar las letras del vocablo y descubrir la palabra *Grial*, y al acceder a su significado, el profesor, cuya obsesión había sido encontrar un elemental sentido a su vida, lo encuentra ahora en el azar del lenguaje. En la alteración automática de un vocablo está la resolución de su

búsqueda más profunda: “O estoy loco o ya no me cabe la menor duda: lo que se empeña en sugerirme la palabra Giral es el significado oculto, remoto, majestuoso y vital de la palabra Grial.” (Moreno-Durán, 1994a: 196) Sin embargo, y es ahí donde el discurso afectado ejerce su poder y donde permanece también al margen, puesto que el encuentro del significado no tiene repercusiones mayores en el suceder del mundo social, es decir, en el afuera de esa subjetividad incierta, allí donde, al saber de la configuración del Estado nacional como comunidad política, habría de afectar y de intervenir sobre el conjunto de la comunidad. Pero no. El caos urbano sigue derrumbando edificios, el incendio se expande desde el centro a la periferia, el burgomaestre continúa perdido, Alcibíades el Oscuro, el presidente de la nación, sigue sitiado en su palacio, el matrimonio desfallece, las hijas que no se han suicidado, luego de sodomizarse, se han entregado a la lucha inútil de llevar a cabo una vida normal, el sujeto, aislado, fragmentado, en descomposición, se difumina, se extravía en esas tres imágenes sin centro con las que termina la novela, de manera que todo aquello, todo ello, todo afuera y todo adentro, todo yo y todo otro, toda posibilidad de la comunidad se desvanecen, en manos de la ficción, en un continuo envejecimiento de lo inconcluso.

4. El lugar de la comunidad.

En la conversación entre Moreno-Durán y Juan Gabriel Vásquez, publicada póstumamente por la revista *Pie de página*, en donde los dos escritores hablan de la relación entre literatura y enfermedad, Moreno-Durán también afirmó no creer “que la novela intente colonizar nuevos espacios”, sino más bien, dijo allí, lo que sucede es que “todos los espacios son territorios de la novela.” (Vásquez, 2004: s/p) Con esto, el autor de *Femina Suite* quería decir por lo menos dos cosas. Una, que la novela no es exclusivamente invención, pura ficción, sino que ella es, además, historia y realidad; que con ella, con la novela, se hace también la historia y la realidad. Quería decir también que la novela es una abertura, una serie de posibilidades para adentrarse en cuanto territorio, real o imaginario, sea dado. Por eso, la concepción de la novela que hace Moreno-Durán en sus últimos días es la de una novela que no tiene límites, es decir, una novela que contiene en sí todos los límites posibles, en especial los límites impuestos por la enfermedad, pero que no por ello está limitada. La novela es, como él mismo lo dice finalizando el diálogo, “novela canibalizadora.”

No deja de ser significativo que este llamado a la novela canibalizadora o, mejor aún, a la condición canibalizadora de la novela, sea algo en común en diferentes escritores latinoamericanos del llamado *postboom*. La característica canibalizadora, dice Carmen Bustillo, se debe a que los textos de estas narrativas no se apoyan exclusivamente en los “discursos de la realidad, sino en discursos precisamente codificados para nombrar la realidad según una intencionalidad deliberada, por tanto se enfatiza la condición intertextual de diálogo entre discursos y la misma “literariedad”, recorrida a través de los caminos de la ironía y el humor.” (Bustillo, 2000: 48).⁴⁷ Esto va en consonancia con la idea de novela que el mismo Moreno-Durán expusiera en los comienzos de su ensayo *De la barbarie a la imaginación*, donde se lee lo siguiente:

La novela –acaso el género literario que más se aproxima a la función de captar y aprehender la realidad– es, antes que todo, un instrumento mediante el cual la palabra, tras superar el mero dato empírico de la evidencia exterior, basta para sugerir, suscitar y comprender toda una cosmovisión y todo un mundo que, antes, y de otra forma, no nos eran posibles. La novela trasciende el simple texto referencial y deviene expresión cuando el universo de los objetos ha sido ya sometido en su captación al de las formas. Captar y comprender una realidad, y expresarla a través de los medios que le brinda una técnica propia, sólo es viable bajo la condición de visualizar la totalidad del mundo que se va a representar: la novela encuentra su justificación en la aprehensión de los elementos de la realidad, considerada como un todo armónico y coherente, y en la reconstrucción u ordenamiento estético de estos elementos como materia, conciencia y expresión de esa realidad. (Moreno-Durán, 2002a: 17)

Uno de los límites abiertos a la novela –abiertos (y devorados) también por la novela–, y que Moreno-Durán supo trabajar durante toda su obra, es el límite impuesto por los cuerpos, territorios en sí mismos hechos de carne y de escritura, donde los acontecimientos son, ante todo, eróticos, enfermizos, deseosos y angustiantes; acontecimientos que se desplazan desde lo físico y geométrico hacia lo ético; pero sobre todo, territorios donde los acontecimientos son memorables, agentes de memoria: el cuerpo, allí donde el espacio se da como colocación, como ocupación, como lugar del ser. Y así como la novela es una apertura a los territorios –incluso al inhóspito territorio de lo íntimo–, el cuerpo es también (el cuerpo físico, el cuerpo escrito) una apertura, un

⁴⁷ Sobre las diferentes discusiones en torno a las literaturas del *postboom*, remito al artículo de Ricardo Gutiérrez Mouat “La narrativa latinoamericana del *postboom*” (Gutiérrez Mouat, 1988) así como a los libros de Donald Shaw *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, postboom, postmodernismo* (Shaw, 1999) y de Juan Manuel Marcos *De García Márquez al postboom*. (Marcos, 1986)

espacio abierto, “el espacio en un sentido propiamente *espacioso* más que espacial, o lo que se puede todavía llamar *el lugar*.” (Nancy, 2003a: 15) (Cursivas en el original)

Finale capriccioso con Madonna, la última novela de la trilogía *Femina Suite*, es una novela que bien puede definirse como una novela del lugar del cuerpo, una novela donde el cuerpo no sólo ocupa un espacio, sino donde el cuerpo mismo es un espacio, el espacio de la comunidad, cuerpo espacioso. A la vez, *Finale capriccioso con Madonna* es una novela en la que el lugar de la comunidad, el cuerpo, habita. Es, por lo tanto, una novela de hábitos, de interiores, de intimidades. Una novela donde lo espacial está dado cuerpo, y donde ese cuerpo que se da se da siempre en relación con otro cuerpo, formando, de manera casi geométrica, arquitectónica, un territorio de entre-lugares. Ese territorio arquitectónico es el de la casa, que como todo espacio habitacional, como todo recinto, tiene sus historias infiltradas en las paredes, reflejadas en las ventanas, y arrumadas en los armarios y en las despensas; que como todo espacio, tiene su memoria impregnada. Vista así, *Finale capriccioso con Madonna*, la novela con que se cierra *Femina Suite*, es una novela donde el espacio del cuerpo se abre, se expande, hacia el espacio de la memoria para con ello figurar la comunidad de lo íntimo. Repasemos la estructura y el argumento de la novela.

Finale capriccioso con Madonna está escrita en dos largos párrafos, cada uno de ellos un capítulo. El primero, que se titula “Ménades”, narra el trayecto del arquitecto Enrique Moncaleano Junior en una travesía que lo lleva por las habitaciones, los corredores y los recovecos de su vieja casa familiar bogotana, que en el presente de la narración está marcada por la desocupación y por un avanzado deterioro a causa de inciertas rencillas familiares. Entre tanto, de manera discontinua, este primer párrafo va contando las intimidades afectivas y sexuales de Moncaleano Junior junto a su esposa, Irene Almonacid, y su amante Myriam León Toledo. Esta relación de a tres forma, con los cuerpos en movimiento y las voces de la narración, una figura teológica y masónica triangular, que tiene como centro, en unas ocasiones, el ojo de dios, y en otras un reloj de carne cuyas manecillas en movimiento están formadas por los miembros de los amantes.

Para Eduardo Jaramillo Zuluaga las referencias bíblicas y filosóficas de estos encuentros sexuales narrados en la primera parte de *Finale capriccioso con Madonna* le dan una dimensión carnal a los valores establecidos, logrando con ello una parodia de la cultura. (Jaramillo Zuluaga, 1986: 7) Sin embargo, como veremos, la manera en que están narrados los actos sexuales, la forma en que la narración hace que los cuerpos, en movimientos sexuales y afectivos, expresen una transgresión, no se limitan a parodiar

una serie de valores establecidos por una sociedad a sabiendas pacata y conservadora. Por sobre eso, la novela, en este aspecto, permite ver de qué manera la transgresión implícita en los actos sexuales, y en las narraciones de tales actos, configura una comunidad de cuerpos que se trascienden los unos a los otros, dándole potencia a las manifestaciones del cuerpo como experiencia del contacto.

El segundo gran párrafo que conforma *Finale capriccioso con Madonna*, titulado “Carnal y laudatoria”, narra el encuentro y la larga conversación entre Enrique Moncaleano Junior y su tío –presuntamente su padre– Justo Moncaleano Senior, quien vive, a consecuencia de su pasado y de su presente libertino, recluido en la parte alta de la casa. El recorrido por los pasillos y las habitaciones de la casa, que está acompañado por *La flauta mágica* de Mozart como música de fondo, tiene, de manera paródica, un propósito vital que le permite a Moncaleano Junior ir desentrañando lecciones del pasado con las cuales podría comprender un presente caótico y tener mayor control sobre su existencia.

Esta travesía ha sido leída como una inversión de la novela de aprendizaje. Emprendido por Moncaleano Junior a raíz del abandono en que lo dejan su esposa y su amante, durante todo el recorrido, el personaje se está preguntando sobre el accidente que tuvo su madre, cuando estaba embarazada, en las escaleras de espiral que conducen a la parte alta de la casa. De ahí que en una de las primeras críticas que aparecieron sobre la novela no bien publicada en Barcelona, el catalán Antoni Munné sugiriera que *Finale capriccioso con Madonna* fuera “una especie de Bildungsroman a la inversa en el que la formación es deformación.” (Munné, 1983: s/p)

Esta inversión del subgénero se hace más explícita al advertir que al momento de emprender su recorrido, Enrique Moncaleano Junior no se adentra en territorios y experiencias nuevas, como suponen los cánones de las novelas de aprendizaje, sino que hace un viaje de regreso, hacia el pasado, hacia la infancia y sus orígenes. Para Jaramillo Zuluaga esta deriva por la casa tiene connotaciones míticas, al estilo de las novelas heroicas de caballería. “Su viaje –dice Jaramillo Zuluaga– se asemeja al del caballero Amadís, a sus proezas en la Ínsula Firme, cuando atraviesa la cámara de los escudos (donde yacen las armas de los caballeros que antecedieron a Amadís y fracasaron en su empresa).” (Jaramillo Zuluaga, 1986: 146)

A lo largo del trayecto, Moncaleano Junior va evocando, acarreado al presente, los personajes, hechos y acontecimientos familiares del pasado, con lo cual recrea y actualiza una historia familiar que va desde la pérdida de un tío abuelo en la Guerra Civil

española, hasta la muerte accidental (¿accidental?) de su madre y el edicto que los obliga, a los pocos habitantes que quedan en la casa, a abandonarla inminentemente. En la habitación de Justus Moncaleano Senior, luego de subir las escaleras en forma de espiral que unen a la primera con la segunda planta, Enrique Moncaleano Junior se encuentra con que su tío –su presunto padre– está en compañía de Laura Dávalos, la última de sus amantes, “hoy por hoy la gran Madonna de la escena nacional.” (Moreno-Durán, 2002b: 591) Entre ellos tres –de nuevo la figura triangular, teológica y masónica– se van alternando las conversaciones y los juegos de seducción, que evocan, a la par con referencias a la filosofía, a la música y al derecho, las potencialidades de los placeres del cuerpo ante las incertidumbres de un presente entrado en profunda crisis. Esta potencialidad del cuerpo se radicaliza con el acto último de la novela, el encuentro erótico entre Laura Dávalos y Enrique Moncaleano Junior ante la complacencia de su tío, el presunto padre, Justus Moncaleano Senior:

[E]l intruso resbaló sobre la mojada alfombra y cayó justo al lado de Laura, que se apresuró a ayudarlo, muerta de risa, aunque cuando estaba a punto de recuperar el equilibrio volvió a caer no se sabe cómo, esta vez sobre la propia Laura, que sin dejar de reír soportó el peso específico del neófito y éste se relajó y como quien hace un poco de pereza antes de levantarse se quedó sobre la mujer, todavía pacífica y amable, riendo, mientras él empezaba a sentir en su entrepierna cómo un conocido animal estaba a punto de hacerlo quedar mal y saltar sobre la presa ajena. (Moreno-Durán, 2002b: 763)

Si, como decíamos, *Finale capriccioso con Madonna* es una novela del cuerpo, de la comunidad como cuerpo, pero también del cuerpo en la comunidad, de la comunidad como espacio en donde el cuerpo tiene lugar, en donde se hace el cuerpo y donde el cuerpo hace; si es así, la pregunta que surge entonces en relación al cuerpo y su escritura es: ¿hace qué? Y una hipotética respuesta sería: hace comunidad.

La idea del cuerpo como comunidad se encuentra muy presente en la obra de Jean-Luc Nancy, especialmente en obras como *Corpus*, donde expone de qué manera es el cuerpo lo que está en el mundo, cómo el mundo es un “poblamiento proliferante de los lugares (del) cuerpo.” (Nancy, 2003a: 33) De ahí que Nancy comprenda el hecho político, la fundación de lo político, como una presencia del cuerpo. Que el cuerpo sea lo que le dé sentido a la comunidad es para Nancy aquello en lo que reposa la fundación política. Esto supone que el cuerpo-comunidad conlleve dos implicaciones, que Nancy

expone de la siguiente manera: “Por una parte el cuerpo en general tiene como sentido su propia intimidad orgánica, su sentir-se y tocar-se de sujeto (*res in extensa*); dicho de otra manera, el cuerpo tiene como sentido el *sentido*, absolutamente y en totalidad. Por otra parte, y correlativamente, los cuerpos individuos se entre-pertenecen en un cuerpo común, cuya substancia (de nuevo *res in extensa*) constituye el fondo del misterio político.” (Nancy, 2003a: 57) (Cursivas en el original)

Es justamente esa correlatividad entre el sentir-se y tocar-se del (cuerpo del) sujeto con la entre-pertenencia del cuerpo a un cuerpo común, digámoslo, a una comunidad, lo que potencia *Finale capriccioso con Madonna* como una novela donde la comunidad es (en) el cuerpo. El hacer del cuerpo, diríamos refiriéndonos a *Finale capriccioso con Madonna*, es la comunidad. Pero ¿cómo es ese hacerse comunidad del cuerpo? ¿Cómo el cuerpo se hace, es decir se llega a ser, territorio, lugar donde la comunidad es posible? En principio, como una presencia física, como una ocupación del espacio, como una ontología. Y en tanto el cuerpo es una espacialidad, es decir, una ocupación del espacio, un lugar, es también, y más propiamente, cuerpo con cuerpo, territorio límite, siempre con otro, junto, con-junto, cuerpo entre cuerpo.⁴⁸

La presencia física de Moncaleano Junior en la casa, al interior de la casa, es una presencia que lo excede. Esa presencia, que es la de un recorrido habitación por habitación, es más amplia, en términos espaciales, que la propia experiencia de su trayecto, aquella que lo lleva a atravesar los espacios de la casa. Se trata de espacios que, al remitir a distintos episodios, a distintas anécdotas, a distintas épocas, se hacen también temporalidades. Lo que cada rememoración le indica, hacia donde lo conduce cada recuerdo, espacio por espacio, es hacia el punto donde aparecen las limitaciones de su presencia física, donde sus posibilidades se hacen limitadas, donde las posibilidades limitadas de su cuerpo se dan. Los excedentes de esa espacialidad, lo que está por fuera de ello, de ese recorrido por la espacialidad que habita y por la espacialidad de la

⁴⁸ La ontología se refiere a lo que Derrida denomina como “una axiomática que vincula indisociablemente el valor ontológico del ser-presente (on) a su *situación*, a la determinación estable y presentable de una localidad (el topos del territorio, del suelo, de la ciudad, del cuerpo en general).” (Derrida, 2002: 122) (Cursivas en el original) En el caso de *Finale capriccioso con Madonna*, el valor ontológico del ser-presente se encuentra en el trayecto, el desplazamiento de Moncaleano Junior a través de la casa y la incorporación de ese movimiento como parte de su identidad. En ese sentido, el desplazamiento de Moncaleano Junior opera de la misma manera que lo hiciera el trayecto del periodista en estado de embriaguez en la Bogotá caótica del relato “Fabrizio del Dongo vuelve a Waterloo.” Sólo que en *Finale capriccioso con Madonna* la localización, la situación de esa identidad se da tanto en un escenario real (en un topos: la casa) como en un escenario imaginario (fantasmático, a decir de Derrida): aquella subjetividad que porta Moncaleano Junior, incierta, vertida plenamente en una presencia física, esto es, espacial, hecha del cuerpo, acto del cuerpo.

rememoración, son el impulso que lleva a Moncaleano Junior a aventurarse hacia la habitación de Justus. Lo guía hacia un lugar dónde encontrar una explicación razonada – una narración, una verdad– de lo que podría ser una identidad.

Esa identidad está marcada, desde un principio, por la carencia, esto es, por la negatividad con la que ha sido narrada, por la falsedad, por el deterioro, metafórico pero también, y ante todo, físico en que ha caído la casa como territorio portador de dicha identidad, “un antro otrora celebrado por sus elegancias y voces y risas y fiestas, y ahora convertido en una pálida arquitectura de secretos, deudas pendientes, llantos contenidos, reproches y hasta sangre.” (Moreno-Durán, 2002b: 556)

Tanto la historia de la familia Moncaleano, “una familia cuyas relaciones estaban fragmentadas desde siempre, y parecían construidas sobre abertal, la grieta fácil como destino de una casa de cimientos inciertos” (Moreno-Durán, 2002b: 609), como la historia del propio Enrique Moncaleano Junior, hacen de él una presencia física, espacial, un cuerpo de la incertidumbre. Moncaleano Junior en la casa, al interior, en esos espacios que han ido quedando perdidos, apenas si puede enunciarse. Le es imposible decir soy. Afirmarse. Cualquier enunciado que lo conduzca a sí mismo está hecho –tiene forma de– incertidumbre. Por ello deambula desarticulado, al igual que la casa, por sus espacios y temporalidades.

Moncaleano Junior, en el espacio plegado (derrumbado) y desplegado (es decir, recordado) de la casa, está precedido, vaya donde vaya, por la espacialidad. Su ser, su sí mismo, es posterior al espaciamento del espacio. De ahí su desarticulación, su incompletud, que es previa al recorrido por la casa, al viaje a través de esos espacios que conforman su identidad, pero que también, se intensifica con y durante el trayecto. En ese sentido, el viaje de Moncaleano Junior por la casa es el recurso que tiene para intentar retenerse a sí mismo, para procurar inclinarse sobre sí. Pero este tenerse a sí mismo, que es a la vez parte de la incertidumbre con que Moncaleano Junior recorre la casa, no indica, en absoluto, ninguna forma de identidad o de naturaleza, ninguna posesión ni ninguna propiedad. Por el contrario, el “tenerse” de “tenerse a sí mismo” es, como bien señala José Luis Pardo en su trabajo sobre la intimidad, signo de “tensión, desequilibrio e inquietud.” (Pardo, 1996: 40)

Sin embargo, esta característica de incompletud de Moncaleano Junior no sólo es experimentada y subjetivada por el personaje, no es, en definitiva, una experiencia que podríamos tildar de psíquica. Se trata, más bien, de una característica objetivable y visible que es percibida por Justus, quien sabe ver en su sobrino –su presunto hijo– un

ser incompleto, y le atribuye esa incompletud –he ahí el sentido de la fisicidad del cuerpo– a las facultades de ser un hombre de deseo. Ya en la habitación de Justus, entrado el final de la tarde:

El viejo retoma su pipa y afirma, con Laura como ejemplo, esa comunión de cuerpo y edificio que justifica la única arquitectura válida. Y la protesta profesional del único que aquí sabe de eso no prospera, pues Justus le demuestra cómo allá arriba –y acaricia la cabellera de Madonna, azabache y aromática como las noches de mayo, gorgona de flores lejanas– ha encontrado el cerebro, la razón, la imaginación, mientras que tú eres un idiota que toda la vida has estado abajo, de donde ahora irrumpes, liado por mezquinos problemas de pasión y estómago, de bilis: en ti hay algo inconcluso. (Moreno-Durán, 2002b: 734)

Aquello inconcluso, observado por Justus en su sobrino, afirma la condición de hombre de deseo con que Moncaleano Junior recorre la casa y la novela. La sexualidad con la que es narrado (y narrada la novela), y en la que se pierde y se encuentra –literalmente– Moncaleano Junior, es medio y fin de un recorrido, un avanzar por la casa, escapando de todos los designios del deseo. Al evocar el primero de los encuentros sexuales entre Moncaleano Junior, Irene y Myriam, el narrador apunta que “la situación en principio devino triángulo real.”⁴⁹ (Moreno-Durán, 2002b: 544) La mayor parte del primer capítulo de *Finale capriccioso con Madonna* es la narración de este encuentro. Ese privilegio narrativo juega un papel preponderante en la figuración de la comunidad

⁴⁹ A propósito de triángulos, es notoria la frase con que se cierra la parte introductoria de *El caballero de la Invicta*, donde se dice que “[n]o hay que ser un genio para comprobar que los argumentos de la geometría son más sólidos que los del amor: por eso el triángulo se rompe por donde menos se piensa.” (Moreno-Durán, 1994a: 28) Cabría pensar que la ruptura de ese triángulo comparte la condición de puesta en riesgo con el hecho de que, como las otras dos novelas que conforman la trilogía *Femina Suite*, *Finale capriccioso con Madonna* tiene también un complejo esquema de puesta en abismo, de autorreferencialidad y de *Doble bind*. Aparece, nuevamente, el personaje de Monsalve, aquel escritor que en *Juego de Damas*, la primera de las novelas de la trilogía, generara tanta controversia entre los personajes en razón de haber publicado el *Manual de la mujer pública*. Su aparición en esta tercera novela es, si se quiere, aún más desconcertante, puesto que se dan indicios de que eso que estamos leyendo, el *Finale capriccioso con Madonna*, proviene, en efecto, de las experiencias de Enrique Moncaleano Junior y su familia. Este relato escrito por Monsalve ha sido leído, en clara tradición cervantina, por el propio Moncaleano Junior:

¿Con qué derecho hace Monsalve retórica a mi costa? ¿Cómo demonios se atreve a envolver mi vida en un galimatías espantoso, que no entiende ni él mismo? Pero Moncaleano sigue el ritmo impuesto y así se sorprende al ver cómo intenta representar una extraña y singular obra, maestra pero inexcusable y sin más actor ni espectador que él mismo. Fue terrible tal constatación pero ya no había marcha atrás: había dejado de crecer a la manera de los hombres y creía empezar a vivir como si fuera la encarnación de un estilo. (Moreno-Durán, 2002b: 564)

que se da en la novela. Al ocupar un amplio espacio textual, el encuentro sexual del trío, aquella hipérbole de los placeres, concentra la idea de que la espacialidad de la comunidad de lo íntimo pertenece al campo de los deseos y de los afectos.⁵⁰ Pero la huida de Moncaleano Junior de su condición de hombre de deseos, como deja entrever el final de la novela, es una huida inútil, fracasada. Escapar del deseo es una empresa perdida, absurda. Pareciera que no hubiera otro sentido para Moncaleano Junior más allá del cuerpo y sus deseos.

De manera que esa felicidad interrumpida, ese placer extático que experimenta Moncaleano Junior tiene una única utilidad: la de hacer posible la desdicha. En Moncaleano Junior, toda opción del cuerpo es, a la vez e inseparable, voluntad del contacto, del tocar y tocar-se los unos con los otros, el tocar entre él y el tocar entre ellas. En otras palabras, todos los afectos, las afecciones, las afectividades, están atravesadas por los deseos del cuerpo, por las sensibilidades a las que remite y por los impulsos del tacto. Las relaciones que dan la comunidad –que la dan en continuo dar– son, primordialmente, relaciones afectivas. De ahí que la comunidad de lo íntimo en *Finale capriccioso con Madonna* se haga más visible en las relaciones parentales. Allí donde los afectos son parte cotidiana del ser y del hacer. En ese ser y ese hacer, entre ellos, está el cuerpo, mediando. Es el cuerpo el que da la cara a los afectos.⁵¹

Con ello, Moncaleano Junior y los suyos realizan la experiencia de la comunidad como experiencia del contacto. Allí, en *Finale capriccioso con Madonna*, es el contacto

⁵⁰ Roland Barthes, en una de las sesiones del seminario *Cómo Vivir Juntos*, remitiéndose a la división clásica entre necesidades y deseos, señala que, en efecto, el Vivir-Juntos, es del campo del deseo. (Barthes, 2005: 127) En ese sentido, podemos afirmar que *Finale capriccioso con Madonna* pone en escena ese campo del deseo constitutivo del Vivir Juntos. Es significativo de igual manera que cuando Gaston Bachelard en su clásico estudio *La poética del espacio*, definiera su trabajo con el nombre de *topoanálisis*, aspirara a la noción de *topofilia*, con la cual adecuar para sí el estudio de los afectos con el de los espacios “los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados.” (Bachelard, 2000: 22)

⁵¹ A propósito de los afectos como una categoría crítica que permite aunar lo político con el ámbito de la intimidad, remito al artículo de Isabel Quintana “Afectos, desintegración e intimidades amenazadas.” (Quintana, 2012) A partir del estudio de un *corpus* de novelas argentinas que se preguntan por el quehacer literario en la materialidad ofrecida por el contexto neoliberal (Chejfec, Cohen, Kohan, Negroni), el artículo de Quintana es útil para realizar un repaso sobre diferentes aspectos que gestaron desde la teoría el denominado “giro afectivo.” Remito igualmente al artículo de Anibal Trigo “La función de los afectos en la economía político-libidinal” (Trigo, 2012) donde se lee que “[e]l universo afectivo siempre ha desempeñado un papel primordial en la configuración de la subjetividad, por lo que constituye, por así decirlo, el lado oscuro de las identidades y los imaginarios sociales. Es en el goce que produce la identificación con lo simbólico (ideología, imaginario, Estado, religión) donde el individuo interpelado se realiza como sujeto.” (Trigo, 2012: 39) Otro tipo de acercamiento crítico a esta temática es el que puede observarse en el trabajo de Luciana di Leone donde estudia la producción poética, la creación de espacios de encuentro (editoriales, talleres, colecciones, revistas, etc.) en el campo poético argentino y brasilero contemporáneo a través de la noción de afecto. (di Leone, 2012). Para un panorama general sobre los estudios de las emociones y los afectos en América Latina, véase los trabajos editados por Ignacio Sánchez Prado y Mabel Moraña en *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. (Sánchez y Moraña, 2012)

con el *con* (con ese *cum* de la comunidad, con el *co-* de la comparecencia) lo que abre a la comunidad hacia la posibilidad de ser comunidad como contacto. Remitiéndose a la obra de Jean-Luc Nancy, Derrida habla del *tocar* como una experiencia del origen. “Lo singular plural –dice Derrida– sería originariamente lo que se encuentra dado para tocar. El origen sería para tocar como el tocar mismo en cuanto tocarse. Tocarse a *sí mismo*, tocarse *el uno al otro los unos a los otros*.” (Derrida, 2011: 172) (Cursivas en el original) El recorrido de Moncaleano Junior a través de los espacios de la casa, es también un recorrido palpable, es decir, tocable, un recorrido del tacto encaminado hacia un relato del origen de lo singular plural que hay en él. La búsqueda de una explicación, de un relato que le permita comprender (o por lo menos conocer) la proveniencia del deterioro físico en que se encuentra, metafóricamente, la casa (y con la casa, desde luego, sus habitantes, sus cuerpos, sus subjetividades, etc.), lo lleva a tocar el pasado, a asirlo en un movimiento de inclinación hacia sí, de tocarse a sí mismo. Este movimiento es lo que conduce a la posibilidad de reconocer en la novela la existencia de una comunidad de lo íntimo.

En la sensibilidad del cuerpo, del contacto, se encuentra el sentido, si se quiere encontrar alguno, del cuerpo como comunidad. Precisamente la sensibilidad de los cuerpos, su carácter sufriente y gozadero, como diría Nancy, es lo que pone en evidencia que lo que más hay en común entre los seres sean sus cuerpos: “Antes que cualquier otra cosa –dice Nancy– «comunidad» quiere decir la exposición desnuda de una evidencia igual, banal, sufriente, gozadera, temblorosa.” (Nancy, 2003a: 40)

Una imagen registrada en *Finale capriccioso con Madonna* y ampliada y radicalizada a lo largo de toda la novela, nos permite ver de qué se trata esa construcción de la comunidad de los cuerpos. En un acto que puede ser visto como de transgresión de las normas sociales (Jaramillo Zuluaga, 1986), Moncaleano Junior habita conjuntamente la casa con su amante Myriam León Toledo y su ex esposa Irene Almonacid. Entre los tres cuerpos forman, geométricamente, un triángulo sexual, una figura piramidal de la que Moncaleano Junior, en pleno acto, reflexiona:

¿Acaso podía él [Moncaleano Junior] olvidarse de la vieja idea según la cual todas las formas corporales podían reducirse a cinco, entre ellas la pirámide, de la que él era, ahora precisamente, el fundamento mismo? –mientras que las partes febles del conjunto asumían indistintamente aspectos que, tras desdibujar el magnífico isósceles, pasaron a formar un perfecto oblicuángulo. Durante lapsos como relámpagos Irene,

Myriam y Moncaleano se trenzaban en caprichosas geometrías de la carne. (Moreno-Durán, 2002b: 545)

Al ser el fundamento y la sujeción de aquella geometría de la carne evocada como figura de la tensión de las dinámicas sexuales, del encuentro entre los cuerpos, Moncaleano Junior es también el signo de la espacialidad que ellos son, que ellos construyen al ser y estar uno junto al otro, uno entre el otro, es decir, signo del reconocimiento del otro como cuerpo, del cuerpo del otro, de que sólo un cuerpo es otro y goza con el cuerpo del otro, con el otro como cuerpo.

Respecto al papel del cuerpo en el goce y el placer, dice Nancy que el cuerpo goza al ser tocado, esto es, goza al ser “presionado, pesado, pensado por otros cuerpos, y al ser quien presiona, pesa y piensa en los otros cuerpos. Los cuerpos gozan y son gozados por los cuerpos.” (Nancy, 2003a: 90) Sin embargo, Derrida en el texto en que *toca* a Nancy, pone en cuestión la portación de ese goce, su propiedad, al preguntarse si en la caricia, en el placer que genera la caricia, se da o se toma. Esta inquietud, concluye Derrida, es constitutiva del placer: “¿Qué es este placer? ¿Qué es eso? ¿De dónde viene? ¿Del otro o de mí? ¿Yo lo tomo? ¿Yo lo doy? ¿Es el otro el que me lo da? ¿O el que me lo toma? El tiempo de ese placer ¿yo *me* lo doy? Etc.” (Derrida, 2011: 117) (Cursivas en el original)

Sin duda, esta incertidumbre respecto al portador del placer está en relación con la idea de apertura que tiene en sí mismo el juego erótico. Recordemos que para Bataille toda operación erótica es una destrucción de la estructura del ser cerrado que es la subjetividad de cada uno de los participantes y en este sentido, esa incertidumbre propia del acto erótico es un hecho violento, la apertura del ser: “¿Qué significa el erotismo de los cuerpos –se pregunta Bataille– sino una violación del ser de los que toman parte en él?” (Bataille, 2000: 13) Como se sabe, Bataille lleva esta violación del ser todavía más lejos, pues esta violencia, esta violación, limita por todos sus frentes con la muerte. Es justamente esa asociación entre la muerte y el erotismo lo que para Bataille descifra la condición de irrepresentabilidad, la disolución de las formas. La prueba de esa equivalencia, señala Annie LeBrun, entre la muerte y el erotismo “está en el hecho de que ambos conducen a la apertura, a la continuidad ininteligible, incognoscible, es decir, a lo irrepresentable.” (LeBrun, 1997: 28)

Aquello irrepresentable del acto erótico en *Finale capriccioso con Madonna* se presenta, casi paradójicamente, como figura geométrica, como aquello que es,

justamente, lo representable, lo que puede ser trazado, donde el cuerpo, que “*es el ser de la existencia*” (Nancy, 2003a: 15) (Cursivas en el original), se hace (se traza, se escribe) espaciamento, se hace lugar. Es así como la figuración del hecho erótico oscila, en el orden del lenguaje y la metáfora, entre una figuración geométrica y espacial, y una figuración, metafórica y de estirpe barroca (Quevedo de por medio), de tipo teológica, en la que la unión de los cuerpos se da como una “magnífica e inesperada alianza” (Moreno-Durán, 2002b: 551), comunión entre los cuerpos donde el encuentro se relata como el ritual místico y sagrado del sexo:

El deslumbramiento estelar advino y pronto se conmovió con la nueva ofrenda dilatándose con sutil gravitación, como un generoso y ecuánime anfitrión que lento se levanta para ofrecer el ruego de su hospitalidad, y luego, por fin, la conmoción asaltó al huésped al habitar la cámara de la reina, estrecha pero sugerente, íntimo y proteico cielo que asumió el tamaño de su deseo y que, con inesperada prontitud, apretó sus paredes en torno al visitante, hasta que éste la honró con sus saluciones. Pero ella, que no esperaba tal osadía, se revolvió contra aquel que En el reino del amor huésped extraño era, pero éste ya la había alcanzado, atrapándola por su centro. Incapaz, pues, de repeler el ataque, aceptó al intruso al tiempo que entre gemidos ambiguos elevaba su protesta contra esa Carne de amor que se hincha y que deliciosamente duele...y aún tuvo ocasión de ver en los envidiosos ojos de la esenia lo que su hombre le hacía, con lo cual se descubrió suprema y satisfecha *voyeuse* de sí misma. Y después, cuando el visitante se hubo dormido y en su sueño abandonó la cámara, Irene, tendida como una bestia fabulosa, con las nalgas salpicadas por la espuma de la ofrenda, como grumos de nube, reposó entregada al más cabal *otium cum dignitate*, reposo ante el cual Moncaleano se deleitó largamente con la visión de la estrella y al borde del delirio conversó con Dios. (Moreno-Durán, 2002b: 547-48)

Es el reconocimiento del otro como cuerpo, esa significación del cuerpo *con* el cuerpo, lo que nos da lugar a afirmar que la dinámica de Moncaleano Junior, su travesía por la casa, es una dinámica del espaciarse, del hacerse una prolongación, una extensión hacia el espaciamento de sí mismo, esto es, hacia su intimidad. Es en la condición del contacto que llevan los cuerpos, esa condición del estar los unos con los otros en procura de estar los unos *en* los otros, donde se da con mayor ímpetu el movimiento de inclinación sobre sí mismo con el que se produce la intimidad. Este sí mismo remite a aquello que Bataille expone en *La experiencia interior*: “El «sí mismo» no es el sujeto que se aísla del mundo, sino un lugar de comunicación, de fusión del sujeto y el objeto.” (Bataille, 1989: 20) Recordemos que para el mismo Bataille, la actividad sexual es un

momento de crisis de ese aislamiento, y en este sentido cuestiona el sentimiento de sí. De ahí que el encuentro erótico sea una proyección de la continuidad en la que “los *otros* ofrecen continuamente una posibilidad de continuidad, amenazan sin cesar, proponen todo el tiempo un desgarrón en la vestimenta sin costuras de la discontinuidad individual.” (Bataille, 2000: 78) (Cursivas en el original) En este sentido, inclinarse sobre sí, abrirse a la intimidad, se refiere a un inclinarse sobre el lugar donde se da el encuentro entre los unos y los otros, ese lugar que es también el lugar de la comunicación, el lugar del diálogo. De modo que la intimidad no sería aquello inefable e incomunicable, sino que sería parte de la comunicación “cosida al lenguaje como el secreto que el discurso transmite en sus silencios y en sus alusiones implícitas. *La intimidad es el contenido no informativo del lenguaje (...)*, su contenido propiamente comunicativo, lo único que sostiene el deseo de comunicarse, la pasión de la comunicación.” (Pardo, 1996: 122) (Cursivas en el original)

Por lo tanto, el movimiento que surge de la incertidumbre de ser que caracteriza a Moncaleano Junior y lo conduce al abordaje de la aventura a través de la casa, que lo obliga a ese desplazamiento lugar por lugar, a ese recorrido por cada uno de los espacios de la casa, es el movimiento del espacio en el espacio, el espaciamiento tomando el lugar de los cuerpos.⁵² Recordemos que Moncaleano Junior, en su condición de arquitecto, de profesional del espacio, sobrelleva esa experiencia de movimiento como la experiencia de una catástrofe arquitectónica: “Poco a poco todo se fue abajo, como está a punto de ocurrir con esta casa, pensó Junior.” (Moreno-Durán, 2002b: 723)

Es el recorrido de Moncaleano Junior por aquella experiencia lo que conduce a preguntarse si en *Finale capriccioso con Madonna* lo íntimo es aquello que puede ser tocado o si, por el contrario, es lo que no puede tocarse, lo in-tocable. En definitiva, en la novela lo íntimo está en sí-mismo (en el ir-hacia-sí), por lo que puede afirmarse que lo íntimo refiere al tocarse lo intocable de sí. Ese es el carácter íntimo del recorrido de Moncaleano Junior a través de la casa. Tocarse donde no puede ser tocado (por nadie más que por sí-mismo), allí donde aún su cuerpo no puede tocarse, donde ni en el acto más íntimo ha sido tocado, allí donde él es él, la incertidumbre de sí. Por todo ello, la

⁵² En relación al movimiento de los cuerpos, a su partida del *ahí* donde son, dice Nancy que en el instante en que ese cuerpo ya no está *ahí*, deja sitio a la dilatación del espaciamiento que el cuerpo mismo es. “Ese espaciamiento –continúa Nancy– esa partida, es su intimidad misma, es el extremo de su atrincheramiento (o si se quiere, de su subjetividad).” (Nancy, 2003a: 29) Desde otra perspectiva, esa dilatación del espaciamiento que es el cuerpo ido, el cuerpo que deja el *ahí*, puede ser entendida a través de la imagen que utiliza Marcel Duchamp en sus *Notas* para describir lo que denomina lo infraleve: el calor de un asiento que se acaba de dejar. (Duchamp, 2009)

comunidad de lo íntimo presente en *Finale capriccioso con Madonna* se da como un estructurado –es decir complejo y premeditado– juego de distancias y proximidades. ¿Qué es aquello que afecta al sujeto en su relación con el otro? Su relativa cercanía, su relativa lejanía. El espacio entre uno y otro –ese espacio que constituye la casa, que la hace, a su medida, ser cuerpo– es la figura de esa estructura. Y como deja ver claramente la novela, esa estructura está deteriorada, no es más que una arquitectura catastrófica.

A su manera, la casa, espaciándose a medida que va siendo recorrida, apareciendo y reapareciendo en una superposición de temporalidades, es, como la figura de Moncaleano Junior, un lugar que deviene en cuerpo. La propia narración de la novela es responsable de darle atributos de cuerpo a la casa, al igual que atributos de casa, es decir, de espacio habitacional, al cuerpo.⁵³ Se habla de la casa como útero, por ejemplo, cuando Justus, en medio de una conversación sobre “madres díscolas” “se deja ir por el lado de la metonimia o la sinécdoque o lo que sea: la casa es el útero, dice, cosa que parece confirmar su propio estudio, y al útero quiere el hombre volver siempre.” (Moreno-Durán, 2002b: 736)

Sin embargo, esta casa-útero, al ser una catástrofe arquitectónica, al estar, en ese presente de la narración que se dilata, yendo hacia la ruina, se convierte en un útero caduco, en un cuerpo catastrófico que deja, por lo tanto, de ser lo que supondría ser: refugio. En la visión poética (y casi idílica) con que Bachelard observa las imágenes de la casa –“paraíso terrestre de la materia” llega a llamarla (Bachelard, 2000: 30)– habla de la casa como nido, como refugio ante la hostilidad que el universo emana en dirección al hombre, con lo cual entre la casa y el universo se forma una rivalidad dinámica, mientras que entre la casa y el hombre, el dinamismo es comunitario, armónico. Es en ese entrelazamiento donde Bachelard encuentra para la casa un imaginario trascendente del espacio geométrico: “En esta comunidad dinámica del hombre y de la casa, en esta rivalidad dinámica de la casa y del universo, no estamos lejos de toda referencia a las simples formas geométricas. La casa vivida no es una caja inerte. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico.” (Bachelard, 2000: 59) Sin embargo, esta visión de la casa como refugio contra las hostilidades que el universo traza contra lo humano, no podría estar más lejana de la forma en que se da la relación entre la casa y sus habitantes en *Finale capriccioso con Madonna*.

⁵³ Esta operación simbólica es la misma por la cual la casa, la disposición de sus espacios corresponden, como señala Barthes, a la creación de un volumen “que el sujeto pueda interpretar en función de su propio cuerpo.” (Barthes, 2005: 97)

Allí la casa, si bien trasciende su espacio geométrico, ha perdido su función de refugio. La hostilidad no proviene de afuera sino que es ella misma, en su geometría y en sus formas, hostil con sus habitantes, hostil con las relaciones entre ellos y hostil consigo misma. De esta manera, la casa contiene una operación simbólica que trasciende toda su determinación funcional, puesto que ya no protege, no protege más de la intemperie.

La casa surge entonces, en efecto, tras esa operación simbólica, como una proyección del cuerpo, en especial del cuerpo femenino: “Si no te callas de una maldita vez me visto inmediatamente y me voy, le advierte Laura a Senior. Eso jamás, se le acerca Moncaleano el menor, que renuncia de esta forma a hablar de créditos, licitaciones, hipotecas, edictos y demás carajadas jurídicas. Que gane el mejor, como si la casa fuera Laura –algo que hasta cierto punto es verdad– y ellos los licitadores que se la disputan.” (Moreno-Durán, 2002b: 754) Pero ese cuerpo debe reconocerse (y así lo hace Moncaleano Junior) como un cuerpo mutilado, fragmentado, desarticulado, henchido de límites, de fronteras, un cuerpo por completo territorializado.

Si bien es cierto que la casa está plagada (y plegada) de límites, también lo es que esos límites, al igual que los que provienen del cuerpo, son límites en tanto sólo son palpables, sólo se tocan, cuando se transgreden ya para siempre: “El límite –apunta Derrida– no se toca, no se deja tocar, se sustrae al tocamiento, que o bien no lo alcanza nunca, o bien lo transgrede para siempre.” (Derrida, 2011: 25) Es claro que en *Finale capriccioso con Madonna* es esa transgresión de los límites lo que justifica la narración de los cuerpos, tanto los de Moncaleano y los suyos, como los cuerpos en que deviene la territorialización de la casa. Con esta estructura de límites la casa constituye, a partir de los relatos, una serie de efectos de interioridad que se reconocen como límites. Estructura de límites, territorios de frontera. Como tales, están permanentemente expuestos a ser violados, violentados, atravesados, en todo caso, con el cuerpo, como diría Derrida, “expuestos a un tocar que nunca puede sino dejarlos intactos, intocados e intocables.” (Derrida, 2011: 35)

Desde el vamos de la novela, desde el mismo comienzo narrativo, que es también el vamos y el comienzo del recorrido de Moncaleano Junior, la casa es caracterizada por sus divisiones, por sus fronteras, por su absoluta territorialidad:

Entonces decidió penetrar en territorio enemigo. La rotundidad metálica de la falleba le produjo una inesperada aprensión de la que él se desentendió pronto, así como del resto de complejas sensaciones que lo asaltaron desde el instante en que optó por salvar la

valla de su propio confinamiento y acercarse, con cautela y astucia, a ese recinto intermedio plagado de estancias, donde su infancia y la memoria agitada de la familia dormían un no del todo apacible sueño. (Moreno-Durán, 2002b: 527)

Las divisiones con las que se impone la territorialidad de la casa, están regidas por una gran división, una frontera, si se quiere, absoluta, que separa el piso de abajo del piso de arriba, “la planta superior, donde la música por momentos se hace ausencia y lejanía.” (Moreno-Durán, 2002b: 561) La conexión entre estas dos plantas es la escalera en forma de caracol en la que, años atrás del presente de la narración, la madre de Moncaleano Junior sufrió un accidente. Esta división, con la escalera en el medio, le proporciona a la casa una figura de verticalidad.⁵⁴ En efecto, la casa que recorre Moncaleano Junior es plenamente vertical –su propia planicie, su propia horizontalidad se hace vertical con el recurso a la memoria, a la verticalización, si se permite la expresión, del tiempo–. La casa es vertical no sólo porque su punto de atracción, su punto concéntrico, sea justamente aquello que la verticaliza –las escaleras en forma de caracol– sino porque cada uno de los espacios que va recorriendo Moncaleano Junior van profundizándose en la carencia de ser, en la incompletud y desarticulación que él es, confrontándolo con ella, es decir, creando una confrontación cuerpo a cuerpo entre la casa y Moncaleano Junior, así como una confrontación ciega de Moncaleano consigo mismo, una confrontación por lograr la explicación –la narración– de esa identidad y de esos hechos que se encuentran perdidos en el misterio de la memoria; una confrontación cuyo fin último es obtener, a manera de botín, una confesión no sólo sobre el cómo proceder en un futuro incierto e inmediato que los obliga a abandonar la casa, sino sobre todo, una confesión sobre los hechos que los han llevado a las experiencias ruinosas de vivir con ese presente de arquitecturas catastróficas.⁵⁵

La confrontación, como ya hemos visto, se da por completo en un espacio cerrado, que sólo está abierto para sí mismo, que se abre en sí mismo. Ese espacio que es el

⁵⁴ En Bachelard está presente esa imagen, tradicional, de la casa como un ser vertical y concéntrico. “La casa es imaginada como un ser vertical. Se eleva. Se diferencia en el sentido de su verticalidad. Es uno de los llamamientos a nuestra conciencia de verticalidad; (...) La casa es imaginada como un ser concentrado. Nos llama a una conciencia de centralidad.” (Bachelard, 2000: 38)

⁵⁵ La confesión encierra en sí misma una idea de intimidad que, en ocasiones, la supera. Por definición, toda confesión es secreta, es la entrega de un secreto, su ofrenda. En ese sentido no remite a una relación del sujeto consigo mismo, sino a un acto por el cual, como bien señala José Luis Pardo, “[u]no hace entrega a Otro de su Sí Mismo, y por tanto, no puede darse en absoluto si falta la presencia de ese otro.” (Pardo, 1996: 191) Esa falta del otro es uno de los motivos por los cuales Moncaleano Junior se aventura a recorrer la casa con el fin de acceder, es decir, de internarse, de interiorizarse, en la confesión, en la entrega por parte del otro (Moncaleano Senior), de ese sí mismo que carece.

cuerpo, los cuerpos, de la casa y de Moncaleano y los suyos. Son los cuerpos, y la casa como cuerpo, los que abren ese espacio cerrado –clausurado– de la casa. Son ellos su apertura, pero en ella, en la apertura, radica –se radicaliza– su clausura: por tener en su interior la apertura de los cuerpos, los cuerpos desnudos, volcados sobre sí, por tener los cuerpos abiertos a su interior, en su interior y hacia su interior, por tenerlos en una relación de concomitancia, esto es, de comparecencia, con su profunda intimidad.⁵⁶

El estar-con que constituye la noción de comunidad se da siempre como un estar-con-ahí. Sin ahí no hay estar-con. En *Finale capriccioso con Madonna* el ahí del estar-con no hace más que denotar la espacialidad que requiere la comparecencia. Comparecer es, entre otras cosas, acudir, es decir, ir de un lugar (un allí) a otro (un ahí), hacerse presente en la comparecencia, en el estar-con. (Nancy y Bailly, 2014) La espacialidad del ahí, por lo demás, tiene el atributo de la materialidad. Materializa, diríamos, las relaciones del estar-con. Es en el ahí del estar-con donde las relaciones, como se dice, cobran cuerpo. Y se sabe que todo cuerpo ocupa (comparece en) un espacio. Ese espacio, en *Finale capriccioso con Madonna* no es otro que el cuerpo de la casa, la casa en tanto cuerpo.

La espacialidad de la casa, aún verticalizada, plenamente territorializada, conserva su mundo clausurado, su clausura hacia el mundo. Todo lo que sucede, sucede al interior. Incluso, aquellos relatos de hechos sucedidos al exterior, aquello que podríamos identificar con lo histórico, son, en su mayoría, relatos de sucesos en espacios cerrados, en recintos pertenecientes a un afuera de la casa, pero que en sí mismos, son un adentro: el cine, el baño, el salón, la boutique, los hospitales.

Al igual que Moncaleano Junior y los habitantes de la casa (todos ellos transeúntes, peregrinos),⁵⁷ la casa está volcada sobre sí misma, de ahí que sea, en el ya-ahora de la narración, una ruina a la que “las filtraciones van a acabar (...) antes que los abogados.” (Moreno-Durán, 2002b: 578) Está plegada hacia sí, envuelta en sus propios muros, cubierta por los restos de ladrillo en pie, tocándose en sí. Esta imagen de la casa, a su

⁵⁶ Para Nancy, hablar del cuerpo es hablar de lo abierto, de aquello que es abierto a la clausura misma: “[P]ara que haya apertura, es preciso que haya algo cerrado, es preciso que se toque el cierre.” (Nancy, 2003a: 93)

⁵⁷ No sólo Moncaleano Junior, a quien en varias ocasiones se refieren con el mote de “el Peregrino” (Moreno-Durán, 2002b: 566, 717, 766), es un habitante de la casa en tránsito. Muchos de los personajes que aparecen en las rememoraciones tienen esa condición de tránsito y de huéspedes pasajeros, e incluso, en una de las habitaciones “había algo de tránsito, aunque nada tenía que ver con la de los huéspedes – como si un falansterio así necesitara de estas distinciones–, pues para tales fines siempre hubo, más allá del patio y al lado del *hall* de los espejos, un pequeño apartamento que en época de baja turística era monopolizado de forma más bien abusiva por Germán, y que en días sin bruma vio desfilar una cantidad impresionante de gente, conocidos unos, desconocidos la mayor parte.” (Moreno-Durán, 2002b: 579)

vez, se proyecta hacia un exterior histórico que hace las veces del mundo social donde acontece la interioridad. El volcarse hacia sí de la casa-mundo comprende los mecanismos con los cuales la casa se hace casa, pero también, estos mecanismos se proyectan hacia el exterior en el que el mundo social se hace mundo social, “se auto-afecta y se hetero-afecta, se pliega, él mismo sobre sí mismo. Se toca para volverse mundo, claro, pero también para salir de sí. Y es la misma cosa, el mismo mundo. Se toca para salir de sí. Toca «algo»: en él mismo. Pero este «algo» no es una cosa y este «en sí» no es ya una interioridad.”(Derrida, 2011: 88)

Sin embargo, debemos advertir que en *Finale capriccioso con Madonna* aquello que se vuelca sobre sí (la casa, sus habitantes, sus cuerpos) aún siendo cerrado, comunidad plegada, lo es en un constante movimiento de apertura, de tensión entre sus posibilidades físicas, es decir, espaciales, y los mecanismos de extensión de sus limitaciones, que corresponden a las posibilidades que abre para ellos la memoria. Estas posibilidades no son otras que las de un abrirse ellos mismos. En este sentido la memoria, los recuerdos, las remembranzas, funcionan como agentes domesticadores, como aquello que familiariza la casa-mundo donde habitan Moncaleano y los suyos.

La eventualidad espacial de la casa volcada sobre sí hace que la narración de la novela sea una narración del y al interior de la casa. En efecto, en la casa, al interior de ella, todo tiene lugar. Esto es, *todo tiene lugar al interior de la casa*: los relojes, los espejos, los floreros, los armarios, los sujetos, los cuerpos, la catástrofe, todo ahí tiene su lugar. Incluso –paradoja espacial– los lugares tienen su lugar, lo que equivale a decir su nombre: “La Cabeza de la Te”, “La Posada de la Tercera Felicidad”,⁵⁸ “La Quintrala”,⁵⁹ “La Caries”,⁶⁰ “El Comedor”.⁶¹ Son todos lugares discernibles, caracterizados, lugares

⁵⁸ “Una noche que Moncaleano, por un motivo que no recuerda bien, prescindió de su cuarto de baño en la cabeza de la Te, atravesó el pasillo y quiso hacer sus cosas en el servicio comunitario que queda entre la habitación de Sebastián y La Posada de la Tercera Felicidad.” (Moreno-Durán, 2002b: 580)

⁵⁹ “Qué desorden ofrecía ahora a la vista de Moncaleano este minicabaret, esta osada parodia del *Eulenspiegel* de los bohemios alemanes, donde sabiduría y sexo justificaban toda una generación. La Quintrala debía su nombre –siempre la cultura de por medio– a un folletín chileno que por allá en los años treinta hizo de las suyas en las almas bajas y en algunas refinadas, que a veces son las mismas, y que aireaba la cosa de una tal Catalina, lujuriosa, aventurera, criminal, todo un prontuario.” (Moreno-Durán, 2002b: 606)

⁶⁰ “Al salir, Moncaleano vio en uno de los rincones un par de pebeteros para las ceremonias de los decadentes y se puso a especular sobre lo ya sabido, aunque tuvo que abandonar tan curiosa historia al trasponer el limen que daba paso a lo que la abuela llamaba el solar y los demás La Caries. Metros y metros de vigas, andamios, arena, cemento, bloques y ladrillos para la construcción, paisaje siniestro que nunca, entre poleas y muros a medio levantar, pudo ser reconstruido del todo. No dejaba de ser significativo que la última habitación de la casa se quedara en veremos, tal como ocurrió también con la familia.” (Moreno-Durán, 2002b: 609)

que tienen su lugar. Esto hace que la casa sea más un espacio de dispersión que de concentración, esto es, que la casa sea un espaciamiento. En la discernibilidad de los lugares de la casa radica su carácter disociado: no existe más como lugar total. Cada habitación, cada recinto, cada corredor, cada espacio, interviene como un lugar simbólico autónomo, con sus propias reglas, sus propias anécdotas, sus propias evocaciones, sus propios recuerdos. En este sentido, la casa de los Moncaleano es un territorio polifónico. Un territorio hecho de múltiples capas, ya no sólo espaciales, sino también, superpuestas a estas, de capas temporales.

Es Barthes quien define territorio como una “red polifónica de todos los ruidos familiares: los que puedo reconocer y que, por eso mismo, son la señal de mi espacio.” (Barthes, 2005: 131) Para Moncaleano, esos ruidos familiares van a constituirse en los relatos, las confesiones, que le evocan cada uno de los espacios por los que va transcurriendo. Sin embargo, esos relatos, aún siendo familiares e íntimos (*intimus* en tanto superlativo: lo más interior), contienen algo de extrañamiento. En ese sentido, el recorrido que hace Moncaleano Junior por la casa es un recorrido doble. Por un lado, de domesticación en virtud de la memoria, pero también de distancia, de lejanía, igualmente, en virtud de la memoria. Moncaleano Junior significa, en tanto, ir hacia la lejanía de lo íntimo.

Al hacer un recuento de lo dicho, podemos observar cómo en *Finale capriccioso con Madonna* la figuración de la comunidad se da como comunidad de lo íntimo. Esta comunidad se refiere, entre otras cosas, a aquello que hay de sensible en la comunidad, aquello que la afecta. Una de las formas de lo íntimo, como hemos visto, es la de los cuerpos, lo que es –efectivamente– afectivamente lo más próximo. Hipérbole de placeres con que está narrada la novela y con que se desarrolla la experiencia de los personajes y sus cuerpos al interior de la casa y sus espacios, su espaciamiento. Es en la dinámica de los cuerpos donde la comunidad de lo íntimo se configura como una comunidad de cuerpos, como una “caprichosa geometría de carne”, una comunidad de contactos. El espacio donde esa geometría tiene lugar es el espacio de la casa. Allí, entre sus habitaciones y sus corredores, entre sus divisiones y sus dos pisos, la comunidad de los cuerpos se inclina sobre sí misma, conformando una comunidad al interior de un territorio, una comunidad, si se quiere, territorializada.

⁶¹ “El comedor, en fin, siempre fue el alma de esta casa, y precisamente sobre este recinto empezaba el segundo piso, con el patio como frontera oeste y la carrera trece como entrada.” (Moreno-Durán, 2002b: 600)

Pero esa comunidad, la experiencia de ella, no es sólo espacial. Como ya habíamos advertido, hay en ella también un flujo continuo de tiempos, una superposición de temporalidades que complejiza aún más la experiencia de la comunidad de lo íntimo. En principio, porque esta superposición de temporalidades, que se va dando espacio por espacio, implica la generación de un tipo de espacialidad que puede ser definida como un entre-lugar, como un “recinto intermedio plagado de estancias.” (Moreno-Durán, 2002b: 527) Pero también, porque esa superposición de temporalidades lleva consigo una suerte de extensión histórica, de prolongación, con la cual es posible observar y experimentar las complejidades sociales, las tramas y diferencias sociales entre los distintos paseantes y habitantes de la casa, las relaciones entre los unos y los otros bajo condiciones históricas distintas a las del presente de la narración.

En este sentido, la casa, a través de comunidad de lo íntimo que marca y condiciona las dinámicas sociales que se llevan a cabo en su interior, confluye, a su manera catastrófica, con el exterior, un exterior proyectado imaginariamente que bien se identifica con un espacio nacional. De ahí que la novela, a través de la casa, participe en y dé cuenta de diversos hechos históricos como las repercusiones del Frente Nacional (Moreno-Durán, 2002b: 561), el *Affaire Panamá* (Moreno-Durán, 2002b: 646), o la visita de Salvador Allende al presidente Misael Pastrana (Moreno-Durán, 2002b: 530, 635), hechos, eventos y acontecimientos que le dan al interior de la casa un efecto de exterioridad histórica: la casa, su espacialidad, está inmersa dentro de una temporalidad histórica nacional, a la vez que la temporalidad histórica y nacional acontece al interior de la casa.⁶²

⁶²La posible lectura en clave alegórica de la casa de los Moncaleano, y con ello de *Finale capriccioso con Madonna*, inmediatamente remite a aquello que se corresponde con la tradición de representar la casa como espacio de lo nacional, algo de lo que Moreno-Durán era plenamente consciente. Podrían numerarse dentro de esa tradición latinoamericana cuentos y novelas de Mujica Lainez (*La casa*), *Viaje a la semilla* y *El siglo de las luces* Alejo Carpentier, *Casa tomada* de Cortázar, algunos cuentos de la puertorriqueña Rosario Ferré, y cuentos y novelas de José Donoso (especialmente *Coronación* y *Casa de campo*) que, por lo demás, era un autor leído, visitado y citado por Moreno-Durán en varias ocasiones. Véase la semblanza que hace de él y de su obra en “Exorcista de sí mismo”, uno de los capítulos de *Como el halcón peregrino*. (Moreno-Durán, 1995a) Para una lectura alegórica de la obra de Donoso, remito al libro de Pilar Álvarez-Rubio *Metáforas de la casa en la construcción de la identidad nacional*, específicamente a su capítulo “La nación tras el tupido velo. *Casa de campo* de José Donoso” (Álvarez-Rubio, 2007) donde se lee:

Desde sus primeros cuentos, hasta sus últimas novelas, la casa como espacio metafórico que representa a Chile, sus habitantes y sus luchas internas y externas es el espacio ubicuo de su ficción. Las casas de Donoso equivalen a un microcosmos de la sociedad chilena o a la visión subjetiva que el narrador tiene de ella. A menudo estas narraciones presentan una oligarquía en plena decadencia como en el caso de la familia Ábalos en *Coronación*. Otras veces, la configuración de “la casa” se distancia de la imagen convencional de la casa familiar aunque mantiene su énfasis como estructura metafórica o incluso alegórica, donde

Este movimiento de confluencia entre lo interior y lo exterior corresponde a una lógica de intimación de lo público que coincide, además, con aquella lógica a partir de la cuál los rumores instauran, tanto en esta como en otras novelas de Moreno-Durán, una forma de incorporar al universo de lo público aquello que pertenece a lo privado, exponiendo comportamientos, anécdotas, saberes, que hacen parte del secreto, ese secreto con el que se configuran las novelas de Moreno-Durán. Todos los rumores que desbordan los relatos de *Finale capriccioso con Madonna*, y en general, que desbordan toda la obra de Moreno-Durán, hacen parte de lo que podríamos llamar la publicidad de lo privado. Se trata de una noción, si se quiere, narrativa, en la que aquello que conforma el ámbito privado de los personajes se desplaza, gracias al relato –gracias, realmente, al rumor del que están hechos los relatos que pueblan la novela y que habitan la casa– hacia un ámbito público, con la particularidad de que este segundo ámbito, el público, al incorporar aquellos relatos privados se disfraza, simula ser privado.

Recordemos que en *Finale capriccioso con Madonna*, así como en *Falleba* de Fernando Cruz Kronfly, la privacidad, el espacio que comunmente está destinado a lo privado, la casa, no aparece como refugio, al estilo burgués que se desarrolló en Europa a partir del siglo XVIII, de mano con los desarrollos del mundo moderno. (Sibilia, 2009: 71) No, no es esa privacidad que protege en el interior de un exterior, amenazante. No, no es ese refugio que brinda un lugar, un territorio liberado de las demandas y riesgos de ese afuera amenazador, abierto, lleno de violencias. Más bien, la privacidad aparece como un territorio donde lo íntimo es también amenazante, al igual que lo público, un lugar de peligro, de riesgos, de exposiciones, de enfrentamientos entre cuerpos y subjetividades, un mundo, una comunidad de contactos, de conflictos, un mundo violento en donde las diferencias se resuelven dándole la muerte al otro, y donde no se convive pacíficamente en el conflicto, a la manera de una comunidad dialogal.

Esta operación de confluencia entre el adentro y el afuera que ha sido estudiada en la narrativa de Cruz Kronfly y de Moreno-Durán, implica la metaforización y la proyección imaginaria del afuera en el interior de la casa. En el caso de *Finale capriccioso con Madonna* conlleva, además, a la intimación de lo público, a una interiorización y subjetivación de las dinámicas sociales que constituyen la historia violenta del país durante el siglo XX. A su vez, esta exterioridad de las dinámicas

el núcleo familiar, sea este tradicional o altamente heterodoxo, ilustra la dinámica libidinal que últimamente alegoriza o metaforiza la dinámica social. (Álvarez-Rubio, 2007: 32)

sociales, que condicionan las relaciones entre unos y otros, confluye con la coexistencia de distintas temporalidades y espacialidades que conforman las complejidades sociales al interior de la casa. Esto hace que la casa de la familia Moncaleano comparta la misma suerte (una vez más: catastrófica) del país, una suerte de desbarajustes, de incompletudes, de exclusiones, accidentes, violencias y sangre. La casa y su interior contiene por lo tanto el fracaso de la instauración moderna del Estado-nación como comunidad política. Ella, la casa, ha sido, en definitiva, parte y cuerpo de los hechos que marcaron el desarrollo social, político e histórico de Colombia durante el siglo XX. No por nada, al igual que el país, “quedó sin construir o, para ser más exactos, en obras, tras el incendio del Bogotazo, hecho que coincidió con los líos familiares.” (Moreno-Durán, 2002b: 600)

Al ser la narración de una arquitectura catastrófica encerrada en sí misma, pero abierta a la posibilidad de contacto con un acontecer histórico, *Finale capriccioso con Madonna* contiene una relación entre el discurso literario y la formación comunitaria de lo social. Esta relación se presenta a partir de una concepción fragmentada del complejo social que caracteriza a la historia colombiana. La selección de un fragmento específico –el fragmento de una élite económica, política y cultural que habita la casa endogámicamente– dentro de esa complejidad social, supone un lugar ambivalente de parte de la narración. No se sabe, en efecto, si se trata de una fascinación por esa élite, por su decadencia y su ruina, o si, por el contrario, se trata de una crítica aguda a aquellos valores que ese grupo de dominación impone sobre el país desde el lugar de poder que ha ocupado a lo largo de la historia.

La novela no otorga una respuesta a esta ambivalencia, y por el contrario, se sitúa, al igual que los personajes que aparecen en ella, en un entre-lugar. Esta posición ambivalente le concede a la configuración de la comunidad de lo íntimo un carácter político particular, al permitirle ver como un síntoma de la manera en que el fin de siglo XX en Colombia generó una figuración fragmentaria de lo social, donde las élites son presentadas como formaciones sociales cerradas e inmanentes, cuyos puntos de contacto con la complejidad de la trama social es disuelta a partir del aislamiento, de la imposibilidad de contacto y de vínculo, de la incompatibilidad con el afuera. Esto significa que la narrativa de Moreno-Durán, al igual que la de Cruz Kronfly, contienen un gesto político en aquel sentido que cobra la idea de deseo, de encierro, de cuerpo, de espacio y de memoria en relación con las formas en que se producen los vínculos

afectivos, parentales, sexuales y sociales entre los unos y los otros, limitadas a vínculos al interior de una comunidad de lo íntimo.

Si bien la última novela de la trilogía *Femina Suite* amplía y condiciona la figuración de la comunidad, pretendiendo comprender, de mano de Moncaleano Junior, el cómo y el por qué de los comportamientos de los cuerpos y sus subjetividades en un presente histórico hecho de arquitecturas catastróficas, también es necesario tener en cuenta que el recorrido de Moncaleano Junior por la casa, y las remembranzas de espacios, tiempos, anécdotas y personajes, puede entenderse como un intento –fallido– de alinear el pasado con las exigencias del presente. Esa rememoración es una forma de desentrañar y hacer inteligible un presente que sólo existe en consecuencia a una sucesión de acontecimientos y a la conexión –íntima– que los une. El presente ruinoso, catastrófico, adquiere legitimidad gracias al ejercicio de la memoria. Esto es posible no porque en el presente de la narración se realice un juicio de tipo moral sobre los acontecimientos que han llevado a la casa –y a la familia– a las condiciones en que se encuentran, sino porque es con ese ejercicio que se realiza una mirada de lo nacional –y con ello se procura de un relato– que permite a los actores, a los Moncaleano y los suyos, situarse en un lugar propio de la historia. Ese lugar propio no es otro que el presente ruinoso y catastrófico devenido por un encadenamiento de sucesos que lo han hecho posible e imponderable.

Es en el ejercicio de la memoria donde el presente tiene la posibilidad de ser explicado, asimilado e incluso aprobado. Esa aprobación que brinda la memoria y sus relatos, puesto que hace parte de la intimidad, está vinculada y expuesta, en toda su expresión, a un territorio de afectividades. El territorio por donde acontece la travesía de Moncaleano Junior, de hecho, no es un territorio desconocido. Al contrario, su cuerpo, y con él su subjetividad incompleta, avanza siempre por un espacio familiar –en todo su término–, esto es, un espacio codificado, reconocible y reconocido. Y sin embargo, ese reconocimiento del espacio familiar le permite y le potencia la posibilidad de recorrer –ahora sí de forma discontinua, azarosa, casi errática– los pasajes de la memoria evocados por el tránsito de su recorrido.

Una escena basta para percatarnos de ello. Hay un momento en que Moncaleano Junior entra a la habitación que fue de su madre. Allí evoca una imagen que es evidentemente originaria:

Fue en esa habitación, ante ese mismo espejo de roca, donde Moncaleano tuvo su primera experiencia consigo mismo, experiencia de la que Amanda fue el único testigo. Tenía ocho o nueve años cuando se quedó dormido, contemplándose durante largo rato ante el espejo y desde aquel día supo que su felicidad sólo se consumiría en una cierta forma de suicidio. Jamás olvidaría el rostro de Amanda, mezcla de dulce recriminación y estupor, al despertarlo, las suaves manos en sus hombros y leves cuchicheos muy cerca de su oído mientras le decía no recuerda bien qué cosas sobre la vanidad y su precoz narcisismo. (Moreno-Durán, 2002b: 562)

Lo afectivo y familiar en esta escena no está solamente en la evocación de la figura materna, sino sobre todo, en el hecho de que allí Moncaleano Junior empieza a significar, a ser él mismo el significado y el significante de sus propias afecciones.⁶³ Sus modos de percibir los afectos, las condiciones y condicionamientos con que de ahí en más llevará a cabo su mundo afectivo, esto es, su experiencia familiar y comunitaria, su experiencia de apertura a la comunidad de los sentidos, estará determinada ya no solamente por los impulsos y las dinámicas del cuerpo, sino también por aquellas percepciones que emanan de los espacios recorridos y que se instauran, como recuerdos, como discursos del y sobre el pasado, en la propia corporeidad de Moncaleano Junior. En otras palabras, los recuerdos afectarán, durante toda la novela, no sólo la presencia física de Moncaleano Junior en los espacios de la casa, sino, sobre todo, serán ellos, los recuerdos, quienes determinen y establezcan cómo y para qué cada uno de los espacios de la casa permiten la realización del espaciamento de Moncaleano Junior durante su recorrido, esto es, cómo y para qué Moncaleano Junior se reconoce como sujeto incompleto, como una incompletud de ser.⁶⁴

⁶³ Esta figura materna recorre, junto con Moncaleano Junior, gran parte de la casa. Amanda, no solamente provee para Moncaleano Junior todo el sentido de libertad y la actitud moral que conlleva en su ámbito. Ese ámbito que, confundido con el destino, Moncaleano Junior “identificó con esa paulatina forma de fracaso en que degeneraban sus actos frente a la historia.” (Moreno-Durán, 2002b: 563) También es causa y consecuencia de que Moncaleano Junior experimente su vida en la casa como una catástrofe. Todo el derrumbe, familiar y arquitectónico, recordémoslo, empieza a causa del accidente (¿accidente?) de Amanda por las escaleras. Este accidente, del que se desprende el destino ruinoso de la casa y de la familia, marca también la naturaleza ruinoso de Moncaleano Junior y los suyos: “La muerte de Amanda estuvo insólitamente vinculada a las circunstancias de su nacimiento, ya que la primera vez que la mujer rodó por la escalera de caracol que desde el último cuarto conduce a la segunda planta de la casa, no sólo precipitó el alumbramiento de su hijo sino que preanunció con una exactitud casi sórdida, la forma en que habría de morir trece años más tarde.” (Moreno-Durán, 2002b: 565)

⁶⁴ La escena de Moncaleano Junior evocando su figura infantil frente al espejo al lado de su madre es también claramente identificable con la noción lacaniana de estadio del espejo, al igual que una de las imágenes estudiadas más arriba en relación al relato “Los cuadros de una exposición.” Remito a la nota 55 de la segunda parte de esta tesis. En este caso, la exterioridad se instaura, siguiendo la imagen citada de la novela, en Moncaleano Junior como un acto de afecto –el despertar cariñoso de Amanda– que determina su propia condición de hombre de deseo. En este sentido, Moncaleano Junior permanece en el estadio del

De esta manera, durante toda la novela se produce un efecto de interioridad que denota la incompletud de Moncaleano Junior. El afuera –afuera espacial y afuera temporal, afuera histórico–, relato hecho de memoria, está constituido sólo por superficies sin adentros, sólo por rumores, por chismorreos, por versiones. El adentro, en cambio, (un adentro espacial, arquitectónico si se quiere, pero también –o por ello– subjetivo) es una estructura constituida de esos afueras del relato, por esos relatos del afuera. La casa, como un castillo a punto de ser invadido por tropas enemigas, tiene clausuradas sus puertas y ventanas. (Se puede, si se quiere, entrar o salir. Pero ¿se quiere?). El único camino para acceder afuera (camino-máquina, camino-mecanismo, camino-aberración) es la memoria. Adentro ya es siempre-demasiado-tarde. Los espacios, los espaciamientos, al interior de la casa tienen la posibilidad de relato tan solo en el pasado. El presente es un borramiento, es el deterioro, la catástrofe arquitectónica de la narración, la traba con que se impone el relato; y el porvenir, el futuro, es el silencio, la imposibilidad del relato, el abandono inminente de la casa. Lo próximo es el embargo, la ausencia del espacio, de los espaciamientos, del presente borrado y del pasado recordado (no vivido, sólo abierto a la posibilidad de la memoria). Hacia allí (espacio sin espacio) va el contacto, hacia allí es hacia donde se inclina la comunidad de lo íntimo.

espejo, reconociéndose, al menos durante el trayecto que realiza por la casa, como un sujeto pleno de deseo.

Consideraciones finales

Hacia otras figuraciones de la comunidad.

Hacia otras figuraciones de la comunidad.

1. Desencanto, melancolía, intimidad.

A lo largo de la investigación cuyo resultado es esta tesis fueron abordados como recurso metodológico tres aspectos generales con el fin de organizar y categorizar las particularidades de la literatura colombiana de fin de siglo XX en relación a los modos de figuración que ella hace de la comunidad. En primer lugar el aspecto formal con el cual fueron referidas las innovaciones de los dispositivos narrativos que dieron cuenta tanto de la crisis de la representación del sujeto como de la problemática con que esos sujetos son representados en cuanto seres-en-común. El abordaje de este aspecto condujo a afirmar como **primera consideración final** que las subjetividades que aparecen en esta narrativa no lo hacen como entidades cerradas y absolutas, sino como puntos de singularidad partícipes de la apertura que supone la exposición hacia los otros. Es por eso que puede señalarse que tanto en las novelas de Moreno-Durán como en las de Fernando Cruz Kronfly los sujetos que aparecen como personajes son cuerpos siempre expuestos al contacto, un contacto que, por lo demás, supone actuar dentro de un ámbito de violencia, es decir, dentro de la historia violenta que ha sido parte de la configuración social del Estado-nación en Colombia.

¿Qué es lo que hace, en ese contexto social, político y cultural, que subjetividades tales sean posibles? ¿Cómo llegaron a ser tal cosa? Una **segunda consideración final** al respecto conduce a afirmar que el desencanto es la fuerza emotiva por la cual las subjetividades referencian, propician y condicionan su propio fraccionamiento y la pérdida de su propiedad, proceso que las hace devenir en subjetividades resquebrajadas. La puesta en relación de estas subjetividades posibilitan una figuración de la comunidad como un modo desencantado, melancólico e íntimo de los vínculos sociales y afectivos. Al descentrar la noción de sujeto y al acercarse al pensamiento de la comunidad, la narrativa colombiana de fin de siglo XX hace énfasis en la impropiedad del sujeto, volcándolo hacia el afuera de sí mismo en el que se da, como un espacio posible, la comunidad.

Estas dos consideraciones finales se advierten al observar que *Falleba* o *Juego de damas*, *Destierro* o *El Caballero de la Invicta*, *La obra del sueño* o *Juego de damas* son novelas que, en tanto hechos del lenguaje, hacen que las subjetividades que actúan en

ellas sean subjetividades sujetas a la propia impropiedad, esto es, expuestas a la comparecencia que les constituye. De ahí que en las novelas de Moreno-Durán y de Cruz Kronfly la escritura se proponga como parte de un proceso de experimentación que pone en entredicho la configuración histórica de los sujetos como unidades absolutas, su relación temporal y espacial con el mundo social y las formas en que se relacionan los unos con los otros. Este entredicho de las subjetividades, a su vez, actúa sobre el estatuto totalizante y totalizador con que muchas veces, particularmente en la América Latina de mediados de siglo XX, ha sido comprendido el género de la novela y que la ha configurado como el espacio posible de un nosotros. Así, las formas a las que se acoge la narrativa colombiana de fin de siglo se resquebrajan, al igual que las subjetividades que actúan en ellas, configurando así una comunidad del desencanto.

El segundo aspecto general abordado como recurso metodológico ha sido el que refiere a los modos efectivos por los cuales se narra la comunidad. Este aspecto, vinculado a los modos en que la literatura colombiana de fin de siglo ficcionaliza las relaciones entre los sujetos con la cual genera una figuración de la comunidad, permitió observar, a partir de la obra de Moreno-Durán y de Cruz Kronfly, el cómo de las relaciones, la particularidad con que esas relaciones entre los unos y los otros se hacen visibles. La particularidad de las obras de estos dos autores, regidas por el aparente aislamiento de las subjetividades y por la imposibilidad de registrar a la comunidad como una totalidad, condujo a la emergencia de la categoría de comunidad melancólica como un modo de verificar el descentramiento del sujeto y de sus modos de ser-en-común, así como de su relación con las instituciones privilegiadas por las sociedades tradicionales.

En ese sentido, al hablar de comunidad melancólica se tomó distancia de ciertas lecturas propias de la crítica colombiana, que a raíz del fenómeno de la violencia ha leído la literatura y el arte en general tratando de incorporar en ellos caracterizaciones de lo melancólico. Lo melancólico, por tanto, ha sido pensado como una disposición que determina la forma en que los sujetos dinámicos y los individuos en relación que aparecen en las novelas se vinculan y no como parte de una caracterización que los defina como personajes con subjetividades formadas, plenas y absolutas. De ahí que pueda afirmarse, como una **tercera consideración final**, que en la literatura colombiana de fin de siglo XX lo melancólico se encuentra en la dimensión inaprensible de las relaciones que constituyen la comunidad. Esta dimensión inaprensible, sin embargo, lo

es en tanto dimensión sensible y afectiva que constituye la experiencia resquebrajada de las subjetividades en riesgo.

De ahí que en las novelas y en los relatos de Moreno-Durán y de Cruz Kronfly se ponga en escena la idea de Jean-Luc Nancy de que aquello que está en el mundo es el cuerpo y que el mundo es, como lo dice el filósofo francés, un poblamiento de los lugares del cuerpo. Ese cuerpo sintiente constituye un cuerpo común. En la narrativa colombiana de fin de siglo XX el cuerpo común configura una comunidad de lo íntimo que, en principio, desde el asunto específicamente del cuerpo, aparece como una presencia permanente de deseos y de afectos. De esta manera se observa que la cuestión sexual, y con mayor énfasis cuando esta cuestión se presenta como relaciones de a tres, conforman un cuerpo de deseo que constituye un espaciamiento. El cuerpo en esta narrativa es entonces un lugar de la comunidad, allí donde la comunidad tiene lugar. La espacialidad privilegiada de esta narrativa es el espacio interior de la casa a la cual se le da el estatus de cuerpo propio, es decir, de lugar de la comunidad. El rasgo más característico de este lugar es ser un espacio territorializado, con fronteras definidas y jerarquizadas. Cada uno de esos espacios conlleva recuerdos que conforman, en su temporalidad, pasados que contienen un carácter personalizado además de un sentido histórico. Una **cuarta consideración final** lleva a afirmar que estos espacios sitúan la casa, como espacio de la comunidad, dentro de la serie de acontecimientos históricos que se presentan como exterioridad, como imagen del afuera en confluencia con lo interno, de manera tal que las imágenes proyectan la comunidad de lo íntimo hacia la experiencia de las complejidades y dinámicas sociales propias de Colombia a lo largo del siglo XX.

El tercer aspecto abordado como recurso metodológico fue el histórico, a través del cual fueron reconocidas continuidades y discontinuidades respecto tanto de una tradición literaria como de la dimensión social e histórica en la que se insertan las obras literarias de Moreno-Durán y de Cruz Kronfly. Este aspecto permitió ver de qué manera las estructuras sociales y sus procesos de configuración fueron ficcionalizadas como estructuras resquebrajadas en donde la desarticulación de la trama social conlleva la imposibilidad de aprehender los hechos sociales como un todo. Esta imposibilidad, al ser puesta en relación con las condiciones de Colombia como un Estado fragmentado en espacios y regiones y como un Estado fallido, condiciones que han desembocado en una desarticulación de las identidades políticas y culturales, permitió considerar la narrativa de fin de siglo XX en Colombia como partícipe del proceso nacional en tanto un proceso de violencias. La participación de esta narrativa en dicho proceso permite afirmar, como

quinta consideración final, que se trata de un proceso realizado desde el lugar donde el agotamiento de los grandes proyectos revolucionarios y la deslegitimidad del Estado generan una compleja situación emotiva de desencanto que cuestiona, problematiza y pone en riesgo categorías históricas como identidad, nación, Estado y sujeto.

Al partir de la idea de desencanto como una situación emotiva de parte de los narradores, los personajes y las estructuras narrativas en donde el cinismo, el impulso cuestionador, la desesperanza, la escritura autorreferencial y el estilo irónico y paródico ocupan una posición privilegiada, se puede afirmar, como **sexta consideración final**, que esta situación de desencanto, respecto de la tradición, conlleva a una nueva modalidad de experiencia de la subjetividad y de los modos de accionar y de relacionarse los unos con los otros que desencadenan una producción de formas de ficcionalizar las relaciones entre los sujetos que están configurados con esas subjetividades. Estas formas de ficcionalización de lo social conforman un universo narrativo en el cual lo político y el poder han sido comprendidos y asimilados en actos que van más allá de las esferas tradicionales donde no son sólo el Estado o las clases dominantes quienes lo ejercen, sino que su radio de acción se extiende a las relaciones sexuales, a las estructuras lingüísticas, a la organización racional del discurso y, por sobre todo, a la figuración de las relaciones personales y afectivas.

Si durante la década de los setenta –en términos generales– la literatura se concibe como una forma directa de expresión política, como un espacio para transmitir posturas, como vehículo de denuncias o de críticas a las acciones, a los efectos y procesos producidos por el ejercicio del poder político, y en Colombia, particularmente, esta captación de las experiencias políticas y sociales es producida por aquellos que Helena Araujo –de la mano de Seymour Menton– llamó “satélites del macondismo” (Araujo, 1994), quienes de una u otra manera ampliaron la ejemplificación de una concepción de los procesos de identificación nacional a partir de eventos míticos y mágico-religiosos, a través de la obra de Moreno-Durán y de Cruz Kronfly se ha podido observar de qué manera a finales de los setenta y principios de los ochenta la emotividad del desencanto, la disposición melancólica y la espacialización de lo íntimo, afirmando una **séptima consideración final**, emergen como formas de ficcionalización de un mundo social donde los valores, principios e imaginarios de la modernidad han sido puestos en crisis.

De ahí que, desde el aspecto teórico, en la realización de esta investigación se haya acudido a la cuestión de la comunidad como un concepto crítico y operativo que refiere a múltiples modos en que los sujetos se relacionan los unos con los otros. Estos modos,

que han sido clasificados como comunidad del desencanto, comunidad melancólica y comunidad de lo íntimo, dan cuenta de las complejas significaciones de las pertenencias e identidades colectivas que aparecen en la narrativa colombiana de fin de siglo XX, así como de la estrecha relación que existe entre el discurso literario y la conformación de vínculos sociales. Por eso puede afirmarse, como **octava consideración final**, que la figuración de lo social en esta narrativa asume una posición de pérdida de las diferencias sociales, en donde la fragmentación de los vínculos y la negatividad de la experiencia social figurada en el encierro, el aislamiento y la consecuente denegación de las subjetividades y de las relaciones de los unos con los otros, niega también las diversas instancias del complejo social.

En las novelas de Moreno-Durán y de Cruz Kronfly las élites, tanto políticas como económicas, militares y culturales, se presentan como formaciones sociales dadas, cerradas e inmanentes, cuyos puntos de contacto con la complejidad de la trama social es disuelta a partir del aislamiento, de la imposibilidad de contacto y de vínculo. En novelas como *Toque de Diana* o *El embarcadero de los incurables*, donde la existencia de un otro social se produce en el lugar de su invisibilidad, allí donde es-no-visto, la desarticulación de la trama social se encuentra resaltada por la imposibilidad de aprehender a la comunidad como un todo. Esta imposibilidad es la fuente misma del juego simbólico y cultural con el cual figura la comunidad en la obra de Moreno-Durán y de Cruz Kronfly. Es en esa figuración de la comunidad donde ha podido observarse una problematización, dada a partir del acto literario, de la complejidad de la experiencia comunitaria en una sociedad que, como la colombiana, se ha mantenido, a lo largo del siglo XX, violentamente dividida.

Ahora bien, a partir de estos tres aspectos metodológicos, el formal, el de los modos efectivos y el histórico, se desprende la existencia de un vínculo particular entre la comunidad del desencanto, la comunidad melancólica y la comunidad de lo íntimo. Si bien, estos tres modos de la comunidad fueron estudiados por separado, una **novena consideración final** permite afirmar que se trata de modos de la comunidad aunadas por una relación de correspondencia. Los modos de figuración de la comunidad (desencanto, melancolía e intimidad) al ser presentados por separado, resaltan las razones metodológicas que permitieron aislar los fenómenos con el fin de ponerlos bajo la luz crítica planteada en los objetivos iniciales de la investigación que, de manera general, buscaban identificar, caracterizar y analizar en la narrativa colombiana de fin de siglo XX las estrategias narrativas y los procedimientos de escritura a través de los cuales se

hace visible, se procesa y se constituye la noción de comunidad. Por lo tanto es conveniente observar un vínculo correlativo entre estos tres modos de figuración.

Desde el aspecto formal, que responde a las innovaciones del dispositivo narrativo que dan cuenta de una crisis del sujeto y de la problemática con la que se encuentran representados en tanto seres-en-común, no solamente *Juego de Damas* o *La obra del sueño* cumplen un papel determinante. También *El Toque de Diana* y *Finale Capriccioso con Madonna*, así como *Falleba*, *Destierro* y *La vida secreta de los perros infieles* comparten una puntualizada búsqueda formal que les permite, por un lado, desprenderse de tradiciones realistas previas, y por otro, incorporarse a una tradición de corte más experimental con la cual dar cuenta de las complejidades de las condiciones sociales, de las problemáticas de representación de las subjetividades y de la indeterminación de las relaciones con que esas subjetividades se vinculan las unas con las otras.

La imposibilidad de las relaciones afectivas, que caracteriza la disposición melancólica, es parte, a su vez, de la emotividad que configura la comunidad del desencanto, generada por el agotamiento de los grandes proyectos revolucionarios y por la profunda deslegitimidad en que ha caído históricamente el Estado y sus instituciones. Asimismo se enmarca dentro de las características de la comunidad de lo íntimo referidas a aquello que de sensible hay en la comunidad y al papel que juegan el contacto, los cuerpos y la espacialidad en la configuración literaria y en la proyección imaginaria de una comunidad.

Por su parte, el aspecto narrativo por el cuál se identifica, se reconoce y se categoriza el cómo de las relaciones que configuran la comunidad, habilita una abierta interrelación entre los tres modos con que figura la comunidad. Por un lado, la comunidad del desencanto y la comunidad melancólica son también comunidad de cuerpos, en las que el contacto y la espacialidad determinan el modo en que los unos y los otros establecen relaciones de comunicación. Es el caso, para dar un ejemplo, de la escena narrada en *Juego de Damas* en donde, en medio de la fiesta en torno a la cual está construida la narración de la novela, se encuentra un grupo de mujeres encerradas en esa espacialidad de lo íntimo que es el baño. Allí, espacio donde los cuerpos *hacen* del cuerpo, las mujeres, motivando un vínculo de género que responde a una política del cuerpo, confabulan en contra de los hombres haciendo un llamado a la intervención activa de su corporareidad: “Muchachas, ofrezcamos nuestro sexo a los hombres, y que sea lo que el Señor quiera.” (Moreno-Durán, 2002b: 191)

El aspecto relacionado con lo histórico contextual, a través del cual se reconocieron continuidades y discontinuidades respecto de la dimensión social y política en la que está inmersa la obra de los autores estudiados, permite afirmar que las novelas y la figuración de la comunidad que ha sido identificada en ellas se presentan como medios por los cuales se problematizan y desarticulan categorías históricamente cristalizadas como identidad, nación, Estado y sujeto. De ahí que la pregunta por las figuraciones de la comunidad en la narrativa colombiana de fin de siglo XX, conlleve a preguntarse sobre la forma en que tal literatura construye literariamente un espacio nacional. En este sentido, tanto la obra de Moreno-Durán como la de Cruz Kronfly más que una versión nacional de la comunidad, configura una versión de lo nacional a partir de un sentido particular de comunidad (esa particularidad constitutiva de cada una de las tres comunidades propuestas). Esto supone que las figuraciones de la comunidad en la literatura colombiana de fin de siglo XX conforman un espacio en el cual se realizan, como imágenes, las interacciones sociales.

La particularidad de esas imágenes que construyen un espacio figurado radica en que la interacción social se encuentra en todo caso restringida puesto que no se presenta como una totalidad. De esta manera, lo nacional en los cuentos y novelas de estos dos autores, al igual que la comunidad del desencanto, la comunidad melancólica o la comunidad de lo íntimo, no se encuentra en una totalidad en la que los diversos actores sociales interactúan en una espacialidad (formal, anímica, geográfica, temporal, arquitectónica), sino en la imposibilidad de aprehender –y de aprehenderse– como totalidad. En este sentido, las interacciones sociales, y con ello las figuraciones de la comunidad que se producen en esta narrativa son interacciones de la desarticulación social en donde la trama social no puede plantearse como una totalidad sino como una profunda desarticulación. Esto permite afirmar una **décima consideración final** por la cual se entiende que la narrativa colombiana de fin de siglo XX, en su carácter histórico, se proyecta como una narrativa de la profunda desarticulación social con que fallidamente se ha configurado el espacio de lo nacional.

La posibilidad alternativa de un relato de lo nacional que se encuentra en relatos como “Fabrizio del Dongo vuelve a Waterloo” o en novelas como *El embarcadero de los incurables*, *Destierro* o *El Caballero de la Invicta* tiene como principio narrativo el hecho de que las subjetividades que se ponen en juego a lo largo de las narraciones, son subjetividades cifradas por procesos simultáneos de subjetivación y de desubjetivación. Esto conlleva a que las relaciones que se dan entre los unos y los otros sean relaciones

entre sujetos cuya sujeción está siempre en entredicho. Constanza Gallegos, en *Juego de damas*, figura como un sujeto cuya identidad está profundamente problematizada. Por su parte, en *El toque de Diana*, la subjetividad melancólica de Augusto Jota, en permanente tensión entre un pasado perdido y un presente inexistente, pone en riesgo su identidad al ser presentado como un sujeto en permanente proceso de disgregación al igual que Enrique Moncaleano, quien en su recorrido identitario por la casa de *Finale capriccioso con Madonna*, encarna la figura de la incertidumbre y la carencia de certezas. Lo mismo puede decirse del personaje de Uldarico que en la narrativa de Fernando Cruz Kronfly se desplaza entre los espacios literarios de novelas como *Falleba*, *La ceniza del Libertador*, *El embarcadero de los incurables*, *Destierro* y *La vida secreta de los perros infieles*. De esta manera, a partir de la determinación disgregada, desubjetivada e incierta de las identidades, la configuración de lo social que se despliega como instauración de la comunidad en la narrativa colombiana de fin de siglo XX se da como partícipe de un configuración fallida de lo nacional.

2. Las comunidades por venir.

El panorama político y social de las dos últimas décadas del siglo XX en Colombia ha sido caracterizado como un periodo donde las experiencias de la violencia que han configurado fallidamente el Estado nacional condujeron a que los lazos sociales que lo constituyen se hayan sedimentado de forma tal que se conformen nuevos tipos de subjetividades. Durante las décadas de 1980 y de 1990 –periodo en el que se producen eventos como la toma del Palacio de Justicia por parte de la guerrilla del M-19 y la sanguinaria retoma por parte del ejército; periodo, también, en el que son exterminados los militantes y simpatizantes de la Unión Patriótica por fuerzas paramilitares al servicio del Estado; periodo, además, en el que el narcotráfico permea todas las capas de la sociedad– el panorama cultural colombiano supuso, consecuente con el surgimiento de nuevas subjetividades, una amplia y diversa agitación producto de la variada emergencia de obras literarias, artísticas y cinematográficas que venían surgiendo ya desde finales de la década de los setenta.

Las obras de escritores consagrados como Gabriel García Márquez, de quien aparece en 1981 su *Crónica de una muerte anunciada* o como Álvaro Mutis, quien en 1986 publica *La nieve del almirante*, con la que da comienzo a la saga de Maqroll el

Gaviero, coexisten con novelas que pertenecen a otros modos de organización y representación de lo sensible como *Los parientes de Ester* (1978) de Luis Fayad y *Hojas en el patio* (1978) de Darío Ruiz Gómez. En estos años aparece también en el panorama literario la obra de Fernando Vallejo, quien desde *Los días azules* de 1985 a *Mi hermano el alcalde* de 2004, pasando por *La virgen de los sicarios* y *El desbarrancadero* aplica un golpe de gracia a los valores instituidos por una sociedad notablemente pacata y conservadora.

En este marco, cabe suponer que las novelas de Moreno-Durán y de Cruz Kronfly que han sido presentadas y analizadas en esta tesis a través de las categorías de comunidad del desencanto, comunidad melancólica y comunidad de lo íntimo, no agotan las formas de figuración de la comunidad en relación al periodo de fin de siglo XX. Es por eso que, en aras de expandir el derrotero en la investigación, la docencia y la crítica en el campo de la literatura de América Latina, el trabajo que dio como resultado esta tesis tiene previstas futuras derivas que implican la ampliación del *corpus*, adhiriendo a ella obras de escritores colombianos que, al igual que Fernando Cruz Kronfly y R.H. Moreno-Durán empezaron a publicar durante los años ochenta y noventa: autores como Roberto Burgos Cantor, cuyas novelas más representativas son *El patio de los vientos perdidos* (1984) y *La ceiba de la memoria* (2007); Ramon Illán Bacca, autor del conjunto de cuentos *Marihuana para Goering* (1981) y de las novelas *Deborah Kruel* (1990) y *Maracas en la ópera* (1996), entre otras; Evelio Rosero, quien en la década de los ochenta publicó la trilogía compuesta por las novelas *Mateo solo* (1983), *Juliana los mira* (1985) y *El incendiado* (1987), y es autor también de las novelas *Los almuerzos* (2001) y *Los ejércitos* (2006); y Pablo Montoya, quien publicó, entre otros, los libros de cuentos *Razia* (2001) y *Requiem por un fantasma* (2006), así como las novelas *Lejos de Roma* (2008) y *Los derrotados* (2012).

La ampliación del *corpus* tiene previsto además extenderse hacia campos del panorama cultural que implican otros modos de organización de lo sensible así como otras proyecciones imaginarias de la comunidad y que, al igual que las obras literarias, ponen en crisis formas de representación, ideas de pertenencia y categorías como nación, identidad y sujeto. Este panorama está representado por cineastas como Luis Ospina y sus películas *Agarrando pueblo* (1978) y *Pura sangre* (1982); Carlos Mayolo quien codirigió junto a Ospina la emblemática película *Agarrando pueblo* y es autor también de *Carne de tu carne* (1983) y de la adaptación homónima del relato de Álvaro Mutis *La*

mansión de Araucaima (1986); y Víctor Gaviria, autor de *Rodrigo D no futuro* (1990) y *La vendedora de rosas* (1998).

Igualmente, el panorama cultural de este periodo se encuentra representado por artistas como Beatriz González, Oscar Muñoz, Doris Salcedo, Maria Teresa Hincapié y Gustavo Zalamea, con cuyas obras –disímiles entre ellas pero en todo caso entendibles como formas de visibilizar los modos de organización de lo sensible– pueden establecerse diálogos que permitan indagar con mayor expansión las diversas formas con las que figura la comunidad en Colombia en las últimas décadas del siglo XX. Para ello, será desde luego indispensable ampliar aspectos teóricos que habiliten la incorporación de conceptos con los cuales conjugar la cuestión de la comunidad desde los campos del arte plástico, la instalación, la performance, el cine y la fotografía. De esta manera se podrán establecer matrices comunes entre las distintas técnicas, recursos materiales, transformaciones y exploraciones estéticas y narrativas coetáneas que permitan expandirse hacia otras posibles figuraciones de la comunidad.

Bibliografía.

Bibliografía.

1. De R.H. Moreno-Durán.

- Moreno-Durán, Rafael Humberto (1984). "Fragmentos de la «Augusta Sílab»." *Revista Iberoamericana*, L, 128-129: 861-881.
- _____ (1985). "Miguel Strogoff en La Habana." *Diario El País*, Marzo 7: 9-10.
- _____ (1986). "Los cuadros de una exposición." *Metropolitanas*. Barcelona, Montesinos: 17-42.
- _____ (1988). "Arte notable de fundaciones y leyendas." *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 25, XVI: 3-21.
- _____ (1989). "Mito: memoria y legado de una sensibilidad." *Boletín cultural y bibliográfico*, 18, XXVI: 19-29.
- _____ (1989b). "La memoria irreconciliable de los justos. La Universidad Nacional en la década de los 60." *Análisis político*, 7: 77-90.
- _____ (1994a). *El caballero de la Invicta*. Barcelona, Montesinos.
- _____ (1994b). "Grandeza y miseria del cuento colombiano en las últimas décadas." Karl Kohut (ed.). *Literatura colombiana hoy: imaginación o barbarie. Actas del simposio*. Madrid, Iberoamericana: 183-189.
- _____ (1995a). *Como el halcón peregrino*. Bogotá, Aguilar.
- _____ (1995b). "La narrativa colombiana ante el fin del milenio." *Quimera*, 131-132: 32-35.
- _____ (1998a). *Denominación de origen. Momentos de la literatura colombiana*. Bogotá, Ariel.
- _____ (1998b). "Esa novela que entre todos escribimos." *La Jornada semanal*, México, 12 de julio: s/p.
- _____ (2001). "Fabrizio del Dongo vuelve a Waterloo." *El humor de la melancolía*. Bogotá, Alfaguara: 105-136.
- _____ (2002a). *De la barbarie a la imaginación. La experiencia leída*. México, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2002b). *Juego de Damas [1977]. Femina Suite*. Bogotá, Alfaguara: 23-339.

- _____ (2002b). *El toque de Diana* [1981]. *Femina Suite*. Bogotá, Alfaguara: 341-522.
- _____ (2002b). *Finale capriccioso con Madonna* [1983]. *Femina Suite*. Bogotá, Alfaguara: 523-766.
- _____ (2003). “Sobre la jubilosa aventura de narrar.” Blanca Inés Gómez y Luis Carlos Henao (comp.). *Artesanías de la palabra. Experiencias de quince escritores colombianos*. Bogotá, Panamericana: 121-124.

2. De Fernando Cruz Kronfly.

- Cruz Kronfly, Fernando (1979). *Falleba. Cámara ardiente*. Bogotá, Oveja negra.
- _____ (1984). *La obra del sueño*. Bogotá, Oveja negra.
- _____ (1985). “De la alcoba a la plaza. Los lugares del hombre.” Fernando Cruz Kronfly et. al. *Encuentro sobre la ciudad en la literatura*. Medellín, Guadalupe: 23-30.
- _____ (1991). “El intelectual en la nueva babel colombiana.” *Foro*, 14: 71-79.
- _____ (1992). *La ceremonia de la soledad*. Bogotá, Planeta.
- _____ (1994). *La sombrilla planetaria*. Bogotá, Planeta.
- _____ (1996). “Guimarães Rosa o la reflexión de vivir.” *Amapolas al vapor*. Santiago de Cali, Universidad del Valle.
- _____ (1998a). *La tierra que atardece*. Bogotá, Ariel.
- _____ (1998b). *El embarcadero de los incurables*. Bogotá, Norma.
- _____ (1998c). *La caravana de Gardel*. Bogotá, Seix Barral.
- _____ (2002). *Falleba*. Medellín, Fondo editorial Universidad EAFIT.
- _____ (2007a). “Modernidad, sentimientos negativos y conflicto social en Colombia.” *La derrota de la luz. Ensayos sobre modernidad, contemporaneidad y cultura*. Cali, Universidad del Valle: 15-48.
- _____ (2007b). “Fuerza estética, lectores modernos y clientela literaria.” *La derrota de la luz. Ensayos sobre modernidad, contemporaneidad y cultura*. Cali, Universidad del Valle: 49-64.
- _____ (2007c). *La derrota de la luz. Ensayos sobre modernidad, contemporaneidad y cultura*. Cali, Universidad del Valle.

- _____ (2008). *La ceniza del Libertador*. Manizales, Universidad de Caldas.
- _____ (2011a). “Anexo. Entrevista a Fernando Cruz Kronfly.” Lucila Moreno Parrado. *Fernando Cruz Kronfly y la caravana de la modernidad en Colombia*. Tesis de Maestría. Bogotá, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Javeriana: 87-105.
- _____ (2011b). “La “suite” femenina de Moreno-Durán o el desmantelamiento de los poderes masculinos.” *Revista de Estudios Colombianos*, 37-38: 47-54.
- _____ (2012a). *Destierro*. Medellín, Sílabas.
- _____ (2012b). *La vida secreta de los perros infieles*. Fernando Cruz Kronfly. *Presentación de la novela por Julio César Londoño*. Editorial La Mirada Malva, Madrid, España. <https://www.youtube.com/watch?v=rKqOpkPMYRU> (Consultado: 04-02-2015).
- _____ (2013a). *Destierro*. Fernando Cruz Kronfly. *Presentación de la novela por José Zuleta Ortiz*. http://www.youtube.com/watch?v=1bC_j_b5xHk (Consultado: 18-07-2013).
- _____ (2013b). *Fernando Cruz Kronfly en ConversanDos* <https://www.youtube.com/watch?v=kutWNXvFHYw> (Consultado: 10-02-2015).
- _____ (2014). *La vida secreta de los perros infieles*. Medellín, Sílabas.

3. Sobre R.H. Moreno-Durán.

- Espinosa, Germán (1993). “Reseña de *El caballero de la Invicta*.” *El Tiempo*, 27 de septiembre: s/p.
- Fajardo, Diógenes (1987a). “La novela colombiana de la última década: valoración y perspectivas.” *Revista Iberoamericana*, 53, 141: 887-901.
- _____ (1987b). “Culminación de una trilogía: *Finale capriccioso con Madonna* de R.H. Moreno-Durán.” *Hispanamérica*, 48: 121-129.
- García Ponce, Juan (2002). “Moreno-Durán: parábola y parodia.” R.H. Moreno-Durán, *Femina Suite*. Bogotá, Alfaguara: 9-22.

- Giraldo, Luz Mery (1982). "La novela urbana en Colombia o la conciencia del presente." *Revista Universitas Humanistica*, 11, 18: 47-58.
- _____ (1986). "*Juego de damas: el espejo roto y la desmitificación de una imagen.*" *Revista Universitas Humanistica*, 15, 25: 51-76.
- _____ (2004). "El futuro del presente: R.H. Moreno-Durán." *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Bogotá, Convenio Andrés Bello: 221-238.
- _____ (2005a). "El futuro en el pasado y en el presente." Luz Mery Giraldo (sel.). *R.H. Moreno-Durán: Fantasía y verdad: valoración múltiple*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia: 159-185.
- _____ (sel.) (2005b). *R.H. Moreno-Durán: Fantasía y verdad: valoración múltiple*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- _____ (2006). *Más allá de Macondo: tradición y rupturas literarias*. Bogotá, Universidad Externado de Colombia.
- _____ (2008a). "Narradores colombianos y escrituras del desplazamiento. Indicios y pertinencias en una historia social de la literatura." *Revista Iberoamericana*, LXXIV, 223: 423-439
- _____ (2008b). *En otro lugar. Migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana contemporánea*. Bogotá, Universidad Javeriana.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (2005). "La crítica a la aristocracia bogotana en Gabriel García Márquez y R.H. Moreno-Durán." Luz Mery Giraldo (sel.). *R.H. Moreno-Durán: Fantasía y verdad: valoración múltiple*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia: 70-96.
- Henao-Jaramillo, Simón (2010a). "Mirar mientras espero: acerca de *Los cuadros de una exposición* y la cuentística de R. H. Moreno-Durán." *Revista Orbis Tertius*, XV, 16: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-16/articulos/03-jaramillo>
- _____ (2010b). "La imaginación como experiencia. Acerca de "Lo universal y el modo de ser latinoamericano" de Rafael Humberto Moreno-Durán." *Revista Especulo*, 45: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/imaexper.html>
- _____ (2011). "*Juego de Damas* y la celebración del desencanto." *Literatura: teoría, historia y crítica*, 13, 2: 157-178.
- _____ (2012a). "Comunidad y desencanto en la literatura colombiana: *Juego de Damas* y la celebración en deuda." *Espacios de crítica y producción*, 48: 170-176.

- _____ (2012b). "R. H. Moreno-Durán y la fragmentación social." *Estudios de literatura colombiana*, 31: 213-228.
- _____ (2014a). "R.H. Moreno-Durán, ensayista *De la barbarie a la imaginación*." *Literatura: teoría, historia y crítica*, 16, 2: 13-35.
- _____ (2014b). "Política e identidad latinoamericana en un ensayo de Moreno-Durán." *Revista Ciencia Política*, 9, 1: 153-170.
- _____ (2015). "*Finale capriccioso con Madonna* y la comunidad de lo íntimo." Andrea Ostrov (comp.). *Cuerpo, territorio y biopolítica*. Buenos Aires, NJ editores: en prensa.
- Jaramillo Zuluaga, Eduardo (1986). *Cuerpo y cultura: Femina Suite*. Tesis doctoral inédita presentada en el Department of Romance Language and Literature, Washington University, Saint Louis, Missouri.
- _____ (1993). "Dos décadas de la novela colombiana: los años 70 y 80." *Revista Iberoamericana*, LIX, 164-165: 627-644.
- _____ (2005a). "*Los felinos del canciller*: una crítica de las fundaciones." Luz Mery Giraldo (sel.). *R.H. Moreno-Durán: Fantasía y verdad: valoración múltiple*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia: 35-49.
- _____ (2005b). "*Metropolitanas*: Un mapa de las heterodoxias". Luz Mery Giraldo (sel.). *R.H. Moreno-Durán: Fantasía y verdad: valoración múltiple*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia: 144-149.
- Jiménez Panesso, David (1995). "Parodia en intertextualidad en *El toque de Diana*." Luz Mery Giraldo (comp.). *Fin de siglo: narrativa colombiana*. Cali, CEJA: 91-111.
- Lea-Plaza, Ana (2008). "*El caballero de la Invicta*, de R. H. Moreno-Durán: una desmitificación de Bogotá." *Anales del V Congreso Brasileño de Hispanistas/ I Congreso Internacional de la Asociación Brasileña de Hispanistas*. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais: 186-197.
- Munné, Antoni (1983). "Delectación morosa y libertina." *La Vanguardia*, 7 de julio: s/p.
- Montoya Guerra, Óscar (2002). "En los veinticinco años de *Juego de damas* de Rafael Humberto Moreno Durán: la autocrítica de una generación." *Estudios de literatura colombiana*, 11: 11-29.
- Ordoñez, Monserrat (1986). "Entrevista con R.H. Moreno-Durán: jugando al tres y al trece." *Revista Magazín Dominical*, 78: 14-15.

- Palacios, Marco (2005). "Una memoria inocente: entre la pompa y la rumba. Comentarios de historiador a *Los felinos del canciller*, de R.H. Moreno-Durán." Luz Mery Giraldo (sel.). *R.H. Moreno-Durán: Fantasía y verdad*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia: 50-69.
- Pineda, Sebastián (2003). "Hay que volver a creer en el neófito. Entrevista a R.H. Moreno-Durán." *Revista Incertidumbre*, 3: s/p.
- Ramírez, Ignacio (2005). "Premio Libros y Letras para Moreno-Durán." *El aleph*, 135: www.revistaaleph.com.co/component/k2/item/232-premio-libros-y-letras-para-rh-moreno-duran (Consultado: 22-05-2010).
- Restrepo, Gabriel (1995). "El libro de la comedia recuperado. Amor y humor en Gabriel García Márquez y en Rafael Humberto Moreno Durán." *Revista de Ciencias Humanas*, 4,; 109-118.
- _____ (2005). "*Femina Suite*: sortilegio del verbo." Luz Mery Giraldo (sel.). *R.H. Moreno-Durán: Fantasía y verdad*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia: 27-34.
- Sun Song, Byeong (1995). "El lenguaje del palimpsesto: *Juego de Damas* y la función intertextual." Luz Mery Giraldo (comp.). *Fin de siglo: narrativa colombiana*. Cali, CEJA: 71-90.
- Torres Duque, Oscar (1995). "El tesoro de la obscenidad. (Notas sobre *El caballero de la Invicta* de R.H. Moreno-Durán)." Luz Mery Giraldo (comp.). *Fin de siglo: narrativa colombiana*. Cali, CEJA: 113-123.
- Utley, Gregory (2000). "R.H Moreno Durán y la narrativa actual colombiana." María Mercedes Jaramillo et. al. (comps.). *Literatura y cultura: Narrativa colombiana del siglo XX, I*. Bogotá, Ministerio de Cultura: 116-136.
- Vásquez, Juan Gabriel (2004). "La novela contemporánea y otras enfermedades." *Pie de página*, 1: <http://www.piedepagina.com/numero1/html/rhmorenoduran.htm> (Consultado: 17-01-2012).
- Williams, Raymond L. (1991). "La novela moderna y posmoderna (1965-1987): García Márquez y Moreno-Durán." *Novela y poder en Colombia, 1884-1987*. Bogotá, Tercer Mundo: 245-271.

4. Sobre Fernando Cruz Kronfly

- Consuegra, Jorge (1992). "La última novela de Fernando Cruz Kronfly." *Revista Universidad de Antioquia*, 61, 230: 116-119.
- García Aguilar, Eduardo (2002). "Deseo y soledad en cuatro novelas de Fernando Cruz Kronfly." *Revista Agulha*, 28: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag28kronfly.htm> (Consultado: 27-04-2010).
- Giraldo, Luz Mery (1997). "La cuentística de Fernando Cruz Kronfly." *Literatura: teoría, historia, crítica*, 1: 138-149.
- Henao Restrepo, Darío (1996). "Falleba o los límites de la memoria: la ciudad como representación." *Metáfora*, 10: 3-7.
- _____ (1998). "Nueva novela de Cruz Kronfly." *El Tiempo*, 3 de mayo: s/p.
- Henao Restrepo, Darío (2010a). "Un novelista del hondo abismo del oficio de vivir. Entrevista a Fernando Cruz Kronfly." http://www.dariohenaorestrepo.com/cruz_kronfly.htm (Consultado: 15-03-2010).
- _____ (2010b). "El embarcadero de los incurables." http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/cruz_kronfly/ensayos_el_embarcadero.htm (Consultado: 28-04-2010).
- Martin, Lien (2012). *Simón Bolívar reinventado por García Márquez y Cruz Kronfly: Novelas situadas en el cruce entre historia y ficción*. Tesis de maestría. Gent, Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, Universiteit Gent: <http://lib.ugent.be> (Consultado: 21-05-2013).
- Martínez, Fabio (2015). "Entrevista con el maestro Fernando Cruz Kronfly." *NTC*: http://ntc-documentos.blogspot.com.es/2015_01_03_archive.html (Consultado: 23-02-2015).
- Mejía Rivera, Orlando (2008). "Fernando Cruz Kronfly y el aura color violeta." Fernando Cruz Kronfly. *La ceniza del Libertador*. Manizales, Universidad de Caldas: 9-48.
- Moreno Parrado, Lucila (2011). *Fernando Cruz Kronfly y la caravana de la modernidad en Colombia*. Tesis de Maestría. Bogotá, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Javeriana.
- Navarro, Javier (1981). "Entrada libre a la *Cámara ardiente* de Fernando Cruz K." *Poligramas*, 7: 77-83.

- Palencia-Roth, Michel (2000). "Las nostalgias topísticas de Fernando Cruz Kronfly." María Mercedes Jaramillo et. al. (comps.). *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX, I. La nación moderna. Identidad*. Bogotá, Ministerio de Cultura: 592-613.
- Posada, Myriam (2001). *El ideal glorioso del héroe derrotado: análisis lingüístico literario de la novela la ceniza del libertador*. Cali, Faid editores.
- Restrepo, María del Pilar (1999). *El tiempo en la obra de Fernando Cruz Kronfly*. Tesis de maestría. Medellín, Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia.
- _____ (2000). "La temporalidad en la obra de Fernando Cruz Kronfly." *Estudios de literatura colombiana*, 7: 99-102.
- Robledo, Beatriz Helena (1985). "La obra del sueño *Fernando Cruz Kronfly* Editorial Oveja Negra. Bogotá, 1984, 232 págs." *Boletín cultural y bibliográfico*, XXII: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol3/leer.html> (Consultado: 24-04-2014).
- Roldán, Ciro (1985). "Montón de sueño." *Revista Semana*, 18 de marzo: s/p.
- Ruiz Gómez, Darío (2007). "Fernando Cruz Kronfly: razones de la escritura." *Literatura, historia, circunstancia*. Cali, Universidad del Valle: 171-178.
- _____ (2014). "*La vida secreta de los perros infieles*. Fernando Cruz Kronfly. El libro." http://silaba.com.co/sitio_libro/la-vida-secreta-de-los-perros-infieles/ (Consultado: 21-02-2015).
- Urriago Benítez, Hernando (2006). "Fernando Cruz Kronfly, el ensayo y la vocación de reflexionar." *Poligramas*, 26: 109-131.
- Vargas Franco, Alonso (2004). "La desesperanza y la muerte en la novela *La ceniza del Libertador* de Fernando Cruz Kronfly." *Poligramas*, 21: 171-184.

5. Sobre contexto histórico, cultural y literario de Colombia y América Latina.

- Acevedo Carmona, Darío (1995). *La mentalidad de las élites sobre la violencia en Colombia, 1936-1949*. Bogotá, Universidad Nacional-El Áncora Editores.
- Acosta, Carmen Elisa, Diógenes Fajardo, Iván Padilla y Patricia Trujillo (2007). *Leer la historia: caminos a la historia de la literatura colombiana*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

- Ahumada, Consuelo (2002). *El modelo neoliberal y su impacto en la sociedad colombiana*. Bogotá, El Áncora.
- Aira, César (1993). "Exotismo." *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 3: 73-79.
- Álvarez-Rubio, Pilar (2007). *Metáforas de la casa en la construcción de identidad nacional: Cinco miradas a Donoso, Eltit, Skármeta y Allende*. Santiago, Cuarto propio.
- Alzate Cuervo, Gastón (1993). "La desesperanza como un *continuum cultural*." *Senderos. Revista de la Biblioteca Nacional*. 5, 27-28: 679-682.
- Amar Sánchez, Ana María (2010). *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona, Anthropos.
- _____ (2012). "Perdedores en años de derrota. Políticas de la memoria en la narrativa rioplatense." *Cuadernos de literatura*, 31: 65-78.
- Amar Sánchez, Ana María y Basile, Teresa (2014). "Derrota, melancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas décadas." *Revista Iberoamericana*, LXXX, 247: 327-349.
- Andermann, Jens (2011). "Tesis sobre la metamorfosis." *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 16:
<http://www.celarg.org/boletines/articulos.php?idb=25> (Consultado: 12-04-2013).
- Araujo, Helena (1978). "Juego de Damas." *Eco, Revista de la cultura de Occidente*. XXXII.
- _____ (1980). "La novela colombiana en la década del 70." *Eco, Revista de la cultura de Occidente*, 230: 160-174.
- _____ (1994). "Después de Macondo." Luz Mery Giraldo (comp.). *La novela colombiana ante la crítica. 1975-1990*. Cali, Universidad del Valle- Universidad Javeriana: 29-42.
- Arce, Rafael (2009). "El escritor no es nada, nadie: Saer contra una estética latinoamericana." *Boletim de pesquisa NELIC*, segunda edição especial: 184-197.
- Aristizábal, Luis (1988). "Las tres tazas: de Bogotá a Santafé a través del cuadro de costumbres." *Boletín Cultural y Bibliográfico*, XXV, 16: 61-79.
- Auqué Lara, Javier (1962). "Alejandro Obregón habla de su pintura." *El Tiempo*, 29 de julio: s/p.
- Báez León, Jaime Andrés (2010). "Dos novelas de Tomás González." *Cuadernos de literatura*, 14, 27: 200-223.

- Balcarce, Gabriela (2009). "La decisión de Abraham." *Cuadernos de Teología*, 28: 199-206.
- Bermúdez, Alberto (1995). *Del Bogotazo al Frente Nacional: historia de la década en que cambió Colombia*. Bogotá, Tercer Mundo Editores.
- Blair Trujillo, Elsa (1995). "La imagen del enemigo: ¿un nuevo imaginario social?" *Revista Estudios Políticos*, 6: 47-71.
- Bolívar, Ingrid Johanna (2003). *Violencia política y formación del estado: ensayo historiográfico sobre la dinámica regional de los cincuenta en Colombia*. Bogotá, Uniandes.
- Borja Gómez, Jaime y Rodríguez Jiménez, Pablo (dirs.) (2011). *Historia de la vida privada en Colombia. Tomo I. "Las fronteras difusas. Del siglo XVI a 1880."* Bogotá, Taurus.
- _____ (dirs.) (2011a). *Historia de la vida privada en Colombia. Tomo II. "Los signos de la intimidad. El largo siglo XX."* Bogotá, Taurus.
- _____ (2011c). "Presentación." Jaime Borja Gómez y Pablo Rodríguez Jiménez (dirs.) *Historia de la vida privada en Colombia Tomo I. "Las fronteras difusas. Del siglo XVI a 1880."* Bogotá, Taurus: 9-19.
- Boverio, Alejandro (2014). "La imagen metafórica contra el mito." Santiago Cabanchik y Alejandro Boverio (comps.). *Figuraciones de la comunidad. El ojo, la carne y la palabra*. Buenos Aires, Colihue: 13-20.
- Bushnell, David (1994). *Colombia: una nación a pesar de sí misma. De los tiempos precolombinos a nuestros días*. Bogotá, Planeta.
- Bustillo, Carmen (1995). *El ente de papel. Un estudio del personaje en la narrativa latinoamericana*. Caracas, Vadell Hermanos.
- _____ (2000). *Una geometría disonante. Imaginarios y ficciones*. Valencia, Ediciones Excultura.
- Caballero Escorcía, Boris Alexander (2014). "Apuntes para la biografía de un intelectual. Estanislao Zuleta Velázquez 1935-1990." *Cambios y permanencias*, 5: http://www.cambiosypermanencias.com/revistas/docs/Revista5_2014/investigadores/4-8_BorisCaballero_Apuntes_biografía_intelectual_Zuleta.pdf (Consultado: 14-02-2015).
- Campo Becerra, Óscar Daniel (2012). "Naranjas en el suelo. La conciencia de la muerte en la obra de Tomás González." *Literatura: teoría, historia, crítica*, 14, 1: 159-182.

- Cano Gaviria, Ricardo (1988). "La novela colombiana después de García Márquez: precedida de algunas consideraciones malthussianas." *Manual de literatura colombiana*, Tomo II, Bogotá, Procultura-Planeta: 352-407.
- Carpentier, Alejo (1987). *Tientos y diferencias*. Barcelona, Plaza y Janés.
- Castro-Gómez, Santiago (2005). *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada*. Bogotá, Universidad Javeriana.
- Castro-Gómez, Santiago y Grosfoguel, Ramón (eds.) (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores; Universidad Central; Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos; Universidad Javeriana; Instituto Pensar.
- Castro-Gómez, Santiago y Restrepo, Eduardo (2008). "Colombianidad, población y diferencia." *Genealogías de la colombianidad*. Santiago Castro-Gómez y Eduardo Restrepo (eds.). Bogotá, Universidad Javeriana: 10-40.
- Cedeño, Jeffrey y Villoria, Maite (coords.) (2008). "Violentamente Colombia." *Revista Iberoamericana*, LXXIV, 223.
- Chaparro Valderrama, Hugo (2005). *Del realismo mágico al realismo trágico*. Bogotá, Debate.
- Concha, Jaime (2001). "Cruces hispanoamericanos: Fuentes, Donoso y *El lugar sin límites*." *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 27, 53: 95-113.
- Contreras, Sandra (2002). *Las vueltas de César Aira*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Cortés Rocca, Paola (2013). "La condición de las imágenes. Las protografías de Óscar Muñoz: la fotografía antes y después de las imágenes." *Otraparte*, 28: 32-38.
- Cruz-Malavé, Arnaldo (1994). *El primitivo implorante. El "sistema poético del mundo" de José Lezama Lima*. Ámsterdam–Atlanta, Editions Rodopi.
- Dalmaroni, Miguel (2008). "Qué se sabe en literatura. Crítica, saberes y experiencia." www.lectorcomun.com (Consultado el 9 de marzo de 2013).
- Díaz Quiñones, Arcadio (2006). *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*. Quilmes, Universidad Nacional de Quilmes.
- de Roux, Rodolfo (2006). "Álvaro Mutis: la historia sin ilusiones." *C.M.H.L.B. Carevelle*, 86: 229-246.
- di Leone, Luciana (2012). "Edición de poesía: tiempos de afecto." *Badebec*, 3: 33-75.
- Duarte, Jerónimo (2010). "Las dos violencias de Tomás González." *Revista Arcadia*, 12 de agosto: www.revistaarcadia.com/libros/articulo/las-dos-violencias-tomas-gonzalez/23098 (Consultado: 08-07-2011).

- Duchesne Winter, Juan (2001). *Ciudadano insano. Ensayos bestiales sobre cultura y literatura*. San Juan, Ediciones Callejón.
- _____ (2008). “Desde *donde* alguien para leer a Eduardo Lalo”, *Revista Katatay*, IV, 6: 7-16.
- Escobar Mesa, Augusto (1996). “La Violencia: ¿Generadora de una tradición literaria?” *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana*. Bogotá, Universidad Central: 149- 153.
- _____ (1997a). “García Márquez ¿fundador de una tradición literaria?” *Estudios de literatura colombiana*, 1: 35-54.
- _____ (1997b). “Literatura y violencia en la línea de fuego.” *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana*. Bogotá, Universidad Central.
- Escobar, Eduardo (2012). “Obregón, el bestiario.” *Revista Universidad de Antioquia*, 308: 25-27.
- Espinosa, Oscar (1992). “Encuentro de Estanislao Zuleta con Sigmund Freud sobre la literatura y el arte.” *Revista colombiana de psicología*, 1 : 21-29.
- Fajardo, Diógenes (2005). “Lectura de una “experiencia leída”: *De la barbarie a la imaginación*.” Luz Mery Giraldo (sel.). *R.H. Moreno-Durán: Fantasía y verdad. Valoración múltiple*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia: 186-200.
- Figueroa, Cristo Rafael (2008). *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*. Bogotá, Universidad de Antioquia – Universidad Javeriana.
- Franco, Jean (2003). *Decadencia y caída de la ciudad letrada en América Latina*. Barcelona, Debate.
- Galán Casanova, John (2012). “La memoria inventada.” *Revista El malpensante*, 122: www.elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=2055 (Consultado: 12-04-2012).
- García Aguilar, Eduardo (1994). “Narrativa colombiana contemporánea: un largo adiós a Macondo.” Eduardo García Aguilar (sel.). *Veinte ante el milenio: cuento colombiano del siglo XX*. México, UNAM: 7-22.
- Garramuño, Florencia (2009). *La experiencia opaca*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Giraldo, Luz Mery (1994). "De cómo dar muerte al patriarca." Luz Mery Giraldo (comp.). *La novela colombiana ante la crítica: 1975-1990*. Cali, Universidad del Valle-Universidad Javeriana: 9-25.
- _____ (comp.) (1995) *Fin de siglo: Narrativa Colombiana*. Cali, CEJA.
- _____ (2000). *Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon. 1975-1995*. Bogotá, CEJA.
- _____ (2002). "De la utopía al escepticismo: tres promociones y treinta años de narrativa en Colombia." *Revista Hojas Universitarias*, 52: 141-152.
- _____ (2004a). *Ciudades escritas*. Bogotá, Convenio Andrés Bello.
- Giraldo Isaza, Fabio y López A., Héctor Fernando (1991). "La metamorfosis de la modernidad." Fabio Giraldo y Fernando Vivescas (comps.). *Colombia: El despertar de la modernidad*. Bogotá, Foro nacional por Colombia: 248-311.
- González, Fernán (2014). *Poder y violencia en Colombia*. Bogotá, Odecofi-Cinep.
- González, Fernán y Rettberg, Angélica (2010). "Pensando la fragilidad estatal en Colombia." *Revista de Estudios Sociales*, 37: 181-184.
- González, Fernán, Ingrid Bolívar y Teófilo Vázquez (2003). *Violencia política en Colombia. De la nación fragmentada a la construcción del Estado*. Bogotá, Cinep.
- González Ortega, Nelson (1997). "(Sub)versión del nacionalismo oficial en literatura: el caso de Colombia." *Literatura: teoría, historia, crítica*, 1: 9-32.
- González, Tomás (2006a). *Manglares*. Bogotá, Norma.
- _____ (2006b). "Tomás González, el secreto mejor guardado de la literatura colombiana." *Piedepágina*, 8: s/p.
- _____ (2010). *Abraham entre bandidos*. Bogotá, Alfaguara.
- _____ (2011). *Primero estaba el mar* [1983]. Bogotá, Aguilar.
- _____ (2011). *La historia de Horacio* [1997]. Bogotá, Aguilar.
- _____ (2011). *La luz difícil* Bogotá, Alfaguara.
- _____ (2012). *Los caballitos del diablo* [2003]. Bogotá, Aguilar.
- _____ (2013). *Temporal*. Bogotá, Alfaguara.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo (1988). "La narrativa latinoamericana del posboom." *Revista interamericana de bibliografía*, XXXVIII, 1: 3-10.

- Gutiérrez Sanín, Francisco y Barón, Mauricio (2006). “Estado, control territorial paramilitar y orden político en Colombia.” Francisco Gutiérrez Sanín y Gonzalo Sánchez (comps.). *Nuestra guerra sin nombre: transformaciones del conflicto en Colombia*. Bogotá, IEPRI-Norma: 267- 309.
- Henao-Jaramillo, Simón (2013a). “La figuración melancólica de la comunidad.” *Revista Lingüística y Literatura*, 63: 73-94.
- _____ (2013b). “Siete apuntes sobre la comunidad del entre en una novela de Tomás González.” *Cuadernos del GESCAL. Memorias del Grupo de Estudios sobre Colombia y América Latina*, 1: 398-405.
- Illán Bacca, Ramón (1998). *Escribir en Barranquilla*. Barranquilla, Uninorte.
- _____ (2003). “Voces de Barranquilla.” *El malpensante*, 43: s/p.
- Iovino, María (2003). *Oscar Muñoz: volverse aire*. Bogotá, Eco.
- Jaramillo Vélez, Rubén (1994). “La postergación de la experiencia de la modernidad en Colombia.” *Colombia: la modernidad postergada*. Temis, Bogotá: 22-50.
- Jaramillo, Carmen María (2001). *Alejandro Obregón, el mago del caribe*. Bogotá, Museo Nacional de Colombia.
- Jaramillo Morales, Alejandra (2006). *Nación y melancolía: narrativas de la violencia en Colombia, 1995-2005*. Bogotá, IDCT.
- _____ (2007). “Nación y melancolía: literaturas de la violencia en Colombia, 1995-2005” *Arbor*, 183, 724: 319-330.
- Jaramillo Zuluaga, Eduardo (1989). “Eco, revista de la cultura de Occidente (1960-1984).” *Boletín cultural y bibliográfico*, 18, XXVI: 3-17.
- Kohut, Karl (1994). “Imaginación contra barbarie.” *Literatura colombiana hoy: imaginación y barbarie. Actas del simposio*. Karl Kohut (ed.). Madrid, Iberoamericana: 9-24.
- Laverde, Alfredo (2006a). “Aproximación a dos corrientes de la tradición literaria colombiana.” *Estudios de literatura colombiana*, 19: 57-74.
- _____ (2006b). “(Im) pertinencia del concepto de tradición literaria para una historia de la literatura colombiana.” *Lingüística y Literatura*, 49: 33-50.
- _____ (2008). *Tradición literaria colombiana. Dos tendencias*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.
- _____ (2009a). “Sobre este libro.” Alfredo Laverde y Olga Vallejo (coords.). *Visión histórica de la literatura colombiana*. Medellín, La carreta: 7-13.

- _____ (2009b). “Aproximación a los fundamentos teóricos y metodológicos para una historia de la literatura colombiana.” Alfredo Laverde y Olga Vallejo (coords.). *Visión histórica de la literatura colombiana*. Medellín, La carreta: 43-72.
- Laverde, Alfredo y Vallejo, Olga (coords.) (2009). *Visión histórica de la literatura colombiana*. Medellín, La carreta.
- Lezama Lima, José (1977). “Julián del Casal.” *Obras completas. Tomo II*. México, Aguilar: 65-99.
- _____ (1993). “Llamada del deseoso.” *Sucesivas y coordinadas*. Edición de Susana Cella. Buenos Aires, Espasa Calpe.
- Loaiza, Gilberto (1999). “La vanguardia en Colombia durante los primeros decenios del siglo XX.” *Estudios de literatura colombiana*, 4: 9-22.
- López de la Roche, Fabio (1994). “La sociedad colombiana de los años 60 y 70: contexto formativo de las izquierdas.” *Izquierda y cultura política: una posición alternada*. Bogotá, Cinep.
- López, Óscar (2000). “Amirbar: de las razones históricas del desencanto.” *Estudios de literatura colombiana*, 6: 81-99.
- _____ (2008). *Estéticas del desarraigo*. Medellín, Fondo editorial Universidad Eafit.
- Malagón-Kurka, María Margarita (2010). “Oscar Muñoz: rastros y reflejos de la vida y la muerte.” *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá, Universidad de los Andes: 99-143.
- _____ (2012). “Protografías: vida de las imágenes, imágenes de la vida.” *Artnexus*, 130: 60-64.
- Marcos, Juan Manuel (1986). *De García Márquez al postboom*. Madrid, Orígenes.
- Marín Colorado, Paula Andrea (2010). “Modernidad en Colombia: propuesta histórico-metodológica para el establecimiento del campo de la novela colombiana.” *Estudios de literatura colombiana*, 27: 179-197.
- _____ (2012). “La novela colombiana reciente ante el mercado: críticos contra lectores. Los casos de Mario Mendoza, Jorge Franco y Santiago Gamboa.” *Literatura: teoría, historia, crítica*, 14, 1: 17-49.

- _____ (2013). *De la abyección a la revuelta: la nueva novela colombiana de Evelio Rosero, Tomás González y Antonio Ungar*. Bogotá, Universidad Javeriana.
- Marinone, Mónica (2013). “La escritura entre la vida y la muerte.” Mónica Marinone y Gabriela Tineo (coords.). *Noticias del diluvio. Textos latinoamericanos de las últimas décadas*. Mar del Plata, EUDEM: 137-165.
- Marinone, Mónica y Tineo, Gabriela (coords.) (2013). *Noticias del diluvio. Textos latinoamericanos de las últimas décadas*. Mar del Plata, EUDEM.
- Martín-Barbero, Jesús (1998). “Modernidades y destiempos latinoamericanos.” *Revista Nómadas*, 8: 20-34.
- _____ (2002). “Colombia: ausencia de relato y desubicaciones de lo nacional.” Jesús Martín-Barbero (coord.). *Imaginario de nación. Pensar en medio de la tormenta*. Bogotá, Cuadernos de nación, Ministerio de Cultura: 17-29.
- Martínez, Fabio (2005). *El viajero y la memoria, Un ensayo sobre la literatura de viaje en Colombia*. Cali, Universidad del Valle.
- Mayolo, Carlos (2007a). “Estados góticos. Entrevista.” *Lugar a dudas. Valle de película*, 1: 2-7.
- _____ (2007b) “De Caliwood al gótico tropical.” *Lugar a dudas. Valle de película*, 1: 8-11.
- Medina Gallego, Carlos y Téllez Ardila, Mireya (1994). *La violencia parainstitucional, paramilitar y parapolicial en Colombia*. Bogotá, Rodríguez Quito Editores.
- Mejía Correa, Clara (2010). “La novela urbana en Colombia. Reflexiones alrededor de su denominación.” *Lingüística y Literatura*, 57: 63-77.
- Mejía Duque, Jaime (1986). “La novela “acá” y “allá”.” *Nueve ensayos literarios*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura: 292-310.
- Mejía Rivera, Orlando (2001). *La generación mutante. Nuevos narradores colombianos*. Manizales, Universidad de Caldas.
- Melgarejo, María del Pilar (2003). “La posibilidad del conflicto. Estanislao Zuleta, desafíos para pensar América Latina.” *Actas del Congreso Internacional LASA 2003*: <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2003/MelgarejoMariadelPilar.pdf> (Consultado: 28-02-2011).
- Melo, Jorge Orlando (1990). “Algunas consideraciones globales sobre “modernidad” y “modernización” en el caso colombiano.” *Análisis político*, 10: 23-35.

- _____ (1992). “Consideraciones generales sobre el impacto de la violencia en la historia reciente del país.” *Predecir el pasado: ensayos de historia de Colombia*. Bogotá, Fundación Simón y Lola Guberek.
- _____ (2011). “Universidad, intelectuales y sociedad: Colombia 1958-2008.” www.jorgeorlandomelo.com/intelectuales.htm (Consultado: 12-08-2011).
- Menton, Seymor (2007). *La novela colombiana. Planetas y satélites*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- Mignolo, Walter (2000). *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton, Princeton University Press.
- _____ (2007a). *La idea de América Latina*. Barcelona, Gedisa.
- _____ (2007b). “Geopolítica del conocimiento y diferencia colonial.” *Geopolíticas de la animación. Catálogo de la muestra*. Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo: 13-39.
- _____ (2009). “El lado más oscuro del Renacimiento.” *Universitas Humanistica*, 67: 165-203.
- Mojica, Sarah de (2011). “Genealogías de la imagen en las novelas de Ramón Illán Bacca.” https://www.academia.edu/1504738/Homenaje_a_Ramon_Bacca (Consultado: 07-04-2014).
- Montaldo, Graciela (2012). *Zonas ciegas*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Montoya, Pablo (1999). “La representación de la violencia en la reciente literatura colombiana.” *Estudios de literatura colombiana*, 4: 107-115.
- _____ (2009). “El caso Bolívar: entre la pompa y el fracaso.” *Novela histórica en Colombia 1988-2008. Entre la pompa y el fracaso*. Medellín, Universidad de Antioquia: 3-46.
- _____ (2012). *Los derrotados*. Silaba Editores, Medellín.
- Mudrovcic, María Eugenia (1993). “En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80.” *Revista Iberoamericana*, LIX, 164-165: 445-468.
- Muñoz, Oscar (2014). *Los videos de Oscar Muñoz*. <https://vimeo.com/user14394326/videos> (Consultado: 02-12-2014).
- _____ (2011). *Protografías. Catálogo*. Bogotá, Banco de la República.
- Noguero, Francisca (2011). “Utopías intersticiales: las batallas contra el desencanto en la última narrativa latinoamericana.” Francisca Noguero et. al. *Literatura más allá de la nación. De lo centrípeto a lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*. Madrid, Iberoamericana/Ververt: 61-76.

- O'Gorman, Edmundo (1977). *La invención de América: Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su porvenir*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Osorio, Óscar (2006). "Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva." *Poligramas*, 22: 85-108.
- Ortega, Julio (1992). "Discurso crítico y formación nacional." *El discurso de la abundancia*. Caracas, Monte Ávila: 245-253.
- Ortega, Francisco (2008). "Sin orden ni final. Escritura y desastre. Representación de *La Violencia* en Colombia." *Revista Iberoamericana*, LXXIV, 223: 361-378.
- Ortiz, Lucía (1997). *La novela colombiana hacia finales del siglo XX. Una nueva aproximación a la historia*. Nueva York, Peter Lung.
- Ospina, William (2003). "El desafío de vivir." *Revista Semana*, 11 de diciembre: s/p.
- Oubiña, David (2011). *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Palacios, Marco (1986). *Estado y clases sociales en Colombia*. Bogotá, Procultura.
- _____ (2003). *Entre la legitimidad y la violencia. 1875-1994*. Bogotá, Norma.
- Palacios, Marcos y Abel, Christopher (2002). "Colombia, 1930-1958. Colombia 1958-1990." Leslie Bethell (ed.). *Historia de América Latina. Los países andinos desde 1930*. Barcelona, Cambridge University Press - Crítica: 173-258.
- Palacios, Marco y Safford, Frank (2002). "La violencia política en la segunda mitad del siglo XX." *Colombia. País fragmentado, sociedad dividida. Su historia*. Bogotá, Norma: 629-677.
- Pécaut, Daniel (1997). "Presente, pasado y futuro de la violencia." *Análisis Político*, 30: 3-36.
- _____ (2012). *Orden y violencia: Colombia 1930-1953*. Medellín, Fondo editorial Universidad Eafit.
- Pers, Cristóbal (2012). "¿Nación? ¿Qué nación? La idea de América Latina en Volpi y Bolaño." *Revista de Estudios Hispánicos*, 46: 99-113.
- Pineda Botero, Álvaro (1995). "Novela ¿urbana? en Colombia: viaje de la periferia al centro." Isabel Rodríguez (ed.). *Colombia: literatura y cultura del siglo XX*. Washington, OEA: 123-140.
- _____ (2009). "Tradición o canon: hacia una historia posible de la literatura." *Estudios de literatura colombiana*, 25: 125-133.

- Premat, Julio (2002). *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- _____ (2012). “Los relatos de la vanguardia o el retorno de lo nuevo.” *Cuadernos de literatura*, XVIII, 34: 47-64.
- Prieto, Julio (2002). *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Pöppel, Hubert (2000). “La vanguardia literaria en Colombia y sus detractores.” *Estudios de literatura colombiana*, 6: 36-50.
- Quesada Gómez, Catalina (2003). “Realidades que nos llegan a través de la palabra. Historia ficticia de un país llamado Colombia.” *Estudios de literatura colombiana*, 13: 97-120.
- Rabasa, José (2009). *De la invención de América. La historiografía española y la formación del eurocentrismo*. México, Universidad Iberoamericana.
- Ramos, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Richard, Nelly (2001). “Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial.” *Ramona*, 91: 24-30.
- Roca, José (2011). “Protografías.” Oscar Muñoz, *Protografías. Catálogo*. Bogotá, Banco de la República: 16-43.
- Rincón, Carlos (1996). *Mapas y pliegues. Ensayos de cartografía cultural y de lectura del neobarroco*. Bogotá, Tercer Mundo Editores.
- Rodríguez, Jaime Alejandro (1999). “Pájaros, bandoleros y sicarios. Para una historia de la violencia en la narrativa colombiana.” *Universitas Humanistica*, 47: 105-125.
- Rojas, Cristina (2001). *Civilización y violencia. La búsqueda de la identidad en la Colombia del siglo XIX*. Bogotá, Norma-Universidad Javeriana.
- Rojas, Rafael (2013). “De la crítica a la apología. La izquierda latinoamericana entre el neoliberalismo y el neopopulismo.” *Nueva Sociedad*, 245: 99-109.
- Romero, Armando (1988). *El nadaísmo colombiano o la búsqueda de una vanguardia perdida*. Bogotá, Tercer Mundo Editores.
- Rueda, María Helena (2011). *La violencia y sus huellas. Una mirada desde la narrativa colombiana*. Madrid/Franckfurt, Iberoamericana.
- Saer, Juan José (1997). “La espesa selva de lo real.” *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Ariel: 267-271.

- Sánchez, Gonzalo y Meertens, Donny (2006). *Bandoleros, gamonales y campesino. El caso de la Violencia en Colombia*. Bogotá, Aguilar.
- Sarduy, Severo (1977). "El Barroco y el Neobarroco." César Fernández Moreno (coord.). *América Latina en su Literatura*. México, Siglo XXI Editores-UNESCO: 167-184.
- Scavino, Dardo. 2010. *Narraciones de la Independencia. Arqueología de un fervor contradictorio*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Serje, Margarita (2005). *El Revés de la Nación: Territorios Salvajes, fronteras y tierras de nadie*. Bogotá, Universidad de los Andes.
- Shaw, Donald L. (1999). *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, postboom, postmodernismo*. Madrid, Cátedra.
- Siemens, William L. (2012). *Las huellas de lo trascendental. La obra de Álvaro Mutis*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Tabarovsky, Damián (2004). *Literatura de Izquierda*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Traba, Marta (1974). "Comienzo de la pintura moderna: Alejandro Obregón." *Historia Abierta del Arte Colombiano*. Cali, Museo La Tertulia: s/p.
- Troncoso, Luis Marino (1987). "De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960." *Universitas Humanistica*, 16, 28: 29-37.
- Uribe de Hincapié, María Teresa (1998). "Las soberanías en vilo en un contexto de guerra y paz." *Revista Estudios Políticos*, 13: 11-37.
- _____ (2001a). "Los destiempos y los desencuentros: Una perspectiva para mirar la violencia en Colombia." *Nación, ciudadano y soberano*. Medellín, Corporación Región: 19-36.
- _____ (2001b). "Legitimidad y violencia: Una dimensión de la crisis política colombiana." *Nación, ciudadano y soberano*. Medellín, Corporación Región: 37-78.
- _____ (2001c). "Crisis política y gobernabilidad en Colombia 1980-1995." *Nación, ciudadano y soberano*. Medellín, Corporación Región: 217-236.
- Uribe, María Victoria (2004). *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia*. Bogotá, Norma.
- Uricoechea, Fernando (1990). "Los intelectuales colombianos: pasado y presente." *Revista Análisis Político*, 11: 60-69.
- Urrego, Miguel Ángel (2002). *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia. De la Guerra de los Mil Días a la Constitución de 1991*. Bogotá, Siglo del Hombre.

- Valencia, Alberto (2007). "Estanislao Zuleta (1935-1990)." Santiago Castro-Gómez et al. (eds.). *Pensamiento colombiano del siglo XX*. Bogotá, Universidad Javeriana-Instituto Pensar: 157- 174.
- Valencia Solanilla, César (1988). "La novela colombiana contemporánea en la modernidad literaria." *Manual de literatura colombiana*. Bogotá, Procultura: 463-510.
- Valverde, Umberto (1984). "La nueva respuesta de la literatura colombiana." *Revista Iberoamericana*, L, 128-129: 853-859.
- Villa, Catalina (2013). "¿Por que el escritor Tomás González dice que el olvido es una bendición? Entrevista a Tomás González." *Diario El País*, jueves 26 de septiembre: s/p.
- Villaveces, Santiago (2006). "The crossroads of faith: heroism and melancholia in the colombian *Violentologists*. 1980-2000." Doris Summer (ed.). *Cultural agency in the Americas*. Durham, Duke University Press: 305-325.
- Villegas Vélez, Álvaro Andrés (2012). *Heterologías: pasado, territorio y población en Colombia, 1847-1941*. Tesis doctoral de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín.
- Wade, Peter (2008). "Identidad racial y nacionalismo: una visión teórica de Latinoamérica." Marisol de la Cadena (ed.). *Formaciones de indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina*. Popayán, Envión editores: 367-390.
- _____ (2011). "Multiculturalismo y racismo." *Revista Colombiana de Antropología*, 47: 15-35.
- Williams, Raymond L. (1981). *Una década de la novela colombiana. La experiencia de los setenta*. Bogotá, Plaza y Janés.
- Wills Londoño, María (2011). "Fundido a blanco (dos retratos)." Oscar Muñoz, *Protografías. Catálogo*. Bogotá, Banco de la República: s/p.
- Zanetti, Susana (2013). "Lejos de Roma." Mónica Marinone y Gabriela Tineo (coords.). *Noticias del diluvio Textos latinoamericanos de las últimas décadas*. Mar del Plata, EUDEM: 167-176.
- Zuleta, Estanislao (1985). *El pensamiento psicoanalítico*. Medellín, Percepción.
- _____ (1994a). "Elogio de la dificultad." *Elogio de la dificultad y otros ensayos*. Cali , Fundación Estanislao Zuleta: 9-16.
- _____ (1994b). "Tribulaciones y felicidad del pensamiento." *Elogio de la dificultad y otros ensayos*. Cali, Fundación Estanislao Zuleta: 17-43.
- _____ (1994c). "Idealización en la vida personal y colectiva." *Elogio de la dificultad y otros ensayos*. Cali, Fundación Estanislao Zuleta: 45-69.

- _____ (2005a). “La democracia y la paz.” *Colombia: violencia, democracia y derechos humanos*. Medellín, Hombre Nuevo editores: 13-28.
- _____ (2005b). “Sobre la guerra.” *Colombia: violencia, democracia y derechos humanos*. Medellín, Hombre Nuevo editores: 29-30.
- _____ (2005c). “Estado y sociedad.” *Colombia: violencia, democracia y derechos humanos*. Medellín, Hombre Nuevo editores: 31-37.
- _____ (2005d). “El respeto en la comunicación.” *Colombia: violencia, democracia y derechos humanos*. Medellín, Hombre Nuevo editores: 48-57.
- Zuluaga, Pedro Adrián (2009). *Literatura, enfermedad y poder en Colombia: 1896-1935*. Tesis de Maestría, Bogotá, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Javeriana.

6. Sobre consideraciones teóricas.

- Abensour, Miguel (2007). *Para una filosofía política crítica*. Barcelona, Anthropos.
- _____ (2009). “Utopía: ¿Futuro y/o alteridad?” *Revista internacional de filosofía*, 46: 15-32.
- Acosta, María del Rosario y Laura Quintana (2010). “De la estatización de la política a la comunidad desobrada.” *Revista de Estudios Sociales*, 35: 53-65.
- Agamben, Giorgio (2002a). *Estancias*. Madrid, Editora Nacional.
- _____ (2002b). *Lo que queda de Auschwitz*. Madrid, Editora Nacional.
- _____ (2002c). *Medios sin Fin*. Madrid, Editora Nacional.
- _____ (2003). *La comunidad que viene*. Madrid, Editora Nacional.
- _____ (2005). “La amistad.” *La Nación*, 25 de septiembre: s/p.
- _____ (2007a). *Infancia e Historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- _____ (2007b). *Lo abierto*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Ainsa, Fernando (1997). “Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del “estar” en el mundo.” Jacqueline Covo (ed.). *Historia, espacio e imaginario*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Septentrion: 33-41.
- Anderson, Benedict (1994). *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Antelo, Raúl (2002). “The Logic of the Infrathin: Community and Difference.” *Nepantla: Views from South*, 3, 3: 433-450.

- _____ (2003). “La teoría y sus ventosas.” *Boletim de Pesquisa*, 5, 6/7: 3-17.
- _____ (2008a). “Lindes, limites, lineares.” *Boletim de Pesquisa*, Edição Especial, 1: s/p.
- _____ (2008b) “Local-global. De lo antropofágico a lo antropoemético.” *Crítica acéfala*. Buenos Aires, Grumo: 69-85.
- _____ (2008c). “La acefalidad latinoamericana.” *Crítica acéfala*. Buenos Aires, Grumo: 33-49.
- _____ (2008d). “El guión de extimidad.” *Crítica acéfala*. Buenos Aires, Grumo: 15-31.
- _____ (2014). *Imágenes de América Latina*. Sáenz Peña, Edutref.
- Arendt, Hannah (1964). “Qué queda? Queda la lengua materna.” <https://www.youtube.com/watch?v=WDovm3A1wI4> (Consultado: 16-02-2015).
- _____ (1997). *¿Qué es la política?* Barcelona, Paidós.
- _____ (1998). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid, Taurus.
- _____ (2009). *La condición humana*. Buenos Aires, Paidós.
- Bachelard, Gaston (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Baczko, Bronislaw (1999). *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Barthes, Roland (2003). “Literatura objetiva.” *Ensayos críticos*. Buenos Aires, Seix Barral: 37-51.
- _____ (2005). *Cómo Vivir Juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos. Notas de cursos y seminarios en el College de France, 1976-1977*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Bataille, Georges (1989). *La experiencia interior seguido de Método de meditación y Postscriptum*. Madrid, Taurus.
- _____ (2000). *El erotismo*. Buenos Aires, Tusquets.
- _____ (2004). *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- _____ (2008). *La conjuración sagrada*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

- Beriaín, Josetxo (1996). "El doble «sentido» de las consecuencias perversas de la modernidad." Josetxo Beriaín (comp.). *Las consecuencias perversas de la modernidad. Modernidad, contingencia y riesgo*. Barcelona, Antrophos: 7-29.
- Benjamin, Walter (2002). "Tesis sobre la filosofía de la historia." *Ensayos (Tomo I)*. Madrid, Editora Nacional.
- Bergson, Henri (1969). "Le possible et le réel." *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*. Paris, Les presses universitaires de France: 56-65.
- Blanchot, Maurice (1976a). "Destruir." *La risa de los dioses*. Madrid. Taurus: 103-106.
- _____ (1976b). "Sobre un acercamiento al comunismo." *La risa de los dioses*. Madrid, Taurus: 85-88.
- _____ (2002a). "¿A dónde va la literatura?." *El libro que vendrá*. Madrid, Editora Nacional: 208-269.
- _____ (2002b). *La comunidad inconfesable*. Madrid, Editora Nacional.
- _____ (2002c). "La literatura y la experiencia original." *El espacio literario*. Madrid, Editora Nacional: 187-222.
- _____ (2008). *La conversación infinita*. Madrid, Arena Libros.
- Castany, Bernat (2007). *Literatura posnacional*. Murcia, Universidad de Murcia.
- Conrad, Joseph (2006). *El corazón de las tinieblas*. Traducción de Sergio Pitol. Madrid, Debolsillo.
- Collin, Françoise (1995). "Praxis de la diferencia. Notas sobre lo trágico del sujeto." *Mora*, 1: 2-17.
- Crespi, Maximiliano (2014). "Crítica y acefalía. Apuntes sobre la deriva anteliana." Raúl Antelo. *Imágenes de América Latina*. Sáenz Peña, Edutref: 11-63.
- De Certeau, Michel (1998a). "El sol negro del lenguaje: Michel Foucault." *Historia y psicoanálisis: entre ciencia y ficción*. México, Universidad Iberoamericana: 9-26.
- _____ (1998b). "Psicoanálisis e historia." *Historia y psicoanálisis: entre ciencia y ficción*. México, Universidad Iberoamericana: 77-95.
- Deleuze, Gilles (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós.
- _____ (1996). *Spinoza y el problema de la expresión*. Barcelona, Muchnik.
- _____ (2002a). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos.
- _____ (2002b). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta.

- _____ (1998). “Amar de amistad: Quizás – el nombre y el adverbio.” *Políticas de la amistad*. Madrid, Trotta: 43-65.
- _____ (2002). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*. Madrid, Editora Nacional.
- _____ (2006). *Dar la muerte*. Barcelona, Paidós.
- _____ (2011). *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Derrida, Jacques y Jean-Luc Nancy (2005). “Hay que comer. O el cálculo del sujeto.” *Revista Confines*, 17: s/p.
- Didi-Huberman, George (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial.
- _____ (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- _____ (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Manantial.
- Duchamp, Marcel (2009). *Notas*. Madrid, Tecnos.
- Eagleton, Terry (1997). “¿Qué es la ideología.” *Ideología. Una introducción*. Barcelona, Paidós: 19-55.
- Escobar, Arturo (1999). *El final del salvaje. Naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea*. Bogotá, ICANH/CEREC.
- Esposito, Roberto (1996). *Confines de lo político*. Madrid, Trotta.
- _____ (2005). *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires, Amorrortu.
- _____ (2006a). *Bios. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires, Amorrortu.
- _____ (2006b). *Categorías de lo impolítico*. Buenos Aires, Katz.
- _____ (2007). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires, Amorrortu.
- _____ (2008a). *Comunidad, inmunidad, biopolítica*. Barcelona, Herder.
- _____ (2008b). “Nihilismo y comunidad.” Roberto Esposito, Carlos Galli y Vincenzo Vitiello (comps.). *Nihilismo y política*. Buenos Aires, Manantial: 35-50.
- _____ (2009a). *Comunidad y violencia*. Conferencia leída en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el 5 de marzo de 2009.

www.scribd.com/doc/13083876/Roberto-Esposito-Comunidad-y-Violencia

(Consultado: 26-04-10).

- _____ (2009b). *Tercera persona*. Buenos Aires, Amorrortu.
- _____ (2009c). “De lo impolítico a la biopolítica.” *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Barcelona, Herder: 9-23.
- _____ (2009d). “Melancolía y comunidad.” *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Barcelona, Herder: 45-57.
- _____ (2009e). “Democracia inmunitaria.” *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Barcelona, Herder: 79-93.
- _____ (2009f). “Prólogo.” Ana Zagari, Beatriz Gercman y Alejandra González. *Roberto Espósito: tres ensayos sobre una teoría im-política*. Buenos Aires, Del signo: 7-9.
- Foucault, Michel (1984). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- _____ (2007). *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Freud, Sigmund (1991). *La interpretación de los sueños. Obras completas, IV-V*. Buenos Aires, Amorrortu.
- _____ (1993). “Duelo y melancolía.” *Obras completas, XIV*. Buenos Aires, Amorrortu: 235-255.
- Gellner, Ernest (1988). *Naciones y nacionalismo*. Madrid, Alianza.
- Giddens, Anthony et al. (1988). *Habermas y la modernidad*. Madrid, Cátedra.
- Giddens, Anthony (1998). *La transformación de la intimidad*. Madrid, Cátedra.
- Giorgi, Gabriel (2014). *Formas en común. Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- Glowacka, Dorota (2006). “Community and the work of death: Thanato-Ontology in Hannah Arendt and Jean-Luc Nancy.” *Culture machine*, 8:
<http://www.culturemachine.net/index.php/cm/article/viewArticle/38/46/MGD>
(Consultado: 23-10-12).
- Habermas, Jürgen (1985). “La modernidad, un proyecto incompleto.” Hal Foster (sel.). *La Posmodernidad*. Barcelona, Kairos: 19-36.
- _____ (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires, Taurus.
- _____ (1998). *Más allá del Estado nacional*. México, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2007). “Identidad nacional e identidad posnacional.” *Identidades nacionales y posnacionales*. Madrid, Tecnos: 111-124.

- Hartog, François (2007). *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencia del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana.
- Hartog, François y Silva, Renán (2012). “Memoria e historia: entrevista con François Hartog.” *Historia crítica*, 48, 208-214.
- Hernández Pérez, Jorge (2009). “Nación, comunidad y obra.” *Alpha*, 29: 123-141.
- Hobsbawm, Eric (1997). *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona, Crítica.
- _____ (2001). *Bandidos*. Barcelona, Crítica.
- Krauss, Rosalind (2001). “La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna.” Brian Wallis (comp.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Akal: 13-29.
- Kristeva, Julia (1997). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas, Monte Ávila.
- Lacan, Jacques (1972). “El estadio del espejo como formador de la función del yo [“je”] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica.” *Escritos I*. México, Siglo XXI: 11-18.
- _____ (1990). *Seminario 7. La ética del psicoanálisis (1959-1960)*. Buenos Aires, Paidós.
- _____ (1998). “Observaciones sobre el informe de Daniel Lagache.” *Escritos II*. Buenos Aires, Siglo XXI: 650-660.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Jean-Luc Nancy (2002). *El mito nazi*. Barcelona, Anthropos.
- _____ (2014). *El pánico político*. Buenos Aires, La cebra.
- Lambotte, Marie-Claude (1996). “El tema de lo especular y de los bordes en la melancolía.” *Le Bulletin Freudien*, 27: 1-10.
- LeBrun, Annie (1997). “Bataille o la representación maldita.” *Vuelta*, 253: 27-29.
- Londoño Becerra, María Victoria (2011). *La comunidad de nos-otros. Repensar el ser en común en Hannah Arendt a partir de la acción y la pluralidad*. Bogotá, Universidad de los Andes.
- López, Alejandro Simón (2011). “El concepto de animal en la filosofía de Gilles Deleuze.” *Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas*, 9: 237-247.
- Lukács, Georg (1966). “Se trata del realismo.” *Problemas del realismo*. Fondo de Cultura Económica, México.
- _____ (1984). “Los principios ideológicos del vanguardismo.” *Significación actual del realismo crítico*. Biblioteca Era, México.

- Marchart, Oliver (2009). *El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Millner, Jacques-Alain (2010). *Extimidad*. Buenos Aires, Paidós.
- Mutis, Álvaro (1981a). "La desesperanza." *Poesía y prosa*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura: 285-302.
- _____ (1981b). "Los elementos del desastre." *Poesía y prosa*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura: 25-59.
- Nancy, Jean-Luc (2001). *La comunidad desobrada*. Madrid, Arena libros.
- _____ (2002). *Un pensamiento finito*. Barcelona, Anthropos.
- _____ (2003a). *Corpus*. Madrid, Arena libros.
- _____ (2003b). *El sentido del mundo*. Buenos Aires, La Marca Editora.
- _____ (2003c). *El "hay" de la relación sexual*. Madrid, Síntesis.
- _____ (2006). *Ser singular plural*. Madrid, Arena libros.
- _____ (2006b). "La imagen: mimesis o méthexis." *Escritura e imagen*, 2: 7-22.
- _____ (2007). *La comunidad enfrentada*. Buenos Aires, La cebra.
- _____ (2008). "Tres fragmentos sobre nihilismo y política." Roberto Esposito, Carlos Galli y Vincenzo Vitiello (comps.). *Nihilismo y política*. Buenos Aires, Manantial: 15-33.
- _____ (2011). "Comunismo, la palabra." Analía Hounie (comp.). *Sobre la idea del comunismo*. Buenos Aires, Paidós, 2011: 145-153.
- _____ (2013a). *La partición de las voces*. Madrid, Avarigani.
- _____ (2013b). *La ciudad a lo lejos*. Buenos Aires, Manantial.
- _____ (2014). *Embriaguez*. Buenos Aires, La cebra.
- Nancy, Jean-Luc y Bailly, Jean-Christophe (2014). *La comparecencia*. Madrid, Avarigani.
- Pardo, José Luis (1996). *La intimidad*. Valencia, Pre-textos.
- _____ (1998). "Políticas de la intimidad. Ensayo sobre la falta de excepciones." *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 1: 146-196.
- Paz, Octavio (1987). *Los hijos del Limo*. Barcelona, Seix Barral.
- Pelbart, Peter Pál (2009). *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires, Tinta limón.
- Quintana, Isabel (2012). "Afectos, desintegración e intimidades amenazadas." Mimeo.

- Quintana, Laura (2009a). "Comunidad y alteridad en Hannah Arendt." Margarita Cepeda y Rodolfo Arango (eds.). *Amistad y alteridad: homenaje a Carlos B. Gutiérrez*. Bogotá, Universidad de los Andes: 201-212.
- _____ (2009b). "Vida y política en el pensamiento de Hannah Arendt." *Revista de Ciencia Política*, 29, 1: 185-200.
- Rancière, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago, LOM.
- _____ (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.
- _____ (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- _____ (2013). *Figuras de la historia*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Restrepo, Carlos Enrique (2006). "En torno a *La comunidad desobrada* de Jean-Luc Nancy." *Euphorion*, 2: 69-76.
- Ricoeur, Paul (1970). "Energética y hermenéutica en *La interpretación de los sueños*." *Freud, una interpretación de la cultura*. México, Siglo XXI: 78- 101.
- _____ (1989). "Conferencia inaugural." *Ideología y utopía*. Barcelona, Gedisa: 45-60.
- _____ (2008). *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México, Siglo XXI.
- Ripstein, Arturo (2000). *Así es la vida*. Largometraje.
- Robbe-Grillet, Alain (2010). "Sobre algunas nociones perimidas." *Por una nueva novela*. Buenos Aires, Cactus: 55-76.
- Rodríguez, Montserrat (s/f). "Los ideales de la persona. Yo ideal e ideal del Yo." www.scb-icf.net/nodus/100EstadioDelEspejo.htm (Consultado: 18-01-10)
- Rosa, Nicolás (1997a). "La lengua del ausente." *La lengua del ausente*. Buenos Aires, Biblos: 19-46.
- _____ (1997b). "La mirada absorta." *La lengua del ausente*. Buenos Aires, Biblos: 113-129.
- Rosman, Silvia N. (2003). *Dislocaciones culturales: nación, sujeto y comunidad en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- _____ (2005). "La comunidad por venir." *Revista Araucaria*, 6, 13: s/p.
- Sáez Tajafuerce, Begonya y González, Ana Cecilia (2014). "El cuerpo en/del arte: la experiencia de lo éxtimo." *Res publica. Revista de historia de las ideas políticas*, 17, 2: 491-502.
- *Sagrada Biblia* (1978). México, Ediciones Paulinas.

- Schmitt, Carl (1991). *El concepto de lo político*. Madrid, Alianza.
- Schneider, Alan (director) y Beckett, Samuel (Guión) (1965). *Film*. Cortometraje.
- Serna Arango, Julian (2003). "Filosofía y literatura: sendas cruzadas." *Revista Literatura y filosofía*, 1: 101-116.
- Serrano, Enrique (1994). *Legitimación y racionalización. Weber y Habermas: la dimensión normativa de un orden secularizado*. Barcelona, Anthropos-UNAM.
- _____ (1997). "Las figuras del "otro" en la dimensión política. La dimensión moral del conflicto." *Estudios políticos*, 10: 11-33
- Sibilia, Paula (2009). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Sloterdijk, Peter (2000). *Normas para el parque humano*. Madrid, Siruela.
- _____ (2002). *Crítica de la razón cínica. Tomo I*. Madrid, Editora Nacional.
- _____ (2003). *Esferas I. Burbujas*. Madrid, Siruela.
- Sontag, Susan (2003). *La enfermedad y sus metáforas*. Buenos Aires, Taurus.
- Trigo, Aníbal (2012). "La función de los afectos en la economía político-libidinal." Ignacio Sánchez y Mabel Moraña (eds.). *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Madrid, Iberoamericana/Ververt: 39-53.
- Vázquez Rocca, Adolfo (2007). "Sloterdijk: Espacio tanatológico, duelo esférico y disposición melancólica." *La lámpara de Diógenes*, 8, 15: 179-188.
- Vermeulen, Pieter (2009). "Community and literary experience in (between) Benedict Anderson and Jean-Luc Nancy." *Mosaic*, 42, 4: 95-111.
- Vidarte, Paco (2011). "La comunidad enancypada." *Nancyt(r)opías*. <http://nancytropias.es/resources/LaComunidadEnancypadaVidarte.pdf> (Consultado: 21-03-11).
- Virno, Paolo (2003). "Ambivalencia del desencanto: oportunismo, cinismo, miedo." *Virtuosismo y Revolución. La acción política en la época del desencanto*. Madrid, Traficante de sueños.
- Wellmer, Allbrecht (2004). *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid, La balsa de la medusa.
- Welles, Orson (1973). *F for Fake*. Largometraje.
- Williams, Raymond (1997). "Tradiciones, instituciones y formaciones." *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península: 137-142.
- Žižek, Slavoj (2003). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires, Siglo XXI.

- _____ (2010). “La interpasividad y sus vicisitudes.” *El acoso de las fantasías*. Madrid, Siglo XXI.